

Université de Tartu
Collège des langues et des cultures étrangères
Département d'études romanes

Hanna Aro

L'INTIMITÉ ET L'OBSERVATION : ANALYSE COMPARATIVE DE
L'ASSOMMOIR D'ÉMILE ZOLA ET DE SON ADAPTATION
CINÉMATOGRAPHIQUE *GERVAISE* DE RENÉ CLÉMENT

Mémoire de licence

Sous la direction de
Tanel Lepsoo

Tartu 2019

Table des matières

Introduction.....	3
1. L'objet d'étude.....	6
1.1. Le choix des scènes.....	6
1.1.1. L'action.....	6
1.1.2. <i>L'esthétique matérielle</i> de Siegfried Kracauer.....	7
1.2. La comparaison des scènes.....	8
1.2.1. La bataille dans le lavoir.....	8
1.2.2. La visite au Louvre.....	11
1.2.3. La chute de Coupeau d'un toit.....	15
2. L'importance de la foule.....	18
2.1. Les descriptions de la foule.....	18
2.1.1. Les ouvriers.....	18
2.1.2. Les points communs.....	21
2.2. La foule dans le film.....	22
2.2.1. Les passants et les foules.....	23
2.3. Les personnages observateurs.....	27
2.3.1. Les foules.....	27
2.3.2. Les individus.....	28
3. L'absence d'intimité.....	31
3.1. La promiscuité.....	31
3.1.1. L'habitation.....	31
3.1.2. L'emménagement de Lantier.....	32
3.2. La relation entre Gervaise et Goujet.....	33
3.2.1. Dans le roman.....	34
3.2.2. Dans le film.....	38
3.3. L'espace.....	40
3.3.1. L'espace public.....	40
3.3.2. L'espace privé.....	41
Conclusion.....	42
Bibliographie.....	45
Resümee.....	46
Annexes.....	48

Introduction

Dans ce mémoire, nous analyserons le roman *L'Assommoir* d'Émile Zola et le film *Gervaise* de René Clément, une adaptation cinématographique du roman. L'objectif de cette étude est de comparer ces deux œuvres pour trouver les liens et les différences entre le roman et le film. Nous nous poserons la question de savoir de quelle façon le texte de Zola se traduit en film et comment on le voit à l'écran. Nous avons choisi d'étudier la littérature et le cinéma parce que nous nous intéressons à tous types d'œuvres d'art et considérons qu'un film est une œuvre d'art au même titre qu'une œuvre littéraire. On peut dire qu'un film montre des images en mouvement et est à notre avis un art en mouvement et du mouvement. Notre objectif n'est pas de comparer le film et le roman en termes de qualité parce qu'ils sont des entités individuelles avec des caractéristiques très différentes. Nous les comparerons en matière de contenu. Au surplus, l'étude d'une adaptation cinématographique nous permet d'analyser la même histoire sous un autre angle.

L'Assommoir est le septième roman de la série *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola, publié en 1877. Cette œuvre littéraire raconte la vie d'une blanchisseuse Gervaise Macquart. En écrivant le roman, les intentions de l'auteur ont été de « peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs » (Zola 2010 : 19). L'alcoolisme joue un rôle crucial dans la dégradation fatale des protagonistes Gervaise et son mari Coupeau. C'est le thème principal du roman en plus de celui du milieu ouvrier. Les autres romans de la série *Les Rougon-Macquart* qui sont liés à *L'Assommoir* par les personnages sont *Nana* (1880), *Germinal* (1885) et *L'Œuvre* (1886). Nana est le personnage principal dans *Nana*, Étienne dans *Germinal* et Claude dans *L'Œuvre*.

Gervaise est un film français réalisé par René Clément en 1956 d'après le roman *L'Assommoir*. Cette adaptation n'est pas une copie du livre, mais elle est très similaire au thème et à l'idée du roman. Elle contient aussi beaucoup de scènes qui sont adaptées de l'écrit à l'image pareillement. Georges Sadoul (1962 : 131) note que les scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost ont transcrit le scénario « avec fidélité au roman ». Dans les entretiens que Clément accorde sur ses films, il explique qu'il a eu envie de faire un film sur la condition et le rôle de la femme dans les temps modernes. L'alcoolisme,

il l'a passé au deuxième plan et il a mis en avant le personnage principal du roman. Donc, c'est l'histoire de Gervaise, comme l'annonce le titre. En même temps, le film a été fait en gardant à l'esprit l'essence de Zola et du naturalisme. (CinéTFO 1976 ; Ina 1970) Il convient de noter que nous nous concentrons essentiellement sur la vie de Gervaise parce qu'elle est la protagoniste, le personnage le plus important dans le film ainsi que dans le roman.

Ceci dit, il faut rappeler la tradition du cinéma français à cette époque. Dans son œuvre *Le Cinéma français (1890-1962)* Sadoul montre que le cinéma français de ce temps-là était surtout focalisé sur les adaptations. Il écrit que « [l']adaptation restait, pour le cinéma ouvertement commercial, une règle d'or » (Sadoul 1962 : 44). La littérature française constituait un sujet de prédilection pour les réalisateurs (*ibid.*), comme on peut le voir également à propos de *Gervaise*. Le professionnalisme global du réalisateur en tournant le film, qui le rend techniquement sublime, et les scènes qui sont très similaires à celles du roman sont les raisons pour lesquelles nous considérons *Gervaise* approprié pour la comparaison. Il est intéressant d'étudier un roman et son adaptation très semblable parce que dans ce cas nous voyons de quelle manière le texte lui-même se traduit en film. La similarité fait ressortir les différences entre le texte et l'image.

En ce qui concerne le choix de *L'Assommoir* pour l'analyse, nous tenons à préciser que l'adaptation d'un roman pour le cinéma peut poser des difficultés parce qu'il faut trouver des solutions pour réaliser certaines choses à l'écran. Dans les cas où il y a des différences entre le roman et le film, nous nous demandons si le réalisateur a voulu montrer quelque chose d'autre ou s'il n'a pas eu des moyens pour le montrer dans le film. Malgré tout, l'adaptation de *L'Assommoir* est intéressante parce que l'on peut trouver des liens entre le style de Zola et la cinématographie. Il s'agit d'un roman plein de descriptions détaillées. Zola était un romancier naturaliste, donc, il va de soi qu'il a voulu décrire minutieusement la réalité, les objets et les milieux. C'est l'aspect qui se manifeste cinématographiquement et donne au réalisateur un certain visuel pour faire une adaptation semblable.

L'objectif de ce mémoire est plus précisément d'analyser *L'Assommoir* et *Gervaise* en se basant sur la comparaison de trois scènes choisies pour trouver la façon dont se manifestent les caractéristiques les plus distinctes de l'écriture de Zola dans les deux

œuvres. Pour la base théorique, nous utiliserons l'œuvre *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* du spécialiste du cinéma Siegfried Kracauer et l'œuvre *L'Assommoir, Zola : Analyse critique* de la théoricienne de la littérature française Colette Becker.

Ce mémoire est composé de trois parties. Dans la première partie, nous présenterons l'objet d'étude, expliquerons le choix des scènes pour la comparaison dont émane l'analyse. Ensuite, nous comparerons les trois scènes choisies dans le roman et dans le film. Les deux parties suivantes examineront les aspects que nous avons fait remarquer dans la comparaison en les analysant de manière plus globale dans l'histoire. Donc, dans la deuxième partie, nous examinerons les descriptions de la foule, l'essence et l'importance de la foule dans le roman et dans le film. Enfin dans la troisième partie, nous analyserons l'absence d'intimité, la promiscuité et les relations dans l'histoire en opposant l'espace public et l'espace privé.

1. L'objet d'étude

Dans cette partie, nous expliquerons tout d'abord l'objet d'étude de notre recherche, le choix des scènes que nous avons choisies d'étudier pour la comparaison dont émane une analyse plus générale sur le film et le roman que nous présenterons dans les deux derniers chapitres. Ensuite, nous présenterons la comparaison de trois scènes correspondantes.

1.1. Le choix des scènes

Le choix des scènes pour la comparaison s'explique surtout par l'action en mouvement et *l'esthétique matérielle* de Siegfried Kracauer.

1.1.1. L'action

Il est évident qu'un film montre les choses et un roman les décrit, mais pour les comparer, il faut s'attacher à la manière dont les descriptions sont faites. Comme nous l'avons dit, les descriptions dans *L'Assommoir* sont essentielles, mais en plus de cela, elles sont extérieures dans le cas des descriptions de l'action en mouvement, ce qui Gérard Genette (1972 : 207) définit comme « *focalisation externe* ». Quand on étudie les scènes qui affichent l'action et le mouvement, on constate que le narrateur décrit pour la plupart la réalité physique et l'existant matériel. Il n'y a pas beaucoup de descriptions intérieures de situations, de ce que les personnages pensent, de « *focalisation interne* » (Genette 1972 : 206). Le narrateur décrit en détail les choses, l'activité, ce qui se passe en ce moment. De même, il n'y a pas de rappels. Comme l'indique Colette Becker (1976 : 56) : « Il [le narrateur] évite ainsi de faire des récits ou des rappels artificiels ; il les intègre à l'action ». En outre, l'action est cinématique et dynamique : elle évolue, elle change et elle avance dans le roman pareillement que dans le film.

Ce sont les raisons pour lesquelles nous estimons que les scènes d'action conviennent à la comparaison. Elles forment la base de notre étude. Dans le roman, elles décrivent les choses que l'on peut voir et dans le film, nous les voyons traduites en langage de l'image. Pour la comparaison dont émane l'analyse, nous examinerons donc les scènes d'action. De plus, il est important qu'elles suivent le même schéma dans le film que

dans le roman et qu'elles soient semblables autant que possible. La similarité est nécessaire pour trouver des différences pertinentes. L'analyse de ces scènes en les comparant dans le film et dans le roman nous permet d'étudier les rapports entre ces deux œuvres d'art et d'analyser la manière dont l'écrit visuel de Zola se traduit en image visible.

1.1.2. *L'esthétique matérielle* de Siegfried Kracauer

Il convient de noter que ce mémoire s'inspire aussi de la remarque de Siegfried Kracauer sur *Gervaise* :

[...] on a avec *Gervaise* du pur Zola et du bon cinéma de surcroît. Si sa conformité au médium va de pair avec la fidélité au roman, cela tient au fait que celui-ci est fait d'une substance cinématographique indestructible. Tant les fils principaux de l'intrigue que les descriptions des milieux de l'époque s'insèrent aisément dans l'ample continuité des images [...] (Kracauer 2010 : 344)

Kracauer était un sociologue, essayiste et spécialiste du cinéma allemand avec une appréhension originale du film. Dans son œuvre *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* il développe une *esthétique matérielle* des films en se basant sur leur essence. C'est une étude sur le cinéma focalisée sur la représentation de l'existant matériel. Autrement dit, il analyse un film (y compris une adaptation) en termes de sa capacité de révéler *la réalité matérielle*, ce que décrit le narrateur principalement dans *L'Assommoir*. Selon lui, « [l]e film est pleinement lui-même lorsqu'il enregistre et révèle la réalité matérielle » (Kracauer 2010 : 13). Il souligne qu'il y a des romans qui impliquent pour la plupart des aspects mentaux qui sont intraduisibles en film, mais il y a aussi des romans qui se concentrent sur le monde matériel que l'on peut adapter au cinéma. Il nomme les adaptations faites d'après les romans du deuxième type « les adaptations cinématographiques », où il place le film *Gervaise*. (Kracauer 2010 : 342-345) Ce qui est important pour nous dans *Gervaise* et dans *L'Assommoir*, c'est l'apparence de choses et d'activité qui est visible du dehors, ce que l'on voit de l'extérieur. Les qualités cinématographiques de *L'Assommoir* sont essentielles pour notre étude parce que nous examinerons ce que l'on peut voir, la réalité physique. Comme nous l'avons déjà indiqué, cela se manifeste surtout dans les scènes qui montrent l'action en mouvement.

1.2. La comparaison des scènes

Dans le film, il y a beaucoup de scènes qui affichent l'action en mouvement, mais nous avons choisi les trois scènes les plus similaires à celles du roman. Ce sont, premièrement, la bataille dans le lavoir, deuxièmement, la visite au Louvre et, troisièmement, la chute de Coupeau d'un toit. Nous tenons à préciser que nous analyserons les aspects qui, quant à nous, sont d'une part les plus distincts et d'autre part les plus intéressants. Et en effet, ces aspects apparaissent dans les scènes différentes.

1.2.1. La bataille dans le lavoir

La première scène présente la bataille de Gervaise et Virginie dans le lavoir (de la page 44 à la page 50 dans le roman¹, de 10:33 à 14:10 dans le film²). C'est la scène la plus semblable dans le roman et dans le film des trois scènes sélectionnées et, en plus de cela, elle décrit presque exclusivement l'existant matériel.

En premier lieu, nous remarquons l'importance de la foule des femmes dans la bataille de Gervaise et Virginie. De même, elle est essentielle en arrière-plan³ dans le film. Nous nous concentrons sur le mouvement et le rôle de la foule dans la rixe. La foule est comme un personnage en lui-même à côté des personnages principaux de la bagarre, Gervaise et Virginie. Elle participe aussi dans la bataille, mais elle n'est pas une assaillante en ce sens que les femmes s'attaquent physiquement. Sauf dans un cas où elles se mettent quasiment à se battre parce qu'elles sont aussi en désaccord (Ex. 1), mais elles ne participent pas à la bagarre de Gervaise et Virginie physiquement. Dans le film, on voit les autres laveuses en arrière-plan dans tous les plans⁴ de la bataille. Même en arrière-plan, la foule des femmes a l'effet d'une participante comme on l'indique dans le texte.

¹ Dans ce travail, nous utilisons l'édition de *L'Assommoir* de Gallimard, publiée en 2010. ZOLA, É. 2010. *L'Assommoir*. Paris : Gallimard.

² Dans ce travail, nous utilisons l'édition de *Gervaise* de Studiocanal, publiée en 2013. CLÉMENT, R. 1956. *Gervaise* [DVD]. France : Agnes Delahaie Productions, Silver Films, C.I.C.C., 112 minutes. Nous indiquons les scènes dans *Gervaise* par les minutes.

³ Pour la définition, voir Annexe 1.

⁴ Pour la définition, voir Annexe 1.

- Ex. 1. Et une bataille générale faillit avoir lieu ; on se traitait de sans-cœur, de propre à rien ; des bras nus se tendaient ; trois gifles retentirent. (Zola 2010 : 48)⁵

Une bataille « faillit avoir lieu », en se limitant à quelques gifles, donc les autres laveuses sont surtout les spectatrices et les témoins de la bagarre. Et en même temps, en observant Gervaise et Virginie, elles y prennent part : elles les acclament et bougent avec elles. La foule s'intéresse beaucoup au conflit et réagit aux insultes et aux coups en riant et en hurlant. Nous donnons quelques exemples du texte dans lesquels on constate la curiosité des autres femmes pour la bataille et leur mouvement dans le lavoir aux moments où elle éclate (Ex. 2), évolue (Ex. 3) et devient saignante (Ex. 4), après quoi elles sont au bord de la rixe générale que nous avons mentionnée antérieurement (Ex. 1). Dans le film, la foule participe plus activement à la bagarre et y intervient plus que dans le roman, mais nous trouvons une forte base pour cela dans le texte.

- Ex. 2. Cependant, le lavoir, que les larmes de la jeune femme révolutionnaient depuis un instant, se bousculait pour voir la bataille. Des laveuses, qui achevaient leur pain, montèrent sur des baquets. D'autres accoururent, les mains pleines de savon. Un cercle se forma. (p. 44)
- Ex. 3. On s'était reculé, pour ne pas recevoir les éclaboussures. (p. 47)
- Ex. 4. Les laveuses s'étaient rapprochées. Ils se formaient deux camps : les unes excitaient les deux femmes comme des chiennes qui se battent ; les autres, plus nerveuses, toutes tremblantes, tournaient la tête, en avaient assez, répétaient qu'elles en seraient malades, bien sûr. (p. 48)

Les femmes se rapprochent et forment un cercle pour voir et acclamer la bataille dont elles s'écartent lorsque celle-ci devient trop mouillée. De surcroît, elles rient des injures de Virginie (Ex. 5 ; Ex. 6) et s'amusent à encourager et à exciter les deux combattantes (Ex. 7 ; Ex. 8). Dans *Gervaise*, on observe une ambiance très exaltée dans le lavoir, on écoute des éclats de rire et des éclats de voix, le tapage et le remue-ménage des laveuses que l'on peut imaginer en lisant le roman.

- Ex. 5. Un rire courut. (p. 44)
- Ex. 6. Les rires recommencèrent. (p. 45)
- Ex. 7. Elles couraient toutes deux le long des baquets, s'emparant des seaux pleins, revenant se les jeter à la tête. Et chaque déluge était accompagné d'un éclat de voix. (p. 46)

⁵ Désormais, les exemples séparés de *L'Assommoir* sont numérotés et nous les citons par la page.

- Ex. 8. Le lavoir s’amusait énormément. On s’était reculé, pour ne pas recevoir les éclaboussures. Des applaudissements, des plaisanteries montaient, au milieu du bruit d’écluse des seaux vidés à toute volée. (p. 47)

Tandis que les femmes prennent part à la rixe en étant des spectatrices qui réagissent, elles n’essaient pas d’arrêter directement la bataille entre Gervaise et Virginie, mais on comprend qu’elles s’inquiètent en même temps qu’elles les encouragent parce qu’elles expriment toujours leurs sentiments, plusieurs personnages trouvent que le conflit est dangereux (Ex. 9 ; Ex. 10 ; Ex. 11). Cependant, les laveuses essaient à un moment de les séparer sans succès dans le film (12:05-12:12), ce que l’on ne trouve pas dans les pages de *L’Assommoir*.

- Ex. 9. Gervaise visait ses oreilles, s’enrageait de ne pouvoir les prendre, quand elle saisit enfin l’une des boucles, une poire de verre jaune ; elle tira, fendit l’oreille ; le sang coula. « Elles se tuent ! Séparez-les, ces guenons ! » dirent plusieurs voix. (p. 48)
- Ex. 10. Mais Gervaise, brusquement, hurla. Virginie venait de l’atteindre à toute volée sur son bras nu, au-dessus du coude ; une plaque rouge parut, la chair enfla tout de suite. Alors, elle se rua. On crut qu’elle voulait assommer l’autre. « Assez ! Assez ! » cria-t-on. (p. 50)
- Ex. 11. Des rires, de nouveau, avaient couru. Mais bientôt le cri : Assez ! assez ! recommença. (p. 50)

À la fin, elles doivent cesser la bataille dans le roman ainsi que dans le film quand Gervaise bat Virginie avec un battoir sans interruption. La bagarre est devenue trop violente, Gervaise est extrême, elle ne cesse pas, elle n’entend pas les cris de la foule (Ex. 12). Elles ne se sont pas arrêtées se battre à cause des cris avant et pourtant, les laveuses ne les ont pas séparées, mais on comprend que la bataille est allée trop loin. Dans *Gervaise*, on voit aussi très clairement autour d’elles la foule curieuse réagissant aux coups et encourageant Gervaise (13:36-14:05) au moment où elle bat Virginie de toutes ses forces. Ensuite on remarque un autre groupe de femmes qui apparaissent et entrent en jeu finalement pour les séparer (14:05). C’est pour cela que l’on repère les deux camps dans le film, que nous avons vu se former auparavant dans le roman (Ex. 4).

- Ex. 12. Gervaise n’entendait pas, ne se laissait pas. [...] On dut lui arracher Virginie des mains. (p. 50)

Au surplus, par des cris et des expressions des autres laveuses on comprend par quel moyen la rixe évolue et à quel point elle est extrême et violente. Leurs réactions vont de pair avec la sévérité de la situation. On peut aussi donner pour exemple un moment à la fin de la bagarre quand elles cessent de s’amuser (Ex. 13). Elles ne rient plus parce que la situation a dépassé les bornes, Gervaise et Virginie se tapent avec des battoirs de toutes leurs forces, après quoi, Gervaise se met à battre Virginie. Ensuite, comme nous l’avons remarqué plus haut, les femmes lui arrachent Virginie des mains, montrant ainsi la nécessité d’arrêter le combat.

Ex. 13. Autour d’elles, les blanchisseuses ne riaient plus ; plusieurs s’en étaient allées, en disant que ça leur cassait l’estomac [...] (p. 49)

Dans l’ensemble, la foule est selon nous une participante très importante de la bataille. Cela se manifeste dans le roman ainsi que dans le film. Le mouvement et les réactions de la foule des laveuses suivent le mouvement et l’activité des combattantes. Plus la bagarre empire, plus la foule s’anime ; quand elle s’interrompt et les combattantes se taisent, les femmes se taisent également. Tous ces détails sont représentés dans le film. Dans *Gervaise*, nous voyons de quelle manière la foule s’anime et réagit durant la bataille parce que des laveuses sont toujours dans le cadre. De même, nous écoutons effectivement le silence de leur part quand Gervaise et Virginie cessent de se battre pour un instant et se taisent pour se surveiller (13:07-13:12).

En résumé, cette scène dans le film est très similaire à celle du roman. Nous notons que le mouvement et les réactions de la foule sont importants dans le déroulement de la bataille. La foule des laveuses est représentée pareillement dans les deux œuvres et on voit dans le film de la même manière que dans le roman par quel moyen elle observe la rixe et y participe.

1.2.2. La visite au Louvre

Ensuite, nous analysons et comparons la scène de la visite de la noce au Louvre après le mariage de Gervaise et Coupeau (de la page 99 à la page 105 dans le roman, de 20:03 à 22:26 dans le film). Cette scène dans le film diffère d’une certaine façon du roman, mais elle suit pourtant le même schéma et décrit pour la plupart l’existant matériel dans le roman.

Nous commençons l'analyse dès l'instant où les participants de la noce sortent du bar à vin. Premièrement, nous observons la façon dont on perçoit la noce dans les deux œuvres. Il est noté que la noce constitue une foule de douze personnages qui font une longue file de personnes dans la rue (Ex. 14). Dans le film, ils sont quatorze avec les enfants Étienne et Claude qui ne sont pas présents dans cette scène dans *L'Assommoir*, mais nous voyons distinctement la queue qu'ils forment par groupes de deux comme on l'indique dans le texte (Ex. 15). En outre, le film nous montre la manière dont ils sortent l'un après l'autre de chez le marchand de vin comme pour présenter un flux sans fin qui se met en rang pour marcher vers le Louvre (20:03-20:18). Et de la même façon que dans le roman, ils forment une queue assez longue, décrite aussi comme un « défilé » (p. 100).

Ex. 14. On était douze. Ça faisait encore une jolie queue sur le trottoir. (p. 99)

Ex. 15. Au milieu du grouillement de la foule, sur les fonds gris et mouillés du boulevard, les couples en procession mettaient des taches violentes [...] (p. 100)

Le texte et l'image tous deux nous montrent le groupe de la noce au musée constituant une foule d'ouvriers qui ne savent rien de l'art ou des musées (Ex. 16). Leur conduite ne se conforme pas à celle attendue dans un musée. On remarque dans le texte qu'ils y causent une excitation par leur comportement (Ex. 17 ; Ex. 18). Dans le film, nous ne voyons pas les visiteurs et les peintres accourant vers la noce, mais notons les expressions étonnées. Tous les autres visiteurs, peintres et gardiens les regardent avec curiosité et avec les expressions ironiques (20:27-20:34), comme on le décrit dans le texte (Ex. 18). Dans le film, en bougeant dans le musée, les participants à la noce se précipitent de telle manière qu'ils semblent très pressés. Ils s'amuse à regarder et à commenter les tableaux comme s'ils n'avaient jamais vu quelque chose comme cela et invitent les autres à regarder les tableaux qui sont selon eux encore plus amusants : « Venez par là, c'est encore mieux » (21:26-21:28), pareillement que dans le roman (Ex. 19). Ce qui les intéresse dans les tableaux, ce sont « les détails orduriers » (p. 104), comme on le montre dans le cas de la *Kermesse* de Rubens dans *L'Assommoir* (p. 104) ainsi que dans *Gervaise* (20:36-21:00). Au surplus, on y voit également « les copistes, avec leurs chevalets installés parmi le monde, peignant sans gêne » (p. 104).

Ex. 16. Encore des tableaux, toujours des tableaux, des saints, des hommes et des femmes avec des figures qu'on ne comprenait pas [...] Des siècles d'art passaient devant leur ignorance ahurie [...] (p. 103-104)

- Ex. 17. Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu'une noce visitait le Louvre ; des peintres accouraient, la bouche fendue d'un rire ; des curieux s'asseyaient à l'avance sur des banquettes, pour assister commodément au défilé ; tandis que les gardiens, les lèvres pincées, retenaient des mots d'esprit. (p. 104)
- Ex. 18. Les gardiens et les visiteurs la regardaient passer, pleins d'étonnement. (p. 105)
- Ex. 19. Mais M. Madinier [...] les appelait, criant sous les voûtes : « Venez donc. Ce n'est rien, ces machines... C'est au premier qu'il faut voir. » (p. 102)

Dans la description de la noce visitant le Louvre, il est à noter de quelle façon on décrit leur mouvement (Ex. 20). Il ressemble au « piétinement d'un troupeau débandé » (p. 104). Le son que les participants de la noce produisent est aussi accentué dans le film, on nous montre leurs chaussures à clous sales qui émettent un son claquant sur le parquet quand ils se dépêchent en direction d'un autre tableau qui les divertit (21:01-21:08). Effectivement, on écoute toujours un son claquant lorsqu'ils se déplacent dans le musée.

- Ex. 20. Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles. (p. 104)

Cependant, nous constatons dans le roman un comportement qui n'est pas visible dans le film (Ex. 21). Ils ne marchent pas lentement ou délicatement dans ce dernier. De plus, parmi eux, il n'y a pas de guide qui les conduirait au musée (Ex. 22 ; Ex. 23) ou qui leur préciserait les thèmes des tableaux comme dans le roman (Ex. 24). En même temps, en dépit du fait que M. Madinier « répondait gravement, avec un grand aplomb » (p. 103) aux questions sur les peintures, on peut douter du niveau de ses connaissances en prêtant attention à ses mots (Ex. 19) et en réfléchissant à sa réponse à M^{me} Lorilleux sur la maîtresse du Titien (Ex. 25). Donc, même s'ils ont un guide, il n'a pas de connaissances pour l'être. Pourtant, ils sont tous complètement ignorants dans le film (sauf Goujet qui n'est pas présent dans le texte) et il n'y a personne qui les conduirait.

- Ex. 21. Ce fut avec un grand respect, marchant le plus doucement possible, qu'ils entrèrent dans la galerie française. (p. 102)
- Ex. 22. M. Madinier, poliment, demanda à prendre la tête du cortège. C'était très grand, on pouvait se perdre ; et lui, d'ailleurs, connaissait les beaux endroits, parce qu'il était souvent venu avec un artiste, un garçon bien intelligent [...] (p. 101)

- Ex. 23. M. Madinier [...] menait lentement le cortège, qui le suivait en ordre, tous les cous tordus et les yeux en l'air. (p. 103-104)
- Ex. 24. Puis, au bout, M. Madinier les arrêta brusquement devant le *Radeau de la Méduse* ; et il leur expliqua le sujet. Tous, saisis, immobiles, se taisaient. (p. 102)
- Ex. 25. Comme elle [M^{me} Lorilleux] s'intéressait à la maîtresse du Titien, dont elle trouvait la chevelure jaune pareille à la sienne, il [M. Madinier] la lui donna pour la Belle Ferronnière, une maîtresse d'Henri IV, sur laquelle on avait joué un drame, à l'Ambigu. (p. 103)

Dans *L'Assommoir*, Goujet ne fait pas partie de la noce et ne visite pas le musée avec eux. Dans le roman, on introduit les Goujet (Goujet et sa mère, les voisins des Coupeau) pour la première fois après le mariage de Gervaise et Coupeau et la naissance de Nana (p. 135). La différence est que dans le film, la mère de Goujet n'est pas présente et Goujet est présenté comme un ami de Coupeau. Nous estimons que cette scène au Louvre dans *Gervaise* nous montre Goujet pour exposer les différences entre lui et les autres. C'est l'une des premières scènes dans *Gervaise* dans laquelle Goujet est présent. Nous l'avons vu pour la première fois juste après le mariage, travaillant à la forge (18:30-19:03). Donc, on peut dire que la visite au Louvre nous introduit d'une certaine façon le personnage de Goujet. Il est le seul personnage de la noce qui ne se dépêche pas à travers le musée et n'avance pas en tant que membre de la foule de la noce en riant devant les tableaux, mais qui a un peu plus de connaissances sur l'histoire et sur les peintures comme nous le voyons dans le cas de *La Liberté guidant le peuple*. En outre, par la voix hors champ⁶ de Gervaise nous apprenons la façon dont elle perçoit la personnalité de Goujet : « Ah non, il n'était pas comme tout le monde. [...] Il n'est pas gai, il ne fait pas rire le monde. Il a l'air de penser à d'autres choses. » (22:02-22:25)

Pour conclure, l'idée de la visite au Louvre est représentée assez pareillement dans les deux œuvres. Dans cette scène, nous remarquons de nouveau une foule et des spectateurs curieux de la même façon que dans la première scène analysée. Les caractéristiques de la noce et leur mouvement se manifestent à l'écran, la noce est toujours composée des ouvriers ignorants de la culture. La différence la plus notable est la présence de Goujet dans cette scène dans le film.

⁶ Pour la définition, voir Annexe 1.

1.2.3. La chute de Coupeau d'un toit

La troisième scène montre la chute de Coupeau d'un toit et la situation qui la précède (de la page 143 à la page 147 dans le roman, de 27:06 à 29:02 dans le film). Cette scène est un peu différente dans le film en comparaison avec le roman, mais la chute est représentée de façon similaire et l'idée de la scène est la même. Le texte décrit pour la plupart l'existant matériel, particulièrement après la chute.

Premièrement, nous remarquons que la scène commence dans le roman avec la description d'une vieille anonyme qui observe attentivement Coupeau (Ex. 26). Ce personnage anonyme réapparaît plusieurs fois dans le texte : au début de la scène (Ex. 26), au cours de la scène (Ex. 27) et après la chute (Ex. 28). Elle regarde le zingueur « comme si elle espérait le voir tomber » (Ex. 26), comme « attendant » sa chute (Ex. 27) et « comme satisfaite » après la chute, au moment où elle quitte la fenêtre (Ex. 28). Cette vieille n'apparaît pas dans le film, mais nous y notons la même chose que dans le premier et le deuxième exemple : la présence d'un spectateur anonyme, soit la foule, soit une personne. Il s'agit d'un anonyme, d'un inconnu qui observe l'action. Ce personnage anonyme est plus important dans la scène du lavoir, parce que les laveuses sont une partie significative de l'action comme nous l'avons expliqué antérieurement. La vieille dans cette scène ne prend pas part à l'action comme les femmes de la foule, elle n'est qu'une spectatrice regardante. En même temps, nous constatons qu'une action quelconque doit avoir des spectateurs et ces spectateurs sont surtout anonymes. De même, il y a des spectateurs qui observent la noce au Louvre (Ex. 17 ; Ex. 18).

Ex. 26. Dans la rue de la Nation, large, déserte, leurs paroles, lancées à toute volée, avaient seulement fait mettre à sa fenêtre une petite vieille ; et cette vieille restait là, accoudée, se donnant la distraction d'une grosse émotion, à regarder cet homme, sur la toiture d'en face, comme si elle espérait le voir tomber d'une minute à l'autre. (p. 143-144)

Ex. 27. En face, la vieille n'avait pas quitté sa fenêtre, regardant l'homme, attendant. (p. 145)

Ex. 28. Cependant, en face, la petite vieille, comme satisfaite, fermait tranquillement sa fenêtre. (p. 147)

En outre, nous constatons le même type d'action après la chute (Ex. 29) que dans la scène du lavoir (Ex. 2). Dans le lavoir, les femmes « accoururent » (p. 44) et « un cercle se forma » (p. 44) pour observer la bagarre, dans ce cas-ci « des passants

accoururent » (p. 146) et « un attroupement se forma » (p. 146) pour voir le blessé après la chute. En conséquence, nous remarquons l'importance de la curiosité des observateurs qui sont par hasard dans le même endroit et qui n'ont aucune relation avec la situation et ses causes. La nature de ces événements accentue la curiosité et l'intérêt des personnages inconnus qui constituent une foule observatrice et plus ou moins intervenante. Dans cette scène, ils aident à transporter le blessé et à chercher une civière (Ex. 30).

Ex. 29. Des passants accoururent, un attroupement se forma. (p. 146)

Ex. 30. Quatre hommes finirent par transporter Coupeau chez un pharmacien, au coin de la rue des Poissonniers ; [...] pendant qu'on était allé chercher un brancard à l'hôpital Lariboisière. (p. 147)

Il est à noter que l'accident se passe dans la rue et que Coupeau y tombe exactement au centre (Ex. 31). La rue est un lieu public qui permet aux passants de jouer un rôle dans la scène, parce qu'ils voient la chute et montrent de l'intérêt pour Coupeau et pour les conséquences de sa chute. La bataille a eu lieu également devant un public. Nous constatons que cette rue, où se passe l'accident, était auparavant « déserte » (Ex. 26). Après la chute et après le transport de Coupeau chez un pharmacien, beaucoup plus de personnages sont présents (Ex. 29 ; Ex. 32). Dans le film, la rue n'est pas déserte au commencement de la scène, nous y voyons plusieurs personnages marchant et il y a une foule en particulier au moment où Coupeau glisse du toit (27:46) et juste après la chute.

Ex. 31. Et il tomba. Son corps décrivit une courbe molle, tourna deux fois sur lui-même, vint s'écraser au milieu de la rue avec le coup sourd d'un paquet de linge jeté de haut. (p. 146)

Ex. 32. Lorsque le brancard traversa la foule qui s'écrasait devant la boutique du pharmacien [...] (p. 147)

La chute est représentée assez pareillement dans les deux œuvres, mais les raisons du glissement sont un peu différentes. Dans *L'Assommoir*, Coupeau « voulut se pencher » (p. 146) pour regarder Nana qui a souhaité attirer l'attention de son père, « mais son pied glissa » (p. 146). Dans *Gervaise*, nous voyons qu'il glisse tout simplement sur la toiture au moment où il va couvrir les fers et est même accompagné des fers chauds quand il tombe. En même temps, il glisse parce qu'il est au milieu de la toiture comme dans le roman (Ex. 33).

Ex. 33. Le tuyau auquel il devait adapter le chapiteau, se trouvait au milieu du toit. (p. 146)

Alors que dans le film il n'y a pas ce personnage anonyme qui observe l'action, cette vieille qui fixe Coupeau dans le roman, nous remarquons le même cadre de la rue et les personnages anonymes qui y marchent. De même, au moment où il tombe, on voit beaucoup de passants accourant (27:52-27:57) de la même manière que dans *L'Assommoir*, mais on ne voit pas la chute elle-même quand Coupeau touche le sol. On nous montre seulement de quelle façon il glisse et descend la toiture. Au lieu de la chute, nous voyons les passants qui courent en direction de Coupeau. Dans ce cas, nous pouvons utiliser le terme « la rue » pour résumer les gens dans la rue qui y passent. Plus tard, nous notons des gens très curieux autour du véhicule d'ambulance quand on y porte Coupeau (28:41-29:02). Ces gens se sont rapprochés à l'arrivée de l'ambulance (27:58-28:09) et sont surtout en arrière-plan dans le film.

En somme, nous constatons que la foule et les regards curieux des personnages anonymes sont toujours présents comme dans la scène du lavoir et dans la scène du Louvre. Cela se manifeste dans le roman ainsi que dans le film et est essentiel dans toutes les scènes. Les caractéristiques et le mouvement des observateurs sont également similaires dans les deux œuvres. Dans cette scène, nous notons de surcroît un spectateur individuel qui ne fait pas partie de la foule, mais il n'est pas présent dans le film.

2. L'importance de la foule

En analysant les scènes d'action, nous avons constaté l'importance de la foule dans leur essence et leur déroulement. En effet, l'histoire est pleine de scènes qui représentent la foule. On accentue la multitude des personnages quasiment dans chaque scène dans *Gervaise*. La plupart des scènes dans le film sont pleines de gens et beaucoup de scènes affichent une foule. Nous avons déjà analysé la scène dans le lavoir et l'importance de la foule dans cette situation, la foule de la noce au Louvre et la présence de la foule dans le déroulement de la chute de Coupeau. Ensuite, nous allons étudier les descriptions des foules globalement, la manière dont on perçoit une foule dans un film, les foules distinctes dans *Gervaise* et les caractéristiques et l'essence des foules dans les deux œuvres étudiées.

2.1. Les descriptions de la foule

Dans cette partie, nous analyserons les descriptions des ouvriers dans le roman et de quelle façon elles se sont traduites en film. Nous regarderons premièrement les descriptions des ouvriers et, deuxièmement, les similarités entre les différentes foules dans l'histoire.

2.1.1. Les ouvriers

Nous débutons avec la description de la foule des ouvriers au début du roman (p. 23 ; p. 24) qui fonctionne de façon différente dans les deux œuvres, mais qui a les mêmes caractéristiques. Dans le roman, nous constatons que c'est Gervaise qui remarque et observe la foule des travailleurs (Ex. 34) quand elle attend Lantier à la fenêtre de l'Hôtel Boncœur. Le mouvement de la foule est décrit comme un « piétinement de troupeau » (Ex. 34 ; Ex. 35) et un « défilé sans fin » (Ex. 34). Il y a tellement d'ouvriers que leur piétinement ne semble pas cesser. Ils forment un groupe de personnes que l'on peut distinguer seulement par leur métier (Ex. 35), sinon ils constituent une masse anonyme. Au commencement de *Gervaise*, nous notons une foule continue d'ouvriers marchant dans la rue pour aller au travail le matin (02:50-02:57) dont on prend conscience à cause de la voix hors champ de Gervaise : « Le matin était revenu [...] » (02:53-02:55). Ils représentent la description des ouvriers au début du roman. La

scène dans laquelle nous remarquons le mouvement des travailleurs est en effet la première scène du film dans l'ensemble.

Ex. 34. Mais c'était toujours à la barrière Poissonnière qu'elle [Gervaise] revenait, le cou tendu, s'étourdissant à voir couler, entre les deux pavillons trapus de l'octroi, le flot ininterrompu d'hommes, de bêtes, de charrettes, qui descendait des hauteurs de Montmartre et de la Chapelle. Il y avait là un piétinement de troupeau, une foule que de brusques arrêts étalaient en mares sur la chaussée, un défilé sans fin d'ouvriers allant au travail, leurs outils sur le dos, leur pain sous le bras ; et la cohue s'engouffrait dans Paris où elle se noyait, continuellement. (p. 23)

Ex. 35. À la barrière, le piétinement de troupeau continuait, dans le froid du matin. On reconnaissait les serruriers à leurs bourgerons bleus, les maçons à leurs cottes blanches, les peintres à leurs paletots, sous lesquels de longues blouses passaient. Cette foule, de loin, gardait un effacement plâtreux, un ton neutre, où le bleu déteint et le gris sale dominaient. Par moments, un ouvrier s'arrêtait court, rallumait sa pipe, tandis qu'autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait, par la rue béante du faubourg Poissonnière. (p. 24)

La description de la foule des ouvriers qui vont au travail dans le matin est importante parce que *L'Assommoir* est un roman sur les ouvriers, qui souligne leurs conditions de vie et de travail. D'après Becker (1976 : 44), « [l]e roman s'ouvre et se ferme sur la vision de la foule des ouvriers qui va au travail ou en revient ». Les descriptions au début du roman et la scène au début du film nous présentent l'image de leur quotidien en montrant la foule que ces ouvriers forment et en mettant en avant l'essence de cette foule et ses caractéristiques. Qui plus est, il y a des descriptions du quotidien des ouvriers lors de leur pause de midi et lors de leur retour le soir ultérieurement dans le roman.

Ainsi, nous trouvons une description similaire des ouvriers un peu plus tard dans *L'Assommoir* (p. 57-58 ; p. 60-61), mais qui n'existe pas dans le film. De nouveau, nous constatons que c'est Gervaise qui les regarde (Ex. 36 ; Ex. 37). Cette fois-ci, elle observe la rue à travers les fenêtres du bar « l'Assommoir du père Colombe » (p. 54) en conversant avec Coupeau à midi, à « l'heure du déjeuner » (p. 57). La foule des ouvriers est ici comme un objet d'intérêt pour Gervaise. Auparavant, nous avons remarqué le flux des ouvriers au matin, en allant au travail. À ce moment, ils sont dans leur pause déjeuner, après quoi ils vont retourner au travail. Nous notons que la foule

et les ouvriers ont les mêmes caractéristiques que dans l'exemple précédent : il s'agit d'un « coudoisement sans fin » (p. 57), d'un « défilé continu d'ouvrières » (p. 57), du « piétinement de la foule en marche » (p. 58), des « bandes d'ouvriers » (p. 60) qui remplissent la rue (Ex. 38). Nous constatons même la manière dont ils bougent dans la rue, « avec le tapage de leurs gros souliers ferrés, écorchant le pavé dans une glissade » (p. 60) comme la noce au Louvre (Ex. 20).

- Ex. 36. Gervaise, tout en répondant avec complaisance, regardait par les vitres [...] le mouvement de la rue, où l'heure du déjeuner mettait un écrasement de foule extraordinaire. Sur les deux trottoirs, dans l'étranglement étroit des maisons, c'était une hâte de pas, des bras ballants, un coudoisement sans fin. (p. 57)
- Ex. 37. Elle écoutait, les regards dehors, paraissant s'intéresser de nouveau à la foule croissante. (p. 60)
- Ex. 38. C'était un envahissement du trottoir, de la chaussée, des ruisseaux, un flot paresseux coulant des portes ouvertes, s'arrêtant au milieu des voitures, faisant une traînée de blouses, de bourgerons et de vieux paletots, toute pâlie et déteinte sous la nappe de lumière blonde qui enfilait la rue. (p. 60-61)

À la fin du roman, nous les remarquons après le travail, en retournant à la maison à la fin de la journée (p. 478-480). Dans les deux exemples précédents, nous avons noté que Gervaise observe de loin les ouvriers qui vont au travail dans le matin ou déjeunent et bougent dans la rue pour rentrer au travail à midi. Dans ce cas-ci, elle se trouve au milieu des ouvriers qui ont fini leur travail en avançant elle-même (Ex. 39 ; Ex. 40). La foule des ouvriers est décrite comme un « flot de monde » (p. 479), un « pullulement toujours croissant » (p. 480) et encore comme un « piétinement du troupeau » (p. 480) et un défilé perpétuel (Ex. 41). Et à nouveau, on reconnaît les travailleurs uniquement par leur métier de la même façon que dans le premier exemple (Ex. 35 ; Ex. 41 ; Ex. 42). Cette scène n'existe pas dans le film, parce qu'il s'agit d'une partie de l'histoire à laquelle le film n'arrive pas.

- Ex. 39. Puis, elle se trouva seule au milieu de la foule [...] (p. 478)
- Ex. 40. Perdue dans la cohue du large trottoir, le long des petits platanes, Gervaise se sentait seule et abandonnée. [...] Gervaise, déjà lasse, tombait justement en plein dans la rentrée des ouvriers. À cette heure, les dames en chapeau, les messieurs bien mis habitant les maisons neuves, étaient noyés au milieu du peuple, des processions d'hommes et de femmes encore blêmes de l'air vicié des ateliers. (p. 479-480)

- Ex. 41. Le défilé continuait, les ouvrières passaient, trottant, se dépêchant [...] Au milieu des groupes, des ouvriers à façon s'en retournaient, leurs toilettes pliées sous le bras. Un fumiste, attelé à des bricoles, tirant une voiture remplie de gravats [...] (p. 481)
- Ex. 42. Les commissionnaires revenaient, leurs crochets sur les épaules. [...] Des peintres balançaient leurs pots à couleur ; un zingueur rapportait une longue échelle, dont il manquait d'éborgner le monde ; tandis qu'un fontainier, attardé, avec sa boîte sur le dos [...] (p. 480)

Pour résumer, toutes les descriptions révèlent des caractéristiques similaires des foules des ouvriers. Les travailleurs constituent toujours une masse anonyme en mouvement perpétuel. Qui plus est, c'est Gervaise qui les observe au matin et à midi. Nous constatons que l'on ne décrit pas simplement la foule des ouvriers, on la décrit à travers le regard de Gervaise.

2.1.2. Les points communs

Dans les scènes d'action analysées, nous avons vu qu'elles représentent toujours une foule. Dans le lavoir, ce sont des femmes qui observent la bataille, dans le Louvre, ce sont les participants de la noce, mais on peut aussi parler de la foule des visiteurs et des peintres qui y assistent. Donc, il se trouve deux foules à propos desquelles nous pouvons discuter. Après la chute de Coupeau, ce sont les passants qui accourent pour voir le blessé. Et principalement, les caractéristiques et le fonctionnement de ces foules sont les mêmes dans le roman et dans le film. Par ailleurs, les descriptions d'ouvriers allant au travail, déjeunant et revenant du travail révèlent une foule toujours semblable. De ces trois foules d'ouvriers nous voyons seulement la première dans le film. À la lumière de ce qui précède, nous allons examiner les similarités du fonctionnement des foules.

D'abord, comme nous l'avons déjà indiqué ci-dessus, les femmes dans le lavoir et les passants dans la rue au moment de la chute de Coupeau se démarquent par leur curiosité pour ce qui se passe. Et on peut dire la même chose sur les visiteurs et les peintres dans le Louvre qui montrent de l'intérêt pour la noce. Leur mouvement montre leur curiosité, nous constatons dans les trois cas par quel moyen ils se rapprochent et se précipitent vers l'objet d'intérêt. Le lavoir « se bousculait pour voir la bataille » (p. 44). Au Louvre, « des curieux s'asseyaient à l'avance sur des banquettes, pour assister commodément au défilé » (p. 104). Après la chute, « [d]es passants

accourent » (p. 146) et une foule « s'écrasait devant la boutique du pharmacien » (p. 147) où Coupeau a été transporté. En outre, la foule au lavoir s'amuse en regardant la bagarre et la foule au Louvre s'amuse en regardant la noce : « [l]e lavoir s'amusait énormément » (p. 47), « des peintres accouraient, la bouche fendue d'un rire » (p. 104). Ils observent quelque chose qui les divertit. Tous ces détails sont présents dans le film. Même si on ne voit pas de peintres et d'autres curieux se précipitant vers la noce dans *Gervaise*, on remarque les regards curieux et ironiques. En fin de compte, toutes les trois foules sont motivées par curiosité. Les laveuses et les passants interviennent dans l'action, comme nous le constatons dans les deux œuvres, mais ils sont surtout les spectateurs de l'action comme les visiteurs du Louvre, les personnages anonymes.

En revanche, concernant la description de la noce visitant le Louvre, nous notons des similarités avec les descriptions des ouvriers. Et il est vrai que la noce au Louvre forme un groupe d'ouvriers qui n'est pas au courant de la culture. La description des ouvriers est similaire à celle de la foule de la noce à propos de leur mouvement qui ressemble dans les deux cas à un « piétinement de troupeau ». Comme on peut le voir également dans le même exemple, le narrateur de Zola souligne le son que le mouvement de ces foules produit, il s'agit d'un « tapage ». De plus, ils forment tous deux un « défilé ». Les ouvriers sont un objet d'intérêt de *Gervaise* de la même façon que la noce est un objet d'intérêt des autres visiteurs qui l'observent.

2.2. La foule dans le film

En même temps, les foules dans un film fonctionnent différemment que dans un roman et une foule dans un film a un autre impact que dans un roman. Kracauer (2010 : 91) estime que seul le film est capable de et équipé pour montrer des foules en mouvement. On peut dire que les foules révèlent vraiment *la réalité matérielle* et un film les montre dans leur essence :

Et comme tout médium privilégie les choses qu'il est seul à pouvoir rendre, on peut s'attendre à ce que le cinéma soit mu par le désir de représenter la vie matérielle en ce qu'elle a de fugitif, de plus éphémère. Les foules des rues [...] sont ses mets de choix. (Kracauer 2010 : 13-14)

En effet, nous remarquons souvent les foules et les passants dans le roman. Le film met l'accent sur leur présence, parce qu'ils y sont visibles pour la plupart du temps. Même si ce n'est pas essentiel pour un roman de décrire toujours ce qui se passe en arrière-plan, *L'Assommoir* le fait assez souvent. Un film en revanche montre toute l'image à la fois. En outre, le fondement d'une foule n'est pas d'indiquer à quoi pense chaque individu, mais de montrer une masse des personnes. Nous avons constaté qu'une foule est décrite seulement par son apparence et l'intérieur des masses n'est pas connu. Dans un film, on remarque les caractéristiques d'une foule dans son ensemble plus clairement que dans un roman et nous les distinguons tous en même temps. Dans *Gervaise*, il y a presque toujours des gens en arrière-plan, il y a beaucoup de foules et les activités se passent majoritairement avec beaucoup de personnages, on en remarque quasiment toujours au moins trois. On peut diviser le film en 57 scènes⁷ dont presque la moitié présentent une foule (voir Annexe 2). Il n'y a que deux scènes dans lesquelles on remarque moins que trois personnages : celle qui présente Gervaise et Coupeau dans leur chambre après leur mariage et celle où Gervaise est seule dans la boutique après sa dévastation. En plus de cela, les passants en arrière-plan jouent un rôle important dans la continuité du film. Les passants et les foules dans le film donnent l'impression de la vie réelle.

2.2.1. Les passants et les foules

Les passants en arrière-plan dans *Gervaise* se trouvent particulièrement dans la rue. Si l'action a lieu dans la rue, il y a toujours quelques passants ou du monde, des inconnus qui y marchent. Ils remplissent des images du film. En fait, la moitié des scènes dans le film se déroulent dehors, dans la rue (voir Annexe 2). D'après Kracauer (2010 : 123), « [l]a rue au sens large du mot [est] le lieu où le flux de la vie est amené à se manifester comme tel », ce que le réalisateur veut nous montrer. « Le flux de la vie » (*ibid.*) dans *Gervaise* se présente dans les images des foules et des gens inconnus bougeant continuellement dans les rues de la ville. De même, les gens qui passent dans la rue peuvent former une foule qui observe l'action comme dans le cas de la chute de Coupeau. D'ailleurs, il y a une autre scène dans le film dans laquelle nous notons les passants constituant une foule curieuse. C'est la scène où Coupeau détruit la boutique

⁷ Pour la définition, voir Annexe 1.

au cours d'un délire. Elle n'existe pas dans *L'Assommoir*, mais les caractéristiques de la foule sont toujours les mêmes. Il s'agit de spectateurs anonymes qui observent l'action par curiosité.

Nous avons déjà analysé la présence des passants qui forment une foule montrant de l'intérêt pour la chute de Coupeau dans le roman ainsi que dans le film. Dans *L'Assommoir*, nous notons une autre indication des passants dans cette scène : « une voiture passait » (p. 143). En fait, les passants des rues dans le roman sont souvent décrits sous la forme d'une foule, d'une bande ou du monde et dans ces cas, ils peuvent être seulement les passants, mais ils sont majoritairement les passants curieux. Quand la noce est en route pour le Louvre, nous constatons « le flot des voitures » (p. 100), que « des promeneurs accoururent » (p. 100) pour voir la noce en s'amusant à la regarder, elle qui marche « au milieu du grouillement de la foule, sur les fonds gris et mouillés du boulevard » (p. 100). Dans le roman, nous notons que les participants de la noce attirent l'attention des passants dans la rue comme au Louvre. En outre, la recherche de Coupeau au moment de la fête montre Gervaise, Virginie et Goujet marchant dans la rue où ils attirent l'attention des passants, du « monde » (Ex. 43). Mais les passants de la boutique pendant la fête de Gervaise, qui constituent plus tard un « monde attroupé » (p. 264), sont eux-mêmes importants dans la scène à cause de leur curiosité (Ex. 44 ; Ex. 45 ; Ex. 46). Dans la scène dans laquelle Lantier et Gervaise retournent à la maison après le café-concert, on indique que « le monde se retirait par bandes » (p. 322) dans la rue.

- Ex. 43. Le monde se retournait pour les voir passer, si gais, si frais, endimanchés un jour de semaine, bousculant la foule qui encombra la rue des Poissonniers, dans la tiède soirée de juin. (p. 251)
- Ex. 44. [...] il [Coupeau] ouvrit toute grande la porte de la rue, la noce continua au milieu du roulement des fiacres et de la bousculade des passants sur les trottoirs. (p. 260)
- Ex. 45. Cependant, par la porte grande ouverte, le quartier regardait et était de la noce. Des passants s'arrêtaient dans le coup de lumière élargi sur les pavés [...] (p. 263)
- Ex. 46. Du monde s'était amassé dans la rue, pour entendre la société chanter. Les garçons épiciers, la tripière, le petit horloger faisaient un groupe, semblaient être au spectacle. (p. 272-273)

De cette façon, on peut dire qu'il y a une forte base dans le texte pour les images des foules et des passants continus dans *Gervaise*. Même si on ne voit pas les passants

montrant de l'intérêt pour la noce au moment où elle marche vers le Louvre ou pour Gervaise, Virginie et Goujet quand ils cherchent Coupeau, il y a toujours des passants dans la rue, comme après le café-concert. Néanmoins, la scène de la fête de Gervaise dans le film présente également un groupe curieux de passants comme nous le notons dans le roman.

Pour observer les foules dans le film plus précisément, nous allons énumérer tous les cas dans lesquels nous remarquons une foule en arrière-plan ainsi qu'au premier plan⁸ et les comparer avec le roman si ces scènes y existent et si nous ne les avons pas encore analysées. Ainsi, les autres foules en arrière-plan dans le film sont les laveuses dans le lavoir, les spectateurs à la mairie, les visiteurs et les peintres au Louvre, les forgerons dans la rue au matin, les spectateurs et les forgerons au tribunal, les spectateurs au café-concert, les danseurs à la fête dansante, les buveurs dans le bar, les gens à la gare et les gens dans la rue à l'heure du déjeuner. Ces foules se trouvent en arrière-plan et nous constatons qu'elles sont composées des personnages que nous ne connaissons pas. Dans ces cas, nous voyons au premier plan les protagonistes de l'histoire et les masses autour d'eux et derrière eux remplissant les images du film. De ces dix scènes, nous avons analysé la scène du lavoir et la visite au Louvre et pouvons encore comparer la scène à la mairie et la scène au café-concert, parce qu'elles se présentent dans les deux œuvres, mais diffèrent en même temps en grande partie.

Dans les deux œuvres, la scène à la mairie (p. 92 ; 15:00-15:25) présente Gervaise et Coupeau assis attendant leur tour. Dans le roman, cette scène n'affiche pas la foule, on décrit seulement de quelle façon Gervaise, Coupeau et les témoins y « attendirent sur des chaises » (p. 92) et « assistèrent à trois mariages » (p. 92). Il n'y a aucune mention de foule, mais on peut supposer que les participants de ces trois mariages constituent une sorte de groupe. Toutefois, la représentation de la foule n'est pas similaire dans les deux œuvres. Dans le film, il y a de nombreux gens derrière eux, les mariés et les spectateurs. La scène au café-concert (p. 321-322 ; 1:17:05-1:20:03) est également représentée de façon différente. Elle se déroule sans Virginie dans le roman, mais le spectacle d'Amanda est similaire : Lantier lit à haute voix d'une affiche à la porte que « [c]e soir, débuts de M^{lle} Amanda, chanteuse de genre » (p. 321). Malgré

⁸ Pour la définition, voir Annexe 1.

cela, la scène est assez courte et on ne décrit pas ce qui se passe dans le café ni le spectacle au moment où il a lieu. À l'inverse, nous prenons conscience de ce qui s'est passé dedans le café quand Lantier et Gervaise retournent à la maison (Ex. 47) et, aussi, de la présence de la foule autour d'eux, de « toute cette société entassée » (p. 322). Nous remarquons aussi que « Lantier et Gervaise passèrent une très agréable soirée au café-concert » (p. 322). Dans le film, on représente la scène au café-concert en elle-même dans laquelle la foule est très importante pour dépeindre le contexte du spectacle et le cadre de ce café-concert.

Ex. 47. À onze heures, lorsqu'on ferma les portes, ils revinrent en se baladant, sans se presser. [...] Lantier chantait entre ses dents une des chansons de M^{lle} Amanda [...] Gervaise, étourdie, comme grise, reprenait le refrain. [...] Puis, les deux consommations qu'elle avait bues lui tournaient sur le cœur, avec la fumée des pipes et l'odeur de toute cette société entassée. Mais elle emportait surtout une vive impression de M^{lle} Amanda. Jamais elle n'aurait osé se mettre nue comme ça devant le public. Il fallait être juste, cette dame avait une peau à faire envie. (p. 322)

Les scènes qui affichent une foule en arrière-plan et qui n'existent pas dans le roman de cette manière sont la scène des forgerons dans la rue au matin (1:08:46-1:09:19), la scène de l'audience du tribunal des forgerons (1:09:20-1:11:00), la scène de la fête dansante avec Gervaise et Goujet (1:25:13-1:28:32), la scène de Coupeau buvant au bar quand Gervaise le cherche (1:31:00-1:32:06), la scène de la gare quand Étienne et Goujet partent (1:32:44-1:34:20) et la scène du déjeuner sur la place avec Clémence, Lantier et Virginie (1:39:27-1:40:25), en majorité à la fin du film. Dans ces cas, nous remarquons qu'il y a beaucoup de monde en arrière-plan, comme c'était le cas dans la scène du café-concert : les forgerons, les spectateurs du tribunal, les danseurs, les buveurs, les gens qui font leurs adieux aux voyageurs et les gens qui déjeunent et bougent sur la place du marché. Ces scènes montrent toutes les foules anonymes en action, accompagnant les protagonistes de l'histoire.

En contrepartie, les foules au premier plan sont constituées des personnages que nous connaissons. Sur le devant de la scène nous observons la foule de la noce devant l'église, près de la forge, chez le marchand de vin, en route pour le Louvre, au Louvre et au bord de la Seine ; la foule des blanchisseuses travaillant quand Coupeau revient ivre, pendant les préparations pour la fête et quand Lantier s'installe ; et puis la foule de la fête de Gervaise. Toutes ces foules sont présentes dans le roman, mais pas dans

toutes les scènes mentionnées (voir Annexe 2). Nous n'avons pas encore étudié la représentation de la foule des blanchisseuses dans la boutique et de la foule de la fête de Gervaise. L'emménagement de Lantier (p. 291-292 ; 1:12:34-1:13:50) dans *L'Assommoir* n'est pas accompagné des blanchisseuses. Mais elles sont importantes dans le déroulement de la scène où Coupeau revient à la maison ivre (p. 175-184 ; 40:04-43:45), de même que les participants de la fête sont essentiels dans le déroulement de la fête et les deux œuvres affichent ces foules pareillement dans leur essence.

2.3. Les personnages observateurs

Nous avons constaté antérieurement l'importance des personnages qui observent une action dans les deux œuvres. Ces personnages peuvent former des foules qui constituent en elles-mêmes des personnages.

2.3.1. Les foules

Dans les foules analysées de *L'Assommoir*, nous remarquons qu'une foule forme un personnage en lui-même, comme nous l'avons vu très clairement et plus précisément dans l'analyse de la scène du lavoir. Henri Mitterand (1990 : 8) estime que « Zola est le premier romancier [...] à faire de la foule un personnage en soi ». C'est encore plus visible et perceptible dans le film, parce que l'on peut voir de quelle façon les laveuses, les participants de la noce et les passants forment un groupe compact et curieux, on peut écouter le son qu'ils produisent avec leurs réactions et leurs mouvements. Les gens qui constituent une foule ont les mêmes caractéristiques. En même temps, chaque foule distincte ressemble d'une certaine manière aux autres foules. Mais à tout prendre, on peut décrire chaque foule selon deux spécificités : il s'agit d'un personnage en lui-même et d'un observateur anonyme, un spectateur d'une action. À notre sens, toutes les foules analysées sont des personnages en elles-mêmes. Il y en a cinq : les laveuses constituent un personnage curieux qui regarde et encourage la bataille, la noce est un personnage ouvrier qui est ignorant de l'art, les visiteurs du Louvre forment un personnage curieux qui s'amuse en observant la noce, la rue est un personnage curieux qui observe ce qui se passe avec Coupeau et les ouvriers montrent les caractéristiques d'un personnage ouvrier.

Becker (1976 : 52) souligne que les personnages tous ensemble constituent une foule sous la forme de « la noce », « la société », « la rue » ou « le quartier » qui est « une espèce de personnage anonyme ». Nous pouvons y ajouter « le lavoir », « le Louvre » et « les ouvriers » dont nous avons examinées les descriptions plus haut et qui forment une masse anonyme. La foule est un personnage en lui-même, un caractère individuel, mais il est cependant anonyme. Une foule est composée surtout de gens anonymes pour accentuer leur masse, pas l'individualité de chaque personne. De nos cinq foules analysées, nous remarquons que seule la noce n'est pas un personnage anonyme, parce que l'on connaît tous les personnages qui constituent ce groupe. Ils sont tous des connaissances de Gervaise et Coupeau qui apparaissent plusieurs fois dans l'histoire. De même, cette foule n'est pas spectatrice d'une action. Mais les autres foules sont formées surtout de personnages inconnus, ce qui est un élément important de leur essence.

L'autre élément fondamental des foules est qu'ils sont surtout des observateurs. Dans la plupart des cas, la foule est une spectatrice anonyme qui observe l'action, motivée par curiosité. Toutes les foules qui observent quelque action ont les mêmes caractéristiques et sont composées de gens inconnus (sauf M^{me} Boche dans le lavoir). Elles sont avant tout les spectateurs, mais le lavoir et la rue interviennent dans une certaine mesure dans l'action. De plus, les passants dans la rue peuvent former des foules curieuses comme dans le cas de la fête de Gervaise, qui sont également présentes dans les deux œuvres. Nous avons aussi remarqué que selon les réactions des laveuses, nous comprenons à quel point la bataille de Gervaise et Virginie est violente et dangereuse. Ainsi, nous prenons conscience de la sévérité de la situation à travers les observatrices. Les participants de la noce et les ouvriers ne sont pas spectateurs d'une action et comme nous l'avons indiqué plus haut, ils forment des foules semblables.

2.3.2. Les individus

Cela dit, les foules ne sont pas les seules observatrices dans cette histoire. La présence d'individus observateurs est également forte. Ces personnages individuels ne sont principalement pas anonymes, mais dans la scène de la chute de Coupeau, nous notons un individu anonyme qui observe l'action au-dessus de la rue où se trouve les autres témoins de la chute. Cette vieille existe uniquement dans le roman, où elle apparaît

trois fois (Ex. 26 ; Ex. 27 ; Ex. 28), comme si elle attendait que Coupeau tombe. Ainsi, sa présence dans le texte suit le déroulement de la scène et de la chute. En plus de cela, dans les descriptions des ouvriers, nous avons remarqué que c'est Gervaise qui les observe au matin et à midi (Ex. 34 ; Ex. 36 ; Ex. 37). Nous remarquons qu'elle s'intéresse à la foule des ouvriers et les descriptions se manifestent par son regard. On peut l'analyser uniquement dans le texte. Il convient de faire ressortir un autre exemple dans la scène où Gervaise attend Lantier dans le matin qui montre plus précisément la manière dont son regard présente les alentours (Ex. 48).

Ex. 48. Elle [Gervaise] regardait à droite, du côté du boulevard de Rochechouart, où des groupes de bouchers, devant les abattoirs, stationnaient en tabliers sanglants ; et le vent frais apportait une puanteur par moments, une odeur fauve de bêtes massacrées. Elle regardait à gauche, enfilant un long ruban d'avenue, s'arrêtant, presque en face d'elle, à la masse blanche de l'hôpital de Lariboisière, alors en construction. Lentement, d'un bout à l'autre de l'horizon, elle suivait le mur de l'octroi, derrière lequel, la nuit, elle entendait parfois des cris d'assassinés ; et elle fouillait les angles écartés, les coins sombres, noirs d'humidité et d'ordure, avec la peur d'y découvrir le corps de Lantier, le ventre troué de coups de couteau. Quand elle levait les yeux, au-delà de cette muraille grise et interminable qui entourait la ville d'une bande de désert, elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil, pleine déjà du grondement matinal de Paris. (p. 22-23)

Ensuite, nous relevons un observateur individuel que nous pouvons analyser dans les deux œuvres. On note que la scène chez Gervaise après le spectacle au café-concert présente une spectatrice curieuse, Nana. Cette scène est représentée dans les deux œuvres de la même façon, parce qu'il s'agit d'une scène essentielle dans l'histoire. Après le spectacle, Lantier et Gervaise retournent à la maison et trouvent Coupeau dans un état dégoûtant (p. 322-325 ; 1:21:02-1:23:36). Lantier exploite la situation et ensuite on remarque Gervaise disparaissant dans la chambre de Lantier devant Nana qui les observe attentivement (Ex. 49). Dans le roman, elle apparaît uniquement à la fin de la scène, mais dans *Gervaise*, nous la remarquons également avant l'entrée de Gervaise et Lantier.

Ex. 49. Et, pendant que Lantier la poussait dans sa chambre, le visage de Nana apparut à la porte vitrée du cabinet, derrière un carreau. La petite venait de se réveiller et de se lever doucement, en chemise, pâle de sommeil. Elle regarda son père roulé dans son vomissement ; puis la figure collée contre la vitre, elle resta là, à attendre que le jupon de

sa mère eût disparu chez l'autre homme, en face. Elle était toute grave. Elle avait de grands yeux d'enfant vicieuse, allumés d'une curiosité sensuelle. (p. 325)

On peut dire que les foules qui sont les spectatrices curieuses sont présentes dans le roman et dans le film. Les observateurs individuels, montrant la façon dont une action est décrite à travers un spectateur, se manifestent uniquement dans le texte. Mais la présence considérable des foules et des spectateurs curieux révèle en même temps la question de l'aspect privé dans l'histoire. Si la moitié des scènes dans le film affichent une foule et la plupart se déroulent avec plusieurs personnages, il est raisonné d'étudier de quelle façon se présente la vie privée. Dans la partie suivante, nous allons donc observer plus précisément cet « aspect privé ».

3. L'absence d'intimité

Cette partie se concentre sur l'absence d'intimité et la promiscuité dans l'histoire, sur l'espace privé et l'espace public. Avant tout, il faut expliquer la signification du terme « intimité » dans notre travail parce que ce mot a plusieurs sens qui ne seront pas sollicités ici. Nous utilisons le mot au sens de quelque chose qui est privé, aussi en opposant l'espace privé et l'espace public et en analysant les situations sans l'aspect privé.

Nous avons antérieurement découvert et discuté l'importance de la foule dans le film et dans le roman. Cela nous amène à réfléchir à la solitude parce que l'on constate qu'il y a presque toujours une foule ou un groupe de personnes qui entoure les personnages et particulièrement Gervaise. Becker (1976 : 42) indique que « Gervaise est toujours au centre de regards qui la traquent ». Les personnages ne sont quasiment jamais seuls, Gervaise surtout. Nous examinerons le mode de vie, l'habitation et les relations dans cette histoire pour y montrer l'absence d'intimité.

3.1. La promiscuité

Tout d'abord, nous examinerons la promiscuité dans l'histoire, autrement dit, la proximité des personnes qui vivent ensemble. La promiscuité qui provoque l'absence d'intimité est surtout liée à l'organisation de la vie des personnages.

3.1.1. L'habitation

Premièrement, nous remarquons que l'habitation de Gervaise à l'Hôtel Boncœur n'est qu'une chambre où elle vit avec ses deux fils Claude et Étienne et Lantier. On décrit cette « misérable chambre garnie » en détail au début du roman (p. 21-22). Elle est tellement petite que « un lit de fer [...] emplissait les deux tiers de la pièce » (p. 22). Dans le film, on nous montre de la même façon une petite chambre où ils vivent à quatre (04:40-06:32) et l'enseigne de l'Hôtel Boncœur à côté de leur fenêtre. Après avoir épousé Coupeau, ils vivent pour une période de temps dans ce domicile (p. 124-126). Dans le film, nous notons Gervaise et Coupeau avant (avec un retour en arrière⁹)

⁹ Pour la définition, voir Annexe 1.

et après le mariage également dans le même logement où elle a vécu avec Lantier, l'habitation reste le même pareillement que dans le roman.

Deuxièmement, on constate que Lantier passe du temps chez Adèle qui vit avec sa sœur Virginie. Nous le savons parce que Gervaise a vu Lantier entrant dans un bal avec Adèle le soir (p. 21). En outre, plus tard dans le lavoir M^{me} Boche raconte qu'elle a reconnu Lantier avec Adèle chez elle et son mari l'a vu partir de chez elle le matin (p. 43). Nous prenons conscience de l'absence d'intimité dans cette situation aussi à travers les mots de M^{me} Boche (Ex. 50). Il n'y a pas beaucoup d'espace privé dans le domicile de Virginie et Adèle comme dans celui de Gervaise.

Ex. 50. « [...] Seulement, ce n'est guère propre tout de même, car elles n'ont qu'une chambre et une alcôve, et je ne sais trop où Virginie a pu coucher. » (p. 43)

Contrairement au roman, nous voyons la scène qui présente Lantier, Adèle et Virginie dans leur logement au début du film (03:29-04:12). Nous remarquons que Lantier et Adèle ne sont pas ensemble dans la chambre, ils sont en compagnie d'une troisième personne, comme l'indique le roman. On sait qu'elles vivent ensemble, mais en même temps nous observons là l'absence d'intimité. Cette scène au domicile de Virginie et Adèle apparaît seulement dans le film. Dans *L'Assommoir*, nous l'imaginons selon ce que Gervaise et les Boche ont vu. Dans l'ensemble, la situation est la même sauf que l'on la discerne différemment dans les deux œuvres. En matière d'intimité, nous constatons cependant la même chose.

3.1.2. L'emménagement de Lantier

Il s'agit surtout de manque d'espace dans les deux exemples précédents. D'un autre côté, on constate une violation de l'intimité par la présence d'une personne. Nous soulignons un événement dans cette histoire qui joue un rôle important dans l'absence d'intimité et qui aurait pu être évité. C'est l'installation de Lantier chez Gervaise et Coupeau, dans le logement de la boutique. Cet événement et ses suites sont représentés pareillement dans les deux œuvres. À l'opposé de ce qu'était leur habitation précédente, la boutique est plus grande et contient plusieurs pièces (p. 164-165) et on la montre également dans le film. En même temps, nous constatons que même ce domicile manque d'intimité.

Nous estimons que cet emménagement proposé par Coupeau que Gervaise ne soutient pas vraiment (p. 289-290 ; 1:11:31-1:12:03) et ce type de ménage est lui-même assez inhabituel et par ailleurs rend leur maison, où vivent en plus de Gervaise et Coupeau Étienne, Nana et la mère de Coupeau, encore plus privée d'intimité spatiale. Mais ce manque d'intimité a une autre dimension parce qu'en réalité, Lantier a sa propre chambre, tout comme ses hôtes. Sa présence dérange leur intimité non seulement par rapport à l'espace, mais surtout par rapport à la sérénité de Gervaise et essentiellement dérange sa vie et son destin. Nous y observons le point de départ du « relâchement des liens de la famille » et des « ordures de la promiscuité » que Zola décrit dans la préface de *L'Assommoir* (Zola 2010 : 19) et dans lesquels l'absence d'intimité en tout genre joue un rôle crucial.

À la lumière de ce qui précède, nous notons que l'absence d'intimité dans l'histoire est d'une part certainement liée à l'organisation de vie. Il faut noter que la raison pour laquelle il n'y a pas beaucoup d'espace va de pair avec les conditions de la vie des ouvriers à cette époque. Généralement, l'habitation des ouvriers était assez pitoyable parce que la location de logements convenables coûtait trop cher pour les ouvriers après les transformations d'Hausmann (Becker 1976 : 23-24). D'autre part, on observe que l'absence d'intimité se manifeste aussi dans les autres situations et conditions. À ce propos, nous continuons et allons examiner la relation entre deux personnages et leurs rencontres dans le film et dans le roman.

3.2. La relation entre Gervaise et Goujet

Cette partie d'analyse se focalise sur la relation entre Gervaise et Goujet parce qu'il y a une affection profonde entre eux. Nous considérons que leur relation est un bon exemple pour discuter le thème de l'intimité parce que l'amour a besoin d'intimité (nous nous concentrons encore seulement sur l'aspect privé) pour évoluer. Qui plus est, nous estimons qu'il s'agit d'une partie assez significative de cette histoire. Nous examinerons premièrement la façon dont leurs rencontres en tête à tête ont lieu dans *L'Assommoir* et ensuite dans *Gervaise* pour décrire l'absence d'intimité globale dans l'histoire. Les scènes analysées dans le texte n'existent pas dans le film et les scènes analysées dans le film n'existent pas dans le roman. Pour cette raison, nous allons

étudier des scènes différentes qui représentent néanmoins leur relation et montrent l'absence d'intimité comme un élément essentiel pour leurs rencontres.

3.2.1. Dans le roman

Tout d'abord, nous tenons à préciser la manière dont on perçoit l'affection entre Gervaise et Goujet dans le roman. Selon la description de leur relation dans le roman, le réalisateur transforme leur affection dans le film et il le fait de façon différente parce que leurs rencontres ne sont pas représentées pareillement dans les deux œuvres. En même temps, son essence reste la même. Nous constatons que Goujet commence à sentir une tendresse pour Gervaise au cours de la maladie de Coupeau. Il « se prenait d'une grande affection pour Gervaise, à la regarder ainsi aimer et soigner Coupeau de tout son cœur » (p. 151). Ultérieurement, nous remarquons qu'il aime passer du temps chez Gervaise dans sa boutique quand elle travaille (Ex. 51) et que cette affection entre eux est platonique, pure et silencieuse, à propos de laquelle on ne doit pas parler (Ex. 52). C'est un « amour inavoué » (p. 230), mais le sentiment est cependant fort.

Ex. 51. L'amoureux, c'était Goujet. [...] Il y avait un coin dans la boutique, au fond, où il aimait à rester des heures, assis sans bouger, fumant sa courte pipe. Le soir, après son dîner, une fois tous les dix jours, il se risquait, s'installait ; et il n'était guère causeur, la bouche cousue, les yeux sur Gervaise, ôtant seulement sa pipe de sa bouche pour rire de tout ce qu'elle disait. (p. 187)

Ex. 52. Tout le monde disait en riant à Gervaise que Goujet avait un béguin pour elle. Elle le savait bien, elle rougissait comme une jeune fille [...] Ensemble, s'ils restaient seuls, ils n'étaient pas gênés du tout ; ils se regardaient avec des sourires, bien en face, sans se raconter ce qu'ils éprouvaient. C'était une tendresse raisonnable [...] (p. 189)

Ensuite, nous nous concentrons sur les rencontres de Gervaise et Goujet dans le roman qui montrent d'autant plus l'essence de leur tendresse. Mais nous analyserons en plus de quelle façon et où ils ont lieu. La rencontre suivante après les visites de Goujet à la boutique a lieu en raison du souhait de Gervaise de le voir. Donc, elle lui rend visite à sa forge (p. 199-212), bien qu'elle ne veuille pas sembler être venue le voir (Ex. 53). L'accent de la description est sur le travail que l'on fait dans la forge, le forgeage des rivets, des boulons et le fonctionnement de machines. Au surplus, il faut noter que les marques d'affection se manifestent à travers l'action de forger : avant les coups de marteau Goujet jette à Gervaise « un regard plein d'une tendresse confiante » (p. 207),

elle le regarde « avec un sourire attendri » (p. 208) en pensant à la compétition entre lui et Bec-Salé pour l'impressionner, son sentiment s'exprime spécialement par les coups de marteau de Goujet (Ex. 54) et puis « il lui serra les poignets à les briser, à cause de sa grosse joie » (p. 212) qu'il sent à cause de l'opinion de Gervaise sur les boulons faits avec des machines.

Ex. 53. D'ailleurs, devant les autres ouvriers, elle demanderait Étienne, elle semblerait s'être décidée à entrer uniquement pour le petit. (p. 199)

Ex. 54. Les coups de marteau de la Gueule-d'Or [Goujet] surtout lui répondaient dans le cœur ; ils y sonnaient, comme sur l'enclume, une musique claire, qui accompagnait les gros battements de son sang. (p. 208)

Nous constatons ultérieurement que Gervaise passe souvent à la forge pour se consoler et qu'elle y trouve refuge (Ex. 55 ; Ex. 56) après le retour de Virginie qui lui évoque fréquemment le sujet de Lantier, lequel la déséquilibre. Il est à noter qu'ici nous observons aussi l'affection de Gervaise se manifestant par l'action de Goujet, par son métier de forgeron (Ex. 57 ; Ex. 58). Nous avons vu plus haut que Goujet a aimé passer du temps dans la boutique de Gervaise lorsqu'elle travaille (Ex. 51). Par voie de conséquence, nous remarquons que le sentiment entre eux se manifeste surtout à travers l'action, dans ce cas-ci, à travers l'action du travail et l'action de se regarder l'un l'autre en travaillant. La visite à la forge a les mêmes caractéristiques que la visite à la boutique. Il s'agit de travail, ils ne se parlent pas (Ex. 51 ; Ex. 59), ils se sentent bien simplement en étant à proximité de l'un de l'autre même s'il y a beaucoup d'autres personnes en plus d'eux.

Ex. 55. Quand le printemps fut venu, Gervaise alla se réfugier auprès de Goujet. (p. 230)

Ex. 56. Alors, dès que ces peurs la prenaient, la forge était son seul asile ; elle y redevenait tranquille et souriante, sous la protection de Goujet, dont le marteau sonore mettait en fuite ses mauvais rêves. (p. 231)

Ex. 57. Son cœur sautait à la danse des marteaux. (p. 231)

Ex. 58. Tout ce fer écrasé, pétri comme de la cire rouge, gardait les marques rudes de leurs tendresses. (p. 232)

Ex. 59. Ils n'échangeaient pas dix paroles. (p. 232)

Au sujet de l'intimité, les rencontres ont lieu en public, devant les autres forgerons et blanchisseuses. Quand il lui présente des machines dans la forge (p. 210-212), ils sont encore au milieu d'autres ouvriers, « des hommes noirs affairés » (p. 210), des femmes

qui travaillent sur les taraudeuses (p. 211), « des hommes immobiles » qui travaillent sur les volants (p. 211). Donc, d'un côté, il y a plusieurs autres personnes près d'eux quand ils sont ensemble dans les lieux du travail. En revanche, nous remarquons qu'une chambre verrouillée n'est effectivement pas l'espace où se manifesterait le mieux leur tendresse (Ex. 60). En même temps, nous constatons que la boutique est un espace enfermé entre les murs, séparé de l'espace public au-dehors. Les mêmes faits s'appliquent à la forge. Ces rencontres n'ont pas lieu dans les espaces publics ouverts, mais ils ont pourtant lieu en public.

Ex. 60. Ils n'auraient pas mieux satisfait leur tendresse dans une chambre, enfermés à double tour. (p. 232)

L'exemple suivant représente une rencontre qui se passe dans la rue et dans une « bande de prairie restée verte » (p. 303), sous un arbre mort (p. 302-307), après que Goujet soit tombé par hasard sur Gervaise et Lantier au moment où celui-ci a essayé d'embrasser celle-là. Nous remarquons que Gervaise est troublée, elle veut s'expliquer à Goujet et le rencontrer par hasard. Ils se rencontrent devant la forge et avancent en direction de Montmartre, en trouvant un terrain vague où ils s'arrêtent pour s'asseoir (Ex. 61). Dans cet extrait, il n'y a aucune mention de la présence d'autres personnages, mais ils sont au-dehors « dans le grand jour » (p. 307) dans un espace public, initialement dans la rue et plus tard dans un espace vert. Ils ne sont vraisemblablement pas en public dans ce terrain vague, « dans cette banlieue plâtreuse et désolée » (p. 305). Néanmoins, il est noté que la rencontre a lieu au grand jour (p. 307). Cette remarque accentue le contexte de leur rencontre.

Ex. 61. Puis, à deux cents pas, naturellement, comme s'ils avaient connu l'endroit, ils filèrent à gauche, toujours silencieux, et s'engagèrent dans un terrain vague. C'était, entre une scierie mécanique et une manufacture de boutons, une bande de prairie restée verte, avec des plaques jaunes d'herbe grillée ; [...] au fond, un arbre mort s'émettait au grand soleil. [...] Ils allèrent s'asseoir sous l'arbre mort. (p. 303)

Quant aux manifestations d'affection entre les personnages, Goujet invite Gervaise à partir avec lui (Ex. 62). Son sentiment pour Gervaise se manifeste de nouveau à travers l'action, cette fois-ci à travers l'invitation de s'enfuir qui est vue comme le premier aveu d'amour de sa part (Ex. 63). Conformément à ce qui précède, même dans cette situation ils se disent uniquement qu'ils ont de l'amitié pour l'un l'autre (Ex. 64 ;

Ex. 65). Par surcroît, il faut mentionner que Goujet embrasse Gervaise sur le cou, ce qui est une déclaration d'amour à travers une action même s'il n'en parle pas directement (Ex. 66).

Ex. 62. « Eh bien ! il faut nous en aller ensemble. » (p. 306)

Ex. 63. Elle le regarda, ne comprenant pas nettement d'abord, surprise par cette rude déclaration d'un amour dont il n'avait jamais ouvert les lèvres. (p. 306)

Ex. 64. « [...] Quand j'ai de l'amitié pour une personne, je ne peux pas voir cette personne avec d'autres. » (p. 306)

Ex. 65. Moi aussi, j'éprouve de l'amitié pour vous, j'en éprouve trop pour vous laisser commettre des bêtises. (p. 306)

Ex. 66. Brusquement, dans le grand jour, il la prit entre ses bras, la serra à l'écraser, lui posa un baiser furieux sur le cou, comme s'il avait voulu lui manger la peau. Puis, il la lâcha, sans demander autre chose ; et il ne parla plus de leur amour. (p. 307)

Leur dernière rencontre à la fin du roman se déroule chez Goujet (p. 491-494). Ils se rencontrent cette fois vraiment par hasard et de manière imprévue dans la rue après quoi Goujet emmène Gervaise chez lui où ils entrent dans une pièce fermée (Ex. 67). Premièrement, c'est un espace privé, il n'y a pas d'autres personnes, il ne s'agit pas d'une situation en public. Nous remarquons que c'est leur première rencontre dans le roman dans un espace privé et en privé. Ils sont les seules personnes dans la chambre de Goujet. Deuxièmement, nous constatons que c'est la première fois qu'ils s'avouent directement l'amour (Ex. 68 ; Ex. 69), après quoi Gervaise s'en va tout de suite. Quoiqu'il en soit, nous notons que l'amour ne reste pas inavoué dans un lieu privé hors de vue du public. On peut dire que leur relation n'évolue pas et leur amour reste inavoué à cause de l'essence de leurs rencontres qui manquent d'intimité. Cette dernière rencontre où ils s'expriment leur amour se passe trop tard pour eux. En même temps, Gervaise ne veut pas vraiment qu'elle évolue, elle apprécie cette amour silencieux (Ex. 70).

Ex. 67. Puis, quand il eut poussé Gervaise dans sa chambre, il ferma la porte. Là, il était chez lui. C'était l'étroit cabinet qu'elle connaissait, une chambre de pensionnaire, avec un petit lit de fer garni de rideaux blancs. (p. 492)

Ex. 68. Mais Goujet s'était mis à genoux, il lui prenait les mains, en disant doucement : « Je vous aime, madame Gervaise, oh ! je vous aime encore et malgré tout, je vous le jure ! (p. 493)

Ex. 69. « Je vous aime, monsieur Goujet, je vous aime bien aussi... Oh ! ce n'est pas possible, je comprends... Adieu, adieu, car ça nous étoufferait tous les deux. » Et elle traversa en courant la chambre de M^{me} Goujet, elle se retrouva sur le pavé. (p. 494)

Ex. 70. Jamais il [Goujet] ne lui avait parlé de ça ; jamais un geste sale, jamais un mot polisson. [...] Et, sans vouloir l'avouer, elle goûtait une grande joie à être aimée ainsi, pareillement à une sainte vierge. (p. 189)

En résumé, leurs rencontres ont lieu majoritairement dans les lieux du travail, dans les espaces publics, en public (la boutique, la forge). La rencontre dans le terrain vague ne se passe pas en public, mais cependant dans un espace public. La seule rencontre en privé dans un espace privé se déroule dans la chambre de Goujet. Au surplus, nous avons remarqué de quelle manière se présente leur affection, toujours à travers l'action. Ils ne se parlent pas directement de leur amour. Pour la première et dernière fois, ils s'avouent l'amour à la fin du roman, dans un endroit privé.

3.2.2. Dans le film

En premier lieu, nous remarquons que leur affection dans le film est un peu amplifiée, un peu plus physique car ils s'embrassent à la fête de Gervaise (1:04:46). Nous avons vu plus haut que leur relation dans le roman n'évolue pas dans cette mesure (sauf dans leur dernière rencontre dans *L'Assommoir*, une partie de l'histoire à laquelle le film n'arrive pas). En contrepartie, nous notons que, de la même manière que dans le roman (sauf dans la dernière rencontre, expliqué dans la phrase précédente), ils ne se déclarent pas directement leur amour dans le film, le sentiment se manifeste seulement par l'action, par les regards.

Dans la première scène dans laquelle nous remarquons une affection entre eux a lieu dans la rue (46:05-47:23). Il s'agit de leur conversation sur Coupeau et sur l'argent que Goujet a prêté à Gervaise pour louer la boutique que Gervaise ne peut pas rembourser. Quelques autres personnages se promènent et on les voit au commencement de la scène, même au premier plan (46:05-46:07), et également en arrière-plan. Cette scène se passe dehors, dans la rue, en public, où il n'y a pas d'intimité ou d'espace privé. La rue est un espace public. Nous avons remarqué plus haut que les rues dans le film montrent toujours des passants ou une foule de passants. Dans cette rencontre, on note que Goujet pourrait embrasser Gervaise, mais il ne le fait pas. Le souhait de l'embrasser révèle le sentiment de Goujet et on prend conscience de celui de Gervaise par sa voix hors champ : « Ce jour-là, il se passait deux bonnes choses. D'abord, il a voulu m'embrasser [...] » (47:16-47:23).

La deuxième scène présente le dialogue entre Gervaise et Goujet dans l'arrière-boutique après le retour de Lantier au moment de la fête de Gervaise (1:04:03-1:04:52), qui est remarquable elle-même par la foule de ses participants. Cette scène se déroule dans un espace dans lequel on voit plus d'intimité que dans la première scène, mais il y a d'autres personnages présents. Cependant, elle ne se passe pas en public, il s'agit d'un espace privé en dépit des invités dans l'autre chambre près d'eux et les enfants endormis dans la même chambre. Dans ces conditions, ils ne sont pas totalement en privé, mais malgré cela, ils s'embrassent. Cette scène a lieu dedans, c'est un espace privé, mais il n'y a néanmoins pas d'intimité totale à cause des autres gens. Dans cette scène, leur affection se manifeste évidemment à travers l'action de s'embrasser qui montre la manière dont elle est amplifiée dans *Gervaise*.

La troisième scène présente Gervaise et Goujet dans une fête dansante (1:25:13-1:28:32) qui se déroule dehors, dans un espace public, en public. Nous avons déjà fait remarquer cette scène de la même manière que la scène précédente à propos du monde qui y est présent. Dans cette scène, on voit beaucoup de personnages, les musiciens, les danseurs et les promeneurs, en arrière-plan. C'est la scène la plus pleine de ces trois scènes entre Gervaise et Goujet et leur dernière rencontre et conversation dans le film. Ils sont pour la plupart en mouvement, parce qu'ils dansent. Nous constatons ici que leur affection se manifeste à travers l'action de danser. Il est aussi important qu'ils soient en mouvement pendant la discussion, en action comme dans le premier exemple filmique. Nous notons ici que le réalisateur a choisi de composer une scène totalement inexistante dans le roman, une scène remplie de gens qui a lieu dehors et en public, pour présenter leur conversation sur Lantier. Dans le roman, leur discussion à propos de Lantier a lieu dans un endroit assez désert. Le type de mise en scène avec beaucoup de personnages semble être plutôt une règle qu'une exception pour le réalisateur, quand on prend en considération également les autres scènes évoquées : le mariage à la mairie, l'audience du tribunal des forgerons, le spectacle au café-concert, la scène au bar, la scène de la gare, le déjeuner sur la place et la crise de rage de Coupeau, qui n'apparaissent pas de cette manière ou majoritairement pas du tout dans le roman.

En conclusion, les rencontres de Gervaise et Goujet dans le film ne ressemblent pas à celles du roman. De même, on peut dire que l'affection entre eux est un peu amplifiée dans le film. Néanmoins, nous remarquons que de la même façon que dans le roman,

ils ne s'avouent pas directement l'amour, le sentiment se manifeste uniquement à travers l'action. En outre, la seule fois où ils s'embrassent, cela se passe dans un espace privé, comme dans le roman. Dans l'ensemble, la représentation de leurs rencontres dans le film révèle également le souhait du réalisateur de montrer toujours une image pleine de gens.

3.3. L'espace

Dans cette partie, nous analyserons l'espace public et l'espace privé globalement dans l'histoire à la lumière des exemples et des scènes que nous avons étudiés.

3.3.1. L'espace public

Jürgen Habermas (1996 : 1) indique que l'espace public est un espace qui est ouvert à tous. Dans ce travail, nous avons vu que l'espace public est premièrement un espace ouvert qui se situe dehors et est accessible à tous (la rue, la place). Deuxièmement, on peut aussi parler des espaces publics qui se situent dedans et sont accessibles à tous, comme le lavoir, la mairie, l'église, la forge (représentée différemment dans les deux œuvres : dans le roman il s'agit plutôt un endroit qui se situe dedans ; dans le film, plutôt dans la rue, mais néanmoins sous un toit), le bar, le Louvre, la boutique, le tribunal, le café-concert et la gare dont le tribunal et la gare se trouvent seulement dans le film. Dans ces endroits publics, plusieurs personnes sont généralement présentes.

Tous les lieux en extérieur sont des espaces publics, mais quelques lieux qui se trouvent dedans sous un toit sont également des espaces publics. Cependant, la boutique de Gervaise est un endroit assez ambivalent, à la fois un espace public et un espace privé, parce que quand il s'agit d'un lieu du travail, elle est publique et ouverte à des clients et montre un groupe de blanchisseuses, mais en d'autres temps, elle est privée. De même, l'arrière-boutique, où se trouve l'espace de vie, est séparée de la boutique et est certainement un espace privé. La rue est l'un des espaces les plus importants dans l'histoire. Les descriptions des ouvriers les placent essentiellement dans la rue. En outre, les passants dans les rues jouent un rôle significatif en eux-mêmes ainsi qu'en foule. La chute de Coupeau, un événement clé de l'histoire, se passe également dans la rue, sous les regards du monde.

3.3.2. L'espace privé

Quant à l'espace privé, il s'agit d'un espace qui n'est pas ouvert à tous (Habermas 1996 : 1). Dans ce travail, c'est un espace qui se situe dedans, hors de vue du public. On peut catégoriser les espaces privés selon le nombre de personnages présents : premièrement, l'espace privé avec un ou deux personnages (en privé) ; deuxièmement, l'espace privé avec trois personnages ou plus (en public) et troisièmement, l'espace privé avec des personnages endormis (à la fois en privé et en public). L'intimité se manifeste uniquement dans le premier cas. Les espaces privés sont surtout les habitations des personnages, mais nous avons constaté dans les exemples précédents qu'il n'y a pas d'intimité dans ces endroits. Les habitations manquent totalement d'intimité à cause des conditions de vie et de la promiscuité. Pourtant, l'arrière-boutique présente des chambres séparées, mais perd son intimité familiale avec l'emménagement de Lantier qui est aussi un événement clé dans le déroulement de l'histoire. C'est justement le point de départ de la déchéance de Gervaise parce que cela brise les liens familiaux. Selon ce qui précède, nous constatons que les sentiments et les intentions malhonnêtes se manifestent dans un lieu privé, contrairement aux rencontres de Gervaise et Goujet qui ont lieu dans les espaces publics.

Donc, il n'y a pas d'intimité dans les deux œuvres. Même les espaces privés ne présentent pas d'intimité, il y a toujours une multitude de gens. De plus, nous remarquons très souvent quelqu'un qui observe l'action, cela montre que l'action a lieu en public. Les spectateurs mentionnés antérieurement se présentent surtout sous la forme d'une foule dans un espace public, mais nous tenons à faire remarquer de surcroît la scène entre Lantier et Gervaise que nous avons analysée auparavant. Dans cette scène, nous observons une situation dans l'espace privé accompagnée d'une spectatrice curieuse, Nana (Ex. 49). De même, la fête de Gervaise a lieu dedans, dans la boutique, dans un espace assez privé, mais attire l'attention des passants et du quartier. Nous avons également vu que presque toutes les scènes du film présentent plusieurs personnages, au moins trois. Tout compte fait, les scènes qui sont représentées dans le film de la même façon que dans le roman affichent beaucoup d'activité et beaucoup de personnages, le film met surtout en valeur l'abondance et il n'y a pas de scènes qui montrent l'intimité.

Conclusion

En comparant le roman *L'Assommoir* avec son adaptation cinématographique *Gervaise*, nous avons trouvé que les scènes les plus similaires dans le roman et dans le film affichent toutes des foules. L'essence, les caractéristiques et le mouvement des foules se manifestent à l'écran de la même manière que dans le roman. Le film montre les foules dans leur essence, parce que la présence d'une foule accentue la masse des personnes, pas leur individualité. Le film montre essentiellement l'apparence des choses, une foule est décrite par son apparence. En constituant des masses anonymes, les foules sont cependant des personnages en elles-mêmes. En outre, nous comprenons souvent la situation à travers le mouvement, le comportement et les réactions de la foule.

De surcroît, les foules sont surtout des spectatrices anonymes d'une action, motivées par curiosité. En plus des foules, nous remarquons que le texte montre également beaucoup d'observateurs individuels qui ne sont majoritairement pas inconnus et dont la plupart ne sont pas présents dans le film. Les spectateurs peuvent présenter le déroulement de la scène comme les foules qui observent l'action. Les descriptions dans lesquelles nous constatons que l'action est décrite par le regard d'un spectateur sont intraduisibles en film dans la même forme qu'elles existent dans le roman. Cependant, nous voyons par exemple de quelle façon se manifeste la scène chez Adèle et Virginie à l'écran, dont nous prenons conscience dans le texte de ce que Gervaise, M^{me} Boche et M. Boche ont vu. Selon ces descriptions, la scène est construite dans *Gervaise*. Et on peut dire la même chose de la scène au café-concert.

Toutefois, il y a beaucoup de scènes dans *L'Assommoir* qui sont traduisibles en film, particulièrement les scènes que nous avons choisies pour la comparaison. La comparaison montre que les scènes sont très similaires dans les deux œuvres. Donc, le film comme un médium qui montre une image visible peut présenter les scènes de *L'Assommoir* en ne perdant pas les caractéristiques les plus distinctes de l'écriture de Zola, notamment les foules dans ces trois cas. Nous avons constaté qu'il y a quelques petites différences, mais elles ne changent pas l'idée et l'essence de la scène, ce qui est le plus important et le plus notable.

Dans le film, toutes les scènes sauf deux présentent au moins trois personnages. Donc, les scènes qui sont adaptées de l'écrit à l'image pareillement présentent beaucoup de personnages, souvent une masse. Il convient de noter que la rue et les passants dans la rue sont importants dans la continuité du film. La moitié des scènes dans *Gervaise* se déroulent dans la rue et si l'action a lieu dans la rue, il y a toujours des passants. Ces passants peuvent former des foules, comme dans la chute de Coupeau. Cela dit, le roman décrit fréquemment les passants dans les rues.

La multitude de personnages dans les scènes qui existent dans le roman comme dans le film nous montre également que l'aspect privé n'existe pas. L'absence d'intimité dans l'histoire est liée à l'habitation et à la promiscuité, mais se manifeste également dans les autres situations, comme nous l'observons dans le cas de l'installation de Lantier. Bien que les rencontres de Gervaise et Goujet ne soient pas représentées pareillement dans les deux œuvres, nous y notons l'absence d'intimité comme un élément essentiel. Par surcroît, l'essence de leur affection reste la même, elle se présente toujours à travers l'action. Ils ne s'avouent pas directement l'amour de la même façon dans le film comme dans le roman. Donc, leurs rencontres diffèrent, mais l'essence de leur sentiment se manifeste de la même manière.

Qui plus est, la représentation de leurs rencontres montre le souhait du réalisateur de créer des scènes pleines des gens, même si ces scènes n'existent pas dans le roman. Les scènes qui n'existent pas dans celui-ci et que le réalisateur a composé pour le film, affichent surtout des foules et des spectateurs. De cette façon, sa mise en scène met en avant la présence de beaucoup de monde. Au sujet de l'absence d'intimité, les spectateurs y jouent un rôle important. Nous remarquons très souvent quelqu'un qui observe l'action, cela montre que l'action a lieu en public. Nous remarquons les spectateurs même quand la situation se passe dans un espace privé.

L'Assommoir ne nous présente pas l'histoire de Gervaise comme un roman d'amour ou comme un roman d'apprentissage, parce que l'on met en avant à la fois Gervaise et la foule. On présente de la même manière le personnage principal et les foules dans le film, parce qu'il s'agit d'une adaptation d'un roman naturaliste. Donc, les foules et les personnages en arrière-plan dans le film ne sont pas là seulement pour remplir l'image et pour produire *l'effet de réel*, comme le décrit Roland Barthes (1993 : 179), mais pour montrer que les foules de Zola sont des personnages en elles-mêmes avec leur

animation et curiosité, en faisant perdre l'intimité dans la plupart des situations. En conséquence, nous constatons l'absence d'intimité dans quasiment toutes les scènes dans le film, plus précisément dans la vie de Gervaise, une femme et une ouvrière.

De cette façon, nous notons que l'absence d'intimité se manifeste plutôt dans le cas d'une protagoniste féminine, parce qu'elle n'a pas autant de liberté qu'aurait un protagoniste masculin en ce temps-là. Nous le remarquons par exemple au début de l'histoire, au moment où Lantier part et laisse Gervaise seule avec ses deux fils. À ce propos, on pourrait étudier plus profondément la question de l'observateur dans l'œuvre de Zola, de quelle manière et dans quelle mesure on décrit l'action à travers un spectateur dans ses romans et la façon dont les observateurs dérangent la vie et l'intimité d'une protagoniste féminine.

Bibliographie

BARTHES, R. 1993. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil.

BECKER, C. 1976. *L'Assommoir, Zola : Analyse critique*. Paris : Hatier.

CinéTFO. 1976. *Parlons cinéma. René Clément*. En ligne <https://www.youtube.com/watch?v=-So2OKNlns>. Consulté le 17 mai 2019.

GENETTE, G. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.

HABERMAS, J. 1996. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge : Polity Press.

Institut national de l'audiovisuel. 1970. *Paradoxes. René Clément*. En ligne <https://www.ina.fr/audio/PHD99212558/rene-clement-audio.html>. Consulté le 17 mai 2019.

KRACAUER, S. 2010. *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion.

MITTERAND, H. 1990. *Zola. L'histoire et la fiction*. Paris : Presses Universitaires de France.

PINEL, V. 2002. *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris : Nathan.

SADOUL, G. 1962. *Le Cinéma français (1890-1962)*. Paris : Flammarion.

Corpus

CLÉMENT, R. 1956. *Gervaise* [DVD]. France : Agnes Delahaie Productions, Silver Films, C.I.C.C., 112 minutes.

ZOLA, É. 2010. *L'Assommoir*. Paris : Gallimard.

Resüme

„Privaatsus ja jälgimine: Émile Zola romaani „Lõks“ ja René Clément'i filmi „Gervaise“ võrdlev analüüs“

Käesolev bakalaureusetöö võrdleb omavahel Émile Zola 1877. aastal ilmunud romaani „Lõks“¹⁰ ja selle 1956. aasta ekraniseeringut, René Clément'i filmi „Gervaise“. Töö eesmärgiks on võrrelda romaani filmiga, et leida nendevahelised erinevused ja sarnasused ning uurida, kuidas tulevad kinematograafilises teoses esile antud kirjandusteose omadused. Seejuures on oluline, et Zola naturalistlike teoste kirjeldused on detailsed, mis loovad toimuvast ja ümbritsevast selge visuaalse pildi ja annavad filmirežissöörile teatud eelise sarnase ekraniseeringu loomiseks.

Töö jaguneb kolmeks osaks. Esimeses osas esitletakse uurimisobjekti, milleks on kolm valitud stseeni ning seejärel võrreldakse neid stseene romaanis ja filmis. Valitud stseenid näitavad liikuvat tegevust, sest selliste stseenide kirjeldused on romaanis peamiselt välised ehk kirjeldatakse seda, mida on võimalik näha. Stseenide valik toetub ka saksa filmiteoreetiku Siegfried Kracaueri *materiaalsele esteetikale*, mis põhineb materiaalse reaalsuse kujutamisel. Kracaueri filmiteooria kohaselt on kõige paremini ekraniseeritavad need kirjandusteosed, mis keskenduvad välise reaalsuse kirjeldamisele nagu „Lõks“. Peale selle on stseenide valiku tingimuseks maksimaalne sarnasus. Nende kolme stseeni võrdlusest lähtub järgnev üldine romaani- ja filmianalüüs. Teises osas vaadeldakse rahvahulkade kirjeldusi, nende kujutamist ning omadusi kirjandusteoses ja linateoses. Kolmandas osas käsitletakse privaatsuse puudumist kahes teoses, uuritakse ruumi seisukohalt kahe tegelase suhet ja kohtumisi ning vastandatakse avalikku ruumi privaatsele ruumile.

Stseenide võrdlusest selgus, et need on filmikeelde tõlgitud väga sarnaselt. Pilt suudab anda edasi teksti silmapaistvamaid aspekte, selle omadused kanduvad üle filmi. Kõikides stseenides tuli eriti esile rahvahulkade tähtsus, kes on peaaegu alati mingi tegevuse uudishimulikud jälgijad, enamasti anonüümsed ning tegelaskuju mõõtu.

¹⁰ Teost eesti keelde tõlgitud ei ole. Pealkirja tõlge on võetud Jüri Talveti õpikust „Maailmakirjandus. 2. osa. Romantismist postmodernismini.“ TALVET, J. 1999. *Maailmakirjandus. 2. osa. Romantismist postmodernismini. Õpik keskkoolile*. Tallinn: Koolibri.

Seega kujutavad kõige sarnasemad stseenid romaanis ja filmis kõik rahvamasse. Nende olulisus ja omadused avalduvad samalaadselt mõlemas teoses. Rahvamasside anonüümsus, uudishimulikkus, nende reaktsioonid ja liikumised on stseenide kulgemisel tähtsad nii romaanis kui filmis. Peale selle on filmi kulgemise seisukohalt olulised tundmatud möödujad tänaval, keda mainitakse romaanis tihti. Lisaks tuleb märkida, et peaaegu kõik stseenid filmis kujutavad vähemalt kolme tegelast. Filmi jaoks loodud stseenid, mis romaanis ei eksisteeri, näitavad samuti alati kas tegelaste hulka või rahvahulki, anonüümseid vaatlejaid.

„Lõks“ seab üheaegselt esiplaanile peategelase Gervaise'i ning rahvamassid. Rahvahulgas on Zola teoses tegelaskuju mõõtu, seega ei täida tegelased ja möödujad filmi tagaplaanil üksnes pilti, vaid näitavad, kuidas rahvahulk moodustab iseseisva uudishimuliku tegelaskuju. Tegelaste rohkus ja rahvamassid, kes sageli mingit tegevust jälgivad, näitavad ühtlasi privaatsuse puudumist. Privaatsuse puudumine on seotud tööliste elamistingimuste ning elukohaga, kuid see tuleb esile ka teistes olukordades ja eriti seoses sellega, et igal tegevusel on kõrvaltvaataja(d), mis ilmneb nii avalikus kui privaatse ruumis. Siinjuures peab märkima, et privaatsuse puudumine avaldub pigem naispeategelase puhul, sest naisel oli sellel ajal vähem vabadust kui mehel. Edasi võiks uurida põhjalikumalt kõrvaltvaataja rolli Zola romaanides ning seda, kuidas mõjutavad ja segavad naissoost peategelase elu antud kõrvaltegelased.

Annexe 1. La terminologie cinématographique

On trouve ici la liste des quelques termes cinématographiques utilisés dans le travail avec les définitions. Elles se basent sur l'œuvre de Vincent Pinel *Vocabulaire technique du cinéma*¹¹, par ailleurs mentionnée dans la bibliographie.

1. arrière-plan

Par extension, ce qui figure derrière l'action principale [*background*]. (p. 18-19)

2. plan

Fragment de temps et d'espace enregistré d'un seul tenant, selon un point de vue déterminé, et donnant à la projection le sentiment de la continuité d'une même « image en mouvement » [*shot*]. (p. 304)

3. premier plan

Tranche d'espace située entre l'appareil de prise de vues et le sujet principal [*foreground*]. (p. 322)

4. retour en arrière

Plan, scène ou séquence qui rompt la continuité temporelle de l'action en cours pour évoquer une action antérieure [*flash back*]. (p. 349)

5. scène

Suite de plans (ou plan unique) se déroulant dans un même lieu, avec une continuité temporelle, et présentant une cohérence dramatique [*scene*]. (p. 357)

6. voix hors champ = voix off

Voix d'un protagoniste de l'action présent dans la scène mais absent dans la portion du champ filmé [*voice-off*]. (p. 435)

¹¹ PINEL, V. 2002. *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris : Nathan.

Annexe 2. Le tableau des scènes dans le film

On trouve ici le tableau des scènes dans le film, classifiées en cinq catégories.

	Description de la scène	Les personnages présents	La foule	Dans le roman	Dehors/ dedans	Espace
1.	Gervaise à la fenêtre de l'Hôtel Boncœur	Gervaise, les ouvriers, M ^{me} Boche	Oui	Oui	Dehors	Espace public
2.	Lantier chez Adèle et Virginie	Lantier, Adèle, Virginie	Non	Non	Dedans	Espace privé
3.	Lantier part	Lantier, M. Boche, M ^{me} Boche, les passants	Non	Non	Dehors	Espace public
4.	Lantier revient	Lantier, Gervaise, Étienne, Claude	Non	Oui	Dedans	Espace privé
5.	Gervaise en route pour le lavoir	Gervaise, les passants	Non	Oui	Dehors	Espace public
6.	Le lavoir	Gervaise, M ^{me} Boche, Virginie, les laveuses, Étienne, Claude	Oui	Oui	Dedans	Espace public
7.	Gervaise retourne à la maison	Gervaise, Étienne, Claude, les passants	Non	Oui	Dehors	Espace public
8.	Le mariage à la mairie	Gervaise, Coupeau, la noce	Oui	Oui	Dedans	Espace public
9.	Chez les Lorilleux (retour en arrière)	Gervaise, Coupeau, M ^{me} Lorilleux, M. Lorilleux	Non	Oui	Dedans	Espace privé
10.	Chez Gervaise (retour en arrière)	Gervaise, Coupeau, Étienne, Claude	Non	Non	Dedans	Espace privé
11.	Le registre du mariage	Gervaise, Coupeau, Mes-Bottes, M. Lorilleux	Non	Oui	Dedans	Espace public

12.	Devant l'église	La noce, les travailleurs	Oui	Oui	Dehors	Espace public
13.	La forge	La noce, Goujet, les forgerons	Oui	Non	Dehors	Espace public
14.	Dans le bar à vin	La noce, les autres buveurs	Oui	Oui	Dedans	Espace public
15.	En route pour le Louvre	La noce, les passants	Oui	Oui	Dehors	Espace public
16.	Au Louvre	La noce, les visiteurs, les gardiens, les peintres	Oui	Oui	Dedans	Espace public
17.	Au bord de la Seine	La noce	Oui	Non	Dehors	Espace public
18.	Fin de journée dans la rue	Goujet, Mes-Bottes, les passants	Non	Non	Dehors	Espace public
19.	Chez Gervaise	Gervaise, Coupeau	Non	Non	Dedans	Espace privé
20.	Chez Gervaise après 4 ans	Gervaise, Coupeau, Étienne, Nana	Non	Non	Dedans	Espace privé
21.	La chute du toit	Gervaise, Nana, M ^{me} Boche, M. Boche, Zidore, Coupeau, les passants	Oui	Oui	Dehors	Espace public
22.	L'arrivée de l'ambulance	Gervaise, Coupeau, M ^{me} Lorilleux, les passants, l'ambulance	Oui	Oui	Dehors	Espace public
23.	Chez Gervaise	Gervaise, Étienne, Nana, Coupeau, Goujet	Non	Non	Dedans	Espace privé
24.	Le tour de la boutique	Gervaise, Coupeau, les passants	Non	Non	Dehors et dedans	Espace public et espace privé
25.	Virginie dans la rue	Gervaise, Virginie, M. Poisson, les passants	Non	Non	Dehors	Espace public

26.	Chez Virginie	Gervaise, Virginie, M. Poisson	Non	Oui	Dedans	Espace privé
27.	Dans la boutique au matin	Gervaise, Goujet, les passants, Étienne, Virginie, Nana, Clémence, M ^{me} Boche	Non	Non	Dehors et dedans	Espace public
28.	Le travail dans la boutique, Coupeau revient ivre	Gervaise, les blanchisseuses, Coupeau, Virginie	Oui	Oui	Dedans	Espace public et espace privé
29.	Gervaise et Goujet dans la rue	Gervaise, Goujet, les passants	Non	Non	Dehors	Espace public
30.	Les préparations pour la fête	Gervaise, M ^{me} Coupeau, les blanchisseuses, Virginie, Coupeau	Oui	Oui	Dedans	Espace privé et espace public
31.	Les invités arrivent	Gervaise, les invités, les passants	Oui	Oui	Dehors et dedans	Espace public et espace privé
32.	La recherche de Coupeau	Gervaise, Goujet, Virginie, les passants, Lantier, Coupeau, Mes-Bottes	Non	Oui	Dehors	Espace public
33.	La fête de Gervaise	Gervaise, les invités, Coupeau, les enfants, les passants, Lantier	Oui	Oui	Dedans	Espace privé
34.	Gervaise et Goujet à l'arrière-boutique	Gervaise, Goujet, les enfants	Non	Non	Dedans	Espace privé
35.	La fin de la fête, Lantier reste	Gervaise, Lantier, Coupeau, M ^{me} Coupeau, les enfants	Non	Non	Dedans	Espace privé

36.	Le matin après la fête	Gervaise, Coupeau, Nana, Étienne, Lantier	Non	Non	Dedans	Espace privé
37.	Étienne va au travail	Étienne, Goujet, les ouvriers, les forgerons, les passants	Oui	Non	Dehors	Espace public
38.	Le tribunal	Gervaise, Goujet, Étienne, les forgerons, le tribunal	Oui	Non	Dedans	Espace public
39.	Chez Gervaise, Coupeau offre une chambre à Lantier	Gervaise, Coupeau, Nana, Lantier	Non	Oui	Dedans	Espace privé
40.	Lantier s'installe	Gervaise, Lantier, Coupeau, Nana, les passants, les blanchisseuses	Oui	Oui	Dehors	Espace public
41.	Goujet revient de la prison	Goujet, les passants, Lantier, Gervaise, Coupeau, Étienne, Nana	Oui	Non	Dehors et dedans	Espace public et espace privé
42.	Le café-concert (retour en arrière)	Gervaise, Lantier, Virginie, les spectateurs, Mes-Bottes	Oui	Oui	Dedans	Espace public
43.	Gervaise et Lantier reviennent à la maison	Gervaise, Virginie, Lantier, les passants, M ^{me} Boche, M. Boche, M. Poisson	Non	Oui	Dehors	Espace public
44.	Chez Gervaise (retour en arrière)	Gervaise, Lantier, Coupeau, Nana, Étienne	Non	Oui	Dedans	Espace privé
45.	Le matin (retour en arrière)	Étienne, Gervaise, Coupeau	Non	Non	Dedans	Espace privé

46.	Fête dansante	Gervaise, Goujet, les danseurs	Oui	Non	Dehors	Espace public
47.	Chez Gervaise	Gervaise, Coupeau, Lantier	Non	Non	Dedans	Espace privé
48.	Gervaise cherche Coupeau dans le bar	Gervaise, Nana, Étienne, Coupeau, le bar	Oui	Non	Dedans et dehors	Espace public
49.	La gare	Gervaise, Goujet, Étienne, la foule	Oui	Non	Dedans	Espace public
50.	Dans la boutique	Gervaise, Clémence, Lantier, Coupeau, Nana, M ^{me} Boche	Non	Non	Dedans	Espace public et espace privé
51.	Le déjeuner	Clémence, Lantier, Virginie, la foule	Oui	Non	Dehors	Espace public
52.	Virginie, Lantier dans la boutique	Gervaise, Virginie, Lantier, M ^{me} Lorilleux, M ^{me} Boche, M. Boche, les passants	Non	Non	Dedans et dehors	Espace privé et espace public
53.	La dévastation de la boutique	Gervaise, Nana, Coupeau, M ^{me} Lorilleux, les passants, l'ambulance	Oui	Non	Dedans et dehors	Espace privé et espace public
54.	Gervaise seule dans la boutique	Gervaise	Non	Non	Dedans	Espace privé
55.	La boutique de Virginie	Virginie, Lantier, Nana, M. Poisson, les passants	Non	Non	Dedans	Espace public
56.	Dans le bar	Gervaise, Nana, les hommes	Non	Non	Dedans	Espace public
57.	Nana dans la rue	Nana, les enfants, les passants	Oui	Non	Dehors	Espace public

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Hanna Aro,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „L'intimité et l'observation : analyse comparative de *L'Assommoir* d'Émile Zola et de son adaptation cinématographique *Gervaise* de René Clément“, mille juhendaja on Tanel Lepsoo, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Hanna Aro

17.05.2019