

L'adaptation théâtrale du *Nabab* d'Alphonse Daudet

Paul Delsemme

L'idée que le théâtre, genre sclérosé, divertissement grossier, ne tarderait pas à être détrôné par le livre, en particulier par le roman en pleine expansion, faisait partie de la profession de foi des écrivains français qui, aux alentours de 1880, menaient campagne en faveur du naturalisme. C'était l'opinion d'Edmond de Goncourt, préfaçant en 1879 l'édition des deux pièces qu'il avait écrites avec son frère, *Henriette Maréchal* et *La Patrie en danger*.¹ A diverses reprises, et notamment dans *Le Roman expérimental* (1880), Emile Zola opposa l'oeuvre romanesque à l'oeuvre dramatique, la liberté de l'une aux entraves de l'autre:

Un roman qu'on lit seul chez soi, les pieds sur les chenets, n'est pas une pièce qui se joue devant deux mille spectateurs. Le romancier a le temps et l'espace devant lui; toutes les écoles buissonnières lui sont permises, il emploiera cent pages, si cela lui plaît, pour analyser à son aise un personnage; il décrira les milieux aussi longuement qu'il voudra, coupera son récit, reviendra sur ses pas, changera vingt fois les lieux, sera en un mot le maître absolu de sa manière. L'auteur dramatique, au contraire, est enfermé dans un cadre rigide; il obéit à des nécessités de toutes sortes, il ne se meut qu'au milieu des obstacles. Enfin, il y a la question du lecteur isolé et des spectateurs pris en masse; le lecteur isolé tolère tout, va où l'on veut le mener, même lorsqu'il se fâche, tandis que les spectateurs pris en masse ont des pudeurs, des effarements, des sensibilités dont il faut tenir compte, sous peine de chute certaine.²

Cependant, les romanciers de la nouvelle école ne se résignaient pas à laisser le théâtre se débattre sans fin dans son réseau de mensonges et de conventions et envisageaient de l'en arracher par la force du naturalisme. Selon Zola, l'opération était urgente:

Pendant que les romans fouilleront toujours plus avant, apporteront des documents plus neufs et plus exacts, le théâtre pataugera davantage chaque jour au milieu de ses fictions romanesques, de ses intrigues usées, de ses habiletés de métier. La situation sera d'autant plus fâcheuse, que le public prendra certainement le goût des réalités, dans la lecture des romans. Le mouvement s'indique déjà, et avec force. Il viendra une heure où le public haussera les épaules et réclamera lui-même une rénovation. Ou le théâtre sera naturaliste, ou il ne le sera pas, telle est la conclusion formelle.³

L'adaptation scénique des romans relevant de la conception naturaliste apparut tout à la fois comme une épreuve susceptible de valoriser cette conception et comme une étape obligée sur la voie de la rénovation théâtrale. En 1880, Zola se réjouissait du succès du *Nabab*, la pièce en sept tableaux qu'Alphonse Daudet avait extraite de son roman, avec la collaboration de Pierre Elzéar:

En théorie, je n'aime pas les pièces tirées des romans; et j'ai donné ailleurs mes raisons. Seulement pour le triomphe des idées que je soutiens, je trouve que ces pièces m'apportent d'excellents arguments. Quand une comédie comme *Le Nabab* réussit, cela ne prouve-t-il pas le lien étroit qu'il y a entre le mouvement qui s'est accompli dans le roman et celui qui s'accomplit au théâtre? Ce sont les mêmes tableaux, c'est la même analyse portée du livre sur les planches; et le public applaudit, et il se passionne. Voilà notre bataille gagnée. Dira-t-on encore que les romanciers sont incapables d'écrire des pièces? Déclarera-t-on que ce qui fait le succès d'un livre ne saurait faire celui d'une pièce?⁴

Avant la représentation du *Nabab*, quatre récits naturalistes avaient déjà été portés à la scène. La première et la deuxième expérience n'avaient pas été très réconfortantes. *L'Arlésienne*, la pièce tirée par Alphonse Daudet d'un conte des *Lettres de mon moulin* et dotée d'une musique de Georges Bizet, était tombée à plat lors de la création au Vaudeville, en octobre 1872; le triomphe de la reprise, en 1885, à l'Odéon, revint en grande partie au succès que la partition de Bizet avait obtenu entretemps. Quant au drame que Zola réalisa à partir de *Thérèse Raquin* et que le théâtre de la Renaissance créa le 11 juillet 1873, il avait déconcerté le public par son manque d'action et un découpage inadéquat.⁵ En revanche, la version théâtrale de

Fromont jeune et Risler aîné, fournie par Alphonse Daudet avec la collaboration d'Adolphe Belot, avait fait une honorable carrière sur la scène du Vaudeville, où elle fut représentée pour la première fois le 16 septembre 1876; et *L'Assommoir*, dans l'adaptation de William Busnach et Octave Gastineau montée par l'Ambigu, avait atteint allègrement la centième le 29 avril 1879. Mais le succès de ces deux ouvrages était assez impur; il avait fallu sacrifier au goût et aux habitudes du public une partie du credo naturaliste. Les adaptateurs de *L'Assommoir* avaient dilué l'analyse sociale dans le mélodramatique et le spectaculaire. Porté sur les planches, le roman de Daudet avait perdu les particularités littéraires qui le distinguaient (changements de perspective, retours en arrière, présence de nombreux personnages secondaires bien typés), et une fin heureuse, amenée artificiellement dans le seul but de complaire au spectateur sensible, dénaturait le climat pessimiste du roman.⁶ Nous aurons à constater que la pièce tirée du *Nabab* révèle des déviations et des concessions du même ordre.

Des dramaturges authentiques et conformes à ses desseins lui faisant défaut (Henry Becque, si proche, refusa toujours de figurer parmi les siens), le naturalisme de langue française fut contraint de recourir à l'adaptation des oeuvres romanesques pour s'imposer au théâtre. Entre 1872 (adaptation de *L'Arlésienne*) et 1907 (adaptation de *La Faute de l'abbé Mouret*), c'est-à-dire tout au long de la période qui assista à l'ascension, à l'apogée et au déclin du naturalisme en France, l'exploitation théâtrale de romans et de nouvelles conçus par les maîtres du mouvement se poursuivit sans relâche. Après *L'Arlésienne*, *Thérèse Raquin*, *Fromont jeune et Risler aîné*, *L'Assommoir* et *Le Nabab*, la plupart des oeuvres marquantes des frères Goncourt, d'Emile Zola, d'Alphonse Daudet, de Guy de Maupassant et de Camille Lemonnier reçurent une version scénique,⁷ comme en témoigne notre relevé (le nom des adaptateurs est mentionné après le lieu et l'année de la création):

Edmond et Jules de Goncourt: *Renée Mauperin* (Odéon, 1886; Henry Céard); *Soeur Philomène* (Théâtre-Libre, 1887; Arthur Byl et Jules Vidal); *Germinie Lacerteux* (Odéon, 1888; Edmond de Goncourt); *Charles Demailly* (Gymnase, 1892; Paul Alexis et Oscar Méténier); *Manette Salomon* (Vaudeville, 1896; Edmond de Goncourt).

Edmond de Goncourt: *Les Frères Zemganno* (Théâtre-Libre, 1890; Paul Alexis et Oscar Méténier); *La Fille Elisa* (Théâtre-Libre, 1890; Jean Ajalbert).

Emile Zola: *Nana* (Ambigu, 1881; William Busnach); *Pot-Bouille* (Ambigu, 1883; William Busnach); *Le Ventre de Paris* (Théâtre de Paris, 1887; William Busnach); *Jacques Damour* (Théâtre-Libre, 1887; Léon Hennique); *Renée* (d'après *Lá Curée* et *Nantas*, Vaudeville, 1887; adaptation par Zola); *Tout pour l'honneur* (d'après *Le Capitaine Burle*,

Théâtre-Libre, 1887; Henry Céard); *Germinal* (Châtelet, 1888; William Busnach); *Une page d'amour* (Odéon, 1893; Charles Samson); *Au Bonheur des Dames* (Gymnase, 1896; Charles Hugot et Raoul de Saint-Arroman); *Pour une nuit d'amour* (Grand-Guignol, 1898; Jane de La Vaudère); *La Terre* (Théâtre Antoine, 1902; Charles Hugot et Raoul de Saint-Arroman); *La Faute de l'abbé Mouret* (Odéon, 1907; Alfred Bruneau).

Alphonse Daudet: *Jack* (Odéon, 1881; adaptation par Daudet); *Les Rois en exil* (Vaudeville, 1883; Paul Delair); *Sapho* (Gymnase, 1885; Daudet avec la collaboration d'Adophe Belot); *Nana Roumestan* (Odéon, 1887; adaptation par Daudet); *Tartarin de Tarascon* (Gaité, 1888; Dennery et Bocage); *La Petite Paroisse* (Théâtre Antoine, 1901; Léon Hennique).

Guy de Maupassant: *Mademoiselle Fifi* (Théâtre-Libre, 1896; Oscar Méténier); *Boule de suif* (Théâtre Antoine, 1902; Oscar Méténier).

Camille Lemonnier: *Un mâle* (Théâtre du Parc, à Bruxelles, 1888; Lemonnier avec la collaboration d'Anatole Bahier et de Jean Dubois); *Le Mort* (mimodrame sous le même titre, Alcazar, à Bruxelles, 1894; Lemonnier avec la collaboration de Paul Martinetti, musique de Léon Du Bois; tragédie sous le titre *Les Mains*, Nouveau Théâtre, à Bruxelles, 1899; adaptation par Lemonnier).⁸

Les naturalistes de langue française avaient fait de l'adaptation scénique un instrument de leur stratégie, de leur effort de promotion; mais ils n'avaient pas le monopole du procédé, qui, de leur temps et en dehors de leur sphère d'influence, était de pratique courante et jouissait de la faveur des entreprises théâtrales. Au cours de la période que nous avons observée (1872-1907), les scènes parisiennes accueillirent un nombre considérable de pièces tirées de romans étrangers au naturalisme, situés parfois à ses antipodes. Il se constitua ainsi un répertoire hétéroclite, exploitant pêle-mêle les noms prestigieux (Balzac, Victor Hugo, Alexandre Dumas père, George Sand, Théophile Gautier), les écrivains populaires (Jules Verne, Erckmann-Chatrion, Eugène Sue, Georges Ohnet, Xavier de Montépin, Paul d'Ivoi), les auteurs alors très appréciés, négligés aujourd'hui (Victor Cherbuliez, André Theuriet, Edmond About et ceux que l'actualité littéraire mettait en vedette Ludovic Halévy, Paul Bourget, Marcel Prévost, Anatole France, François Coppée, Willy et Colette Willy, René Bazin).

Quelques-uns de ces spectacles firent salle comble: *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, issu de la collaboration de Jules Verne et de Dennery, resté à l'affiche de la Porte Saint-Martin tout au long de l'année 1875, repris solennellement le 1er juin 1879 à l'occasion de l'Exposition universelle et, par après, constamment ramené sous les

feux de la rampe; *L'Ami Fritz* d'Erckmann-Chatrian, créé le 4 décembre 1876 à la Comédie-Française, où il fit une longue carrière; *Le Maître de forges* de Georges Ohnet, représenté le 15 décembre 1883 au Gymnase et joué des centaines de fois; *L'Abbé Constantin*, tiré du roman de Ludovic Halévy par Hector Crémieux et Pierre Decourcelle, donné pour la première fois le 4 novembre 1887 en ce même théâtre du Gymnase, auquel il apporta de plantureuses recettes, comparables à celles du *Maître de forges*.

Tout le temps qu'ils pratiquèrent la critique dramatique, un Zola et un Daudet observaient avec vif intérêt les adaptations que leur offrait l'actualité théâtrale.⁹ Ces opérations favorisaient-elles l'avènement d'un théâtre plus vrai? Ils se posaient la question. Que le public de la Comédie-Française, en décembre 1876, eût accueilli avec enthousiasme *L'Ami Fritz*, histoire toute simple du mariage d'un brave garçon alsacien, réjouissait Emile Zola, qui voyait là le signe d'une évolution irréversible du goût théâtral:

J'ignore quelles ont pu être les intentions de MM. Erckmann-Chatrian. Il est croyable qu'ils n'ont pas eu les idées révolutionnaires que je leur prête; je dis révolutionnaires en littérature. Mais cela importe peu. *L'Ami Fritz* est une de ces oeuvres bénies qui font époque, en dehors de la volonté des auteurs, des directeurs et des interprètes. [. . .] Ceux qui l'ont mûrie et préparée pour le public, ont vu sans doute une pièce patriotique, idyllique, poétique. Et voilà qu'elle éclate comme une pièce réaliste; voilà qu'elle restera comme un des premiers essais sérieux du naturalisme au théâtre.¹⁰

En vérité, les adaptateurs d'alors, qu'ils fussent ou qu'ils ne fussent pas d'obédience naturaliste, développaient une pratique instaurée à la fin de l'époque romantique, lorsque Alexandre Dumas père, avec la complicité d'Auguste Maquet, extrayait de ses romans l'intrigue de drames en cinq actes et une dizaine de tableaux: *Les Trois Mousquetaires* (1845), *La Reine Margot* (1847), *Le Chevalier de Maison-Rouge* (1847), etc. Appliqué à des récits d'un autre type, le procédé permit de voir au théâtre *Mauprat* de George Sand (Odéon, 1851), *Mademoiselle de la Seiglière* de Jules Sandeau (Comédie-Française, 1851) ou *Le Roman d'un jeune homme pauvre* d'Octave Feuillet (Vaudeville, 1858). Qu'on se rappelle ici que *La Dame aux camélias*, le célèbre drame, créé le 2 février 1852, ne s'écarte guère du roman que Dumas fils écrivit d'abord et publia en 1848.¹¹ Les naturalistes tentés par l'adaptation théâtrale d'oeuvres narratives trouvèrent donc un usage littéraire abondamment attesté, qu'ils exploitèrent à leur tour, selon leur optique, en concurrence avec des écrivains engagés sous

l'autres bannières.

Le roman

Le Nabab, sous-titré *Moeurs parisiennes*, parut en 1877, d'abord en feuilleton dans *Le Temps*, ensuite en librairie, par les soins de l'éditeur Charpentier. Deux textes, *La Mort du duc de M**** et *Un nabab*, publiés respectivement dans *L'Événement* du 25 novembre 1872 et dans *Le Bien public* du 7 janvier 1873, recueillis l'un et l'autre en 1874 dans *Robert Helmont. Etudes et paysages*, éclairent la genèse du roman. Le duc de M***, à savoir Charles de Morny, le célèbre homme d'Etat, mort en mars 1865 et dont l'écrivain fut l'un des secrétaires jusqu'à cette date, prit une place importante dans le roman sous le nom de duc de Mora. *Un nabab* évoquait, sans le nommer, François Bravay, méridional de basse extraction, enrichi par de fructueux triptages en Egypte, arrivé à Paris dans le courant des années 1860 avec une fortune fabuleuse et les naïvetés d'un parvenu, exploité effrontément par une nuée de parasites et, pour avoir eu la regrettable ambition de se faire élire à la Chambre, traîné dans la boue, abandonné de ses courtisans et déchu pour toujours de sa splendeur.¹² Peu retouché, ce personnage devint le héros du roman, Bernard Jansoulet, le Nabab.

Les cinq premiers chapitres du roman, qui en compte vingt-cinq, présentent les personnages principaux et les comparses dans le cadre de schémas narratifs dont la pièce ne pourra retrouver la flexibilité: le docteur Richard Jenkins, médecin irlandais, l'inventeur charlatanesque des "perles Jenkins" qui donnent une énergie factice aux viveurs épuisés, visite son illustre clientèle, en commençant par le duc de Mora, le marquis de Monpavon, de grande famille, mais ruiné par le jeu et les spéculations, et Félicia Ruys, fille du sculpteur Sébastien Ruys et sculpteur elle-même (chapitre I); au terme de sa tournée, le médecin arrive place Vendôme, au domicile de Bernard Jansoulet, et c'est l'occasion, pour le lecteur, de connaître le Nabab et l'entourage frelaté qui use et abuse de sa largesse (chapitre II); par le biais des mémoires où Passajon, garçon de bureau teinté de littérature, consigne ses observations, on découvre les dessous de la Caisse territoriale, une société fictive, un attrape-nigaud (chapitre III); lors d'une réception organisée par Jenkins, l'honnête Paul de Géry, depuis peu secrétaire de Jansoulet, apprend coup sur coup que Mora désire Félicia Ruys, que le docteur n'est pas marié à la jolie femme qu'on appelle Madame Jenkins et que le Nabab a fait fortune en Tunisie par des moyens proches de l'escroquerie (chapitre IV); transporté dans un modeste appartement du quartier des Ternes, le lecteur fait la connaissance du comptable Joyeuse et de ses quatre filles, Aline, Elise, Henriette et Yaia, une

famille unie et aimable que fréquente le fils de la fausse Madame Jenkins, André Maranne, en rupture avec son milieu et exerçant le métier de photographe en attendant que ses écrits lui apportent la notoriété littéraire (chapitre V).

Ayant situé l'action, le romancier s'attache à la destinée des personnages intimement mêlés aux heurs et malheurs du Nabab; cela amène un entrecroisement d'histoires particulières dont l'ensemble constitue un tableau de la société parisienne à la fin du Second Empire.

Félicia Ruys est une fille étrange. La célébrité qu'elle a acquise comme sculpteur n'efface pas de son caractère la marque d'une enfance sans mère et sans éducation, auprès d'un père distrait, absorbé par l'art. Plus indélébile que le reste, un événement la hante, qui a modifié pour toujours sa vision de l'existence: alors qu'elle était encore une adolescente, le docteur Jenkins, ami intime de son père, a tenté de la violer. Comme le médecin lui a montré un grand dévouement à la mort de Sébastien Ruys, elle n'a pu se résoudre à l'exclure de son entourage. Il vient la voir souvent, toujours épris d'elle, mais dissimulant avec soin sa passion incurable. Elle a accepté de faire le buste de Jansoulet. Au cours des poses, elle s'est attachée à ce plébéien spontané, resté près de ses origines et dont la laideur, d'une espèce peu commune d'ailleurs, est métamorphosée par un adorable sourire de bonté. S'il demandait sa main, elle serait consentante. Elle en fait la confidence à Jenkins, trop heureux de lui révéler que le Nabab est marié, que sa femme et ses trois enfants sont arrivés à Paris il y a deux jours. De dépit, Félicia détruit le buste inachevé (chapitre VI). Plus tard, elle reprendra le travail, le terminera, et l'oeuvre fera sensation au Salon annuel de peinture et de sculpture (chapitre XIV).

Les personnages principaux du *Nabab* et même quelques secondaires parurent s'identifier avec des personnalités connues. Pour Félicia Ruys, par exemple, on cita Sarah Bernhardt, on pensa à Judith Gautier. En ce qui concernait Mora, le jeu des identifications cessait d'être conjectural. Daudet avait pris pour modèle Morny, et il n'en faisait pas mystère, tenant toutefois à répondre aux critiques qui l'accusaient d'ingratitude à l'égard de son ancien protecteur: "L'histoire s'occupera de l'homme d'Etat. Moi j'ai fait voir, en le mêlant de fort loin à la fiction de mon drame, le mondain qu'il était et qu'il voulait être, assuré d'ailleurs que de son vivant il ne lui eût point déplu d'être présenté ainsi".¹³

Lorsqu'il apparaît aux chapitres I, IV, XIV et XVI, le duc de Mora, exténué par la politique, le jeu sous toutes ses formes et la passion des femmes, est un homme arrivé à bout de course; mais son art consommé de l'apparence et le secours des "perles Jenkins"

parviennent encore à tromper le monde. Son dernier amour sera Félicia, qui se donnera à lui dans un coup de tête. Quelques pages du chapitre XVIII relatent la mort du duc. L'agonisant qui prend congé de la vie avec la distinction d'un homme du monde, à son chevet les familiers affolés à l'idée de ce qu'ils vont perdre, le valet de chambre qui s'empare de quelques rouleaux d'or traînant dans un tiroir, Monpavon et Jenkins invités par le mourant à détruire sans retard ses papiers secrets et, faute de mieux, obligés de les noyer à la sauvette dans un cabinet d'aisance, et, à l'entrée du palais, la foule murmurante des notables venus aux nouvelles: dans ce morceau d'anthologie, le narrateur rejoint Saint-Simon. Trop énumérative, la description des funérailles (chapitre XIX) n'atteint pas ce niveau.

Beaucoup de contemporains, dit-on, pouvaient désigner la personnalité parisienne que Daudet évoquait sous les traits du marquis Louis-Marie-Agénor de Monpavon, vieux beau camouflant sa décrépitude par le maquillage, endetté, quasi ruiné, néanmoins plus soucieux de sa tenue que de l'état de ses finances et, à l'instar de Mora, son parangon, bredouillant avec une paresse aristocratique des phrases inachevées, jalonnées de "machin" et de "chose" à la place des mots propres. Mais ce personnage caricatural a l'âme d'un gentilhomme; il sait ce qu'il doit faire dans les circonstances extrêmes. Lorsque la Caisse territoriale dont il est le censeur fait banqueroute et que le Nabab n'est plus en mesure d'intervenir, le marquis préfère la mort à l'humiliante comparution devant les tribunaux. Un camélia blanc à la boutonnière, sans rien sur lui qui permette de l'identifier, il remonte les boulevards d'un pas léger, gagne un faubourg populaire, pénètre dans un sinistre établissement de bains et loue un cabine. Qui s'aviserait jamais de penser qu'un Monpavon est venu se couper la gorge en ce coin perdu? Sa mort restera anonyme; on croira qu'il a disparu (chapitre XXII). Ce récit pathétique possède, lui aussi, la valeur exemplaire d'un texte d'anthologie.

Marchant à la mort, M. de Monpavon croise la prétendue Madame Jenkins, la salue galamment, sans se douter qu'elle est décidée, comme lui, à mourir. Cet après-midi, un homme d'affaires est venu notifier à la malheureuse que, en raison du départ de Jenkins pour l'étranger et de la mise en vente de tout ce qu'il possède, elle doit s'apprêter à quitter le domicile. Le coup est terrible. Pendant des années, elle a accepté de partager, sous une fausse identité et dans la crainte perpétuelle d'être démasquée, la vie d'un homme marié dissimulant au monde l'existence de l'épouse légitime; et voilà que, aujourd'hui, il la chasse comme une intruse. Avant de se donner la mort (elle ne sait encore comment), elle veut voir une dernière fois le fils qu'elle a eu d'une union précédente et que le tyrannique Jenkins a éloigné d'elle. Cet élan de désespoir la sauve. André Maranne

l'accueille à bras ouverts et la presse de vivre auprès de lui et d'Elise Joyeuse, qui sera bientôt sa femme (chapitre XXII).

Scène touchante qui ramène sous les yeux du lecteur la famille Joyeuse. Estimant sans doute qu'il se devait de réserver une place à la vertu dans son tableau de la corruption parisienne, Daudet a consacré deux chapitres (V, IX) et maints passages à cette famille présentée comme un modèle de rectitude et de beaux sentiments. Mis en contact avec elle, les rares personnages honnêtes du roman sont forcément émus et séduits. C'est ce qui arrive à André Maranne, jetant son dévolu sur Elise, et à Paul de Géry, qui, prenant des leçons de comptabilité avec le père Joyeuse afin d'apporter à Jansoulet une collaboration plus efficiente, tombe sous le charme d'Aline, la fille aînée, et cesse de penser amoureusement à Félicia Ruys.

Les épisodes que nous venons de résumer et quelques autres, de moindre importance, ne laissent qu'une moitié du roman à l'histoire centrale, celle de Bernard Jansoulet.

Dès le chapitre II, le lecteur entrevoit les catastrophes qui menacent le Nabab, livré à des exploiters effrénés: Cardailhac, le directeur du théâtre qu'il commande, Jenkins qui le convainc de patronner pécutiairement l'Oeuvre de Bethléem, une pouponnière où les enfants, allaités par des chèvres, meurent l'un après l'autre, le financier Paganetti qui s'engage à le faire élire en Corse et, avec la complicité condescendante de Monpavon, lui soutire des millions pour renflouer la Caisse territoriale enlisée dans de louches entreprises, le journaliste Moëssard dont il lui faut payer grassement la plume complaisante, le vieux Schwalbach qui lui fournit tableaux et oeuvres d'art en prenant un bénéfice exorbitant, ce que fait aussi allègrement le marquis de Bois-l'Héry lorsqu'il lui vend des chevaux. Toute cette avidité ne ruine pas le Nabab, mais l'usage que les rapaces feront de son argent et de sa caution risque de le précipiter dans les abîmes de la faillite et du déshonneur.

Un événement de mauvais augure: le nouveau bey de Tunis, pour qui Jansoulet a préparé une réception fastueuse en son château de Provence lui fait l'affront de n'être pas au rendez-vous. C'est un mauvais coup du banquier Hemerlingue, baron de fraîche date, l'ancien camarade avec qui il est brouillé depuis dix ans et qui, hélas, exerce une forte influence sur le nouveau souverain (chapitre XI). Par bonheur, la campagne électorale en Corse réussit (chapitre XII). Le député Bernard Jansoulet aura un poids dont le bey, bon gré mal gré, devra tenir compte.

Mais sera-t-il validé? Rendu par Géry plus conscient des malhonnêtetés de son entourage, il opère des contrôles, oppose des refus. Cela déplaît. Solliciteur abusif, enfin éconduit, Moëssard se venge dans une série d'articles diffamatoires, pleins d'allusions infâmes aux

métiers déshonorants que le Nabab aurait pratiqués autrefois, à Paris (chapitre XV). Il se fait qu'il a mis les pieds à Paris pour la première fois il y a seulement six mois. Volontairement ou non, le journaliste l'a confondu avec Louis, son frère aîné, au passé fangeux.

Les articles circulent, font scandale. A la Chambre, où le nouvel élu est admis avant la validation, l'accueil est glacial. C'est le député Le Merquier, à la dévotion de Hemerlingue, qui est chargé de faire rapport sur son élection (chapitre XVI). Désignation fâcheuse, d'autant plus fâcheuse que le Nabab, avec le décès de Mora, perd un défenseur dont il pouvait être sûr! Aux funérailles du duc, il agrippe Hemerlingue et, au nom de leur ancienne amitié, le conjure d'intercéder en sa faveur auprès de Le Merquier. Le baron y consent, mais à la condition que Madame Jansoulet fasse une visite à sa femme, une visite toute simple, l'occasion pour ces dames de parler chiffons et toilettes . . . C'est la pierre d'achoppement! Quand Hemerlingue l'a épousée, la future baronne était, la veille encore, une esclave du sérail du jeune bey Ahmed. Intelligente, ambitieuse, volontaire, elle s'est merveilleusement adaptée à la haute société parisienne où la vertigineuse ascension de son mari l'a portée. Mais pour Madame Jansoulet, Levantine obtuse, arrivée tout récemment à Paris avec ses préjugés orientaux et la fierté d'appartenir à une caste honorée en Tunisie, la femme Hemerlingue est restée l'ancienne esclave, un être infréquentable. Son époux a beau l'adjurer, elle refuse de se rendre chez les Hemerlingue. La baronne se venge cruellement. A son instigation, Le Merquier tend un piège au Nabab, venu lui expliquer que, par respect de sa vieille mère, il doit s'abstenir de dire publiquement avec quel Jansoulet les pamphlets le confondent. Le fourbe l'écoute avec componction; puis, feignant le regret de ne pas posséder une collection de tableaux plus belle, il l'amène à lui offrir tout sottement un Tintoret de grand prix. Pense-t-il donc, l'impudent, qu'on achète un Le Merquier? Et le perfide de foudroyer le naïf: "C'est l'honneur de toute la Chambre que vous venez d'outrager dans ma personne, Monsieur . . . Nos collègues en seront informés aujourd'hui même . . ." (chapitre XX).

Le grand jour vient, où la Chambre doit se prononcer sur la validation de l'élu de la Corse. Jansoulet est à son banc. Il ignore que sa mère, arrivée à l'improviste de la Provence ancestrale, a pris place dans les tribunes réservées au public; elle est là, la vieille femme, vaguement consciente qu'il se trame quelque chose contre son fils. Le Merquier se lève, lit son rapport, accablante énumération des irrégularités électorales, exposé plus accablant encore des agissements de la Caisse territoriale patronnée par le candidat. Puis, cessant de lire, il fait allusion aux bruits infâmes qui circulent . . . "Non, Messieurs, cet homme ne doit pas siéger parmi vous". La parole est

maintenant à celui qu'on vient de clouer au pilori. Un miracle, alors, se produit. Cet être fruste, sans culture, sans éducation, trouve les mots d'une pathétique éloquence pour évoquer son passé de misère et la misère de la maudite fortune qui a fait de lui un paria de la société parisienne. Applaudi par l'auditoire qu'il a conquis, il lui suffirait de dire pour son ultime défense: "La calomnie a confondu deux noms. Je m'appelle Bernard Jansoulet. L'autre s'appelait Jansoulet Louis". Mais, à cet instant, il voit dans les tribunes sa mère, tendant vers lui son visage inondé de larmes, et il renonce à l'argument majeur de son plaidoyer afin que la pauvre continue à ignorer le déshonneur de l'aîné. La Chambre annule d'élection (chapitre XXI).

Dès lors, tout se précipite. Une instruction judiciaire est ouverte contre la Caisse territoriale. Paganetti, son gouverneur, est en fuite; Bois-l'Héry, conseiller de la société, est incarcéré à Mazas; Monpavon a disparu. C'est la débâcle (chapitre XXIII).

Le Nabab, toutefois, reprend espoir à la nouvelle que Géry, envoyé en Tunisie, revient avec dix millions arrachés au bey. La faillite est évitée. Tout ragaillard, il décide d'assister à la première de *Révolte*, la pièce d'André Maranne, son protégé, montée sur la scène des Nouveautés, son théâtre. Magnifique occasion de se montrer aux Parisiens qui le croient fini! Mais l'hostilité hargneuse que lui manifeste le public brise l'énergie qu'il vient de recouvrer. Frappé d'apoplexie, il s'effondre. Transporté par Géry dans le magasin d'accessoires du théâtre, il y meurt comme un misérable: "Ses lèvres remuèrent, et ses yeux dilatés, tournés vers de Géry, retrouvèrent avant la mort une expression douloureuse, implorante et révoltée, comme pour le prendre à témoin d'une des plus grandes, des plus cruelles injustices que Paris ait jamais commises" (chapitre XXV).

La pièce¹⁴

La pièce tirée du roman fut représentée pour la première fois le 30 janvier 1880, à Paris, sur la scène du Vaudeville. Le collaborateur de Daudet, Pierre Elzéar (pseudonyme de P.E. Bonnier), avait à son actif un drame en vers, *Le Grand Frère*, et un charmant à-propos, *Racine sifflé*, écrit pour l'Odéon en 1876, à l'occasion d'une commémoration de Racine. Le travail de l'adaptation lui plaisait. Avec Richard Lesclide, il conçut la version scénique de *Bug Jargal*, jouée en novembre 1880 au Théâtre du Château d'eau.

L'adaptation de la matière du *Nabab* à la nécessité théâtrale a entraîné un resserrement de l'action au bénéfice d'un cas particulier, celui de Bernard Jansoulet, et aux dépens de l'analyse sociale, très développée dans le roman, en accord avec l'annonce du sous-titre *Moeurs parisiennes*. Dès l'abord, il convient de noter cette

modification de l'optique, ce rétrécissement du projet naturaliste. Du grand nombre de personnages (ils sont trente-cinq) et de la diversité du cadre (il y a six décors différents), on serait tenté de déduire que le dramaturge a respecté le dessein du romancier: montrer un microcosme significatif de l'état social d'une époque donnée. L'apparence est trompeuse. Tout le dispositif est conçu pour mettre en lumière le personnage titulaire et les événements qui le concernent.

La structure

La pièce se présente sous la forme de sept tableaux, divisés en scènes et correspondant *grosso modo* à certains chapitres du roman.

Premier tableau. Chez les Joyeuse. Sources: chapitre V (*La famille Joyeuse*) et chapitre IX (*Bonne-Maman*).

Deuxième tableau. Chez le Nabab, place Vendôme. Sources: chapitre II (*Un déjeuner place Vendôme*) et, pour la scène V, la fin du chapitre VIII (*L'Oeuvre de Bethléem*).

Troisième tableau. Chez Félicia. Source: chapitre VI (*Félicia Ruys*).

Quatrième tableau (décor du deuxième). Chez le Nabab. Source: chapitre X (*Mémoires d'un garçon de bureau. Les domestiques*).

Cinquième tableau. A l'Exposition. Source: chapitre XIV (*L'Exposition*).

Sixième tableau. Vestibule du duc de Mora. Source: chapitre XVIII (*Les perles Jenkins*).

Septième tableau. Corps législatif. Salle des Pas-perdus. Source: chapitre XXI (*La séance*).

La substitution du tableau à l'acte faisait partie de la rénovation théâtrale préconisée par le naturalisme. Edmond de Goncourt appelait de ses vœux "le retour franc et sincère à la forme théâtrale shakespearienne", et il s'en expliqua longuement dans la préface de la pièce qu'il avait extraite de *Germinie Lacerteux* et fait jouer à l'Odéon en 1888:

En effet l'acte est pour moi la combinaison scénique la plus besogneuse de convention, la combinaison encourageant le mieux l'ingéniosité du petit auteur dramatique contemporain, la combinaison resserrant et comprimant une action dans une sorte de gênante unité, descendant des vieilles unités de nos vieilles tragédies; la combinaison défendant aux situations d'une oeuvre dramatique de se développer dans plus de trois, quatre, cinq localités, et faisant entrer de force des choses et des individus dans un compartiment scénique qui n'est pas le leur, et amenant dans des milieux invraisemblables des

personnages de toutes les classes, de toutes les positions sociales. Un exemple qu'on me permettra de prendre chez moi. Dans la pièce de *Germinie Lacerteux*, charpentée par un homme qui a le secret du théâtre, par un vrai, par un pur *carcassier*, Mlle de Varandeuil apparaîtrait nécessairement au bal de la Boule Noire. Eh bien, je le déclare, mon *carcassier* eût-il trouvé une imagination de génie pour l'y amener, je déclare d'avance la trouvaille imbécile. J'ai donc distribué *Germinie Lacerteux* en tableaux, mais en tableaux non à l'imitation des actes, ainsi qu'on a l'habitude de le faire, en tableaux donnant un morceau de l'action dans toute sa brièveté: fût-il composé de trois scènes, de deux scènes, même d'une seule et unique scène.

Et cette distribution a été faite dans l'idée que la pièce serait jouée sur un théâtre machiné à l'anglaise, avec des changements à vue sans entr'actes, ou tout au moins avec des baissers de rideau très courts--et aussi avec l'espoir, au milieu de la pièce, d'un repos, d'un grand entr'acte d'une demi-heure, à la façon des concerts, des cirques et des trilogies de Wagner.¹⁵

Les adversaires du découpage en tableaux lui reprochaient son décousu. Daudet, à qui l'on ne manqua pas d'adresser cette critique,¹⁶ ne la méritait pas, nous semble-t-il. Par contre, la réflexion caustique de Goncourt au sujet "des personnages de toutes les classes, de toutes les positions sociales" réunis dans les mêmes lieux, au mépris de toute vraisemblance, peut s'appliquer à son adaptation. Par exemple, Aline, disant à Jenkins (scène VIII du premier tableau): "Nous sommes si loin de Paris dans ce faubourg des Ternes, à notre cinquième étage", révèle combien il est peu crédible que le docteur, la baronne Hemerlingue et le marquis de Monpavon, gens huppés, se trouvent chez les Joyeuse et, davantage encore, que, venus séparément, ils s'y retrouvent par hasard à la même heure. Félicia, disent-ils, leur a fait l'éloge de cette famille méritante: l'épisode n'en est guère plus plausible. Au chapitre I du roman, Jenkins fait un détour par le quartier des Ternes pour parler à André Maranne, le fils de sa compagne, voisin des Joyeuse. Parfaitement vraisemblable. Mais, dans la pièce, ce jeune homme n'existe plus; en l'occurrence, il est difficile d'imaginer que le médecin du faubourg Saint-Germain ait jamais eu l'envie de hanter le quartier lointain où vivent les Joyeuse.

Par comparaison avec le roman, construit de manière à ménager une admirable diversité de perspectives, la pièce paraît à l'étroit sous la contrainte de l'enchaînement chronologique et du cadre scénique. Daudet, toutefois, a rompu avec certaine tradition théâtrale en donnant

à sa pièce une fin ouverte sur l'incertitude. Alors que, comme nous l'avons rappelé, le Jansoulet du roman, déshonoré, rejeté par la ville, meurt misérablement, le Jansoulet de la pièce, au dernier tableau, demeure d'attaque, convaincu que tôt ou tard il sera lavé des calomnies qui ont entraîné l'annulation de son élection. La pièce s'achève sur la vision d'un homme meurtri, néanmoins résolu à lutter, s'éloignant avec sa vieille mère, sous les regards d'une assistance respectueuse. Ce dénouement qui laisse l'histoire en suspens et donne libre cours à l'imagination du spectateur, est d'un effet si puissant, si proche de notre modernité, qu'il est exclu de penser que l'auteur a changé l'épilogue du roman uniquement pour doter sa pièce d'une sorte de *happy end*.

Les personnages

Une constatation de faible importance: en passant dans la pièce, quelques personnages secondaires ont changé de nom; la modification est parfois peu sensible.

<i>Dans le roman</i>	<i>Dans la pièce</i>
Cardailhac	Canilhac
Bois-l'Héry	Boislhéry
Paganetti	Piedigriggio*
Moëssard	Goëssard
Brahim-Bey (aide de camp de de l'ancien bey)	Ibrahim (colonel tunisien)
Louis (valet de chambre de Mora)	Alexandre
Le Merquier	Sarigue**

* Au chapitre XII du roman, nom d'un bandit corse mêlé à la campagne électorale.

** Personnage invisible. Dans les chapitres XVI et XXI, c'est le nom du seul député qui témoigne de la sympathie à Jansoulet.

La disparition de certains personnages mérite, bien sûr, une plus grande attention. Il faut y voir, le plus souvent, la volonté de resserrer l'action, d'esquiver les épisodes encombrants.

La corpulente Levantine qui précipite par son entêtement stupide la ruine du Nabab, a été éliminée. Dans la pièce, Jansoulet est célibataire; ce qui lui permet de demander la main de Félicia Ruys. Lorsque celle-ci détruit son buste (troisième tableau, scène XIX), ce n'est pas sous l'empire d'un dépit, mais pour prouver à Paull de Géry-dont elle s'est éprise--que le richissime prétendant ne l'intéresse pas.

D'où une situation absente du roman: amoureux de Félicia et candidat au mariage, le Nabab jalouse son secrétaire, se brouille avec lui après lui avoir crié: "Oui, c'est pour elle que je veux lutter encore, pour elle que je veux être quelque chose dans mon pays" (quatrième tableau, scène IX). Le Jansoulet du roman est un ambitieux à la recherche des honneurs, de la consécration officielle; chez le Jansoulet de la pièce, c'est l'amour d'une femme qui exalte l'ambition. La fiction modifiée crée un autre comportement, une autre psychologie.

L'épouse de Jansoulet ayant été escamotée, il a fallu expliquer la tenace rancune de la baronne Hemerlingue autrement que dans le roman. Le problème a été résolu sans abuser de la vraisemblance. A la scène IX du troisième tableau, l'ancienne odalisque raconte à Félicia que, tombée amoureuse de Jansoulet là-bas, en Tunisie, et ayant obtenu son affranchissement, elle était venue un soir lui proposer de l'épouser et que, pour toute réponse, il lui avait jeté en arabe une injure grossière. Elle ne le lui a jamais pardonné . . .

Le sympathique André Maranne a disparu: plus question donc de *Révolte* et de sa représentation, devenue sans utilité puisque le Nabab est toujours en vie à la fin du septième tableau. Substitué partiellement à Maranne, tout en conservant ce que le roman lui attribue, Géry occupe une place plus grande au sein de la famille Joyeuse, laquelle, soit dit en passant, ne compte plus que trois filles.

L'importance de Jenkins a été réduite. S'il est toujours l'homme des "perles" et l'un des gros exploiters du Nabab, il a perdu la vie privée que lui prête le roman: pas de Madame Jenkins sur la scène et nulle allusion à une passion amoureuse dont le quadragénaire ne parviendrait pas à guérir. Un roman peut développer parallèlement plusieurs histoires distinctes; l'oeuvre dramatique s'accommode mal d'une excessive dispersion de l'intérêt.

Nous avons vu que le chapitre XXII du roman décrit deux "drames parisiens": le suicide de Monpavon et l'errance désespérée de la fausse Madame Jenkins. Il n'en reste rien dans la pièce. Une Madame Jenkins, légitime ou non, n'apparaît pas. Quant à Monpavon, s'il est sur la scène plus souvent qu'à son tour, c'est pour amuser la galerie, non pour l'émouvoir; on raconte que l'acteur Dieudonné, lors de la création, obtint un vif succès en rendant à merveille les tics et le bredouillage du personnage. Une seule réplique (septième tableau, scène IX) laisse entendre que le Monpavon de la pièce finira comme le Monpavon du roman.

Evoqué sans cesse, le duc de Morny demeure invisible, comme l'Arlésienne. Daudet a senti le danger de placer sous les yeux du spectateur un personnage emprunté aussi manifestement à l'histoire récente de la France. Bien que, en 1880, Morny fût mort depuis quinze ans, le public risquait de considérer comme prématurée sa

résurrection sur les planches d'un théâtre. A ce propos, signalons que, en 1886, la pièce d'Alfred Gassier, *Juarez ou la guerre du Mexique*, montée au Château d'eau, provoqua une levée de boucliers, parce que, comme le théâtre-document d'aujourd'hui, elle faisait apparaître sur la scène des personnalités encore en vie, Bazaine et l'impératrice Charlotte.

Pour montrer l'envers de certains événements, le romancier a eu l'idée ingénieuse de les faire raconter par les domestiques de ses personnages; c'est la matière du chapitre X. L'adaptation conserve cette manière d'exposer les faits: d'où la mise en scène, au quatrième tableau, du monde ancillaire, avec ses ragots, ses propos cyniques et son débraillé. Une réussite.

Mais le beau roman de Daudet contient des passages dont le charme poétique n'a pu être reproduit sur la scène. Nous en donnerons un seul exemple. Dans la pièce comme dans le roman, Félicia a pour compagne et confidente une ancienne gloire de la danse, Constante Cremnitz, un être exquis, une âme d'enfant. Au chapitre XIII du roman, Félicia lui ayant fait raconter une fois de plus ses triomphes d'autrefois, la Cremnitz se met à danser, portée sur les ailes du rêve:

C'était charmant et féérique. Sur le fond de l'immense pièce noyée d'ombre et ne recevant presque de clarté que par le vitrage arrondi où la lune montait dans un ciel lavé, bleu de nuit, un vrai ciel d'opéra, la silhouette de la célèbre danseuse se détachait toute blanche, comme une petite ombre falote, légère, impondérée, volant bien plus qu'elle ne bondissait; puis debout sur ses pointes fines, soutenue dans l'air seulement par ses bras étendus, le visage levé dans une attitude fuyante où rien n'était visible que le sourire, elle s'avavançait vivement vers la lumière ou s'éloignait en petites saccades si rapides qu'on s'attendait toujours à entendre un léger bris de vitre et à la voir monter ainsi à reculons la pente du grand rayon de lune jeté en biais dans l'atelier. Ce qui ajoutait un charme, une poésie singulière à ce ballet fantastique, c'était l'absence de musique, le seul bruit du rythme dont la demi-obscurité accentuait la puissance, de ce taqueté vif et léger, pas plus fort sur le parquet que la chute, pétale par pétale, d'un dahlia qui se défeuille . . .

Le moyen de représenter sur un plateau de théâtre cette immatérialité?

Le texte

Les adaptateurs (employons enfin le pluriel, pour rappeler la collaboration de Pierre Elzéar sans être, toutefois, en mesure de l'évaluer séparément) n'ont eu aucun scrupule à faire passer du roman à la pièce les tirades et les répliques utilisables. Pourquoi se seraient-ils privés d'un travail tout fait?

Parmi les nombreux emprunts de ce genre, bornons-nous à citer celui-ci. Tout à joie d'un honneur qui lui échoit (dans le roman un article élogieux de ce flagorneur de Moëssard, dans la pièce une décoration), le Nabab se livre à des confidences, évoque son passé:

Chapitre II

Après ce que je viens d'entendre, quand je me vois là dans ce grand Paris, entouré de tout ce qu'il contient de noms illustres, d'esprits distingués, et puis que je me souviens de l'échoppe paternelle! Car je suis né dans une échoppe . . . Mon père vendait des vieux clous au coin d'une borne, au Bourg-Saint-Andéol. C'est à peine si nous avions du pain chez nous tous les jours et du fricot tous les dimanches. Demandez à Cabassu. Il m'a connu dans ce temps-là. Il peut dire si je mens . . . Oh! oui--j'en ai fait de la misère. -Il releva la tête avec un sursaut d'orgueil en humant le goût des truffes répandu dans l'air étouffé. J'en ai fait, et de la vraie, et pendant longtemps. [. . .]

Deuxième tableau, scène III

Mes amis, mes chers amis, quand je me regarde là, dans ce grand Paris, entouré de tout ce qu'il contient de noms illustres, d'esprits distingués, et puis que je me souviens de l'échoppe paternelle, car je suis né dans une échoppe, monsieur de Monpavon. (Geste de Monpavon, très contrarié.) Mon père vendait des vieux clous au coin d'une borne, au Bourg-Saint-Andéol, et nous n'avions pas de fricot tous les dimanches. Ah! oui, pécaïre! J'en ai fait de la misère, j'en ai fait, et de la vraie, et pendant longtemps! [. . .]

Les adaptateurs utilisent l'aparté, vieille convention théâtrale, tantôt pour révéler le sentiment d'un personnage, tantôt pour exposer une situation. A la scène VI du premier tableau, Géry regarde avec

attendrissement Aline Joyeuse: "Comme ce petit tablier blanc lui va bien! Ah! si je pouvais apporter la joie dans cette maison, la vraie joie! et les vrais sourires!" A la scène II du troisième tableau, Félicia, seule sur le théâtre, commente sa relation avec Constance Cremnitz:

Voilà ce que j'ai eu de meilleur, de plus sérieux dans la vie . . . ma seule amitié, ma seule sauvegarde . . . C'est ce papillon qui m'a servi de mère. (Elle s'approche du buste, se prépare à travailler et s'arrête éternuée.) Ah! non. (En allant s'étendre sur un canapé.) Je l'envie, cette pauvre Cremnitz, qui passe des journées entières sur sa chaise, souriant toute seule à son passé. Je n'ai même pas cela, moi, de bons souvenirs à ruminer.

A l'exception de Monpavon, des domestiques du quatrième tableau et, incidemment, de Jansoulet, les personnages s'expriment dans la langue théâtrale conventionnelle, à mi-chemin du parler courant et de la phrase écrite. D'un écrivain d'obédience naturaliste, on pourrait attendre une meilleure conformité du texte à la réalité des types humains mis en scène. Décidément, il n'est pas aisé, au théâtre, de se délivrer de la tradition! En vérité, les répliques de Monpavon sont les seules qui paraissent bien accordées au naturel d'un personnage; mais nous sentons qu'elles répondent moins au souci de vérité qu'à l'intention de produire un effet comique garanti. Par exemple, à la scène VIII du premier tableau, le marquis, charmé par le comportement des demoiselles Joyeuse, dit à Jenkins: "Très singulier. Connaissons pas notre Paris . . . Raconterai ça au duc. Très singulier."

C'est le plus souvent Monpavon que les adaptateurs choisissent lorsqu'ils veulent glisser un mot d'auteur. En voici un; il est amusant. Le personnage (deuxième tableau, scène III) gourmande ce plébéien de Jansoulet:

Monpavon.--De la tenue, mon cher . . . Cet étalage de votre ancienne misère . . . goût déplorable . . . Affligé sincèrement.

Jansoulet, honteux.--Que voulez-vous? Je suis du Midi, moi!

Monpavon, sévère.--Vous avez tort. On ne doit pas être du Midi!

En guise de conclusion

La lecture attentive que nous avons faite du *Nabab*, roman, nous a confirmé dans l'opinion qu'Alphonse Daudet mérite le regain de

faveur qu'il connaît aujourd'hui et dont témoigne en particulier l'hommage récent de la Bibliothèque de la Pléiade. On s'avise enfin que ce grand romancier n'est pas seulement l'auteur des *Lettres de mon moulin*.

Notre examen, non moins attentif, du *Nabab*, "pièce en sept tableaux", nous a conduit à une conclusion moins favorable. Si bien faite qu'elle soit techniquement, l'adaptation théâtrale demeure en deçà du roman, en appauvrit la matière et les modes d'expression. Les concessions qu'il a fallu faire au théâtre de l'époque ne suffisent sans doute pas à expliquer cette déperdition. On doit s'interroger sur le genre même de l'adaptation. N'est-il pas condamné à trahir toujours l'oeuvre romanesque qu'il vulgarise? Le débat ne sera pas clos demain!

Dans notre préambule, nous avons observé d'un point de vue historique l'adaptation scénique des romans naturalistes. Elle s'est pratiquée en France plus systématiquement que partout ailleurs. Nous voyons à cela deux raisons. D'une part, le naturalisme de langue française n'a pas mobilisé des auteurs à vocation dramatique affirmée, capables de rivaliser avec Ibsen, Hauptmann, Strindberg et Tchekhov; le recours à l'adaptation s'est offert à lui comme une solution compensatoire, répondant à sa volonté d'étendre son influence. D'autre part, la transmutation de l'oeuvre romanesque en oeuvre dramatique s'appuyait en France sur un usage abondamment attesté, remontant à l'époque romantique.

Université libre de Bruxelles

Notes

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*. Paris, G. Charpentier, 1879.
2. Emile Zola, *Le Roman expérimental*, in *Oeuvres complètes*, tome X (p. 1251). Paris, Cercle du Livre précieux, 1968.
3. *Ibid.* p. 1253.
4. *Le Voltaire*, 3 février 1880. Citation empruntée aux *Oeuvres complètes*, tome XII (p. 227). Paris, Cercle du Livre précieux, 1969.
5. Voir Henri Mitterand, "Thérèse Raquin au théâtre", dans *Revue des Sciences humaines*, octobre-décembre 1961, pp. 489-516 (numéro consacré à l'adaptation théâtrale des oeuvres romanesques). H. M. a reproduit l'essentiel de cet article dans la notice sur *Thérèse Raquin*, drame, in *Oeuvres complètes*, tome XV (pp. 205-217). Paris, Cercle du Livre précieux, 1969.
6. Voir Alphonse Daudet, *Oeuvres*, Tome I. Texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll. Paris, Gallimard, 1986 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1701.
7. Nous ne tenons pas compte des drames lyriques: Emile Zola, *Le Rêve*.

Livret de Louis Gillet, musique d'Alfred Bruneau (Opéra-Comique, 18 juin 1891); *L'Attaque du moulin*. Livret de Louis Gillet, musique d'Alfred Bruneau (Opéra-Comique, 23 novembre 1893); *Nais Micoulin*. Livret et musique d'Alfred Bruneau (Théâtre de Monte-Carlo, 2 février 1907).—Camille Lemonnier: *Cachaprès* [d'après *Un mâle*]. Livret de Camille Lemonnier et Henri Cain, musique de Francis Casadesus. Paris, Max Eschig, [1914].

8. Ces deux versions scéniques produisirent une impression si forte que Lucien Colson en fit une mouture dialectale, *Li R'mwèrd* (Le Remords), montée au Théâtre communal wallon de Liège le 19 décembre 1910).

9. Pour Emile Zola, voir *passim* tomes XI, XII et XV des *Oeuvres complètes* (Cercle du Livre précieux); pour Alphonse Daudet, voir *Pages inédites de critique dramatique* (Paris, Flammarion, 1923), où l'on trouvera les jugements de l'auteur sur *Le Cousin Pons* (Théâtre Cluny, avril 1874), *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* (Porte Saint-Martin, novembre 1874), *L'Ami Fritz* (Comédie-Française, décembre 1876), *Les Misérables*, adaptés par Charles Hugo (Porte Saint-Martin, avril 1878), *L'Assommoir* (Ambigu, janvier 1879).

10. *Le Bien public*, 18 décembre 1876. Citation empruntée à *Nos Auteurs dramatiques*, in *Oeuvres complètes*, tome XI (p. 799). Paris, Cercle du Livre précieux, 1968.

11. Jacques Robichez, "La Dame aux camélias", in *Revue des Sciences humaines*, livraison mentionnée à la note 5 (pp. 477-487).

12. Voir Auriant, *François Bravay ou le "Nabab"*. Paris, Mercure de France, 1943.

13. Propos de Daudet en tête de la 37^e édition du *Nabab*, datée de 1878, in *Oeuvres complètes illustrées*, tome VII (p. 3). Paris, Librairie de France, 1930.

14. Alphonse Daudet, *Le Nabab*, pièce en sept tableaux, in *Oeuvres complètes illustrées*. Tome XX (Théâtre II). Paris, Librairie de France, 1930.

15. Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*. Pièce en dix tableaux précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue. Tirée du roman d'Edmond et Jules de Goncourt. Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892 (deuxième partie, datée décembre 1888, de la Préface).

16. Voir André Antoine, *Le Théâtre*. Tome I (p. 120). Paris, les Editions de la France, 1932.—Pour le reproche de décousu, également adressé à Edmond de Goncourt, voir, au chapitre VI, Pierre Sabatier, *Germinie Lacerteux des Goncourt*. Paris, Sfelt, 1948.