

L'Assommoir de Zola : du roman à la pièce de théâtre

Par

Julie Martin-Guay

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.

en langue et littérature françaises

octobre 2004



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

ISBN: 0-494-12744-9

Our file *Notre référence*

ISBN: 0-494-12744-9

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'adaptation scénique du roman *L'Assommoir* d'Émile Zola. Transposé pour la scène en 1879 par William Busnach, *L'Assommoir* connut un immense succès, surtout auprès des classes populaires. Cependant, la pièce de théâtre ne fut pas retenue par l'histoire littéraire, en raison de sa faible valeur esthétique. L'analyse des personnages, des scènes et de la mise en scène de cette adaptation permet toutefois de mettre au jour quelques éléments d'intérêt tels la représentation du peuple au travail, les scènes du quotidien, l'habile transposition de certains passages romanesques plus hardis, l'emploi de l'argot et le choix réaliste des costumes et décors. Ces novations témoignent d'un déplacement des codes dramatiques et annoncent le réalisme scénique d'André Antoine.

ABSTRACT

This thesis deals with stage adaptation of Emile Zola's novel *L'Assommoir*. Adapted for the stage in 1879 by William Busnach, *L'Assommoir* was a hit, especially with the working class. Despite this, because of its supposed weak aesthetic value, the theatrical adaptation has not been recognized by literary history. Notwithstanding, the analysis of the characters and staging of this adaptation bring some interesting points to light. The representation of people at work, daily life, the clever transposition to stage of some of the novel's more daring passages, the use of slang and the choice of realist costumes and décor are *novelties* that signal a change in the established dramatic code and announce the realism of Andre Antoine.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé / Abstract	p. 2
Introduction	p. 4
Chapitre 1 : Du roman à la pièce de théâtre	p. 15
Le naturalisme zolien.....	p. 16
William Busnach et Octave Gastineau.....	p. 20
La paternité de <i>L'Assommoir</i>	p. 22
<i>L'Assommoir</i> adapté : un drame ou un mélodrame ?.....	p. 25
Chapitre 2 : Les personnages	p. 29
Schémas actantiels.....	p. 33
Gervaise ou le bon naturel.....	p. 39
Réalisme des costumes.....	p. 41
Coupeau.....	p. 44
Lantier.....	p. 47
Virginie, la traîtresse.....	p. 49
Les symboles : Gouget, Bazouge et l'alambic.....	p. 50
Mes-Bottes, Bibi et Bec-Salé : l'humour et l'argot.....	p. 54
Chapitre 3 : Le choix des scènes	p. 64
<i>L'Hôtel Boncœur</i>	p. 65
<i>Le Lavoir</i>	p. 67
<i>La Barrière Poissonnière</i>	p. 69
<i>Le Moulin d'Argent</i>	p. 70
<i>La Maison en construction</i>	p. 70
<i>La Fête de Gervaise</i>	p. 77
<i>L'Assommoir</i>	p. 79
<i>La Dernière bouteille</i>	p. 81
<i>Le Boulevard Rochechouart</i>	p. 85
Conclusion	p. 90
Bibliographie	p. 95
Annexe	p. 99

Au XIX^e siècle, le système des genres littéraires se modifie singulièrement. Le roman, autrefois peu prisé, acquiert peu à peu ses lettres de noblesse. Dans la seconde moitié du siècle, une certaine opposition se dessine entre la littérature dite *populaire*, feuilletonesque, faite pour le peuple, sans réelle préoccupation de la forme, et la *vraie* littérature, d'avant-garde, présentant une valeur esthétique importante, un souci de dépassement, de renouvellement des sujets et du style. La multiplication des découvertes scientifiques et la montée du positivisme ont un grand impact sur la production littéraire en général et sur le genre romanesque en particulier. Le courant naturaliste naît de cet intérêt croissant pour la science. Dans le sillage du réalisme, il introduit en littérature la reproduction exacte des milieux, en insistant sur l'influence de la condition sociale et de l'hérédité dans le développement des personnages, qui seront désormais davantage issus des classes populaires et, donc, plus représentatifs de la réalité.

Le théâtre, quoique moins prisé que le roman, demeure extrêmement populaire, tout au long du siècle. L'avènement du drame romantique, consacré par la bataille d'*Hernani* de Victor Hugo (1830), lui donne un second souffle et modifie singulièrement les pièces en les libérant des contraintes structurales et en introduisant des sujets

modernes sur les scènes. Pourtant, les percées du romantisme ne seront pas suivies d'autres bouleversements esthétiques au théâtre où on se contente de représenter les grands succès des années passées et des pièces nouvelles empruntant surtout aux formes populaires (mélodrame, vaudeville, opérette, etc.). Ainsi, dès les années soixante, le genre théâtral cesse de se renouveler et se contente des vieux canevas du théâtre de boulevard et du drame hérité d'Hugo. Dans ses articles sur le théâtre, Zola note que le drame romantique « était une révolution nécessaire, une violente émeute qui s'est produite à son heure pour balayer le règne de la tragédie tombée en enfance. Seulement, il serait ridicule de vouloir borner au drame romantique l'évolution de l'art dramatique¹. » Cependant, l'époque n'est pas propice à une nouvelle évolution dramatique. Institution sociale contrôlée exclusivement par la bourgeoisie², les scènes parisiennes deviennent un lieu de divertissement où sont exclues les innovations réalistes et naturalistes. Il faudra attendre la fin des années quatre-vingt pour que les scènes françaises retrouvent leur vitalité esthétique, surtout grâce à André Antoine, Alfred Jarry et Maurice Maeterlinck. Antoine a permis d'instaurer le réalisme scénique ; Jarry a fait éclater les conventions en privilégiant l'abstraction et en refusant l'illusion du réel ; Maeterlinck, dramaturge belge « du silence, de la mort et de l'angoisse³ », a créé un univers symboliste insolite et a influencé les surréalistes.

Dans le contexte bien particulier de la seconde moitié du siècle, l'adaptation d'un roman à succès en pièce de théâtre pouvait permettre, dans une certaine mesure, un déplacement des conventions. Mais si les adaptations se sont multipliées au XIX^e siècle, en France, c'est surtout parce qu'aucune loi ne venait régir les contrefaçons. Il devenait

¹ É. Zola. « Le naturalisme au théâtre », dans *Œuvres complètes tome XI : Œuvres critiques II*, p. 281.

² C. Charle. *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*, p. 114.

rentable pour un adaptateur, libre de toute contrainte, de transposer à la scène une grande œuvre connue, en jouissant d'une popularité déjà acquise. Les auteurs, jusque vers 1840, n'y pouvaient rien⁴. Cet attrait monétaire serait, selon Florent Montclair⁵, à l'origine de nombreuses adaptations, réalisées par les auteurs de *l'adaptée* (terme proposé par Farcy et désignant un texte premier⁶), dans la deuxième moitié du siècle, au même titre que le roman-feuilleton qui a vu le jour en 1836. Les plus populaires transpositions scéniques de romans de l'époque sont, entre autres, *Chatterton* (1835) de Vigny, *Les Mystères de Paris* (1844) d'Eugène Sue et *La Dame aux camélias* (1852) de Dumas fils.

Les romanciers naturalistes et réalistes, dans la foulée de leurs prédécesseurs romantiques, se sont beaucoup intéressés au théâtre. Flaubert, Zola, Daudet et les Goncourt ont tous été tentés par la bataille théâtrale, qu'ils considéraient comme un autre moyen de réaliser leur esthétique tout en renouvelant un genre qui stagnait depuis trop longtemps. Quelques-uns se sont essayés à l'écriture dramatique. Tous, à l'exception de Flaubert⁷, ont adapté (ou fait adapter) une de leurs grandes œuvres. Par exemples, Daudet a écrit *L'Arlésienne* (1872)⁸ et *Le Nabab* (1880), les Goncourt ont adapté *Germinie Lacerteux* (1888) et Zola a transposé pour la scène, seul ou en collaboration, la majeure partie de ses romans. Bien que ces pièces soient aujourd'hui passées dans l'oubli, en

³ « MAETERLINCK, Maurice », dans M. Corvin. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 1024.

⁴ C'est ce qui arriva notamment à George Sand, dont *l'Indianna* fut exploitée sans son accord en 1833. (M.-P. Le Hir. « Du roman à la scène en 1833 : quelques aspects théoriques et pratiques de l'adaptation », dans *Roman-feuilleton et théâtre. L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre. Colloque de Cerisy-la-Salle (17-23 août 1998)*, p. 221.)

⁵ F. Montclair. « À propos de quelques constantes de l'adaptation : Pixérécourt, Dumas-Nodier-Scribe, Verne et Zola », dans *Roman-feuilleton et théâtre. L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre. Colloque de Cerisy-la-Salle (17-23 août 1998)*, p. 352.

⁶ G.-D. Farcy. « L'adaptation dans tous ses états », p. 389.

⁷ Flaubert a fait représenter deux pièces, *Aïssé* (1872), « adaptée d'une œuvre inédite de Louis Bouilhet », et *Le Candidat* (1874), qui furent toutes deux de grands échecs (*Le Candidat* fut à l'affiche pendant trois jours). Il écrivit en outre une comédie, *Le Sexe faible*, qui ne fut jamais mise en scène. Aucune de ces pièces de théâtre n'était adaptée d'un de ses romans. (H. Mitterand. *Zola, tome II : L'homme de Germinal, 1871-1893*, p. 125, 199-200.)

raison de leur qualité littéraire moindre, elles sont intéressantes puisqu'elles ont permis d'introduire des éléments novateurs sur la scène française, sans avoir toutefois réussi à modifier les conventions théâtrales de l'époque.

L'adaptation⁹ d'un roman en pièce de théâtre pose un problème générique important. Si le roman est considéré comme le mode de l'énonciation diégétique (avec médiation¹⁰), le théâtre est celui de l'énonciation mimétique (sans médiation). L'adaptation d'un roman au théâtre suppose donc une modification et du genre et du mode d'énonciation. Double contrainte pour qui s'y risque, contrainte à laquelle s'ajoutent des problèmes connexes liés aux changements d'horizon d'attente, de temporalité, des personnages, du style, etc. En fait, entre le roman et le théâtre, il existe un monde de différences, historiquement déterminées pour certaines, inhérentes au genre utilisé pour d'autres. Pour bien appréhender ces différences, examinons brièvement le cas du naturalisme. Le roman naturaliste, qui s'appuie fortement sur la science, fait partie de l'avant-garde littéraire du XIX^e siècle, même s'il s'adresse aussi aux classes populaires, auxquelles il accorde une place de choix dans ses récits. Nous avons constaté, à la suite de Christophe Charle, que le théâtre de la seconde moitié du siècle ne laissait pas de place à l'avant-garde et se confinait davantage dans les genres populaires, accordant peu de visibilité aux représentations réalistes, et encore moins naturalistes. Pour permettre le passage du genre romanesque au genre dramatique, il faut que les naturalistes acceptent de réduire l'esthétisme de leurs œuvres et de l'accommoder aux goûts et conventions du

⁸ D'après la sixième des *Lettres de mon moulin*.

⁹ Pour tout ce qui concerne le vocabulaire technique de l'*adaptologie*, nous référons à G.-D. Farcy. « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, novembre 1993, p. 387-414.

¹⁰ Les termes de *mimésis* et *diégésis* n'ont pas toujours été appréhendés de la même façon. Dans ce texte, nous les employons en gardant une distinction apportée par les structuralistes, à la suite d'Aristote, soit la

public populaire et bourgeois, qui va d'abord au théâtre pour se divertir : le réalisme doit être atténué et la crudité, escamotée. Des contraintes génériques s'imposent également : dans le roman, l'influence des milieux sociaux et de l'hérédité peut être expliquée, décrite, au fil de la narration et des descriptions, par contre, à la scène, cette influence trouve difficilement matière à se déployer¹¹.

Cependant, une certaine homologie préexiste entre le roman et le théâtre et rend possible le passage de l'un à l'autre. L'histoire et les personnages sont les principaux éléments constitutifs de ces deux genres. Le schéma narratif peut donc rester sensiblement le même, mais le récit en est souvent modifié. Selon les changements apportés, l'adaptation peut être extrêmement fidèle à l'adaptée, comme elle en est parfois bien éloignée. En fait, si les genres sont fortement codifiés, le passage de l'un à l'autre reste à l'entière discrétion de l'adaptateur. Il est donc libre, malgré les exigences génériques, de respecter ou non le texte premier. Il en résulte une grande diversité. Pour bien appréhender le fonctionnement de l'adaptation, il est préférable de se pencher sur un texte en particulier, afin de mettre au jour les différences et similitudes entre un roman et une pièce, mais aussi de voir les limites inhérentes au passage d'un genre à un autre, ainsi que les innovations qui en résultent quelquefois. Le texte que nous avons privilégié est *L'Assommoir* d'Émile Zola.

Ce choix se justifie d'autant plus que, de tous les romans de Zola, *L'Assommoir* est celui qui remporta le plus grand triomphe lors de sa transposition scénique. Publié en 1877, ce septième roman de la fresque des *Rougon-Macquart* connut d'abord un

médiation. Cette idée de médiation renvoie au narrateur, présent dans le roman, absent dans le théâtre, puisqu'il n'y a pas de médiateur entre les personnages et les spectateurs.

¹¹ Nous expliciterons davantage, au chapitre suivant, les difficultés inhérentes à l'adaptation de romans à la scène.

important succès en librairie, réussite due en partie au scandale qu'il provoqua. Deux ans plus tard, soit le 18 janvier 1879, l'adaptation mélodramatique de ce roman fut jouée sur les planches de l'Ambigu-Comique pour la première fois. La pièce, cosignée par William Busnach et Octave Gastineau, eut également un immense succès. Pourtant, en dépit de ce triomphe auprès d'un vaste public et de certains critiques (les opinions de la presse et du monde littéraire étaient, il est vrai, très partagées), la version théâtrale de *L'Assommoir* ne passa pas à la postérité.

Oubliée par l'histoire littéraire en raison de qualités esthétiques moindres et d'un contenu peu conforme aux modifications théâtrales revendiquées par Zola dans ses articles sur l'art dramatique, la pièce a été redécouverte par quelques critiques zoliens vers les années 1980. D'abord, James B. Sanders y consacre un article, en 1978, « Busnach, Zola et le drame de "l'Assommoir" ». Puis, en 1986, Janice Best publie sa thèse de doctorat sur l'ensemble des adaptations réalistes zoliennes, *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, dans laquelle elle consacre tout un chapitre à l'adaptation de *L'Assommoir*. Finalement, Anne-Françoise Benhamou fait aussi paraître un article traitant du sujet, « Du hasard à la nécessité. *L'Assommoir* au théâtre » (1999). Tous trois se sont penchés sur l'adaptation scénique de *L'Assommoir* et en ont étudié plusieurs aspects. Janice Best, dont le travail est le plus détaillé, a surtout analysé les structures mélodramatiques et romanesques de la pièce, la tension dramatique, le rapport des personnages à l'intimité et à la collectivité ainsi que leurs relations à l'espace (scénique et romanesque). Janice Best ne s'est pas vraiment attachée à démontrer qu'en dépit des conventions génériques, la pièce contient plusieurs éléments novateurs pour l'époque. James B. Sanders et Anne-Françoise Benhamou, pour leur part,

ont fait ressortir quelques éléments « nouveaux, batailleurs, voir [sic] révolutionnaires¹² » de la mise en scène (interprétation et costumes), sans toutefois les analyser. Étant donné le peu d'écrits sur le sujet et l'importance de *L'Assommoir* à la fin du XIX^e siècle, la mise au jour et l'étude de ces éléments novateurs constitueront les buts principaux de notre mémoire.

Nous avons expliqué que l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir* de Zola n'a pas été retenue par l'histoire littéraire, d'une part, parce que sa valeur esthétique est faible, mais aussi parce qu'elle ne renouvelle pas le genre théâtral et se confine dans une forme peu prisée des littéraires, jugée trop populaire : le mélodrame¹³. Les grands changements scéniques revendiqués par Zola ne viendront pas de la transposition scénique de *L'Assommoir*. Est-ce dire que la pièce ne présente aucun intérêt littéraire ? Certainement pas. Dans notre mémoire, nous tenterons de démontrer, non seulement que Busnach et Gastineau ont su préserver, en dépit de la forme choisie, plusieurs des éléments naturalistes du roman, mais aussi qu'ils ont eu l'audace d'introduire des innovations théâtrales sur les planches de l'Ambigu-Comique. Enfin, nous essayerons d'établir ce qui, dans l'adaptation de *L'Assommoir*, annonce l'émergence d'un théâtre nouveau, tel qu'Antoine le pratiquera, quelques années plus tard.

Le metteur en scène, critique dramatique, directeur de théâtres, cinéaste et acteur André Antoine (1858-1943) est surtout connu pour le réalisme qu'il insuffla à la représentation scénique française. Souvent associé aux naturalistes, dont il a mis quelques théories en pratique et fait jouer plusieurs pièces, Antoine a permis d'introduire une façon

¹² J. B. Sanders. « Busnach, Zola et le drame de "l'Assommoir" », p. 117.

¹³ En fait, la transposition scénique de *L'Assommoir* a été classée comme un drame. Cependant, pour plusieurs raisons que nous expliquerons au premier chapitre, c'est le côté mélodramatique de la pièce qui prédomine, comme en témoignent les réflexions de Janice Best et d'Anne-Françoise Benhamou.

complètement nouvelle de percevoir la mise en scène, basée sur des principes d'exactitude et de vraisemblance. Son Théâtre-Libre, fondé en 1887, a transformé la manière dont jouaient les comédiens (« L'idéal devient celui de vivre son personnage¹⁴ »), l'utilisation de l'éclairage (en supprimant la rampe et en y substituant une lumière électrique) et la création des décors, des costumes et du bruitage (qui devaient « tenir au théâtre l'office que les descriptions tiennent dans le roman¹⁵ »). Antoine désire que les pièces de théâtre soient perçues non pas comme un spectacle, mais comme la vie réelle. Ainsi, « l'emplacement du rideau doit correspondre à un quatrième mur, transparent pour le public, opaque pour le comédien¹⁶ ». Si Antoine est considéré comme l'inventeur de la mise en scène, c'est surtout parce qu'il « est la première signature que l'histoire de la représentation théâtrale ait retenue¹⁷ », le premier à s'être autorisé entière liberté dans la mise en scène de pièces de théâtre, autant classiques que modernes. En fait, le grand mérite d'Antoine est d'avoir permis à la mise en scène de se définir, d'avoir obligé les auteurs et directeurs de théâtre à se poser des questions, à ne plus se confiner dans la convention. Que des Artaud, Ligné-Poe et Brecht aient rapidement remis en cause et dépassé les pratiques scéniques d'Antoine a peu d'importance, ce qui compte, c'est qu'Antoine ait poussé sa vision jusqu'au bout, changeant à jamais la façon de monter des pièces de théâtre. « Avec tous ses excès, l'influence d'Antoine sur sa génération et la suivante fut incommensurable. Même

¹⁴ J. B. Sanders. « Antoine et la mise en scène », dans *Aux sources de la vérité du théâtre moderne. Actes du Colloque de London (Canada)*, p. 92.

¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷ J.-J. Roubine. *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, p. 20.

dépassé, disait un jour le critique Marcel Doisy, “Antoine avait gagné le procès qu’il avait intenté à la routine”¹⁸. »

Le réalisme scénique d’Antoine est fortement tributaire des théories naturalistes en général et des articles de Zola sur l’art dramatique. Notre mémoire s’attachera à mettre en lumière ce qui, dans *L’Assommoir*, annonce le théâtre d’Antoine. Il sera divisé en trois chapitres. Nous étudierons d’abord le contexte littéraire et idéologique qui a vu naître l’adaptation de *L’Assommoir*, en nous arrêtant tout particulièrement à la conception théâtrale de Zola et de ses collaborateurs et à la forme particulière qu’est le mélodrame. Puis, nous examinerons les personnages, leur fonction, leurs costumes, le langage qui leur est propre et l’influence du naturalisme sur eux, malgré la forme mélodramatique de la pièce. Finalement, nous analyserons le choix des scènes, pour en faire ressortir autant les écueils que les trouvailles et les audaces scéniques. Lors de ces études, nous confronterons la pièce de théâtre avec le roman dont elle est issue afin de mieux comprendre les transformations opérées, d’analyser les limites de la transposition, mais aussi le déplacement, la remise en cause de certaines conventions qu’elle permet. L’adaptologie¹⁹ est la théorie qui nous servira de guide, tout au long de nos recherches.

L’adaptation transgénérique a peu été théorisée en littérature. Pourtant, cette forme de réécriture est très courante, plus particulièrement depuis le XIX^e siècle. Sans pouvoir expliquer les raisons de ce désintérêt, nous sommes à même de retracer les différents mouvements de la critique concernant l’adaptation, mouvements que nous pouvons répartir en trois étapes distinctes. D’abord, dans la première moitié du XX^e siècle, quelques auteurs et metteurs en scène, profitant de leurs expériences dans le

¹⁸ J. B. Sanders. « Antoine et la mise en scène », p. 107.

¹⁹ G.-D. Farcy. « L’adaptation dans tous ses états », p. 387.

domaine, ont mis par écrit leurs réflexions sur l'adaptation. À une époque où la critique littéraire, telle que nous la connaissons aujourd'hui, commence à peine à émerger, ces *praticiens* se sont contentés de justifier leur entreprise tout en dévoilant ses rouages. Erwin Piscator et Jean-Louis Barrault, bien qu'ayant écrit sur le sujet à une période légèrement plus tardive, appartiennent à cette catégorie. Puis, l'émergence des théories sur la réécriture dans les années quatre-vingt a favorisé le développement d'une critique, timide encore, sur l'adaptation, au même moment où des auteurs, comme Eliad Tudor, élaboraient, non pas une méthode d'analyse, mais bien une méthode d'adaptation. C'est finalement vers la moitié de la décennie suivante que commencent à se multiplier véritablement, toutes proportions gardées, les études sur le sujet, dont celles de Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », et de Dominique Ledur, « Réflexion sur l'adaptation théâtrale ». Les colloques des dernières années²⁰ témoignent de l'intérêt actuel que les penseurs manifestent pour l'adaptation, intérêt qui n'est sûrement pas sans lien avec la profusion de théories déjà existantes au sujet de l'adaptation cinématographique.

Bien que nous assistions présentement à la naissance de l'adaptologie, il n'existe pas encore réellement de théorie globalisante. Deux raisons complémentaires expliquent, en partie du moins, ce phénomène. D'une part, l'adaptation littéraire est rarement considérée pour elle-même. Elle se trouve souvent confondue avec l'adaptation cinématographique et télévisuelle. D'autre part, les chercheurs – à l'exception de Dominique Ledur – ne tiennent pas compte des études antérieures sur le sujet. Conséquemment, les théories avancées demeurent très partielles, davantage concentrées

²⁰ Tels que *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip. Actes du coll. de Cerisy* (1998) et *L'Adaptation dans tous ses états. Passage d'un mode*

sur une adaptation en particulier que sur une conceptualisation générale qui permettrait la mise en place d'un véritable système.

Dans son article « L'adaptation dans tous ses états », Farcy pose les bases d'une réflexion sur l'adaptation en littérature. L'histoire et les personnages, constitutifs des genres romanesques et dramatiques – du moins jusqu'au début du XX^e siècle –, créent une homologie qui explique, en partie, l'abondance des adaptations. Farcy met de l'avant diverses questions qui doivent guider le chercheur dans son étude. Voici quelques-unes d'entre elles, les plus importantes : Quel est le schéma narratif de l'adaptation ? En quoi diffère-t-il de celui de l'adaptée ? Comment l'histoire est-elle traitée (quel en est le récit) ? S'il y a eu modifications, qu'est-ce qui justifie, explique, ces changements ? Le schéma actantiel est-il le même ? Pourquoi ? Le monologue intérieur perd-il à être oralisé ? Les commentaires d'un narrateur dans le roman peuvent-ils être ventilés dans les didascalies ou dans les discours d'un autre personnage ? Est-ce que les éléments proprement scéniques, tels le jeu, les décors, les costumes, la musique, etc., permettent de rendre, ou de remplacer, tel ou tel trait stylistique ?

Les questions posées par Farcy, la terminologie qu'il a établie, les réflexions de Dominique Ledur ainsi que les recherches de James B. Sanders, Janice Best et Anne-Françoise Benhamou nous serviront à mieux comprendre et à analyser l'adaptation scénique de *L'Assommoir*.

Chapitre 1 : Du roman à la pièce de théâtre

Les années 1875-1876 marquent un tournant important dans la vie d'Émile Zola, le début d'une ère nouvelle. La publication de *La Faute de l'abbé Mouret*, cinquième roman de la fresque des *Rougon-Macquart*, fait plus de bruit qu'aucune de ses œuvres antérieures et lui confère une certaine célébrité, témoin les lettres du grand public qu'il commence à recevoir à cette époque¹. Ses articles, publiés dans divers journaux depuis 1863², lui avaient permis de faire connaître peu à peu ses idées sur la politique, l'art pictural et la littérature. Cependant, c'est avec la double parution hebdomadaire de *L'Assommoir* et d'une chronique dramatique au *Bien public*, dès avril 1876, que Zola acquiert une visibilité sans précédent et se taille réellement une place de choix dans la société littéraire parisienne, place qu'il doit autant au scandale que son roman provoque qu'à l'estime que lui témoignent désormais collègues et admirateurs. La table est mise pour la campagne naturaliste qu'il entend mener.

¹ H. Mitterand. *Zola, tome II : L'homme de Germinal, 1871-1893*, p. 242.

² Il s'agit, pour la plupart, de journaux de province, comme *L'Écho du Nord*, le *Journal populaire de Lille*, le *Salut public de Lyon*, *Le Sémaphore de Marseille* et *Le Messager de l'Europe*, mais aussi de quelques publications parisiennes telles que le *Petit journal*, *La vie parisienne*, le *Figaro*. *L'Athenaeum français* fait paraître, le 31 janvier 1863, « le premier article de critique littéraire signé Émile Zola ». (H. Mitterand. « Chapitre III : L'école du journal (1863-1865) », *Zola, tome I : Sous le regard d'Olympia, 1840-1871*, p. 388.)

Le naturalisme que défend Zola, dans la foulée des romanciers réalistes, est un courant qui prétend introduire la science en littérature, en montrant comment l'hérédité et la condition sociale modèlent l'existence d'un individu. Le recours à une documentation précise, l'observation et l'expérimentation sont les moyens d'y parvenir. Le romancier doit d'abord voir, puis rendre la réalité, sans idéalisation ni caricature, tant par l'histoire qu'il bâtit que par le style qu'il utilise. « La vérité a un son auquel j'estime qu'on ne saurait se tromper », de préciser Zola³. Cette esthétique qu'il met en pratique dans ses romans, il la revendique également pour la scène : « Il semble impossible que le mouvement d'enquête et d'analyse, qui est le mouvement même du dix-neuvième siècle, ait révolutionné toutes les sciences et tous les arts, en laissant à part et comme isolé l'art dramatique⁴ ». Il s'insurge contre le drame romantique dont « la prétendue vérité [...] est une continuelle et monstrueuse exagération du réel, une fantaisie lâchée dans l'outrance⁵ ». « Il fulmine contre la sclérose du conservatoire, il demande plus de vérité concrète dans la reproduction scénique des milieux, plus d'exactitude dans les décors, plus d'authenticité dans les caractères et le langage⁶. » Zola attend la venue d'un drame naturaliste qui privilégierait

la simplicité de l'action et l'unique étude psychologique et physiologique des personnages [:] 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 entoure⁷.

Cette vérité revendiquée par Zola est plus facilement réalisable dans un roman que dans une pièce de théâtre. Le genre romanesque permet de faire évoluer les personnages

³ É. Zola in H. Mitterand. *Zola, tome II : L'homme de Germinal, 1871-1893*, p. 442.

⁴ É. Zola. « Le naturalisme au théâtre », p. 283.

⁵ *Ibid.*, p. 281.

⁶ H. Mitterand. *Zola, tome II : L'homme de Germinal, 1871-1893*, p. 439.

dans une multitude de décors, truffés de détails sonores, visuels, olfactifs ou gustatifs que l'auteur met ou non en relief selon son goût et les exigences de la narration, en ayant toujours la possibilité d'anticiper sur l'action à venir (prolepse) ou d'effectuer un bref retour dans le passé (analepse). Le lecteur est amené à suivre plusieurs personnages ayant des trajectoires diverses, parfois ne se croisant jamais, sans que cela influe sur sa compréhension de la narration. Le romancier peut aisément placer son personnage au centre d'une foule et le suivre dans ses errements, rencontres et observations, sans que jamais la foule nuise à la perception que le lecteur a du personnage. Il peut également représenter sans aucune licence l'être humain dans ses aspects les plus bas, ses besoins primaires, sa vulgarité, sa dépravation, la dégradation lente de son corps, etc.

Par contre, le théâtre offre beaucoup moins de possibilités. Dans son article « Réflexion sur l'adaptation théâtrale », Dominique Ledur explique que le théâtre obéit à deux contraintes génériques importantes, soit la durée et le public. La contrainte temporelle suppose certaines modifications de l'adaptée. L'action doit être concentrée autour d'un nombre restreint de personnages, pour que la pièce donne à voir une histoire cohérente, compréhensible et intéressante dans une durée de temps assez restreinte. L'autre contrainte est éminemment liée au double destinataire de l'acte de communication théâtral, le personnage et le spectateur. Le public impose une nécessité de *sensibilisation*, nécessité engendrée par la durée du spectacle. « Au théâtre, le temps est compté et le déroulement de la représentation est irréversible. Il faut impliquer très vite le spectateur, gagner sa participation au risque de le perdre⁸. » Outre ces contraintes, les éléments romanesques sont souvent difficiles à transposer à la scène. Les décors, les

⁷ É. Zola. « Le naturalisme au théâtre », p. 290.

⁸ D. Ledur, « Réflexion sur l'adaptation théâtrale », p. 41.

costumes, l'éclairage et le bruitage sont limités par les moyens techniques de l'époque et le coût des matériaux. Ils ne peuvent rendre la réalité avec la même richesse et profusion de détails que les descriptions romanesques. Si l'utilisation du chœur, dans les tragédies antiques, permettaient d'anticiper sur l'avenir ou d'expliquer des événements passés, il n'en demeure pas moins que ces passages temporels doivent être incorporés aux discours des personnages, aux propos de la pièce, et ne peuvent, par conséquent, être trop longs ou trop digressifs, afin de ne pas perdre l'attention du public. Employer une foule sur scène semble aussi malaisé, d'une part, parce que les figurants ne pourront jamais être suffisamment nombreux pour rendre avec exactitude l'impression de la multitude et, d'autre part, parce que les spectateurs risquent de perdre de vue le protagoniste s'il est entouré de figurants. Il est aussi difficile de vieillir un personnage sous les yeux du public sans faire fi de la réalité de la dégradation du corps. Finalement, la représentation de la bassesse humaine, si elle peut être illustrée par certaines actions, ne peut se déployer avec autant de licence sur une scène, où la censure est beaucoup plus sévère que pour la littérature écrite.

Chasse gardée de la bourgeoisie, qui contrôle, selon Christophe Charle, tous les aspects des productions théâtrales, de l'écriture à la critique, en passant par la direction des théâtres, la formation des acteurs et la censure, les scènes françaises ont à peine évolué depuis l'avènement du drame romantique. On y présente plusieurs formes de pièces (drame, vaudeville, mélodrame, opérette, etc.), héritées de la première moitié du siècle, voire même des siècles précédents. Alors que le réalisme, le naturalisme et le Parnasse engendrent un renouvellement du roman et de la poésie, le genre théâtral stagne, confiné au statut de divertissement. Or, la visibilité qu'il procure dans la presse écrite et

l'étendue du public qu'il rejoint, dans toutes les classes de la société, en font un genre particulièrement intéressant parce que lucratif et largement publicisé. « [Le] théâtre assure la visibilité maximale, il consacre les idées et légitime les esthétiques, leur donne droit de cité avec bruit et brillance : aussi le naturalisme ne sera-t-il indubitable qu'une fois ce bastion pris⁹. » Il n'est guère étonnant que Zola, comme plusieurs de ses contemporains, y ait vu un terrain propice à la diffusion de ses idées.

L'auteur des *Rougon-Macquart*, à l'instar de Balzac, aurait d'abord été tenté par le théâtre, avant de se consacrer au roman. Dès l'adolescence, nourri par les pièces représentées à Aix-en-Provence et ses lectures d'Hugo et de Musset, Zola se met à écrire sous forme dramatique, avec ses amis Baille et Cézanne. C'est en 1873 qu'est présentée pour la première fois une de ses pièces, adaptée du roman *Thérèse Raquin*. À partir de ce moment, et malgré de nombreux échecs, Zola ne cesse de tenter la conquête des planches parisiennes, parallèlement à ses travaux de critique et de romancier. Il espère ainsi y faire triompher le naturalisme. Toutefois, Zola n'a pas la même aisance dans l'écriture dramatique que dans ses romans. Son style se ressent de l'éducation boulevardière qu'il a reçue¹⁰ : il a de la difficulté à sortir des canevas mélodramatiques et vaudevillesques et maîtrise mal l'intrigue, l'art de déployer les personnages sur une scène. Qu'à cela ne tienne ! La popularité de *L'Assommoir* lui ouvre les portes du Théâtre du Palais-Royal où le directeur, Francis Plunkett, lui suggère d'écrire une comédie en trois actes¹¹. Ainsi naît

⁹ J. Kaempfer. « La bande (1877) », dans *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, p. 57.

¹⁰ Les pièces présentées à Aix-en-Provence étaient majoritairement issues du répertoire parisien du Gymnase et de la Porte-Saint-Martin. (J. Best. *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, p. 9.)

¹¹ En fait, Francis Plunkett n'est pas le seul à vouloir associer le nom de Zola à son théâtre. Il semblerait que ce dernier ait été approché par Sarah Bernhardt, qui rêvait d'interpréter Renée (*La Curée*), et par Émile Perrin, directeur de la Comédie française. (H. Mitterand. *Zola, tome II : L'homme de Germinal, 1871-1893*, p. 423-424.)

Le Bouton de rose, adaptation du conte drôlatique *Frère d'armes* de Balzac, qui s'avère un échec dès la première, le 6 mai 1878.

Rabroué par la critique, incapable de transposer ses théories sur la scène, Zola change de tactique¹² et cède aux pressions d'un homme qui, depuis la parution de *L'Assommoir* au *Bien public*, lui demande la permission d'adapter son célèbre roman en pièce de théâtre. Cet homme, c'est William Busnach (1832-1907), le fondateur de l'Athénée. Il entre en contact avec Zola le 2 décembre 1876, par l'intermédiaire de Catulle Mendès. Il « souhaite consacrer une scène parodique à *L'Assommoir*¹³ », pour la revue de fin d'année du théâtre des Bouffes. William Busnach est apprécié du public pour ses livrets d'opéra et connaît tous les rouages de la scène populaire. « Si Zola tenait à prendre sa revanche sur ses échecs passés, un attelage avec ce routier actif, sans vaine susceptibilité d'auteur et sans exigences démesurées, pouvait lui en donner la chance¹⁴. » À cette considération s'ajoute un autre facteur, peut-être encore plus déterminant. La lutte que mène Zola depuis plusieurs années dans les journaux pour un renouvellement de la forme dramatique lui a appris beaucoup sur le milieu théâtral. Il sait que le public n'est pas encore prêt à voir le naturalisme sur scène. Il sait surtout que les directeurs de théâtre et les censeurs mettront vite un frein à toute tentative de pousser le réalisme trop loin sur les planches. Dans cette perspective, l'adaptation d'un roman célèbre et apprécié vient se positionner comme une sorte de compromis : habituer progressivement le public, avec

¹² Pour être tout à fait exact, il nous faut préciser que Zola donne son accord à Busnach dès 1877, avant même la présentation du *Bouton de rose*, qu'il avait rédigé à l'été 1876. Cependant, il n'en était pas vraiment satisfait et pressentait peut-être un échec semblable à ceux qu'il avait essuyés pour *Thérèse Raquin* et *Les Héritiers Rabourdin* (1874). Cette dernière pièce est une comédie moliéresque entièrement originale (c'est-à-dire qu'elle n'est pas adaptée d'un texte premier), appréciée par Flaubert et Mallarmé, mais qui n'a pas survécu aux critiques, à la piètre interprétation des acteurs et à l'éloignement de la salle. (*Ibid.*, p. 214-218.)

¹³ *Ibid.*, p. 307.

¹⁴ *Ibid.*, p. 470.

des œuvres connues, à voir du naturalisme sur scène, de façon à préparer le terrain pour l'œuvre qui réalisera enfin les esthétiques naturalistes revendiquées par Zola. Les adaptations naturalistes se veulent donc, du moins pour Zola, un processus nécessaire à l'évolution littéraire. Pour ce faire, il doit renoncer à quelques-uns de ses principes esthétiques et « fabriquer, sur un canevas adapté de son roman, un spectacle propre à drainer les foules¹⁵ ». Il en est conscient et accepte ce compromis, sûr des percées qu'une telle œuvre peut permettre : « J'ai souvent répété que les pièces tirées des romans, découpées en tableaux, me semblaient excellentes pour habituer le public à l'évolution naturaliste, malgré leur infériorité certaine comme unité d'action et comme puissance dramatique¹⁶ ». Ainsi, l'« adaptation de *L'Assommoir* à la scène n'est pas seulement la saisie d'une occasion ; elle répond à une stratégie calculée, tous azimuts. Là où le roman a franchi le mur du succès, la pièce de même titre et de même imagerie a toutes chances de s'engouffrer à sa suite¹⁷ ».

À partir du printemps 1877, Busnach s'attèle donc à la tâche et rédige un plan de la pièce, en collaboration avec Octave Gastineau (1824-1878). Originaire de Saumur, auteur d'une cinquantaine de pièces, pour la plupart écrites avec Clairville ou Busnach, Octave Gastineau, « rédacteur au Corps législatif sous le Second Empire, puis à l'Assemblée nationale après 1870¹⁸ », est souvent laissé dans l'ombre quand il est question de l'adaptation de *L'Assommoir*. Est-ce en raison de sa timidité naturelle¹⁹ ou de sa mort prématurée, le 1^{er} juillet 1878, alors que la pièce n'était pas terminée ? Difficile à

¹⁵ *Ibid.*, p. 479.

¹⁶ É. Zola. « Préface », dans W. Busnach. *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola*, p. 204.

¹⁷ H. Mitterand. *Zola, tome II : L'homme de Germinal, 1871-1893*, p. 475.

¹⁸ *Ibid.*, p. 473.

¹⁹ Henri Mitterand raconte qu'il serait resté dans un fiacre, n'osant monter chez Zola, pendant que Busnach allait demander au romancier la permission d'adapter *L'Assommoir*.

dire, d'autant plus que nous avons très peu d'informations sur lui. Pourtant, c'est bien Gastineau qui aurait d'abord été chargé de rédiger le drame. Il est probable que les collaborations ultérieures de Busnach avec Zola²⁰ aient mis celui-là à l'avant-plan, au détriment de Gastineau. Quoi qu'il en soit, nous référerons également à Busnach lorsqu'il sera question de l'adaptation de *L'Assommoir*, parce qu'il est considéré comme l'artisan principal de la pièce, mais aussi parce qu'il a entretenu une correspondance active avec Zola, tout au long de la rédaction.

Cela étant dit, qu'en est-il de la participation de Zola lui-même ? Nous avons vu qu'en s'adjoignant des collaborateurs issus du théâtre populaire, il accepte de renoncer à ses prétentions esthétiques, du moins en partie, dans l'espoir de remporter un succès : « le naturalisme, s'il veut plaire, doit en passer par une forme indigne de lui. Ainsi Zola justifiait-il sa collaboration avec Busnach²¹ ». Zola aura beaucoup de difficultés à défendre cette mise au point, aussi valable soit-elle, s'il signe *L'Assommoir*, puisqu'il ne s'est jamais gêné, dans ses critiques dramatiques, pour juger sévèrement les pièces de ses contemporains, en prônant des modifications esthétiques drastiques. Les auteurs et journalistes récemment pris en défaut par Zola, un critique dramatique qu'ils jugent trop dogmatique, se feront sans doute un grand plaisir de démontrer qu'il est incapable de soutenir ses propres théories à la scène. Aussi, Zola décide de se montrer prudent et de sacrifier sa signature à la conquête des planches parisiennes, même si, dans l'ombre, il ne peut s'empêcher de façonner l'adaptation de son roman. « J'ai autorisé deux braves garçons à tirer un drame de *L'Assommoir*. Puis, je me suis laissé emballer, j'ai travaillé

²⁰ Adaptations de *Nana* (1880), de *Pot-Bouille* (1883), du *Ventre de Paris* (1887) et de *Germinal* (1888), quoique cette dernière pièce soit maintenant attribuée à Zola seul, grâce aux recherches de James B. Sanders. (J. B. Sanders. « Introduction », dans É. Zola. *Germinal. Drame inédit en 5 actes et 12 tableaux*, p. 9-23.)

moi-même au scénario ; mais il est bien entendu que je ne serai pas nommé²² », écrit-il à Flaubert. La lecture de sa correspondance nous autorise à conclure, dans le sillage de Janice Best, Anne-Françoise Benhamou et Henri Mitterand, que la paternité du drame revient autant à Zola qu'à ses collaborateurs. Il a remanié à maintes reprises les plans qui lui étaient proposés, écrit certaines parties des dialogues et orienté le resserrement de l'intrigue, comme nous pourrions le constater, tout au long de notre analyse²³. S'il refusa toujours, par la suite, d'avouer publiquement sa participation aux adaptations de ses romans²⁴, c'est afin de ne pas nuire à son œuvre romanesque²⁵, qui se serait sans doute ressentie de l'affaiblissement scénique de ses personnages et théories. De plus, cela lui a permis d'apprécier publiquement le travail de Busnach et Gastineau, tout en y relevant les failles, sans peur de paraître ridicule, du moins pour les gens de l'époque qui ajoutaient foi à ses allégations. « Elle [l'adaptation] m'est donc étrangère, je puis la juger avec une entière liberté d'appréciation²⁶ », note-t-il dans un article qu'il publie peu après la première de la pièce, à l'Ambigu-Comique, le 18 janvier 1879.

Les réticences de Zola à signer l'adaptation semblent également justifiées par l'endroit où elle sera jouée. Si l'Ambigu-Comique n'est pas encore le bastion du mélodrame qu'il deviendra au cours des années suivantes, il n'en demeure pas moins que c'est avant tout un théâtre de boulevard qui rejoint surtout un public issu des classes

²¹ J. Kaempfer. « Lecture. *L'Assommoir* », dans *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, p. 140.

²² É. Zola. *Correspondance, tome III (1877-1880)*, p. 133. (17 septembre 1877)

²³ Nous expliquerons ces apports de Zola au fur et à mesure qu'ils seront étudiés.

²⁴ À l'exception, bien entendu, de *Thérèse Raquin* et de *La Curée*, qu'il mettra seul en scène.

²⁵ J. Best. *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, p. 13-14.

²⁶ É. Zola. « Préface de *L'Assommoir* », dans *Œuvres complètes tome 8 : Le scandale de L'Assommoir (1877-1879)*, p. 579.

populaires²⁷. Fondé en 1769 par Audinot, le premier Ambigu-Comique fut bâti sur le boulevard du Temple. Il se spécialisa surtout dans la pantomime et le drame dix-huitiémiste, jusqu'en 1827, où il fut détruit par un incendie²⁸. Il fut reconstruit la même année, sur le boulevard Saint-Martin et devint, entre 1858 et 1869, un grand théâtre littéraire²⁹. Avant la présentation de *L'Assommoir*, l'Ambigu, alors dirigé par Henri Chabrillat, émergeait avec peine d'une période difficile où les pièces présentées n'avaient pas su gagner les faveurs de la presse. Chabrillat comptait beaucoup sur le nom de Zola pour redorer son blason et regagner son public³⁰, confiance qui ne sera pas déçue.

L'Assommoir adapté connaît un immense succès : environ 300 représentations parisiennes successives, une tournée en province et des reprises régulières jusqu'en 1933³¹.

Très rapidement, surgissent des parodies et des revues où figure la pièce. Et chaque soir, en février et en mars, on communique aux auteurs les chiffres de la recette, qui restent au zénith, tournant autour de trois mille huit cents francs : là-dessus, sont prélevés pour lui [Zola] des droits d'auteur qui équivalent chaque jour, pour le moins, au salaire mensuel d'un employé³².

La pièce a même été présentée 500 fois à Londres, dans une traduction de Charles Reade intitulée *Drink*³³. Zola semble avoir gagné son pari, malgré quelques bémols. Certains critiques ne sont pas tendres³⁴, surtout Jules Claretie, que Zola avait précédemment

²⁷ « Seulement, il ne faut pas oublier que le drame a été écrit spécialement pour un théâtre du boulevard. Nous sommes à l'Ambigu, et non à l'Odéon ; je veux dire que les auteurs ont cru devoir compter avec le public de l'Ambigu. » (*Ibid.*, p. 580.)

²⁸ P. Chauveau. « Ambigu-Comique. I », dans *Les Théâtres parisiens disparus, 1402-1986*, p. 41-44.

²⁹ Des pièces de George Sand, Alexandre Dumas père, Jules Barbier, etc. y furent entre autres jouées. (P. Chauveau. « Ambigu-Comique. II », dans *Les Théâtres parisiens disparus, 1402-1986*, p. 47.)

³⁰ *Ibid.*, p. 49.

³¹ A.-F. Benhamou. « Du hasard à la nécessité. *L'Assommoir* au théâtre », p. 19.

³² H. Mitterand. *Zola, tome II : L'homme de Germinal, 1871-1893*, p. 486.

³³ L. A. Carter. « Stage Adaptations and Collaborations (Excluding Plays with Music) », dans *Zola and the Theater*, p. 108.

³⁴ « Obligés de constater le grand succès d'“argent” et de “curiosité” du drame, certains critiques manifestement hostiles passèrent à l'attaque. [...] ils insistèrent sur le caractère prétendument écœurant des

malmené dans un article sur les romanciers contemporains et qui se venge en reconduisant, pour la pièce, un reproche maintes fois adressé à l'auteur des *Rougon-Macquart* : « M. Zola change en boue tout ce qu'il manie. Une odeur de bestialité se dégage de toutes ses œuvres ; ses livres sentent la boue³⁵ ». Cette remarque est d'autant plus intéressante qu'elle semble indiquer que Zola a touché au but et a réussi à transposer sur la scène son roman en préservant son essence, puisque la pièce provoque la même aversion chez la critique que le roman. Cependant, ces attaques ont pour résultat de gagner à Zola de nouveaux lecteurs, ce dont il ne se plaint pas. Les places réservées aux classes aisées (loges, fauteuils) se désemploient rapidement, mais le soutien continu des masses populaires ne déplaît certes pas à un auteur qui réclame des réformes dramatiques en leur nom depuis déjà quelques années, auteur qu'on avait aussi accusé d'insulter le peuple avec son *Assommoir*. En outre, les premières représentations ont vu défilier le tout-Paris, des critiques les plus méfiants aux amis encourageants et aux grands dignitaires de la société. Les mauvaises langues n'ont pas non plus empêché « leurs altesses, le prince et la princesse de Galles, d'assister à une représentation et à plusieurs reprises de donner le signal des applaudissements³⁶ ».

Ce triomphe, non pas des théories naturalistes, mais de la conquête du public et de la représentation scénique des personnages, des milieux et des situations zoliens, sont évidemment dus au roman dont ils tirent leur origine, mais aussi à la forme même de la pièce, qui emprunte beaucoup aux ressorts mélodramatiques. En effet, bien que

tableaux qu'ils jugèrent ravalés par un style qui n'avait qu'une mode, la platitude, et qu'un ornement, l'ordure. Selon Félix Jahyer, un seul tableau manquait à *l'Assommoir* "pour en compléter la hideuse laideur : l'allègement d'une fosse d'aisances, selon la mode ancienne, avec des hottes". » (J. B. Sanders. « Busnach, Zola et le drame de "l'Assommoir" », p. 120.)

³⁵ J. Claretie, *La Presse*, 20 janvier 1879. in H. Mitterand. *Zola, tome II : L'homme de Germinal, 1871-1893*, p. 486.

³⁶ J. B. Sanders. « Busnach, Zola et le drame de "l'Assommoir" », p. 120.

considérée, à l'époque, comme un drame³⁷, l'adaptation présente beaucoup d'aspects propres au mélodrame : caractérisation simple des personnages qui sont divisés en deux camps, les *bons* et les *méchants*, resserrement de l'intrigue autour d'une vengeance, utilisation de procédés comiques, etc. Pourquoi, alors, cette classification ? Deux hypothèses peuvent être avancées à ce sujet. D'abord, l'appellation *drame* est avantageuse, parce que connotée positivement et représentative de l'avant-garde théâtrale depuis le XVIII^e siècle, grâce aux drames bourgeois de Diderot, mais surtout grâce aux drames romantiques d'Hugo. A contrario, l'appellation *mélodrame* tend à disparaître vers les années 1860, en raison de la défaveur qu'elle connaît auprès des critiques et des auteurs, qui considèrent cette forme comme un sous-genre, incapable d'apporter des novations. Ensuite, il existe un flottement autour de la définition même du mélodrame, qui revêt diverses caractéristiques selon les théoriciens. Il est cependant possible de le définir de manière générale, définition qui trouvera écho dans l'analyse de l'adaptation, mais aussi dans certains passages du roman :

Résumons : le mélodrame, c'est, d'abord, un engrenage, un mécanisme parfaitement monté qui doit captiver le spectateur, en aiguissant, en particulier, constamment, sa curiosité. [...] C'est, aussi, une machine à émotion. Le mélodrame doit émouvoir, violemment, en provoquant des émotions simples, primaires, sans complication. Combat manichéen du Bien et du Mal, le mélodrame donne à voir, *in fine*, le triomphe de la Vertu, enfin reconnue. [...] Ajoutons une troisième caractéristique : le mélodrame est entièrement voué au spectaculaire³⁸.

Il serait réducteur d'affirmer que les romans zoliens sont bâtis sur le canevas mélodramatique, mais il apparaît évident que, l'imaginaire nourri dès son enfance par ces ressorts dramatiques, le romancier ne peut s'empêcher d'orienter ses sujets vers cette vieille forme théâtrale, héritée du XVIII^e siècle. Par contre, la force romancière de Zola

³⁷ C. B. Wick. *The Parisian Stage. Alphabetical Indexes of Plays and Authors Part V (1876-1900)*, p. 16.

réside dans cette capacité de transcender le mélodrame, de le réinvestir pour le pousser vers de nouvelles limites, en y insufflant, entre autres, des peintures exactes des milieux, des résonances symbolistes et un souffle épique³⁹.

La pièce de théâtre tirée de *L'Assommoir* emprunte donc également au mélodrame, mais de façon beaucoup moins subtile et novatrice. L'étiquette de drame lui a certes été apposée, mais c'est surtout en raison des qualités avant-gardistes du roman et de la mauvaise presse du mot mélodrame. Si Jean-Marie Thomasseau reste ambigu quant à la classification possible de *L'Assommoir* au théâtre⁴⁰, Anne-Françoise Benhamou et Janice Best se montrent beaucoup plus affirmatives et n'hésitent pas à faire de l'adaptation zolienne un mélodrame en bonne et due forme.

Les quatre premiers tableaux de l'adaptation, où l'on voit l'héroïne établir son bonheur initial, forment ainsi une sorte de prologue à l'action principale et les cinq derniers tableaux, consacrés aux attaques répétées de Virginie, correspondent aux trois actes d'un mélodrame classique, le tout terminant par la punition des coupables et le rétablissement de la justice⁴¹.

Ajoutons à ceci les remarques de Zola lui-même qui admet volontiers que « Virginie n'est plus qu'une traîtresse de mélodrame » et que Gervaise a été transformée en « ange du martyr⁴² ». En fait, Zola est lui aussi ambigu quant à la classification générique de *L'Assommoir*. S'il craint l'étiquette *mélodrame* parce qu'elle est synonyme de *populaire* et parce qu'elle est trop peu conforme à ses visées esthétiques, il s'approprie avec force

³⁸ C. Becker. « Zola et le mélodrame », dans *Zola and the Craft of Fiction*, p. 57.

³⁹ *Ibid.*, p. 63-64.

⁴⁰ Il se contente, en effet, de mentionner, dans une section sur le mélodrame de mœurs et naturaliste que « Sarcey (il est vrai qu'il n'aimait pas Zola) ne voyait, par exemple, dans *L'Assommoir* adapté au théâtre par Busnach "qu'un bon mélodrame très adroitement coupé dans le roman par un maître faiseur" ». (J.-M. Thomasseau. *Le Mélodrame*, p. 94.)

⁴¹ J. Best. *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, p. 82.

⁴² É. Zola. « Préface de *L'Assommoir* », p. 580.

cette même étiquette dans la préface de l'adaptation de *Nana*, parce qu'il prétend alors se servir de ce genre, le réinvestir en lui donnant un second souffle, celui du réalisme :

Quelques critiques commencent à comprendre. Ils ont avoué, dans leurs articles, que le succès de *l'Assommoir* avait porté un terrible coup au mélodrame. [...] N'est-ce pas de bonne guerre, d'aller attaquer le mélodrame chez lui, à l'Ambigu, avec des pièces qui le tuent ? Et si le terrain que nous choisissons nous force à des compromis, si nous sommes obligés d'emprunter à la convention des armes que nous retournons contre elle, le pas fait en avant ne sera pas moins énorme, lorsque nous le constaterons⁴³.

Nous pouvons donc conclure que, malgré la classification de l'époque, *L'Assommoir* doit aujourd'hui être considérée comme une pièce hybride, comportant des éléments dramatiques et mélodramatiques. L'utilisation de procédés propres à ce genre usé paraît d'autant plus intéressante que nous nous attacherons à démontrer qu'en dépit des dispositions utilisées, *L'Assommoir* amorce un certain déplacement dans les conventions théâtrales de l'époque.

⁴³ É. Zola. « Préface », p. 203-204.

Chapitre 2 : Les personnages

Dans l'esthétique naturaliste zolienne, le personnage ne se définit pas par rapport à ses actions, mais selon sa condition et sa physiologie, c'est-à-dire suivant le milieu social dont il origine, dans lequel il évolue, et l'hérédité qui le détermine. Ainsi, le héros est enfermé dans certaines limites qui le condamnent avant même que le récit ne soit commencé, au contraire du protagoniste traditionnel, prêt à conquérir le monde, pour qui tout semble possible.

Au lieu de se transcender par ses exploits, le "héros" naturaliste est dégradé par une réalité vile et désacralisée ; les épreuves et l'abnégation exaltantes cèdent à des excès d'indulgence ; les images de transcendance, de puissance et de connaissance des mystères, comme l'or et la lumière, sont remplacées par celles de la déchéance dans les noirs labyrinthes du monde déchu, dans la *materia prima* de la chair corrompue et de la matière putrescente, où l'esprit humain se désintègre¹.

Si ce type de personnage trouve matière à se déployer de manière cohérente et complexe dans le roman, son passage au théâtre est plus difficile. En effet, comment rendre sur la scène la multitude de facteurs qui entraînent peu à peu le personnage dans la déchéance ? Comment matérialiser, pour les spectateurs, ces « noirs labyrinthes du monde déchu », cette « matière putrescente » ? C'est là une des pierres d'achoppement auxquelles se butent les adaptateurs de *L'Assommoir*, écueil difficilement surmontable qui explique, en

partie, la nécessité de simplifier la caractérisation des personnages, d'introduire des ressorts dramatiques étroitement noués et de substituer une machination au déterminisme social et héréditaire, comme nous le verrons sous peu.

Le présent chapitre sera consacré à l'étude des personnages de la pièce, qui seront constamment mis en corrélation avec leur homologue romanesque. Nous tâcherons de faire ressortir les éléments qui témoignent d'un certain déplacement des codes dramatiques et qui émergent, ici et là, malgré les limites imposées par l'époque et par le genre théâtral. Nous diviserons notre analyse en quatre étapes successives. En premier lieu, nous dresserons un schéma actantiel de la pièce, en insistant sur le rôle des opposants dans l'évolution de l'action. Ce sera le moment de résumer sommairement l'histoire présentée sur la scène. En second lieu, nous analyserons plus en détail les quatre protagonistes du drame, soit Gervaise, Coupeau, Lantier et Virginie. Nous examinerons, en troisième lieu, ce que sont devenues trois figures symboliques du roman, soit Gouget (l'ouvrier modèle), Bazouge (la mort) et l'alambic du père Colombe (l'alcool). Finalement, en quatrième lieu, nous verrons comment Mes-Bottes, Bibi-la-grillade et Bec-Salé, trois personnages secondaires, sont porteurs des procédés comiques de la pièce, aussi bien que d'une innovation au niveau du langage.

Avant d'amorcer l'analyse proprement dite, comparons de façon générale le personnel du roman et celui de la pièce de théâtre afin de bien comprendre les transformations opérées par les adaptateurs. Dénombrer les personnages présents dans l'œuvre zolienne serait une entreprise assez périlleuse, puisque Zola tente de recréer un monde complet et présente donc au lecteur quantité de figures propres à évoquer le milieu populaire des faubourgs. Nous pouvons cependant dégager trois types de personnages

¹ D. Baguley. « Les textes fondateurs », dans *Le Naturalisme et ses genres*, p. 86.

dans *L'Assommoir* : les protagonistes, ceux sur qui reposent l'intrigue ; les personnages secondaires significatifs, ceux qui gravitent de manière importante et répétée autour des protagonistes ; et les autres personnages secondaires, ceux qui rendent réel le milieu dans lequel évoluent les protagonistes, ceux qui nous sont présentés de temps à autre, mais sur lesquels l'auteur ne s'arrête qu'en de brefs instants. Évidemment, cette classification n'est pas rigoureuse et pourrait être sujette à modifications et précisions si nous analysions de manière exhaustive chaque personnage afin d'en déterminer le statut. Quoiqu'il en soit, posons quatre protagonistes de *L'Assommoir* : Gervaise, Coupeau et Lantier, bien entendu, mais aussi, dans une moindre mesure, Gouget. Il nous semble que ce dernier ait droit à cette classification, en raison de sa présence constante dans le roman (il apparaît au chapitre IV et revient périodiquement jusqu'au chapitre XII), mais surtout parce qu'il occupe une place prédominante dans la vie de Gervaise. Il est d'abord le voisin de palier prévenant, puis l'homme généreux qui prête à la blanchisseuse l'argent dont elle a besoin pour s'établir, il devient ensuite l'amoureux discret, le soutien indéfectible, le confident, le fantasme d'une vie meilleure que Gervaise s'autorise parfois. Finalement, Gouget est celui qui permet parfois à Gervaise de rester dans le droit chemin, témoin cette nuit où il la surprend en train de se prostituer et où il l'amène manger chez lui, afin qu'elle ne manque de rien². Les personnages secondaires significatifs sont très nombreux, mais le souper d'anniversaire de Gervaise nous permet d'en répertorier neuf, les plus importants : Mme Boche, Virginie, les Lorilleux, Nana, Mme Gouget, les ouvrières (Clémence, Mme Putois) et Bazouge, pour le rôle symbolique qu'il occupe dans le roman en confrontant constamment Gervaise à sa propre mort, inéluctable. Les autres personnages secondaires sont évidemment beaucoup plus nombreux et leur

² É. Zola. *L'Assommoir*, dans *Les Rougon-Macquart*, tome II, p. 776-777.

importance respective diffère singulièrement. Donnons pour seuls exemples le Père Bru et Lalie, tous deux à la frontière de la dernière catégorie, puisqu'ils permettent à Gervaise d'extérioriser le peu de générosité et d'altruisme qui lui reste dans les derniers chapitres du roman, de la même manière qu'ils préfigurent son propre destin³.

S'il est permis de hiérarchiser les personnages de la pièce de théâtre de façon semblable, cette classification a l'avantage de rendre avec justesse les principales différences et ressemblances inhérentes à l'adaptation scénique des modèles romanesques. Ainsi, dans la pièce, Gouget se trouve relégué au second plan, les auteurs ayant préféré insister sur son rôle d'ouvrier modèle plutôt que sur l'importance qu'il occupe dans la vie de Gervaise. Le personnage de Mme Gouget est également beaucoup plus effacé : présente dans une seule scène, elle acquiert davantage un statut de figurant que d'actant. Inversement, Virginie, elle, est promue : ce personnage étant l'agent du drame qui se noue, il devient prépondérant dans le déroulement du récit. Trois autres personnages se voient octroyer une place de choix : Mes-Bottes, Bec-salé et Bibi-la-grillade passent du statut de personnages secondaires passagers à celui de personnages secondaires significatifs, car c'est sur eux que reposent les procédés comiques de la pièce, l'emploi de l'argot, mais aussi la progression du récit, puisqu'ils ont souvent la fonction de narrateurs des événements qui se sont produits entre les différents tableaux. Bref, le processus de transposition de modèles romanesques en figures scéniques et, surtout, le resserrement de l'intrigue ont sensiblement modifié la distribution des personnages, leur importance dans le déroulement de l'action et leur fonction narrative, ce que nous aurons l'occasion d'analyser en détail sous peu.

³ Lalie est battue par son ivrogne de père ; le Père Bru meurt de faim, oublié de tous, dans un trou sous l'escalier, le même qui servira de dernière niche à Gervaise.

Au chapitre précédent, nous avons présenté sommairement quelques éléments qui permettent d'associer la pièce de théâtre tirée de *L'Assommoir* à un mélodrame. L'analyse des personnages et de leur rôle dans le déroulement de l'action dévoilera encore davantage les rouages mélodramatiques utilisés. Le tableau actantiel de la pièce esquisse la fonction réservée à chacun des personnages. Le concept de modèle actantiel proposé par Greimas à la suite de Propp, puis repris et redéfini par Anne Ubersfeld en fonction du théâtre, « postul[e] une homologie entre structure narrative et structure linguistique [et] établit un parallèle entre les fonctions narratives et les fonctions syntaxiques dans la langue⁴ » afin de démontrer que les personnages sont davantage gouvernés par un fonctionnement de forces et de valeurs que par une psychologie déterminée par l'auteur et les goûts de son époque, fonctionnement qui infléchit l'action et lui donne sens⁵. Le tableau actantiel de *L'Assommoir* dressé par Jacques Dubois est assez éclairant et nous permet d'entrevoir les forces qui interviennent dans le roman :

Sujet(s) : Gervaise, le groupe
 Objet(s) : la boutique, l'idéal
 Destinateur(s) : le Destin, l'Assommoir
 Destinataire(s) : Gervaise, les siens
 Adjuvant(s) : les trois hommes [Lantier, Coupeau et Gouget]
 Opposant(s) : Virginie, les Lorilleux⁶

Il indique en outre que tous ces actants deviendront, à un moment ou l'autre de l'histoire, des opposants, ce qui « nous révèle qu'au terme du récit le jeu *normal* des forces est déréglé, les distinctions individuelles sont menacées. [...] C'est l'avènement du mal généralisé s'emparant de la collectivité, du *on*⁷ ». Il s'agit de l'illustration flagrante de la

⁴ « Personnage », dans O. Ducrot et J.-M. Shaeffer (dir.). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 629.

⁵ É. Duchâtel. *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, p. 42.

⁶ J. Dubois. *L'Assommoir de Zola : société, discours, idéologie*, p. 40.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

théorie zolienne sur l'influence des milieux. Ce tableau proposé par Dubois exige cependant quelques modifications et spécifications. Dans la catégorie *objet*, nous remplaçons les éléments déjà mentionnés (*boutique, idéal*) par le terme *bonheur*, qui nous semble à la fois plus précis (puisque'il se définit de diverses manières en fonction de la situation de Gervaise, comme nous le verrons sous peu) et plus englobant. Ce terme est, tout au long du roman, le leitmotiv des actions de Gervaise. Le bonheur prend d'abord la forme du simple idéal décrit à Coupeau :

Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage... Ah ! je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible... Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais jamais en ménage ; non, ça ne me plairait pas d'être battue... Et c'est tout, vous voyez, c'est tout... [...] Oui, on peut à la fin avoir le désir de mourir dans son lit... Moi, après avoir bien trimé toute ma vie, je mourrais volontiers dans mon lit, chez moi⁸.

Cet idéal se meut en ambition plus importante lorsque le ménage a amassé un peu d'argent : le désir de s'établir, d'être patronne (c'est l'objet *boutique*, proposé par Dubois). Puis, la situation se dégradant et l'argent commençant à manquer, Gervaise ne peut plus avoir d'idéal : il n'est plus à sa portée et elle en est consciente. Elle y substitue donc, à chaque nouvelle déchéance, une mince perspective de bonheur à laquelle elle peut encore aspirer. D'abord, ce bonheur de Gervaise est restreint à la tranquillité : ne pas être dérangée par qui que ce soit et, donc, s'accommoder de toutes les situations, même d'un ménage à trois avec Lantier. Finalement, les chapitres XII et XIII du roman nous montrent que Gervaise associe maintenant le bonheur au repos éternel, à la mort :

C'était bien la fin, le soleil avait soufflé sa chandelle, la nuit serait longue.
Mon Dieu ! s'étendre à son aise et ne plus se relever, penser qu'on a remisé

⁸ É. Zola. *L'Assommoir*, p. 410-411.

ses outils pour toujours et qu'on fera la vache éternellement ! Voilà qui est bon, après s'être esquinée pendant vingt ans⁹ !

Nous proposons également quelques modifications dans la catégorie *opposants* présentée par Dubois. Certes, les Lorilleux ne sont que fiel et donneraient tout ce qu'ils ont pour voir tomber la *banban* (mot d'argot employé surtout par les Lorilleux et qui réfère au boitement de Gervaise¹⁰). De même, Virginie est très contente de prendre la boutique et l'amant de son ancienne rivale, de la voir laver les parquets, etc. Cependant, ni les Lorilleux ni Virginie ne posent des gestes qui pourraient nuire concrètement à la quête de bonheur de Gervaise. C'est elle, poussée par Lantier et Coupeau, l'hérédité, les racontars du quartier¹¹ et l'influence néfaste du milieu où elle se trouve, qui est l'agent de son malheur. En fait, nous pourrions aisément dire que c'est l'objet même de son désir qui la pousse à la paresse et la fait tomber progressivement¹², mais ce serait oublier que les personnages zoliens sont d'abord et avant tout régis par de lourdes tares héréditaires qui tracent, pour ainsi dire, leur destin. Ainsi, tous les autres personnages, à l'exception de Coupeau et Lantier qui ruinent véritablement la blanchisseuse et sapent chez elle le goût du travail, ne sont des opposants que dans la mesure où ils ne sont pas des adjuvants, c'est-à-dire qu'ils ne font rien pour aider Gervaise dans sa quête. Avant d'observer le tableau actantiel de la pièce, une dernière précision s'impose : nous croyons que Gouget peut difficilement être perçu comme un opposant, à moins de considérer que sa bonté le

⁹ *Ibid.*, p. 767.

¹⁰ « *Banban*. Boiteux, bancal. » (A. Lanoux. « Petit glossaire argotique et populaire de *L'Assommoir* », dans É. Zola. *Les Rougon-Macquart*, tome II, p. 1600.)

¹¹ « Une conspiration sourde, continue, grandissait, poussait lentement Gervaise, comme si toutes les femmes, autour d'elle, avaient dû se satisfaire, en lui donnant un amant. » (É. Zola. « *L'Assommoir* », p. 612.)

¹² Janice Best va encore plus loin et montre comment Gervaise, dont l'idéal se résume au trou, à l'intimité la plus complète, trouve seulement l'objet véritable de sa quête dans le cercueil que lui réserve Bazouge.

pousse à trop donner à Gervaise, l'engageant ainsi dans un gouffre financier d'où elle sera incapable de s'extirper.

Dressons maintenant le schéma actantiel de l'adaptation scénique de *L'Assommoir* :

Sujet(s) : Gervaise, le groupe
 Objet(s) : le bonheur (l'idéal, la boutique)
 Destinateur(s) : le Destin, l'Assommoir
 Destinataire(s) : Gervaise, les siens
 Adjuvant(s) : Coupeau et Gouget
 Opposant(s) : Virginie et Lantier

À l'instar du roman, tous les actants, à l'exception de Gouget, deviendront progressivement des opposants, sans toutefois jamais nuire réellement à la quête de Gervaise, c'est-à-dire sans poser de gestes qui pourraient l'entraîner vers la déchéance. Seuls Virginie et Lantier sont des opposants actifs, dans le sens greimassien du terme, puisqu'ils orchestrent la chute de l'héroïne. Ici, la force émanant de l'influence perverse du milieu social est quasi inexistante, dans la mesure où elle ne semble pas jouer de rôle dans le déroulement de l'existence des Coupeau. Certes, la pièce présente plusieurs personnages déchus, perclus de vices, mais cela ne provoque pas la lente chute du couple : ce sont davantage Virginie et Lantier qui déterminent le sort des deux héros. En fait, la pièce se démarque surtout du roman par son axiologie manichéenne nettement définie : l'opposition des *bons* et des *méchants*, caractéristique du mélodrame. Janice Best note que la division est essentiellement faite par l'identification des personnages au débit de boisson : « Brièvement, ceux qui entrent dans l'Assommoir sont considérés comme des *mauvais* – ils boivent et ne travaillent pas. Par contraste, ceux qui n'y entrent pas sont de bons ouvriers, de bons pères de famille¹³ ». Gervaise et Coupeau ne se

¹³ J. Best. *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, p. 83.

distancient pas de leurs homologues romanesques sur ce point et se retrouvent donc dans le camp des *bons* mais, à l'encontre du mélodrame traditionnel, « l'action principale dans ce drame consiste à faire passer Coupeau et Gervaise du camp des *bons* au camp des *mauvais*¹⁴ ». Selon cette classification, Mes-Bottes, Bibi-la-grillade et Bec-Salé sont des *méchants*, alors que Gouget et Poisson sont des *bons*. Virginie et Lantier, qui sont, pour les besoins de la pièce (c'est-à-dire la nécessité de resserrer l'action autour d'un petit nombre de personnages), posés comme amants dès le début de la pièce, sont placés pour leur part dans le rôle des *méchants* (même si Virginie ne boit pas), voire des traîtres. Ce sont eux qui provoquent le malheur des Coupeau. L'épisode de la fessée prend ainsi une importance capitale, dans la mesure où Virginie, humiliée devant témoins, jure de se venger de cet affront. La fessée acquiert une valeur déterminante pour la suite des événements. C'est elle qui justifie le mélodrame. La pièce contient conséquemment plusieurs péripéties, ou moments-clés¹⁵, dont Virginie et Lantier sont les principaux agents¹⁶.

C'est en effet ce couple bien particulier qui est en charge de la progression de l'histoire. Les trois moments-clés de la pièce, les moments qui contribuent à la déchéance des Coupeau, leur sont entièrement imputables. Il s'agit de l'accident du zingueur (cinquième tableau), suivi de sa rechute dans l'alcool (septième tableau), puis finalement

¹⁴ *Ibid.*, p. 84.

¹⁵ Indiqués en caractère gras dans le tableau comparatif du choix des scènes (annexe).

¹⁶ En fait, nous pourrions aisément faire un tableau actantiel ayant Virginie pour sujet. Il irait comme suit :

Sujet : Virginie
 Objet : la vengeance
 Destinateur(s) : la fessée, l'humiliation publique
 Destinataire(s) : Gervaise, les siens
 Adjuvant(s) : Lantier
 Opposant(s) : Gervaise, Coupeau et Gouget

Suivant cette distribution, Coupeau et Gervaise deviennent des adjuvants lorsqu'ils acceptent de boire. Ce tableau serait peut-être davantage représentatif de la pièce de théâtre, dans la mesure où il

de sa mort (huitième tableau). Les deux tentatives de meurtre sont perpétrées par Virginie, qui se venge ainsi indirectement de l'affront que lui a fait subir Gervaise au lavoir. Lantier, pour sa part, venge aussi son honneur en incitant Coupeau à boire, puisque cette scène a lieu juste après¹⁷ que Gervaise l'eut chassé, devant tout le monde, de sa demeure. Le thème porteur de la pièce est donc celui de la vengeance. Celle-ci est déclenchée par l'épisode de la fessée et attisée, à chaque tableau, par un moment-clé qui donne son sens au choix des scènes¹⁸. Cette causalité introduite par les adaptateurs laisse entrevoir une modification importante au personnage naturaliste : loin d'être ici soumis aux diktats de sa condition et de son hérédité, le protagoniste agit de façon intentionnelle, délibérée, ce qui démontre une forte volonté. Ainsi, au premier tableau, Lantier quitte Gervaise pour Virginie, ce qui a pour conséquence la scène du lavoir (dont nous savons maintenant les implications). Au troisième tableau, Coupeau demande Gervaise en mariage et se lie au destin tragique de la blanchisseuse en devenant malgré lui un instrument, le personnage par lequel se concrétise la vengeance. Le tableau suivant, tout en insistant sur l'importance déterminante de la fessée, nous dévoile une nouvelle facette de la personnalité de Virginie : la jalousie¹⁹. Concurrément, Gouget sauve Gervaise des bras de Lantier, ce qui a deux conséquences. Tout d'abord, cette rencontre chevaleresque va permettre ultérieurement à Gervaise d'ouvrir sa boutique. Ensuite, la rebuffade qu'essuie Lantier attise chez lui le désir de saper le bonheur de son ancienne amante. Le cinquième tableau, celui de l'accident, est construit de façon à annoncer la chute de

est davantage centré sur les motivations des personnages et, donc, sur les principales péripéties du récit, comme nous allons le constater incessamment.

¹⁷ Ces deux scènes se suivent dans la pièce de théâtre, mais non dans le temps. En fait, une durée indéterminée sépare la fin du sixième tableau du début du septième.

¹⁸ Ce choix des scènes sera l'objet d'analyse du prochain chapitre.

¹⁹ « Dans le roman, on retrouve à plusieurs reprises des allusions à la jalousie de Virginie, mais ce sentiment n'est jamais à l'origine d'une vengeance active. » (*Ibid.*, p. 70.)

Coupeau, bien avant qu'elle ne se produise. Cependant, c'est tout de même la joie de Gervaise qui déclenche l'idée de vengeance immédiate chez Virginie. Le tableau suivant montre, comme nous l'avons dit plus tôt, l'affront fait à Lantier qui entraîne, au septième tableau, le retour à l'alcoolisme de Coupeau. « De cette manière, la déchéance de Coupeau, qui dans le roman est expliquée par l'influence mauvaise du milieu, devient à la scène le résultat d'une persécution concertée²⁰. » Au huitième tableau, la vengeance de Virginie atteint son paroxysme par le meurtre de Coupeau, meurtre dont le motif est d'anéantir l'infime possibilité de bonheur pour Gervaise. La pièce se termine, comme dans tout bon mélodrame, par la punition des méchants²¹.

La division des personnages selon une axiologie manichéenne laisse voir une première faille dans l'élaboration des rôles : une caractérisation simpliste. Effectivement, à partir du moment où les personnages sont assimilés à un camp, positif ou négatif, leur psychologie s'en trouve considérablement réduite et leurs actions, peu explicitées, puisque c'est leur nature intrinsèque qui les pousse à agir d'une manière ou d'une autre. Aussi, Gervaise, qui se transformait peu à peu au fil du roman, est réduite sur les planches à une seule teinte : le bon naturel. Gervaise, victime innocente d'une machination ourdie contre elle, est passive parce qu'elle ne peut rien faire pour contrer les événements : elle ne se rend même pas compte des tractations auxquelles s'adonne Virginie pour saper son bonheur. Dans le roman, par contre, Gervaise ne fait l'objet d'aucun complot. Sa déchéance n'est pas causée par un agent vengeur, mais par ce qu'elle est essentiellement. Certes, le milieu social dans lequel elle évolue contribue à sa chute, mais c'est bien davantage sa passivité, son absence de combativité devant les aléas

²⁰ *Ibid.*, p. 71.

²¹ Nous analyserons en détail la fin de la pièce et la mort de Gervaise au chapitre suivant.

de la vie, son acceptation tranquille du vice, de la saleté et de la pourriture envahissant son être et son logement qui entraînent finalement sa déchéance : « On avait tort de lui croire une grosse volonté ; elle était très faible, au contraire ; elle se laissait aller là où on la poussait, par crainte de causer de la peine à quelqu'un²² ». Afin de se conformer aux normes imposées par la censure, les auteurs de l'adaptation ont fait de Gervaise un ange, un personnage dépourvu de défauts. Là où le personnage romanesque pêchait par orgueil, gourmandise, luxure, alcoolisme et paresse, tout en étant vaillant à l'ouvrage (du moins, pour un moment) sensible et généreux, le personnage dramatique n'est que bonté et vertu. Même son passé est sans tâche. Non seulement il n'est jamais mentionné qu'elle s'est enivrée à quelques reprises avec sa mère à Plassans²³, mais Claude et Étienne sont complètement absents de la pièce. Ce congédiement²⁴ est significatif, puisque, n'ayant pas d'enfant, elle n'apporte pas de dot honteuse à son mariage. Elle est presque vierge quand elle se donne à Coupeau. De plus, elle ne commet pas d'adultère. Elle résiste même avec force, par deux fois, aux avances de Lantier et fait montre ainsi d'une puissante volonté qui contraste grandement avec le fatalisme de son homologue romanesque naturaliste : « Ne me touchez pas !... Jamais ! Jamais ! [...] Je n'ai besoin de personne. Je saurai me faire respecter... C'est cet homme qui s'est introduit ici, et que je chasse... Allons, sortez ! Mais sortez donc, misérable²⁵ ». Finalement, Gervaise ne s'abaisse pas à la prostitution et choisit plutôt de mendier, ce qui attire évidemment beaucoup plus la pitié des spectateurs. La seule erreur de Gervaise est d'accepter un verre d'eau-de-vie, alors qu'elle est affamée et que Coupeau boit sa paye :

²² É. Zola. *L'Assommoir*, p. 417.

²³ « Et elle raconta qu'autrefois, avec sa mère, elle buvait de l'anisette à Plassans. Mais elle avait failli en mourir un jour, et ça l'avait dégoûtée ; elle ne pouvait plus voir les liqueurs. » (*Ibid.*, p. 410.)

²⁴ G.-D. Farcy. « L'adaptation dans tous ses états », p. 400.

Coupeau, à *Gervaise*.

Ne fais pas la bête, t'as du chagrin, avale-moi ça. Tu n'en auras plus. (*Il lui présente un verre.*)

Gervaise, avec une sombre décision.

Au fait, tu as raison. C'est une bonne idée. Comme ça, nous boirons la monnaie ensemble. (*Elle s'assied et porte le verre à ses lèvres*²⁶.)

Bref, Busnach, Gastineau et Zola ont fait de Gervaise un personnage sympathique, exemplaire, et qui, par conséquent, manque de substance, de saveur. Elle n'a rien de commun avec la femme sensuelle, réceptive aux moindre parfums, aux moindres goûts, que Zola décrit dans son roman.

Il avait plu le matin, le temps était très doux, une odeur s'exhalait du pavé gras ; et la blanchisseuse, embarrassée de son grand panier, étouffait un peu, la marche ralentie, le corps abandonné, remontant la rue avec la vague préoccupation d'un désir sensuel, grandi dans sa lassitude. Elle aurait volontiers mangé quelque chose de bon²⁷.

En fait, Gervaise ressemble tellement aux héroïnes vertueuses des mélodrames qu'elle devient naïve, au point de croire en l'amitié hypocrite de Virginie et de ne réaliser à aucun moment²⁸ qu'elle est victime d'une machination, contrairement au modèle romanesque qui ne se laisse pas berner aussi facilement :

Elle avait toujours douté du cœur de Virginie ; si Virginie ambitionnait la boutique, c'était pour l'humilier. [...] Elle comprenait à présent pourquoi des étincelles jaunes s'allumaient dans les yeux de chat de cette margot. Oui, Virginie gardait sur la conscience la fessée du lavoir, elle mijotait sa rancune dans la cendre²⁹.

²⁵ W. Busnach, *L'Assommoir*, p. 146-147.

²⁶ *Ibid.*, p. 165.

²⁷ É. Zola, *L'Assommoir*, p. 526.

²⁸ En fait, il faut souligner, pour être juste, que Gervaise se rend compte que Virginie jouit de sa déchéance, mais sans jamais rattacher cette attitude à la fessée, sans jamais non plus établir un lien de causalité avec le malheur qui lui arrive.

²⁹ *Ibid.*, p. 651-652.

Si le personnage de Gervaise semble avoir été transposé malhabilement à la scène, la représentation donnait à voir une blanchisseuse extrêmement réaliste au niveau du choix des costumes, comme le note Zola :

La gamme des costumes de Gervaise est ménagée avec un art infini depuis les simples robes des premiers tableaux jusqu'aux haillons des derniers. [...] Le jour de sa fête, elle est toute pimpante, toute fraîche, dans sa toilette de percale [...] ; c'est le printemps de l'ouvrière à son aise. Mais la misère entre dans le ménage, les costumes vont descendre de la gêne à l'ordure. [...] Et je saute au dernier costume, à cette robe en popeline noire qui n'a plus de nom, tachée, déchirée, laissant voir les jupons déguenillés ; sur la tête, un vieux foulard mauve déteint ; aux épaules, un ancien châle de bergère, une loque ; plus de linge ; et, détail navrant, détail vrai, de vieux souliers à Coupeau aux pieds³⁰.

Dans sa préface, le romancier insiste beaucoup sur les costumes de *L'Assommoir*, particulièrement sur ceux de Gervaise et de Coupeau, parce qu'ils constituent une percée du réalisme sur scène. Au XIX^e siècle, chaque comédien est responsable des costumes qu'il revêtira. Souvent, les mêmes habits sont employés pour plusieurs pièces différentes. La majeure partie des comédiens font confectionner leurs costumes selon les modes de la saison, plutôt qu'en fonction du rôle qu'ils joueront. Le respect de l'époque et de la classe sociale dont est issu le personnage entre pour peu dans le choix des vêtements : « Ce qu'on p[eu]t reprocher de plus grave aux comédiennes [est] de persister à jouer Elvire et Célimène en toilettes contemporaines³¹ ». En fait, les grands théâtres sont un lieu où les gens de la haute société vont pour assister à une pièce, certes, mais aussi pour découvrir de nouveaux modèles de couture. « La scène devient une vitrine de magasin, les comédiennes ne sont plus que des mannequins sur lesquels les spectatrices viennent voir

³⁰ É. Zola. « Préface de *L'Assommoir* », p. 588.

³¹ A. Jullien. « Chapitre XIV : Depuis Talma jusqu'à nos jours », dans *Histoire du costume au théâtre depuis les origines en France jusqu'à nos jours*, p. 325-326.

des robes. Une mode est parfois lancée de cette manière³² », note Zola. Le romancier est satisfait que les comédiens principaux de *L'Assommoir*, Hélène Petit et Gil-Naza, n'aient pas succombé à la coquetterie lorsque est venu le temps de choisir leur garde-robe.

Ils sont mal mis, mais ils sont superbement habillés. Tout l'art du costume au théâtre est dans cette différence. [...] Ce qu'il faut dire, c'est que, depuis des années, une troupe dramatiques n'avait montré une telle intelligence, un tel souci de la vérité du costume³³.

Ces observations pourraient paraître partisans si elles n'étaient corroborées par Adolphe Jullien, qui clôt sa réflexion sur le théâtre de l'époque en admirant la justesse des costumes de l'adaptation de Busnach :

L'exemple, alors qu'il devrait venir d'en haut, vient d'en bas ; et tandis que les grands commettent d'aussi lourdes bévues, l'Ambigu nous offre avec *L'Assommoir* le spectacle le plus saisissant qu'on puisse imaginer. [...] Ce spectacle peut être répugnant à certains endroits, mais il faut qu'il le soit, car la raison d'être d'un tel ouvrage est dans sa complète vérité. [...] comme la pièce embrasse une période de vingt années, on a poussé l'exactitude jusqu'à vêtir les personnages, pour chaque tableau, d'habits de fête ou de travail copiés sur les modes du temps. Avec cette Gervaise-là, au moins, on ne découvre pas de bas de couleur bien tirés et de jolis souliers bien cirés sous une robe en loques, comme il arrive avec les actrices vouées d'habitude aux rôles de femmes du peuple et qui, dans leurs costumes les plus misérables, exceptent toujours les extrémités, la tête et les pieds, la coiffure et la chaussure [...]³⁴.

Les propos de Jullien nous permettent de conclure que les comédiens de *L'Assommoir* sont vêtus avec un grand souci de réalisme, souci qui transparaît dans les moindres détails des costumes, ce qui constitue une nouveauté pour l'époque. Cette reproduction exacte, minutieuse, de la réalité est également perceptible dans les habits que Coupeau porte à la scène :

M. Gil-Naza, dans *L'Assommoir* a été la nature même ; il ne joue plus, il vit le rôle, et croyez que le costume contribue pour beaucoup à cette illusion

³² É. Zola. « Préface de *L'Assommoir* », p. 586.

³³ *Ibid.*, p. 587.

³⁴ A. Jullien. « Chapitre XIV : Depuis Talma jusqu'à nos jours », p. 343-344.

absolue. [...] Voyez-le à vingt ans, ouvrier gai et travailleur. [...] La casquette seule est usée, fripée, lasse d'avoir servi ; une casquette de travail en petite soir noire, qui prouve que Coupeau n'est pas un fainéant. [...] Le jour de la fête de Gervaise, il arrive en blouse. C'est la seule blouse qu'on trouve dans la pièce. Et elle est superbe, cette blouse d'ouvrier qui flâne, avec ses plis dans le dos, ses manches grasses d'avoir traîné sur les comptoirs. [...] Enfin, il arrive à cet effroyable costume du huitième tableau, ce costume qui sent le bureau de bienfaisance et l'hôpital [...] ³⁵.

L'expérience de *L'Assommoir* démontre que les costumes participent grandement au réalisme scénique et qu'ils doivent, par conséquent, être conçus avec soin, réfléchis dans leurs moindres détails, selon le milieu social et l'époque qui font naître le personnage, mais aussi en fonction de sa personnalité, de ses habitudes, de ses défauts et de ses qualités. Ainsi, le costume donnera à voir autant sur le personnage que ce que l'acteur pourra livrer au cours de la représentation tout en remplaçant, en partie, les descriptions.

L'adaptation scénique du personnage de Coupeau est moins décevante que celle de Gervaise et semble se rapprocher beaucoup plus du modèle romanesque. Certes, il a perdu de ses fanfaronnades, de ses bouffonneries et de sa brutalité dans la transposition, mais il est resté le même bon vivant, bon enfant, serviable : « Voyons, calmez-vous [Gervaise]. Je vais à sa [Lantier] recherche et je vous le ramène, quand je devrais faire les quatre coins de Paris. [...] On peut bien sacrifier quelques heures pour les amis ³⁶ ». Coupeau est toujours aussi simple, sensible et débordant de bonne humeur, autant dans la pièce que dans le roman : « Sans doute, vous êtes gai comme un pinson ³⁷ », constate d'ailleurs Gervaise au début du deuxième acte. De même, les défauts caractérisant le personnage romanesque sont repris à la scène. Coupeau demeure un homme orgueilleux de son indépendance (« Ma femme me battrait... Faudrait voir ! [...] L'argent est là. Il

³⁵ É. Zola. « Préface de *L'Assommoir* », p. 588-589.

³⁶ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 46-47.

³⁷ *Ibid.*, p. 165.

est à moi... c'est moi qui le gagne³⁸ »), qui tombe dans l'alcool par dépit après son accident et qui, subséquemment, est incapable de s'arrêter. Il fait preuve de la même lâcheté dans l'ivrognerie, de la même mollesse face aux avances de Lantier envers sa femme. Il garde aussi un trait primordial de la création zolienne : il est victime de son hérédité. Cependant, l'axiologie manichéenne lui fait également du tort : même si l'alcool marque sa transition du camp des *bons* à celui des *méchants*, il reste, tout comme Gervaise, un personnage sympathique, victime de la vengeance de Virginie et Lantier. Mais, comme il n'est pas un saint (il bat sa femme et sa fille, du moins c'est ce que laisse entendre Nana : « Mais depuis que papa est fou, j'ai toujours peur qu'il nous massacre, lorsqu'il a bu³⁹ »), c'est un personnage encore réaliste, bien qu'il n'atteigne pas la profondeur du modèle romanesque. D'ailleurs, Janice Best analyse en partie les transformations qui réduisent considérablement le rôle du zingueur. Elle note, bien à propos, que le propre

de Coupeau est de faire le plein [autour de lui] : il reste chez lui le soir et il essaie de consoler Gervaise en lui promettant de ramener Lantier et c'est encore à lui que Lantier confie la clé de la chambre que Coupeau fermera soigneusement à la fin du tableau. Le rapport du personnage à l'espace dans ce premier tableau est donc constant et simple, plutôt que double et réversible comme dans le roman⁴⁰.

En restant tranquillement chez lui le soir venu plutôt que de battre le pavé, en se donnant pour mission de partir à la recherche de Lantier, de débarrasser Gervaise de ses peines, en acceptant la clé de la chambre du couple, en fermant la porte, Coupeau se substitue au personnage de Lantier dont il prendra naturellement la place. Il apparaît, dès le début de la pièce, comme le mari idéal, le substitut logique de Lantier aux côtés de Gervaise. Cette

³⁸ *Ibid.*, p. 158.

³⁹ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁰ J. Best. *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, p. 91.

transformation entraîne inévitablement une simplification du personnage, qui n'est plus qu'une antithèse du premier amant, le bon ouvrier, le pendant positif du chapelier auquel il est constamment comparé dans le premier tableau. Coupeau n'a plus d'existence en soi : sa fonction, posée dès le début de la pièce, est d'être l'amant de Gervaise, et rien d'autre. Cette simplification n'empêche pas un certain déplacement des règles théâtrales de l'époque. Francisque Sarcey, un des détracteurs de Zola, a bien illustré, sans le vouloir, la réussite de cette création scénique, qui utilise un procédé du théâtre classique pour mieux représenter le peuple : « Rien de plus ridicule, à ses yeux [Sarcey], que d'offrir à Coupeau une forme noble du discours théâtral – le dilemme – pour qu'il la salisse aussitôt avec une psychomachie d'ivrogne⁴¹ ». Donc, les auteurs de l'adaptation ont tout de même amené, avec Coupeau, un élément novateur, dérangeant : l'alliage du noble et du trivial, l'égalisation des sujets. Cette esthétique grotesque est moins bien perçue au théâtre, comme en témoigne la dure critique de Sarcey, parce que « la présence en un même lieu de déterminations opposées fait éclater toute vue conformiste, rationnelle et rassurante du monde⁴² ». Si cela est vrai lorsque Hugo met en scène un laquais amoureux d'une reine (*Ruy Blas*), le monologue *sali* par Coupeau fait éclater doublement les règles. Celles du monde, d'abord, puisqu'il allie raisonnement, dilemme, et ivrognerie à la limite de la folie suicidaire (Coupeau sait qu'il va mourir s'il boit de l'alcool) ; celles de l'art dramatique, ensuite, car le zingueur réinvestit un domaine réservé, dans la tragédie classique, aux héros aux prises avec de grands dilemmes qui outrepassent les limites de la personne privée et s'étendent à la sphère politique, sociale ou morale. Ici, le monologue n'est pas porteur de thèmes universels, sa finalité n'a que

⁴¹ J. Kaempfer. « Lecture. *L'Assommoir* », p. 138.

⁴² « Grotesque », dans M. Corvin (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 763.

des conséquences privées, intimes, liées aux plus bas instincts de l'homme. Nous pouvons donc conclure que ce qui choquait tant Sarcey témoigne d'un élargissement de l'esthétique grotesque qui déconstruit en partie le code théâtral du monologue tragique.

Si le propre de Coupeau est de faire le plein autour de lui, comme l'indique Janice Best, celui de Lantier est de faire le vide : « il envoie Gervaise au Mont-de-Piété avec leurs derniers vêtements, il prend l'argent, les reconnaissances et la malle avec lui lorsqu'il part⁴³ ». C'est lui qui occupe l'espace scénique. La vengeance qu'il orchestre avec Virginie peut être perçue comme une machination pour expulser Coupeau de cet espace⁴⁴ et regagner la préséance qu'il avait au début de la pièce. Ce rapport particulier à la spatialité et l'utilisation d'une axiologie manichéenne appauvrissent le personnage de Lantier « qui se simplifie [...] en méchant canonique⁴⁵ ». Le protagoniste romanesque se contentait d'user d'une ruse lente et subtile, ayant pour seul but d'assurer son confort sans avoir à lever le petit doigt, tout en restant d'un naturel paternel une fois contenté :

Lui, régnaient sur la blonde et sur la brune avec une tranquillité de pacha, s'engraissait encore de sa roublardise. Ce matin-là digérait encore les Coupeau qu'il mangeait déjà les Poisson. Oh ! ça ne le gênait guère ! une boutique avalée, il entamait une seconde boutique. Enfin, il n'y a que les hommes de cette espèce qui aient de la chance⁴⁶.

La création scénique, pour sa part, perd en finesse et en séduction parce que ses actions ont maintenant pour but la revanche, revanche causée par un motif bien mince, la rebuffade de Gervaise devant ses avances. Le fait que Gervaise se refuse à son ancien amant est un exemple probant de la perte de séduction de Lantier. De plus, comme il quitte la blanchisseuse pour Virginie (et non Adèle), la (re)conquête qu'il fait de Mme

⁴³ J. Best. *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, p. 91.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁵ J. Kaempfer. « Lecture. *L'Assommoir* », p. 132.

⁴⁶ É. Zola. *L'Assommoir*, p. 677-678.

Poisson semble beaucoup moins éclatante : elle devient en fait banale, attendue. Les auteurs de l'adaptation ont aussi évacué tout indice démontrant que le chapelier embobine le quartier par sa coquetterie et ses grands airs. Ses ruses se limitent à marier sa maîtresse au sergent de ville et à inciter Coupeau à boire. L'« homme malpropre, qui soigne seulement le dessus, ce qu'on voit de sa personne⁴⁷ », le « bourgeois d'occasion, plus malin, [qui] tir[e] à lui la couverture, pren[d] le dessus du panier de tout, de la femme, de la table et du reste⁴⁸ » n'est plus. Taillé d'une pièce, le Lantier qui se présente sur les planches est simplement un méchant, incapable de dissimuler son jeu. « Tu me payeras ça, ma petite⁴⁹ », chuchote-t-il à Gervaise qui le chasse. Puis, lorsqu'il a réussi à faire rechuter Coupeau dans l'alcool et qu'il lui a fait perdre tout son argent en paris, il sent encore le besoin de souligner à Gervaise qu'il est l'artisan de son malheur : « Je t'avais bien dit que je me souviendrais⁵⁰ ». Si l'adaptation réduit considérablement l'intérêt de ce personnage, elle réussit à rendre la symbolique qui a fait naître le chapelier : « l'affrontement de Coupeau et de Lantier, c'est le conflit du travail et de la paresse, il n'y a ni ambiguïté, ni dualité possible. [...] la mise en scène de *L'Assommoir* fait donc coïncider personnages et idéologies⁵¹ ». Cette dimension ne fait pas partie des revendications zoliennes, ni pour la scène, ni pour le roman. Cependant, sa présence est intéressante puisqu'elle réinvestit un pan important de l'œuvre que Zola lui-même ne reconnaissait pas, puisqu'il prônait le réalisme : la portée allégorique de ses personnages.

Nous avons vu que l'axiologie manichéenne, propre à la forme mélodramatique, nuisait au développement psychologique des personnages. Il serait cependant injuste

⁴⁷ *Ibid.*, p. 605.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 647.

⁴⁹ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 147.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 165.

d'accuser Busnach d'une telle réduction, alors que c'est Zola lui-même qui dicte les modifications : « la chute de Coupeau est bête au théâtre, si elle est due au hasard. Il faut absolument qu'il y ait du Lantier là-dessous, de la Virginie⁵² ». « Je sais qu'il est raide de faire de Virginie une assassine. [...] Puis, nous sommes au boulevard, il est entendu que nous faisons de Virginie un traître de mélodrame. [...] Je tiens beaucoup à l'effet⁵³. » En fait, il apparaît assez nettement que Zola est incapable de se départir de la culture théâtrale qui l'a formé, même au profit des transformations scéniques qu'il revendique. Virginie, confinée au rôle du traître qui a une vengeance à assouvir, adopte un langage propre au mélodrame : « Qu'elle [Gervaise] se souviene d'aujourd'hui. Jamais je n'oublierai, moi... Et je me vengerai, quand je devrais y mettre toute ma vie ! (*Montrant le poing.*) Tu viens de faire ton malheur⁵⁴ ». « Mais tu [Gervaise] ne sais donc pas que, depuis le jour du lavoir, je guette ton malheur !... Enfin, je suis vengée. [...] Je t'ai tout pris, tu n'as plus rien. Et je ne crains personne... (*Au cou de Lantier.*) Je l'aime⁵⁵ ! » Ces deux passages, situés chacun aux deux extrémités de la pièce, illustrent bien que Virginie est l'agent du déroulement de l'histoire, celle qui fait progresser l'intrigue d'un point à un autre, c'est-à-dire de l'affront qui lui est fait à la riposte ultime, sa revanche. Comme le personnage de Mme Raquin dans l'adaptation scénique de *Thérèse Raquin*, c'est « par son intervention directe, et non plus par les faiblesses inhérentes à leurs tempéraments, que [Gervaise et Coupeau] sont poussés à leur destruction⁵⁶ ». Bien que promue au rang des protagonistes, la couturière n'est plus conforme à l'esthétique naturaliste. La

⁵¹ J. Best. *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, p. 93.

⁵² É. Zola. *Correspondance, tome III (1877-1880)*, p. 95. (19 août 1877)

⁵³ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁴ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 64.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁶ J. Best. *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, p. 56.

détermination qu'elle met dans l'application de son plan maléfique, la force de sa volonté, la rapprochent bien davantage des personnages du roman d'aventure (pensons seulement à la Milady des *Trois mousquetaires* de Dumas). Au théâtre de boulevard, elle trouve son pendant dans les personnages mélodramatiques qui poursuivent inlassablement un seul et même but, grossi, démesuré, par un caractère excessif qui transforme la moindre rebuffade en leitmotiv de toute une vie. Comme nous avons pu le constater, la Virginie scénique ne permet pas d'innovations théâtrales et, au contraire, cristallise dans un stéréotype un protagoniste qui avait bien davantage d'envergure sur le plan romanesque, tout en influant négativement sur la composition de l'adaptation.

Nous avons analysé ce qui advenait de quatre personnages romanesques prépondérants lors de l'adaptation. Nous verrons maintenant, plus sommairement, comment les adaptateurs ont réussi à transposer pour la scène des actants davantage symboliques du roman, soit Gouget, Bazouge et l'alambic du père Colombe. Lors de la classification des personnages, nous avons noté que le rôle de Gouget subissait un amoindrissement dans la pièce, qu'il perdait de son importance. Dans l'adaptée, Gouget est « l'ouvrier idéal, l'amant platonique, l'ascète et le chaste, la figure apollinienne, avec son auréole de cheveux blonds et sa maîtrise du feu purificateur de la forge⁵⁷ », celui qui rachète, par sa conduite irréprochable, tous les ouvriers alcooliques, les fainéants et les luxurieux. En un mot, Gouget symbolise l'homme du peuple idéal. Busnach et Gastineau ont bien compris la force positive de cette figure et ont su la transposer sur la scène. Dès la première apparition du forgeron, alors qu'il vient consciencieusement chercher ses ouvriers à l'Assommoir, Coupeau en esquisse un rapide portrait flatteur : « Un garçon

⁵⁷ D. Baguley. « Les textes fondateurs », p. 87.

solide ! et honnête, et rangé ! qui vit avec sa mère, une vraie femme aussi celle-là⁵⁸ ». Par la suite, dans les rares scènes où Gouget est présent, le texte insiste toujours sur ses qualités : sa générosité envers sa mère, dont il s'occupe activement (4^e tableau, scènes II et III), son courage, alors qu'il sauve Gervaise des privautés de Lantier (4^e tableau, scène XIII) et son amour discret, mais brûlant, empreint de sollicitude et de générosité, pour Gervaise (6^e tableau, scènes IV et V). L'adaptation, malgré la moindre importance du rôle, est donc réussie. Seulement, les auteurs ont voulu en faire trop. Non satisfaits d'avoir construit un pendant positif aux ouvriers décadents, ils ont voulu que Gouget parle pour le peuple, qu'il lui inculque sa morale, qu'il ne se contente plus de montrer le bon exemple, mais qu'il agisse pour transformer les ouvriers. Ils lui ont donc donné une longue et belle tirade, une harangue en faveur du travail et de la sobriété, très réussie dans la mesure où les images présentées sont fortes et où le personnage exploite le pathos de manière admirable, en insistant sur la misère qu'engendre la boisson et la grandeur que le labeur donne au peuple.

Je dis... Je dis que vous êtes des fainéants et des pas grand'chose, de passer vos journées chez le marchand de vin, lorsque l'ouvrage vous attend au chantier. [...] Entendez-moi, c'est le vrai peuple que je défends ! Est-ce qu'ils sont du peuple, les misérables qui laissent crever de faim dans une mansarde toute la nichée, la mère et les petits ? Est-ce qu'ils sont du peuple, les ivrognes qui roulent peu à peu au ruisseau, sales, déguenillés, fous de boisson et de misère ? [...] Allons donc ! Ne dites pas que vous êtes le peuple, voyez-vous, parce que c'est un mensonge et un blasphème ! Vous êtes la honte du peuple. C'est vous qui le salissez, c'est à cause de vous qu'on le méconnaît et qu'on le soupçonne... Fermez ces fabriques de poison ! Cessez de boire, malheureux, et travaillez ! Le peuple sera grand⁵⁹ !

Tout en reconnaissant les qualités de cette tirade, nous devons constater qu'elle concentre, sans aucune nuance ni subtilité, la morale que Zola avait si bien su amener

⁵⁸ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 76.

progressivement par l'exemple. Alors que le roman provoquait la réflexion sur les conditions de vie dans les milieux ouvriers et les dangers inhérents à l'alcool, sans jamais tomber dans la moralisation pompeuse, la pièce de théâtre tente de faire avaler de force cette morale aux spectateurs, alors qu'ils n'ont pas encore eu l'occasion de mesurer réellement les conséquences du vice (Coupeau et Gervaise n'étant même pas mariés). Dans sa préface, Zola se penche un peu sur cette transformation en essayant d'expliquer le choix des auteurs :

Quant à la tirade de Gouget défendant le vrai peuple, le peuple honnête, et jetant son mépris aux mauvais ouvriers qui désertent le chantier pour le cabaret, elle était nécessaire, dans la pensée des auteurs, pour mettre les spectateurs en garde contre les calomnies répandues sur le roman. On a prétendu que j'attaquais le peuple, que je le salissais à plaisir. MM. Busnach et Gastineau ont jugé qu'il était bon de résumer dans une tirade et de placer dans la bouche de Gouget la morale qui se dégage de mon livre. Je constate, je n'apprécie pas⁶⁰.

S'il est vrai que plusieurs critiques se sont posés en défenseurs du peuple honteusement sali afin de mieux attaquer le roman, nous sommes tout de même en droit de nous demander si elle est nécessaire à la juste transposition de l'adaptée. La tirade est intéressante en ce qui concerne sa construction, mais elle transforme Gouget en porte-étendard d'une morale qu'il symbolisait bien mieux par sa conduite. Bref, il semble avec le recul que les adaptateurs ont manqué de finesse en voulant se faire grands moralisateurs et qu'ils ont ainsi dénaturé le sens du roman.

Si Gouget représente l'ouvrier idéal, Bazouge est, de par son métier, le symbole de la mort dans le roman : « Bazouge lui [à Gervaise] faisait l'effet que les beaux hommes font aux femmes honnêtes : elles voudraient les tâter, mais elles n'osent pas ; [...] Eh bien ! si la peur ne l'avait pas retenue, Gervaise aurait voulu tâter la mort, voir

⁵⁹ *Ibid.*, p. 78-80.

comment c'était bâti⁶¹ ». Au début du présent chapitre, nous avons classé le croque-mort que Gervaise craint et désire (parce qu'elle lui croit la faculté de faire dormir éternellement les gens⁶²) dans la catégorie des personnages secondaires significatifs, puisqu'il revient à quelques reprises dans le roman et semble, à partir du moment où les Coupeau l'ont pour voisin, annoncer l'inéluctable destin de Gervaise. Au théâtre, le croque-mort occupe une place beaucoup moins importante et tient davantage un rôle de figurant, dans la mesure où il n'alimente pas les fantasmes morbides de Gervaise (fantasmes qui ont, en fait, complètement disparu à la scène). Cependant, en raison de son métier, le personnage dramatique symbolise encore la mort, dans une moindre proportion, et parvient, par deux répliques tirées du roman⁶³, à conserver sa fonction d'annonceur du destin de Gervaise : « Ça ne vous empêchera pas d'y passer, ma petite. Vous serez bien contente d'y passer un jour !... Oui, j'en connais des femmes qui diraient merci, si on les emportait⁶⁴ », prophétise-t-il lors de la noce des Coupeau, devant la blanchisseuse terrifiée. Le Bazouge théâtral, tout comme son homologue romanesque, termine le récit et clôt, d'une certaine façon, le destin de Gervaise par ces paroles : « Fais dodo, ma belle⁶⁵ ». Malgré l'importance moindre du croque-mort à la scène, nous pouvons conclure qu'il conserve l'essence du personnage romanesque, comme en témoigne la réaction du public de l'époque que Bazouge ne laisse pas du tout indifférent :

Faudrait-il aussi supprimer Bazouge, le croque-mort, qui est tantôt sifflé, tantôt acclamé par le public ? À la troisième représentation, on tente un

⁶⁰ É. Zola. « Préface de *L'Assommoir* », p. 581.

⁶¹ É. Zola. *L'Assommoir*, p. 687.

⁶² « Emmenez-moi, répéta plus ardemment Gervaise. Vous vous rappelez, un soir, j'ai cogné à la cloison ; puis, j'ai dit que ce n'était pas vrai, parce que j'étais encore trop bête... Mais, tenez ! donnez vos mains, je n'ai plus peur ! Emmenez-moi faire dodo, vous sentirez si je remue... » (*Ibid.*, p. 780.)

⁶³ *Ibid.*, p. 463 et 796.

⁶⁴ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 106.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 193.

essai : le croque-mort est escamoté à la fin. Mais l'effet est déplorable, et la salle gronde. Retour du Bazouge : « L'enlever, c'est mutiler la pièce »⁶⁶.

La transposition scénique de l'alambic du père Colombe est, pour sa part, bien moins réussie. Plusieurs commentateurs de l'œuvre de Zola ont fait ressortir l'importance des figures allégoriques dans presque chacun de ses romans, que l'on pense seulement au Voreux (*Germinal*), représentation du Minotaure et du capitalisme. *L'Assommoir* n'échappe pas à ce symbolisme : l'alambic devient sous les yeux du lecteur un être animé, démoniaque, l'emblème terrifiant d'un fléau prêt à avilir le peuple parisien :

L'alambic, sourdement, sans une flamme, sans une gaieté dans les reflets éteints de ses cuivres, continuait, laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée, qui à la longue devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris⁶⁷.

Les descriptions romanesques faisant appel à de puissantes métaphores sont difficilement transposables à la scène. Aussi, l'unique présence de la machine à distiller lors du septième tableau ne suffit pas à rendre la force évocatrice de l'alambic du roman. Les adaptateurs n'ont pas semblé se soucier de l'importance de cet actant et ont tout simplement omis de le transposer à la scène où la personnification du fléau de l'alcoolisme n'apparaît jamais.

Si l'adaptation réduit souvent la portée des différents actants du roman, il est cependant trois personnages qui gagnent singulièrement dans la transposition scénique. Mes-Bottes, Bibi-la-grillade et Bec-Salé, quoique fortement modifiés dans l'adaptation, trouvent là un nouvel emploi. Ils sont d'abord en charge de la narration. Ce sont eux qui, souvent, informent le spectateur de ce qui s'est produit entre les tableaux, du laps de temps qui s'est écoulé, de l'évolution des personnages :

⁶⁶ H. Mitterand. *Zola, tome II : L'homme de Germinal, 1871-1893*, p. 486.

⁶⁷ É. Zola. *L'Assommoir*, p. 411-412.

BIBI

Alors, Coupeau ?

MES-BOTTES

Oh ! mes amis, une vraie conversion... Dame ! Il était temps de s'arrêter. On ne faisait plus de noces comme autrefois, dans la boutique, vous vous souvenez ? Coupeau avait fini par la boire, la boutique... Mais, quand il s'est vu dans un taudis, crevant de faim, avec sa fille qui gagnait le goût de la coquetterie, avec sa femme qui perdait le goût du travail, il a juré de ne plus boire.

BIBI

Et il tient son serment ?

MES-BOTTES

Mais oui ! Voilà six jours qu'il va régulièrement à l'atelier. Et plus une goutte de liquide !

BEC-SALÉ

Pas possible !... C'est donc ça qu'on ne le voit plus⁶⁸ !

En plus de reprendre en partie le rôle dévolu au chœur dans le théâtre antique, les trois compères deviennent les tenants de la déconstruction du drame qui se noue. Illustration de l'ivrognerie permanente, de la paresse et de la dégradation lente dans le roman, ces personnages voient exploiter leur humour sur la scène. Ils sont transformés en comiques, ceux sur qui repose le rire des spectateurs, ceux qui doivent désamorcer le drame afin de le rendre davantage boulevardier, dans les scènes où cela est de mise, bien entendu. Le quatrième et le sixième tableaux ont ainsi échauffé le public, comme le note Zola : « Beaucoup de mouvement et de gaîté. Les comiques, Mes-Bottes en tête, y ont soulevé chaque soir le fou-rire. [...] Encore un tableau très gai. Le dîner de l'oie est un triomphe pour les comiques⁶⁹ ». Les procédés sur lesquels repose leur succès sont de deux ordres, soit la mimique et le langage populaire. Les mimiques n'apparaissent que très rarement

⁶⁸ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 151.

⁶⁹ É. Zola. « Préface de *L'Assommoir* », p. 582.

dans les didascalies de la pièce. Une scène, lors de la noce, laisse entrevoir le jeu des comédiens, la mise en scène :

MADAME BOCHE

Alors, finissons notre quadrille.

MES-BOTTES

Quel crampon que cette madame Boche (*Il la repasse à Bibi.*) À toi, Bibi !

BIBI

Merci bien !... Au revoir ! (*Il la passe à Bec-Salé.*)

BEC-SALÉ, *la recevant.*

Avec plaisir, je n'en espérais pas autant⁷⁰ !

Ce jeu de ballon où les trois hommes se passent l'imposante madame Boche comme s'il s'agissait d'une patate chaude illustre bien ce que devait être la pantomime comique. Cependant, dans l'ensemble, nous devons nous fier aux affirmations de Zola afin de déduire que les personnages, pour soulever autant l'hilarité, se livrent constamment à une prestation gestuelle qui appuie et augmente leurs réparties comiques. Nous ne développerons pas davantage ce point afin de ne pas nous livrer à des conjectures. Seule une étude détaillée des critiques écrites dans les journaux de l'époque nous permettrait de bien saisir l'importance de ce procédé.

Le comique langagier est évidemment plus facile à déceler. Il repose avant tout sur une constante bonne humeur, un souffle de gaillardise, de relâchement, qui caractérise presque toujours l'entrée en scène de ces personnages. D'ailleurs, Mes-Bottes fait sa première apparition sur les planches légèrement enivré et chantant⁷¹. Les réparties comiques se traduisent souvent par un mélange d'ironie, d'autodérision et de naïveté déconcertante :

⁷⁰ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 103.

⁷¹ *Ibid.*, p. 69.

BEC-SALÉ

[...] Alors, t'as travaillé, toi, cette quinzaine ?

MES-BOTTES

Oh ! je te crois !... J'ai fait trois journées et une heure.

BIBI

Juste trois journées de plus que moi... T'es heureux de pouvoir passer à la caisse. C'est ça qu'est fichant, les premiers samedis du mois, les jours de paye comme aujourd'hui, de n'avoir rien à toucher... Moi, ça me vex⁷² !

La tournure inattendue des répliques, leur ton, prête évidemment à rire. Mais le comique vient aussi du type de langage qui est imparti à Mes-Bottes, Bibi et Bec-Salé. Ils sont les seuls personnages de la pièce à véritablement user, de façon constante, de termes argotiques, populaires : « Ah ! c'est un rude lapin, Mes-Bottes ! Le roi des Loupeurs⁷³, on peut dire. Et bon zig⁷⁴ ». Cette particularité colore leurs répliques, leur donne un certain piquant et rehausse ainsi l'aspect comique de leurs propos en y introduisant certains quiproquos, comme en témoigne cet échange :

BIBI, à *Bec-Salé*.

Dis-donc, mon vieux, quelle heure est-il ?

BEC-SALÉ

Je ne sais pas. Depuis le mois dernier, ma toquante retarde de douze francs.

BIBI

Douze francs ! Elle est donc en vrai ?

BEC-SALÉ

Je te crois ! C'est ce farceur de Lantier qui me l'a fait avoir à vingt sous par semaine.

BIBI

À propos de Lantier, qu'est-ce qu'il devient ce paroissien⁷⁵-là ?

⁷² *Ibid.*, p. 150.

⁷³ « Flâneur, vagabond, ouvrier qui se dérange. » (« Loupeur », dans A. Delvau. *Dictionnaire de la langue verte.*)

⁷⁴ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 66.

⁷⁵ « Individu suspect (argot du peuple). » (« Paroissien », dans A. Delvau. *Dictionnaire de la langue verte.*)

BEC-SALÉ

J'ai entendu dire qu'il était parti en Angleterre, pour monter une fabrique de castors⁷⁶.

La première réplique de Bec-Salé surprend par l'étrange analogie qu'il établit : sa montre (*toquante*, en argot des faubouriens⁷⁷) ne retarde pas de quelques minutes ou de quelques heures, mais bien de douze francs, c'est-à-dire du montant des paiements qu'il n'a pas acquittés sur son achat. Nous pouvons ainsi supposer qu'il ne l'a plus en sa possession (raison pour laquelle il ne peut dire l'heure), ce qui rend l'admiration de Bibi assez saugrenue : pourquoi s'extasier sur la valeur de la montre (*en vrai*, c'est-à-dire pas du toc, peut-être de l'or ou de l'argent) alors qu'il n'y a pas de montre ? La dernière réplique introduit un quiproquo langagier intéressant. Alors que le lecteur moderne (et probablement le spectateur bourgeois de l'époque) sourit parce qu'il croit que Bec-Salé se fourvoie en parlant de la *fabrique de castors* de Lantier, les personnages de la scène (et le public issu des classes populaires), eux, comprennent très bien qu'il ne s'agit pas de l'animal, mais bien du mot d'argot signifiant *chapeau*⁷⁸ et qui, vu le métier de Lantier, est tout à fait approprié.

L'usage du langage populaire et de termes argotiques, nous l'avons vu, ajoute au charme burlesque des réparties et singularise les propos échangés. Mais la fonction principale de la langue verte dans une pièce de théâtre traitant du peuple est de rendre crédibles les personnages, de truffer leurs échanges de sociolectes, de les faire parler un langage réaliste, comparable à celui utilisé dans les faubourgs de l'époque. Dans ses articles réunis sous le titre *Le Naturalisme au théâtre*, Zola revendique une langue

⁷⁶ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 107-108.

⁷⁷ « Toquante », dans A. Delvau. *Dictionnaire de la langue verte*.

⁷⁸ « *Castor* : chapeau d'homme ou de femme, en feutre ou en soie, en tulle ou en paille (dans l'argot du peuple, qui n'emploie pas cette expression précisément en bonne part). » (« *Castor* », dans *Ibid.*)

dramatique débarrassée des conventions de la déclamation, épurée de la poétique et de la rhétorique, une langue réaliste, conforme au personnage qui l'emploie : « Quand on fait parler un ouvrier, il est d'une honnêteté stricte, je crois, de lui conserver son langage, de même qu'on doit mettre dans la bouche d'un bourgeois ou d'une duchesse des expressions justes⁷⁹ ». Cette affirmation remplie de bonnes intentions est fortement ébranlée si nous la confrontons aux créations zoliennes. En effet, bien que l'auteur de *L'Assommoir* se targue d'avoir réellement introduit le langage populaire dans son roman, d'avoir fait parler et penser ses personnages selon leur condition sociale, il n'en demeure pas moins que seuls les termes et expressions relèvent de la langue verte et que Zola emploie fréquemment un style et des tournures de phrase davantage littéraires qu'oraux⁸⁰. Cependant, le terrain du roman et celui du théâtre ne sont pas les mêmes. Le genre dramatique, parce qu'il a pour but ultime l'interprétation et, donc, la verbalisation de son texte, devrait permettre un plus grand réalisme dans les dialogues, non assujettis à la narration. Pierre Larthomas note, dans son article « La langue du théâtre », que le langage *fictif*, employé sur les scènes françaises de la fin du XIX^e siècle, a peu à voir avec la langue réelle : « ce que les auteurs dramatiques transcrivent le plus fidèlement, c'est la parlure de leur classe, ou bien, s'ils sont bons observateurs, le français populaire courant, celui de la petite bourgeoisie, celui des artisans⁸¹ ». Selon Larthomas, ni « Zola, ni ses successeurs n'arrivent à faire parler les personnages comme ils devraient parler dans la vie⁸² », soit en raison de leur méconnaissance du langage populaire, soit en raison de ce

⁷⁹ É. Zola. « Le naturalisme au théâtre », p.456.

⁸⁰ Notons que nous ne remettons pas du tout en cause la nouveauté de la forme stylistique employée par Zola dans son *Assommoir*, bien au contraire, mais nous tentons de faire la juste part entre la théorie et la pratique.

⁸¹ P. Larthomas. « La langue du théâtre », dans *Histoire de la langue française, 1880-1914*, p. 506.

⁸² *Ibid.*, p. 505.

que nous pourrions appeler une déformation professionnelle, les dialogues romanesques ressemblant peu aux dialogues dramatiques. En fait, le critique reproche aux auteurs réalistes d'avoir prétendu reproduire la réalité langagière alors qu'ils ne faisaient que disséminer, çà et là, des mots puisés dans les dictionnaires argotiques. Cette observation est juste en ce qui concerne l'adaptation de *L'Assommoir*, à la différence que Zola ne déclara jamais que la langue y était réaliste. La plupart des personnages emploient de temps à autres des termes argotiques, mais le style des dialogues n'appartient généralement pas à la langue populaire. Par exemple, les phrases interrogatives conservent l'inversion du verbe et du sujet propre à la langue écrite (« Peut-être aurai-je mal vu⁸³ ? »), le mode subjonctif est parfois employé (« Où pourrait-il trouver une femme qui vous valût⁸⁴ ? ») et les répliques sont souvent tirées textuellement des descriptions ou de passages romanesques à la forme indirecte libre, ce qui réduit fortement la portée réaliste des dialogues : « Derrière lui, j'ai cru apercevoir Virginie, la couturière, marchant à cinq ou six pas, les mains ballantes, comme si elle venait de lui lâcher le bras, pour ne pas passer ensemble devant ma porte⁸⁵ ». En fait, seuls Mes-Bottes, Bibi-la-grillade et Bec-Salé emploient une langue qui semble reproduire assez fidèlement la réalité, comme nous l'avons constaté plus tôt. Si cette percée du réalisme langagier est possible, pourquoi ne la réserver qu'à ces trois personnages ? En parcourant la correspondance de Busnach et de Zola, nous constatons que cette restriction est entièrement imputable à ce dernier :

Qu'il [Gastineau] suive le roman de très près, pour en garder l'accent. Qu'il se méfie des trois comiques qui vont toujours ensemble et qui finiraient par être fatigants en répétant les mêmes plaisanteries. Qu'il garde l'argot pour

⁸³ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 41.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 41.

eux, mais qu'il emploie pour les autres personnages une langue très simple et vigoureuse⁸⁶.

Cette consigne peut sembler étonnante de la part d'un critique dramatique qui réclame le réalisme langagier, cependant, Zola affiche clairement son scepticisme vis-à-vis de l'utilisation de l'argot sur scène et prône la discrétion :

J'ai remarqué que l'argot fait toujours beaucoup rire à la scène, lorsqu'on le ménage habilement. [...] Il faut remettre l'argot à sa place. Il peut être une curiosité philologique, une nécessité qui s'impose à un romancier soucieux du vrai. Mais il reste, en somme, une exception, dont il serait ridicule d'abuser. [...] Quand les personnages sont plantés carrément sur leurs pieds et vivent d'une vie intense, ils parlent d'eux-mêmes la langue qu'ils doivent parler⁸⁷.

La dernière partie de la citation peut faire sourire par sa naïveté, mais il n'en reste pas moins que Zola note un élément essentiel à propos de l'utilisation théâtrale de l'argot : il provoque le rire. Pourquoi ? Parce ce que les spectateurs, généralement peu habitués à ces termes, les tournent en dérision, souvent en raison des utilisations antérieures de sociolectes, servant à cristalliser un personnage dans un cliché, à rendre l'image stéréotypée que la bourgeoisie a de la classe populaire. D'ailleurs, une partie du succès des trois comiques de *L'Assommoir* est sans doute imputable à cette référence stéréotypée d'un monde peu connu. L'utilisation de l'argot sur scène pose un autre problème, soulevé par Pierre Larthomas, celui de la diffusion et de la pérennité de l'œuvre. En effet, comment s'attendre à ce qu'une pièce employant presque exclusivement, par exemple, des sociolectes des faubourgs parisiens, puisse être vue et comprise par un public de la haute bourgeoisie, ou tout simplement par un public provincial ? Comment une telle pièce, déjà peu intelligible pour une grande majorité des gens de l'époque, pourrait-elle passer à la postérité, trouver une place dans l'histoire littéraire ? Cela semble impossible.

⁸⁶ É. Zola. *Correspondance, tome III (1877-1880)*, p. 107. (23 août 1877)

Ces faits expliquent sûrement, en partie, les choix langagiers des adaptateurs de *L'Assommoir*. Pourtant, l'expérience théâtrale d'Antoine avec le réalisme scénique démontre qu'il est parfois nécessaire de développer une tendance jusqu'à sa limite extrême afin de permettre une modification, même minime, des habitudes de production. Le réalisme à outrance proposé par Antoine a été de courte durée, parce qu'il tendait à faire croire aux spectateurs qu'ils n'assistaient pas à une pièce de théâtre, mais bien à la vie réelle. Ce qui importe au fond, ce n'est pas la pérennité des essais d'Antoine, mais leurs conséquences : ils ont permis d'introduire un certain réalisme scénique, de dépasser les codes dramatiques pour propulser la mise en scène vers quelque chose d'entièrement nouveau. En considérant cela, nous pouvons regretter que, sans aller jusqu'à une représentation exacte et incompréhensible du langage populaire, Zola, Busnach et Gastineau n'aient pas su s'affranchir davantage de la langue écrite, littéraire, pour donner à entendre plus de réalisme dans les tournures de phrase des répliques.

L'analyse des personnages nous a permis de constater plusieurs aspects témoignant d'une transposition scénique parfois fidèle au roman, parfois davantage redevable aux conventions du mélodrame et du théâtre de boulevard. Premièrement, le resserrement de l'intrigue a introduit des changements dans la hiérarchisation du personnel romanesque : le rôle de Gouget diminue tandis que Virginie, Mes-Bottes, Bibi-la-grillade et Bec Salé gagnent en importance en trouvant un nouvel emploi. Deuxièmement, l'axiologie manichéenne, propre au mélodrame, simplifie la caractérisation des personnages qui sont désormais divisés en deux camps distincts : les *bons* et les *méchants*. Gervaise est ainsi restreinte à la bonté, la pureté, et Virginie, à la méchanceté. Le personnage de Coupeau offre toutefois des ressemblances intéressantes

⁸⁷ É. Zola. « Le naturalisme au théâtre », p.456-457.

avec son homologue romanesque : il est victime de l'influence des milieux et de son hérédité. Le zingueur réinvestit également l'esthétique du grotesque par son monologue délibératif. Les auteurs de l'adaptation ont aussi préservé une part de la portée allégorique de certains personnages. Lantier et Coupeau illustrent la dualité de la paresse et du travail ; Gouget symbolise l'ouvrier modèle ; Bazouge représente la mort et annonce le destin inéluctable de Gervaise. Cependant, l'alambic, personnification romanesque de l'alcool, a été complètement évacué de la pièce. Troisièmement, la mise en scène semble avoir introduit un certain réalisme en ce qui concerne le choix des costumes et l'utilisation efficace de la pantomime. Quatrièmement, l'ensemble des dialogues sont peu conformes à la réalité langagière de l'époque et souffrent de la transposition, parfois textuelle, des passages romanesques. Malgré tout, l'emploi de l'argot par Mes-Bottes, Bibi-la-grillade et Bec-Salé accentue les procédés comiques et ajoute au réalisme des répliques.

Chapitre 3 : Le choix des scènes

L'Assommoir est un roman divisé en treize chapitres, chacun d'eux marquant un moment dans la vie de son héroïne, Gervaise Macquart. Construit sous la forme d'une ascension, suivie d'une déchéance, il met au jour le triste destin d'une blanchisseuse, dans la réalité de sa vie quotidienne. Mallarmé résume bien le caractère particulier de *L'Assommoir* dans une lettre adressée à Zola où il écrit : « c'est quelque chose d'absolument nouveau dont vous avez doté la littérature que ces grandes pages tranquilles qui se tournent comme les jours d'une vie¹ ». « Il n'y a pas de centre, il n'y a pas un point où on sente battre le pouls de l'intrigue, où toutes les forces amassées donnent – un nœud, si vous voulez –. Ce sont des tableaux de la vie qui font galerie. Vous me direz que c'est mieux la Vie, que rien n'arrive² », de renchérir Paul Bourget. En fait, le seul moment déterminant du récit est la chute accidentelle de Coupeau, puisque c'est elle qui provoque

¹ S. Mallarmé, lettre à Zola (3 février 1877). In L. Deffoux. « Chapitre IX : Propos, opinions et lettres sur *L'Assommoir* : Victor Hugo, Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt, Théodore de Banville, Stéphane Mallarmé, François Coppée, Ferdinand Brunetière, Jules Lemaitre, Paul Bourget », dans *La Publication de L'Assommoir*, p. 107.

² P. Bourget, lettre à Zola (2 février 1877). In *ibid.*, p. 111.

la longue déchéance du couple. En dehors de cet événement, la structure causale du récit est minimale. Nous verrons sous peu que le schéma de la pièce se profile bien autrement.

Dans le présent chapitre, nous tenterons de mettre en relief les éléments de la pièce qui constituent une réussite de transposition du roman et ceux qui permettent un certain déplacement des codes dramatiques. Nous insisterons sur la mise en scène lorsqu'elle se révélera réaliste et annonciatrice de la pratique d'Antoine. Nous étudierons un à un les neuf tableaux qui composent l'adaptation scénique de *L'Assommoir* en les comparant aux passages romanesques auxquels ils correspondent³ et en insistant sur certaines scènes plus intéressantes parce que mieux réussies ou davantage déterminantes dans le déroulement de la pièce.

Le premier tableau de *L'Assommoir*, *L'Hôtel Boncoeur*, est sans doute la partie de la pièce la plus fidèle au roman. Busnach a su reprendre avec beaucoup d'habileté la plupart des éléments qui en caractérisaient l'ouverture. Si bien que Zola, dans sa préface, se montre extrêmement élogieux :

Je signerais volontiers ce tableau-là. Je le trouve d'une vérité poignante, d'une vie intense et hardie, tel qu'il n'y en a pas beaucoup dans le théâtre contemporain qui le vaillent. Et quelle simplicité ! J'en reviens toujours là. Pas une convention. Le drame de l'existence lui-même. Aussi la salle, le premier soir, a-t-elle été prise par ce début si carré et si humain. Cela est du très bon naturalisme. Je n'en demande pas davantage, et je serais bien glorieux si j'écrivais un jour cinq actes dans cette formule-là⁴.

Zola a bien raison de se commettre en faveur de cette ouverture : Busnach a repris, parfois mot pour mot, les dialogues qu'il avait lui-même rédigés. Tout y est : l'attente de Gervaise, le passage de Coupeau et de Mme Boche, le retour de Lantier, l'emportement de Gervaise qui ne peut s'empêcher de dire son fait à Lantier, le départ pour le lavoir. Les

³ Voir le tableau comparatif du roman et de la pièce en annexe.

⁴ É. Zola. « Préface de *L'Assommoir* », p. 581.

répliques et didascalies de la scène VI (entre Gervaise et Lantier) sont, dans une proportion de 75%, textuellement tirées du roman. De même, les explications que Gervaise donne à Coupeau sur sa vie passée à Plassans et son arrivée à Paris sont une reproduction fidèle des confidences qu'elle faisait à Mme Boche au lavoir, dans le roman. Cependant, nous sommes au théâtre et quelques modifications ont dû être apportées aux dialogues zoliens. Ainsi, par exemple, la « crapule de Bonaparte » est devenue le « gouvernement », la « sacré vie » est réduite à un « malheur », les « catins » sont maintenant des « femmes » et « cette traînée d'Adèle » a été remplacée par le simple nom de « Virginie ». Ces édulcorations sont sans doute imputables à la censure qui ne tolérait pas un langage trop cru au théâtre et n'aimait pas qu'on raille la politique et les forces de l'ordre, à un tel point que le personnage de Poisson avait causé problème : « La censure ne permettrait pas de mettre sur la scène un sergent de ville bonapartiste et cocu⁵ ». L'adaptation de ce tableau est réussie, d'autant mieux que l'axe manichéen qui divise les protagonistes tout au long de la pièce n'est pas perceptible : les personnages incarnent sans faille leurs homologues romanesques. Malgré tout, un élément essentiel manque : le regard.

Dans son œuvre, Zola utilise abondamment une technique consistant à insérer dans la narration le regard qu'un personnage promène autour de lui, ce qui permet à l'auteur de ne pas séparer le descriptif du récit. Cette technique est particulièrement frappante dans l'ouverture de *L'Assommoir*, où nous découvrons l'univers de Gervaise par ses yeux, en quête de Lantier, qui se posent tour à tour sur sa chambre, puis sur la rue, les abattoirs, l'hôpital, la barrière Poissonnière, etc. En fait, cette transposition scénique aurait été plutôt difficile à réaliser puisque le théâtre évacue la narration romanesque et la

⁵ H. Mitterand. *Zola, tome II : L'homme de Germinal, 1871-1893*, p. 472.

remplace par des dialogues. Conséquemment, il aurait fallu, pour bien rendre le passage romanesque, que Gervaise énumère et décrive tout ce qu'elle voyait. Ici, la transposition exacte du texte zolien aurait paru fastidieuse et peu vraisemblable. Aussi, le premier tableau peut être considéré comme une réussite, tant en ce qui concerne la fidélité à l'adaptée que le réalisme des scènes.

Le deuxième tableau, *Le Lavoir*, posait plusieurs problèmes de mise en scène. Quand la critique avait eu vent du projet d'adapter *L'Assommoir* pour la scène, tous s'étaient récriés et avaient beaucoup ri :

Vraiment, on allait mettre le lavoir à la scène, avec la bataille des deux femmes et la fessée ! Et les bons mots pleuvaient, on accommodait Cambronne à toutes les sauces : pas un directeur ne jouerait ça, on baisserait le rideau à la seconde scène, enfin, c'était un défi général⁶.

En fait, ce tableau n'est apparu que tardivement dans l'ébauche des adaptateurs. Il s'est imposé quand Zola a proposé de resserrer l'action en y insérant une vengeance et en faisant de Virginie une criminelle. Busnach, pour qui la vengeance semblait déjà peu proportionnelle à l'affront reçu, sentit alors la nécessité de montrer la fessée sur les planches, afin que la suite de l'intrigue parut plus plausible⁷. Le tableau posait, comme nous l'avons dit, beaucoup de difficultés : il fallait représenter avec réalisme un lavoir de femmes en partie dénudées et travaillant mais, surtout, il fallait mettre en scène la fessée, sans que cela parut trop choquant pour la censure. Finalement, pour faire la part de la bienséance, il fut décidé que le spectateur ne verrait pas la fessée, que les femmes se rangeraient autour de Virginie et Gervaise afin que la chair ne fût pas exposée. Cela

⁶ É. Zola. « Préface de *L'Assommoir* », p. 580.

⁷ En fait, Busnach aurait préféré que l'affront subi par Virginie soit nettement plus important qu'une simple fessée : « Ça vient de me venir... Pourquoi pas, au lieu de la gifle, l'eau de javelle à la figure... Virginie aurait une marque qu'elle porterait tout le temps de la pièce... C'est peut-être possible... Ça la brûlerait... Elle souffrirait et son serment se comprendrait mieux ». (W. Busnach. *Lettres à Zola*, microfilm n° 24514, folios 375-376. [28 avril 1878]) Cet apport extrêmement mélodramatique à la pièce a heureusement été rejeté par Zola.

permettait de ne pas faire de concession au réalisme de la dispute, tout en préservant la pièce des censeurs. La mise en scène seule de ce tableau semble avoir garanti son succès. La bataille décrite avec force par Zola a été nettement édulcorée : pas de brûlure, d'étranglement, de coups de griffes, de déshabillage, de sang. Virginie et Gervaise ne font que se lancer des seaux d'eau chaude, tout en s'assenant quelques répliques qui, bien que tirées du roman, ont perdu toute leur verdeur. Quoi qu'il en soit, le décor et la mise en scène font grande impression :

Quand la toile s'est levée sur le lavoir du second tableau, vivant et pénétré de lumière, linge étendu, baquets fumants, vapeur d'étuve, au fond de l'escalier par où descendront Gervaise en camisole blanche et Virginie dans son noir de couturière pour venir prendre place parmi ces femmes animées et bruyantes, le battoir en main, les vêtements plaqués d'eau, ç'a été pour toute la salle une vive émotion de curiosité. L'intérieur d'un temple de Bouddah n'aurait pas paru plus étrange ni plus neuf⁸.

En dehors des dialogues parfois trop conventionnels, c'est le souci de réalisme dont ont usé tous les artisans de la pièce qui ressort nettement de ce tableau. Le décor a été produit sur mesure, après étude du vrai lavoir qui avait servi de modèle à Zola pour son roman⁹. L'eau utilisée était véritablement chaude et fumante et les figurantes arrivaient à recréer, par leurs rires, leurs chants et leur travail, l'atmosphère des lavoirs. Mais l'élément le plus intéressant de ce tableau est sans nul doute la représentation des femmes au travail. Alors que le texte zolien insistait à plusieurs reprises et avec force détails sur la vie des gens travaillant dans les faubourgs, la pièce laisse peu de place au labeur du peuple. « L'épisode du lavoir est donc le seul où le théâtre puisse retrouver le lyrisme avec lequel le roman évoque, par le biais du travail, le corps à corps animal des personnages avec la

⁸ A. Daudet. « L'ASSOMMOIR », dans *Pages inédites de critique dramatique (1874-1880)*, p. 111.

⁹ « Il [le décorateur, M. Poisson] entend s'inspirer du lieu exact qui a servi de modèle à Zola pour le cabaret du père Colombe, avenue de Clichy. Un autre décorateur, Zana, fait de même pour le lavoir. » (H. Mitterand. *Zola, tome II : L'homme de Germinal, 1871-1893*, p. 482.)

matière¹⁰. » Ces femmes lavant à grande eau leur linge, s'échinant au dessus des seaux, dans les vapeurs d'eau chaude – « la vapeur fit si grande impression qu'il semble bien que c'était la première utilisation de l'eau chaude au théâtre¹¹ » –, voilà ce qui constituait une nouveauté.

Le troisième tableau, *La Barrière Poissonnière*, correspond au deuxième chapitre du roman, soit au début des fréquentations de Coupeau et de Gervaise, avant la noce. Assez fidèle au texte premier, il met en scène Gervaise et Coupeau, buvant une prune à l'Assommoir du père Colombe. Un élément de ce tableau mérite d'être souligné, soit la représentation des ouvriers. Dès les premières ébauches de la pièce, Zola entrevoit la force d'évocation que permet le passage des ouvriers proposé par Busnach :

La descente des ouvriers est bien, et fera de l'effet, si on la règle convenablement. Seulement, au lieu de la mettre en paquet au commencement, il faudrait l'espacer par groupes, *durant tout le tableau*. Faire quelque chose de très mouvementé et de très continu¹².

Il semble bien que la mise en scène ait été fidèle à cette proposition, puisque Zola en vante le réalisme dans sa préface : « Encore une mise en scène très curieuse. Le petit jour qui se lève, le passage des ouvriers pendant que le jour grandit, tout cela est réglé avec une vérité qui fait illusion¹³ ». Comme le note si justement Anne-Françoise Benhamou, c'est « là souhaiter qu'il n'y ait pas sur scène des personnages dramatiques d'une part et une figuration de l'autre, mais que la vie des personnages soit le plus possible pénétrée du monde qui les entoure : transposition théâtrale de l'évocation d'un *milieu*¹⁴ ». Ce petit

¹⁰ A.-F. Benhamou. « Du hasard à la nécessité. *L'Assommoir* au théâtre », p. 24.

¹¹ *Ibid.*, p. 25.

¹² É. Zola. *Correspondance, tome III (1877-1880)*, p. 93-94. (19 août 1877)

¹³ É. Zola. « Préface de *L'Assommoir* », p. 581.

¹⁴ A.-F. Benhamou. « Du hasard à la nécessité. *L'Assommoir* au théâtre », p. 25.

détail montre que Zola, s'il n'était peut-être pas le plus habile des dramaturges, avait un sens poussé du réalisme théâtral.

Le quatrième tableau, *Le Moulin d'Argent*, offre peu de ressemblances avec son modèle romanesque. Au chapitre III du livre, le lecteur suivait la noce des Coupeau, de la mairie au Moulin d'Argent, en passant par l'église, le musée du Louvre et la colonne Vendôme. Au théâtre, l'action se concentre au Moulin d'Argent où ce n'est pas une, mais bien deux noces qui festoient. En effet, afin de resserrer l'action, les auteurs de la pièce ont concentré dans ce dernier tableau du deuxième acte, la noce des Coupeau et celle des Poisson, les retrouvailles de Gervaise et Virginie, le premier tête-à-tête de la blanchisseuse et de Gouget (qui semble séduit dès le premier coup d'œil), le retour de Lantier et l'entrée en scène de Bazouge. Seize scènes composent donc ce tableau de vingt-cinq pages où les seules répliques des comiques semblent assurer le succès de cette séquence. Les dialogues manquent de saveur et l'action ne progresse pas. Virginie renouvelle son désir de vengeance, Lantier tente de reprendre Gervaise. Seule la présence de Bazouge, à la fin du tableau, offre un intérêt, puisque le croque-mort prophétise le destin de la blanchisseuse, comme nous l'avons souligné au chapitre précédent.

Le tableau *La Maison en construction* reprend un élément clé du roman, soit l'accident de Coupeau qui transforme complètement la vie de Gervaise, en lui donnant une nouvelle tangence. Dans le roman, ce chapitre participe à un moment de courbe ascendante dans l'existence de Gervaise, qui vient de s'établir blanchisseuse et à qui tout semble réussir. La durée en est grande, puisqu'il commence avant la naissance de Nana et se termine alors qu'elle a trois ans. C'est un chapitre où le travail intense des Coupeau est récompensé. Ils vivent relativement à l'aise, emménagent dans une petite maison et font

des économies. La vie leur est clémente et prometteuse, à ce point que Gervaise songe à s'établir à son compte. Rien, dans le chapitre, ne laisse présager le malheur qui les attend au détour. La scène fatidique débute dans la confiance, le lecteur étant témoin de la grande agilité de Coupeau :

Il s'accroupissait, s'allongeait, trouvant toujours son équilibre, assis d'une fesse, perché sur la pointe d'un pied, retenu par un doigt. Il avait un sacré aplomb, un toupet de tonnerre, familier, bravant le danger. Ça le connaissait. C'était la rue qui avait peur de lui. Comme il ne lâchait pas sa pipe, il se tournait de temps à autre, il crachait paisiblement dans la rue¹⁵.

La première phrase de ce passage, attribuable à un narrateur omniscient, nous montre bien la précarité de la position dans laquelle se trouve Coupeau. Cependant, à cette précarité est liée une sorte de fascination devant la capacité de cet ouvrier à se mouvoir tel un funambule sur un fil. Les deux phrases suivantes sont sous le mode du discours indirect libre, c'est-à-dire que nous entrons maintenant dans la tête de Coupeau, avec son langage, comme s'il se faisait lui-même ces remarques admiratives. La troisième phrase suit le même mode, mais elle introduit une sorte de défi, tout en inversant le sujet de crainte. En effet, elle semble indiquer au lecteur que ce n'est pas pour Coupeau qu'il faut craindre, mais bien pour la rue. La toute dernière phrase marque le retour du narrateur externe, qui insiste maintenant sur la nonchalance assurée du zingueur. Ce passage montre bien le climat de confiance, voire l'ignorance du danger, qui s'installe dans la tête du lecteur.

Ce même lecteur, s'il a déjà lu des romans de la fresque des *Rougon-Macquart*, sait combien cette sécurité établie par le texte est fautive, qu'elle n'est là que pour amplifier l'effet du malheur qui approche. *L'Assommoir* ne déroge pas de ce principe structural zolien. Quelques lignes plus loin, un élément de tension s'imisce dans la

¹⁵ É. Zola. *L'Assommoir*, p. 479.

quiétude du départ avec l'apparition, à une fenêtre, d'une petite vieille qui « restait là, accoudée, se donnant la distraction d'une grosse émotion, à regarder cet homme, sur la toiture d'en face, comme si elle espérait le voir tomber d'une minute à l'autre¹⁶ ». Cette femme, qu'on pourrait aisément comparer à une spectatrice regardant une pièce de théâtre de sa loge, dès lors qu'elle attend un drame, en est aussi l'annonciatrice. Cette incursion d'un personnage-spectateur se trouve immédiatement liée dans le texte avec la crainte qu'a toujours eue Gervaise de voir tomber Coupeau¹⁷. D'une part, une vieille qui espère voir dégringoler le zingueur, d'autre part, sa femme qui redoute une chute : nous avons là toutes les prémisses d'un accident. Le lecteur se trouve en droit de l'appréhender, de le redouter. Or, rien ne se produit. Tout se passe normalement. Coupeau conserve son agilité, il recommence à chanter et continue son travail avec la même aisance que précédemment. La vieille attend toujours, en vain. Gervaise se rassure peu à peu. Le lecteur est de nouveau gagné par ce climat de quiétude.

Puis, au moment où tout le monde a cessé d'être dans l'expectative, l'accident se produit, par un malheureux concours de circonstances, presque un hasard.

Le zingueur voulut se pencher, mais son pied glissa. Alors, brusquement, bêtement, comme un chat dont les pattes s'embrouillent, il roula, il descendit la pente légère de la toiture, sans pouvoir se rattraper.

Nom de Dieu ! dit-il d'une voix étouffée.

Et il tomba. Son corps décrivit une courbe molle, tourna deux fois sur lui-même, vint s'écraser au milieu de la rue avec le coup sourd d'un paquet de linge jeté de haut. [...] Cependant, en face, la petite vieille, comme satisfaite, fermait tranquillement sa fenêtre¹⁸.

¹⁶ *Ibid.*, p. 480.

¹⁷ « [...] elle redoutait, en se montrant tout d'un coup, de donner à son mari une secousse, qui le précipiterait. [...] Elle ne pouvait pas assister à ça, son sang ne faisait qu'un tour, quand elle voyait son homme entre ciel et terre, à des endroits où les oiseaux eux-mêmes ne se risquaient pas. » (*Ibid.*, p. 480.)

¹⁸ *Ibid.*, p. 482.

Trois aspects importants se dégagent de l'ensemble de cette scène. Premièrement, la contingence des événements : il semble évident que rien ni personne n'est véritablement responsable de la chute de Coupeau. Ni l'échafaud sur lequel il travaille, ni la vieille qui souhaite le voir tomber, ni Nana qui veut que son père la regarde, ni même le zingueur, agile *comme un chat*, ne sont cause de cette dégringolade. Seul un malencontreux hasard en est l'auteur. Deuxièmement, le réalisme de l'ouvrier au travail, transmis par une description détaillée, appuyée par un vocabulaire technique précis¹⁹. Et, troisièmement, le regard de cette vieille dame, procédé cher à Zola, comme nous l'avons mentionné plus tôt. Cette prédominance du regard complète l'horreur du tableau : la chute est attendue, comme un événement normal, banal, qui met du piquant dans une journée. La vieille dame ajoute donc elle aussi au réalisme de la scène, de même que le bruit par trop évocateur d'un paquet de linge jeté de haut, clin d'œil morbide au métier de Gervaise, et l'espoir de s'établir qui s'envole en fumée.

Cet épisode, dans la pièce de théâtre, se déroule bien autrement, surtout en raison de l'horizon d'attente créé. Nous avons vu comment Zola jouait, dans son roman, sur le double registre de la mise en confiance et de l'inquiétude : l'effet de la chute s'en trouvait amplifié. Or, pour le public du mélodrame, les choses sont différentes : puisque l'accident est connu et attendu²⁰, la tension est présente dès le début du tableau, alors que les spectateurs reconnaissent le décor du chantier de construction. Busnach aurait donc pu se

¹⁹ *Ibid.*, p. 131-132.

²⁰ Bien que les spectateurs de *L'Assommoir* n'aient certes pas tous lu le roman, nous pensons que les gens qui sont allés voir la pièce en connaissaient les grandes lignes, témoin la forte réaction du public devant le décor du lavoir, lors du lever du rideau au deuxième tableau, qui indique que cette scène était attendue. De même, nous sommes en droit de croire que plusieurs personnes, dans l'audience, savaient que la chute du zingueur, élément déclencheur de la déchéance des Coupeau dans le texte de Zola, allait se produire ; elle était anticipée.

passer des éléments annonciateurs. Bien au contraire, il les multiplie par des dialogues peu empreints de subtilité :

MES-BOTTES

Un instant donc !... Ah ça ! mais, les amis, ce n'est pas solide du tout, votre échafaudage. Il y a une planche qui fait bascule.

BIBI

Oui, nous arrangerons cela après le déjeuner... Allons, descends !

MES-BOTTES, *redescendant*.

On ferait une fameuse culbute, tout de même... Les camarades sont-ils prévenus ?

BIBI

Certainement... Ah ! mais non ! Et Coupeau ? On n'a rien dit à Coupeau.

[...]

MES-BOTTES [*à Virginie*]

Alors, quand Coupeau reviendra, dites-lui de ne pas monter sur l'échafaudage.

VIRGINIE

Tiens ! pourquoi ?

BIBI

Parce qu'il n'est pas solide.

VIRGINIE

Ah ! mon Dieu !

MES-BOTTES

Coupeau risquerait de se casser la margoulette !

VIRGINIE

Soyez tranquille, je suis là²¹.

À ce moment, même le spectateur n'ayant jamais rien entendu dire de *L'Assommoir* sait que Coupeau va tomber, puisque Virginie est déjà bien assise dans son rôle de méchante qui désire se venger. Cependant, en y regardant de plus près, nous constatons que

²¹ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 111-113.

Virginie, à cet instant précis, ne songe pas encore à tuer Coupeau. Cette idée ne lui vient qu'à la scène suivante, quand elle est témoin du bonheur de Gervaise.

GERVAISE

Oh ! Si vous saviez, madame Poisson... Coupeau consent à ce que je loue la boutique de la rue de la Goutte-d'Or. Je vais m'établir blanchisseuse. [...] Tu m'as rendue bien contente. Vois-tu, pour nous, c'est la fortune peut-être.

VIRGINIE, *à part.*

Oui, oui, elle va être heureuse.

[...]

VIRGINIE, *en le voyant monter.*

Monsieur Coupeau...

COUPEAU, *s'arrêtant.*

Quoi ? madame Poisson.

VIRGINIE, *après une hésitation.*

Rien. (*Elle rentre vivement dans la maison*²².)

Ici, plus de doute. La chute est imminente. Pourtant, le texte insiste encore sur son annonce en mettant dans la bouche de Gervaise des paroles d'inquiétudes²³, transposition tardive, et dorénavant inutile, du passage romanesque. Lorsque, quelques répliques plus loin, Coupeau perd l'équilibre et tombe de l'échafaudage en voulant saluer sa fille, personne n'est donc surpris. L'épisode de l'accident, dans la pièce de théâtre, apparaît ainsi comme un moment manqué, sans aucune finesse dans la préparation, qui provoque davantage un soulagement pour le spectateur (enfin ! ce qu'on annonce en grande pompe depuis quinze minutes se produit finalement, on peut recommencer à respirer !) qu'un effet de surprise. Le réalisme du tableau s'en trouve diminué. Cet effet raté est une première grande différence avec l'adaptée. La deuxième différence, celle qui transforme

²² *Ibid.*, p. 119-120.

²³ « Surtout, pas d'imprudences. Si tu savais combien je tremble, quand je te sais entre le ciel et la terre, à des endroits où les moineaux eux-mêmes ne se risqueraient pas. » (*Ibid.*, p. 120.)

l'idée sous-jacente au roman (soit la fatalité), est mise de l'avant par le rôle que joue Virginie dans la chute. Alors que rien ni personne n'était responsable de l'accident dans le texte zolien, l'adaptation introduit une cause, un agent du drame. Virginie, en ne mentionnant pas à Coupeau le danger qui le menace, agit sciemment, dans un but précis, en réaction immédiate à l'annonce de l'établissement futur de Gervaise.

Bien que ces deux éléments de différence créent une distance importante entre l'adaptée et l'adaptation, il reste tout de même dans cette scène une composante non négligeable du roman de Zola, soit un certain souci de réalisme. Ce réalisme ne passe pas ici par la description de l'ouvrier au travail, bien au contraire, puisqu'on ne voit pas vraiment Coupeau et ses collègues accomplir leur besogne. Mais nous le retrouvons dans quelques détails du quotidien contés par Gervaise²⁴, dans la cloche annonçant l'heure du repas²⁵, dans la scène où Coupeau joue avec sa fille²⁶, ainsi que dans la représentation d'un personnage mangeant réellement au théâtre²⁷. En effet, bien qu'on donne à voir des personnages qui boivent sur les planches, le fait de manger avait peu été exploité²⁸. En fait, ce tableau, surtout à partir de l'arrivée de Gervaise, puise sa force d'événements banals, tirés du quotidien, qui n'ont rien à voir avec la chute qui se prépare. Si ces éléments du quotidien, n'influent pas sur le courant de l'histoire, étaient monnaie courante dans les romans de l'époque, il n'en était pas de même au théâtre, en raison principalement du resserrement de l'action exigé par la scène où chaque minute qui passe compte. Le public, pourtant habitué à un rythme plus soutenu, semble avoir apprécié ce tableau, d'après les dires de Zola : « Une adorable scène, le repas de Coupeau au

²⁴ « Mademoiselle [Nana] n'a pas voulu manger de soupe. » (*Ibid.*, p. 115.)

²⁵ *Ibid.*, p. 110.

²⁶ *Ibid.*, p. 116.

²⁷ *Ibid.*, p. 116-117.

²⁸ É. Zola. « Le naturalisme au théâtre », p. 284.

chantier, Gervaise apportant la soupe à son homme et Nana dansant sur les genoux de son père. [...] C'est toute une idylle ouvrière, d'un accent vrai et ému, que la salle entière applaudit²⁹ ».

Entre le cinquième et le sixième tableau, six mois viennent de passer. Les trois premières scènes du tableau *La Fête de Gervaise* servent d'explications au spectateur. On y apprend, en quelques répliques, les faits importants qui se sont produits depuis l'accident : l'établissement de Gervaise comme blanchisseuse, grâce à l'argent prêté par les Gouget, l'inconduite de Coupeau qui a commencé à boire, la brouille avec les Lorilleux et le retour de Lantier dans le quartier. La transposition scénique de la fête de Gervaise n'offre qu'un intérêt limité : on y retrouve toutes les composantes du passage romanesque, mais amoindries, épurées. Là où le roman laissait entrevoir l'avachissement progressif de la blanchisseuse qui s'abandonne à la paresse, à la gourmandise et à un irrépressible besoin de tout dépenser son argent, d'épater le quartier par une orgie qui s'étale jusque dans la rue, la pièce de théâtre présente un spectacle bien convenable, où seul Coupeau pèche par excès et par lâcheté. Le rôle tenu ici par le zingueur mérite d'être souligné, puisqu'il dépeint le drame de l'ivresse en adaptant un passage clé du roman, celui où Coupeau atteint un niveau de dégradation tel que Gervaise, chassée de son propre lit, succombe aux avances de Lantier. Cet homme tombé si bas qu'il pousse sa femme à l'adultère, les auteurs du drame ont réussi à le mettre sur les planches : « Toute la déchéance de l'ivrogne est là, hardiment, dans ce Coupeau qui, après avoir voulu tuer l'ancien amant de sa femme quand il a sa raison, l'accueille et plaisante quand il est ivre³⁰ ».

²⁹ Zola, Émile. « Préface de *L'Assommoir* », p. 582.

³⁰ *Ibid.*, p. 582.

LANTIER

Pourquoi refuses-tu de me suivre ?... Qu'est-ce qui te retient auprès de cet ivrogne ?

GERVAISE

Laissez-moi. (*Il veut la prendre dans ses bras et l'embrasser.*) Non, Non ! (*Tendant un dernier effort.*) Coupeau ! défends-moi !

COUPEAU, *levant enfin la tête.*

Hein ! Qu'y a-t-il ?

GERVAISE

Regarde... Il est revenu.

COUPEAU, *à Lantier.*

Tiens ! c'est Lantier... Bonjour, ma vieille.

GERVAISE

Mais tu n'entends donc pas !... Il veut me reprendre, il veut m'emmener avec lui !

COUPEAU

Ah ! elle est farce, celle-là ! (*Il retombe sur la table*³¹.)

La complaisance de Coupeau aurait sans doute été décriée si les auteurs avaient voulu transposer fidèlement la scène de l'adultère. Cependant, sans choquer les bienséances, Busnach et Gastineau ont su adapter la morale du texte zolien. Cette habile transposition d'un passage controversé du roman illustre bien comment il est possible, même sous l'égide des censeurs les plus sévères, de créer une image porteuse d'autant de force, dans une forme différente. Une autre scène de ce tableau arrive à résumer, par une mise en scène discrète mais adroite, plusieurs passages du roman où le lecteur est témoin de l'impossible passion qui unit Gervaise et Gouget. Ici, ce sont les didascalies bien plus que les dialogues qui permettent de comprendre tout le bonheur que la blanchisseuse et le forgeron éprouvent dans cette idylle pure, platonique, entièrement faite de non-dits. La mise en scène insiste sur les silences et les moments d'émois, si bien que la force de leur

³¹ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 146.

amour se cristallise davantage dans les gestes, aussi petits soient-ils, que dans les paroles : « *Elle a tendu la joue, il hésite, finit par l'embrasser. Tous deux restent saisis et embarrassés. Un silence*³² ». La scène se termine sur une note d'une grande tendresse, l'aveu muet de l'amour de Gervaise, qui s'échappe, par une pantomime toute simple, mais qui vaut sûrement plusieurs passages du roman : « *À peine Nana est-elle partie que Gervaise cueille une rose au rosier de Gouget, la respire lentement et la met à son corsage, sans dire une parole*³³ ». En résumé, l'intérêt de ce tableau réside moins dans la transposition scénique de la fête que dans la capacité des auteurs à adapter librement certains passages du roman, en ne gardant que l'essentiel du texte zolien, l'impression qui s'en dégage.

Le quatrième acte de *L'Assommoir* se compose d'un seul tableau, le septième, qui se déroule dans l'Assommoir du père Colombe. Les didascalies indiquent que la mise en scène et les décors de l'époque visaient à reproduire le plus exactement possible l'atmosphère d'un débit de boisson : « *Comptoir d'étain ; gros tonneaux cerclés de cuivre ; étagères de cristal couvertes de bouteilles. Au fond, on aperçoit l'appareil à distiller. [...] Le père Colombe verse des tournées à des ouvriers, debout devant le comptoir. Des consommateurs occupent plusieurs tables*³⁴ ». Dès le lever du rideau, la table est mise pour le drame qui va se jouer sous les yeux du spectateurs, un drame banal en apparence : Coupeau, sobre et de retour au travail depuis peu, se remet à boire, poussé par son orgueil et son vice, et dilapide l'argent qui devait servir à nourrir sa famille. Ce

³² *Ibid.*, p. 129.

³³ *Ibid.*, p. 131.

³⁴ *Ibid.*, p. 148.

faisant, il incite Gervaise, affamée, à boire aussi. Zola avait un faible pour ce tableau³⁵, pour la force et le vérité qui s'exhalaient de la simplicité avec laquelle le drame de l'ivresse y était représenté :

C'est le tableau que je préfère. Toutes mes idées sont là, dans cette reproduction exacte de la vie. Les acteurs ne jouent plus, ils vivent leur rôle. La mise en scène est une merveille de vérité ; ces hommes qui entrent, qui sortent, qui consomment assis à des tables ou debout devant le comptoir, nous transportent chez un véritable liquoriste. [...] On a dit qu'on avait déjà vu cela au théâtre. Certes, les idées sont vieilles comme le monde. Mais il est radicalement faux qu'on ait jamais mis à la scène le drame de l'ivresse avec cette nudité affreuse, cette vérité intense³⁶.

Nous ne pouvons nous fier entièrement aux affirmations de Zola quant à la nouveauté du tableau, puisqu'il est à la fois juge et partie, mais il n'empêche que cet acte a le mérite de dépeindre avec beaucoup d'habileté les mécanismes qui conduisent un individu bien intentionné à la déchéance, reprenant sous une forme différente les topiques zoliennes d'influence du milieu et d'hérédité. Certes, Lantier tire les ficelles et se présente comme l'agent du drame, celui qui pousse Coupeau à boire. Cependant, Lantier ne le force pas à prendre de l'alcool. Si le zingueur accepte de boire, malgré ses bonnes résolutions, c'est à la fois pour ne pas perdre la face devant Lantier et ses anciens compagnons de débauche, mais aussi parce que, chez l'alcoolique, la tare héréditaire est là, elle occulte son bon jugement, le premier verre en commande irrémédiablement un autre, puis un autre, sans possibilité d'arrêt : « Nettoyé ! Mais j'ai de quoi encore payer une tournée... Père Colombe, donnez-nous donc encore quelque chose³⁷ ». En fait, tout en plaçant Lantier dans le rôle du traître qui tient sa vengeance, les auteurs de la pièce ont su préserver ici

³⁵ Pour une raison inconnue, Busnach n'était, pour sa part, pas du tout satisfait de cette partie de la pièce. « C'est le seul tableau mauvais maintenant », écrit-il à Zola le 22 janvier 1979, alors que le drame est en représentation depuis quatre jours. (W. Busnach. *Lettres à Zola*, microfilm n° 24514, folios 431-432.)

³⁶ É. Zola. « Préface de *L'Assommoir* », p. 582.

³⁷ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 162.

l'essence du passage romanesque où Coupeau revient de son premier séjour à l'asile et promet de travailler et de ne plus toucher à l'eau-de-vie :

Pendant huit jours, il se montra cependant assez raisonnable. Il était très traqueur au fond, il ne se souciait pas de finir à Bicêtre. Mais sa passion l'emportait, le premier petit verre le conduisait malgré lui à un deuxième, à un troisième, à un quatrième ; et, dès la fin de la quinzaine, il avait repris sa ration ordinaire, sa chopine de tord-boyaux par jour³⁸.

La faiblesse de Gervaise, qui boit pour la première fois, présente également les mêmes caractéristiques que la première vraie chute de son homologue romanesque. Toutes deux prennent la funeste décision de boire en se faisant la même réflexion. « La vie ne lui offrait pas tant de plaisirs ; d'ailleurs, ça lui semblait une consolation d'être de moitié dans le nettoyage de la monnaie³⁹ », dit le personnage de Zola, alors que la création théâtrale renchérit : « Au fait, tu as raison. C'est une bonne idée. Comme ça, nous boirons la monnaie ensemble⁴⁰ ». La fin de cet acte préfigure le tableau suivant, *La Dernière bouteille*. Gervaise ayant bu, la dégringolade vers la misère est inévitable.

Le cinquième acte de *L'Assommoir* s'ouvre sur une « misérable mansarde⁴¹ » dans laquelle Gervaise se débat avec des problèmes d'argent insolubles pendant que Nana dévoile sa nature coquette. Le dénuement est complet : Coupeau est à Sainte-Anne, le buffet est vide et le propriétaire menace de les mettre à la rue. « Pas une guenille, pas un objet. Rien que les quatre murs. J'ai vendu jusqu'à la laine de mon matelas, poignée par poignée. Coupeau a tout bu... Oh ! la misère noire⁴² », se lamente Gervaise au moment où Virginie s'apprête à savourer une vengeance si longuement attendue. Cependant, Mes-Bottes ramène Coupeau, chétif, mais vivant et débordant de bonnes résolutions.

³⁸ É. Zola. *L'Assommoir*, p. 699.

³⁹ *Ibid.*, p. 706.

⁴⁰ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 165.

⁴¹ *Ibid.*, p. 166.

⁴² *Ibid.*, p. 171.

Peu de choses, au théâtre, nous a aussi profondément ému que cette apparition de Coupeau. Les deux bras serrés d'un geste de malade sur la vareuse mince, tout frissonnant de froid, de faim, le pauvre diable parle d'avenir, d'espérance avec une bouche affolée qui ne trouve plus les mots, des détentes nerveuses dans tous les membres... Pour sûr, non, il ne boira plus. Oh ! plus jamais... Et l'artiste souligne ce serment d'ivrogne d'un magnifique et terrible regard qui en dit long sur ses cauchemars de l'asile Sainte-Anne⁴³.

La force des premières scènes de ce tableau semble résider davantage dans l'interprétation des acteurs que dans les dialogues, qui demeurent convenus. Néanmoins, le texte reprend un peu de vigueur à la scène X, alors que Coupeau se trouve devant un dilemme important : boire ou non la bouteille de vin envoyée par Virginie contenant de l'eau-de-vie, substance qui lui a été interdite par les médecins, sous peine de mort⁴⁴. Quoiqu'en dise Sarcey⁴⁵, les auteurs de l'adaptation n'ont pas avili le monologue, forme théâtrale héritée de l'Antiquité, en l'offrant à un ivrogne. Certes, il ne s'agit pas du morceau de bravoure salué par Zola (« Mon opinion est que, le jour où *L'Assommoir* aura disparu, la scène vivra et sera essayée par les acteurs de drame comme une épreuve décisive⁴⁶. »), ni de réflexions profondes rappelant Hamlet. Coupeau ne mesure pas les conséquences de sa décision, ou s'il les mesure, ce n'est qu'en regard de lui-même, Gervaise et Nana ayant été rapidement évincées dans le dilemme de l'ivrogne. Cependant, la fonction délibérative qui détermine habituellement la logique du monologue est ici entière. Les tergiversations du zingueur, bien que rassemblées en un court texte (une quinzaine de lignes), suivent un raisonnement progressif qui mène irrémédiablement au mauvais choix, alors que, sur « la table, la bouteille grandit, grandit ;

⁴³ A. Daudet. « L'ASSOMMOIR », p. 108-109.

⁴⁴ « S'il t'entre seulement un petit verre d'eau-de-vie dans le corps, tu seras flambé, oh ! mais flambé comme un bol de punch ! » (W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 176.)

⁴⁵ Voir chapitre 2, p. 46.

⁴⁶ É. Zola. « Préface de *L'Assommoir* », p. 593.

elle devient démesurée, elle emplit la scène dans son immobilité, tandis que le misérable éperdu tourne autour d'elle en chancelant⁴⁷ ». Coupeau, d'abord apeuré par l'eau-de-vie, se raisonne : « Voyons, je suis un homme. C'est bête de trembler devant une bouteille⁴⁸ » ; après tout, les médecins racontent n'importe quoi. Coupeau croit que sa volonté lui suffit. On ne le forcera pas à boire, il prendra bien la décision qu'il désire. En fait, peut-être s'inquiète-t-il pour rien : ce n'est sûrement pas de l'eau de vie ! Si, c'en est ! La peur le reprend, mais il est déjà trop tard, l'hérédité l'emporte, ses tergiversations ne visaient qu'à vaincre ses faibles résistances de réformé. Coupeau boira, parce que l'alcool est pour lui synonyme de vie depuis déjà trop longtemps : « Ah ! bast ! ce sont des menteries, ça ne tue pas, ça fait vivre. Je veux vivre ! oui, je veux vivre⁴⁹ ».

Si le monologue présente des qualités intéressantes, c'est davantage le *delirium tremens*, action principale de ce tableau, qui a retenu l'attention du public, entre autres par la magnifique interprétation qu'en faisait Gil-Naza, qui a travaillé beaucoup, semble-t-il, pour composer cette scène, qui tire son essence du treizième et dernier chapitre du roman, au moment où Coupeau entre à l'asile de Sainte-Anne pour y vivre sa dernière crise d'alcoolique.

[...] alors pour s'inspirer de la nature et de la réalité, il [Gil-Naza] recommence, au point de vue de son rôle, l'enquête préalable de l'écrivain. Il va prendre sur les lieux le costume, le langage, l'attitude, la démarche, les gestes. [...] Coupeau meurt alcoolisé ; il va tous les matins à Sainte-Anne étudier la maladie avec l'aide de M. Vallon, un interne. [...] Et, à cette dernière scène du *delirium tremens*, voici qu'une femme nerveuse se trouve mal ; tandis que le docteur Dagonet, chef de service à Sainte-Anne, se penche aux fauteuils d'orchestre à l'oreille d'un voisin : – “C'est ça ! je me retiens à chaque instant de ne pas aller lui tâter le pouls sur la scène”⁵⁰.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 583.

⁴⁸ W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 179.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁰ P. Alexis. « A : 6 “Gil-Naza” *Le Voltaire*, 10-IV-79 », dans “*Naturalisme pas mort*” : *Lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola, 1871-1900*, p. 460.

L'interprétation de Coupeau, qui a valu au comédien plusieurs rappels et une élogieuse comparaison avec Frédéric Lemaître⁵¹, est sans doute pour beaucoup dans la réussite de ce tableau. Il ne faut pas pour autant oublier le texte qui lui a donné naissance. Certes, les hallucinations décrites n'ont pas la force, la diversité et la crudité de celles créées par Zola. Mais il faut tout de même reconnaître que les auteurs ont bien su rendre la divagante fantaisie et l'horreur des cauchemars de l'ivrogne dans un texte bien court. Deux pages à peine sont accordées au *delirium tremens*, alors que le romancier narrait les crises sur une dizaine de pages. Tout y est pourtant : la fête foraine, les traîtres se cachant de toutes parts, les brûlements, les rats – surtout –, la belle Gervaise cachant Lantier sous ses jupes, la lutte finale avec cet ennemi imaginaire qui le tue : « Tonnerre ! c'est encore lui, le chapelier ! (*Écumant.*) À nous deux mon cadet ! Faut que je te nettoie à la fin !... Empoche ça. Et atout ! et atout !... Ah ! le gremlin, il m'a tué ! c'est plein de sang... Ah ! (*Il tombe comme une masse sur le matelas où il meurt.*)⁵² ». La mort de Coupeau aurait dû clore le tableau, afin de laisser les spectateurs sur une impression forte. Les adaptateurs ont commis l'erreur de vouloir souligner l'aspect mélodramatique de cette mort en insistant, par le biais de Mes-Bottes, sur le rôle de Virginie dans le drame :

MES-BOTTES, ramassant la bouteille et la flairant.

De l'eau-de-vie. (*Bas à madame Boche.*) Qu'est-ce donc que cette bouteille-là ?

MADAME BOCHE, bas.

Une bouteille que madame Poisson a envoyée. Elle m'a dit que c'était du bordeaux.

MES-BOTTES, à part.

Ah ! la gueuse⁵³ !

⁵¹ *Ibid.*, p. 461.

⁵² W. Busnach. *L'Assommoir*, p. 182.

⁵³ *Ibid.*, p. 182-183.

Cette accentuation du caractère abominable de Virginie, que les spectateurs connaissent déjà trop bien, n'est pas nécessaire et réduit la forte impression que laissait la mort de Coupeau. Peut-être les adaptateurs sentaient-ils le besoin d'annoncer ainsi le dernier tableau de la pièce, *Le Boulevard Rochechouart*, dans lequel les traîtres seront enfin punis ?

Le neuvième et dernier tableau de *L'Assommoir* est très court : en seulement dix pages, les adaptateurs règlent le sort de tous les personnages. C'est d'abord Gouget qui est récompensé de sa droiture en étant nommé patron et qui trouve enfin le bonheur en se mariant. Ce sont ensuite les trois ivrognes comiques, Mes-Bottes, Bibi-la-grillade et Bec-Salé qui, suite à la mort terrible de Coupeau, décident de devenir sobres. Ils seront désormais de bons ouvriers, travaillants et tempérants.

MES-BOTTES

Vous n'avez pas vu mourir Coupeau, vous autres ! Moi, je l'ai vu... Ah ! tonnerre ! ça m'a guéri. J'avalerais plutôt un fer rouge que d'entrer prendre une goutte à l'Assommoir du père Colombe... Canaille de père Colombe !

[...]

BEC-SALÉ

Alors, tu travailles ?

MES-BOTTES

Je crois bien, du matin au soir.

BIBI, à *Bec-Salé*.

Cet animal de Mes-Bottes ! Il a toujours été le plus malin. Demain, nous allons au chantier.

BEC-SALÉ

C'est dit ! Et plus de vitriol⁵⁴ !

⁵⁴ *Ibid.*, p. 185.

Après ce serment d'allégeance à la probité, Mes-Bottes se soulage le cœur en traitant Lantier et Virginie d'assassins et annonce, très peu subtilement, le sort qui leur est réservé, au moment même où Poisson entre en scène : « Est-ce qu'il ne tombera pas une tuile de quelque part pour écraser ces deux misérables⁵⁵ ». Le sergent de ville, contrairement à son homologue romanesque, comprend finalement qu'il est cocu et se venge de cet affront en tuant Virginie et Lantier.

VIRGINIE

[...] *(Au cou de Lantier.)* Je l'aime !

POISSON, *qui s'est approché.*

Tu l'aimes... Tiens ! *(Il la frappe d'un cou de couteau.)*

VIRGINIE, *tombant morte.*

Ah !

POISSON, *prenant Lantier au collet.*

Et quant à toi... *(Il le pousse dans la coulisse où il le frappe et où l'on entend son cri⁵⁶.)*

Les traîtres sont enfin punis, la justice est rétablie, comme en témoigne la réaction de Gervaise : « Grand Dieu ! Dieu juste⁵⁷ ! ». Poisson est évidemment arrêté. Seule Gervaise n'a pas encore rencontré son destin. Cela ne saurait tarder, elle s'est évanouie après avoir poussé ce cri. La mort la gagne petit à petit et elle l'accepte, comme si le meurtre de Virginie et Lantier lui permettait de s'en aller enfin, calme et sereine devant le repos éternel : « Il y a des femmes qui sont heureuses, bien heureuses, quand on les emporte. Oh ! oui, je suis bien heureuse⁵⁸ ». Les dernières paroles de la blanchisseuse sont pour Gouget, à qui elle avoue finalement son amour, avant de s'éteindre à jamais. La mort quelque peu mélodramatique de Gervaise est tout de même très bien orchestrée. Zola en

⁵⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 193.

avait lui-même réglé la mise en scène en insistant sur la pantomime à laquelle devait se livrer la comédienne avant de tomber :

Je trouve aussi que Gervaise fait une entrée qu'il faudrait préparer davantage. Je la ferais d'abord traverser une ou deux fois la scène, sans rien dire, en se traînant. Elle peut être assise sur un banc, au lever du rideau, immobile et muette. Puis, elle traverse, enfin elle arrive devant la rampe et meurt⁵⁹.

Le fait que Gervaise soit sur la scène dès le début du tableau, parfois mendiant, parfois s'arrêtant devant la fenêtre d'un marchand de vin, ou déambulant silencieusement au milieu des passants, ajoute un peu de réalisme (et de pathétisme, il est vrai) à cette conclusion hâtive et peu plausible. En effet, les auteurs ont cru bon de mettre soudainement en scène tous les protagonistes de la pièce et de nouer et de dénouer leur destin respectif au même moment, compromettant ainsi la vraisemblance au profit du mélodrame.

Effectivement, le dernier tableau réinvestit de manière considérable l'aspect mélodramatique. En réalité, cette fin est entièrement imputable à Busnach : « Puis la mort de Gervaise mourant de faim. Un tableau de 10 minutes. Le dernier acte d'une pièce est toujours un dénouement. Là nous en avons 3⁶⁰ ». L'adaptateur, friand d'émotions fortes, aurait poussé le mélodrame encore plus loin si Zola n'y avait mis un frein : « Je pense depuis 10 minutes à faire suicider [*sic*] Gervaise avec le couteau qui aura servi à tuer Virginie et qu'elle trouverait par terre. [...] Ce serait plus terrible⁶¹ ». Mais la mort de Gervaise, qui nous apparaît si mélodramatique, respecte-t-elle réellement les codes du genre ? En fait, les tenants du mélodrame pourraient contester la mort de l'héroïne qui, presque exempte de tout blâme (elle n'a bu qu'un verre d'eau-de-vie), ne devrait pas

⁵⁹ É. Zola. *Correspondance, tome III (1877-1880)*, p. 98. (19 août 1877)

⁶⁰ W. Busnach. *Lettres à Zola*, microfilm n° 24513, folios 655-658. (28 juillet 1877)

⁶¹ W. Busnach. *Lettres à Zola*, microfilm n° 24514, folios 455-456. (novembre 1877)

subir un tel châtimeur, ne correspondant pas avec le rétablissement de la justice propre au genre. Pourquoi, alors, cette fin malheureuse ? Plusieurs arguments pourraient être avancés pour expliquer ce choix. Contentons-nous d'en esquisser trois. Il s'agit d'une adaptation, il est donc normal, voire souhaitable, que la fin de l'adaptée soit respectée, puisque le public s'y attend. De plus, c'est en quelque sorte la seule issue heureuse possible pour Gervaise, dans la logique de la pièce : elle meurt dans les bras de Gouget, celui qu'elle aime mais qui n'est pas libre, puisqu'il vient de se marier. Finalement, nous pourrions avancer qu'une des innovations de Busnach, c'est de ne pas respecter tout à fait les codes du mélodrame. En effet, en faisant mourir l'héroïne en dépit de son passé presque sans tache, Busnach semble embrasser les visées naturalistes de Zola. Une Gervaise devenue veuve, sans travail, réduite à la mendicité, pour rester dans le *vrai*, se doit de mourir. C'est là une triste fin, mais elle est réaliste. De plus, en mourant seule (plusieurs personnages évoluent sur la scène, mais c'est seulement au dernier moment qu'ils s'aperçoivent qu'elle est mourante), dans le dénuement le plus complet, Gervaise réalise le destin qui lui était imparti, physiologiquement et socialement. Cependant, cette fin sous les feux de la rampe, c'est-à-dire sur une place publique, au vu et au su de tous et non cachée dans un trou miteux, permet également d'élever le personnage au statut d'héroïne tragique. En fait, c'est la conversion au travail et à la probité des trois ivrognes, Mes-Bottes, Bibi-la-grillade et Bec-Salé, qui constitue ici le rétablissement des bonnes valeurs et, donc, une fin mélodramatique traditionnelle.

L'analyse des différents tableaux qui composent l'adaptation scénique de *L'Assommoir* révèle que, malgré l'emploi de procédés mélodramatiques, un souci de réalisme dicte la mise en scène et l'écriture. Les décors et accessoires visent à recréer

l'univers zolien ; l'interprétation des comédiens est juste ; la pantomime est utilisée pour rendre efficacement certains passages romanesques (scène d'amour platonique entre Gouget et Gervaise, passage des ouvriers dans le troisième tableau). La représentation des femmes au travail, les scènes du quotidien (Coupeau mangeant et jouant avec sa fille), l'habile transposition scénique de l'adultère, l'illustration des mécanismes entraînant Coupeau vers la déchéance et le monologue délibératif octroyé au zingueur sont autant d'éléments témoignant de la fidélité de l'adaptation au roman zolien. Les auteurs de la pièce de théâtre ont ainsi su préserver plusieurs aspects de *L'Assommoir*.

Dans ses articles critiques sur l'art dramatique, Émile Zola appelle à une transformation majeure des conventions théâtrales de son époque. Le drame romantique a permis de libérer les pièces des contraintes structurales de la tragédie classique et introduit des sujets modernes sur les scènes parisiennes. Cependant, ces modifications restent partielles. Zola désire que les principes scientifiques d'analyse et d'observation qui ont modifié le roman fassent les mêmes percées au théâtre. Il réclame donc davantage d'exactitude dans la reproduction des décors et des costumes, une interprétation moins déclamatoire des textes, une langue plus juste, plus vraisemblable, l'introduction de sujets modernes et des personnages moins stéréotypés, représentatifs des classes populaires françaises.

Les modifications revendiquées par Zola ne sont toutefois pas faciles à introduire au théâtre. D'abord, parce que la bourgeoisie, qui contrôle les scènes parisiennes dans la seconde moitié du XIX^e siècle, impose une censure stricte, n'acceptant pas une peinture trop crue de la réalité (caractéristique de l'esthétique naturaliste). Ensuite, parce les moyens techniques et financiers de l'époque sont limités, ce qui restreint le réalisme des décors. Finalement, le roman et le théâtre obéissent à des contraintes différentes : la

durée, le public, l'absence de narration et la représentation, propres au genre dramatique, ne permettent pas autant de liberté que dans le roman et exigent un resserrement de l'action.

Conscient des limites que la censure et le public imposent au genre théâtral, Zola sait que ses théories naturalistes ne pourront se déployer entièrement sur les scènes parisiennes. Les échecs qu'il connaît lors de ses essais dramatiques le forcent à plus de prudence. L'adaptation de son roman *L'Assommoir* se veut ainsi un compromis entre ses visées esthétiques et son désir de voir triompher des sujets modernes sur la scène. Il croit que la transposition scénique d'un roman naturaliste peut habituer progressivement le public au réalisme et ainsi effectuer des modifications dans les conventions dramatiques. Soucieux de ne pas ternir ses théories par une adaptation partielle de son roman, il se dissocie officiellement de l'adaptation de *L'Assommoir*, laissant Busnach et Gastineau signer la pièce. Cependant, il ne peut s'empêcher de travailler à la transposition et de proposer plusieurs modifications mélodramatiques pour en resserrer l'action. *L'Assommoir* présenté sur les planches de l'Ambigu-Comique en 1879 est donc une pièce hybride, empruntant ses procédés autant au genre dramatique que mélodramatique.

Malgré l'importante popularité que connut la pièce tirée de *L'Assommoir*, elle ne passa pas à la postérité, oubliée par l'histoire littéraire en raison de sa faible valeur esthétique et de sa forme mélodramatique. Dans ce mémoire, nous avons voulu démontrer que la pièce de théâtre présentait tout de même plusieurs qualités réalistes, qu'elle permettait, dans une certaine mesure, un déplacement des codes dramatiques de l'époque et qu'elle annonçait le réalisme scénique d'André Antoine. En effet, en dépit de plusieurs imperfections (resserrement de l'intrigue, personnages définis selon une

axiologie manichéenne, dialogues conventionnels et peu vraisemblables, etc.), l'adaptation scénique de *L'Assommoir* expose des éléments novateurs, souvent conformes aux revendications zoliennes du *Naturalisme au théâtre*.

Ces éléments témoignant d'une transposition habile peuvent être regroupés en deux catégories, soit ceux relevant du texte et ceux ayant trait à la mise en scène. L'analyse comparative du roman de Zola et de la pièce de Busnach permet de mettre en lumière certains passages scéniques extrêmement fidèles à l'adaptée, comme le premier tableau, *L'Hôtel Boncœur*, où les dialogues sont tirés presque mot pour mot du texte de Zola, rendant avec justesse l'ouverture réaliste du roman. Quelques passages illustrent avec merveille la banalité du quotidien, peu représentée au théâtre en raison du resserrement de l'action que ce genre implique. Ainsi, *La Maison en construction* donne à voir un ouvrier mangeant sur la scène, jouant avec sa petite fille et écoutant sa femme raconter les menus détails de leur vie de tous les jours. Même si les théories zoliennes sur l'influence de la condition sociale et de l'hérédité sont peu exploitées à la scène (elles sont remplacées par une volonté marquée qui dicte les actions de la plupart des personnages, surtout Virginie), il demeure un protagoniste pour qui cet ascendant est déterminant : Coupeau. Le septième tableau, *L'Assommoir*, illustre bien comment le milieu social dans lequel évolue un individu influe sur ses actions : Coupeau recommence à boire, poussé par ses anciens compagnons de débauche. De même, le dilemme de *La Dernière bouteille* démontre la force pernicieuse des tares héréditaires sur le jugement du zingueur dont le raisonnement, vicié par l'alcoolisme familial, le pousse à boire l'eau-de-vie et, donc, à se donner la mort. Nous avons constaté combien le langage des personnages de *L'Assommoir* empruntait au style romanesque, perdant ainsi toute

vraisemblance. Cependant, les répliques des trois comiques (Mes-Bottes, Bibi-la-grillade et Bec-Salé) semblent conformes au langage populaire de l'époque et l'argot rehausse l'aspect burlesque de leurs réparties. Finalement, Busnach réinvestit une dimension du roman qui échappait à Zola lui-même, soit la portée allégorique de certains de ses personnages. Si l'alambic du père Colombe a été complètement occulté, Lantier demeure le symbole de la paresse, de la fainéantise, Gouget représente toujours l'ouvrier idéal et Bazouge incarne la mort autant qu'il prophétise le destin de Gervaise.

La mise en scène permet aussi d'introduire des éléments novateurs. D'abord, les décors, les accessoires et les costumes sont reproduits avec un grand souci de réalisme, comme l'attestent les nombreux vêtements portés par Gervaise, illustrant la lente déchéance de cette femme (la misère vestimentaire était rarement représentée dans ses moindres détails), l'eau chaude du lavoir, le son de cloche annonçant le déjeuner, etc. Ensuite, l'interprétation des comédiens, surtout de Gil-Naza dans le *delirium tremens*, les nombreux figurants (*Le lavoir* et *La Barrière poissonnière*) et la représentation des femmes au travail (aspect important du roman) ajoutent aussi au réalisme de la mise en scène. Finalement, la pantomime permet à deux reprises, dans le tableau *La Fête de Gervaise*, de transposer habilement des passages plus hardis du roman (l'adultère et l'amour platonique entre Gouget et Gervaise), en préservant l'essentiel de l'image créée par Zola : les effets dévastateurs de l'alcoolisme, qui entraînent Coupeau à fermer les yeux sur les privautés de Lantier à l'égard de sa femme, et la pureté de l'amour que Gervaise éprouve envers Gouget, empreint de douceur et de tendresse.

En examinant attentivement ces différents éléments qui témoignent de la réussite de la transposition de *L'Assommoir*, du moins, à certains niveaux, nous sommes à même

de constater à la fois que les revendications zoliennes ont souvent été suivies et que les aspects novateurs de cette adaptation trouvent écho dans le réalisme scénique que pratiquera Antoine quelques années plus tard. L'interprétation de Gil-Naza (qui *vit* son personnage), l'exactitude des costumes et de certains décors et accessoires, la présence de plusieurs figurants sur la scène (le désir de recréer l'ambiance d'une place publique), la place accordée à la pantomime et l'utilisation partielle d'un langage plus réaliste (l'argot des trois comiques) sont autant d'aspects de *L'Assommoir* adapté au théâtre qui préparent aux modifications qu'Antoine insufflera au théâtre français afin de le moderniser et de transformer la mise en scène.

La collaboration d'Émile Zola et de William Busnach a donné naissance à quatre autres adaptations : *Nana* (1880), *Pot-Bouille* (1883), *Le Ventre de Paris* (1887) et *Germinal* (1888). L'étude de ces pièces de théâtre et des transpositions scéniques faites par Zola seul, soit *Thérèse Raquin* (1873) et *Renée* (1887), l'analyse comparative de ces adaptations et des romans dont elles sont issues ainsi que l'examen des différentes critiques parues dans les journaux de l'époque permettraient de cerner encore davantage ce qui, dans les critiques dramatiques et tentatives scéniques réalistes de l'auteur des *Rougon-Macquart*, préfigure les innovations apportées à la mise en scène par André Antoine mais, aussi, annonce l'avènement d'un art plus propre à rendre l'esthétique naturaliste : le cinéma.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

BUSNACH, William. *L'Assommoir*, dans *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884, p. 41-193.

ZOLA, Émile. *L'Assommoir*, dans *Les Rougon-Macquart, tome II*, Paris, Éditions Gallimard, 1961, "Bibliothèque de la Pléiade", p. 371-796.

2. Corpus secondaire : *L'Assommoir*, Zola et le théâtre

ALEXIS, Paul. « A : 6 "Gil-Naza" *Le Voltaire*, 10-IV-79 », dans "*Naturalisme pas mort*" : *Lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola, 1871-1900*, prés. et annotées par B. H. Bakker, Toronto, University of Toronto Press, 1971, 608 p.

BAGULEY, David. « Les textes fondateurs », dans *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995, coll. "Le texte à l'œuvre", p. 49-149.

BECKER, Colette. « Zola et le mélodrame », dans *Zola and the Craft of Fiction*, Leicester/London/New York, Leicester University Press, 1990, p. 53-66.

BENHAMOU, Anne-Françoise. « Du hasard à la nécessité. *L'Assommoir* au théâtre », *Études théâtrales*, n° 15-16, 1999, p. 19-29.

BEST, Janice. *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Paris, Librairie José Corti, 1986, 244 p.

BUSNACH, William. *Lettres à Zola*, Bibliothèque nationale française, M.S.S., Nouvelles acquisitions françaises, microfilm n° 24513, 710 folios.

BUSNACH, William. *Lettres à Zola*, Bibliothèque nationale française, M.S.S., Nouvelles acquisitions françaises, microfilm n° 24514, 750 folios.

BUSNACH, William. *Lettres à Zola*, Bibliothèque nationale française, M.S.S., Nouvelles acquisitions françaises, microfilm n° 24515, 462 folios.

CARTER, Lawson A. « Stage Adaptations and Collaborations (Excluding Plays with Music) », dans *Zola and the Theater*, Paris/New Haven, Presses Universitaires de France/Yale University Press, 1963, p. 101-155.

CHARLE, Christophe. *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, 203 p.

CHAUVEAU, Philippe. « Ambigu-Comique. I », dans *Les Théâtres parisiens disparus, 1402-1986*, Paris, Éd. de l'Amandier, 1999, p. 41-44.

CHAUVEAU, Philippe. « Ambigu-Comique. II », dans *Les Théâtres parisiens disparus, 1402-1986*, Paris, Éd. de l'Amandier, 1999, p. 45-56.

CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2001, "In Extenso", 2 vol., 1894 p.

DAUDET, Alphonse. « L'ASSOMMOIR », dans *Pages inédites de critique dramatique (1874-1880)*, Paris, L'Harmattan, 1993, coll. "Les introuvables", p. 106-111.

DEFFOUX, Léon. « Chapitre IX : Propos, opinions et lettres sur L'Assommoir : Victor Hugo, Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt, Théodore de Banville, Stéphane Mallarmé, François Coppée, Ferdinand Brunetière, Jules Lemaître, Paul Bourget », dans *La Publication de L'Assommoir*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1931, p. 99-114.

DELVAU, Alfred. *Dictionnaire de la langue verte*, n. éd. revue par l'auteur et augmentée d'un supplément par Gustave Fustier, Paris, G. Marpon et E. Flammarion, 1883, 560 p.

DUBOIS, Jacques. *L'Assommoir de Zola : société, discours, idéologie*, Paris, Librairie Larousse, 1973, 224 p.

DUCHÂTEL, Éric. *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, Armand Colin, 1998, coll. "Synthèse", 95 p.

DUCROT, Oswald et Jean-Marie SHAEFFER (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 668 p.

JULLIEN, Adolphe. « Chapitre XIV : Depuis Talma jusqu'à nos jours », dans *Histoire du costume au théâtre depuis les origines en France jusqu'à nos jours*, Paris, Charpentier, 1880, p. 325-346.

KAEMPFER, Jean. « La bande (1877) », dans *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, Paris, Librairie José Corti, 1989, p. 47-81.

KAEMPFER, Jean. « Lecture. L'Assommoir », dans *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, Paris, Librairie José Corti, 1989, p. 121-140.

LARTHOMAS, Pierre. « La langue du théâtre », dans *Histoire de la langue française, 1880-1914*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1985, p. 497-513.

MITTERAND, Henri. « Chapitre III : L'école du journal (1863-1865) », *Zola, tome I : Sous le regard d'Olympia, 1840-1871*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999, p. 385-402.

MITTERAND, Henri. *Zola, tome II : L'homme de Germinal, 1871-1893*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2001, 1192 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, 255 p.

SANDERS, James B. « Antoine et la mise en scène », dans *Aux sources de la vérité du théâtre moderne. Actes du Colloque de London (Canada)*, s.l.dir. de James B. Sanders, Paris, Lettres modernes, 1974, "Situation", p. 89-113.

SANDERS, James B. « Busnach, Zola et le drame de "l'Assommoir" », *Les Cahiers naturalistes*, vol. XXIV, n° 52, 1978, p. 109-121.

SANDERS, James B. « Introduction », dans ZOLA, Émile. *Germinal. Drame inédit en 5 actes et 12 tableaux*, textes établis, prés. et annotés par James B. Sanders, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989, coll. "Théâtre", p. 9-23.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le Mélodrame*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, "Que sais-je?", 125 p.

WICKS, Charles Beaumont. *The Parisian Stage. Alphabetical Indexes of Plays and Authors Part V (1876-1900)*, Alabama, The University of Alabama Press, 1979, 405 p.

ZOLA, Émile. *Correspondance, tome III (1877-1880)*, s.l.dir. de B. H. Bakker, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1982, 543 p.

ZOLA, Émile. « Le naturalisme au théâtre », dans *Œuvres complètes tome XI : Œuvres critiques II*, s.l.dir. d'Henri Mitterand, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968, p. 275-556.

ZOLA, Émile. « Préface », dans BUSNACH, William. *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884, p. 197-206.

ZOLA, Émile. « Préface de *L'Assommoir* », dans *Œuvres complètes tome 8 : Le scandale de L'Assommoir (1877-1879)*, s.l.dir. d'Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 579-594.

3. Corpus théorique

FARCY, Gérard-Denis. « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, novembre 1993, p. 387-414.

GAUDREAU, André et Thierry Groensteen (dir.). *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip. Actes du coll. de Cerisy*, Québec/Angoulême, Nota bene/Centre national de la B.D. et de l'image, 1998, 272 p.

LEDUR, Dominique. « Réflexion sur l'adaptation théâtrale », *Études théâtrales*, n° 2, 1992, p. 28-56.

LE HIR, Marie-Pierre. « Du roman à la scène en 1833 : quelques aspects théoriques et pratiques de l'adaptation », dans *Roman-feuilleton et théâtre. L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre. Colloque de Cerisy-la-Salle (17-23 août 1998)*, s.l.dir. de Florent Montclair, Besançon, Presses du Centre UNESCO de Besançon, 1998, coll. "Littérature comparée", n° 6, p. 219-238.

MERCIER, André et Esther PELLETIER (dir.). *L'Adaptation dans tous ses états. Passage d'un mode d'expression à un autre*, Québec, Nota bene, 1999, coll. "Les Cahiers du CRELIQ", n° 24, 260 p.

MONTCLAIR, Florent. « À propos de quelques constantes de l'adaptation : Pixérécourt, Dumas-Nodier-Scribe, Verne et Zola », dans *Roman-feuilleton et théâtre. L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre. Colloque de Cerisy-la-Salle (17-23 août 1998)*, s.l.dir. de Florent Montclair, Besançon, Presses du Centre UNESCO de Besançon, 1998, coll. "Littérature comparée", n° 6, p. 329-352.

ANNEXE

**L'Assommoir, du roman de Zola à la pièce de théâtre de Busnach:
tableau comparatif du choix des scènes**

Chapitre	<i>Le roman de Zola</i>	Acte	Tableau	<i>La pièce de Busnach</i>
I.	<p>À l'Hôtel Boncœur, Gervaise attend Lantier qui n'est pas rentré de la nuit. Visite de Coupeau qui lui offre son aide. Lantier rentre. Gervaise part pour le lavoir.</p> <p>Au lavoir, Gervaise se voit rapporter la clé de sa chambre par ses deux fils. Virginie, sachant que Lantier est parti avec sa sœur, se moque de Gervaise. Bagarre des deux femmes qui se termine par une fessée administrée à Virginie.</p>	Acte I	<p>I.</p> <p>II.</p>	<p><i>L'Hôtel Boncœur</i> : Gervaise attend Lantier qu'elle soupçonne d'avoir passé la nuit avec Virginie. Elle se confie à Coupeau. Lantier rentre. Gervaise s'en va au lavoir. Lantier fait sa malle et file avec l'argent du ménage.</p> <p><i>Le Lavoir</i> : Mme Boche et Gervaise discutent. Virginie arrive. Gervaise apprend que Lantier est parti. Bagarre des deux femmes qui se termine par une fessée administrée à Virginie. Elle jure de se venger.</p>
II.	À l'Assommoir, puis rue de la Goutte-d'Or avec Coupeau. Demande en mariage de Coupeau. Rencontre avec les Lorilleux.	Acte II	III.	<i>La Barrière Poissonnière</i> : À l'Assommoir avec Coupeau. Rencontre de Gouget qui exhorte les ouvriers à la fierté et au travail. Coupeau demande Gervaise en mariage. Elle lui fait promettre de ne jamais boire.
III.	La noce : à la mairie, à l'église, au Louvre, à la colonne Vendôme, puis au Moulin d'Argent. Rencontre avec le croque-mort.		IV.	<i>Le Moulin d'Argent</i> : Repas de noces des Coupeau et des Poisson. Gervaise et Virginie se réconcilient. Jalousie de Virginie qui croit Lantier toujours amoureux de la blanchisseuse. Gouget sauve Gervaise des bras de Lantier. Ce dernier et Virginie jurent de se venger. Rencontre avec le croque-mort.
IV.	Les Coupeau travaillent fort et réalisent des économies. Naissance de Nana. Rencontre avec les Gouget. Accident de Coupeau suivi d'une longue convalescence coûteuse. Coupeau commence à boire. Gervaise réalise tout de même son rêve : elle s'établit grâce à un prêt de Gouget.	Acte III	V.	<i>La Maison en construction</i> : Travail de construction sur la maison où habitent les Poisson. Nana et Gervaise viennent porter à Coupeau son repas. Cette dernière lui parle de son rêve : s'établir comme blanchisseuse. Jalouse et rancunière, Virginie néglige d'avertir Coupeau du danger. Accident.
V.	Installation de Gervaise dans sa boutique. Considération du quartier pour sa pratique prospère qui rend Gervaise indulgente face aux écarts de Coupeau et aux frasques de Nana. La blanchisseuse décide de prendre sa belle-mère chez elle.			

VI.	À la forge. Gervaise rend visite à Gouget qui lui fait visiter. Insouciant, Gervaise finit par ne plus rembourser les Gouget. Rencontre avec Virginie : elle et Gervaise se lient d'amitié. Coupeau se met à boire de l'eau-de-vie et lève la main sur Gervaise pour la première fois.			
VII.	Souper de fête de Gervaise. Lantier qui rôde près de la boutique est convié par Coupeau, complètement ivre. Premier abandon de Gervaise, heureuse et repue.		VI.	<i>La Fête de Gervaise</i> : Courte scène d'amour platonique entre Gervaise et Gouget. Lantier s'invite à la fête mais est chassé par Coupeau. Virginie l'enjoint de revenir plus tard. Deuxième tentative de Lantier, approuvée par un Coupeau saoul. Gervaise chasse son ancien amant, après qu'il eût essayé de la prendre de force devant son mari.
VIII.	Amitié de Coupeau et Lantier qui font la tournée des gargotes du coin. Ce dernier s'installe à la boutique. Gervaise s'endette. Un soir que Coupeau s'est endormi dans son vomit, Gervaise cède à Lantier sous les yeux de Nana.			
		Acte IV	VII.	<i>L'Assommoir</i> : Coupeau a arrêté de boire et s'est remis au travail. Mais Lantier le fait retomber dans la boisson. Affamée et accablée, Gervaise accepte finalement de prendre un verre avec eux.
IX.	Pour se venger de sa bru, la mère Coupeau provoque une explication entre Gervaise et les Gouget. Avachie, sans argent et sans ouvrière, Gervaise se laisse tomber. La misère s'installe. Mort de la mère Coupeau. Menacée d'expulsion, Gervaise laisse sa boutique aux Poisson et aménage dans un petit appartement du 6 ^e étage.			
X.	Dans leur minuscule logement, les Coupeau vivent un moment de répit. Repas de communion de Nana, chez les Poisson. La paye de Gervaise est réduite et Coupeau boit la sienne à la sortie du travail. Après un séjour à l'asile Sainte-Anne, il plonge de nouveau dans l'alcoolisme et entraîne sa femme dans sa déchéance.			
XI.	Nana tombe de plein pied dans le vice. Lantier mange la boutique de Virginie. Gervaise est sans emploi, elle s'abaisse à aller faire du ménage dans l'épicerie des Poisson. Coupeau, souvent interné à Sainte-Anne, court les bastringues avec Gervaise.			

XII.	Affamée, repoussée par Coupeau et par les Lorilleux, Gervaise est réduite, sans succès, à la prostitution. Ne le reconnaissant pas, elle interpelle Gouget, qui l'amène chez lui pour manger. Gervaise se dit que la mort est douce.			
	Mort de Coupeau, après d'horribles crises, à l'asile Sainte-Anne.	Acte V	VIII.	<i>La Dernière bouteille</i> : Gervaise tente, sans succès, d'emprunter de l'argent aux Lorilleux. Coupeau revient de Sainte-Anne, bien décidé à ne plus boire d'eau-de-vie, puisque le médecin lui a dit qu'une goutte de plus le tuerait. Virginie, percevant l'ombre d'un bonheur pour Gervaise, précipite sa déchéance en envoyant à Coupeau une bouteille de vin contenant de l'eau-de-vie. Tergiversation de Coupeau qui finit par boire. Il meurt, après une dernière crise.
XIII.	Gervaise, abêtie, ne sait que mimer les convulsions de Coupeau pour les voisins. Elle meurt, seule, dans la niche sous l'escalier.			
			IX.	<i>Le Boulevard Rochechouart</i> : Poisson, découvrant les amours de Virginie et Lantier, les assassine dans un mouvement de rage. Gervaise meurt dans les bras de Gouget en lui avouant son amour.