

Du textuel au transmédial : portraits de Nana

Bruna Donatelli¹

ABSTRACT

Mon étude porte sur l'acte de traduire conçu non pas comme lieu de transition d'un code linguistique à un autre, mais comme « traduction hors ligne », ce qui implique le passage du textuel au transmédial. Elle traite exclusivement des modes de transposition concernant le portrait de Nana et porte soit sur la ressemblance physique soit sur certains aspects de sa personnalité et de sa conduite toujours changeante. L'attention se focalisera notamment sur un dispositif très présent dans le tissu narratif, à savoir le miroir comme objet de désir, qui protège Nana du regard des autres, et qui, comme une sorte de voile, de distance établie entre elle et ses clients, devient le lieu de la transfiguration et de l'altérité. On essaiera d'établir si le miroir joue le même rôle dans les différentes transmédiation du roman : œuvres picturales, éditions illustrées, adaptations filmiques, images de couverture.

My essay is concerned with translation, conceived not as a threshold from one linguistic code into another but as a « translation between the lines », i.e. a passage from a textual toward a transmedial dimension. It deals only with the modes of transposition concerning the portrait of Nana, and points out to either its physical resemblance or certain aspects of her personality and of her endlessly changing behavior. I focus in particular on a dispositive much present in the narrative texture, i.e. the mirror conceived as an object of desire, which keeps Nana out of the others' sight, and which, like a sort of veil, a distance put between her and her clients, is the place of transfiguration and alterity. I try to establish whether the mirror plays this very role also within the various transmédiation of Zola's novel : pictorial works, illustrated editions, filmic adaptations, cover pictures.

Le rayonnement international de Zola dès son vivant et la réception de son œuvre traduite dans le monde entier ne cessent de se répandre encore aujourd'hui, grâce entre autres à l'entrée de ses romans dans l'univers transmédiatique, une sorte de « traduction hors ligne »², qui leur garantit,

¹ Università Roma Tre.

² Expression que j'emprunte au titre d'un colloque intéressant qui a eu lieu récemment à l'Université de Paris Nanterre (*Traduire hors lignes. Traduction, art, media, transmedia*, 23/24 février 2017).

ainsi qu'à son auteur, une vitalité renouvelée et contribue à leur pérennité. Je vais aborder cette modalité de traduction en envisageant exclusivement les modes de transposition concernant le portrait de Nana sur le dispositif visuel du miroir qui revient plusieurs fois tout au long du roman, notamment dans deux scènes charnières. La première, très connue, est celle de la Mouche d'or, lorsque l'héroïne, en se déshabillant et se caressant, contemple avec satisfaction son corps et « la ligne souple de sa taille »³, absorbée dans son propre ravissement et dans un désir solitaire qui exaspère Muffat. L'autre se réfère à l'épisode où Nana, frémissante de la peur de mourir, s'arrête devant la glace, comme elle avait l'habitude de le faire et, se tâtant longuement le visage, en déforme les traits pour voir comment elle deviendrait après sa mort. En la voyant ainsi défigurée le comte Muffat frémit de peur, et se met à bégayer une prière⁴.

D'une part, le miroir est un objet de désir qui protège Nana du regard des autres, une sorte de voile, de distance entre elle et ses clients ; d'autre part, c'est le lieu de l'altérité. Les traits transfigurés de Nana correspondent à l'image fantasmatique que le comte se fait d'elle, mais aussi à celle que Nana elle-même se crée en préfigurant sa mort ; c'est la prééminence du simulacre qui « force la vacance du corps en dérive pour célébrer la perte, dans une traversée déréaliste des signes »⁵, et qui évoque en même temps l'essence même de la liberté de Nana, en engendrant par ses gestes la possibilité de sa propre disparition⁶.

C'est surtout la première des deux scènes, sur laquelle le romancier s'attarde longuement avec une richesse de détails, qui a le plus attiré l'attention des artistes. Par ailleurs, elle établit des résonances souterraines avec celle que l'on peut définir comme la première transmédiation du roman : la *Nana* d'Édouard Manet, une « remédiation »⁷ *ante litteram*, étant donné que dans l'œuvre picturale il y a tous les éléments que Zola reprendra par la suite, et que le roman lui-même peut être considéré, à partir de cette scène, comme une réponse remédiatisée à la toile de Manet.

³ ÉMILE ZOLA, *Nana*, Paris, Gallimard, Folio, 1977, p. 223.

⁴ *Ibid.*, p. 387-388.

⁵ ANNA GURAL-MIGDAL, « Théâtralité et étique du luxe dans *Nana* », in *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart: Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 2012, p. 195-196.

⁶ *Ibid.*

⁷ Selon la définition donnée par David Bolter et Richard Grusin. Cf. DAVID BOLTER et RICHARD GRUSIN, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge (USA), MIT Press, 1999.

La Nana picturale et la Nana romanesque

La passion de Zola pour la peinture, sa fréquentation assidue des milieux artistiques rejetés à l'époque par la critique officielle, son amitié avec Manet et la défense des œuvres de celui-ci, qui ont capté, selon lui, l'essence du naturalisme, rendent le passage du textuel au pictural (et vice versa) particulièrement significatif. Il suffit de penser au portrait que le peintre a fait du romancier en 1868, une sorte d'hommage pour le remercier de l'article que Zola avait écrit pour le défendre à l'occasion de l'exposition organisée par Manet en marge de l'Exposition universelle de 1866⁸. Au mur, des tableaux qui rappellent les activités et les goûts du peintre, mais qui symbolisent aussi la passion du romancier pour la peinture. Au premier plan, une Olympia qui tourne son regard vers le romancier et semble le remercier pour tout ce qu'il a fait pour elle et son auteur⁹.

Comme on le sait, cette toile de Manet suscita un vif scandale au Salon de 1865 et Zola en avait pris la défense passionnée, comme il l'avait déjà fait pour *Le Déjeuner sur l'herbe*. Et c'est justement Victorine Meurent, qui a posé maintes fois pour Manet, et notamment pour *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*, l'une des femmes qui auraient vraisemblablement servi de modèle pour la création de la Nana romanesque¹⁰. Sa ressemblance avec l'héroïne zolienne est parfois surprenante, comme l'a démontré en détail Margaret Armbrust Seibert : ses origines humbles, sa vie tumultueuse avec une alternance de hauts et de bas, son statut de danseuse, sa réputation d'actrice de peu de talent n'ayant eu que des rôles marginaux dans les spectacles. Il paraît même qu'elle sombra dans la prostitution, et qu'elle eut des aventures lesbiennes¹¹. J'ajouterais aussi que son visage (que l'on voit notamment dans *Le Chemin de fer*), ses cheveux et son teint évoquent de près l'effigie de Nana dans le roman¹².

⁸ <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/emile-zola-313.html?no_cache=1> (dernier accès : 31.07.2017).

⁹ Il est vraisemblable qu'il s'agit d'une photographie agrandie d'une des gravures réalisées par Manet au sujet d'*Olympia*, pour la brochure de Zola. Cf. FRANÇOISE CACHIN et alii (éds.), *Manet 1832-1883*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, p. 186-189 et 280-285.

¹⁰ Avant d'ébaucher l'intrigue du roman, Zola s'était rendu plusieurs fois dans le demi-monde des courtisanes et les bas-fonds de la galanterie parisienne et avait pris beaucoup de notes sur les femmes qui à l'époque fréquentaient ces lieux. Plusieurs d'entre elles l'ont influencé pour la création du personnage de Nana : Blanche d'Attigny, Hortense Schneider, Valtesse de la Bigne, Anna Deslions, Delphine de Lizy, et Lucy Lévy. Cf. HENRI MITTERAND, « Nana. Étude », in ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1667-1668.

¹¹ MARGARET ARMBRUST SEIBERT, « Nana : une autre source », *Les Cahiers naturalistes*, n. 73, 1999, p. 181-193.

¹² <<https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43624.html>> (dernier accès : 31.07.2017).

Il s'agirait donc d'une double remédiation, dans deux directions différentes : les traits de la modèle de Manet transmigrent dans ceux de la *Nana* de Zola et le nom de Nana figure dans le titre que le peintre donne à un tableau qu'il réalise en 1877, presque un an avant le début de la rédaction du roman qui, on le sait, paraîtra en feuilleton dès octobre 1879.

C'est surtout ce tableau de Manet, représentant « le portrait d'une cocotte en déshabillé avec tous les raffinements d'un intérieur »¹³ (Fig. 1), qui établit avec le roman des jeux de reflets et de miroirs réciproques¹⁴. Mais, s'il est évident que l'œuvre de Manet précède celle du romancier, il est tout aussi possible que l'auteur de la *Nana* picturale puisse avoir eu l'idée de peindre une courtisane à partir des romans de Zola, vu la présence si persistante de ce personnage dans sa production romanesque, et même qu'il ait entendu parler du projet de *Nana* avant sa rédaction, étant donné que ce dernier figure dans le plan original des *Rougon-Macquart* de 1869. Il faut ajouter que Manet était un lecteur enthousiaste des romans de Zola¹⁵ et qu'en outre, le personnage de Nana avait déjà fait son apparition dans la texture romanesque de *L'Assommoir* que Manet avait beaucoup apprécié, comme l'atteste la lettre écrite à son auteur fin juillet-début août 1876¹⁶. Il semble aussi qu'il ait donné au tableau le titre de *Nana* a posteriori, à la suite du scandale et du succès du roman¹⁷.

Sans vouloir mettre l'accent sur l'influence réciproque des deux œuvres, analysée en détail par Janice Best, j'essaierai ici de mettre en évidence les nombreux jeux spéculaires que l'on peut établir entre la *Nana* de Manet et celle de Zola. Premièrement, aussi bien le peintre que le romancier mettent en scène le portrait d'une « vraie fille », en s'opposant à la vision romantique qui faisait de la courtisane tantôt une déesse, tantôt un démon ; ils en dessinent au contraire l'état transitoire, toujours changeant, selon les situations et le milieu social avec lequel elle entre en contact¹⁸. D'autres points de convergence et de renvois réciproques sont à rechercher dans le projet partagé par les deux auteurs de représenter une nudité réelle par le biais de l'acte de se déshabiller, qui va à l'encontre du nu académique,

¹³ PIERRE DAIX, *La Vie de peintre de Manet*, Paris, Fayard, 1983, p. 270.

¹⁴ Cf. JANICE BEST, « Portraits d'une 'vraie fille' : *Nana*, tableau, roman et mise en scène », *Les Cahiers naturalistes*, n. 38, 1992, p. 157-166.

¹⁵ Manet complimente souvent Zola pour ses romans, en appréciant surtout leur force, leur vigueur et les « rudes préfaces » qui leur servent de cadre. Il faut même souligner qu'il avait accepté de bon gré d'illustrer les *Contes à Ninon*, un projet qui restera inachevé. Cf. COLETTE BECKER, « Lettres de Manet à Zola » in CACHIN et alii (éds.), *Manet 1832-1883*, cit., p. 519-528.

¹⁶ « Je viens de lire le dernier numéro de *L'Assommoir* dans la *République des Lettres* – épataant ! », *ibid.*, p. 524.

¹⁷ Cf. DAIX, *La Vie de peintre de Manet*, cit.

¹⁸ Cf. CHANTAL JENNINGS, « Les Trois Visages de *Nana* », *French Review*, n. 44, 1971 (Supplément), p. 117-128.



Fig. 1 Édouard Manet (1832-1883) : *Nana*, 154 x 115 cm. 1877, Hambourg Hamburger Kunsthalle, Olio su tela. Photo : Elke Walford. © 2017 Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

asexué, jouant sur ses formes plastiques pures¹⁹, mais aussi dans le choix commun de recourir à un récit/cadre, où le demi-mondain côtoie le mondain et parfois le rencontre, « sans franchir ouvertement les barrières qui les séparent »²⁰.

À l'intérieur de ce lieu d'intimité, des liens supplémentaires se tissent, en créant une texture de motifs et d'éléments qui sont communs aux deux œuvres : le décor, le miroir, le client et la femme en train de faire sa toilette. Tous ces éléments, disposés de manière différente dans les deux œuvres, visent à mettre en scène une intimité qui sort ainsi de la sphère privée, et que l'on rend publique. Dans la toile c'est le spectateur, destinataire du regard de Nana, « qui effectue cette invasion »²¹ en présence du client, laissant présager ce qui se passera d'ici peu ; dans le roman, c'est Muffat²² qui, placé derrière elle, observe le corps de Nana d'un œil torve, par le biais du miroir, regardant fixement

« ses épaules rondes et sa gorge noyée d'une ombre rose [...] troublé et séduit par la perversion des poudres et des fards, pris du désir déréglé de cette jeunesse peinte, la bouche trop rouge dans la face trop blanche, les yeux agrandis, cerclés de noir, brûlants, et comme meurtris d'amour »²³.

Contrairement au miroir qui, dans la toile de Manet, ne reflète rien car le regard de la femme est tourné vers l'observateur, le même objet, dans la dynamique narrative, représente le lieu d'une rencontre médiatisée. Muffat voit Nana comme si elle était « peinte » – indique le texte – sur la surface du miroir, et non reflétée dans celui-ci, et son œil de fervent catholique y projette une image fantasmagique, en l'occurrence démoniaque, car il pressent le pouvoir maléfique que l'héroïne exercera sur lui. Cette vision exacerbée dessine la tension entre le pouvoir captivant de Nana et la répugnance que son impudeur suscite chez Muffat, choqué dans sa morale puritaine et son zèle religieux.

Même si ces imbrications entre les deux œuvres sont très fortes, elles semblent disparaître dans les stratégies narratives transmédiales de la *Nana* romanesque (éditions illustrées du XIX^e siècle), pour réapparaître, avec une puissance nouvelle, un siècle plus tard, dans les couvertures de plusieurs éditions françaises et étrangères du roman, en créant entre le tissu narratif et la texture iconique des résonances et des réverbérations

¹⁹ Sur la problématique de la représentation du nu dans les œuvres d'art et celles de Zola, cf. PETER BROOKS, « Le Corps-Récit, ou Nana enfin dévoilée », *Romantisme*, n. 63, 1989, p. 69-75.

²⁰ BEST, « Portraits d'une "vraie fille" : *Nana*, tableau, roman et mise en scène », cit., p. 161.

²¹ *Ibid.*, p. 162.

²² C'est la scène où il va lui rendre visite dans sa loge après le spectacle.

²³ ZOLA, *Nana*, cit., p. 159-160.

esthétiques très puissantes, dans le but manifeste de créer une sorte de fascination visuelle préalable à toute lecture. C'est un choix voulu surtout par les éditeurs s'adressant à un public de lecteurs cultivés, accoutumés à lire les classiques de la littérature et connaisseurs des œuvres d'art (Penguin, Rizzoli, Mondadori, Folio, Ediciones Cátedra, etc.). La *Nana* de Zola rejoint, ainsi, la *Nana* de Manet, comme s'il agissait d'une œuvre à deux volets et le nom du romancier s'allie de nouveau à la peinture, si présente dans sa vie et ses textes.

Les premières transmédiation du roman : les éditions illustrées

Au moment de la publication de *Nana* en volume, plusieurs illustrateurs se sont mesurés à sa texture narrative²⁴, leur but principal étant à l'époque de "traduire" au niveau iconique les épisodes-clés des chefs-d'œuvre de la littérature et d'apporter leur contribution au déroulement visuel du tissu narratif. En laissant de côté le rôle indiscutable de médiation que ces représentations iconiques du roman jouent entre l'image mentale du romancier et celle que le lecteur va se construire²⁵, quelques considérations préalables s'imposent avant d'entrer dans la problématique du dispositif du miroir.

La plupart de ces illustrations, surtout celles de la fin du siècle, se limitent à une reproduction mimétique des événements du récit, en transposant dans leurs dessins les scènes décrites dans le texte. En effet, les illustrations reconstruisent fidèlement les épisodes, et les légendes qui les accompagnent sont tirées du roman, mais on y chercherait en vain un lien d'adhésion profonde avec la poétique créatrice du texte. Leur niveau artistique n'est pas toujours excellent, contrairement aux transpositions plastiques des éditions illustrées de luxe du XX^e siècle qui les remplacent et proposent des œuvres originales exécutées avec un goût esthétique bien plus raffiné et une créativité plus autonome²⁶.

Un élément commun à toutes ces interprétations iconiques, c'est le choix de traduire sur le plan figuratif l'épisode où Nana se contemple, fière et ravie d'elle-même dans son miroir en pied, et de laisser systématiquement de côté l'autre scène, aux tonalités plus effrayantes. C'est un choix très probablement dû au fait que ce passage du roman, qui se veut comme le double renversé de l'autre, aurait eu un pouvoir d'attraction

²⁴ Il ne faut pas oublier, dans le domaine de l'illustration, même les nombreux dessins caricaturaux qui apparaissent dans la presse illustrée au moment de la publication du roman. Cf. JEAN WATELET, « L'œuvre littéraire et dramatique d'Émile Zola vue par la presse illustrée », *Les Cahiers naturalistes*, n. 66, 1992 (« Zola en images »), p. 167-178.

²⁵ Cf. PHILIPPE KAENEL, *Le métier de l'illustrateur*, Genève, Droz, 2005.

²⁶ Elles sont presque toujours en couleur, placées hors-texte et souvent accompagnées des différents passages de la mise en œuvre des images elles-mêmes.

nettement moins fort sur le lecteur ; les illustrateurs, se trouvant contraints de choisir entre les deux, ont opté pour le premier, probablement aussi pour les difficultés de restituer au niveau iconique un sentiment aussi angoissant que le pressentiment de la mort.

La première édition illustrée de *Nana* paraît la même année que sa publication en volume et a été publiée en Italie avec quarante-cinq compositions noir et blanc d'Antonio Bonamore²⁷. Suit, en 1882, l'édition française Flammarion, illustrée par André Gill²⁸, qui sera même le traducteur en images de l'édition anglaise Vizetelly de 1884²⁹. Aucune de ces deux compositions ne réussit à rendre la double dynamique du regard reflété que Zola suggère dans le roman. La transposition d'Antonio Bonamore traduit à la lettre la totalité des éléments présents dans la scène romanesque, y compris la présence du comte Muffat, mais elle mise surtout à une reconstruction historiée des intérieurs fastueux de l'hôtel particulier de Nana³⁰. Celle d'André Gill s'axe plutôt autour du passage du sujet habillé au sujet déshabillé, sur sa posture narcissique (le bras plié sur la hanche) et elle est caractérisée, en revanche, par l'absence de Muffat³¹. Il en résulte que le miroir joue dans les deux images un rôle strictement décoratif, vu que, dans la composition de Bonamore, il ne reflète rien et dans celle de Gill il ne fait entrevoir qu'un visage et un buste très nuancé couvert, en outre, d'un voile opaque. Construites selon un schéma analogue, les deux scènes privilégient la perspective d'un œil voyeuriste externe à la composition, celui du lecteur qui voit Nana de dos et entrevoit son corps presque nu, du bas des reins jusqu'aux pieds, grâce à un vêtement/voile, cette fois-ci, fort transparent³².

La plupart des interprétations iconiques des autres éditions illustrées du roman se situent dans ce sillage stylistique, même celles qui ont été réalisées vers les années 1930 et 1940 par des artistes de talent ; les chefs-d'œuvre de la littérature rencontraient alors la faveur des amateurs d'art et des collectionneurs, mais en l'occurrence les illustrations n'ajoutent rien d'intéressant à la problématique du regard reflété, qu'il s'agisse des eaux-fortes signées par Chas-Laborde³³ (éd. Jonquières, 1929), des gravures de Marcel

²⁷ ZOLA, *Nanà. Romanzo che fa seguito all'Assommoar*, Milano, ed. Pavia & c, 1880.

²⁸ ZOLA, *Nana*, Paris Flammarion, 1882 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200242c>> (dernier accès : 31.07.2017).

²⁹ Cf. CHANTAL MOREL, « La fortune de Zola en Angleterre. Les œuvres illustrées », *Les Cahiers naturalistes*, n. 66, 1992 (« Zola en images »), p. 195-208.

³⁰ <www.maremagnum.com/libri-antichi/nana-romanzo-che-fa-seguito-all-assommoar-traduzione-di-un/84628077> (dernier accès . 31.07.2017).

³¹ <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200242c>> (dernier accès : 31.07. 2017).

³² Comme le souligne Chantal Morel, l'édition Vizetelly propose une version plus édulcorée de cette image, puisqu'un drapé plus abondant ne laisse deviner les formes nues de l'héroïne que des genoux aux pieds. Cf. MOREL, *op. cit.*, p. 200.

³³ <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53146827s/f160.item>> (dernier accès : 31.07. 2017).

Vertès³⁴ ou, encore, du dessin de Carlo Farnetti³⁵ (éd Javal et Bourdeaux, 1933) et des lithographies de Louis-André Berthommé Saint-André (éd. Georges Briffaut, 1946)³⁶.

Dans ce panorama, une place à part est occupée par Fred A. Mayer³⁷ qui signe en 1933 la première édition illustrée du roman aux États-Unis³⁸, en suivant une démarche figurative différente. Bien qu'il reste ancré dans le tissu narratif originaire, en proposant un déroulement visuel qui illustre les scènes-clé du roman, il réussit tout de même à en transférer au niveau iconique l'atmosphère inquiétante et l'aura du transitoire qui le définit.

Spécialisé dans l'art de la silhouette, il crée une séquence de vingt-huit compositions caractérisées par l'emploi de ce médium, en jouant sur le double effet visuel ombre/silhouette. Les images les plus intéressantes pour notre propos sont, d'une part, l'image de couverture qui s'offre au regard du lecteur telle une vitrine sur le roman et, d'autre part, celle qui clôt l'édition (Fig. 2 et Fig. 3). L'image d'ouverture sert même de frontispice, en regard de la page du titre du livre, accompagnée de cette légende : « His eye stared fixedly ». Fred Mayer y superpose deux scènes du roman, le spectacle de la blonde Vénus et l'épisode de la Mouche d'or, en les transformant en une scène théâtrale fantasmagorique, où le dispositif qui sépare les deux plans de la composition est représenté par un rideau dont on ne peut savoir s'il se lève ou se baisse, et lui donne en même temps l'effet de la profondeur (Fig. 2).

Bien que caractérisée par l'absence de corporéité, cette image possède une force plastique marquée et suggère un érotisme et une nudité sans les montrer directement : les seins pointus de la fille, sa bouche entrouverte, ses longs cheveux dénoués, ses gestes. Mais l'aspect le plus novateur dans cette transmédiation du roman est représenté par le caractère anti-iconique du médium choisi (la silhouette) qui déclenche un mécanisme fictionnel propre au texte. Plus qu'à la vue, on s'en remet à l'imagination. À qui cet œil appartient-il ? Est-ce celui de l'observateur qui regarde de l'extérieur la double scène et englobe le tout dans sa rétine, ou celui de Muffat, assis dans son fauteuil, qui fantasme en regardant Nana fixement, comme l'indique la légende ? Est-ce une scène réelle ou une illusion d'optique ?

³⁴ <<http://www.olympiabookfair.com/antiquarian-books/d/nana/121579>> (dernier accès : 31.07. 2017).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ <<http://www.abebooks.fr/Nana-Illustrations-Berthommé-Sain%20t-André-Zola-Emile/12463553633/bd#&gid=1&pid=4>> (dernier accès : 31.07.2017).

³⁷ Né en 1904 à Ober Ingelheim en Allemagne, Fred A. Mayer a fait ses études artistiques à Berlin avec Ludwig Bernard et a collaboré à plusieurs magazines internationaux avec ses dessins-silhouettes. Cf. JEAN-MAX GUIEU, « Les illustrateurs des romans d'Émile Zola aux États-Unis », *Les Cahiers naturalistes*, n. 66, 1992 (« Zola en images »), p. 211.

³⁸ ZOLA, *Nana*, New York, Illustrated Editions Company, 1933.

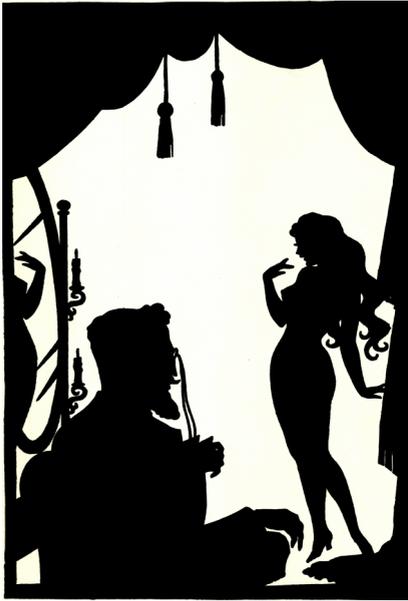


Fig. 2

Fig. 2 e Fig. 3 Émile Zola, *Nana*, Illustrations Fred A. Mayer, New York, Illustrated Editions Company, 1933.



Fig. 3

Nana existe-t-elle véritablement ou est-ce le fruit de l'imagination morbide du comte ? Et les contours de son corps, qui sont reflétés dans le miroir, sont-ils les siens (lieu de l'identité³⁹) ou s'agit-il encore d'un effet d'une double projection fantasmatique : celle du spectateur et de Muffat à la fois ?

La stratégie médiale utilisée par Fred Mayer nous suggère de fait un monde intérieur dé-visualisé, hanté par le caractère spectral de l'ombre. Son altérité et sa marque transitoire captent notre pouvoir d'imagination, deux éléments qui, dans le roman, relèvent de la sphère du miroir. Même la silhouette de Muffat est inquiétante : ses mains qui ressemblent à des griffes, sa barbe et ses moustaches pointus, son lorgnon qui supplée au regard, lui confèrent un aspect méphistophélique et une posture indiquant nettement qu'il est en train de s'emparer de sa proie. Il s'agit ici d'un renversement de ce que l'intrigue romanesque propose :

« Il songeait à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve. Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds,

³⁹ L'altérité de l'ombre contre l'identité du reflet dans la glace. Cf. VICTOR I. STOICHITA, 1997, *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books, 1997; trad., *Breve histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 29-39.

qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières, pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture. Maintenant, il serait là, devant ses yeux, dans sa chair, à jamais »⁴⁰.

Ce n'est pas non plus le cannibalisme sexuel et mortifère de Nana, vengeresse du peuple et mangeuse d'hommes, qui perd à jamais ses clients : c'est le mal/mâle (dans sa double opposition au « bien » et à la « femelle ») qui va s'emparer de sa victime. La dualité qui caractérise la personnalité de la Nana du roman, bourreau et victime à la fois, semble perdre ici sa composante de justicière. Dans le passage d'un cadre culturel à l'autre, Nana montre en effet un visage nouveau qui répond mieux au contexte culturel qui l'accueille. Mais l'illustrateur a réussi tout de même à capter la dynamique interne du roman, en conjuguant une liberté d'interprétation avec une adhésion fonctionnelle au texte. De fait, la perte d'énergie de la représentation, qui caractérise les vingt-huit illustrations de cette édition, se transforme à la fin en certitude de disparition. Le cul-de-lampe qui clôt l'édition illustrée, un candélabre dont les bougies viennent de s'éteindre, et qui porte la mention « The End » (Fig. 3), confirme la prémisse implicite de la mort qui parcourt également l'intrigue romanesque.

Nana dans les œuvres d'art : Charles Demuth et Pyotr Vladimirovich Williams

Si le portrait de Nana donne lieu à de nombreuses représentations dans le domaine des éditions illustrées populaires comme des éditions de luxe, sa transmédiation dans les œuvres picturales est bien plus limitée. La courtisane, très présente comme sujet social dans les toiles des artistes contemporains de Zola, notamment celles de Degas et de Toulouse-Lautrec, n'a aucun rapport direct avec l'héroïne zolienne ou avec la texture romanesque⁴¹, même si ces toiles ont souvent été choisies comme images de couverture, parmi d'autres, pour bon nombre d'éditions du roman de nos jours. Il s'agit d'une remédiation très particulière, car d'une part elles évoquent l'alliance très forte entre le romancier et les peintres, d'autre part elles se placent au delà du champ sémantique du roman. Ce sont, de fait, presque toujours des portraits qui jouent leur niveau de représentation sur le plan de l'adhérence au décor historique

⁴⁰ ZOLA, *Nana*, cit., p. 226.

⁴¹ Cf. BROOKS, « Le Corps-Récit, ou Nana enfin dévoilée », cit., p. 69-75.

romanesque (la France du Second Empire)⁴², mais qui ne tiennent pas compte des états d'âme et de la personnalité de l'héroïne zolienne. Par le biais de ces images, telles des vitrines sur le roman, d'autres Nana naissent, d'autres univers s'ouvrent se modelant sur les contextes culturels d'accueil les plus disparates. Les couvertures les plus proches de la texture romanesque sont celles qui ont misé sur l'acte de se déshabiller (les toiles de Gervex, Ingres, Stevens, Toulouse Lautrec, par exemple), parfois même devant un miroir, comme c'est le cas dans *Devant la glace* de Manet ou *Femme mettant son corset* de Toulouse-Lautrec qui, de plus, inclut le regard du mâle et un miroir qui ne reflète rien⁴³.

Par contre, les œuvres picturales qui s'inspirent directement de la *Nana* de Zola se limitent à douze aquarelles de Charles Demuth et à une toile de Pyotr Vladimirovich Williams. Le premier à se mesurer au roman zolien est Charles Demuth (1883-1935), peintre américain qui crée entre 1915 et 1916 deux séries d'aquarelles centrées sur le personnage de Nana et sur quelques scènes significatives des romans qui la concernent, sans qu'elles soient conçues pour une édition illustrée. En fait, l'intention de l'artiste était vraisemblablement de rendre par images les moments les plus significatifs de la vie de l'héroïne zolienne, étant donné que parmi ces aquarelles il y en a une qui la représente encore enfant en train de regarder, avec une curiosité vicieuse et impassible, sa mère se laissant entraîner par son amant, tandis que son mari, ivrogne, se vautre sur une chaise⁴⁴. Les deux séries d'aquarelles mériteraient toutes d'être analysées de près⁴⁵, même pour la particularité du procédé que Charles Demuth a choisi pour représenter le corps de l'héroïne. Il s'agit de la technique du lavis, qui produit l'effet d'un corps perdant sa matérialité, pour n'en garder que les contours. Dans ces aquarelles, Nana s'offre en spectacle,

⁴² La liste serait très longue : je cite parmi les nombreux tableaux, *Danse à Bougival* de Pierre Auguste Renoir (1882), *La Femme aux gants* de Charles-Alexandre Giron (1883), *L'Ambitieuse* et *La Demoiselle d'honneur* de James Tissot (1883-1885).

⁴³ Appelée aussi *Conquête de passage* ou *Femme à sa toilette* (1896), c'est une étude préparatoire de la lithographie *Femme en corset*. *Conquête de passage*, faisant partie de la collection *Elles*. C'est l'une des rares œuvres où Toulouse-Lautrec, peintre des prostituées, fait allusion à l'échange commercial entre les cocottes et leur client ; peut-être même est-il influencé par le roman de Zola ou la toile de Manet. Mais il faut quand même dire que, contrairement aux deux auteurs de *Nana*, il n'exhibe jamais sa prostituée lors de son passage furtif dans le monde de la bonne société, mais la peint dans son milieu naturel, caractérisé par l'absence du moindre détail qui puisse la rapprocher du monde élégant de la haute société. Cf. <<http://www.akg-images.fr/archive/Femme-mettant-son-corset-conquete-de-passage-2UMDHUXNTOQ.html>> (dernier accès :31.07. 2017).

⁴⁴ <<https://www.beverlyamitchell.com/le-debut-de-nana-1-by-charles-demuth.html>> (dernier accès : 31.07.2017).

⁴⁵ Pour une analyse plus détaillée de ces aquarelles, je renvoie à l'article de GUIEU, « Charles Demuth lecteur/illustrateur de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n. 67, 1993, p. 263-274.

avec ses formes laiteuses, à un public miniaturisé sans se donner complètement en chair et en os⁴⁶ ; ou bien elle se colle, comme un calque, contre le corps de Muffat, assiégé par « l'effroi contagieux de l'invisible »⁴⁷. L'effet visuel de ce procédé est le même que celui des silhouettes de Fred Mayer, en mettant en acte ce que Peter Brooks appelle « la logique contradictoire du fantasme » qui « fait de ce rien, dans un deuxième temps, un tout, le sexe de Nana devenant un levier colossal, un antiphallus plus puissant que le membre du mâle, et d'autant plus que le mécanisme en demeure invisible »⁴⁸.

Mon analyse se focalise sur la seule aquarelle où apparaît le dispositif visuel du miroir qui renvoie au deuxième épisode du roman où Nana, en se regardant dans la glace, préfigure sa mort. L'autre scène, en revanche, est ignorée par le peintre qui renverse ainsi les codes de représentations usuels dans le domaine de l'illustration. Ce choix, qui va vers une adhésion profonde au texte zolien, est fort probablement motivé par le fait que l'artiste lui aussi avait été perpétuellement tiraillé, comme le comte Muffat dans le roman, entre des tentations multiples et opposées, attiré par un dérèglement sensoriel qui entraine en conflit avec une formation puritaine culpabilisatrice⁴⁹. Comment Demuth arrive-t-il donc à traduire au niveau iconique l'atmosphère effrayante de cette scène du roman ? Quelles sont ses stratégies narratives picturales ? Essayons de les analyser.

Dans cette aquarelle, qu'il réalise en 1916 (*Nana Before the Mirror*) (Fig. 4), il place une tête de mort dans un cadre qui fait penser à un miroir, sans en être réellement un. La scène est spectrale et elle est jouée sur une constellation de touches de couleurs très puissantes, à la valeur symbolique fortement marquée : le jaune, le noir, le rouge et le rose. La première de ces couleurs, le jaune, aux tonalités épaisses, est utilisée pour le cadre du miroir, les deux abat-jours, la nuque de Nana et celle du squelette, et ne reflète aucun éclairage lumineux. Le noir et le rouge, disséminés partout dans l'aquarelle, complètent cette aura de mort et de terreur. Mais c'est surtout le noir qui joue un rôle majeur vu que, traçant une ligne épaisse tout autour du corps de Nana, il va se déposer et se recomposer en ombre miniaturisée sur le tapis où est agenouillé le comte Muffat, en annonçant ainsi la disparition de Nana. Par contre, la coprésence du noir et du rouge, auxquels s'ajoute la couleur rose, qui renvoie à la chair de Nana, crée, à droite de l'arrière-plan, une sorte d'image fantasmagorique (un tourbillon/croix déformée), accentuée par des traits de graphite dessinés en formes circulaires : s'agit-il d'une projection farfelue et déformée du crucifix, qui est représenté en tant qu'objet

⁴⁶ <<http://the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=100785>> (dernier accès : 31.07.2017).

⁴⁷ ZOLA, *Nana*, cit. p. 387.

⁴⁸ BROOKS, « Le Corps-Récit, ou Nana enfin dévoilée », cit., p. 80.

⁴⁹ Cf. GUIEU, « Charles Demuth lecteur/illustrateur de Zola », cit.



Fig. 4 : Charles Demuth, *For Nana* (1916) a été même intitulée *Nana Before the in Mirror**.

sur le tapis ? Les traits tourbillonnants qui atteignent la nuque de Muffat le feraient supposer. C'est fort probablement l'univers trouble où le comte se débat. Tout s'élargit et se mélange dans son imagination morbide, dans « un ferment de destruction »⁵⁰ : son credo religieux, son désir sexuel, la crainte de se perdre.

L'autre peintre qui se mesure à *Nana*, est Pyotr Vladimirovich Williams (1902-1947), américain de naissance, mais naturalisé Russe. La toile qui représente Nana en train de se contempler dans un petit miroir est moins connue que les aquarelles de Demuth, mais non moins intéressante (Fig. 5). Peinte en 1934, elle représente une jeune femme, aux formes généreuses, s'admirant dans une petite glace, tandis que son client, vu de dos, regarde en direction du décor, vers le bas. Le point de force de cette œuvre réside encore une fois dans le rôle agissant de la

⁵⁰ ZOLA, *Nana*, cit., p. 224.

* L'auteur se déclare disponible à payer les droits d'auteur aux éventuels ayants droit.

Fig. 5 : Pyotr Vladimirovich Williams, *Woman near the table* (1934) Galerie Statale Tretyakov, Moscou



couleur et dans sa disposition sur la toile. La gamme de couleurs utilisée rappelle de fait en partie celle du roman : le rouge, le rose et l'or⁵¹. Ce sont les teintes de l'intérieur du théâtre où Nana joue le rôle de la blonde Vénus, les couleurs préférées de sa chambre, et notamment celle de son dernier hôtel particulier. Mais, dans le passage du réseau textuel à la texture iconique, les couleurs s'organisent différemment. Si dans le roman, comme l'affirme Alain Pagès, elles se distribuent selon une opposition binaire entre les valeurs de perdition (le rouge et le jaune) et les valeurs d'innocence (le vert et le bleu), dans l'œuvre de Williams le tout est joué sur une teinte de fond, qui envahit presque toute la scène, et de deux taches de couleurs aux teintes fortes, le rouge et le noir, disposées selon des axes sémantiques précis.

La luminosité de l'or, la couleur de fond, est rendue transparente et diaphane par la tonalité de la couleur rose qui fait corps avec la teinte de la chair de Nana. C'est l'emblème d'un luxe (un produit de la luxure

⁵¹ ALAIN PAGÈS, « Rouge, jaune, vert, bleu. Étude du système des couleurs dans *Nana* », *Les Cahiers naturalistes*, n. 49, 1975, p. 125-135.

de Nana) qu'elle a acquis en entrant en contact avec une société dégradée et c'est même l'emblème d'un dessein, celui de Nana, « de projeter une image de soi victorieuse »⁵². Les deux autres couleurs sont réparties selon des lignes obliques bien reconnaissables, deux au premier plan, déclinées respectivement sur le rouge et le noir, et une autre à l'arrière plan, marquée principalement par le noir. La première des deux couleurs suit une lignée transversale qui va du corset de Nana (occupant la place centrale de la toile) vers le plat de langoustes, suivant une marque sémantique qui, d'une part, met en relief la complémentarité des plaisirs de la gourmandise et de l'érotisme (le souper indissociable de la courtoisie⁵³), et d'autre part rend évident le statut social que la courtisane a nouvellement acquis : le lien étroit entre sa toilette élégante - quoique tapageuse - et les mets raffinés du souper est établi. La couleur noire est répartie, par contre, selon deux trajectoires différentes qui s'entrecroisent. L'une forme un triangle à l'arrière-plan et va de l'habit noir du comte vers les deux hommes, eux aussi habillés en noir ; l'autre va d'un petit bol contenant un encas noir placé sur la table garnie jusqu'aux trois nœuds de la jupe de Nana, tous renvoyant de nouveau à l'habit noir du comte.

Mais quelle est la place du petit miroir dont on aperçoit le dos à l'intérieur de ce réseau de couleurs qui toutes convergent vers la représentation d'un luxe n'étant plus le privilège exclusif d'un état fondé sur la naissance ? De quel dispositif s'agit-il ? On peut avancer deux hypothèses, les deux déclinées autour du champ sémantique de l'altérité. En premier lieu, l'appartenance de Nana à ce milieu aristocratique est seulement apparente, vu qu'elle ne semble pas respecter l'étiquette en ajustant sa coiffure tandis qu'elle est assise à la table d'un dîner. En second lieu, Nana ne peut ou ne veut entrer en contact avec la bonne société que par le biais de ce petit miroir qui reflète seulement des simulacres. De plus, aucun regard n'est posé sur elle, sauf celui de la femme qui porte une jupe ayant les mêmes motifs que celle de Nana⁵⁴. Muffat semble regarder vers le bas et Nana fait de même en s'admirant dans le miroir et en s'offrant seulement en spectacle (sa représentation de face le justifie) au regard de l'observateur externe, même si elle n'établit avec lui aucune communication, contrairement à la *Nana* de Manet. Tous les autres éléments de la toile – une danseuse, des hommes en habit noir –, de plus en plus nuancés et indéfinis, flottent sur l'arrière-plan. Est-ce le miroir qui reflète les rêves de Nana ou bien sa représentation d'un milieu qu'elle sait transitoire et destiné à disparaître ?

⁵² GURAL-MIGDAL, « Théâtralité et étique du luxe dans *Nana* », cit., p. 183.

⁵³ Cf. LOLA GONZALEZ-QUIJANO, « “La chère et la chair” : gastronomie et prostitution dans les grands restaurants des boulevards au XIX^e siècle », *Genre, sexualité & société*, n. 10, Automne 2013 <<http://gss.revues.org/2925>> (dernier accès : 31.07.2017).

⁵⁴ S'agit-il de la comtesse Muffat ou plutôt de Satin, étant donné que sa jupe rappelle de près celle de Nana ?

Imprégnée du regard de Pyotr Williams, cette Nana montre de fait la nature changeante du personnage zolien. Si dans le passage du textuel au pictural certains traits se perdent (l'intimité d'un lieu – la chambre de Nana – que l'on va envahir), d'autres s'y ajoutent pour signifier l'entrée officielle de Nana dans les milieux de la haute société parisienne, tout en gardant la dualité zolienne entre deux mondes dont les frontières sont infranchissables.

*De nouvelles formes de survivance du roman :
les adaptations cinématographiques*

Le potentiel d'exploitation visuelle de la Nana romanesque a donné lieu, au-delà des remédiations dans le champ du pictural, à d'autres nombreuses adaptations dans le domaine du cinéma. Zola avait recouru, on le sait, au concept d'écran comme idée de l'art et vision du monde, et c'est justement dans le dispositif de l'écran que les cinéastes ont trouvé leur source d'inspiration pour renouveler l'intérêt du personnage et du roman lui-même, en donnant à ceux-ci de nouvelles formes de vie. On compte jusqu'à aujourd'hui au moins vingt adaptations cinématographiques et télévisuelles de *Nana*. La plupart d'entre elles ne possèdent pas la dimension mythique que Zola avait voulu donner à l'héroïne. La Nana cinématographique reste l'incarnation du pouvoir de la chair, et les films portent presque toujours sur sa composante érotique. Je ne m'attarde pas sur ces adaptations, même si elles mériteraient d'être analysées de près, surtout celle du réalisateur israélien Dan Wolman, dont Anna Gural-Migdal a donné une analyse très convaincante⁵⁵, et j'aborde d'emblée le film de Jean Renoir de 1926⁵⁶ qui mise plutôt sur l'exhibitionnisme, le spectaculaire, l'outrancier, que sur la composante érotique.

Catherine Hessling, qui joue dans le film le rôle de Nana, fait de l'héroïne zolienne « une femme fatale, aussi rouée qu'impitoyable, refusant d'être la victime d'une société foncièrement sexiste »⁵⁷. Composant un portrait féminin à plusieurs facettes, elle se situe toujours dans un entre-deux : mi-marionnette, mi-petite fille, frêle et implacable à la fois, avec des changements d'humeur brusques, alternant des sanglots et des éclats de rire, tous inévitablement faux. C'est ainsi que l'actrice réussit à rendre de façon remarquable la nature instable du personnage zolien,

⁵⁵ Cf. GURAL-MIGDAL, « Nana (1982) de Dan Wolman ou la naissance du cinéma », in *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart: Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*, cit., p. 221-246.

⁵⁶ C'est son deuxième long métrage et sa dernière adaptation muette.

<https://www.youtube.com/watch?v=xb3dWYyW2kY> (dernier accès : 31.07. 2017).

⁵⁷ ANNE-MARIE BARON, « Nana, cet obscur objet du désir », *Romans français du XIX^e siècle à l'écran : problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2008, p. 110.

l'ambiguïté profonde de sa personnalité, l'inconstance de sa pensée fuyante, vide, inaccessible et insaisissable à tous ceux qui s'approchent d'elle. Par ses jeux de scène sophistiqués et les séquences fragmentées, le film joue pleinement la double contrainte du romancier : montrer/voiler sans que le dernier voile soit jamais enlevé⁵⁸.

Dans cette perspective, le miroir est un dispositif optique qui parfois projette et parfois masque. Présent dans plusieurs scènes du film, il fait figure d'écran sur lequel sont projetés des sujets qui se con-fondent avec l'objet lui-même, en favorisant le jeu d'imbrication des instances du regard⁵⁹. Mais, dans d'autres séquences, cette psyché, bien que présente, joue le rôle de témoin muet de la perversité de l'héroïne⁶⁰. Sa surface est opaque, elle y projette seulement un rideau à son baisser et elle semble même disparaître derrière l'ombre qu'elle va déposer sur le mur. Ce jeu d'ombres se réitère aussi bien sur Muffat en train de sautiller comme un petit chien pour obtenir sa récompense, que sur Nana qui lui tourne autour⁶¹. Il s'agit d'une mise en scène des apparences, de l'entre-deux de l'être et du paraître, mais, en même temps, de l'annonce de la disparition de Nana et de la perte morale de Muffat.

Ce n'est donc pas un hasard si les narrations transmédiales les plus réussies du texte zolien sont celles où la figuration de Nana s'ancre parfaitement dans la symbolique du transitoire, de la pratique performative, de la disparition, de la non-appartenance à une personne ou à un lieu, qu'il s'agisse d'images en séquences ou d'une image concentrée dans une seule planche. Profond comme le noir de la nuit, impalpable comme l'ombre, rouge comme la perte, l'univers impitoyable de Nana ne peut être représenté que si l'on garde intact l'aura de mystère qui l'entoure et la dimension légendaire, voire mythique, du personnage.

⁵⁸ Cf. BROOKS, « Le Corps-Récit, ou Nana enfin dévoilée », cit., p. 66-86.

⁵⁹ Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=xb3dW2kY>> 1.20.42-1.20.49 ; 1.21.27-1.21.49 (dernier accès : 31.07.2017).

⁶⁰ Par exemple la longue scène où Nana éprouve un plaisir sadique à tourmenter et humilier le comte Muffat <<https://www.youtube.com/watch?v=xb3dW2kY>>, 1.34.40-1.35.47 (dernier accès : 31.07.2017).

⁶¹ *Ibid.*, 1.36.25 – 1.36.33.