

La « Préface » de *L'Étrangère* et la querelle Dumas fils-Zola

La conquête du théâtre par le naturalisme a fait partie des objectifs de Zola dès lors que, possesseur d'une rubrique de critique dramatique et romancier déjà connu, il a eu l'occasion de disposer d'une tribune pour exposer, voire marteler ses conceptions littéraires. Avec un recul de plus d'un siècle, il semble bien pourtant qu'en France au moins le naturalisme n'ait pas réussi sur les planches. Zola, du reste, était conscient des difficultés et des obstacles, et il a régulièrement signalé que le roman – bien que « le mot [...] ne signifie plus rien, quand on l'applique à nos études naturalistes »¹ – était et devait demeurer la grande forme d'expression de l'époque, et que le théâtre était nécessairement en retrait dans la quête de vérité, étant donné le poids des conventions : « le théâtre [...] est fatalement la dernière forteresse de la convention »² ; il suffit d'ailleurs de rappeler les formulations très souvent négatives, fondées sur la pratique des dramaturges français contemporains, qu'emploie Zola quand il entreprend de définir ce qu'il attend d'un théâtre naturaliste : « J'attends qu'on nous débarrasse [...], qu'il n'y ait plus d'escamotage d'aucune sorte [...], qu'on ne nous conte plus des histoires inacceptables, qu'on ne gâte plus des observations justes par des incidents romanesques [...], qu'on abandonne les recettes connues [...] »³. Il n'empêche que ses critiques ne l'ont pas empêché d'être toujours très attentif aux progrès de la dramaturgie contemporaine : l'affaire de la « Préface » de *L'Étrangère*, publiée par A. Dumas fils en novembre 1879, explicitement dirigée contre lui et ses propositions, est l'occasion de préciser les données du débat sur les difficultés rencontrées par les auteurs dramatiques pour rejoindre les romanciers dans leur lutte contre les conventions.

Zola s'est beaucoup intéressé à l'œuvre dramatique d'A. Dumas fils, qu'il s'est efforcé, sinon d'enrôler sous la bannière du naturalisme, du moins de placer dans la lignée de ceux qui ont mené cette lutte. Le jeune Dumas, qui a publié des romans aujourd'hui oubliés, écrit des pièces de théâtre à partir de l'adaptation de *La Dame aux camélias* (roman en 1848, pièce en 1852), dont on a retenu encore certains titres (comme celui vient d'être cité), mais qui semblent n'avoir plus de place que dans l'histoire du théâtre. Cette chute de réputation est d'autant plus remarquable que ce théâtre a incarné, pour les contemporains, la réussite de la pièce « à la française » et que leur auteur a été considéré comme un « classique », au-delà même des frontières françaises.

La pièce *L'Étrangère*, comédie en 5 actes en prose, a été créée au Théâtre-Français le 14 février 1876, avec une distribution qui comprenait,

entre autres, Mmes Croisette et Sarah Bernhardt, et MM. Coquelin, Got et Mounet-Sully : elle connaît 83 représentations, et est reprise, sur la même scène, en 1877 (14 représentations), 1878 (7 représentations), 1878 (20 représentations) ; cette même année 1879 le Théâtre-Français reprend *Le Demi-Monde* (37 représentations de la pièce créée en 1855) et *Le Fils naturel* (14 représentations de la pièce créée en 1858). Dumas est bien un auteur consacré, qui a désormais supplanté Émile Augier (dont l'ultime pièce, *Les Fourchambault*, date de 1878) et qui n'a pour principal concurrent que Victorien Sardou, son cadet de quelques années. *L'Étrangère* a été un succès qui a franchi les frontières : la pièce est notamment jouée en Allemagne et en Angleterre.

Provenant d'un auteur aussi connu, la pièce a d'ailleurs certainement bénéficié d'emblée d'un horizon d'attente très favorable ; le public français – et européen – sait que Dumas écrit des pièces « bien faites » tout en abordant des sujets jugés délicats ou dangereux, dont l'auteur fait d'ailleurs état dans la « Préface » rédigée après coup. Zola se réfère également à cette « Préface » en rappelant, dans la réplique qu'il publie le 18 novembre 1879 dans *Le Voltaire*, qu'il est vrai que Dumas a été le premier à oser mettre au théâtre, outre « la fille avec ses amants, ses marchandages, sa vie de désordre » (*La Dame aux camélias*, 1852), « le bâtard dans ses réalités contemporaines » (*Le Fils naturel*, 1858), « un honnête garçon épousant une fille-mère dont le premier amant vit encore » (*Les Idées de Mme Aubray*, 1867), « le type immonde du bellâtre vivant aux crochets des femmes » (*Monsieur Alphonse*, 1874) : *L'Étrangère* ne figure pas dans cette liste d'atteintes aux conventions.

La pièce, créée plus de trois ans avant la rédaction de la « Préface », avait alors suscité quelques interrogations de critiques, même si le public en avait fait, une nouvelle fois, un succès. Le rédacteur des *Annales de la musique et du théâtre*, par exemple, évoque « cette pièce bizarre qui tient à la fois de la haute comédie et du grossier mélodrame, mélange inouï de fantaisies extravagantes, de vulgarités choquantes et de hardiesses incomparables »⁴. Cette difficulté à définir la pièce s'explique largement par le fait que Dumas, tout en restant fidèle à sa manière (des dialogues spirituels autour d'une situation compliquée à souhait qui finit par être résolue dans un dénouement « heureux »), a voulu aborder, de biais, une question sur laquelle l'opinion française est partagée, celle de la solution à trouver pour un couple dont le mariage est, à l'évidence, un échec. Dumas, partisan du divorce, n'utilise jamais le mot, sauf erreur, dans la pièce, où il est simplement une fois question d'une possible « séparation » (de biens autant que de corps) ; ce n'est qu'en 1884 que le divorce sera rétabli en France, à l'initiative d'Alfred Naquet, qui avait subi un échec en 1878.

Dans *L'Étrangère* trois personnages féminins jouent un rôle plus ou moins important : l'étrangère elle-même, Mistress Clarkson, américaine à la réputation douteuse ; la duchesse de Sepmonts, née Catherine Moriceau,

mariée par son père, négociant, à un aristocrate ruiné et peu recommandable ; une veuve, Mme de Rumières, cousine du duc de Septmonts. Les spectateurs dûment avertis, dès le 1^{er} acte, que le duc est amoureux de Mrs Clarkson et que sa femme avait autrefois aimé un jeune homme pauvre, un certain « Gérard tout court », devenu, après sa sortie de l'École polytechnique, un ingénieur hors pair, sont placés devant une configuration sans surprise – autre que celle de découvrir comment l'auteur, dans les 4 actes suivants, va se tirer de cette situation. Les complications ultérieures imaginées par Dumas importent peu ici, mais, au baisser du rideau, le méchant duc a été tué par un Américain caricatural, mais très chatouilleux sur le point d'honneur – Clarkson : Mrs Clarkson avait bien un vrai mari !

Des trois personnages féminins distingués plus haut, Mme de Rumières est celle qui a le rôle le plus réduit (elle n'apparaît que dans trois actes). Elle mérite quelque attention ici à cause d'une tirade, à la scène III de l'acte II, où elle parle avec Rémonin (savant et « raisonneur » de la pièce), en présence de Catherine de Septmonts et de Moriceau, son père : devant le refus de la duchesse de faire à Mrs Clarkson la visite que son mari exige d'elle, elle établit la ligne de conduite d'une épouse :

« Messieurs nos maris ont décrété qu'ils sont nos maîtres, qu'ils ont la science infuse et que nous devons leur obéir ; obéissons-leur ; l'important, c'est d'avoir la paix. [...] Des femmes comme nous ne sont jamais compromises par la mauvaise conduite des autres ; elles ne le sont que par la leur »⁵

Ces deux phrases sont le résumé de ce que Dumas pense être la position adoptée par les femmes qui composent le public auquel il s'adresse, tout en renvoyant à la situation réelle des femmes dans la société, pour qui l'hypocrisie peut constituer une véritable conduite de vie : Ibsen ne prêtera pas une autre attitude à l'héroïne des *Revenants*, Hélène Alving, dont l'existence – avant le début de la pièce – a consisté à accepter et à cacher les débordements de son mari, même après la mort de celui-ci⁶. Mais Dumas a cru bon d'insérer, entre les deux phrases citées plus haut, tout un développement, dont il indique lui-même qu'il peut être coupé à la scène, dans lequel Mme de Rumières raconte son comportement de femme mariée : faire semblant, jouer un rôle, donner la réplique. Ce faisant Mme de Rumières tuerait tout théâtre « à la Dumas » ; mais elle pourrait peut être devenir la Clotilde de *La Parisienne* de Henry Becque (comédie créée le 7 février 1885), en attendant que les Parisiens découvrent stupéfaits, la Nora de *Maison de poupée* (le drame d'Ibsen, créé à Copenhague le 21 décembre 1879, ne sera représenté sur la scène du Vaudeville que le 20 avril 1894).

Mrs Clarkson, le personnage du rôle-titre, est en fait une véritable héroïne de roman, dont la carrière, *mutatis mutandis*, pourrait même être assimilée à celle de Nana. Ce ne sont pas, en effet, ses menées sur scène qui importent

dans l'intrigue de *L'Étrangère* – amoureuse elle-même de Gérard, elle ne sert qu'à éveiller l'inquiétude et la jalousie du duc auquel, d'ailleurs, elle n'a jamais accordé ses faveurs, pas plus qu'à aucun autre homme (y compris, semble-t-il, Clarkson !). Sa « grande scène » se situe à l'acte III, dans un dialogue avec la duchesse (venue finalement lui rendre visite), où elle raconte ce qu'a été sa vie avant de se faire présenter à elle (c'était l'enjeu de l'acte I) : se complaisant dans le surnom qu'elle a reçu de « Vierge du mal », elle déroule les équipées vengeresses de la petite-fille d'une esclave noire qu'elle n'a cessé d'être ; ce long récit pourrait effectivement faire penser à Nana par l'ardeur qu'elle met à être un ferment de destruction. Mais la duchesse, qui n'a fait que quelques courtes interventions, finit par faire observer : « Tout cela est très curieux, madame. Il ne me reste plus qu'à savoir pourquoi vous me faites l'honneur de me le raconter »⁷. Cette réflexion pourrait sans doute être le fait de bien des spectateurs ; elle a en tout cas été faite par l'Allemand Theodor Fontane (lequel apprécie plus Dumas père que son fils) et qui s'empare de ces mots pour critiquer l'auteur : « sur ce point la belle duchesse a exprimé mon sentiment. Moi non plus, je ne sais pas quel est le sens de pareilles confessions »⁸. Qu'a donc à voir le « roman de l'étrangère » avec la pièce *L'Étrangère* ? Mistress Clarkson n'est guère qu'une sorte de personnage-catalyseur.

En fait, la « véritable » héroïne de la pièce est le troisième personnage féminin, la duchesse de Septmonts. Dumas lui donne à la fois des attitudes de grande dame – la scène finale de l'acte I a toujours fait un grand effet : la duchesse, contrainte, par son mari, de recevoir Mrs Clarkson, brise la tasse dans laquelle celle-ci a bu et s'écrie : « Ouvrez les portes ; maintenant tout le monde peut entrer ici ! »⁹ – et un comportement romantique de femme prête à tout pour aller jusqu'au bout de son amour : fuir avec son futur amant – ce que celui-ci (Gérard), naturellement, refuse ; mais elle est, dans une impasse : quelle que soit l'issue du duel que le duc va avoir avec Gérard (qu'il a provoqué), elle ne pourra épouser celui qu'elle aime : s'il survit, la loi lui interdit de se marier avec celui qui passera pour son amant (Septmonts a intercepté et mis en lieu sûr – du moins le croit-il – une lettre compromettante). On connaît l'astuce finale de Dumas : Clarkson, en qui le duc croyait avoir un appui, tue lui-même au préalable le duc en duel...

Dumas est loin d'être dupe de l'artifice du dénouement qu'il a mis au point, et il admet volontiers, dans sa « Préface », que l'intervention de l'Américain est tout à fait invraisemblable ; on peut même penser qu'il est allé délibérément très loin dans l'abracadabrant pour présenter, en creux, un plaidoyer en faveur du divorce :

« Que les Chambres nous donnent enfin le divorce, et un des résultats immédiats de ce vote [...] ce sera la transformation subite et complète de notre théâtre. [...] les femmes malheureuses des drames modernes disparaîtront de la scène [...]. [...] nous n'aurons plus besoin de faire venir

Clarkson d'Amérique pour débarrasser cette pauvre Catherine de Septmonts de son abominable époux »¹⁰

Un peu avant, il avait d'ailleurs laissé entendre que sa pièce avait eu du mal à s'imposer au public :

« Sans le grand crédit que le public fait à la scène de la Comédie-Française et sans le grand talent de ses interprètes, je ne sais pas comment l'auteur de *L'Étrangère* s'en serait tiré »¹¹

Abordait-il donc un thème audacieux, une thèse nouvelle ?

Zola n'est pas loin de le suivre sur ce point. Dans la section de *Nos auteurs dramatiques* où il traite de *L'Étrangère* il reconnaît que « M. Dumas risquait une grosse partie » avant de se « prononcer sur la façon désastreuse dont l'auteur a gagné la partie »¹² ; après un minutieux résumé de la pièce, Zola signale quelques scènes qui « ne <lui> déplaisent pas » avant de déclarer cette œuvre « mal construite et ridicule »¹³. Il critique la conception même du personnage de Mrs Clarkson, ne trouve aucun intérêt à ceux de la duchesse de Septmonts, de son père, de Gérard, et ne retient que le duc de Septmonts (« personnage le plus intéressant [...], nettement dessiné », et – Clarkson (!), « personnage heureux et bien posé, au point de vue de l'optique théâtrale »¹⁴. Zola paraît ne rien voir de la « thèse » implicite de Dumas : celui-ci a-t-il donc voulu paraître audacieux, sans réussir à se faire comprendre, même de quelqu'un qui se veut attentif au « mouvement du siècle » ?

Catherine de Septmonts n'est pas la première femme mariée du théâtre français qui éprouve le besoin de fuir son mari. Sans remonter jusqu'aux modulations de cette partie du mythe de Médée que constitue la vengeance de celle-ci envers Jason l'infidèle, on peut citer la femme de maître Guérin, personnage éponyme d'une pièce d'Émile Augier (1869), ou Thérèse, héroïne de *La Révolte*, de Villiers de l'Isle-Adam (1870) ; il est vrai que la première, âgée, se réfugie auprès de son fils, et que la seconde revient vite auprès de son médiocre mari. On pourrait aussi évoquer Gilberte de Sartorys, plus connue sous le nom de « Froufrou » dans la pièce de Meilhac et Halévy (1869) : séduite par Valréas, elle quitte mari et enfant pour s'enfuir avec son amant à Venise (acte IV) – mais elle revient mourir chez son mari (qui a tué Valréas) après s'être épuisée en bonnes œuvres pour expier sa faute...

Gilberte de Sartorys, dont le mari est exemplaire, est une femme adultère, finalement pardonnée ; Thérèse, dont le mari est nul, songe simplement à le quitter. Ni l'une ni l'autre ne sont réellement « mal mariées », et leurs fuites respectives ont des dénouements « heureux » (au moins « au point de vue de l'optique théâtrale » ; comme dirait Zola). Catherine de Septmonts n'est pas adultère, *objectivement*, et elle est la victime d'un époux noirci à plaisir par son créateur. Elle est surtout la victime de la conception que Dumas se fait du théâtre, et qu'il explicite dans la « Préface ».

Un des points de son argumentation est que « Le livre n'est pas la scène ; la communication, l'optique, la sonorité ne sont pas les mêmes ; le livre peut dire aisément tout ce que le théâtre dirait ; la scène ne pourra jamais dire tout ce que dira le livre [...] ».

Le livre parle bas, dans un coin, portes et fenêtres closes, à une personne seule [...] ; tandis que le théâtre [...] procède de la tribune et de la place publique »,

et, s'en prenant directement à Zola, il ajoute cet argument *ad hominem* :

« La peinture de la vérité en public a [...] des limites, et l'auteur du roman dont nous parlions tout à l'heure [*L'Assommoir*] a dû le reconnaître lui-même, quand il a voulu tirer un drame de ce roman »¹⁵.

Ce faisant Dumas rejoint, mais en se plaçant uniquement sur le plan de la moralité, un débat qui agite les hommes de lettres de l'époque, en France et ailleurs. Edmond de Goncourt proclame, toujours au cours de cette même année 1879 :

« Dans le roman, je le confesse, je suis un réaliste convaincu ; mais au théâtre pas le moins du monde »¹⁶,

et il justifie sa position 'qu'il sait être à l'opposé de celle de Zola) en soulignant qu'au théâtre il ne peut pas y avoir de « développements psychologiques », qu'on ne peut pas vraiment y recréer « d'illogiques vivants »¹⁷. Encore en 1888 August Strindberg assurera que l'époque contemporaine, toute de « réflexion, de recherche, d'expérience », semble exclure le théâtre comme moyen d'expression d'avenir¹⁸.

Goncourt et Strindberg vont jusqu'à prévoir la mort du théâtre – ce que Dumas, bien évidemment, ne saurait même envisager. En fait il ne pense qu'à maintenir un divertissement, à partir de l'hypothèse que le public ne vient au théâtre que pour se distraire, quitte à aller chercher ailleurs des réponses aux problèmes qu'il pourrait se poser. L'auteur dramatique selon Dumas :

« comprend que ce n'est pas à la forme dont il s'est servi jusqu'à présent que l'humanité demandera jamais la solution des grands problèmes qui l'agitent, bien qu'il croie l'avoir trouvée pour lui-même ; [...] La seule chance qu'il ait de faire accepter les vérités qu'il a dites, c'est de ne pas essayer d'en ajouter de plus hautes à celles-là »¹⁹.

Cette résignation hautaine, doublée d'une conception étroite du public, ne pouvait qu'irriter Zola, dont « le cœur se serrait en lisant sa (= celle de Dumas) préface »²⁰, car Dumas, pour lui, était de ceux qui avaient lutté pour la vérité, contre la convention, les préjugés et les peurs du public.

Outre la réplique directe et immédiate qu'il publie le 18 novembre 1879 dans *Le Voltaire*, Zola revient sur le problème de façon plus globale, dans le même quotidien, le 13 janvier 1880 ; cet article est repris dans le recueil *Le Naturalisme au théâtre* (1881) sous le titre « Les deux morales ». il y fait état de sa stupeur devant le fait que « les lois, les mœurs, les sentiments, la langue même, offrent de radicales différences » suivant qu'on est au théâtre (ou, plus

généralement, dans « le monde littéraire » ou dans la vie réelle (« le monde vivant »)²¹. Il prend deux exemples : les projets de mariage entre deux jeunes gens dont les fortunes respectives sont différentes ou évoluent, et l'attitude d'un « fils très noble, très grand, qui a le malheur d'avoir un père pour greudin »²². Selon Zola ces deux situations se gèrent fort bien dans la vie ; au théâtre, au contraire, chez les « auteurs contemporains les plus applaudis et les plus dignes de l'être », on voit « un fils qui rêve la rédemption de son père, ou deux amoureux qui font leur malheur en se querellant à qui sera le plus pauvre »²³.

Zola ne fait pas supporter la responsabilité de cette double morale aux auteurs dramatiques ; il n'ignore pas, se référant à nouveau à la « Préface » de *L'Étrangère*, « que le public entassé dans une salle de spectacle <a> des idées particulières et arrêtées sur toute chose », puisque, comme il le signale aussitôt, lui-même s'est fixé pour but de combattre « cet étrange phénomène », dû au fait que « le spectateur, sorti de la vie, est tombé dans la convention »²⁴.

Zola est convaincu, on le sait, d'avoir pour lui « la force de l'éternelle moralité du vrai », étant donné que « le réel ne saurait être ni vulgaire, ni honteux, car c'est le réel qui a fait le monde »²⁵. Or l'exemple même de la production littéraire de Zola incite à se demander si les « deux morales » établies par lui ne sont pas plutôt au nombre de trois. En effet, à côté de la « morale de la vie réelle » – qui d'ailleurs évolue au fur et à mesure que la société elle-même évolue (l'exemple du divorce suffit à rappeler cette évidence) – il est clair qu'à l'époque de Zola la morale « romanesque » et la morale « théâtrale » sont loin de se recouper : Zola en convient, même s'il estime que ces deux dernières morales doivent se rapprocher, sinon se confondre.

Les audaces dont Dumas fait état dans sa « Préface », et que Zola lui reconnaît, doivent certainement être reconnues comme telles : l'état d'esprit du public parisien des années 1860 et suivantes est celui de spectateurs encore marqués par un certain type de drame romantique, monnayé souvent en mélodrame ou en vaudeville, où le héros finit par incarner un rêve plus ou moins abâtardi. Le phénomène n'est pas limité à la France : F. Nietzsche, en 1870, avait trouvé des expressions très dures pour stigmatiser les spectateurs ses contemporains qui n'avaient plus rien de commun avec ceux qui participaient aux Dionysies d'Athènes :

« un public d'abonnés paresseux, fatigués, qui traînent tous les soirs au théâtre leur sens blasés, lassés, pour qu'on les plonge dans l'émotion »²⁶.

La censure théâtrale, efficace dans tous les pays d'Europe au XIX^e siècle, veille d'ailleurs à tout risque de désordre : Dumas a eu à en pâtir, comme Zola, mais aussi comme Augier et nombre d'auteurs dramatiques de l'époque. On sait que les censeurs se montrent d'autant plus vigilants que

l'action dramatique s'enracine dans le réel : dans la « Préface » de *L'Étrangère*, Dumas a rapporté les suggestions que lui avaient transmises les censeurs de *La Dame aux camélias* :

« Que l'auteur transporte le sujet [...] sous Louis XIV, qu'il mette des couplets dans la pièce, et qu'à la fin Armand épouse Marguerite » ;

à l'objection de Dumas que ce mariage serait vraiment « immoral », ils répliquent :

« Non, non, [...] parce que ce sera faux, et que ce qui est faux au théâtre n'est jamais dangereux »²⁷.

Dumas a réussi à faire jouer *La Dame aux camélias*, comme Augier à faire jouer *Les Lionnes pauvres*. Quelle que soit la valeur accordée aujourd'hui à ces pièces et malgré l'enrobement « moral » que les auteurs ont dû ménager, ceux-ci ont élargi les champs d'investigation de la scène. Zola n'a pas tort de s'étonner que Dumas « paraît vouloir se retirer sous sa tente »²⁸ et estimer qu'on ne saurait aller plus loin dans la recherche de la vérité au théâtre.

Les deux dernières décennies du XIX^e siècle montrent que Dumas s'est révélé mauvais prophète ; mais ce n'est peut-être pas à Zola, au contraire, que revient le mérite d'avoir vraiment mis à mal certaines conventions. En 1882 la Comédie-Française monte enfin *Les Corbeaux* d'Henry Becque, pièce d'une noirceur et d'un pessimisme qui ont stupéfié les contemporains ; trois ans plus tard le même auteur fait représenter *La Parisienne*, pièce pratiquement sans intrigue, dont l'héroïne se meut avec une aisance extraordinaire dans le mensonge et l'hypocrisie, au point que Becque réussit à faire accepter par ses spectateurs le personnage d'une femme mariée qui non seulement a un amant – Dumas tient pour acquis, en 1879, que « notre public non seulement pardonne toujours le premier amant d'une femme mariée, mais il l'attend » –, mais encore prend, pour quelque temps, un second amant – Dumas, à la suite : « En revanche il [=notre public] ne pardonnera jamais jamais le second, quelque habileté que déploie l'auteur, quelques raisons que fasse valoir l'héroïne »²⁹. Becque s'est sans doute montré d'une habileté extrême, puisqu'il ne fait valoir aucune raison par Clotilde du Mesnil...

Zola a peut-être fait davantage de concessions à son public en adaptant le deuxième « Rougon-Macquart », *La Curée* (1871), devenu *Renée* (1887). A son tour, il a écrit une « Préface » après coup, justifiant les adoucissements qu'il est cru contraint d'opérer. On les connaît, la plus importante étant le mariage blanc que Renée oblige Saccard à contracter, ce qui élimine tout inceste *objectif* avec Maxime. Zola rappelle d'ailleurs qu'en écrivant *Renée* en 1880 il destinait le rôle à Sarah Bernhardt, alors à la Comédie-Française et que « l'inceste <lui> semblait radicalement impossible » sur une telle scène³⁰. La pièce elle-même s'insère dans un système bien rôdé, avec un dénouement certes tragique (le suicide de Renée), mais qui n'est pas sans parallèle avec

celui de *Froufrou*, avec, également, un curieux Saccard, loin d'être aussi antipathique que celui de *La Curée*, qui devient amoureux de sa femme (Zola était particulièrement content de son acte IV) : on retrouve là une figure qui peut faire penser au duc de Septmonts, tant apprécié par Zola, voire au Pommeau des *Lionnes pauvres*, la « véritable figure centrale » de la pièce d'Augier selon Zola³¹ ; la figure du mari frustré, vaincu, appartiendrait-elle à l'imaginaire de Zola ?

Ni Dumas, ni Zola n'ont en définitive brisé certaines conventions qui régissaient le théâtre français et européen autour des années 80 de l'avant-dernier siècle. Ce n'est pas faute d'avoir, à des degrés divers, essayé. La crainte des possibles réactions du public, les mises en garde d'acteurs et d'actrices timorés, les atermoiements des directeurs ont pesé lourd. Représenter le réel sur une scène est beaucoup plus risqué que de livrer une suite de signes graphiques à l'imaginaire de chaque lecteur ; les moyens techniques ne sont pas seuls en cause : depuis le début du siècle au moins ils n'ont cessé d'être perfectionnés, facilitant notamment les reproductions de décors vraisemblables, sinon authentiques (Stanislawskij poussera très loin dans cette direction). Les situations présentées dans les pièces créent davantage de difficultés, en suscitant parfois des questions qu'il paraissait redoutable d'évoquer, et qui étaient exclus du débat public : toujours en 1879 Ibsen publie et fait représenter *Et dukkehjem (maison de poupée)*, dont le dénouement choque au point que son auteur se croit contraint de proposer une alternative au nom du moindre mal.

Existe-t-il des thématiques taboues pour le théâtre ? Pour les générations en activité à la fin du XIX^e siècle, incontestablement. Le roman est-il plus libre à l'égard de ces mêmes thématiques ? la réponse est également positive. « Le roman, grâce à son cadre libre, restera peut-être l'outil par excellence du siècle »³² : la prédiction de Zola (on doit toutefois noter la restriction du *peut-être*) demeure en grande partie avérée, mais en partie seulement. Ibsen, Strindberg, Cexov, G. Hauptmann, Maeterlinck, Claudel, en suivant des évolutions personnelles diverses, vont échapper plus ou moins à l'alternative « théâtre de convention/théâtre de vérité » en ouvrant leurs œuvres à une dimension mythique que Dumas, semble-t-il, n'a pas réussi à atteindre (en dehors, peut-être, de Marguerite Gautier), et que Zola a su approcher – mais dans son œuvre romanesque.

Yves Chevrel
Université de Paris-Sorbonne

Notes

1 *Le Roman expérimental*, dans Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, T. X, p. 1299. Toutes les références aux œuvres de Zola renvoient à cette édition (tome et pages).

2 *Ibid.*, p. 1237. Cf. p. 1250 : « le théâtre a toujours été la dernière citadelle de la convention, pour des raisons multiples ».

3 *Ibid.*, p. 1250.

4 T. 2, 1876, p. 84.

- 5 *L'Étrangère*, dans : A. Dumas, *Théâtre complet*, Paris, Calmann Lévy, T. VI, 1896, p. 278.
- 6 Ibsen publie *Gengangere* en 1881 ; la pièce est traduite en français en 1888 et créée au Théâtre-Libre le 30 mai 1890.
- 7 *L'Étrangère*, éd. citée, p. 323.
- 8 T. Fontaine, *Sämtliche Werke*, Munich, Nymphenburger, T. XXII/3, p. 210.
- 9 *L'Étrangère*, éd. citée, p. 260.
- 10 Cité d'après : A. Dumas fils, *Théâtre complet*, Paris, Calmann Lévy, T. VI, 1896, p. 207.
- 11 *Ibid.*, p. 205.
- 12 Zola, éd. citée, T. XI, p. 642. Dans la « Notice » qui concerne H. Mitterrand signale (p. 807) que cette section n'a pas été retrouvée dans la presse de l'époque.
- 13 *Ibid.*, p. 646 et 647.
14. *Ibid.*, p. 648. D'après Zola, c'est même ce personnage « le premier soir, qui a décidé du succès de la pièce ».
- 15 A. Dumas, *op. cit.*, p. 176.
- 16 « Préface » au *Théâtre* des Goncourt, 1879, dans : E. et J. de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, Paris, 1926, p. 133.
- 17 *Ibid.*
- 18 Voir le début de la « Préface » de *Mademoiselle Julie (Fröken Julie)*, pièce publiée en 1888, traduite en français en 1893 et représentée la même année sur la scène du Théâtre-Libre.
- 19 A. Dumas, éd. citée, p. 223-4.
- 20 Zola, éd. citée, T. XI, p. 665.
- 21 *Ibid.*, p. 303.
- 22 *Ibid.*
- 23 *Ibid.*, p. 304
- 24 *Ibid.*, p. 305.
- 25 *Ibid.*, P. 306-7.
- 26 F. Nietzsche, « Le drame musical grec », conférence faite à Bâle le 18 janvier 1870 (trad. J.-L. Backès).
- 27 A. Dumas, éd. citée, p. 202.
- 28 Zola, éd. citée, T. XI, p. 664.
- 29 Dumas, éd. citée, p. 187.
- 30 Zola, éd. citée, T. XV, p. 417.
- 31 Zola, éd. citée, T. XI, p. 621.
- 32 *Ibid.*, T. X, p. 169.