

Anne-Françoise Benhamou

## Du hasard à la nécessité : «L'Assommoir» au théâtre

«Nous nous heurtons aux mêmes vieux barreaux d'acier du déterminisme qui emprisonnent l'art dramatique depuis tant et tant d'années. Et c'est là qu'est la tragédie de la tragédie. (...)

Les plus hautes réussites de la poésie, de la prose, de la peinture, ont en commun l'irrationnel et l'illogique, et ce génie du libre arbitre qui fait claquer ses doigts d'arc-en-ciel à la face arrogante de la causalité. Mais où peut-on voir pareil développement dans l'art dramatique ? (...) L'idée malheureusement héritée de l'Antiquité d'une destinée logique a enfermé le théâtre dans une espèce de camp de concentration.»

Vladimir Nabokov, *La Tragédie de la tragédie*

L'

EXCEPTIONNEL succès public de *L'Assommoir* de Zola, adapté par Busnach et Gastineau, est encore cité aujourd'hui comme une date significative de l'histoire du théâtre du XIX<sup>ème</sup> siècle (1). Créé au théâtre de l'Ambigu-Comique en 1879, le spectacle connut en effet 254 représentations successives, une traduction immédiate en anglais, et des reprises très régulières jusqu'en... 1933 ! Ce triomphe n'est pas pour autant regardé comme une avancée artistique; il est imputé dans la plupart des cas à la transformation du roman en un mélodrame à grand spectacle. L'œuvre de Zola s'y trouve en effet considérablement édulcorée : pour ne citer qu'un exemple, la «remoralisation» du personnage de Gervaise est si flagrante (2) que dans la guerre menée par le romancier au nom du naturalisme le succès du drame apparaît a posteriori comme une victoire à la Pyrrhus - ou, pire, comme une impardonnable compromission.

---

Anne-Françoise Benhamou  
Maître de conférences à l'Institut d'Études  
théâtrales de Paris III-Sorbonne Nouvelle, où elle  
a été formée par Bernard Dort. Depuis 1983, elle  
participe régulièrement à la vie théâtrale en tant  
que dramaturge ou collaboratrice artistique,  
fonction qu'elle occupe depuis six ans auprès de  
Stéphane Braunschweig. Elle est l'auteur d'articles  
parus dans *Théâtre/Public*, *L'Art du théâtre*,

*Alternatives théâtrales*, *Les Cahiers de la Comédie-  
Française*... Ces dernières années, ses recherches  
ont porté plus particulièrement sur Bernard-Marie  
Koltès, notamment dans le cadre de deux  
numéros de revue consacrés à son œuvre qu'elle a  
coordonnés : *Alternatives théâtrales* n. 35/36 (1990,  
en collaboration avec S. Saada et D. Stern) et  
*Théâtre aujourd'hui* n. 5 (1995, en collaboration avec  
S. Bonvoisin).

Car si Zola, jusque-là auteur de trois pièces sifflées (*Thérèse Raquin* en 1873, *Les Héritiers Rabourdin* en 1874, et le *Bouton de rose* en 1878), rencontre enfin, après l'enthousiasme des lecteurs, celui des spectateurs, c'est au prix d'une collaboration avec un écrivain bien peu recommandable du point de vue naturaliste. William Busnach, qui va cosigner l'adaptation - dans laquelle Octave Gastineau, mort en cours de travail, n'a apparemment joué qu'un rôle mineur -, semble à première vue le partenaire le moins probable qui soit pour la réforme dramatique radicale à laquelle appelle Zola depuis plusieurs années. Déjà auteur en 1879 d'une soixantaine de livrets et de pièces en tous genres (opérettes, féeries, adaptations à grand spectacle - de *Michel Strogoff* par exemple -, vaudevilles, etc.), Busnach a collaboré entre autres avec Meilhac et Halévy; il est alors connu comme «carcassier» ou «ficelier» - selon le vocabulaire de l'époque -, termes qui indiquent assez de quel rapport aux conventions théâtrales relève le travail dramaturgique qui lui est propre.

Zola a éprouvé tout de suite le besoin de se démarquer publiquement de cette alliance contre nature. Dans des articles de presse contemporains de la création de *L'Assommoir*, repris dans la préface de la pièce lors de l'édition de 1881, il précise fermement que le désir d'adaptation n'est pas venu de lui; et tout en soulignant chaleureusement ce qui du roman a été préservé, il impute sans nuances à Busnach et Gastineau les «éléments inférieurs» (3), mélodramatiques, de la pièce, les justifiant par le fait qu'il fallait «compter avec le public de l'Ambigu» (4). Par la suite, ayant choisi après les représentations triomphales de *L'Assommoir* de reconduire cette collaboration, Zola sera obligé de reconnaître un peu plus ouvertement son implication dans les adaptations de Busnach (5); il les défendra alors en des termes qui évoquent le Brecht de *Tambours dans la nuit* ou de *L'Opéra de quat'sous*: «N'était-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 n'en sera pas moins énorme» (6). S'agit-il là du plaidoyer quelque peu sophistiqué d'un auteur en mal de succès ou d'une véritable stratégie esthétique? C'est la question à laquelle on tentera ici de répondre.

«La chute de Coupeau est bête au théâtre, si elle est due à un hasard»

Outre le texte de l'adaptation et les témoignages de l'époque, il nous reste de ce spectacle un matériau passionnant : les lettres échangées par Busnach et Zola pendant les quelques mois où ils travaillèrent ensemble à l'adaptation (7). Ce dialogue de l'«auteur dramatique sifflé, hué, conspué» (8) - comme le romancier se définit lui-même - et du spécialiste du succès théâtral recèle un certain nombre de surprises : on constate d'abord que rien ne correspond exactement à l'idée que Zola a voulu laisser de leur collaboration; la préface citée plus haut s'y découvre en partie mensongère. Leur correspondance révèle en effet que les fameuses «ficelles» de

l'adaptation n'ont pas été suggérées par le «carcassier» mais par Zola lui-même, à l'intérieur de ce qui apparaît moins comme une collaboration de circonstance que comme un véritable dialogue artistique, souvent paradoxal, où l'adaptateur témoigne d'un vrai désir de fidélité à la matière du roman et où le romancier se fait «ficelier». Peut-être d'ailleurs est-ce à ce paradoxe qu'on doit le succès d'un spectacle qui malgré d'indéniables aspects conventionnels a su, on le verra, faire apparaître avec force dès 1879 la possibilité d'un théâtre nouveau, un théâtre qui, comme le roman naturaliste, puisse provoquer la stupeur en faisant du quotidien son étoffe même. Il convient en effet, pour mesurer la pertinence du projet de Busnach et Zola, de rappeler les enjeux littéraires majeurs qu'un certain nombre d'illustres contemporains avaient repérés dans *L'Assommoir* dès sa parution. Les quelques phrases par lesquelles Mallarmé salua la beauté du roman dans une lettre adressée à l'auteur en fournissent peut-être le meilleur témoignage : «La simplicité prodigieusement sincère des descriptions de Coupeau travaillant ou de l'atelier de sa femme me tiennent sous un charme que n'arrivent pas à me faire oublier les tristesses finales : 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 vie» (9).

Cette reconnaissance artistique immédiate de l'œuvre se double de l'effet de scandale provoqué par certaines situations très osées; le tout fait de la parution de *L'Assommoir* un des événements de 1877. C'est d'ailleurs cet aspect événementiel qui joue le rôle de déclencheur : lorsque Busnach prend contact avec Zola, c'est d'abord pour lui demander l'autorisation de tirer du roman un tableau comique - c'est-à-dire un tableau de genre - pour une revue de fin d'année. Mais le projet tombe à l'eau et Busnach en vient alors à l'idée d'une adaptation de l'ensemble du roman; Zola s'y intéresse, et pendant l'été 1877, par correspondance, ils élaborent ensemble le canevas du spectacle. Dans un premier temps c'est Busnach qui mène le travail; et contrairement à ce qu'on pourrait attendre, il ne semble aucunement préoccupé de ramener le roman à une structure dramatique attendue. Il écrit au contraire à Zola : «Un drame tiré d'un roman a besoin de moins de cohésion qu'une pièce ordinaire» (10); «il ne faut pas trop changer au roman ni introduire des personnages inconnus; cela étonne le spectateur» (11). Et quelques jours plus tard : «Dans ce que vous demandez qu'on fasse, dans une série de tableaux, il ne faut pas inventer... Le spectateur a lu le livre... Si on change ce qu'il sait, il ne trouve pas les impressions qu'il venait chercher. Il est dérouté et c'est mauvais» (12). Busnach ne vise donc rien d'autre, pour le moment, qu'un succès de reconnaissance : l'œuvre a tant excité les polémiques qu'on peut raisonnablement espérer que le spectacle sera porté par cette vague.

Il s'agit néanmoins d'une gageure. En effet, l'une des principales caractéristiques du roman, celle qui frappa tout de suite les commentateurs les plus subtils, c'est son aspect anti-dramatique. Ainsi la lettre que Paul Bourget écrivit à Zola après avoir lu *L'Assommoir*, lettre tout à fait admirative et chaleureuse, émet-elle néanmoins une réserve quant à la construction sans «crise» du récit; l'étonnement de Bourget permet d'appréhender la

puissance d'innovation de Zola, et la véritable rupture esthétique qui est en jeu : «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'arrive (13). Je ne saurai que répondre sinon que le procédé à la Balzac qui coule tout le passé dans la crise finale de quelque angoisse (*Le Père Goriot*, *Le Curé de Tours*) me semble plus intense et aussi vrai» (14). Comme en écho, Busnach, malgré son admiration pour l'œuvre de Zola, laisse entrevoir une inquiétude au moment où il commence à travailler à l'adaptation : «Il manque pourtant, au point de vue du théâtre, une péripétie au milieu de la pièce. Je réponds du commencement et de la fin. C'est le milieu qui m'effraie» (15). Malgré cette réserve, l'adaptateur, pendant plus d'un mois, ne propose aucune modification essentielle de la narration du roman dans les cinq ou six «plans» (nous dirions «découpages») qu'il soumet à Zola - même si l'absence de «crise», c'est-à-dire d'unité d'action, ne laisse pas de l'inquiéter. Jusqu'à la veille des répétitions il se montrera d'ailleurs sensible aux critiques des adversaires de la pièce qui estiment que «jamais un théâtre ne pourra jouer sérieusement une telle rhapsodie» (16).

Mais paradoxalement, c'est Zola lui-même qui va de son propre chef, et sans pression explicite de Busnach, décider d'inventer une intrigue. Un des pivots du roman, le plus décisif peut-être, est la chute que Coupeau, zingueur, ouvrier émérite, père et époux modèle, fait du toit où il travaille. Dans le roman cette chute est due au hasard, à un simple moment d'inattention, à un pied qui glisse «brusquement, bêtement» (17); et c'est précisément parce que cet accident lui semble injuste et immérité que Coupeau, poussé par «une sourde rancune contre le travail» (18), va se mettre à boire. Mais le théâtre, même pour ce pourfendeur de la pièce bien faite qu'est Zola, reste le monde de la stricte logique, un univers de fiction que la loi de causalité doit cautionner; et au bout de cinq semaines de travail en commun, le romancier déclare à Busnach dans un sursaut : «La chute de Coupeau est bête au théâtre, si elle est due à un hasard» (19). C'est bien Zola qui écrit cela à son «ficelier», ce même Zola qui s'emploie sans relâche à contester les conventions de théâtre et les lois du genre invoquées par Sarcey... Et il ajoute : «Il faut dramatiser un peu la pièce qui manque de tout intérêt dramatique» (20). À partir de ce constat il va, s'attaquant au cœur de son récit, chercher à motiver l'épisode de la chute en inventant la péripétie dont l'absence angoissait tant Busnach : pour supprimer la part du hasard, essentielle pourtant au sens du roman, «Il faut, déclare maintenant Zola, qu'il y ait de la Virginie là-dessous, du Lantier» (21) - rappelons que Lantier est le premier amant de Gervaise, celui qui l'abandonne au début du roman, et que Virginie, la couturière qui s'est cruellement moquée d'elle à la suite de cet abandon, se voit administrer par Gervaise en représailles la fameuse fessée du lavoir. Zola propose donc de faire dès le début de Virginie la maîtresse de Lantier (ce qui n'arrive que bien plus tard dans le livre) pour que le drame vécu par le couple Coupeau puisse apparaître comme la réalisation de la vengeance de ces deux personnages douteux. Et il soumet à Busnach le scénario suivant : «La maison qu'on répare est justement celle où demeurent les Poisson

(c'est-à-dire Virginie et son mari). Coupeau travaille sur un échafaudage. Pendant qu'il est descendu manger sa soupe auprès de sa femme, la fenêtre de Virginie s'ouvre au cinquième, et on voit la coquine qui dénoue des cordes et pose une planche en bascule; elle peut dire un simple mot. 'À tout à l'heure', dit Coupeau à sa femme. 'Tu peux lui dire adieu', murmure Virginie, et elle referme la fenêtre» (22).

C'est évidemment pour Busnach une divine surprise que cette conversion de Zola à la nécessité d'une intrigue. Enchanté, il tente cependant de modérer l'ardeur dramatique du néophyte et veille à ce que les ficelles ne deviennent pas des câbles; «C'est un peu fort peut-être de faire couper la corde par Virginie. Si on pouvait le faire par (...) un complice payé, cela me semblerait mieux» (23). À quoi Zola répond : «Je sais qu'il est raide de faire de Virginie une assassine (...) (mais) nous sommes au boulevard et il est entendu que nous faisons de Virginie un traître de mélodrame» (24). Lantier, pour sa part, fera perversément retomber Coupeau dans la boisson en le manipulant. Au prix d'une totale dénaturation du propos du roman - dont le propre était de mettre en jeu des causalités autrement complexes, sociales, biologiques -, voilà donc la «carcasse» inventée : le malheur de Gervaise et de son mari sera machiné de bout en bout par un couple de méchants. Cette transformation inspire alors à Busnach une réaction décisive pour l'avenir du spectacle : si c'est cette vengeance qui fait le drame, répond-il à Zola, il est impossible que l'épisode qui la déclenche - c'est-à-dire la fameuse raclée administrée par Gervaise à Virginie - soit absent de la scène. Manifestement, pour l'adaptateur, les règles les plus élémentaires de l'arithmétique dramatique imposent alors de porter à la vue du spectateur l'épisode du lavoir; sinon, objecte-t-il, «toute l'intrigue qui fera le drame est un prologue conté et non vu» (25). Et c'est sans enthousiasme véritable, mais en professionnel, que le ficelier fait part au romancier de cette nouvelle nécessité : «Je sais que c'est difficile. Mais il me semble indigne de vous de reculer devant les conséquences de la pièce. Ou il faut y renoncer, ou nous devons marcher carrément jusqu'au bout» (26).

## L'intérieur d'un temple de Bouddha

La scène du lavoir est née. Jusque-là en effet, alors qu'ils travaillent depuis deux mois, aucun des auteurs n'avait imaginé de la faire figurer, pas tant sans doute pour des raisons techniques que pour des raisons de bienséance (comment en effet représenter à la scène la fameuse fessée du roman décrite dans des termes si crus ? (27)). Conçu avec réticence et pour des raisons purement fonctionnelles, imaginé pour résoudre l'équation dramatique la plus conventionnelle, ce tableau sera pourtant au cœur du succès du spectacle; c'est lui qui restera dans l'histoire du théâtre. Spectateur enthousiaste, Alphonse Daudet le décrit avec émerveillement : «Quand la toile s'est levée sur le lavoir du second tableau, vivant et pénétré de lumière, le linge étendu, les baquets fumants, vapeur d'étuve, au fond l'escalier où descendent Gervaise en camisole blanche et Virginie dans son

noir de couturière au milieu de ces femmes animées et bruyantes, le battoir en main, les vêtements plaqués d'eau, ça a été pour toute la salle une vive émotion de curiosité. L'intérieur d'un temple de Bouddha n'aurait pas paru plus étrange et plus neuf» (28). Spectaculaire, cette scène ne l'était pourtant pas plus que d'autres. Si les imaginations se sont focalisées sur le moment du lavoir ce n'est pas non plus à cause de la fessée, pudiquement escamotée derrière un rideau de figurantes, mais peut-être parce que c'était le seul moment du spectacle à porter à la scène ce que Zola s'était attardé si longtemps et si poétiquement à décrire dans son roman : le monde du travail, absent de tous les autres tableaux. Au théâtre en effet, on ne voit pas Coupeau à l'ouvrage : c'est le moment de la pause du déjeuner sur le chantier qui est représenté; quant au célèbre passage sur la blanchisserie de Gervaise en plein effort, ces moments magnifiques qui évoquent tant Degas et la peinture impressionniste par la force de leur sensualité, ils n'ont pas d'équivalent sur scène : le tableau de la blanchisserie donne à voir le banquet que s'offre sa patronne; occasion de couplets et de lazzi divertissants, il sert aussi de cadre au retour mélodramatique de Lantier. 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 matière.

D'où ce paradoxe : conçue par Busnach pour de pures raisons de «serrurerie dramatique» - selon l'expression de Mallarmé à propos d'une autre adaptation (29) -, la scène du lavoir finit par porter mieux que d'autres le projet naturaliste de Zola. L'échange de lettres du romancier et de son adaptateur permet d'ailleurs de mesurer combien, malgré leur accord, les deux hommes divergent dans leur perception de la scénographie et de son usage; on le voit en particulier dans le dialogue qu'ils nouent autour du tableau dit de «la maison en construction» - cet épisode crucial où Coupeau tombe du toit. Busnach, quant à lui, désapprouvera jusqu'à la fin du travail la franche présentation en scène de l'action scélérate de Virginie - dont il a tout de même obtenu de Zola qu'elle se réduise à un meurtre «par omission» : la couturière s'abstient à dessein de prévenir Coupeau qu'une partie de l'échafaudage est très dangereuse. Malgré cet amendement du projet initial, il met en doute la crédibilité psychologique de la scène : on ne tue pas un homme, on ne risque pas la cour d'assises pour se venger d'une fessée, argue-t-il en vain. Mais malgré son insistance - «Je couperais bien volontiers la maison en construction... Oh mais là, bien volontiers ! Avec une scène de Virginie qui ferait savoir que c'est elle qui a causé l'accident» (30) -, Zola fait la sourde oreille. Le tableau lui importe, non pour préserver un moment mélodramatique, mais parce que des deux il est le seul à pressentir qu'indépendamment de l'action, cette représentation au théâtre de la vie ouvrière a en elle-même un intérêt esthétique - un intérêt qui sera celui de tout le spectacle, si l'on s'en réfère, à nouveau, à la critique de Daudet : «La pièce, ainsi que le roman, nous promène exclusivement en pleine atmosphère du peuple à travers les joies et les misères des pauvres gens. Une noce ouvrière sous les tonnelles d'un cabaret de faubourg, l'ouvrier au travail sifflant sur son échafaudage, l'arrivée de la soupe sur le chantier (c'est la scène en question) à l'heure où le déjeuner sonne à toutes les

cloches de fabrique, voilà les tableaux qu'on offre au public» (31). Alors que Busnach, comme le veut son métier, a toujours en vue l'efficacité - «Je montre la chute de Coupeau au moment où Gervaise et Nana lui apportent la soupe. Cela peut être un excellent effet. Et avec un mannequin bien arrangé la chute est possible» (32) -, Zola s'enthousiasme manifestement pour la possibilité de développer à partir de l'adaptation un travail scénique proprement naturaliste. Autre signe de cette divergence, le travail sur le deuxième tableau - la barrière Poissonnière au petit matin lors du départ au travail : pour Busnach il s'agit avant tout de montrer en début de spectacle la devanture de l'Assommoir et de justifier assez tôt le titre; Zola, lui, s'intéresse d'emblée au réalisme de la mise en scène, à la possibilité de représenter sur le théâtre le flux du quotidien : «La descente des ouvriers (...) fera de l'effet si on la règle convenablement. Seulement, au lieu de la mettre par paquet au commencement, il faudrait l'espace par groupes, durant tout le tableau. Faire quelque chose de très mouvementé et de très continu» (33). 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*.

Recherche du spectaculaire ou représentation d'une vérité ? Cette ambiguïté, ou plutôt cette dualité d'objectifs traverse tout le déploiement scénographique du spectacle. En effet, les dix tableaux qui s'y succèdent relèvent autant de ce que Jean-Jacques Roubine a nommé une esthétique du «clou» (34) issue du théâtre à effets et à machines du XIX<sup>ème</sup> siècle que des prémices d'un naturalisme théâtral. Les «clous machinés» traditionnels - ces clous où on accroche le succès, dira Zola dans *Le Naturalisme au théâtre* - «mériterai[en]t, note Roubine avec humour, une analyse de type bachelardien» (35) : l'eau (naufrages, marées, inondations) et le feu (incendies, volcans, enfers) en sont des composantes récurrentes et privilégiées; la terre (grottes, séismes) et l'air (tempêtes, bourrasques, vols) y jouent aussi leur rôle. Il est amusant de constater que les tableaux de *L'Assommoir* offrent dans un registre trivial des équivalents terme à terme de cet imaginaire cosmique de l'élément : eau, le lavoir (la vapeur fit si grande impression qu'il semble bien que c'était la première utilisation de l'eau chaude au théâtre); feu, la forge (36); secousse tellurique, l'échafaudage qui s'écroule dans un nuage de poussière blanche; air, la tempête de neige qui accompagne au dernier tableau la mort de Gervaise dans la rue... Ce qui au fond, n'a rien de très étonnant : la poésie de l'élément est, on le sait, partie intégrante de l'art romanesque de Zola.

Mais sur la scène de l'Ambigu, il y a aussi bien autre chose que du grand spectacle : *L'Assommoir* est une tentative qui annonce incontestablement les réalisations d'Antoine; le décor y apparaît étroitement lié au désir de porter la réalité sur scène et aux nécessités d'un jeu vrai. La critique unanime s'émerveille de la part prise sur scène par les objets, de la véracité des costumes (conçus d'après l'observation du Faubourg et parfois achetés sur place), de celle du jeu. Les acteurs se sont engagés dans l'aventure avec une ferveur quasi stanislavskienne : Gil Naza, qui joue Coupeau, a appris le métier de zingueur pendant plusieurs semaines, il est allé à Sainte-Anne

assister à des crises de *delirium tremens*, et dans les derniers tableaux où la structure mélodramatique reprend le dessus jusqu'à frôler le ridicule, ce qui enthousiasme les partisans du spectacle, ce n'est pas la victoire infâme de Virginie à l'avant-dernière scène, ni sa punition par un coup de couteau bien mérité au dénouement, c'est la vérité avec laquelle est figurée une crise alcoolique, celle avec laquelle l'actrice aborde la déchéance de Gervaise, dépenaillée, chaussée des vieux souliers de Coupeau, laissant entrevoir d'un seul coup, en ôtant son fichu, une masse de cheveux blancs, telle une Mme Arnoux clochardisée (37). On se passionne plus, de toute évidence, pour la qualité physique de l'interprétation et pour son réalisme que pour le châtement des méchants ou même pour le malheur des «bons» (qui ne le sont pas tout à fait). À la lecture de la presse, il semble clair que *L'Assommoir* n'a pas fait pleurer Margot - aucune identification gratifiante à Gervaise n'était possible malgré l'affadissement du roman - mais jubiler les spectateurs de voir sur scène un réel qui n'avait pas ou avait peu eu droit à la représentation théâtrale.

## Une pièce bête de façon intelligente

Si, à la lumière de la dualité du projet scénique - grand spectacle conventionnel et fulgurances naturalistes -, on revient à l'écriture de l'adaptation, peut-être devient-il possible de penser autrement ses contradictions et ses compromissions; de constater qu'elles sont au service d'un projet dramaturgique paradoxal dont Zola eut l'initiative et qu'il assumait comme tel. On l'a vu, c'est bien le romancier, et non Busnach, qui inventa la carcasse de l'adaptation; c'est lui qui en proposa les principales ficelles, et des ficelles excessivement naïves, comme le montre la réaction très «professionnelle» de Busnach. On pourrait y voir de la maladresse, de l'inexpérience, ou pire, de la démagogie. Mais elles sont aussi le fruit d'une intention dramaturgique plus subtile, même si le canevas dramatique proposé est des plus grossiers; en témoigne ce que Zola écrit à Flaubert le jour de la première : «La pièce tourne au mélodrame idiot, avec deux traîtres, mais elle a le bonheur de rester assez simple, elle est bête de façon intelligente» (38). Au lieu d'une habile dramatisation qui plierait le roman aux nécessités d'une intrigue machinée en annulant discrètement le sens profond - c'est un peu ce que fera Zola lui-même dans *Renée*, adaptation très réductrice de *La Curée* -, le romancier semble opter délibérément pour une dramaturgie à double détente, où la trame et les codes du «mélodrame idiot» sont volontairement rendus si perceptibles qu'ils peuvent s'y trouver comme décollés de la matière issue du roman, prise en charge par ailleurs.

Il n'est pas possible ici d'analyser en détail l'étrange effet produit par l'hybridation de répliques purement mélodramatiques - dont on citera seulement ici la plus énorme, celle de Virginie après la fessée : «Qu'elle se souviennent 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 malheur...» - et d'un dialogue visant à reproduire le quotidien - «*Nana*. - À dada ! À dada ! Papa, fais le cheval. *Gervaise*. - Laisse ton père

manger tranquille. *Nana*. - Je veux qu'il fasse le cheval. *Coupeau* (riant et faisant sauter *Nana*). - Il va au pas, au pas, puis au trot, au trot, puis au galop, au galop. *Nana*. - Encore ! *Gervaise*. - Mets-la par terre, elle te gêne. *Nana*. - Alors donne-moi de ta soupe», etc. Ce n'est d'ailleurs pas par cet improbable mélange que l'adaptation de *L'Assommoir* permet au théâtre de sortir de sa convention : on a plutôt l'impression à la lecture que les deux codes ne cessent de se dénoncer l'un l'autre, soulignant réciproquement leur artificialité. En revanche, au niveau de la structure globale, le mélodrame et le naturalisme entretiennent des rapports autrement plus complexes et féconds. Zola, comme on l'a vu, n'avait pas hésité, malgré les inquiétudes de Busnach, à faire de la pièce entière «la revanche d'une fessée». Cela a fait rire et ce ne serait que risible en effet si ce choix ne permettait pas de ménager une donnée importante du roman : tout se passe en effet comme si les personnages devenus purement archétypaux de *Virginie* et de *Lantier* étaient chargés de cristalliser les nécessités dramatiques traditionnelles et leur «idiotie», de porter l'action, la progression dramatique, la liaison des épisodes entre eux. Se trouve alors préservée la possibilité d'une évocation pour ainsi dire descriptive des personnages centraux, *Gervaise* et *Coupeau*, dont la passivité et le statut de victimes ignorantes tout au long de la machination qui les perdra rejoint sur un mode naïf la façon dont Zola avait conçu les personnages du roman : jouets d'une fatalité sociale qui les traverse à leur insu, incapables d'un libre arbitre et rattrapés quoi qu'ils fassent par un destin de déchéance.

Le rapport au dialogue et à l'action des deux personnages principaux est d'ailleurs tout à fait symptomatique de la pression que le matériau naturaliste exerce sur la forme conventionnelle choisie par les adaptateurs. En effet autour des *Coupeau* gravitent non seulement des troisièmes couteaux (*Lantier* et *Virginie*) avec leur inévitable contrepoint vertueux, *Goujet* le bon ouvrier, personnage didactique, mais aussi trois «comiques» : *Bibi-la-Grillade*, *Mes-Bottes* et *Boit-sans-Soif* dit *Bec-salé*, ouvriers extraits du personnel romanesque dont Busnach a fait un trio. Pour le ficelier en effet, il est inconcevable que cette histoire si sombre soit donnée au public sans un contrepoint de gaieté. Zola, pour sa part, se méfie des interventions répétitives et systématiques des trois comiques, et redoute un certain décalage par rapport au propos global. Et de nouveau il va négocier avec cette nécessité ou prétendue telle (il faut des comiques pour l'*Ambigu*) en renforçant le caractère conventionnel : il exige de Busnach que les trois comiques soient les seuls à parler l'argot dont il ressent sur les planches l'aspect artificiel (pour les autres personnages suffira, dit-il, «une langue très simple et vigoureuse»). Le trio se trouve donc constitué comme un groupe à part, ouvertement conventionnel comme le sont les traîtres, mais dans un autre code. C'est donc une sorte de chœur pittoresque qui va se constituer de bout en bout comme spectateur et commentateur de la vie de *Gervaise*. À la fonction de contrepoint dévolue aux trois comiques vient en effet s'ajouter dans la plupart des tableaux un rôle épique : ils informent le spectateur des événements advenus entre les tableaux. Ainsi, tandis que les traîtres de mélodrame prennent en charge la progression de l'action, «l'intérêt dramatique», le trio choral assume la narration, de sorte que *Gervaise* et *Coupeau*, à mesure que la pièce avance, ont dans le

dialogue une part de moins en moins importante; ils existent de plus en plus en tant que corps souffrants, objets de la compassion des uns et de la jouissance perverse des autres. Ainsi dans le huitième tableau, celui de «L'Assommoir», celui que Zola disait préférer et où Lantier, tel un Méphisto des faubourgs, fait retomber Coupeau dans la boisson, ce qui entraîne à la fin de la scène la chute de Gervaise elle-même dans l'alcoolisme, les deux personnages principaux parlent très peu. Le consentement de Gervaise au vice se fait ainsi en l'espace de deux brèves répliques, abruptement, trivialement («C'est vrai... ça réchauffe»), sans que rien ne l'ait annoncé et sans que rien ne le justifie qu'une bascule brutale dans un désespoir sans mots.

Sans pour autant sauver une adaptation dont la médiocrité dramatique est parfois criante, il est donc possible de réévaluer l'étonnement produit par la transposition scénique paradoxale de *L'Assommoir* : il montre que la convention du mélodrame travaillée jusqu'à la rupture par le matériau naturaliste a rendu possible, fût-ce imparfaitement, l'émergence d'un théâtre nouveau. Si en rapportant ses romans à une structure tragique (*Thérèse Raquin*, *Renée*) Zola n'a abouti qu'à une impasse théâtrale, il a réussi, en les ajoutant à la tradition populaire du mélodrame (39) et du grand spectacle, à faire surgir sur scène un équivalent plus juste de sa poétique propre. *L'Assommoir* nous rappelle en somme que le nouveau en art n'apparaît pas toujours par des ruptures ou des révolutions, mais qu'il creuse parfois ses brèches au cœur de l'épuisement de l'ancien.

(1) C'est, pour l'année 1879, un des deux événements cités dans la rubrique «Représentations et vie théâtrale» de la chronologie du *Théâtre en France*, tome 2, sous la dir. de J. de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1989.  
(2) L'épisode le plus scandaleux du roman - le

moment du ménage à trois où Gervaise passe avec le consentement des deux hommes du lit de Lantier à celui de Coupeau - est évidemment supprimé. De même, le personnage de Nana tel qu'il est décrit dans les derniers chapitres n'apparaît pas en scène : la prostitution comme

- échappatoire n'y était pas représentable.
- (3) Zola (Émile), Préface (à l'adaptation de *L'Assommoir*), in *Œuvres complètes*, tome XV, édition établie sous la dir. d'H. Mitterand, Paris, Cercle du Livre Précieux, s.d., p. 784.
- (4) *Ibid.*, p. 785.
- (5) Elles sont au nombre de six : après *L'Assommoir* furent représentés à l'Ambigu *Nana* (1881) et *Pot-Bouille* (1883); au Théâtre de Paris *Le Ventre de Paris* (1887); au Châtelet *Germinal* (en 1887, après deux ans d'interdiction). Busnach tira en outre de *La Bête humaine* en 1894 un drame qui ne fut jamais joué.
- (6) Préface (à l'adaptation de *Nana*), in *Œuvres complètes*, tome XV, *op. cit.*, p. 806.
- (7) Les deux lettres restantes de Zola (datées du 19 et du 23 août 1878) ont été publiées in Zola (Émile), *Œuvres complètes*, tome XVII (Correspondance 1872-1902), *op. cit.*, p. 480-487. Les 23 lettres de Busnach à Zola sont consultables au département des manuscrits de la B.N. (N.A.F. 24513, 24514, 24515).
- (8) Préface (au *Bouton de rose*), Zola (Émile), *Œuvres complètes*, tome XV, *op. cit.*, p. 325.
- (9) Lettre de Mallarmé à Zola, datée du 3 février 1877, citée in Deffoux (Léon), *La Publication de «L'Assommoir»*, Paris, Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1921.
- (10) Lettre du 17 juillet 1877.
- (11) *Ibid.*
- (12) Lettre du 25 juillet 1877.
- (13) On songe à Tchekhov : «Nous voyons tous ceux qui vont chercher leurs provisions au marché, et qui le jour mangent, la nuit dorment; ceux qui racontent leurs sottises, se marient, vieillissent, traînent avec placidité leurs morts au cimetière. Mais nous ne voyons pas et n'entendons pas ceux qui souffrent, et tout ce qui est effrayant dans la vie se déroule quelque part dans les coulisses», *Les Groseilles à maquereaux*, cité in Laffitte (Sophie), *Tchekhov*, Paris, Seuil, 1955, coll. «Écrivains de toujours», p. 152.
- (14) Lettre de Paul Bourget à Zola, datée du 2 février 1877, citée in Deffoux (Léon), *La publication de «L'Assommoir»*, *op. cit.*
- (15) Lettre du 17 juillet 1877.
- (16) Lettre à Zola non datée (contemporaine des répétitions du spectacle), ff 189-190, N.A.F. 24 514.
- (17) *L'Assommoir*, Paris, Flammarion, coll. «GF», 1969, p. 138.
- (18) *Ibid.*, p. 144.
- (19) Lettre du 19 août 1877, *Œuvres complètes*, tome XVII, *op. cit.*
- (20) *Ibid.*
- (21) *Ibid.*
- (22) *Ibid.*
- (23) Lettre du 21 août 1877.
- (24) Lettre du 23 août 1877, *Œuvres complètes*, tome XVII, *op. cit.*
- (25) Lettre du 21 août 1877.
- (26) *Ibid.*
- (27) «Elle saisit Virginie par la taille, la plia, lui colla la figure contre les dalles, les reins en l'air; et, malgré les secousses, elle lui releva les jupes, largement. Dessous, il y avait un pantalon. Elle passa la main dans la fente, l'arracha, montra tout, les cuisses nues, les fesses nues. Puis le battoir levé, elle se mit à battre (...). Le bois mollissait dans les chairs avec un bruit mouillé. À chaque tape une bande rouge marbrait la peau blanche», *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 59.
- (28) Daudet (Alphonse), «*L'Assommoir*», in *Pages inédites de critique dramatique*, Paris, Flammarion, 1923, p. 106-111.
- (29) «Les ressorts ou pièces de serrurerie dramatique sont les mêmes en ce temps-ci que jamais», Mallarmé (Stéphane), «Note sur *Renée*», *La Revue indépendante*, mai 1887.
- (30) Lettre non datée, ff. 90, N.A.F. 24 515.
- (31) Daudet (Alphonse), *art. cit.*
- (32) Lettre du 25 juillet 1877.
- (33) Lettre du 19 août 1877, *Œuvres complètes*, tome XVII, *op. cit.*
- (34) Roubine (Jean-Jacques), «La grande magie : clous en tous genres», in *Le Théâtre en France*, *op. cit.*, p. 96-110.
- (35) Roubine (Jean-Jacques), *art. cit.*, p. 102.
- (36) Zola explique dans la préface à l'adaptation que ce tableau moralisant où Goujet, héros positif de l'histoire et ouvrier vertueux, développait sa vision du monde fut supprimé dès la deuxième représentation tant il avait ennuyé les spectateurs.
- (37) La plupart de ces renseignements sont extraits de la préface que donna Zola à l'édition de la pièce, déjà citée, et du recueil factice de critiques conservé au Fonds Rondel de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, sous la cote Rf 49.094.
- (38) Lettre du 22 janvier 1879.
- (39) Yves Chevrel m'a fait observer fort judicieusement lors du colloque que l'écriture romanesque de Zola est loin d'être étrangère au mélodrame qui tend toujours à la rattraper. Mais plutôt qu'une tendance du roman à retrouver un fonds plus ou moins occulté qui serait une de ses vérités, je vois dans cette adaptation une instrumentalisation du mélodrame, ici utilisé par Zola de façon ouvertement stratégique.