



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

TRASPARENZE

a cura di Silvia Casini, Francesca Di Blasio, Greta Perletti

giugno 2020

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

SALLY FILIPPINI

## **La pièce voilée – mécanismes de la transparence entre le roman et son adaptation**

### **Introduction**

En s'inspirant du courant réaliste qui s'était affirmé au cours de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le mouvement naturaliste proposa un renouvellement du domaine artistique et littéraire. Influencé par la médecine contemporaine, le naturalisme aspirait à transposer les principes méthodiques de la science à l'art et à la littérature (Chevrel 1982 : 27) à travers un regard désenchanté sur la réalité. Une première définition du naturalisme fut donnée par le critique d'art Jules-Antoine Castagnary, au Salon de Paris de 1863. Ce dernier écrivait que la nouvelle peinture contemporaine était " issue des profondeurs mêmes du rationalisme moderne " et représentait " l'expression de la vie sous tous ses modes et à tous ses degrés, et son but unique [était] de reproduire la nature en l'amenant à son maximum de puissance et d'intensité. C'est la vérité s'équilibrant avec la science " (1892 : 140). Ces idées furent reprises aussi en littérature, notamment par Émile Zola, bientôt défini comme chef de file du mouvement naturaliste. Déjà dans ses premiers travaux, il avait commencé à déterminer les principes et les caractéristiques littéraires du mouvement. " Le but de la méthode expérimentale [...] consiste à trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou autrement dit, à déterminer les conditions nécessaires à la manifestation de ce phénomène " (1881 : 3), écrivait Zola dans un article intitulé " Le roman expérimental ", qui devint ensuite le titre de son recueil d'essais théoriques sur le naturalisme. La particularité du mouvement naturaliste est à recher-

cher dans son inclusivité, puisqu'elle refuse " de se situer au seul plan littéraire " (Chevrel 1982 : 27) et vise à comprendre plusieurs domaines, justement à cause de la perspective scientifique qu'il a sur la réalité. À cet égard, Zola affirmait que les écrivains naturalistes s'appuyaient sur la physiologie afin de " résoudre scientifiquement la question de savoir comment se comportent les hommes, dès qu'ils sont en société " (1881 : 20). Comme la rédaction d'un roman naturaliste devait consister alors en une expérimentation sur la société inspirée par la quotidienneté de sujets réels, la narration et le procédé d'analyse devaient être les plus transparents que possible. En effet, l'écriture naturaliste visait à être un miroir de la société, donc à reproduire le plus fidèlement la réalité observée par le romancier sans que les procédés littéraires et le travail de documentation de l'auteur qui permettent cet effet de réel n'apparaissent au lecteur. Pour Zola, les ouvrages naturalistes devaient s'engager à être " un simple verre à vitre, très mince, très clair, [...] qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité " (Becker 1998 : 156). À la lumière des problématiques de la transparence dans le naturalisme et à partir d'une analyse de *Thérèse Raquin*, œuvre de Zola parue dans *L'Artiste* en 1867 et successivement publiée en plusieurs versions (illustrée et théâtrale), nous nous attarderons sur l'adaptation théâtrale de Zola. Celle-ci représente un cas intéressant pour l'étude de l'effet de réel singulier qui découle de l'emploi du principe de la transparence cher aux arts naturalistes et qui ne s'applique pas de la même manière dans les traditions romanesque et dramaturgique. Après avoir déterminé les éléments les plus importants pour obtenir un effet de réel à travers la transparence dans le roman, le même procédé sera effectué avec son adaptation pour la scène. Puisque la mise en scène du drame fut reprise plusieurs fois et ensuite adaptée pour le cinéma, sans mentionner le fait que chaque représentation est unique, ce travail se restreint à l'étude de la transparence du texte théâtral publié par Zola en 1873 et à la comparaison entre le texte romanesque et la pièce.

## Le naturalisme et la transparence

Le roman naturaliste se fonde sur l'expérience de son écrivain, qui réalise l'enquête et l'expérimentation sur des sujets choisis dans un milieu social. Le roman pourrait être considéré comme une sorte de reportage narrativisé d'une histoire vraie ayant le but de montrer les tempéraments de l'homme en action. En effet, Zola affirme que le roman naturaliste est " une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme, en s'aidant de l'observation " (1881 : 9). La transparence du procédé est donc fondamentale pour l'écrivain afin de rendre clairs le comportement et les tempéraments de ses personnages. En effet, la transparence est " généralement mobilisée en référence à l'expression d'une intériorité " (Zenetti 2011 : 3), donc à la visibilité de quelque chose qui est caché ou peu clair. Le naturalisme, ayant pour objectif l'analyse de l'homme et de ses relations, soit de son intériorité, vise à exposer ses thèses et ses sujets avec " clarté, transparence, simplicité, ou, d'un autre point de vue, platitude et monotonie ", affirme Chevrel (1982 : 216). Cependant, il n'est pas possible de reproduire la réalité telle qu'elle est, puisque la réalité est toujours filtrée par le regard de quelqu'un. " Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité " (Becker 1998 : 154), écrit Zola en 1864 dans une lettre à l'ami Valabrègue, poète et critique. Puisque la réalité ne peut pas être reproduite complètement, le roman naturaliste essaie plutôt de reproduire un *effet* de réalité à travers " la notation insignifiante " (Barthes 1968 : 85), l'emploi de nombreux détails dans les descriptions et l'utilisation d'un langage approprié aux classes sociales représentées dans les romans. Cet effet de réalité, " fondement de ce vraisemblable inavoué " (ivi : 88), crée aussi un sens de transparence sur la réalité, puisqu'il donne l'impression au lecteur de pénétrer les mécanismes et l'âme des personnages. En revanche, le théâtre se caractérise par une transparence inverse, puisqu'il est possible de *visualiser* la réalité à travers la mimesis, au lieu de la recréer dans l'imaginaire à travers la narration. Il est néanmoins vrai que le théâtre arrive à reproduire la réalité telle qu'elle

est ; cependant, la mimesis suppose déjà l'imitation d'une réalité qui devient authentique au moment de la représentation, mais aussi à la lecture des textes qui pourraient être considérés comme des transcriptions de dialogues. En effet, le théâtre est " à la fois production littéraire et représentation concrète " (Ubersfeld 1996 : 11). Les premières tentatives d'un théâtre naturaliste en France furent effectuées par l'adaptation de romans naturalistes, selon la prémisse que " si l'on ne pouvait pas fabriquer un théâtre absolument vrai, on pouvait fabriquer un théâtre plus rapproché du livre, un théâtre pouvant être considéré comme la vraie adaptation du roman au théâtre " (Goncourt 1888 : IV). Le romancier devait alors transformer le roman, normalement caractérisé par de longues descriptions et des passages introspectifs, dans un texte de théâtre, composé de " deux parties distinctes mais indissociables, le *dialogue* et les *didascalies* " (Ubersfeld 1996 : 17). L'effet de réalité demandé au texte de théâtre est différent du roman et dépend du langage et de la structure des discours. Déjà avec les romans naturalistes, les discours des personnages se caractérisaient par un lexique populaire et grossier, puisque les protagonistes provenaient de classes modestes. En revanche, au théâtre, il était plus insolite de trouver des exemples de langage vulgaire, puisque la tradition théâtrale, influencée par les théâtres classique et romantique, imposait aux discours des personnages la conservation d'un certain lyrisme étranger à la réalité. La langue au théâtre restait donc toujours littéraire, même dans la mise en scène des basses classes.

Zola fut un des premiers écrivains naturalistes à adapter un de ses romans pour la scène avec *Thérèse Raquin*, dans lequel il essayait de combattre les principes du théâtre classique. Selon Zola, " toutes les formules anciennes, la formule classique, la formule romantique, sont basées sur l'arrangement et sur l'amputation systématique du vrai " (1895 : 18), tandis que le naturalisme vise à " arriver à la connaissance complète d'une vérité " (1881 : 12). La mise en scène de la vérité dans toute sa misère est l'objectif idéal de Zola, qui entend le drame naturaliste comme " un fait se déroulant dans sa réalité et soulevant chez les personnages des passions et des sentiments, dont l'analyse exacte serait le seul intérêt de la pièce. Et cela dans le

milieu contemporain, avec le peuple qui nous entoure " (Zola 1895 : 23). Pourtant, l'adaptation est un processus délicat qui implique le passage d'une *telling mode* à une *showing mode* (Hutcheon 2006 : 22), soit une transformation formelle du texte, qui passe d'un style narratif à un style visuel. Si dans le roman on raconte, dans la pièce on montre ; si dans le roman le narrateur se cache, dans la pièce il est inexistant puisque la parole est aux personnages ; si dans le roman l'observation du narrateur décrit ce qui entoure les personnages insistant sur leur milieu, dans la pièce le décor est présent à priori et le lecteur/spectateur peut l'interpréter sans filtres à partir de sa propre expérience.

À la suite de ces considérations, l'adaptation d'un ouvrage naturaliste représente une occasion de raconter une réalité à travers une modalité de transparence différente. Dans les romans, les faits sont exposés de manière linéaire, les éléments nécessaires à l'analyse sont identifiés et parfois mis en évidence par l'auteur, comme la description des endroits fréquentés par les personnages, leurs pensées et les changements d'expression qui laissent entendre un tempérament différent face à une nouvelle situation. Dans le roman, tout est dévoilé et le narrateur conduit l'observation et l'enquête sur les faits racontés en les exposant clairement et " il y a dans l'esthétique naturaliste une convention du réel comme il y a une fabrication de l'écriture " (Barthes 1972 : 53). Au contraire, au théâtre, la situation est offerte au lecteur ou au spectateur, qui ont tous deux la possibilité et le devoir d'interpréter eux-mêmes les faits. Comme le rappelle Anne Ubersfeld, l'écriture de théâtre " n'est jamais subjective " puisque " la part textuelle dont l'auteur est sujet est constituée par les *didascalies*. Le dialogue est toujours la voix d'un autre – et non seulement la voix d'un autre, mais de plusieurs *autres* " (1996 : 18). Cependant, la transparence de la situation, voire " l'accès non ambigu au contenu du message " (Zenetti 2011 : 5), peut finir altérée par l'emploi de moyens non pertinents à la situation, par exemple un langage poétique qui embellit le discours. En outre, à cause du manque d'explications et d'extraits du roman, le déroulement de l'histoire est parfois résumé pour avancer rapidement. Par conséquent, la logique de l'action perd ses références et il en résulte un

ensemble un peu chaotique. Les mécanismes sociaux dévoilés au cours de la narration des romans sont moins immédiats et parfois moins profonds dans les adaptations puisque, même si les points de vue des personnages emmènent le lecteur à comprendre la nature de leurs tempéraments, ils sont exposés de manière transparente sur la scène, non filtrés par un regard extérieur. Après tout, le naturalisme se base sur une étude " de tempéraments et non des caractères " (2001 : 24), comme l'affirme Zola lui-même dans la *Préface* de *Thérèse Raquin*. En effet, l'écrivain affirmait avoir écrit le roman dans " un but scientifique " (ibidem), c'est-à-dire " l'étude d'un cas curieux de physiologie " (ivi : 25). Il déclarait, à travers la publication de ce roman, l'avenir du naturalisme. Le choix d'adapter ce texte pour le théâtre n'est donc pas un hasard, même si Zola avait déjà écrit d'autres pièces et adapté une de ses pièces en roman. Puisque *Thérèse Raquin* était son prototype du roman naturaliste et de la méthode expérimentale, " il n'y avait aucune raison de supposer que les formules appliquées avec succès dans le roman ne pouvaient pas se transposer à la scène " (Zola 1986 : 11). D'ailleurs, l'auteur lui-même déclara dans la *Préface* de son drame que l'inspiration lui était venue parce qu'il lui " semblait voir dans *Thérèse Raquin* un excellent sujet de drame, pour risquer à la scène une tentative " (1873 : 6). Zola voulait " porter au théâtre l'évolution qui s'est produite dans le roman avec Stendhal, Balzac et Flaubert " (Alexis 1882 : 145). Le théâtre représentait pour lui une occasion d'accomplissement personnel et un défi esthétique envers les critiques qui méprisaient le mouvement naturaliste. Il est vrai que le mouvement naturaliste en tant que tel n'est pas né officiellement en 1867, mais Zola était en train de déterminer ses caractéristiques et ses principes de base et, par conséquent, " Zola tenta de définir le naturalisme théâtral par référence au roman " (Best 1986 : 12).

### **Thérèse Raquin, un roman qui montre**

L'idéal littéraire naturaliste propose un type de roman qui est non seulement un objet littéraire, mais aussi un moyen pour analyser la société, notamment l'esprit humain et ses pulsions. Le but du mou-

vement naturaliste, par la méthode expérimentale, est de rendre intelligible et transparente la dynamique des comportements sociaux. Les romanciers sont " des analystes de l'homme, dans son action individuelle et sociale " (Zola 1881 : 16). D'ailleurs, la description des pulsions des personnages dans le roman les rend tellement transparentes qu'elle permet la prévision de leurs actions et devient ainsi nécessaire à la compréhension du déroulement de l'intrigue. En effet, la transparence ne découle pas seulement d'une extrême clarté des situations et des conditions de vie des personnages, mais aussi d'une manière de rendre intelligibles les actions des personnages. Si d'un côté la transparence naturaliste a pour but de montrer les mécanismes de la société, considérant le caractère pédagogique du positivisme qui détermine ce courant ; d'un autre côté, elle rend les personnages plutôt prévisibles dans leurs actions, ne recherchant pas l'effet de surprise auquel Zola s'oppose fermement. Ce dernier valorise plutôt " l'illusion du réel en multipliant les petits faits vrais " (Becker 1998 : 141). C'est pourquoi le roman se base sur la monotonie et la répétition des gestes quotidiens dès l'incipit, qui présente les personnages chez eux un soir quelconque. *Thérèse Raquin* est un roman qui, " étant donné un homme puissant et une femme insoumise, [vise à] chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres " (Zola 2001 : 25). L'emploi du terme " bête " n'est pas un hasard, puisqu'au cours du roman, Zola souligne à maintes reprises les particularités physiques des deux protagonistes, Thérèse et Laurent, en les associant au domaine animal. La brutalité est ce qui les distingue, montrée de manière évidente au lecteur, tandis que les autres personnages ne s'en aperçoivent pas. D'ailleurs, la brutalité est aussi une donnée sociale sur la condition de Thérèse et Laurent, issus d'un petit village de campagne au nord de la France. Sur ce point, les premières études anthropologiques et physiologiques, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, avaient déterminé les classes agricoles comme " les plus dominées par des passions violentes, brutales, par la haine, la vengeance, la colère " (Letourneau 1878 : 267), dont Thérèse et Laurent sont empreints. Les conséquences de leurs décisions et de leurs actions changent

également leur tempérament et leur attitude envers eux-mêmes et autrui. Si au début ils se montraient dociles, calmes et aimables, le meurtre, qui constitue l'événement déclencheur de leur névrose et de leur désespoir, les change drastiquement, même s'ils font semblant que rien n'a changé.

Le récit de *Thérèse Raquin* pourrait être résumé rapidement ainsi : une jeune fille à l'âme sauvage est obligée par sa tante d'épouser son cousin, Camille, de santé fragile. À Paris, Camille rencontre un ami d'enfance, Laurent, qui devient l'amant secret de Thérèse. Ne voulant plus cacher leur amour, ils décident de tuer Camille et de se séparer pour ne pas susciter de suspicion. Après un an, Thérèse et Laurent se marient, mais le couple est tourmenté par le fantôme de Camille, qui les pousse à la névrose et, finalement, au suicide. Le roman s'amorce par une description cinématographique du milieu, en commençant par le passage du Pont Neuf et terminant par une observation sagace sur les résidents de l'appartement. Le narrateur trace un portrait de famille et analyse ensuite chaque personnage, en commençant par les traits physiques qui reflètent leur psychologie. Ainsi, dans l'ombre, Thérèse a " un profil pâle et grave de jeune femme " (Zola 2001 : 34), caractérisant immédiatement le personnage comme une femme accoutumée au retrait, un peu cachée, invisible. Son profil, pâle et grave, révèle l'image d'une femme statuaire, dont la pâleur pourrait renvoyer à des traits nobles ou liés simplement au fait qu'elle reste toujours enfermée dans la maison. Son menton, " court et nerveux " (ibidem), annonce la névrose dont elle sera tourmentée au cours du roman. " Elle possédait un sang-froid suprême, une apparente tranquillité qui cachait des emportements terribles " (ivi : 41) ; l'explication de l'enfance et de la jeunesse de Thérèse se rend alors nécessaire pour comprendre la raison de son " apparente tranquillité ", qui est causée par une " vie forcée de convalescente [qui] la replia sur elle-même " (ivi : 40) et qui l'obligea de cacher son esprit " sauvage " et presque bestial. " Elle garda ses allures souples, elle resta l'enfant élevée dans le lit d'un malade ; mais elle vécut intérieurement une existence brûlante et emportée " (ivi : 41), synthétise Zola explicitement. En effet, si le romancier ne révélait pas les aspects intérieurs de Thérèse, il serait

difficile pour le lecteur de comprendre l'attitude et le tempérament réel de la jeune fille. Zola laisse aussi entendre la vraie nature de Thérèse avec des petits détails comme ce souvenir de jeunesse de Camille : " il poussa sa cousine et la fit tomber ; la jeune fille se releva d'un bond, avec une sauvagerie de bête, et, la face ardente, les yeux rouges, elle se précipita sur lui, les deux bras levés. [...] Il avait peur " (ivi : 43). Grâce à l'exposition explicite de l'analyse du personnage, le lecteur réussit à interpréter correctement – il est nécessaire de le préciser, puisque le naturalisme se base sur une observation qui se veut scientifique et les données sont à interpréter de manière objective et univoque – les pulsions des personnages et leur comportement. De la même manière, Laurent cache son attitude réelle. En effet, le jeune homme profite de la générosité de Madame Raquin et de l'adoration de Camille en passant son temps chez eux et en se faisant offrir des repas, avec le but de " ne rien faire, qu'à se vautrer dans une oisiveté et un assouvissement de toutes les heures " (ivi : 60). L'histoire avec Thérèse naît d'une mauvaise intention, de la considération simple et nette que la fille " a besoin d'un amant " et " alors pourquoi pas [lui] plutôt qu'un autre " (ivi : 67). Le corps de Laurent est le miroir de son intériorité : " grand, fort, le visage frais " (ivi : 58), mais aussi bestial, avide et voluptueux. Thérèse, qui " n'avait jamais vu un homme " (ibidem), est bouleversée, car finalement elle est attirée par cette figure si virile et différente de celle du mari et elle la repousse en même temps. Quelques traits physiques de Laurent sont énumérés : " chevelure noire, [...] lèvres rouges, [...] face régulière, d'une beauté sanguine, [...] grosses mains, les doigts en étaient carrés ; le poing fermé, [...] un vrai fils de paysan, d'allure un peu lourde, le dos bombé " (ibidem). Camille est quant à lui " petit et malingre " (ivi : 38). Face à la différence entre les deux hommes, Laurent comprend, ainsi que les lecteurs, qu'il peut profiter du désir de Thérèse, qui le regarde " avec une fixité ardente " (ivi : 62). En effet, accoutumée à étouffer son esprit rebelle, Thérèse perçoit en

---

Ici repose notamment le concept naturaliste de transparence, voire un " art mécanique " (Barthes 1972 : 53) qui a pour but de rendre compréhensible ce que normalement ne l'est pas, les tempéraments et relations humaines, " sans obstacle ni obscurité aucune " (Zenetti 2011 : 4).

Laurent une opportunité de confrontation avec quelqu'un d'aussi fort et sauvage qu'elle. La lisibilité des intentions et des affinités entre les personnages qui constitue le mécanisme de la transparence naturaliste est donc aisément reconnaissable par les descriptions minutieuses et contiguës des physique et psyché qui font de *Thérèse Raquin* le prototype des romans naturalistes. Ces procédés narratifs visaient à démontrer les effets et les conséquences d'une folle passion et, bien que le naturalisme ne se veuille pas pédagogique, l'œuvre donne aussi un exemple éventuel des répercussions d'une enfance troublée.

### La voile du théâtre

Au lieu d'introduire et d'analyser les personnages par l'emploi de la description, le dramaturge donne des détails essentiels à travers des didascalies, en focalisant l'attention du lecteur/spectateur sur les discours des personnages. En effet, au théâtre, les faits sont observés directement par le lecteur/spectateur pour offrir de manière transparente les événements, sans la médiation d'un regard extérieur. Cependant, cette transparence dépend aussi des interprétations du lecteur/spectateur, qui pourraient ne pas être univoques, justement parce qu'elles reposent sur l'expérience de chaque individu. Les événements racontés au théâtre se présentent de manière plus objective alors qu'en réalité, ils sont perçus subjectivement. Cependant, dans les adaptations théâtrales des romanciers naturalistes, la transparence du roman est souvent fortement réduite par sa mise en scène, soit parce que le texte ne réussit pas à abandonner la modalité narrative du roman pour passer à une modalité visuelle, soit parce qu'afin d'obtenir du succès, les spectacles de l'époque avaient besoin d'effets captivants et de coups de théâtre pour surprendre le public. Le cas de *Thérèse Raquin, drame en quatre actes*, marque la différence d'objectifs et d'effets du théâtre naturaliste. Le roman est méthodique et analytique et les personnages sont offerts aux lecteurs sous toutes leurs formes, tandis que la pièce maintient un style parfois encore romantique, alors qu'elle se focalise sur la mise en scène de la monotonie et de la répétition. En effet, le but

de Zola était de " ramener continuellement la mise en scène aux occupations ordinaires de [s] es personnages, de façon à ce qu'ils ne "jouent" pas, mais à ce qu'ils "vivent" devant le public " (Zola 1873 : 11). La pièce est structurée en quatre actes qui se déroulent intégralement dans la salle à manger de la maison de la famille Raquin à Pont Neuf. Zola ne donne pas trop de détails sur la dimension de la salle, le décor ou les couleurs, mais il précise suffisamment le décor pour donner une perception du type d'endroit où se trouvent les personnages. De cette manière, il est possible de recréer une salle imaginaire non seulement pour le lecteur de la pièce, mais surtout pour les metteurs en scène qui peuvent exprimer leur créativité en l'accordant à leur époque. La pièce commence *in media res*, lorsque Laurent peint le portrait de Camille, ce qui représente l'occasion parfaite pour marquer la différence physique, mais aussi de tempérament, entre les deux amis : " CAMILLE : Après le souper, si je ne parle pas, je m'endors... Tu es heureux de te bien porter. Tu peux manger de tout... Je n'aurais pas dû reprendre de la crème. Elle me fait du mal. J'ai un estomac de quatre sous... " (ivi : 20). Cette réplique de la première scène souligne dès le début l'écart entre les deux hommes. Laurent est debout, s'imposant déjà par la position adoptée, tandis que Camille est sur le fauteuil et se plaint de sa santé fragile. Dans un coin, Thérèse est " accroupie, [...] le menton dans la main " (ivi : 19), position assumée pendant la plupart de la pièce. Comme dans le roman, la fille ne parle pas beaucoup avec sa famille ou avec ses hôtes, demeurant cachée et silencieuse. L'attention du lecteur/spectateur est toute portée vers Laurent et Camille, qui agissent concrètement sur scène et discutent légèrement en introduisant la situation, notamment l'heure, la saison, le lieu dans lesquels ils se trouvent, mais aussi leur commune d'origine, Vernon – qui donne un aperçu de la provenance campagnarde des personnages –, les soins de Madame Raquin, l'ennui de Camille et les ambitions des jeunes hommes.

Le lecteur/spectateur est témoin de l'attitude calme de Thérèse qui apparaît, comme aux autres personnages, docile et tranquille. À la fin de la première scène du premier acte, Madame Raquin s'adresse à elle ainsi : " Il y a du monde à la boutique, Thérèse, tu ne descends

pas ? (Thérèse paraît ne pas entendre et reste immobile) Attends, je vais aller voir ” (ivi : 23). Thérèse ne montre ni tendresse, ni signes d'affection pour sa famille. Son comportement est illisible, statuaire pendant trois scènes. Dans le roman, lorsque Thérèse pose ses yeux sur Laurent, Zola décrit les frémissements qu'elle éprouve à son regard, “ accablée et anxieuse ”, tandis qu'elle étudie ses mouvements d'une “ fixité ardente ” (Zola 2001 : 62). Au contraire, dans la pièce, Thérèse exhibe une attitude quiète et sombre, presque somnolente. Ce n'est qu'à la scène V que “ Thérèse, restée seule, demeure un instant immobile, regardant autour d'elle, respirant enfin. Jeu muet. Elle descend la scène, s'étire dans un geste de lassitude et d'ennui. Puis, elle entend Laurent entrer par la petite porte, à gauche, et elle sourit, frémissante d'une joie subite ” (Zola 1873 : 30). Dans les didascalies, et parfois même dans les discours de ses personnages, Zola n'arrive pas à se détacher de la modalité narrative, puisqu'il explique méthodiquement la raison de leurs réactions. Il est vrai aussi que, de cette manière, le lecteur de la pièce peut interpréter la scène de façon plus complète puisqu'il reçoit des indices sur le comportement des personnages. De plus, cela constitue une indication pour les acteurs et montre en même temps la tendance de l'auteur à employer un style romanesque plutôt que dramatique. D'autre part, la structure de la pièce telle qu'elle a été conçue ne permet pas d'établir un plan d'action efficace. Au lieu de *montrer*, la pièce raconte les événements. L'objectif de Zola a été partiellement achevé par la représentation du portrait de Camille et celle des dîners communs avec les amis de Madame Raquin. D'un autre côté, le choix de ce type de représentation a empêché de voir sur scène les actions emblématiques de l'histoire, que les personnages doivent résumer. Ces derniers agissent comme des explicateurs explicitant les relations qui se déroulent sous les yeux des lecteurs et des spectateurs. Par conséquent, la bestialité et la violence qui dépeignent Thérèse et Laurent dans le roman sont presque absentes, puisque les scènes les plus cruelles n'ont été que résumées. Par exemple, les circonstances du décès de Camille sont ainsi racontées par Madame Raquin :

Je vois toujours mon pauvre enfant roulé dans les eaux troubles de

la Seine, et je le vois tout petit, quand je l'endormais entre deux couvertures. Quelle affreuse mort ! Comme il a dû souffrir ! ... J'avais un pressentiment sinistre, je le suppliais d'abandonner cette idée de promenade sur l'eau. Il a voulu faire le brave... (ivi : 62).

Ne savant pas que Camille a été assassiné, Madame Raquin fournit des informations essentielles sur la mort de son fils alors que cette mort n'est jamais pleinement explicitée, restant plutôt implicite dans ces discours de Thérèse et Laurent : “ THÉRÈSE : Paraissait-il avoir beaucoup souffert ? ” (ivi : 102) ; “ Nous avons tué l'amour ” (ivi : 105). Du coup, la tentative théâtrale de cette œuvre, bien que la matière se prête parfaitement à la mise en scène, n'aboutit pas, puisque la représentation reste plutôt basée sur le modèle narratif, même en ce qui concerne l'expression des personnages pendant les discours :

Je ne sais plus pourquoi j'ai consenti à épouser Camille. C'était un mariage prévu, arrêté. Ma tante attendait que nous eussions l'âge. [...] Elle voulait lui donner une garde-malade, une faiseuse de tisanes. Elle adorait cet enfant chétif qu'elle avait vingt fois disputé à la mort, et elle m'avait dressée à être sa servante... Moi, je ne protestais pas. Ils m'avaient rendu lâche (ivi : 33),

affirme Thérèse dans la scène V du premier acte. La pièce paraît alors trop distante de la réalité : les personnages ont un registre linguistique raffiné et leur manière de s'exprimer appartient à un domaine littéraire. Au lieu de *montrer* au théâtre, les personnages résumant, analysent et commentent leur propre situation de manière soignée alors qu'ils sont représentés dans un cadre de quotidieneté. Le défi de la transparence naturaliste au théâtre est lié au maintien des attentes de l'écrivain par rapport à son ouvrage. Les discours des personnages, mais aussi les didascalies, devraient exposer avec clarté les problématiques étudiées dans le roman, à travers un lexique approprié et des dialogues évoquant un sens d'authenticité et de clarté par rapport aux événements. Dans le roman, les protagonistes sont présentés de manière statique, l'un après l'autre, comme on analyse un tableau en approfondissant la

nature et le tempérament de ses personnages, ainsi que leur passé à travers des digressions. Au contraire, le théâtre est caractérisé par l'immédiateté de la représentation. La manière dont les personnages agissent constitue la clé de lecture pour comprendre la logique de la pièce. En général, les autoadaptations des romans naturalistes au théâtre n'arrivent pas à reproduire le but scientifique de leur analyse, même si la scène de théâtre peut ressembler au terrain d'enquête de l'écrivain. Au lieu de montrer lentement l'évolution de ses personnages dramatiques, Zola expose les différentes étapes qu'ils accomplissent par leur déclamation de celles-ci. Le tempérament et l'analyse des personnages, contrairement au roman, sont difficiles à saisir, puisqu'ils sont offerts au public comme de simples données contenues dans les dialogues.

Bien que l'adaptation théâtrale offre une bonne occasion pour mettre en scène l'histoire de *Thérèse Raquin* sous un autre point de vue, la tentative fébrile de l'auteur de rendre transparentes les intentions des personnages entre en collision avec le récit des événements dans la pièce. Dans un certain sens, ces événements sont suivis comme à travers les yeux de Grivet et Michaud, les amis de Madame Raquin qui lui rendent visite tous les jeudis, mais les résumés et les explications de Thérèse et Laurent sont nécessaires au déroulement de l'histoire et à la compréhension d'une instance extérieure comme celle du lecteur/spectateur. Par conséquent, dans la pièce, les relations entre les personnages et leur évolution n'obtiennent pas toujours l'espace nécessaire pour combler les manques d'une analyse pourtant centrale dans le roman. Si ce dernier réussit dans sa volonté de transparence, laquelle met en relief les tempéraments des personnages et les mécanismes relationnels de manière claire et évidente, la pièce aurait dû être encore plus limpide grâce à l'objectivité des événements qu'elle offre au public. Pourtant, dans la mise en scène, " l'obscurité et l'équivoque [ont] pour effet de bloquer l'interprétation " (Zenetti 2011 : 4) du message, tandis que la représentation vise à être le message même. La transposition du principe naturaliste de transparence du roman à la pièce reste alors à discuter puisqu'il n'est pas possible d'observer le développement psychologique des personnages, n'étant témoins que de certaines

phases. Malgré sa tentative partiellement réussie de donner l'idée d'une dramaturgie naturaliste, Zola maintient la perspective romanesque de *Thérèse Raquin* dans la pièce, suivant toujours les principes de la méthode expérimentale, utilisant un langage littéraire et dévoilant l'intrigue de manière narrative plutôt que scénographique. Après tout, " Zola tenta de définir le naturalisme théâtral par référence au roman " (Best 1986 : 12), expliquant que l'application des principes de la transparence du roman à la pièce engendre une maladroite tentative d'objectivité qui n'aboutit que partiellement.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALEXIS P. (1882), *Notes d'un ami*, Charpentier, Paris.
- AUERBACH E. (2000), *Mimesis*, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1968), " L'effet de réel ", dans *Communications*, n° 11, pp. 84-89.
- Id. (1972), *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.
- BECKER C. (1998), *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Dunod, Paris.
- BERNARD C. (1898), *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Delagrave, Paris.
- BEST J. (1986), *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Corti, Paris.
- CHEVREL Y. (1982), *Le naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*, Puf, Paris.
- DECOUT M. (2017), " La littérature : entre transparence et mauvaise foi ", dans *Sens-Dessous*, 2017/2, n°20, pp. 95-102.
- FRAWLEY W. (éd) (1984), *Translation: Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives*, Associated University Presses, Cranbury.
- HUBERT M.-C. (éd) (2006), *Les formes de la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- HUTCHEON L. (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, London-New York.
- JENNINGS C. (1976), " Thérèse Raquin, ou le péché originel ", dans *Littérature*, n°23, pp. 94-101.
- LAVATER J. C. (1806), *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Prudhomme, Levrault Schoell, Paris.
- LETOURNEAU C. (1878), *Physiologie des passions*, Reinwald, Paris.
- MÉNARD S. (2012), " Jusqu'à ce que le mort ne nous sépare ", dans *Poétique*, 2012/ 4, n° 172, pp. 441-455.
- PAGÈS A. (2000), " L'espace littéraire du naturalisme ", dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 107-108, pp. 89-114.
- PELLINI P. (1998), *Naturalismo e verismo*, La nuova Italia, Scandicci.
- PETRELLA F. (2011), *La mente come teatro*, ediemmes, Milano.
- PROSPER L. (1850), *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité na-*

- turelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Baillière, Paris.
- SANDERS J. (2006), *Adaptation and appropriation*, Routledge, London-New York.
- UBERSFELD A. (1996), *Lire le théâtre*, Belin, Paris.
- WATROBA M. (1997), " Thérèse Raquin : Le naturalisme entre mensonge et vérité ", dans *Romantisme*, n°95, pp. 17-28.
- ZENETTI M.-J. (2011), " Transparence, opacité, matité dans l'œuvre de Roland Barthes, du ' Degré zéro de l'écriture à L'Empire des signes ' ", dans *Appareil* [en ligne], n°7, mis en ligne le 04 avril 2011, pp. 1-13.
- ZOLA É. (1873), *Thérèse Raquin, drame en quatre actes*, Charpentier, Paris.
- Id. (1881), *Le roman expérimental*, Charpentier, Paris.
- Id. (1895), *Le naturalisme au théâtre*, Charpentier, Paris.
- Id. (2001 [1868]), *Thérèse Raquin*, folio classique, Paris.