

Une Nana... ou mille femmes?

Antoine Court

Qui pourrait se vanter de n'avoir jamais souhaité voir le sourire de Manon Lescaut, ou d'Emma Bovary, ou d'Ana Ozores? Depuis plus d'un siècle l'illustration répond au besoin de fixer ce que donne mal au lecteur de romans une imagination impatiente et hésitante; et Flaubert en rugit:

Jamais, moi vivant, on me m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur: "J'ai vu cela" ou "Cela doit être". Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration.¹

Mais le lecteur veut voir ses héros en images, et en mouvement, sur une scène de théâtre ou sur un écran! Au XIXe siècle le transfert d'un récit au spectacle est une pratique courante, acceptée par nombre d'auteurs qui n'y voient pas à proprement parler une «traduction» et qui ne s'inquiètent pas trop du risque d'altération; «mettre à la scène un roman», «transporter un roman au théâtre», «tirer une pièce d'un roman», «adapter un roman a la scène», ces expressions, toutes de Zola, désignent une opération qui, effectuée par le romancier ou par un tiers, est admise comme un élément du succès de l'œuvre, au même titre que la critique, les illustrations plastiques ou musicales, les parodies, bruits divers s'élevant autour d'une œuvre, témoignant du succès et y contribuant par les retombées publicitaires.

Le succès de *Nana*, en soi immense, a été amplifié et prolongé par un beau tintamarre; l'héroïne de Zola, peinte par Manet dès son apparition dans *L'Assommoir*, a été portraiturée, caricaturée, mise en chansons et,

1. Lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862, in *Œuvres complètes. Correspondance*, Paris, Louis Conard, 1930, tome 8, p. 25.

avant d'être accueillie par le cinéma et la bande dessinée, portée au théâtre par William Busnach, adaptateur heureux de *L'Assommoir*.² Fin janvier 1881, Nana apparaît sous les traits de Mlle Massin aux spectateurs du Théâtre de l'Ambigu. E. de Goncourt rend compte de la première soirée avec sa malveillance ordinaire à l'égard de Zola; à l'en croire, le succès n'est que moyen: «C'est toujours du Busnach... le public est bonhomme... mélange de rires ironiques et d'applaudissements»; on apprécie la beauté des décors et le dernier acte, bien enlevé.³ Le spectateur de cette adaptation devait savoir que tout le contenu du roman ne lui serait pas montré, pour d'évidentes raisons, matérielles et autres; mais il pouvait attendre, sur la foi du titre, une «traduction» livrant l'essentiel de l'œuvre, ses composantes principales, son sens, sa qualité artistique. A-t-il été satisfait? C'est fort douteux. Aujourd'hui le lecteur de cette pièce est encore plus effaré que déçu; il ne reconnaît pas la Nana du roman et se demande comment une grande œuvre a pu être défigurée à ce point. Est-ce la faute de l'adaptateur? Était-ce inévitable?

Avec un réel savoir-faire, Busnach intègre dans ses dialogues des citations de Zola, propos tenus, fragments du récit; il sait choisir des répliques percutantes pour terminer chaque acte; il a une trouvaille originale pour poétiser la fin de l'héroïne: un bal a lieu dans l'hôtel où Nana meurt, et la musique entendue tout au long de l'agonie est celle même de l'opérette *La Blonde Vénus* qui a été la rampe de lancement de la courtisane. Mais l'adaptateur d'un sujet aussi audacieux devait se soumettre aux impératifs des censures, politiques, morales, religieuses, et tenir compte des conventions du genre.

Premier filtrage, celui du langage. Sont éliminées toutes les expressions de brutalité et de trivialité, les jurons et les injures. Nana triomphante rappelle son enfance misérable, rue de la Goutte d'Or où elle traînait, dit le romancier, «son derrière de gamine»; dans la pièce elle dit: «quand je traînais mes galoches de gamine». Éliminées aussi ou édulcorés les termes crus évoquant la luxure: le théâtre n'est plus comparé-assimilé à un «bordel»; dans le roman (VII) le comte Muffat, surprenant Nana couchée avec un homme nu, s'écrie: «Putain!»; dans la pièce il voit un homme sortir, habillé, de la chambre de sa maîtresse, et il la traite de «catin». Le lendemain de son triomphe sur scène Nana a une envie: elle renvoie ses adorateurs et dit: «Imaginez-vous que je veux dormir toute une nuit, toute une nuit à moi.

2. William Busnach, *Trois Pièces. L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*. Préfaces d'Émile Zola, Paris, Librairie Georges Charpentier, 1885.

3. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, Paris, Robert Laffont, 1989 (coll. «Bouquins»), tome II, p. 883 (29 janvier 1881).

Une toquade, mon cher!» (II); «traduction» scénique, et décente: «Enfin, je suis donc libre! Une idée! Si je dînais seule!... Il y a si longtemps que ça ne m'est arrivé!» (I, 18).⁴ Mais atténuer ou supprimer la violence et la crudité du langage, c'est altérer considérablement l'œuvre de Zola! Faute aggravée par la crainte de la censure qu'on sent peser sur le découpage des scènes et sur la représentation des personnages qui les rend méconnaissables: détournements de rôles, fusions de rôles, transferts de rôles entre les amants de Nana, modification d'épisodes...⁵ autant d'opérations qui annulent la force du roman et son originalité; un exemple seulement, significatif: Louiset, fils de Nana et d'un père inconnu; cet enfant victime d'une hérédité malsaine, mal soigné, mal aimé, meurt «naturellement», lors d'une épidémie; dans la pièce (V, 1) sa mort prend une dimension mélodramatique, elle est la suite, attendue dans la logique théâtrale et moralisante, de la scène où Madame Hugon, découvrant que Nana a causé la perte de ses deux fils, s'écrie: «L'un déshonoré, l'autre assassiné. Je n'ai plus d'enfant!... Cette maison est maudite!... Vous m'avez pris mes enfants, que Dieu prenne le vôtre!» (IV, 16). Le doigt de Dieu efface le déterminisme naturaliste.

L'adaptateur, ne pouvant tout montrer sur scène, a retenu des «morceaux-bons-pour-des-scènes-à-faire», d'intérêt inégal et inévitablement décousus. Bien peu sont des réussites, de bons moments de théâtre; dans l'ensemble ce que le dramaturge tire du roman n'est ni très fidèle ni très intéressant, et les vraies forces, les réelles beautés ne sont pas retenues. Les décors qu'il indique très précisément pour chaque acte sont «réalistes», chargés, illustratifs, sans plus; posés à côté de l'action, ils n'y participent guère, ils ne remplissent pas la fonction, capitale dans le roman, du «milieu» naturaliste.

Quand Zola entreprend son roman de la courtisane, il se promet de faire «le poème des désirs du mâle». L'adaptation montre des désirs très prosaïques chez les hommes qui entourent la belle fille, des soupirants de bonne tenue, non une horde de mâles en rut, non «une meute derrière une chienne qui n'est pas en chaleur et qui se moque des chiens qui la suivent»; le romancier a voulu présenter «toute une société se ruant sur le cul»; au théâtre on ne voit guère la société, encore moins ce sur quoi elle se rue.

4. Dans la préface donnée à Busnach Zola signale que la censure s'est montrée particulièrement sévère, qu'elle a fait effacer «le mot *nuit* partout où il se trouvait, très innocemment d'ailleurs, qu'elle voulait "absolument" supprimer la scène entre Nana et le comte, scène de séduction vingt fois mise au théâtre. Elle tremblait surtout devant le consentement de Nana, le 'Oui' qui termine le tableau; elle aurait voulu un 'Nous verrons' d'un ridicule parfait».

5. Quelques exemples: à la fin, Zoé devient non pas entremetteuse, mais parfumeuse! Un même personnage tient les rôles amalgamés (!) de Fauchery et de la Faloise, un autre ceux de Gaga et de Mme Maloir. Steiner est un fantoche de vaudeville, dupe qui paie et ne peut consommer.

Toute une société? Non, ni dans la masse ni dans sa diversité. *Nana* est un des romans les plus «peuplés» de Zola, et par le nombre des personnages et par les tableaux de foules, foules bruyantes, abjectes, prosternées devant l'idole dont les amants se comptent par dizaines. Dans la pièce elle en a quatre! Adapterait-on *Germinal* en faisant paraître sur scène trois ou quatre mineurs? Au premier regard sur la distribution on est frappé par l'absence de personnages attendus, nécessaires: Bordenave, les Mignon, Vendeuvres, Venot, la Tricon, Satin, Madame Robert, Sabine... Nana se trouve privée de partenaires et de faire-valoir indispensables, statue sans piédestal. Le spectateur ne voit ni tableau de société, ni page d'histoire: le Second Empire et ses apparences brillantes couvrant un fond sordide, la culture avilie, la dégénérescence des élites, le régime même et son chef, personnage nécessaire et bien présent dans le roman; il ne peut voir les ravages d'une sexualité détraquée entre la morale officielle et l'argent, entre les frustrations, les hypocrisies et les débauches faciles; pas davantage ceux d'une religion détraquante, puissance à la fois antagoniste, concurrente et complice du sexe pour opprimer et détruire l'homme.

La *Nana* de Busnach montre une fausse Nana; tout ce qui fait la grandeur mythique de l'héroïne romanesque est effacé, ou estompé, ou dévié.

— La nudité. Nana est un CORPS, séduisant, dévoilé, offert; telle elle apparaît au premier chapitre du roman. Sous l'alibi mythologique de *La Blonde Vénus* elle se livre à une gigantesque entreprise de raccolage et affole de concupiscence tout un public; de cet ouragan du sexe la pièce rend un écho des plus ténus: Zoé, la femme de chambre, raconte à la tante la soirée:

Il fallait entendre Madame dégoiser son air d'entrée... Oh! un succès!

—Un joli costume? en soie?

—En presque rien. C'est Madame qui faisait Vénus. (I, 3)

L'héroïne de Busnach est constamment vêtue; c'est une femme que les hommes convoitent pour sa beauté, mais comme n'importe quelle belle femme; rien n'indique les dangers de cette beauté, obsédante dans le roman où la nudité l'offre comme une proie et un piège.

— La bêtise, native, que le détraquement général rend monstrueuse. Nana commence par dire des sottises naturellement, en quelque sorte, puis elle s'applique, cherche et trouve son plaisir à inventer des discours et des jeux imbéciles; ce trait, fortement souligné par le romancier, disparaît sur les planches, où l'héroïne n'a pas un mot bête, pas un rire idiot, mais s'exprime avec l'aisance et la correction d'une intelligence au moins moyenne.

— La violence des paroles et des gestes. Pour des raisons de bienséance, on ne verra pas sur scène Nana humilier le comte, lui donner des coups de pied, le faire marcher comme un animal; on n'entendra pas dire que tous les hommes sont des «cochons»... Mais on regrettera la violence du roman en comparant les deux discours de Nana congédiant le comte:

Hein! tu n'as pas la monnaie... Alors, mon petit mufe, retourne d'où tu viens et plus vite que ça! En voilà un chameau! Il voulait m'embrasser encore! Plus d'argent, plus rien, tu entends!... Ah! ça, regarde-toi donc! Est-ce que tu t'imagines que je t'aime pour tes formes? Quand on a une gueule comme la tienne, on paie les femmes qui veulent bien vous tolérer. (XIII)

Au théâtre cette mégère a le bon ton d'une dame:

NANA.- Donc, rien n'est plus simple. Reprenons chacun notre liberté. Cela m'arrange. Du moment que vous ne m'aimez plus et que je ne vous aime plus...

LE COMTE.- Tu ne m'aimes plus?

NANA.- Au point de franchise où nous en sommes, je confesse même que je ne vous ai jamais aimé.

LE COMTE.- Tu ne m'as jamais aimé?

NANA.- Vraiment, mon cher, vous finissez par me faire de la peine avec votre manière de ne pas comprendre la situation. (IV, 4)

— La froideur. Une courtisane peut-elle aimer? Cette question a passionné le XIXe siècle, mais les auteurs qui répondent par l'affirmative (Hugo, Dumas fils) font généralement scandale. Le stéréotype de la «fille de marbre» —titre d'une pièce présentée comme l'*Anti-Dame aux camélias*— a beaucoup plus de succès. Un écrivain aussi consciencieux que Zola ne pouvait éluder cette question; les amours de Nana sont relatées en trois expériences, toutes anormales, qui sont trois étapes dans la voie du détraquement. Nana vit de caprices et de toquades; périodiquement elle a des crises de maternité, souvenir de son enfant abandonné, envie de «jouer à Louise», comme elle a des crises de retour à l'honnêteté, et même à la religion! De même il lui prend des fantaisies de s'attacher à un homme: étape «romance», la liaison, dans une campagne idyllique, avec Georges, petit coup de cœur banal, fleur bleue épanouie en sottise et banalité. Étape masochiste, bien plus grave, la passade avec Fontan, répondant à une attirance pour la laideur, le sordide, les coups. Étape des amours infâmes, les parties avec

Satin et autres filles complaisantes ou achetées. La pièce ne montre qu'un amour de Nana, sain et sincère (avoué dans un monologue, III, 9) pour Philippe Hugon, un homme qui ne ressemble pas à la meute en rut et ne tombe pas à ses pieds, mais lui dit ses quatre vérités; pour un peu cet amour réhabiliterait, on ne peut plus fâcheusement, l'héroïne!

— Le mystère. Entre sa réalité observée et sa fonction de symbole, Nana conserve une part d'ombre laissant en suspens la question: Qui est cette femme? L'éclat du corps, et celui de la «déesse», rejettent la femme dans une zone obscure, énigmatique; Nana se mire dans ses miroirs et dans ses richesses, dans une jument et dans sa gloire sans qu'on sache ce qu'elle pense, ce qu'elle se dit. Aux autres elle ne parle guère d'elle-même, ou bien elle parle d'une autre Nana éloignée de la réalité du jour: la gamine qu'elle a été, la dame respectable qu'elle rêve d'être, en se projetant dans Irma d'Anglars, la fille innocente qu'elle sait ne pas être (discours de fausse bonne conscience). Quand elle est seule, elle s'ennuie, ou elle se livre à des calculs et des projets à court terme; elle ne monologue jamais, toutes ses énergies étant mobilisées par le souci de la représentation, de la comédie à jouer pour les autres et qui déteint sur sa vie intérieure, l'absorbe et sans doute l'annule. La Nana de Busnach est plus limpide et, hélas! beaucoup plus pauvre; elle se définit et s'explique, à son avantage et de façon... presque convaincante! devant Muffat:

Quelle femme je suis? mais une très bonne femme, je vous assure. Jamais je n'ai fait de mal à personne, et je n'en ferai jamais, du moins par calcul. Est-ce ma faute si vous êtes tombé amoureux de moi? Vous étiez parfaitement libre de ne pas m'embrasser, l'autre soir, dans ma loge... Ce serait drôle, s'il n'était plus permis d'être belle! Ma foi, je suis venue au monde comme ça. Tant pis pour ceux que ça gêne! (II, 8)

et devant Philippe:

Regardez-moi donc! Est-ce que j'ai l'air d'une femme méchante? Je vis sans savoir. Ensuite, on vient me dire des sottises, et je suis la première punie... On me désire... Moi, je n'aime personne... Si j'aimais quelqu'un, ce serait si bon! (III, 9)

Zola ne nous apprend pas ce que Nana a pensé en mourant, quel a été son dernier mot; Nana meurt, l'Empire s'écroule, toute une société va disparaître, et le récit s'achève sur un cri dérisoire et lugubre «À Berlin!» et sur

l'image d'un visage en putréfaction. Busnach a renoncé à rappeler la guerre à un public qui, dix ans après la «Débâcle» songe à la «Revanche»; il n'a pas pu —ou su—meubler un acte entier avec une Nana «absente», du moins muette... Que faire? Il réunit dans la chambre mortuaire quelques consoleurs de la mourante, personnages très falots qui émettent les platitudes d'usage: «C'est effrayant. — J'en ai le frisson. — Elle est changée... elle si forte, si gaie, si belle! — Ce que c'est que de nous!...», puis, s'entretiennent de leurs pauvres projets de vacances puisque —n'est-ce pas?— la vie continue. Enfin, à tout risque, le dramaturge fait parler Nana; laissée pour morte, elle se lève et monologue, crie sa peur de mourir, appelle son fils mort, ses amants morts, se regarde dans un miroir («Moi! Quelle horreur!») et finit, sur un air de *La Blonde Vénus*:

Vénus, c'est moi! Le lustre flambe, Vénus paraît, et tous l'adorent.
(*Elle tombe à la renverse, foudroyée*) Mon Dieu! Je meurs! N'approchez pas, je suis la peste! (*Elle meurt. Rideau*).

Intéressant peut-être, si c'est bien joué... Spectaculaire assurément, grâce au maquillage et à la musique... Mais est-ce Nana?

— Le mythe.

Nana tourne au mythe sans cesser d'être réelle.

La fille Elisa de Goncourt, dans le monde des garces littéraires, rivale de Nana, n'a pas d'existence vraie à côté de la fille de Gervaise. La petite roulure de la Goutte d'Or, la mouche d'or, est plus vivante parce que Zola avait des yeux ingénus et éblouis sur ce monde de la galanterie.⁶

Flaubert a bien vu la distance qui sépare le poète visionnaire et l'observateur talentueux; Zola a réalisé son rêve de 1879: «une Nana extraordinaire»... «le poème des désirs du mâle». Le mythe de Nana naît de la richesse symbolique dont l'a chargée son créateur; née avec l'Empire et morte avec lui, brillante et brutale comme lui, et comme lui corrompue et promise au désastre, elle incarne mieux qu'aucun Macquart ou Rougon «cette étrange époque de folie et de honte». Mais la censure peut-elle laisser passer cela au théâtre? Le mythe tient à la puissance de destruction et d'effroi contenue

6. Lettre à E. Zola, 15 février 1880 dans G. Flaubert, *Œuvres complètes. Correspondance*, op. cit., tome 8, p. 388; cité par Armand Lanoux dans sa préface à Zola, *Nana*, Paris, Livre de Poche, 1980, p. V.

dans un être unique, hyper-sexué et réduit au sexe, sexe-idole, monstre dévorant, feu qui consume, gouffre qui engloutit, force cosmique ou surnaturelle capable de se mesurer avec la religion:

Et tandis que, dans une gloire, son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours. (XIII)

Mais le moyen de montrer cela sur une scène? Le mythe tient à la démesure: «toute une société se ruant», «des galops d'hommes», des folies spectaculaires, des écroulements dramatiques. Détail (si l'on veut!): la grandeur démesurée de Nana, c'est (aussi) sa valeur marchande, le prix dont les hommes paient son corps! Tout le roman retentit du bruit de l'argent, des sommes fabuleuses offertes ou extorquées, et gaspillées, flambées, anéanties.

Dans la pièce de Busnach tout est médiocrisé; les amants de Nana constituent la clientèle moyenne d'une putain de moyen standing: un vrai pantin, un faux Chérubin, un pâle bourgeois, un aristocrate terne; ils n'ont ni le nombre ni la carrure dans l'abjection, et si l'un devient escroc et si un autre se suicide ce sont des faits divers, non des événements. Quant à l'argent, il perd son aspect obsessionnel pour la courtisane et pour ses pourvoyeurs; s'il est visible dans les décors et les costumes, on en parle rarement et sans citer de chiffres; quand Muffat fait part à Nana de ses embarras financiers, elle répond simplement: «Je ne vous demande rien» (IV, 4), en contradiction formelle avec le roman:

Alors, continuellement, les scènes recommencèrent pour l'argent. Elle en exigeait avec brutalité, c'étaient des engueulades au sujet de sommes misérables, une avidité odieuse de chaque minute, une cruauté à lui répéter qu'elle couchait avec lui pour son argent, pas pour autre chose. (XIII)

Dans la *Nana* de la scène il ne reste pas grand chose du chef-d'œuvre de Zola. L'étonnant n'est pas que l'adaptateur ait fait un spectacle passable ou médiocre sur un sujet difficile, mais que le vrai créateur, le romancier triomphant, ne se soit pas désolidarisé, et franchement, et totalement, de cette adaptation.

Étrange, peu claire est la position de Zola. Il y a du non-dit, qu'on peut deviner; l'adaptation, même édulcorée, entretient une aura sulfureuse autour du roman, et le romancier n'a jamais dédaigné la publicité. D'autre

part, dans ses textes publiés, tout ne semble pas pleinement sincère ou dépourvu d'arrière-pensées. Il affirme, dans la préface donnée à Busnach pour *L'Assommoir*, que tout ce qui était fidèle au naturalisme du roman a été applaudi et que les ajouts mélodramatiques ont déplu; mais si c'était vrai, on comprendrait mal que Busnach ait fait dans sa *Nana* tant de nouvelles concessions au mélo; de plus, il paraît avéré qu'en 1881 encore le Naturalisme passait mal ou même faisait rire⁷ et que le spectacle s'est sauvé par le dénouement, où les effets de mélodrame sont poussés à l'extrême. Et par ailleurs le maître du Naturalisme a parlé des compromis de bonne tactique nécessaires pour apprivoiser un public routinier et timoré. Dans la préface de *Nana* deux tendances s'expriment, mal coordonnées.

Ses premières expériences au théâtre —fort décevantes—⁸ inspirent peut-être à Zola quelque rancune, à coup sûr une méfiance vigilante vis-à-vis du public, des confrères, et de lui-même. Aussi se tient-il à l'écart, officiellement, des adaptations que d'autres font de ses romans. En privé, il juge que la pièce tirée de *L'Assommoir* est un «mélodrame idiot»,⁹ et dans la préface il se dit réticent sur le principe même de l'adaptation, «tentative grave et dangereuse»: «Fatalement, lorsqu'on transporte un roman au théâtre, on ne peut obtenir qu'une œuvre moins complète, inférieure en intensité; en un mot, on gâte le livre...». Il répète qu'il a autorisé l'adaptation, mais sans y participer: «Soyez tranquilles, le jour où un drame sera de moi, vraiment de moi, je le signeraï... On me trouvera debout ce soir-là, pour accepter toutes les responsabilités». Déclarations aussi nettes que fières, malheureusement inexactes: il a travaillé avec Busnach à l'adaptation de *Nana*, sans trop s'en cacher puisque Goncourt —qui ne l'aurait pas inventé— rapporte le fait dans son *Journal* (29 janvier 1881), parlant d'une «collaboration assez sérieuse»; et il a autorisé Busnach à porter à la scène *Pot-Bouille*, et *Le Ventre de Paris*, et il a préfacé les adaptations. En fait les prises de distance officielles cachent mal un réel soutien critique.

Le romancier n'ignore pas que l'adaptation de *Nana* est inférieure à la création, que l'art de la scène ne saurait «traduire» son roman, pour des raisons évidentes; ces raisons, administratives ou techniques, il les rappelle, pour la forme, mais il s'attache davantage à fustiger la sottise et la perversité

7. Dans l'acte II notamment, le rossignol accompagnant les roucoulares nocturnes de Nana et Georges, —et le ruisseau de campagne, avec de la «vraie eau» contenue dans un récipient de zinc, où tombe Steiner (un des gags inventés par Busnach!).

8. Une adaptation de *Thérèse Raquin* en 1873; une comédie, *Les Héritiers Rabourdin* en 1874; un vaudeville, *Le Bouton de rose* en 1878; autant de «fours».

9. Mot rapporté par Henri Troyat, *Zola*, Paris, Fayard, 1993, p. 184.

de publics sclérosés dans la routine ou obsédés par le scandale; aux vicieux il répond, —si c'est répondre—:

On leur avait promis des ordures, disaient-ils... Qui donc, grand Dieu, leur avait promis des ordures? leur imagination, sans doute, leur besoin de scandale. Ils espéraient sur la scène les libertés du roman, et c'est là que leur bêtise égale leur corruption. Pour eux l'audace au théâtre serait de déshabiller entièrement Mlle Massin. Ils ne mettent pas l'audace dans les franchises de l'analyse, dans la vérité humaine, mais dans la nudité plus ou moins risquée d'une actrice,

et aux naïfs déçus de n'avoir pas retrouvé sur scène le roman «entier»:

Parbleu! le roman est libre, le théâtre ne l'est pas. Pour le dramaturge le problème n'était pas de transporter sur les planches certains tableaux impossibles, mais d'y tenter la plus grande somme permise de vérités dans le cadre mélodramatique de l'Ambigu; et j'estime que ce problème a été résolu par M. Busnach.

En définitive Zola approuve l'adaptation comme moyen d'imposer le Naturalisme au théâtre; et si la *Nana* de Busnach n'est pas un chef-d'œuvre, n'est-elle pas plus intéressante que les productions de Sardou, Pailleron, Dumas fils, Augier, Barrière ou Feuillet? Aucun de ces «grands noms» du théâtre de l'époque ne peut intimider un Zola conscient d'être le maître du genre moderne par excellence, le roman.

L'idée d'illustrer *Madame Bovary* ou *Salammô* faisait bondir Flaubert. Maupassant, son disciple le plus cher, ami de Zola (en 1880) et admirateur de *Nana*, a refusé avec la même énergie toute mise en scène de ses romans:

Je ne permettrai jamais qu'on tire des pièces de mes livres et je ne comprends même pas qu'on fasse de pareilles propositions aux auteurs qui respectent leur art.

La différence est telle entre la nature du roman et celle du théâtre que cette déformation enlève toute sa valeur à l'œuvre. Le roman vaut par l'atmosphère créée par l'auteur, par l'évocation spéciale qu'il donne des personnages à chaque lecteur, par le style et la composition.

Et on prétend remplacer cela par des gueules de cabotins et de cabotines, par le jargon et la désarticulation du théâtre, qui est loin

de donner l'effet de l'écriture de l'œuvre. On déshonore son livre en agissant ainsi, et les écrivains qui l'ont laissé faire n'ont agi que par amour de l'argent et ne sont pas des artistes.¹⁰

Un siècle a passé; l'image d'une fille nue a cessé de scandaliser; plus d'une actrice s'est efforcée de montrer aux spectateurs du grand et du petit écran le sourire de Nana; mais la beauté, comme les laideurs, de ce sourire, c'est un livre qui en garde encore tous les secrets.

10. Lettre sans date, citée par Marcel Sauvage, *Jules et Edmond de Goncourt*, Paris, Éditions de la Nouvelle Critique, 1932, p. 47, note 1.

