

JULIE-MARTIN GUAY

Université de Montréal

L'Assommoir de Zola : du roman à la pièce de théâtre. Étude des personnages

Genre littéraire extrêmement populaire en France, tout au long du XIX^e siècle, le théâtre semble s'essouffler dans la seconde moitié du siècle, incapable de dépasser la liberté de sujet et de construction permise par l'avènement du drame romantique et encore loin de l'éclatement des conventions qu'on retrouvera dans les pièces d'Alfred Jarry, de l'univers symboliste insolite créé par Maeterlinck ou du réalisme scénique, véritablement instauré par André Antoine. Ainsi, dès les années 1860, le genre théâtral cesse de se renouveler et se contente des vieux canevas du théâtre de boulevard. Institution sociale contrôlée exclusivement par la bourgeoisie¹, la scène parisienne devient un lieu de divertissement d'où sont exclues les innovations réalistes et naturalistes.

Dans ce contexte bien particulier, l'adaptation d'un roman à succès en pièce de théâtre pouvait permettre un déplacement des conventions dramatiques. Émile Zola a toujours été tenté par la bataille théâtrale, qu'il considérait comme un autre moyen de réaliser son esthétique tout en renouvelant un genre qui stagnait depuis trop longtemps. Dès 1873, il adapte, seul ou en collaboration, ses plus grands succès romanesques et obtient un triomphe auprès des classes populaires. Bien que ces pièces soient aujourd'hui tombées dans l'oubli, en raison de leur qualité littéraire moindre, elles sont intéressantes en ce qu'elles ont permis

d'introduire des éléments novateurs, témoignant de l'émergence d'un théâtre nouveau, davantage réaliste, tel que le pratiquera André Antoine quelques années plus tard. *L'Assommoir* est l'adaptation zolienne qui connut le plus grand succès. Cette oeuvre fut transposée pour la scène en 1879 par William Busnach et Octave Gastineau, sous la direction secrète, mais constante, de Zola lui-même². L'étude de quelques personnages de cette pièce fortement tributaire de l'esthétique mélodramatique permet de mettre en lumière les éléments qui témoignent d'un certain déplacement des codes dramatiques et qui émergent, ici et là, malgré les limites imposées par l'époque, par la censure et par le genre théâtral. Nous analyserons d'abord deux protagonistes du drame, Coupeau et Lantier. Ensuite, l'étude de Mes-Bottes, Bibi-la-grillade et Bec-Salé, trois personnages secondaires, nous permettra de constater que ceux-ci sont porteurs des procédés comiques de la pièce, aussi bien que d'une innovation en ce qui concerne le langage.

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 le milieu social dont il vient et 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. S'il 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 ? Cet écueil difficilement surmontable explique, en partie, la nécessité de simplifier les caractéristiques des personnages de *L'Assommoir*, d'introduire des ressorts dramatiques étroitement noués et de substituer une machination au déterminisme social et

héréditaire. Ainsi, dans la pièce, 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, plusieurs personnages sont perclus de vices, mais ce n'est pas ce qui provoque la lente chute du couple : ce sont davantage Virginie et Lantier qui déterminent son sort.

En fait, la pièce se démarque surtout du roman par son axiologie manichéenne nettement définie et caractéristique du mélodrame. Janice Best note que la division est essentiellement faite par l'identification 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 famille³. » Gervaise et Coupeau se retrouvent dans le camp des *bons* mais, à l'encontre du mélodrame traditionnel, « l'action principale consiste à faire passer Coupeau et Gervaise du camp des *bons* au camp des *mauvais* ». Virginie et Lantier, qui sont, pour les besoins de la pièce, posés comme amants dès le début, 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. C'est la fessée qui justifie le mélodrame. La pièce contient conséquemment plusieurs péripéties, dont Virginie et Lantier sont les principaux agents. Ce couple est en charge de la progression de l'histoire. Les trois moments-clés de la pièce, ceux qui contribuent à la déchéance des Coupeau, lui sont entièrement imputables. Il s'agit de l'accident du zingueur (cinquième tableau), suivi de sa rechute dans l'alcool

(septième tableau), puis finalement 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 venge aussi son honneur en incitant Coupeau à boire, puisque cette scène a lieu juste après que Gervaise l'a chassé, devant tout le monde, de sa demeure.

Le thème central 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 scènes. Cette causalité 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 la force de sa volonté.

La division des personnages introduit, pour sa part, une première faille dans l'élaboration des rôles : une caractérisation simpliste. La psychologie des personnages est considérablement réduite et leurs actions sont peu explicitées, puisque c'est leur nature intrinsèque qui les pousse à agir. Aussi, Gervaise, qui se transformait peu à peu au fil du roman, est réduite sur les planches à une seule caractéristique : le bon naturel. L'adaptation scénique du personnage de Coupeau est moins décevante et semble se rapprocher beaucoup plus du modèle romanesque. Certes, il a perdu de ses fanfaronnades et de sa brutalité dans la transposition, mais il est resté le même bon vivant de caractère, bon enfant, sensible et débordant de bonne humeur. Les défauts caractérisant le personnage romanesque sont repris à la scène. Coupeau demeure orgueilleux de son indépendance (« Ma femme me battrait... Faudrait voir ! [...] L'argent est là. Il est à moi... c'est moi qui le gagne⁴ »), un homme qui tombe dans l'alcool par dépit après son accident et qui, subséquentement,

est incapable de s'arrêter. Il fait preuve de la même lâcheté dans l'ivrognerie, de la même mollesse face aux avances de Lantier à sa femme. Il garde aussi un trait primordial de la création zolienne : il est victime de son hérédité.

Toutefois, l'axiologie manichéenne atténue ces caractéristiques naturalistes : il reste un personnage sympathique, victime de la vengeance de Virginie et Lantier. Mais, comme il n'est pas un saint, il demeure un protagoniste encore réaliste, bien qu'il n'atteigne pas la profondeur du modèle romanesque. Janice Best analyse en partie les transformations qui réduisent le rôle du zingueur. Elle note 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 tableau⁵.

Ce faisant, il 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 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 propre.

Cette réduction 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, le monologue, pour rendre les tergiversations de l'alcoolique : « 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'ivrogne⁶ ». Les adaptateurs ont tout de même amené, avec Coupeau, un élément novateur, dérangent : l'alliage du noble et du trivial, l'égalisation des sujets. Cette esthétique grotesque est moins bien perçue au théâtre parce que « la présence en un même lieu de déterminations opposées fait éclater toute vue conformiste, rationnelle et rassurante du monde⁷ ». Si cela est vrai lorsqu' Hugo met en scène un laquais amoureux d'une reine (*Ruy Blas*), le monologue *sali* par Coupeau fait doublement éclater 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 des conséquences privées, intimes, liées aux plus bas instincts de l'homme. Il est donc possible de conclure que ce qui choquait Sarcey témoigne d'un élargissement de l'esthétique grotesque qui modifie en partie le code théâtral du monologue tragique.

Si le propre de Coupeau est de faire le plein autour de lui, celui de Lantier est de faire le vide. Ce dernier occupe l'espace scénique. La vengeance qu'il orchestre avec Virginie peut être perçue comme une machination pour expulser Coupeau de cet espace et regagner la présence 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 canonique⁸. » 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. La création scénique, quant à elle, perd en finesse et en séduction parce que ses actions ont maintenant pour but la revanche, causée par un motif bien mince, la rebuffade de Gervaise devant les avances de Lantier. Le fait que Gervaise se refuse à son ancien amant est un exemple probant de la perte de séduction de celui-ci. Ses ruses se limitent à marier sa maîtresse au sergent de ville et à inciter Coupeau à boire. Taillé d'une pièce, le Lantier qui se présente sur les planches est un méchant, incapable de dissimuler son jeu. « Tu me payeras ça, ma petite⁹ », 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 faire sentir à Gervaise qu'il est l'artisan de son malheur : « Je t'avais bien dit que je me souviendrais¹⁰. »

Même si l'adaptation réduit considérablement l'intérêt de ce personnage, elle réussit à rendre la symbolique qui a fait naître le chapelier, comme le souligne Best : « 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 idéologies¹¹. » Cette dimension ne fait pas partie des revendications zoliennes, ni pour la scène, ni pour le roman. Cependant, sa présence est intéressante parce qu'elle réinvestit un pan important de l'œuvre que Zola lui-même ne reconnaissait pas, soit : la portée allégorique de ses personnages.

Si l'adaptation diminue la profondeur psychologique de Coupeau et de Lantier, trois personnages gagnent ément à la transposition scénique. Mes-Bottes, Bibi-la-

grillade et Bec-Salé y trouvent 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. En plus de reprendre en partie le rôle dévolu au chœur dans le théâtre antique, les trois compères deviennent les tenants de la dédramatisation de la pièce. Illustration de l'ivrognerie permanente, de la paresse et de la dégradation lente dans le roman, ces personnages acquièrent sur scène une dimension humoristique. 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. 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-rire¹². »

Les procédés sur lesquels repose leur succès sont de deux ordres, soit la mimique et le langage populaire. Les mimiques apparaissent seulement 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 autant¹³ !

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, seules les affirmations de Zola permettent de déduire que les personnages, pour soulever autant l'hilarité, se livrent constamment à une prestation gestuelle qui appuie et augmente leurs réparties comiques¹⁴.

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 chantant. Les réparties comiques se traduisent souvent par un mélange d'ironie, d'autodérision et de naïveté déconcertante :

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 vexe¹⁵!

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. 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 paroissien-là ?

BEC-SALÉ

J'ai entendu dire qu'il était parti en Angleterre, pour monter une fabrique de castors¹⁶.

La première réplique de Bec-Salé surprend par l'étrange analogie qu'il établit : sa montre (*toquante*, en argot des faubouriens¹⁷) 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. Il ne l'a donc plus en sa possession, ce qui rend l'admiration de Bibi assez saugrenue : pourquoi s'extasier sur la valeur d'une montre qui n'est pas ? 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) comprennent très bien qu'il ne s'agit pas de l'animal, mais bien du mot d'argot signifiant *chapeau*¹⁸ et qui, en raison du métier exercé par Lantier, est tout à fait approprié.

Si l'usage du langage populaire et de termes argotiques ajoute au charme burlesque des réparties et singularise les propos échangés, 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 dramatique débarrassée des conventions de la déclamation, épurée de la poétique et de la rhétorique, une langue réaliste : « 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 justes¹⁹. » Cette affirmation est fortement ébranlée lorsqu'on la confronte aux créations zoliennes. 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'orales.

Cependant, les caractéristiques du roman et celles du théâtre ne sont pas les mêmes. Le genre dramatique, parce qu'il a pour but 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 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 artisans²⁰. » Selon Larthomas, ni « Zola, ni ses successeurs n'arrivent à faire parler les personnages comme ils devraient parler dans la vie²¹. » En fait, le critique reproche aux auteurs réalistes d'avoir prétendu reproduire la réalité langagière alors qu'ils ne faisaient que disséminer, ça 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 autre 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, le mode subjonctif est parfois employé et les répliques sont souvent tirées textuellement de 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 si pas, les mains ballantes, comme si elle venait de lui lâcher le bras, pour ne pas passer ensemble devant ma porte²². »

En fait, seuls Mes-Bottes, Bibi et Bec-Salé emploient une langue qui semble reproduire assez fidèlement la réalité. Si cette percée du réalisme langagier est possible, pourquoi ne la réserver qu'à ces trois personnages ? La correspondance de Busnach et de Zola indique 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 eux, mais qu'il emploie pour les autres personnages une langue très simple et vigoureuse²³.

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 parler²⁴.

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 à 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. Ces éléments 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 : même si les metteurs en scène n'ont pas suivi le modèle du Théâtre-Libre, leurs choix scéniques ont été fortement transformés par les pratiques d'Antoine. Zola, Busnach et Gastineau, s'ils avaient pu s'affranchir davantage de la langue écrite, littéraire, pour donner à entendre plus de réalisme dans les répliques, auraient peut-être réussi à introduire des innovations plus importantes sur les scènes françaises.

L'Assommoir de Busnach et Gastineau n'est pas passé à la postérité littéraire : l'esthétique mélodramatique, les contraintes liées au genre dramatique et les attentes du public ont considérablement amoindri l'essence réaliste et naturaliste du roman. En fait, l'intérêt de cette adaptation n'est perceptible que dans l'analyse des détails qui la composent : le monologue de Coupeau, la métaphore scénique du conflit de la paresse et du travail, l'emploi de l'argot. Une étude exhaustive de cette pièce permettrait de mettre au jour davantage de composantes intéressantes telles la représentation du peuple au travail, les scènes du quotidien, l'habile transposition de certains passages romanesques plus hardis et le choix réaliste des costumes et décors. Tous ces éléments témoignent d'un déplacement des codes dramatiques et préfigurent le réalisme scénique d'André Antoine mais, surtout, annoncent l'avènement d'un art plus propre à rendre l'esthétique naturaliste : le cinéma.

Notes

¹ Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, p. 114.

² La correspondance de Zola montre clairement qu'il a participé activement à l'adaptation de *L'Assommoir*, bien qu'il s'en soit toujours défendu dans la presse. En fait, la plupart des éléments mélodramatiques lui sont imputables. Pour plus de détails à ce sujet voir : Julie Martin-Guay, *L'Assommoir de Zola : du roman à la pièce de théâtre*, Montréal, Université McGill, 2004.

³ Janice Best, *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 83.

⁴ William Busnach, « L'Assommoir », dans *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884, p. 158.

⁵ Janice Best, *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, op. cit., p. 91.

⁶ Jean Kaempfer, « Lecture. *L'Assommoir* », dans *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, Paris, José Corti, 1989, p. 138.

⁷ Article « Grotesque », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, coll. « In Extensio », 2001, p. 763.

⁸ Jean Kaempfer, « Lecture. *L'Assommoir* », dans *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, op. cit., p. 132.

⁹ William Busnach, « *L'Assommoir* », dans *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola*, op. cit., p. 147.

¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹¹ Janice Best, *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, op. cit., p. 93.

¹² Émile Zola, « Préface de *L'Assommoir* », dans *Œuvres complètes tome VIII : Le scandale de L'Assommoir (1877-1879)*, Henri Mitterand (dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 582.

¹³ William Busnach, « *L'Assommoir* », dans *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola*, op. cit., p. 103.

¹⁴ 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.

¹⁵ William Busnach, « *L'Assommoir* », dans *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola*, op. cit., p. 150.

¹⁶ William Busnach, « *L'Assommoir* », dans *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola*, op. cit., p. 107-108.

¹⁷ Article *Toquante*, dans Alfred Delvau, *Dictionnaire de la langue verte, nouvelle édition revue par l'auteur et augmentée d'un supplément par Gustave Fustier*, Paris, G. Marpon et E. Flammarion, 1883, p. 444.

¹⁸ Article *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). », *ibid.*, p. 73.

¹⁹ Émile Zola, « Le naturalisme au théâtre », dans *Œuvres complètes tome XI : Œuvres critiques II*, Henri Mitterand (dir.), Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968, p. 456.

²⁰ Pierre Larthomas, « La langue du théâtre », dans *Histoire de la langue française, 1880-1914*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1985, p. 506.

²¹ Pierre Larthomas, « La langue du théâtre », dans *Histoire de la langue française, 1880-1914*, op. cit., p. 505.

²² William Busnach, « *L'Assommoir* », dans *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola*, op. cit., p. 41.

²³ Émile Zola, « Lettre du 23 août 1877 », dans *Correspondance, tome III (1877-1880)*, B. H. Bakker (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1982, p. 107.

²⁴ Émile Zola, « Le naturalisme au théâtre », dans *Œuvres complètes tome XI : Œuvres critiques II*, op. cit., p. 456-457.