

De l'Ambigu à l'Olympic Theatre: la représentation de *L'Assommoir* à New York en 1879

Geneviève DE VIVEIROS
University of Western Ontario

ABSTRACT

In 1879, a few months after the premiere of L'Assommoir, by Zola, Busnach, and Gastinau, at the Ambigu theatre in Paris, an American translation of the play was performed on the stage of the Olympic Theatre in New York. This article will shed light on this theatrical event and offer a reflection on French-American cultural relations in the late nineteenth century. First, we will trace the steps that led the producer, Augustin Daly, to become interested in L'Assommoir. After undertaking a comparative study of the two versions of the play and of the public reactions to them in the two contexts, this article will conclude with remarks on the dissemination of naturalism in North America.

Après l'adaptation théâtrale de *Thérèse Raquin* en 1873, Zola se laisse à nouveau tenter par l'expérience des planches en 1879 pour la mise en scène de son roman *L'Assommoir*. Écrite en collaboration avec William Busnach et Octave Gastineau, la pièce est représentée pour la première fois au Théâtre de l'Ambigu le 18 janvier 1879. La popularité du roman avait donné à Busnach l'idée d'en faire un drame. La pièce tirée de *L'Assommoir* avait fait aussi couler beaucoup d'encre dans les journaux. Montée au moment où Zola établissait avec éclat sa campagne naturaliste dans *Le Bien public* et *Le Voltaire*, à coup d'articles puissants sur la littérature contemporaine et le théâtre, la pièce tirée de *L'Assommoir* fut reçue dans un climat de bataille littéraire. Comme l'annonça le critique Arnold Mortier: "La première de *L'Assommoir* est plus qu'un événement dramatique; c'est peut-être le plus gros événement parisien de l'année. Aucun autre événement théâtral, mondain, littéraire, ou même politique, n'aura été attendu avec autant d'impatience que celui-là."¹ La presse émit quelques réserves quant à l'emploi dans l'adaptation de ressorts mélodramatiques, mais les scènes de la pièce jugées les plus naturalistes, comme le tableau de la scène du lavoir où Gervaise et Virginie se lancèrent, sur les planches, de véritables seaux d'eau et celui du *délirium tremens* de Coupeau où l'acteur Gil Naza offrit une performance hors pair et plus que réaliste des conséquences tragiques de l'alcoolisme, ravirent les spectateurs et les critiques. La grande valeur artistique de ces deux scènes et leur effet sur le public furent soulignés notamment par Auguste Vitu:

La pièce est un grand succès d'acteurs et de théâtre. La pièce ne vient qu'en troisième ligne; [...]. Mais il faut constater tout de suite l'immense impression produite par M. Gil-Naza dans tout le rôle de Coupeau et surtout dans une scène d'agonie que le public a interrompue par des cris d'horreur. Madame Hélène Petit a partagé le triomphe de son

¹ "La Soirée théâtrale," *Le Figaro* 19 janvier 1879.

camarade [...] elle a transfiguré le personnage de Gervaise à force de sincérité, d'émotion et d'ineffaçable honnêteté.²

Francisque Sarcey apprécia, quant à lui, l'émotion ressentie à l'écoute de l'interprétation du *delirium tremens*, et fit de celle-ci une description détaillée à ses lecteurs du *Temps*: "Il [Gil-Naza] boit et ce n'est plus de l'ivresse, c'est de la folie furieuse. Il pousse des cris inarticulés, il saute et se roule, il se tord, il bave..."³ Or, fait fascinant, étonnant peut-être et surtout moins remarqué, ce n'est que quatre mois après la première parisienne que la pièce de *L'Assommoir* fut également représentée en langue anglaise à New York.

Bien que les recherches dans le domaine du théâtre du XIX^e siècle des dernières années aient souligné tant le grand apport des adaptations de romans au répertoire dramatique de cette époque que la popularité de cette pratique sur les scènes parisiennes,⁴ on en sait encore très peu sur la circulation de ces pièces hors de l'hexagone. Si les détails entourant l'adaptation des pièces de Zola à la scène ont été bien analysés, les tournées et traductions, ainsi que les diverses adaptations qui en furent tirées et l'impact de ces dernières sur le champ culturel de la période restent encore un terrain d'investigation à défricher.

Dans la mouvance de cette ligne de pensée, cet article cherche à mettre en lumière les échanges artistiques franco-américains en vigueur dans le domaine théâtral à la fin du XIX^e siècle et à examiner, plus particulièrement, le cas de la circulation de *L'Assommoir* de Zola en sol américain. À partir de l'analyse de dossiers d'archives, de correspondances, de manuscrits et de comptes rendus de la presse, seront retracées les étapes de création qui menèrent à la représentation de *L'Assommoir* à New York. Il s'agira de proposer, à travers l'examen de ces documents, une réflexion sur la réception des œuvres théâtrales de Zola et sur la diffusion du naturalisme aux États-Unis.

***L'Assommoir* aux États-Unis**

Premier grand succès de Zola, *L'Assommoir* a été aussi l'un des romans de la série des *Rougon-Macquart* à être le plus traduit à travers le monde et ce, dès la fin du XIX^e siècle. L'œuvre circule très vite sur le continent américain, la première traduction étant publiée par la maison T.B. Peterson de Philadelphie en 1879. Cette première version américaine du roman est traduite par John Stirling, pseudonyme de Mary Neal Sherwood.⁵ D'après les témoignages de la presse, cette version, quoique censurée et tronquée,⁶ est perçue comme un exemple authentique de l'œuvre de l'auteur considéré alors comme le plus grand romancier français réaliste:

L'Assommoir, a novel by Emile Zola, [...] is one of the most wonderful novels ever printed and for intensity of realism has no equal, having obtained a sale in France of over one hundred thousand copies. The publication of the greatest novel of the greatest French

² "Premières représentations," *Le Figaro* 19 janvier 1879.

³ "Chronique théâtrale," *Le Temps* 30 janvier 1881.

⁴ Voir à ce sujet, Janice Best, *Expérimentation et adaptation* (Paris: José Corti, 1984) et Geneviève De Viveiros, "Les romans mis en pièces. Étude sur la pratique de l'adaptation théâtrale au XIX^e siècle. Le cas d'Émile Zola (1873-1902)," diss. University of Toronto, 2009.

⁵ La même année une autre traduction du roman paraissait chez l'éditeur new-yorkais, G. W. Carleton and Co sous le titre de *Gervaise*. Voir l'annonce dans le *New York Tribune* 8 April 1879.

⁶ Sur la réception et les traductions de l'œuvre de Zola aux États-Unis, voir, entre autres, le travail fondateur de Jacques Albert Salvan, *Zola aux États-Unis* (Providence, USA: Brown University, 1943).

realistic novelist is in all senses an experiment. *The Assommoir* probes to the uttermost depths the springs of degradation and depravity among the lower orders of the Parisian population, and the picture presented has not a single touch of varnish.⁷

Si l'on peut supposer que l'œuvre de Zola n'est encore à ce moment accessible qu'à une petite partie du public américain, le romancier est pourtant déjà une figure en pleine ascension de popularité dans le paysage littéraire de ce côté de l'Atlantique. En effet, outre les traductions, le nom de Zola circule déjà abondamment dans la presse nord-américaine à travers notamment les rubriques des correspondants étrangers, les "nouvelles," les "courriers de Paris."⁸ Il faut dire que la vie sociale et culturelle française est un sujet qui passionne alors les lecteurs des journaux nord-américains, Paris étant perçu comme l'épicentre par excellence de la vie mondaine, lieu de naissance des tendances en vogue – du théâtre à la mode. Le continent américain est aussi l'une des destinations de choix pour un grand nombre d'Européens qui choisissent alors de s'y établir et le journal est conçu comme un espace de sociabilité pour les immigrants. C'est grâce au journal que l'on préserve le contact avec le pays d'origine, et que les nouvelles, les faits divers sont repris, partagés, lus au-delà des frontières géographiques et nationales. Les New-Yorkais ou les Montréalais peuvent alors être tout aussi bien informés qu'un Parisien des événements de la capitale française. C'est dans ce contexte culturel particulier qu'il faut sans doute examiner de quelles manières s'établissent à la fin du XIX^e siècle les divers réseaux de circulation des œuvres d'auteurs français, comme Zola, en Amérique du Nord. On pourra s'interroger ainsi sur la place qu'occupent le théâtre et les feuilletons de critique théâtrale dans ces réseaux complexes de diffusion des œuvres littéraires et, par conséquent, évaluer l'influence de ceux-ci dans la réception de Zola aux États-Unis.

En ce qui concerne le drame tiré de *L'Assommoir*, la nouvelle de sa représentation sur scène à l'Ambigu circula abondamment dans les journaux nord-américains, en plus d'être mentionnée dans la préface de la traduction du roman.⁹ La pièce est annoncée comme un exemple théâtral calqué sur les idéaux de l'école naturaliste et l'on relate le grand succès qu'elle obtient à Paris.¹⁰ L'on comprend dès lors que la pièce soit produite à New York, centre culturel du continent, à quelques semaines près de la première parisienne.

⁷ Extrait de la critique du roman paru chez Peterson figurant dans le dossier de presse du, *The Theater of Augustin Daly: An Account of the Late Nineteenth-Century American Stage* (Cambridge: Harvard University Press, 1956). Fonds de théâtre Daly de la bibliothèque publique de la ville de New York, cote MWEZ nc#675, p. 248 et suivantes. Toutes les références ultérieures au Fonds Daly seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

⁸ Parmi ces articles, mentionnons-en deux parus au début de l'année 1879: "A remarkable French novelist," par M. E.H. dans *The Sun* 23 February 1879 et "The author of Assommoir [sic]," *The New York Times* 9 March 1879.

⁹ Voir à ce sujet, les propos de Salvan 32.

¹⁰ Les idées esthétiques de Zola sur le théâtre et son activité de critique dramatique sont relatées entre autres dans un article non signé intitulé "The Fashions-Spring importations" dans le *New York Tribune* du 1^{er} mars 1879. Les nouvelles théâtrales de la capitale française circulent alors sur tout le continent. On en retrouve des échos aussi dans la presse canadienne. Voir "Musical and Dramatic," *The Canadian Illustrated News* 1 March 1879 ou "Chronique parisienne," *La Revue canadienne* (mars 1879): 231.

Augustin Daly (1838-1899): “passeur culturel”¹¹

C'est presque au même moment que celui de la parution de la traduction américaine du roman chez Peterson que la première version en anglais du drame de *L'Assommoir* fut mise en scène à New York par un entrepreneur théâtral du nom d'Augustin Daly. Homme de théâtre influent de la fin du XIX^e siècle, Daly débuta sa carrière comme critique dramatique en 1859. Il écrivit plusieurs pièces et devint ensuite metteur en scène et directeur de théâtre. Il dirigea, entre autres, le Fifth Avenue Theatre et fonda son propre théâtre en 1879: Daly's Theatre sur Broadway. L'on doit à Augustin Daly l'introduction en Amérique de nombreux auteurs français et de leurs œuvres. En effet, Daly adapta à la scène un grand nombre de pièces parisiennes. Sa correspondance montre que plusieurs auteurs français de la fin du XIX^e siècle s'étaient montrés intéressés à collaborer avec lui et lui avaient vendu les droits de représentation de leurs œuvres. Il entretint des liens et conclut des accords notamment avec Adolphe Belot, Alexandre Dumas fils et Sarah Bernhardt.¹² Daly dédia également une bonne partie de sa carrière à interpréter et mettre en scène le théâtre de Shakespeare à New York.¹³ Il était sans cesse à l'affût des nouvelles tendances en matière de mise en scène et de littérature dramatique. Il voyagea à de nombreuses reprises outre-Atlantique pour trouver des modèles d'inspiration et établit une succursale de son propre théâtre à Londres en 1893.

***L'Assommoir*: de l'Ambigu à l'Olympic Theatre**

Le séjour de Daly en Europe au cours des années 1878 et 1879 est sans doute ce qui incita le directeur de théâtre à mettre en scène *L'Assommoir* à New York. Après s'être arrêté à Londres, Daly, de fait, passa quelques jours dans la capitale française. La correspondance qu'il entretint avec son frère durant son périple européen laisse présager qu'il désirait se tenir au courant des tendances artistiques parisiennes. Elle atteste que l'homme de théâtre américain a alors assisté à de nombreuses pièces à l'affiche. Arrivé à Paris le 24 janvier 1879, il assiste à une représentation de *L'Assommoir* à l'Ambigu le 26 janvier et résume ses impressions de la pièce dans une lettre à son frère datée de la même journée. Si Daly n'apprécie pas le sujet de *L'Assommoir*, il reste cependant très impressionné par la scène représentant le tableau du lavoir, scène célèbre de l'adaptation où Gervaise et Virginie s'affrontent en se lançant de réels seaux d'eau:

Sunday is the great matinee day in Paris; every theatre gives one; and every place is crowded. I saw “L'Assommoir” at the Ambigu; “Les Enfants du Capitaine Grant” at the Porte St. Martin; and “Le Grand Cassimer [sic]” at the Varieties. “L'Assommoir” is a disgusting piece: One prolonged sigh from first to last over the miseries of the poor; with a dialogue culled from the lowest slang, and tritest claptrap. It gave me no points that I could use; and the only novelty was in the lavoir scene where two wash-women (the

¹¹ Nous empruntons cette expression aux historiens du livre, notamment Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Ahmed Silem. Voir: *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIX^e et XX^e siècles)* (Villeurbanne, France: Presses de l'ENSIB, 2005).

¹² Comme en fait foi la correspondance de ces artistes avec Augustin Daly qui se trouve dans la collection de la Folger Shakespeare Library, Washington D.C., cotes, Y.C. 2696, Y.C. 3019, Y.C. 4533.

¹³ Sur la vie et la carrière de Daly, voir entre autres, la thèse de Sharon Elizabeth Reid, “The Stages of Augustin Daly,” diss., University of Toronto, 2003; et l'ouvrage de Marvin Felheim, *The Theater of Augustin Daly: An Account of the Late Nineteenth-Century American Stage* (Cambridge: Harvard University Press, 1956).

heroine and her rival) throw pails full of warm water (actually) over each other and stand dripping before the audience.¹⁴

Augustin Daly n'était pas à proprement parler un artiste se revendiquant de l'école naturaliste comme le sera par exemple, André Antoine, mais il cherchait à mettre en scène des pièces originales exploitant des sujets réalistes à tendance universelle. À une période où les droits d'auteur et les lois sur le copyright s'établissent sur la scène internationale par le biais des pressions faites par les auteurs et les associations littéraires, la position esthétique de Daly sur les échanges culturels est alors assez inusitée. Comme il l'a expliqué dans une entrevue au sujet du drame américain donnée au *Harper's Weekly*, Daly ne concevait pas de frontières géographiques en matière artistique. Il voyait le théâtre comme une forme d'art dont les caractéristiques seraient, à la base, immuables. Sa définition de l'auteur ne s'arrête pas à la seule création du texte: il conçoit l'interprétation de la pièce comme un élément tout aussi essentiel. Ainsi accorde-t-il à la mise en scène la primauté de tout acte de création théâtrale, allant même jusqu'à déconsidérer la paternité originale des pièces de théâtre qu'il monta tout au long de sa carrière:

I do not consider that there is such a thing as an American drama. The drama is one and the same thing wherever it is written. [...] Whether a play has been written by an American or a Frenchman does not make the difference. It is merely a matter of the individuality. [...] In all this I have tried to make it clear that it does not matter whether an American dramatist chooses American material or not. His work, so long as it is added to the volume of work done in America and the American spirit belongs to the American drama.¹⁵

C'est sans doute cette position esthétique particulière qui explique l'intérêt de Daly pour la forme de l'adaptation – adaptation, d'abord générique, mais aussi culturelle, comme le prouve bien la passion qu'il a démontrée dans son parcours théâtral pour le répertoire européen.

***L'Assommoir* à "l'américaine"**

La représentation de *L'Assommoir* à New York offre un cas d'un grand intérêt pour l'étude de l'histoire du théâtre et des relations franco-américaines à la fin du XIX^e siècle puisqu'elle nous permet de mieux cerner la réception des théories naturalistes de Zola en sol américain à un moment crucial de la "bataille naturaliste."

La correspondance échangée entre Busnach et Zola révèle que c'est l'agent dramatique anglais Michael L. Mayer qui aurait négocié les droits pour la représentation de *L'Assommoir* à New York.¹⁶ Contrairement à ce qu'indiquent plusieurs sources bibliographiques,¹⁷ la première version de *L'Assommoir* à être représentée en Amérique n'était pas l'adaptation britannique de Charles Reade intitulée "Drink," mais bien une traduction en anglais de la pièce de Busnach,

¹⁴ Lettre du 26 janvier 1879 citée dans Joseph Daly, *The Life of Augustin Daly* (New York: Macmillan, 1917) 297.

¹⁵ "Playwrights on the American Drama," *Harper's Weekly* 2 February 1889: 97.

¹⁶ Voir Émile Zola, *Correspondance XI. Lettres retrouvées*, éd. Owen Morgan et Dorothy E. Speirs (Montréal et Paris: Les Presses de l'Université de Montréal et CNRS Éditions, 2010) 104-08.

¹⁷ David Baguley a publié le texte de l'adaptation anglaise de Charles Reade de la pièce de *L'Assommoir* (London, Canada: Mestengo Press, 1991). Comme le mentionne Baguley, il est vrai que la version de Reade a été jouée aussi dans les théâtres américains. Il faut préciser cependant que c'est d'abord la version de Daly qui fut présentée à New York.

Gastineau et Zola. Augustin Daly avait demandé à l'écrivaine et journaliste Olive Logan (1839-1909) de traduire en anglais le drame français tiré de *L'Assommoir*. Ancienne actrice ayant collaboré à plusieurs reprises avec Daly, Logan avait vécu de nombreuses années en France. Mariée à Henry A. Dellile, chevalier de la légion d'honneur et proche de Napoléon III, Logan s'établit d'abord à Paris. Elle revint à son pays natal en 1864 et divorça en 1869 pour se remarier avec le journaliste William Wirt Sikes deux ans plus tard. Olive Logan délaissa la carrière théâtrale pour se tourner vers le monde des lettres. Elle publia au cours de sa vie plusieurs recueils de souvenirs sur la vie théâtrale et sa vie en France, dont *Apropos of Women and Theatre* (1869), *Before the Footlights and Behind the Scenes* (1870), et *Get Thee Behind me, Satan!* (1872).¹⁸ Elle travailla pour la presse new-yorkaise et présenta des conférences. En plus de *L'Assommoir*, elle traduisit pour Daly, toujours en 1879, *Niniche*, vaudeville en trois actes de Hennequin et Millaud¹⁹ sous le titre de *Newport*.

La première de *L'Assommoir* à New York eut lieu le 30 avril 1879 à l'Olympic Theatre, situé au 622 de l'Avenue de Broadway. Maud Granger y joua le rôle de Gervaise. L'actrice Emily Rigl, qui fut remplacée par la suite par Ada Rehan²⁰ débuta au sein de sa troupe dans le rôle de Virginie tandis qu'Harry Meredith incarna Coupeau. Daly s'assura d'imiter sur scène les effets réalistes qui avaient fait de la pièce un succès à L'Ambigu, annonçant sans ambages dans le programme, la fidélité à la reproduction des décors français et à l'utilisation des moyens techniques:

The scenery has been prepared by Messrs. Louis Duflocq, John A. Thompson, John de La Harpe and Isherwood, from the Parisian models and is all entirely new. The costumes are from the French plates. [. . .] The reason that Mr Daly has selected the Olympic Theatre for the production of the *Assommoir* is in consequence of the remarkable stage facilities the house affords, which are very necessary for the proper mounting of this drama. (Fonds Daly, 248)

Malgré les décors saisissants et le grand talent des acteurs incarnant les personnages du septième roman des *Rougon-Macquart*, la pièce ne remporta pas le succès escompté et ne fut jouée que pendant trois semaines.

Si la version américaine du texte n'a jamais été publiée, une copie de la pièce agrémentée des notes de mise en scène de Daly nous est restée.²¹ L'étude de cette copie et de la réception du drame dans la presse new-yorkaise nous révèle que ce sont surtout les caractéristiques mélodramatiques de l'adaptation scénique du roman réalisée par Busnach et Gastineau qui ont été exploitées par Daly. De manière générale, cette première adaptation en langue anglaise du drame de *L'Assommoir* suit de près la version originale parisienne. Ce sont essentiellement les mêmes tableaux que ceux présentés à l'Ambigu qui ont été imités à l'Olympic Theatre:

¹⁸ Edward T. James et al., "Olive Logan," in *Notable American Women 1607-1950: A Biographical Dictionary* (Cambridge, USA: Belknap Press of Harvard University Press, 1971) 423.

¹⁹ Vaudeville joué au Théâtre des Variétés le 15 février 1878.

²⁰ Ada Rehan (1857-1916) devint une grande vedette de la scène américaine notamment grâce au soutien d'Augustin Daly qui l'engagea à son théâtre à partir de la représentation de *L'Assommoir*. Ada Rehan interpréta plus de 200 rôles dans sa carrière, dont celui d'héroïnes du répertoire français comme Roxanne dans *Cyrano de Bergerac* de Rostand monté par Daly en 1898.

²¹ Augustin Daly, *The Assommoir: Manuscript Prompt Book for the Play Based on the Zola Novel, ca. 1877-1899*. cote 2008MT-68r. Houghton Library, Harvard University.

I. The Hotel Boncœur. II. The Lavoir. III. Outside Papa Colombe's Assommoir. IV. A House Undergoing Repairs. V. The Home of Gervaise and Coupeau. VI. Gervaise Seeks Coupeau at the Assommoir. VII. The Attic Landing. VIII. Gervaise's Attic. IX. The Outer Boulevard in Winter. (Fonds Daly 248)

Cependant, certains aspects du drame auraient été davantage mis en valeur dans la production new-yorkaise. De fait, l'étude des différentes versions de la pièce nous indique que certaines répliques du texte de l'adaptation de *L'Assommoir* ont été modifiées dans la traduction américaine. Ces transformations concernent les moments les plus dramatiques de la pièce. Ainsi, dans la scène terrible de la mort de Coupeau qui, on s'en souvient, est victime d'un *delirium tremens*, le texte de la version américaine que présente Daly à l'Olympic Theatre est beaucoup plus détaillé et insiste sur l'horreur des visions de Coupeau au moment où il succombe à l'empoisonnement alcoolique. Dans la version originale française de Busnach, Gastineau et Zola, Coupeau hallucine et s'imagine voir Lantier devant lui. Pendant sa dernière réplique, il essaie alors de lui flanquer plusieurs coups dans une bataille imaginaire présentée comme une sorte d'hypotypose:

T'as de la toilette... Dis donc, quel est le particulier qui se cache derrière toi?... 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)."²²

Les didascalies de la traduction américaine révèlent un jeu beaucoup plus axé sur la frayeur ressentie par le personnage, aspect mis en évidence également par les paroles que profère celui-ci à l'article de la mort:

Who is that fellow here! I say! (turns around suddenly) Thunder he's hiding behind me! There, Lantier! Come on you, scoundrel! Take that! And that! (clutches a corner of the bed as if choking someone) You will have it will you! (starts up with a yell as if struck) Ah! He has killed me. It is blood (tears open his shirt from the neck) Blood! Blood everywhere! (Fonds Daly 367)

L'insistance sur le mot "sang" ("blood") répété à trois reprises et les gestes désespérés de Coupeau, qui va jusqu'à se dénuder, font de cet extrait, une scène de persécution où l'horreur des souffrances du *delirium tremens* est mise en scène de manière extrêmement réaliste et surtout visuelle. Ce n'était pas la première fois que le public américain était témoin d'une scène semblable. En vérité, comme l'ont remarqué plusieurs historiens du théâtre, les scènes de *delirium tremens* étaient très populaires sur les planches des théâtres américains au cours du XIX^e siècle. Cette popularité tient au fait que ces scènes étaient vues comme des expériences didactiques visant à contrer l'augmentation du taux d'alcoolisme dans les classes populaires.²³

²² William Busnach, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola* (Paris: Charpentier, 1884)182. Toutes les références ultérieures à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses.

²³ Sur ce sujet, voir l'étude de John Frick, *Theatre, Culture and Temperance Reform in Nineteenth-Century America* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008).

C'est ce qui explique sans doute les changements apportés par Daly à la scène de *L'Assommoir* et l'accent mis sur le jeu angoissant, voire même terrifiant de l'acteur.

De même qu'elle le faisait pour le tableau du *delirium tremens* intitulé "La dernière bouteille," l'adaptation américaine insistait sur l'effet dramatique du meurtre sur scène du personnage de Virginie, poignardée à la fin de la pièce par Poisson, son mari après que celui-ci découvre sa liaison avec Lantier. Cet élément avait été ajouté à l'intrigue de *L'Assommoir* par Busnach et Gastineau pour mettre en valeur à la scène la rivalité entre Gervaise et Virginie. Dans le roman, la dispute entre Virginie et Poisson est relatée en quelques phrases qui laissent beaucoup à l'imagination du lecteur:

Poisson avait pigé sa femme avec Lantier. On ne savait pas au juste les choses parce que chacun racontait ça à sa manière. Enfin, il était tombé sur leur dos au moment où les deux autres ne l'attendaient pas. Même on ajoutait des détails que les dames se répétaient en pinçant les lèvres. Une vue pareille, naturellement, avait fait sortir Poisson de son caractère. Un vrai tigre! Cet homme, peu causeur, qui semblait marcher avec un bâton dans le derrière, s'était mis à rugir et à bondir. Puis, on n'avait plus rien entendu.²⁴

Cet événement de l'intrigue prend une toute autre importance dans le texte de l'adaptation de Busnach, Gastineau et Zola. C'est ainsi qu'à la scène VI du dernier acte, Lantier surprend Virginie en train d'avouer à Lantier qu'elle l'aime et qu'elle a tout fait pour se venger de Gervaise. Le spectateur est témoin d'un véritable coup de théâtre, dans cette scène qui mise sur l'intensité de l'émotion – le pathos. L'opposition et le contraste entre la pitié éprouvée à la vue du personnage de Gervaise, mendiant, ayant tout perdu, et le dégoût – la terreur ressentie par le spectateur face à la violence de l'acte meurtrier de Poisson – font de cette scène un des grands moments bouleversants de la pièce:

–Virginie: Je t'ai tout pris, tu n'as plus rien. Et je ne crains personne... (au cou de Lantier). Je l'aime!

–Poisson: Tu l'aimes... Tiens! (il la frappe d'un coup 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 cri). (Busnach 191)

Cette scène où Virginie se fait poignarder est perçue par le public américain comme l'un des moments les plus intenses de la pièce comme en font foi le texte de la traduction de Daly et les illustrations publiées alors dans les journaux new-yorkais. Si, dans la version parisienne de la pièce, Gervaise est à peine consciente des événements et n'a qu'une courte réplique où elle s'exclame "Grand Dieu! Dieu juste!" (Busnach 191), dans la version new-yorkaise, il s'agit bien plus d'une scène de rédemption. Confrontée au destin tragique de sa rivale Virginie, Gervaise prédit et contemple sa propre fin en demandant que son ennemie soit pardonnée:

It is a dream! (When the stage is quite empty) No, no, he killed her. Oh God! It is dreadful to die like that. Forgive her! (on her knees). (She rises wearily and in a dazed condition) And he escapes! It is the world's justice! And I starve! Oh! this pain! The cold! Ah! It is the end! Starving, Starving in the streets. (Fonds Daly 397)

²⁴ Émile Zola, *L'Assommoir* (Paris: Folio, 1978) 516.

Dans le *New York Clipper* du 3 mai 1879, c'est non seulement la célèbre scène du *delirium tremens* de Coupeau, mais bel et bien aussi la scène du meurtre de Virginie que l'on prend soin d'annoncer (voir fig. 1 et 2).²⁵ De manière un peu surprenante peut-être, ces changements apportés au texte de l'adaptation de Busnach, Gastineau et Zola rendent ces scènes beaucoup plus vivantes, émotionnelles et, par là-même, plus naturalistes. Aucun détail n'est épargné au spectateur qui devient le témoin des dures réalités du monde ouvrier et du destin tragique des personnages. En adaptant le drame de *L'Assommoir* à l'horizon d'attentes du public anglophone américain et en cherchant à l'associer à une forme de mélodrame sur la tempérance pour tenter ainsi de le rendre moral, Daly et Logan en ont, en fin de compte, souligné davantage la violence.



Fig. 1. The delirium tremens, *The New York Clipper* 3 May 1879.



Fig. 2. The murder of Virginie, *The New York Clipper* 3 May 1879.

²⁵ Ces images avaient paru en France dans *Le Monde illustré* en janvier 1879 dans une série d'illustrations représentant tous les tableaux de la pièce. *The New York Clipper* ne choisit de reproduire que les deux scènes présentées.

Il faut mentionner que la version parisienne de *L'Assommoir* présentée à l'Ambigu avait déçu, en 1879, certains critiques qui n'y trouvaient pas le même degré de naturalisme et de propriétés littéraires que dans le roman de Zola. "Les arrangeurs du drame en passant l'éponge sur le style de M. Zola, y ont substitué le leur qui est comme traînant, sans expression et sans flamme. La littérature n'a rien à voir là-dedans," remarqua, par exemple, Auguste Vitu.²⁶ Il est vrai, en effet, que Busnach avait cherché à atténuer certains éléments du roman en le transposant à la scène par peur de la censure et de la réaction du public.²⁷ Selon certains commentateurs de la presse new-yorkaise, les modifications apportées par Daly et Logan au texte du drame français ont sans doute été alors responsables du mauvais accueil fait à la pièce par le public de l'Olympic Theatre.

C'est du moins l'avis des critiques du *New York Times*, du *New York Clipper* et du *New York Dramatic Mirror*, qui soulignent les changements mais persistent à voir dans l'œuvre un trop grand degré de naturalisme jugé dégoûtant. Le chroniqueur du *New York Times* explique ainsi: "However despite all these changes and modifications *The Assommoir* which was presented last evening gives a fair idea of M. Zola's extraordinary conception. There is nothing in the play which is of value dramatically, and there is little in it which is not offensive."²⁸

Le *Dramatic Mirror*, quant à lui, met les spectateurs en garde contre l'originalité et le sensationnalisme de certaines scènes:

In the play, there is a good deal of new and original matter, especially in the essential dramatic climaxes [...]. The audience was electrified by the realism of several scenes notably that representing the quarrel and personal encounter between Gervaise and Virginie. [...] Later on, the thrilling incident of Coupeau's fall from the scaffolding [...] and finally the climax of the excitement was reached in the scene of the drunkard's "dance of delirium" and his awful death.²⁹

Les critiques insistent surtout sur l'aspect émotionnel des grandes scènes violentes et tragiques de l'adaptation qui laissent le spectateur dans un état de surexcitation. La représentation non idéalisée de la triste vie de Gervaise, de la mort de Coupeau et du meurtre de Virginie, amènerait ainsi les spectateurs à se détacher de l'action et à n'éprouver ni tendresse ni pitié à l'égard des personnages; attitude jugée dangereuse puisqu'elle réveillerait de bas instincts primaires chez les spectateurs. C'est ainsi qu'à propos de *L'Assommoir* à la scène, on lit dans le *New York Times*:

The work is of a kind which appeals almost entirely to the senses and to that spirit of morbid curiosity which feasts upon the horrible and the depraved. [...] A species of emotion certainly follows these scenes – a wholly physical one, untouched by sympathy or tenderness. It is the same emotion which men would feel in front of a prize-ring. It is the brutal, materialistic emotion which carries us back to the days of the gladiators; the melodies and touching complaints of an Oedipus failed to touch the hearts of the Roman people, who could only be excited and inspired by the bloody spectacles of the arena, by the ghastly performances in which death itself played the leading part. Thus we see what M. Zola's theory of absolute realism truly is – a revolt against the beauty, the heroism,

²⁶ "Premières représentations théâtrales," *Le Figaro* 20 janvier 1879.

²⁷ Voir à ce sujet les ouvrages déjà mentionnés de Best et de De Viveiros.

²⁸ Voir à ce sujet, les commentaires similaires dans le *New York Dramatic Mirror* du 10 mai 1879.

²⁹ *The Dramatic Mirror* 26 April 1879.

the elevation, and the poetry of sympathetic drama, and the substitution for it of physical excitement portrayed in all its hideous details. Absolute realism bears the same relation to art that a perfect photograph bears to a splendid painting.³⁰

Bien que négative pour la pièce, cette analyse a le mérite de montrer à quel point les idées esthétiques de Zola et les initiatives visant à faire de la scène un lieu d'expression du naturalisme sont jugées alors très originales, voire nouvelles. Il est intéressant de noter, de plus, qu'en cherchant à "américaniser" *L'Assommoir*, Daly n'a, finalement, rendu que plus perceptible l'essence même du naturalisme de Zola en montrant sur scène, sans voiles idéalistes, des personnages en proie au fatalisme de la nature et de leur milieu, à leurs instincts.³¹ L'œuvre de Zola se rapprocherait davantage, si l'on en croit ce dernier compte rendu, d'une représentation sauvage de l'être humain que d'une imitation réaliste de la société de la fin du XIX^e siècle. Ceci n'est pas loin d'exprimer ce que la critique moderne a plus tard qualifié de *leitmotiv*, voire de mythe dans l'imaginaire zolien: la présence d'une "véritable obsession du corps" dans *Les Rougon-Macquart*.³² L'idée d'un déterminisme scientifique menant jusqu'au dévoilement de la "bête humaine." Le recours à la comparaison du drame avec la photographie vient renforcer l'idée que la scène est perçue comme un lieu d'expression artistique où peut se refléter la réalité – contrairement à *L'Assommoir* que l'on rapproche plutôt du spectacle d'arène et de cirque où l'exposition et l'agilité des corps figurent comme seul point d'attrait.

Bien qu'à Paris comme à New York, l'œuvre de Zola souffre alors sensiblement des mêmes reproches – elle est victime de diatribes sévères de la part de la presse qui ne voit dans le dessein du naturalisme qu'une exhibition de débauche –, des différences dans ce jugement persistent.

Si le mal est le même, l'interprétation des causes, elle, diffère: en effet, le mépris pour les idées naturalistes de Zola n'a pas la même origine d'un continent à l'autre. Ce qui choque et est dénoncé dans la presse française, c'est le manque d'action, de style, l'absence de souffle littéraire dans l'adaptation du roman, tandis que du côté américain, la presse désapprouve, indépendamment du jeu talentueux des acteurs, l'exaltation du corps, l'aspect physique de la représentation.

Conclusion

L'étude de la représentation de *L'Assommoir* à l'Olympic Theatre nous révèle à quel point les liens culturels entre la France et l'Amérique sont, à la fin du XIX^e siècle, primordiaux dans le développement de nouvelles idées esthétiques et de la culture théâtrale. Plus encore que le roman ou tout autre genre, le théâtre, comme nous le montre bien le cas de *L'Assommoir*, est au cœur de la création de réseaux littéraires et devient un vecteur de diffusion idéologique et artistique. Contrairement peut-être à ce que l'on pourrait supposer, la circulation des œuvres littéraires françaises ne passe pas, à la fin du XIX^e siècle, à travers un réseau médiatique unique basé sur

³⁰ "Dramatic and Musical," *The New York Times* 1 May 1879.

³¹ C'est ce que confirme également une lettre de Charles Reade à Zola le 4 juin 1879. Dans cette lettre l'auteur de "Drink," l'autre version en langue anglaise de l'adaptation de *L'Assommoir*, expliquait qu'il avait dû faire sauver Gervaise par Goujet à la fin de la pièce pour que celle-ci soit mieux acceptée du public et ainsi éviter de refaire la même erreur que Daly, "cet écrivain qui l'a fait mourir à New York [et] a aussi tué la pièce." Voir Émile Zola, *Correspondance XI. Lettres retrouvées* 105.

³² Sur le sujet de l'anthropologie mythique chez Zola, voir entre autres les thèses fondatrices et connues de Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut* (Paris: Seuil, 1971).

des frontières linguistiques ou géographiques. Le théâtre à la fin du XIX^e siècle est un médiateur culturel. Il participe à la globalisation d'idées esthétiques et à la formation d'un répertoire théâtral non pas seulement national mais transhistorique en assurant l'accessibilité et donc aussi la pérennité de certaines œuvres. C'est dans le répertoire du théâtre parisien que Broadway, qui se développe alors en une véritable industrie du spectacle, fonde, en parties, ses racines. Qui plus est, à une période où les romans de Zola sont encore mal connus sur le continent américain, souvent censurés par les traducteurs, le théâtre est alors un autre moyen de faire connaître *Les Rougon-Macquart* et de populariser la littérature naturaliste – ou du moins, une certaine image de cette dernière.