

Pierre Frantz
Université Paris Sorbonne

Germinal, pour un théâtre sans drame ni roman

Abstract

The analysis of the adaptation of Zola's *Germinal* by Jean-Pierre Vincent at the time of his arrival in Strasbourg (1975) gives the chance to develop several aspects relevant to the relationship between novel and theatre. From a formal point of view, we are going to see how aesthetics, asserted by Vincent and implemented by his staff, tends to take precedence over narration and dialogue and how, in the novel, aesthetics favours something that may seem foreign to theatre, descriptions. We will see how Vincent takes hold, so to speak, of the Brechtian theories on epic theatre, only to rework them from a new perspective; how his work aims at questioning the relationship between intellectuals and working class; how he challenges the ideas of representation and drama; finally, how he posits the idea of theatre work as teamwork.

1. *Introduction*

En novembre dernier, le 5, est mort Jean-Pierre Vincent et, si des hommages lui ont été rendus, je ne crois pas que l'on ait pris la mesure de l'artiste et de l'intellectuel qu'il fut, ni du rôle qu'il a joué dans le théâtre et la vie culturelle française. Le metteur en scène, le directeur de la Comédie-Française et du Théâtre des Amandiers à Nanterre, sont assez bien connus. Son parcours s'est affirmé dès les années 1970-1980 et avec les spectacles de la Compagnie Vincent-Jourdheuil, comme *Capitaine Shell*, *Capitaine Eçço* (1971), *Dans la jungle des villes* (1972), *La Noce chez les petits bourgeois* (1973), époque où s'est constituée autour de lui une sorte d'équipe de pensée du théâtre, de la philosophie et de la politique, avec Jean Jourdheuil, André Engel, Bernard Chartreux et quelques autres. Mais c'est au Théâtre National de Strasbourg et à l'école du TNS

qu'elle a trouvé sa pleine expression.¹ Lorsque Vincent est parti de Strasbourg en 1983 pour la Comédie-Française, une aventure s'est achevée et son parcours s'est affirmé alors dans une voie un peu différente, plus classique; celle d'un grand metteur en scène et directeur de théâtre. Arrivé à Strasbourg, il choisit le roman, l'épique contre le drame, et donne *La Mère de Brecht*, une pièce adaptée du roman de Gorki et *Germinal*, d'après le célèbre roman d'Émile Zola. Il choisit d'inscrire ce spectacle dans la culture et le combat politique de cette période, qu'avaient marqué les événements de mai 1968, et qui s'achevait alors: à la faveur de *Germinal*, il proposait une sorte d'utopie créative, qui a vécu de 1971 à 1983, principalement à Strasbourg, au Théâtre National où il avait été nommé en 1975. À l'occasion de la mort de Vincent, le théâtre de Strasbourg a rendu accessible une captation² qui permet d'avoir une idée de ce travail et qui m'a permis de rafraîchir mes souvenirs de jeunesse... Le choix d'ouvrir sa première saison à la tête du TNS, en octobre 1975 par *Germinal*, un spectacle créé à Bruxelles le 7 octobre 1975, ne pouvait manquer de surprendre le public strasbourgeois et la critique parisienne.

2. Un roman au théâtre

Publié en 1885, *Germinal* est pourtant le roman de Zola le plus largement présent dans la culture française. Dans ses éditions de poche, il s'en vend actuellement 180 000 exemplaires par an. Avec *L'Assommoir*, publié en feuilleton en 1876 et, sous forme de livre, en 1877 chez Charpentier, cette fresque de la condition des mineurs et des débuts du syndicalisme forme une sorte de diptyque ouvrier, à l'intérieur des Rougon-Macquart. Presque immédiatement après sa publication, *L'Assommoir* est adapté et créé le 18 janvier 1879 au Théâtre de l'Ambigu, avec un très grand succès. *Germinal* est adapté par Zola et William Busnach en 1885 mais la pièce est interdite car on y voyait la police tirer sur les grévistes. L'auteur ne manque pas de souligner la nature politique et seulement politique de cette censure (Zola 1885, 841):

1 Vincent fut le directeur du TNS de 1975 à 1983.

2 Vincent, Jean-Pierre, Rabinovsky, Maté. 1976. *Germinal*, 2 parties, production FR3 Strasbourg, diffusion sur FR3 le 01.05.1976 et le 08.05.1976, archives INA.

Et tout de suite j'insiste sur le caractère absolument politique de la querelle qui nous est faite. Rien de contraire aux mœurs n'a été relevé dans la pièce. On nous a condamnés uniquement parce que la pièce est républicaine et socialiste.

Le drame, en cinq actes et douze tableaux, est alors édulcoré et représenté, contre l'avis de Zola,³ le 21 avril 1888, au Châtelet, et à Bruxelles, au théâtre Molière en 1889. La critique est sévère; Francisque Sarcey, qui refuse au romancier le talent de dramaturge, écrit (2012):

C'est précisément parce que M. Zola écrit au théâtre comme il fait dans le roman, c'est précisément parce qu'il se contente de découper en tableaux pour la scène les récits de ses livres, oui, c'est pour cela que *Germinal* nous a ennuyés.

M. Zola, voulant peindre une grève, s'imagine avoir fait merveille en jetant sur la scène cent cinquante comparses, qui crient à la fois et gesticulent. Il serait tout aussi aisé d'en mettre deux cents, trois cents. Tous ces figurants qui s'agitent me donnent tout simplement la sensation d'un spectacle assez mal réglé; j'emportais du roman la terrifiante image d'une foule déchaînée et furieuse.

Tout cela revient à dire que les procédés du théâtre ne sont pas ceux du roman.

En 1881, Zola publie *Le Naturalisme au théâtre*, un véritable manifeste esthétique, qui constitue l'un des textes fondateurs du théâtre moderne, même si son importance est parfois minorée ou carrément déniée par les critiques comme Sarcey. Il y formalise une technique d'écriture du théâtre, nouvelle et proche du récit romanesque, caractérisée par le montage de tableaux. C'est dire à quel point, dans sa réflexion et dans son œuvre, les deux questions du théâtre et du roman sont déjà historiquement et esthétiquement nouées, peu de temps avant le moment où l'auteur écrit et publie *Germinal*. L'histoire que raconte Zola se déroule de mars 1866 à avril 1867 et inscrit la mémoire des grandes grèves du Second Empire, mais en vérité, à la date où il compose son roman, Zola s'est inspiré directement des luttes ouvrières de la Troisième République, celles de 1880-1884, comme l'atteste le dossier préparatoire de *Germinal*, formé de plusieurs articles de journaux, de plus de cent pages de notes prises directement par l'auteur au moment de sa visite des mines d'Anzin. Le paysage

3 Cfr. note de Colette Becker in *Zola 2000*, 6.

syndical et les luttes politiques entre les socialistes et les anarchistes (Souvarine, dans le roman) appartiennent bien à cette seconde période. Le spectacle strasbourgeois de 1975 creuse un second décalage. Même s'il y a encore des mines de charbon en activité dans le Nord, en 1975, et une activité syndicale forte, la classe ouvrière, pour les Alsaciens comme sur le plan national, ce sont plutôt les travailleurs de l'automobile: le textile et les mines de potasse d'Alsace sont dans un déclin irréversible et c'est la grande usine Peugeot qui, à Mulhouse, est devenue le fleuron de l'industrie alsacienne. En France, la mine occupe déjà, en 1975, la place du souvenir, celui des grandes grèves insurrectionnelles de 1948, qui marquent le début de la guerre froide, celui des grèves de 1963. Bientôt on verra les mines du Nord, du Pas de Calais et de Lorraine fermer leurs portes. Plus qu'une réalité, la mine est déjà devenue un mythe ouvrier. On est donc fondé à se demander de quoi parle exactement *Germinal* à ce public cultivé, alsacien et allemand, qui fréquente le Théâtre National de Strasbourg.

3. Révélation analytique du mythe

De ces décalages, Vincent et ses amis étaient, bien sûr, conscients. C'est le mythe qu'ils ont en vue, avec l'intention, non de le reprendre ou de le perpétuer mais de le soumettre à un regard "réaliste", au sens brechtien de ce mot. Le collectif TNS expose "l'idéologie zolienne, la mise en enquête moraliste et policière de la classe ouvrière par un romancier naturaliste-bourgeois." Il en donne les lignes de force, les mécanismes émotionnels.⁴ Dans un avertissement au livre composé par les auteurs,⁵ "adaptateurs" et dramaturges qui ont collaboré à *Germinal*, Jean-Pierre Vincent constate que ce livre demeure un enjeu, "tantôt objet de scandale, tantôt monument à ex-voto".⁶

Ce travail est d'abord un travail de documentation critique. Vincent et ses camarades se sont intéressés à l'histoire, celle de la Troisième République et du mouvement ouvrier. Ils ont placé dans leur contexte les théories pédagogiques et l'idéologie morale de Zola. Bref, ils ont voulu reconstituer dans son ensemble la culture, l'idéologie et la philosophie du romancier. L'équipe dramaturgique

4 Cfr. Godard 1975.

5 Cfr. Lindenberg, Vincent, Deutsch, Blanc 1975.

6 Ibid. Quatrième de couverture.

a, en outre, exploré les rapports entre le roman de Zola et son environnement scientifique, car Zola a été marqué par le positivisme d'Auguste Comte et la médecine expérimentale, telle que Claude Bernard en a donné la théorie. Le présent de la performance, selon le metteur en scène, ne se conçoit que pris dans une relation à l'histoire que la dramaturgie doit élaborer. Jean-Pierre Vincent caractérise le projet du romancier, non pas comme un projet politique, car il lui dénie cette dimension, mais plutôt comme la recherche d'effets sensibles, visant à susciter la compassion du lecteur et son identification au malheur de la classe ouvrière. Zola n'est pas marxiste: il dresse un tableau de la condition de vie des ouvriers, sans aller jusqu'à caractériser leur place dans le procès de production.

Le livre, publié après le spectacle, met en avant une dimension essentielle du théâtre à leurs yeux, celle du théâtre comme travail:

Voici encore un livre autour d'un spectacle. Irritera-t-il encore une fois ceux qui se refusent à reconnaître le théâtre comme travail ?⁷

Affirmer le théâtre comme "travail", c'était proclamer son appartenance au monde du travail, affirmer la productivité intellectuelle des activités qui le constituent. C'était afficher une conception brechtienne de la dramaturgie et de la mise en scène bien éloignée de notre époque, où les metteurs en scène délogent les auteurs de leur rôle pour prendre leur place. Déniée en effet par les idéologies bourgeoises, métaphysiques ou religieuses de la "création" artistique, la dimension du "travail" permet en quelque sorte d'appréhender le théâtre lui-même comme un analogon du travail productif. Cette conception correspond à celles qui ont été développées aussi bien autour du groupe *Tel Quel* que dans la mouvance althussérienne, encore vivace dans la décennie 1970.⁸ Elle s'oppose évidemment aussi à celle qui était alors développée dans la mouvance socialiste, qui envisageait l'art comme expression.⁹ Cela veut dire que la relation au roman de Zola ne saurait être celle d'une adaptation, dans la mesure où l'adaptation est la mise en relation d'une œuvre achevée avec un public. La réalisation du spectacle est une production intellectuelle et sensible, qui

7 Ibid., 5.

8 Voir, par exemple, Macherey 1966.

9 En témoignent certaines mesures prises pendant la période où Jack Lang était ministre de la culture, comme la fête de la musique.

va opérer une transformation critique d'un matériau, constitué par le roman et par les mythes qu'il active. Cela s'entend du texte, qui est le fruit d'un travail collectif de l'équipe et d'une rédaction; transformation, due à deux jeunes auteurs strasbourgeois, Michel Deutsch et Dominique Muller, qui se consacra ensuite à la dramaturgie. Cependant, la dimension collective se faisait aussi sensible dans la mise en scène, la dramaturgie, le travail des comédiens et d'un nuage de collaborateurs informels (Daniel Lindenberg, Jacques Blanc) ou plus spécialisés dans les arts de la scène (Patrice Cauchetier, Nicky Riety).

4. *L'épopée défaite*

La première "attaque" perpétrée par la troupe vise ce qui, chez Zola, est désir d'épopée. *Germinal*, on l'a souvent noté, marque l'entrée de la classe ouvrière dans la littérature. Jusqu'alors, il s'agissait bien du "peuple" et Zola est évidemment un lecteur de Michelet: on devine, dans le roman, la marque du lyrisme de Michelet. Mais ici, c'est de la classe ouvrière qu'il s'agit, non pas diluée dans le "peuple" mais comme une réalité spécifique, que le roman dépeint comme une réalité irréductible, à l'existence déterminée. C'est le projet naturaliste de Zola. En même temps, ce projet naturaliste est placé en tension avec un lyrisme épique, qui fait accéder la classe ouvrière à une dimension mythique. Michel Deutsch écrit (Deutsch & Muller 1975, 105):

Zola croit écrire une œuvre épique et d'autre part, il pense pouvoir accomplir son projet, à travers la forme romanesque, à la différence des Chénier, Vigny etc... On peut rappeler pour mémoire que Zola jeune homme songeait à un poème qui devait s'appeler la chaîne des êtres.

"La chaîne des êtres", c'est une référence à une idée ancienne de la liaison des êtres vivants, qui part d'Aristote mais trouve au XVIII^e siècle, chez Leibnitz et chez le naturaliste genevois Charles Bonnet, un développement considérable. Zola envisageait de lui donner une forme poétique, analogue à celle de Lucrèce ou des poèmes descriptifs de la fin du XVIII^e siècle. Cette idée suggère une pensée de l'humanité tout entière. Et cette dimension lyrique marque profondément la culture ouvrière française.

Zola avait de la totalité de son œuvre une sorte de représentation religieuse laïcisée, dans laquelle *Les Rougon-Macquart* avaient la place de l'*Ancien Testament*, avant les *Trois Villes* et les *Quatre Évangiles*, qui devaient en quelque sor-

te parachever son œuvre (Chartreux 1975, 39). Or ce mouvement vers l'épopée, Vincent et ses dramaturges l'analysent comme relevant d'un regard extérieur et chrétien sur la classe ouvrière. Il écrit (Lindenberg *et al.* 1975, 6):

La science doit tuer son objet pour pouvoir le disséquer ; le romantisme visionnaire tente de lui redonner vie. Il ne parvient en fait qu'à s'en donner et à en donner l'illusion.

Pour détruire l'épopée, c'est à l'épique lui-même que les dramaturges ont eu recours. La première opération consistait à détruire le drame. Dans la vulgate platonicienne et aristotélicienne, qui a fondé longtemps les théories françaises du théâtre, l'épique s'oppose au dramatique comme le récit au dialogue, la voix narrative à l'incarnation par des personnages. Une représentation épique, à la manière des adaptations au cinéma de *Germinal*, comme celle d'Yves Allégret en 1963 ou celle de Claude Berri en 1993, qui "adhéraient" à l'épopée zolienne, ne pouvait lui convenir. Seul envisageable à ses yeux, un traitement épique à la manière de Brecht ou d'Eisenstein car l'existence même du récit, porteur d'illusion et fondement du drame, devait lui paraître suspecte. Le drame ne peut porter la pensée critique, parce qu'il se laisse investir sans distance par l'émotion des spectateurs. C'est ce que pense, en tous cas, le monstre dont, chez Brecht, Aristote est le nom.¹⁰ Comment détruire le lyrisme épique sans détruire en même temps le récit, sans escamoter la fable ? Le scénario élaboré par Michel Deutsch et Dominique Muller tentait de répondre à cette exigence: il laisse à l'arrière-plan, sans les supprimer tout à fait, les éléments qui composent la trame narrative du roman de Zola. Le roman d'amour d'Étienne Lantier pour Catherine, le meurtre de Chaval, le récit de la grève dans son déroulement, la catastrophe qui cause la mort des ouvriers et notamment des membres de la famille Maheu, qui résulte de l'attentat commis par Souvarine, sont présents seulement comme une toile de fond, comme des informations dont on a besoin pour comprendre quelque chose. Lorsque la grève s'impose, c'est un chœur en trois épisodes, entonné par les comédiens sur une musique de Karel Trow, qui la chante, plus qu'il ne la raconte. On sort carrément du drame pour une sorte de cantate disso-

10 Selon une expression d'Anne Ubersfeld, dans *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, (1996). Nous n'entrerons pas ici dans les débats plus tardifs, menés par Hans-Thies Lehmann ou Florence Dupont.

nante. La distanciation par la chanson, si fréquente dans le théâtre de Brecht, est ici poussée jusqu'au point où toute émotion est sacrifiée, comme ce fut si souvent le cas chez les épigones français de Brecht. La mine elle-même est absente. Tout juste une trappe peut-elle s'ouvrir dans le plateau mais, si bien sûr ce monde d'en-dessous peut faire penser à la mine, la présence de celle-ci sous le plateau n'est réellement suggérée qu'une fois dans la pièce.

5. *La description*

Il serait juste de dire que le spectacle ne raconte que dans la mesure où il décrit. C'est une sorte de tableau des mœurs et des malheurs des mineurs dans les corons. Pourquoi et comment décrire? La première raison tient à la pensée de Zola lui-même. Chez lui, la description est à la fois une *mathesis*, mimant une attitude scientifique du descripteur, comme chez Jules Verne, et, différemment de Jules Verne, un principe d'explication fondé sur une épistémologie déterministe. Les êtres sont en partie déterminés par le monde dans lequel ils sont situés. Les mises en scène anciennes avaient tiré parti de la prolifération décorative "réaliste" or, le spectacle de Vincent choisit à l'inverse la pauvreté du décor. Une table et quelques bancs qui servent à tous les usages successifs, un mur de briques au fond, qui ferme la scène : aucun imaginaire ne vient prolonger la scène au-delà du fond. Celle-ci est tout en longueur et les personnages s'y disposent comme pour former une frise ou un bas-relief. Seuls quelques objets accessoires : une cafetière, des bols et les lanternes des mineurs. Le spectacle est très peu éclairé. Parfois les personnages seuls reçoivent la lumière et semblent surgir de l'obscurité, du néant. Les bassines pour le bain. Cette réduction à la pauvreté est évidemment beaucoup plus parlante que le foisonnement décoratif. La dimension narrative, épique au sens brechtien, étouffe de ce fait le drame lyrique et permet une sorte de mise à plat des tableaux de mœurs qui forment le spectacle. Certains transferts métaphoriques sont opérés, comme le travail de criblage (le tri des morceaux de charbon), confié aux femmes est transposé: les femmes, penchées en avant vers le sol, éventrent et trient des sacs de kapok ou de filasse au lieu de charbon. Des scènes-tableaux, étirées dans le temps, sont juxtaposées. Leur unité n'est pas narrative mais elle tient à l'activité qui est montrée. Deux exemples, empruntés à des scènes

du roman. Le premier, la scène du lavage des mineurs qui remontent de la fosse : les femmes remplissent des baquets, les mineurs se mettent nus et les femmes les frottent énergiquement avec des éponges. Leur peau et leur corps portent la marque noire du travail et elle ne s'enlève pas sans mal. Seul le héros, parce qu'il vient de Paris, a de la peine à se nettoyer les mains. Les corps sont nus, au fond de la scène. Quand c'est au tour de Maheu, sa femme fait sortir les autres. La pudeur du héros laisse place à la possibilité du désir. Il entraîne sa femme. Le corps est ainsi présent et l'amour est lui-aussi présenté sans fioritures, comme un besoin du corps au même titre que les autres besoins. Même si le couple Maheu offre l'image d'une conjugalité heureuse. Second exemple: la scène de l'estaminet et de la fête, de la ducasse, comme on dit dans le Nord. Une musique lourde de danse foraine. La Mouquette danse toute seule. Les personnages autour d'elle, dont pas un ne rit ou ne plaisante. Des chopes de bière sur la table en bois. Une forme très particulière de solitude: on voit une collection d'êtres qui forment un degré zéro de la communauté. L'idée même de fête se trouve en quelque sorte réduite. On peut se demander si la mise en scène évoque aussi (et dans quelle mesure) la fête de L'Humanité, avec ses tentes, ses bancs de bois, car cette fête a joué et joue, aujourd'hui encore, un rôle si puissant pour la classe ouvrière française. Ces tableaux sont séparés par quelques scènes de conversation, généralement assez brèves et où il n'y a ni véritable discussion, ni dialectique argumentative, mais simplement la présence des arguments ou des opinions. Ces discussions sont évidemment masculines et réunissent Étienne et Prichard, le délégué de l'Internationale Socialiste, Souvarine, qui représente les anarchistes russes, ou le patron du café, mineur licencié, forte tête et méfiant devant l'idée de la grève. Il n'y a (hélas) aucun risque de voir un spectateur s'enflammer de passion car là encore, l'engagement émotionnel du spectateur est délibérément empêché.

La "pensée descriptive" dans ces tableaux est aussi présente dans le *gestus* mis en œuvre par les comédiens, au sens brechtien du terme. L'écueil prévisible de ce genre de tableau de mœurs était évidemment une forme de pittoresque ouvrier ou de folklore nordiste. Zola y cède parfois, mais le spectacle strasbourgeois l'évite très soigneusement. Le réalisme naturaliste est ici finement mis à distance. Présent, mais nullement dominé par la volonté d'illusion. Au contraire: c'est même l'un des paradoxes du spectacle d'avoir choisi un roman naturaliste pour le soumettre à un traitement qui le déconstruit

totalemment. Dans toutes les occasions qui auraient pu conduire à cette forme de réalisme pittoresque, les comédiens empêchent un fonctionnement de ce genre. Dans la scène de la ducasse, La Mouquette, qui a mis comme les autres ses habits du dimanche, danse au son d'un faux cancan. Elle esquisse, suggère seulement le cancan en levant, retroussant juste un peu sa robe, danse seule et sur place. On pense à la célèbre pièce de Ravel dans laquelle la valse n'est reprise que pour être décomposée, éparpillée comme Miro le fait d'une cuisine. La rangée des hommes, devant leur bière, se lève sans la boire. Les gestes du travail, quotidiens, comme allumer la lampe avant de descendre, revêtir la tenue du travail ou se dévêtir, ne sont pas pris dans un fil narratif, mais détachés. Le *gestus* répond à sa définition brechtienne, celle d'une caractérisation plus sociale qu'individuelle, dans laquelle il n'y a pas de geste isolé mais geste inscrit dans une séquence type assumée par le comédien qui en est le créateur. On repère encore un *gestus* chrétien: Zacharie revient portant dans ses bras le corps de son frère et formant une sorte de Pietà laïque, mais cette image est narrativisée et non montrée.

L'écriture du dialogue est tout aussi révélatrice de l'intention anti-naturaliste des auteurs. Certaines répliques relèvent d'un sociolecte schématique : l'ingénieur Négrel, pour obliger les mineurs à boiser les galeries de mines au fur et à mesure de leur avancée dans le filon mais aussi, simultanément, pour éviter de payer des ouvriers chargés de ce boisage, contraint les mineurs sous menace d'amendes, à étayer eux-mêmes les galeries. La productivité baisse un peu, et avec elle, le salaire des mineurs puisqu'ils sont payés à la quantité de houille extraite. Il dit : "On va leur payer le boisage à part. C'est le prix de la civilisation". Parole stéréotypée de petit bourgeois. Ou bien la Maheude: "Les chanteuses ça donne des maladies". Souvent les répliques sont découplées: "La Maheude: Tu vas te marier" ; "Philomène: Je préfère rester debout".

Aucun des personnages ne parle avec un accent ou n'utilise un langage qui serait mutilé par l'appartenance ouvrière et le manque d'éducation. Étienne est celui qui lit, mais les autres ouvriers n'ont pas de décalage de parole. Leur langue s'incarne bien dans le comédien mais pas dans le personnage. Celui-ci est montré à distance. La langue mime celle de Zola. Elle la reprend parfois dans ses aspects les plus lyriques, mais le lyrisme est alors refroidi, et glacé, comme ânonné. Les dialogues n'ont pas lieu car les personnages ne s'adressent pas les uns aux autres directement. Ils ne se regardent pas.

6. *La mise à distance*

Le premier procédé d'épiciation (au sens Brechtien) du discours consiste à intégrer à la parole des personnages un discours qui n'est pas d'eux. Jamais la parole n'est action sur l'autre. Dire n'est jamais faire. "Hélas, les yeux clairs de Catherine dans les bras de Chaval t'étouffent". Dans une langue très poétique et élaborée, même quand ils sont censés s'adresser à un autre protagoniste, les personnages semblent souvent commenter l'action plutôt que d'agir. Des formules sont répétées de manière récurrente, comme "Il nous faut du pain. Qu'allons-nous manger?", surtout par les femmes, mais elles ne sont pas censées recevoir de réponse.

Enfin la présence permanente d'une voix narrative ou discursive vient parasiter la pièce, rappelle le roman et maintient en permanence la distance épique. Cela est réalisé de deux façons. D'abord c'est un personnage, dès le début, qui tient un discours. Un médecin, joué par Jean Dautremay, tient sur les mineurs un discours d'anthropologie médicale, censé nous rappeler l'influence de Claude Bernard sur Zola (Talbot 2008, 5):

Si vous trouvez en chemin un homme de taille inférieure à la moyenne, des cheveux courts et souvent clairsemés, un homme à la face large, épanouie, sans expression, sans mobilité, d'un teint bistre et blafard, maculé en une foule d'endroits, principalement sous le nez, les tempes, de taches bleuâtres, irrégulières, les unes rigoureusement linéaires, les autres ponctuées, un homme trapu mais fortement constitué, le bassin évasé vers le bas. Si vous croisez un tel homme, vous pouvez dire hardiment que vous avez rencontré un houilleur.

La caractérologie de Lavater est devenue ici un instrument de description médico-sociale et le discours du médecin, didactique, écouté par des interlocuteurs silencieux, crée ce recul, cette mise à distance de l'histoire. Le médecin dénonce l'abrutissement de la classe ouvrière par l'alcoolisme. On a ici un exemple de la façon qui "pense" la mise en scène. La forme narrative renvoie au discours et à l'imaginaire de Zola, sans y adhérer mais sans les caricaturer. La distance critique établie place le spectateur devant le médecin et sa parole, le spectateur ou l'intellectuel, formé dans la célèbre université de Strasbourg, qui n'est distante du TNS que de 300 mètres, cette université où Georg Büchner avait étudié la médecine en 1831, et qui conservait dans sa morgue les corps suppliciés qu'un médecin nazi faisait venir du Struthof. Le naturalisme "médical" de Zola est ici démasqué et le spectacle dit alors l'impossibilité du discours sur le prolétar-

iat. C'est à l'évidence à la scène du médecin dans le *Woyzeck* de Büchner, que Vincent et Engel venaient de monter au Palace à Paris, en 1973, que l'on doit penser. On songe à la célèbre phrase de Victor Hugo, à la chambre des députés, qui a suscité l'hilarité des imbéciles et des bourgeois, "la misère est une chose sans nom". Le populisme de Zola, relu par Jean-Pierre Vincent, renvoyait à cette aporie: comment parler du prolétariat sans en posséder le concept. Et sans doute, en 1975, le marxisme léninisme, dénoncé par le personnage de Souvarine dans la pièce, était la science alternative à la médecine, dont le manque était pointé chez Zola.

Ce spectacle (dont les auteurs ont semblé pressentir l'échec, car ils ne sont jamais revenus à cette forme) a pourtant marqué comme une provocation salutaire l'arrivée de Jean-Pierre Vincent à Strasbourg. Si Jean Jourdeuil, son premier associé dramaturge metteur en scène, a voulu choisir son propre chemin et n'a pas suivi Vincent à Strasbourg. Ce dernier a réuni pourtant dans la capitale alsacienne une troupe, informelle, d'acteurs brillants: la distribution réunissait les meilleurs acteurs français des années 1970-1990¹¹ et des intellectuels, dramaturges et auteurs. Certains comme Bernard Chartreux sont restés longtemps des collaborateurs de Vincent. Le règne du metteur en scène, qui s'instaurait s'est trouvé ainsi contrarié par celui-là même qui pouvait l'incarner plus qu'un autre, défait par le travail de troupe, d'équipe. Sans doute une forme d'utopie animait ce groupe d'artistes. Tout s'est passé comme si cette fausse "adaptation"¹² de *Germinal* avait servi précisément à dessiner les contours d'une impasse post-dramatique. Ce spectacle a constitué en somme une sorte d'hapax, d'expérience des limites du théâtre, comme Tristan, Pelléas ou Salomé dans l'écriture de l'opéra. Après lui, le metteur en scène ne pouvait que changer de chemin.

11 Jean Badin, Claude Bouchery, Philippe Clévenot, Christiane Cohendy, Jean Dautremay, Evelyne Didi, Yves Ferry, Michèle Foucher, Bernard Freyd, Jean-François Lapalus, Laurence Mayor, Alain Rimoux, Laurent Sandoz, Jean-Jacques Scheffer, Jean Schmitt, Hélène Vincent.

12 "désadaptation" dit Armelle Talbot (2008).

Bibliographie

Chartreux, Bernard, Lindenberg, Daniel, Vincent, Jean-Pierre, Deutsch, Michel, Blanc, Jacques. 1975. "Après Germinal." In *Germinal, Projet sur un roman*, Paris: TNS Christian Bourgois éditeur.

Deutsch, Michel, Muller, Dominique, Lindenberg, Daniel, Vincent, Jean-Pierre, Deutsch, Michel, Blanc, Jacques. 1975. "Chutes, Bandes" In *Germinal, Projet sur un roman*, Paris: TNS Christian Bourgois éditeur.

Godard, Colette. 1975. CRÉATION À STRASBOURG "Germinal", par le collectif T.N.S. , *Le Monde*, 1er novembre. https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/11/01/creation-a-strasbourg-germinal-par-le-collectif-t-n-s_3101736_1819218.html (consulté le 30/04/2022).

Lindenberg, Daniel, Vincent, Jean-Pierre, Deutsch, Michel, Blanc, Jacques. 1975. *Germinal, Projet sur un roman*. Paris: TNS Christian Bourgois éditeur.

Macherey, Pierre. 2014 (1966). *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris : Maspero.

Sarcey, Francisque. 2012. "Sur une adaptation théâtrale de Germinal." *Revue Secousse*, 7, Éditions Obsidiane. <https://www.revue-secousse.fr/Secousse-07/Carte-blanche/Skso7-Sarcey-Germinal.pdf> (consulté le 30/04/2022).

Talbot, Armelle. 2008. "Le théâtre à la périphérie du roman: 'Germinal' d'après Émile Zola". In *L'adaptation théâtrale et la réécriture: expérimentations scéniques et puissances de contestation*, Véronique Bontemps; Équipe d'Accueil « Textes et cultures », Université d'Artois, Arras. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01357100> (consulté le 30/04/2022).

Zola, Émile. 2000. *Germinal*, Paris : Édition Le Livre de poche.

Zola, Émile (1885). "Germinal", article de l'auteur paru dans *Le Figaro*, 29 octobre, in Id., *Œuvres complètes*, Montréal : éditions nouveau monde, 2005, [tome 12].

Pierre Frantz è professore di letteratura francese all'Università Sorbonne di Parigi. È specialista di teatro e storia delle idee estetiche del XVIII secolo. Tra le sue pubblicazioni si ricordano *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, (Paris, PUF, 1998), *Le Siècle des théâtres, Salles et scènes en France, 1748-1807* e la sua monografia su *Beaumarchais* (Atlande 2004) oltre che numerosi articoli ed edizioni critiche (Lesage, Talma, Beaumarchais, Chénier, Mercier) tra cui, in corso, le edizioni delle opere estetiche e teatrali di Diderot e del teatro di Voltaire.