HAL
open science

Figures féminines dans l'œuvre de Zola : des romans aux films : lecture sémiologique

Wejdene Aidoudi

▶ **To cite this version:**

Wejdene Aidoudi. Figures féminines dans l'œuvre de Zola : des romans aux films : lecture sémiologique. Littératures. Université de Lorraine; Université du Centre (Sousse, Tunisie), 2018. Français. NNT : 2018LORR0275 . tel-02138781

HAL Id: tel-02138781

https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02138781

Submitted on 24 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Université De Lorraine- Faculté des Lettres de Sousse
École doctorale Humanités Nouvelles –Fernand Braudel

THÈSE DE DOCTORAT en Cotutelle
Langues, littératures et civilisations
Spécialité ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

FIGURES FÉMININES DANS L'ŒUVRE DE ZOLA DES ROMANS AUX FILMS LECTURE SÉMIOLOGIQUE

Présentée et soutenue publiquement le 13 décembre 2018 par

Wejdene Aidoudi Kraiem

Sous les directions de madame le professeur

Sylvie Camet

et monsieur le professeur

Hédi Khélil

Membres du jury

Sylvie CAMET **Hédi KHÉLIL**
Abbas BEN MAHJOUBA **Thanh-Van TON-THAT**
Michel SERCEAU

Membres du jury

Sylvie CAMET, Professeure de littérature comparée, Université de Lorraine. (Directrice de thèse).

Hédi KHELIL, Professeur de littérature, Université des Lettres de Sousse. (Directeur de thèse).

Abbas BEN MAHJOUBA, Professeur de littérature à la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de La Manouba. (Rapporteur) .

Michel SERCEAU, Professeur Emérite spécialisé en Études Cinématographiques, Université Paris X. (Rapporteur).

Thanh-Van TON-THAT, Professeure de littérature comparée, Université Paris-Est Créteil. (Examinatrice) .

Cette thèse a été préparée au sein du laboratoire
L.I.S
Littérature. Imaginaires. Sociétés

Université de Lorraine à Nancy

Université de Lorraine
34 COURS Léopold, 54000 Nancy

Remerciements

Notre travail de recherche et de longue haleine n'a aucun sens sans la présence lumineuse et enrichissante de certainespersonnes, tant sur le plan académique que sur le plan moral et psychique. Je remercie tous les professeurs qui ont éclairé ma voie, que ce soit en Tunisie ou en France. Je tiens également, à cette occasion, à exprimer toute mon infinie gratitudeà mes deux directeurs de thèse pour leur patience, leur dévouementet leur sens de la rigueur : madame le professeur Sylvie Camet et monsieur le professeur Hédi Khélil.

Ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien et l'aide financière des gouvernements français et tunisien qui ont facilité mes déplacementset mes séjours en France, à savoir le Campus France etL'université de Sousse.

Cette thèse n'aurait pas été aussi menée à bien sans la disponibilité et l'accueil chaleureux du personnel de la Bibliothèque de l'Université de Lorraine. Son Aide m'a été précieuse. Ils m'ont permis de me procurer les ouvrages dont j'avais besoin et qui font défaut dans mon pays.

J'adresse également mes vifs remerciements au personnel de l'École doctorale de Nancy et de Sousse. Je pense particulièrement à Najla Lamiri, à Véronique Losseroy et à Fabienne Dumont qui ont facilité mes démarches d'inscription et qui m'ont toujours mise au courant des formations, ô combien enrichissantes de l'École doctorale.

Je remercie vivement et du fond du cœur l'ex-directrice de l'École doctorale de Nancy, madame le professeur Dominique Macaire pour m'avoir donné l'occasion de participer aux journées internationales des jeunes chercheurs 2017 (JIJC 2017) et la directrice actuelle de l'École doctorale de Nancy Cécile Bertrand Dagenbach pour m'avoir sollicitée à des travaux de recherche.

Notre travail a pu voir le jour aussi grâce à l'aide fructueuse de l'ex directeur de l'I.E.C.A (Institut européen du cinéma et de l'audio-visuel), actuellement directeur de l'Ecole de cinéma Louis-Lumièreà Paris, monsieur Vincent Lowy, qui m'a aidée à se procurer les DVD de notre corpus filmique.

Au terme de ce parcours délicat et éprouvant, mais heureusement très passionnant et édifiant, mes pensées reconnaissantes vont directement aux membres de ma famille qui me sont chers et que j'ai quelques fois délaissés surtout ces derniers mois pour achever ma thèse : mes enfants Elaa, Yassine et mon mariNidhal qui m'a toujours, bon gré mal gré, soutenue.

Je remercie vivement maman Aicha, mes sœurs : Amel, Sirine, Lamia et mon frère Sami pour leur confiance en moi et leur soutien psychologique.

Je suis redevable tout particulièrement à ma sœur Saloua Aidoudi professeur invité fullbright de l'Institut de recherche Scripps, Californie, USA, pour son attention et pour ses aides précieuses, ainsi qu'à son mari le professeur Serge Ahmed,directeur de recherche au CNRS de l'Université de Bordeaux II.

Nombreux et nombreuses auraient encore mérité de figurer dans cette page, tant que ce travail n'a pu être conduit jusqu'à son terme qu'à la faveur de leur bienveillance et de leur chaleur humaine. Je pense surtout à la famille Holzer de Metz, qui m'a toujours accueillie chez elle avec tout l'amour du monde possible : William, Hannah, Camille, Esther et Walter.

Ce fut unplaisir, un honneur et une richesse de vous avoir toutes et tous rencontrés, en ces moments d'épreuve et d'épanouissement tout à la fois.Mille mercis.

Dédicaces

À la mémoire de mon père défunt :

Béchir Aidoudi

Ma peine et mon chagrin de t'avoir perdu sont récompensés par le bonheur det'avoir connu.

Résumé

FIGURES FEMININES DANS L'OEUVRE DE ZOLA. DES ROMANS AUX FILMS. LECTURE SEMIOLOGIQUE

Cette thèse de doctorat s'articule autour de trois axes. Elle a trait d'abord à la configuration de la sexualité féminine dans l'œuvre des *Rougon-Macquart* et dans son adaptation cinématographique. La recherche est ainsi centrée sur la représentation du corps féminin et de sa métamorphose dans l'œuvre romanesque zolienne ainsi que dans l'œuvre filmique correspondante. Quant au deuxième axe de recherche, il se rapporte à l'étude des photogrammes,des lexies au niveau de l'incipit et de l'excipit des romans zoliens et à partirde l'ouverture et du dénouement des adaptations qui en ont été faites. Les divergences entre les romans et leur mise en scène interrogent par ailleurs la question de la fidélité du cinéma à la littérature dont il s'inspire, qui reste jusqu'au jour d'aujourd'hui une question assez problématique. Une analyse des seuils filmiques et romanesques a été jugée ainsi fort utiles. Ces seuils s'avèrent un espace où le sens de la créativité et le don artistique du concepteur de l'œuvre filmique ou romanesque voient le jour.Au terme de notre recherche, nous avons constaté que la femme zolienne évolue dans un milieu où interfèrent le réel, l'imaginaire et le symbolique. Et c'est à à travers son rapport avec les lieux et les objets que cette femme accède au rang de figure.

La métaphore animalière constitue ainsi l'essence même dela figuralité zolienne qui met en relief ces corps féminins et les dotent d'une présence mythologique.Finalement le naturalisme zolien est-il d'une veine expressionniste ?

Mots- clés : expressionnisme, figurativité, photogrammes, lexies, sexualité, animalité, naturalisme, seuils romanesques et filmiques, mythologie.

Abstract

This doctoral thesis is structered around three axes. It deals with the configuration Of the female sexuality in the work of Rougon-Maquart and it its film adaptation. The research is centered on the representation of the female body and its metamorphosis in Zola's novel works as well as in the corresponding film works.

As for the second axis of research, it relates to the study of photograms in the incipit and excipit of Zola's novels and from the opening and settlements that have been made. The divergences between the novels and their staging also question the question of the film's fidelity to the literature on which it is based , which remains a rather problematic issue until today. An analysis of filmic and novel thresholds was found to be very useful. These thresholds turn out to be a space where the creativitity and artistic gift of the designer of the filmic or romantic work are born .

At the end of our research, we have noticed that Zola's female evolves in a background where the real , imaginary and symbolic interfere. And it is through her contact with the settings and objects that she reaches the rank of a figure.

The animal metaphor thus constitutes the very essence of Zola's figurality which hilghlights these female bodies and endows them with a mythological presence.

Finally is Zolian naturalism an expressionist vein ?

Keywords : expressionism, figurativity, photograms, lexis , sexuality, animality , naturalism, romantic and filmic threshold , mythology.

Table des matières

Résumé ..... **A**

Abstract ..... **B**

Table des matières ..... **I**

Introduction générale **1**

Les motivations d'un choix 1
La problématique et les clarifications notionnelles 4
Le choix du corpus 7
Méthode et structure de la recherche 11

PREMIERE PARTIE

LES FEMMES ZOLIENNES : L'ANCRAGE SOCIAL ET LES PULSIONS DU CORPS

Introduction de la première partie **15**

Chapitre premier

Façade sociale et pratiques sexuelles **18**

I.1.1- Les aristocrates 23
I.1.2 - Les bourgeoises 33
I.1.3 - La courtisane 44

Chapitre deuxième

Immersion et élévation : de la libido à la dévotion **60**

I.2.1- Les paysannes 61
I.2.2- Les ouvrières 71
I.2.3- Les femmes dévotes 80

Chapitre troisième

La représentation du corps féminin **92**

I-3-1 Le corps féminin : la source du péché 93
I. 3.2 La répugnance de la sexualité 108
I.3.3 -La femme zolienne : madone ou démon ? 112

Conclusion de la première partie **120**

DEUXIEME PARTIE

LE FEMINAIRE ZOLIEN :ANALYSE FILMIQUE

Introduction de la deuxième partie **122**

Chapitre premier

Préambules et clausules **123**

II.1.1- Gloire et déchéance 126

II.1.2 Des rêves déchus 133
II.1.3 Fêlure criminelle 141
Chapitre deuxième
Les seuils romanesques et filmiques 148
II.2.1 Péritextes romanesques 148
II.II.2- Les seuils filmiques 160
Chapitre troisième
Les visages féminins 169
II.3.1 Cadrage et expressions du visage 169
II.3.2 – La représentation terrienne de Gervaise 181
II.3.3 – Portraits féminins antithétiques 193
Conclusion de la deuxième partie 201

TROISIEME PARTIE
LA METAPHORICITE :EXPANSION ET RETENTION

Introduction de la troisième partie 203
Chapitre premier
Comparaisons, métaphores et symboles 204
III-1-1 La symbolique des lieux et des objets 204
III.1.2 La symbolique des regards 213
III.1.3 Lumières : accessoires mécaniques / accessoires naturels 232
Chapitre deuxième
Le corps des personnages féminins et leur mise en scène 242
III.2.1- Le corps féminin : l'impossible blotissement 242
III.2.2- Le réseau métaphorique de la sexualité 249
III.2.3- L'esthétique de la mise en scène 253
Chapitre troisième
Figures féminines, figures mythologiques 266
III.3.1- La vamp et le dragon 267
III.3.2- La Méduse- Narcisse 276
III-3-3- La Toison hypnotisante – Bastet 285
Conclusion de la troisième partie 299
Conclusion générale 300
Bibliographie 308
I- Corpus romanesque et filmique 308
II- Études critiques sur Zola 309
III- Esthétiques et Arts visuels 312
IV- Narratologie, Sémiologie, Poétique et Stylistique 314

V- Psychanalyse et Philosophie 316
VI- Lectures historiques et littéraires 317
VII- Dictionnaires et sciences du langage 318
INDEX 320
Index des auteurs 321
Index des notions 323
Index des films 327

Introduction générale

S'il y a une œuvre romanesque qui a bénéficié de l'engouement des critiques et des chercheurs et qui a fait l'objet d'un nombre incalculable d'études et de recherches[1], c'estcelle d'EmileZola. Est-ce pour autant un argument suffisant pour affirmer que l'analyse critique de l'œuvre zolienne est exhaustive et achevée ? Dans le choix d'un écrivain,ce qui est fondamental, c'est l'approche à la lumière de laquelle on envisage son œuvre, avec comme principal souci cette exigence qui s'impose à tout chercheur : en quoi nous sommes redevableaux travaux de ceux qui nous ont précédée ? Quel va être notre apport dans la recherche entreprise ? C'est ce qui nous amène à cerner de très près les motivations qui sont à l'origine du choix d'Emile Zola.

Les motivations d'un choix

La première raison qui nous a poussée à opter pour Zola, c'est le déplacement que nous envisagions de faire dans l'approche de son œuvre. En effet, il nous a paru nécessaire d'analyser les romans de Zola non plus pour eux-mêmes, dansune perspective strictement littéraire, mais par rapport aux adaptations cinématographiques qui en ont été faites.Le volet littéraire a été, dans une certaine mesure, suffisamment traité par les critiquesde l'œuvre zolienne, comme on le verra un peu plus loin. Cependant, les recherches, centrées sur la question féminine,restent, nous semble-t-il en deçà de la profusion qui caractérise les romans

---

1 Citons entre autres, la thèse de Guy Robert sur *La Terre,* le recueil d'hommages publié par les éditions Fasquelle, en 1953, sous le titre de *Présence de Zola, Fondation* des *Cahiers naturalistes* en 1955, par Pierre Cogny et Jacques Emile-Zola, le fils de l'écrivain, la thèse de Roger Ripoll qui analyse les conditions dans lesquelles s'est élaboré le réalisme zolien (*Réalité et mythe chez Zola*, Éd. Champion, 1981), celle de Colette Becker sur les années de jeunesse (*Les Apprentissages de Zola*, Éd. PUF, coll. « Écrivains », 1993.), où sont analysées les premières expériences intellectuelles du futur auteur des *Rougon-Macquart*, ou encore l'ouvrage de Jean Kaempfer (*Emile Zola. D'un naturalisme pervers*, J. Corti, 1989), qui s'interroge sur l'aventure esthétique du romancier. Il y a aussi ces publications de référence : Zola**,***La Bête humaine*, préface de Gilles Deleuze, édition établie par Henri Mitterrand,Folio classique1977et Philippe Hamon commente *La Bête humaine d'Émile Zola*. Éd. Gallimard, Paris 1994 sans oublier le numéro spécial, de la Revue *Europe* entièrement consacré à l'œuvre de Zola, avril-mai 1968.

de Zola de cette question-là. C'est pour cette raison que l'ouvrage d'Anna Krakowski*Condition de la Femme dans l'œuvre d'Emile Zola*[2]est une référence majeure qui nous a été d'un grand apport. Mais où il y avait des lacunes réelles, c'était surtout au niveau de l'articulation du romanesque et du filmique dans l'œuvre de Zola. Ànotre connaissance,aucune recherche de longue haleine n'a été menée sur le sort réservé à l'œuvre zolienne à l'écran ainsi qu'aux tenants et aboutissants de l'intérêt qu'ont manifesté aussi bien des cinéastes de renom que des cinéastes de second plan à l'auteur des *Rougon-Macquart*.Il est vrai qu'il existe des articles et des ébauches de réflexion sur cette question des rapports de Zola au cinéma[3], mais ils sont de veine descriptive et procèdent d'un brassage général qui éludeles spécificités d'une adaptation en comparaison d'une autre. Il nous semble que deux ouvrages seulement recoupent notre axe de recherche au point de convergences du romanesque et du filmique. Le premier ouvrage de Gaël Bellalous'intitule *Regards sur la femme dans l'œuvre de Zola*[4]dans lequel son auteur établit une liste thématique des principales figures féminines qui sont constitutives de l'univers romanesque de Zola. C'est probablement le deuxième livre *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart.Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*écrit par AnnaGural-Migdal est centré exclusivement sur trois romans de Zola *Germinal,Nana et Le ventre de Paris,* qui nous a

---

[2] Anna Krakowski, *La Condition de La Femme dans l'œuvre d'Emile Zola,*Éd. A.G .Nizet, Paris, 1994.

[3] Citons, entre autres, letexte du cinéaste russe Sergei Eisenstein intitulé« Le Mal voltairien » (*Cahiers du Cinéma*, mars 1971.) dans lequel il évoque le grand impact produit sur lui par les romans de Zola et notamment *Germinal*.À ce sujet, il met en relief la tendance propre à Zola qui consiste à animaliser les attributs des êtres humains et à abolir la ligne de démarcation entre les animaux et l'espèce humaine. Dans la plupart des films du cinéaste russe, *Le Cuirassé Potemkine*, *Ivan le terrible*, *La Grève*, *Le Préde Béjine*, on retrouve la troublante proximité entre l'animal et l'être humain. Le texte d'Eisenstein est sans doute l'un des premiers écrits sinon le premier dans lequel un cinéaste d'envergure parle de son admiration pour l'œuvre de Zola. L'autre cinéaste qui s'est expliqué sur le vif intérêt qu'il porte à Zola, c'est évidemment Jean Renoir qui a adapté deux de ses romans, *Nana (*1926)et*La Bête humaine* (1938). Mentionnons notamment le numéro spécial des *Cahiers du Cinéma* consacré entièrement à la filmographie de Renoir ainsi qu'à son processus de création, publié en 1979.Voir aussi le livre de Renoir *Ma vie et mes films*. Flammarion, Paris , 1974. Édition corrigéeet republiée en 2005 toujours chez le même éditeur. S-q. pp.73-79, 123-125, 250 et 258.

[4] Gaël Bellalou. *Regard sur la femme dans l'œuvre de Zola. Ses représentations de l'encre à l'écran.* Éd. Les Presses du Midi, avril 2006.

été d'un apport appréciable. Dans cet ouvrage, l'auteur, analysesséquentielles à l'appui, met en reliefles qualités éminemment iconiques de l'écriture zolienne.Ces deux livres sont méritoires et augurent d'un champ de réflexion fécond pour une nouvelle approche de l'œuvre de Zola car il nous a paru qu'ils sontrégis par la question conventionnelle de la fidélité ou des écarts des films par rapport auxromans.Indépendamment de leurs apports distinctifs et de leurs différences d'approche, ces deux livres sont dans l'ensemble centrés sur des questions de représentation et d'analogie et ne poussent pas assez par conséquentl'analyse filmique.Dans cette approche de l'œuvre zolienne, notre objectifn'est pas de déterminer le degré d'adéquation des films à l'œuvre littéraire, mais de chercher à comprendre ce qui a tant motivéle septième art dans l'adaptation des romans de Zola.

Comme cette première vision nous paraissait ambitieuse, il nous fallait cerner de plus près les contours de cette recherche ainsi que ses centres d'intérêt. Ce qui nous a exhortéeégalement à choisir le thème de la femme dans l'œuvre de Zola, c'estparce que ce thème nous a paru sous-analysé. En effet, dans la plupart des études et des recherches faites sur Zola, le sujet de la Femme n'a pas bénéficié d'une analyse assez profonde. Elle est corrélée à ce qui a constitué l'obsession principale de l'ensemble des analystes de l'œuvre zolienne : la part prépondérante de l'animalité et de la bestialité dans le portrait que fait Zola de la société de son temps et de l'espèce humaine d'une manière générale. Mais il nous semble que le personnage féminin, qui présente une tare et une fêlurehéréditaire,mise à part son ambiguïté, ses contradictions, l'absolu de son désir, la dualité qui le caractérise, est à la fois le catalyseur et le détonateur des drames dans l'univers zolien. La question de la femme, comme l'écrit ChantalBertrand-Jennings[5] occupe une place centrale dans l'œuvre du sociologue Zola.

Il y a évidemment d'autres considérations qui nous ont stimulée dans notre choix, dont notamment celle qui a trait à la question de l'actualité d'une œuvre littéraire du XIXème siècle. Au-delà des questions de primat et d'antériorité historiques entre les différents arts, ce

---

[5] Chantal Bertrand Jennings, *L'Éros et la femme chez Zola, de la chute au paradis retrouvé*. Éd. Classiques. Paris, 1977.

qu'il nous importevraiment, c'est de savoiren quoi Zola était d'une grande actualité. La notion de contemporanéité, telle qu'elle a été définie par Claude Coste, dans ses nombreux travaux sur Roland Barthes[6], désigne l'accointance et les affinités entre un auteur du passé avec les sensibilités des temps modernes et des représentationscruciales qui y sont inhérentes.Ce qui nous motivait, c'était de détecter les propriétés iconiques et filmiques que recelait l'écriture zolienne et qui nous semblait atteindre son acmé, comme nous le démontrerons dans cette thèse, dans son récit de la femme. Zola cinéaste avant même la découverte du cinéma anticipant, dans son écriture, les principaux procédés du septième Art, tels la vue d'ensemble, la double vue, le montage, la coupe franche, le flash-back,le gros- planavant même l'avènement du langage cinématographique.

Laproblématique et les clarifications notionnelles

Les femmes sont omniprésentes dans l'œuvre zolienne, avec les différents traits et facettes qui les caractérisent :

Femmes criminelles, fatales, farouches, femmes d'un courage et d'une bravoure exceptionnels et ne reculant devant rien pour assouvir leurs appétits, femmes protéiformes qui, du jour au lendemain, se transforment d'anges en démons.Ce qui fait donc la richessedu féminaire zolien, c'est qu'il se profile selon une galerie de portraits où chaque femme est différente de l'autre.

On a souvent réduit l'image que donne Zola de l'humanité à une vision strictement réaliste et documentaire. Or,ce qui nous a frappée, d'emblée, dans son œuvre, c'est la capacité inouïe du romancier à tracer pour ses personnages un parcours et unedestinéequi se démarquent d'une approche strictement réaliste. Il nous fallait donc renoncer à ce terme générique de « femme » pour y substituer dans notre thèse celui de « figures féminines ». Ce sont justement les femmes zoliennes qui cristallisent

---

6 Mentionnons entre autres son livre *Roland Barthes ou l'art du détour*. Hermann Éditeurs.Paris 2016. Sur cette notion de contemporanéité développée par Claude Coste, voir notamment pp.192-211.

cette transmutation.Dans chacun de ses romans, Zola nous rappelle ce qui fait l'essence et la puissance de l'acte littéraire : le narratif se meut en figural.

Qu'entendons-nous, par conséquent, par la notion de « figure » en fonction de laquelle s'ordonne notre recherche ? La notion de figure, régie par le principe de l'écart, est l'usage impropre qu'on fait d'un mot ou d'une expression qu'on tire vers un sens figuré. Prise dans une acception plus étendue, c'est la figure qui fonde la poétique d'un texte, c'est à dire qui lui confère une assise vectorielle.La figure outrepasse la réalité et le monde tangible au profit d'un regard animé par l'imaginaire et les symboles. Elle donne une densité aux différents éléments d'une fiction. Contrairement à la représentation mimétique et référentielle, elle est une configuration poétique et expressive du monde.Denis Bertrand conçoit la figurativité comme étant« tout contenu d'un système de représentation, verbal, visuel ou autre, qui se trouve corrélé à une figure signifiante du monde perçu lors de sa prise en charge dans le discours »[7].Si nous faisons de la figure la plaque tournante aussi bien de nos analyses littéraires que de nos analyses filmiques, c'est parce que c'est elle « qui fait indifféremment référence au mot, à l'énoncé, au discours »et parce qu'elle a « un rôle architectonique »[8] comme l'écrit Paul Ricœur.Celui-ci fait remarquer que c'est la figure qui révèle « la mise en scène de la pensée »[9].Cette mise en scène est prégnante dans l'œuvre de Zola.Notre recherche vise à analyser cette mosaïque de figures féminines zoliennes ainsi qu'à en délimiter les principales composantes et caractéristiques. Toutes les femmes ne sont pas des figures dans l'œuvre de Zola. Qu'est-ce qui fait alors qu'une femme comme Séverine ou Flore, personnages de*La Bête humaine,* accède au statut de figure ? À quel moment se précise le passage de Nana d'une femme ordinaire, sans aura ni gloire, àune

---

7 Denis Bertrand, « Le langage spatial dans La Bête humaine », dans l'ouvrage collectif *Littérature et Représentation*, sous la direction de Philippe Hamon et Jean Pierre Leduc-Adine, Éd. Nathan, 1992, p.189.

8 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, coll. « L'ordre philosophique ». Éd. du Seuil. 1975. p.72.

9 *Ibid.*, p.83.

femme d'exception, idolâtrée par tout le monde ?Si la figurativité est l'instance régulatrice des modes de présence de la femme dans l'œuvre de Zola, enest-il de même dans les adaptations des romans au cinéma ? Autrement dit : le cinéma a-t- il préservé la transfiguration à laquellesoumet Zola ses personnages féminins ? Lecinéma est–il parvenu à mettre en relief l'imaginaire qui caractérise l'univers zolien non seulement dans la représentation des personnages féminins mais de celle de l'espèce humaine tout entière ? Nous entendons par imaginaire « ce genre de représentation dont l'essence est de nous soustraire au déjà- vu et d'ériger un monde dont on entend souligner qu'il est sans modèle. »[10].Dans sa définition du naturalisme, Henri Mitterrand, spécialiste de l'œuvre de Zola, avanceque la pensée scientifique a attribué au naturalisme romanesque sa vérité : « Celle des fatalités charnelles, du corps mis à nu dans ses pulsions, ses jouissances, ses désordres, ses folies et ses misères. Eroset Thanatos, les désirs et la mort. »[11]. Dans l'œuvre de Zola, cet imaginaire est mu par des pulsions sombres et morbides qui caractérisent aussi bien les hommes que les femmes. Mais ce sont probablement ces dernières qui incarnent le mieux cet instinct destructeur qui épouse la figure d'une implacable fatalité.Dans ses différents écrits sur l'inconscient, Freud identifie la femme à « un continent noir »[12]. Déjà dans ses romans, bien avant Freud, Zola appréhende la femme comme une créature inquiétante, étrange,à la fois rationnelle et pulsionnelle au point d'intersection d'une vérité où se nouent les réalités sordides avec les mythologiesprimitives.Il nous semble que le naturalisme zolien ressortit non pas d'une convention réaliste mais d'uneimpulsion expressionniste. Que faut-ilentendre par le terme d'*« expressionnisme »*[13]?L'expressionnisme est la transposition du réel dans le phantasme,

---

10 *Encyclopoedia Universalis* (6) v4, 1980, p.733.

11 Henri Mitterrand, *Zola et le Naturalisme*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986.

12 En 1926, Freud évoquait le « *continent noir* » de la vie sexuelle de la femme adulte (*La Question de l'analyse profane*, *Œuvres Complètes* XVIII, PUF, 2002, p.592).

13 L'expressionnisme est un courant artistique apparu au début du XXe siècle, en Europe du Nord, particulièrement en Allemagne. Il a touché de multiples domaines artistiques : la peinture,

la déstabilisation permanente de la frontière établie entre réalité etimaginaire ainsique l'affirmation du primat du figural sur le référentiel.Compte tenu de la densité de l'œuvre de Zola et des transpositions filmiques de plusieurs de ses romans, il nous incombait de délimiter notre corpus et d'établir un choix aussi scrupuleux que minutieux des romans et des films sur lesquels va se fonder notre analyse.

Le choix du corpus

Dans tout travail de recherche, la prétention à l'exhaustivité est un leurre.Il y a forcément une sélection qui intervient, mais celle-ci ne peut se faire justement qu'en fonction d'une connaissance de l'œuvredans sa totalité.Avant même de nous fixer sur la problématique de notre recherche, notre principalsouci était de lire non seulement tous les romans de Zola,mais aussi tous les autres textes, articles de presse, correspondances, essais de l'auteur des *Rougon –Macquart*et qui éclairent mieuxle corpus sur lequel se pose notre travail. Cette exigence s'applique également aux films,puisque nous avons tenu à visionner tout le répertoire filmographique relatif à l'œuvre de Zola.Il nous fallait une sélection. Sur quels critèress'est-elle fondée ? En fonction de quelles motivations précises ont été choisis certains romans et films alors que d'autres ont été écartés ?

Zola, né en 1840 et mort en 1902,a écrit plusieurs romans et nouvelles ainsi que la série des *Rougon-Macquart*constituée de vingt romans qui s'ouvrent par*La fortune des Rougon* en 1871et qui se ferment par *Le Docteur Pascal* en 1893. Cette œuvre restitue la saga des *Rougon-Macquart,*qui regroupe l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire et que retracent les différentes étapes de son évolution. Le choix des romans sur lesquels nous avons décidé de travailler a été dicté par la notion de « figure » qui est au cœur même de notre thèse.C'est en fonction du coefficient de figurativité qu'ils comportent, c'est-à-dire de la transition d'un réalisme coutumier braqué sur les intrigues de la vie quotidienne et de leurs péripéties à un

l'architecture, la littérature, le théâtre, le cinéma, la musique, la danse, etc. Il fut condamné par le régime nazi qui le considérait comme un « art dégénéré ».

réalismedémesuré où se révèle la part inconsciente et refoulée des personnages, qu'a été déterminé notre corpus romanesque. L'une des composantes principales qui sont inhérentes à ce réalisme qui est à la lisière du fantastique, est la bestialité. Les femmes qui nous ont vivement interpellée sont celles qui changent, se métamorphosent, se découvrent une nouvelle essence et une nouvelle identité. Les unes accèdent à la lumière de leurs vérités humainesalors queles autres sombrent dans les ténèbres de leurs vieux démons. La plupart d'entre elles souffrent d'une tare héréditaire ou d'une blessure originellequ'elles n'ont pas pu cautériser.À la lumière d'une première lecture des romans de Zola, il nous a semblé que la figure ordonnatrice à l'œuvre dans ces romans est celle de la chute.Si nous avons cru utile de diversifier notre choix de romans, c'est parce que la représentation de cette figure de la chute diffère d'un roman à un autre. Ce qui semblait de prime abord intéressant, c'était de voir l'étendue et la diversité du dispositif figuratif mis en place par Zola dans chacune de ses œuvres. Tout nous inclinait à penser que si le cinéma s'est tellement intéressé à Zola, c'est en raison même de l'imagekaléidoscopique que donne Zola d'une catégorie de personnages, lors du Second Empire, lesquels souffrent d'une lésion organique qu'ils n'arrivent pas à surmonter.Notre choix du corpus tant romanesque que filmique a été donc dicté par une nécessité, non pas cumulative mais générative. Il s'agit en effet de voir ce qu'apporte chaque roman de nouveau et de différent par rapport à un autre roman quant à la représentation des personnages féminins.Il fallait,textes romanesques à l'appui,infirmer l'idée répandue selon laquelle Zola puise toujours dans le même modèle et reproduit les mêmes mécanismes inhérents à la condition humaine[14].

---

[14] Même ceux qui admirent l'œuvre de Zola lui reprochent de se « *répéter* » et de se complaire dans « *Une vision déterministe* » de l'être humain qu'on retrouve d'un roman à un autre. Cf, entre autres, les propos des cinq écrivains :Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches auteurs du *Manifeste des Cinq,* publié dans *Le Figaro* du 18 août 1887 dans lequel ils reprochent à Zola, depuis *L'Assommoir*, son engouement pour le même filon fictionnel, pour des considérations de vente, ainsi que son attirance pour ce qu'ils appellent « *La Vulgarité* », et les réalités immondes. À leurs yeux, les *Rougon-Macquart ne sont* qu'une œuvre superficielle, qui, derrière des allures scientifiques, fait preuve d'une *« ignorance médicale et scientifique profonde* » et qui serait étayée par des « *documents de pacotille ramassés par des tiers* ».

En ce qui concerne les films, ce souci de comparaison est plus prononcé encore, puisqu'il est question non seulement de confronter les romans aux films, mais aussi de voir ce qu'apporte chaque film en fonction même du style propre à chaque cinéaste, de particulieret de distinctif dans l'approche de ces figures féminines zoliennes.Par rapport à une œuvre aussi prolifique que celle de Zola, force est de reconnaître que le choix des œuvresétait assez ardu. Il en est de même également des films dans la mesure où l'œuvre de Zola, plus sans doute que tout autre écrivain, a donné lieu à un grand nombre d'adaptations cinématographiques. Tout choix est par conséquent arbitraire mais cet arbitraire même qu'il fallait justifier et modifier. Il fallait donc miser sur les romans et les films quifont de la femme non pas un personnage mais un actant qui pèse de tout son poids sur les évènements et en fonction duquel se précisent les principaux ressorts de la fiction, même si cette femme est broyée par le destin. Ce qui veut dire que c'est la femme qui est l'incarnation exemplaire de l'ascension et de la chute et que c'est compte tenu de l'exemplarité de cette parabole féminine que notre choix s'est décidé pour trois romans : *L'Assommoir*, *Nana* et*La Bête humaine***.** Et puis, la nature des titres et leurs charges métaphoriques (*L'Assommoir,La Bête humaine)* ou anagrammatiques (*Nana*) ont joué un rôle dans ce tri.Mais ce fétichisme péritextuel[15]confortait l'idée selon laquelle ces trois romans sont des œuvres de « l'activité fictionnante »[16] par excellence et dont la Femme est la plaque tournante. Toutefois,cette option sélective ne nous a jamais détournées du souci d'avoir une vision d'ensemble aussi bien des romans que des films.Nous avons ciblé trois romans : *L'Assommoir*, *Nana* et *la Bête humaine*, parus respectivement en 1871, 1877et 1889. Déjà dans les titres de ces romans, la figurativitéest à l'œuvre :*L'Assommoir*désigne cette tare, source d'abrutissement et d'enlisement qu'est l'alcoolisme. Le roman raconte l'ascension sociale de Gervaise qui veut s'extraire du monde ouvrier et améliorer sa

---

15 Sur l'importance des titres et leurs apports indiciels sur l'interprétation d'une œuvre romanesque, cf le livre de Gérard Genette, *Seuils,* Éd du Seuil, Paris, 1986.

16 Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Éd. du Seuil, 1995, p.754. La première édition remonte à 1972.

condition, mais qui sombre dansl'alcoolisme,succombant au désenchantement et au désespoir.Quant au titre du roman*Nana,* il renvoie à la figure de la médusequi hypnotise et paralyse les spectateurs. C'est sans doute cette vocation mythologique du personnage qui a vivement interpellé le critique Roland Barthes, comme en témoigne son texte consacré à Nana en 1955[17].Nana n'était guère destinée à devenir une figure sur laquelle se focalisent les appétits, les envies et les phantasmes des hommes. Dans sa coiffure, dans sa parure, dans ses parades sur scène, elle se transforme tout d'un coup en une vamp[18], quienflamme et sidère ceux qui viennent assister à son spectacle de chant. Ce qui est de surcroît motivant dans ce choix, c'est que Nana présente une nouvelle facette du traitement qu'applique Zola à ses personnages féminins : Nana est, par excellence, une figure mythologique incarnant les pouvoirs maléfiques dont dispose une femme qui précipite la chute de ses admirateurs. Quant au roman*La Bête humaine***,** il est habité par la figure d'une humanité déchaînée sous l'emprise de ses pulsions bestiales. Ce roman condensela dualité troublante et tragique de l'homme à la fois être humain et bête. Séverine, la jeune femme de Roubaud est au départ une jeune épouse ordinaire, mais qui, sous l'emprise de certains évènements qui lui échappent, devient une criminelle. Flore, est à son tour une jeune fille qui vit dans les bois et la

---

17 *«* La Mangeuse d'hommes *»* (sur le livre d'Emile Zola Nana), *Bulletin du Guide du Livre*, juin, 1955.

18 La vamp, dans le cinéma hollywoodien des années, 1940 et 1950, une actrice de cinéma qui joue le rôle d'une femme fatale et séductrice se jouant des sentiments des hommes. La vamp a fait sa première apparition au cinéma dans le film américain *Embrasse-moi, idiot* réalisé en 1915 par Frank Powell où l'actrice du nom de Theda Bara joue le rôle d'une femme fatale qui cause le malheur de ceux qui s'approchent d'elle. C'est cette actrice qui est à l'origine du terme « *vamp* ». Les plus célèbres femmes ayant incarné la Vamp au cinéma sont : Louise Glaum, Nita Naldi, Hélène Gardner, Marlène Dietrich. Cette dernière incarne par excellence le mythe de la femme fatale, à travers ses nombreux films dont nous pouvons citer *La Femme et le Pantin*. À propos de cette actrice, Sydney W .Carroll dans *The Times*, en 1933, nous dit : « *Il est exact que cette actrice a fait de la vamp la reine des écrans, il est exact qu'elle incarne la féminité, il est exact que le sex-appeal n'a jamais de représentante plus brillante, plus attirante, plus persuasive qu'elle. ».* Homer Dickens, *Marlene Dietrich,* traduit de l'anglais par Henri Daussy, Éd. Henri Veyrier, 1974, p.111. Sur la Vamp, voir notamment *Vamp* de Laurent Coos. Éd. La Plume noire, 2010. Ou *Vamp* de Christian Mistral. Éd. Boréal. 2014.

forêt et qui tient à son autonomie et à la nature sauvage qui l'entoure. Mais aimant un homme qui ne l'aime pas,elle cède à la démence de la jalousie et commet l'irréparable.

Les trois films qui ont été adaptés de ces romans sont chronologiquement les suivants : *L'Assommoir*qui porte le titre de *Gervaise,* le personnage principal dans le roman de Zola, a été réalisé par le cinéaste français René Clément en 1956.Ce film échoue commercialement mais bénéficie des faveurs des critiques et des cinéphiles initiés puisqu'il obtient en 1957, au festivalde Venise,le Prix de la critique. Cette œuvre de Clément, sur le peuple et sur les différents engrenages sociaux qui broient les classes les plus pauvres,semble correspondre à son engagement social en faveur des démunis et à son penchant pour le récit social et historique, comme en témoigne son film *La Bataille du rail*réalisé en 1946.Quant au deuxième film *Nana*, c'est le cinéaste français Jean Renoir qui en est l'auteur en 1926, à l'ère du cinéma muet. Le film voit le jour dans une période où le Septième art est encore à la recherche de sa voie, de ses repères et de ses sujets dont plusieurs sont puisés dans des romans de la littérature universelle, comme l'indique André Bazin.[19] Pour ce qui est du troisième film*La Bête humaine,* il a été réalisé par Jean Renoir en 1938, c'est-à-dire dans une période où régnait le FrontPopulaire, porte-parole des revendications sociales des masses laborieuses.

Méthode et structure de la recherche

Notre recherche porte sur deux domaines : la littérature et le cinéma qui appartiennent à deux langages qui sont différents l'un de l'autre. Notre méthode combine des analyses littéraires etdes analyses filmiques qui sont fédérées par la question de la figurativité qui est au centre de notre recherche.Dans cette thèse, il ne s'agit pasdecomparer lesromans aux adaptations cinématographiques, mais plutôt

---

[19] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Coll. « 7eme art », dirigée par Guy Hennebelle. Éd du Cerf. Paris.1987. Dans le chapitre VIII « Pour un cinéma impur », Bazin avance cette hypothèse : « *On* admettrait qu'un art naissant ait cherché à imiter ses ainés, puis à dégager peu à peu ses lois et ses thèmes propres. » (p.84). Il ajoute : « Loin de nous scandaliser des adaptations, nous y verrons, sinon hélas un gage certain, du moins un facteur possible de progrès du cinéma. », p.92.

d'engager, en fonction de certains centres d'intérêts précis, un va-et-vient entre le littéraire et le filmique afin de comprendre les spécificités de chaque langage dans le traitement de la figureféminine.Au sujet du volet littéraire, nous dresserons, romans à l'appui, une typologie des figures féminines, en mettant l'accent sur les propriétés stylistiques qui sont constitutives de la représentation de la femme en tant que figure.Nous aurons recours par conséquent à la stylistique pour analyser de très près le type d'images, de comparaisons et de métaphores zoliennes dans le portrait qu'il fait d'une femme qui passe d'un état ordinaire au statut de figure.L'analyse des romans de Zola est centrée sur les caractéristiques de la fiction féminine zolienne. Nousentendons par « fiction », le récit qui est régi par les mêmes déterminations maîtresses, un même modèle de représentation mu par des ressorts récurrents et qui finit par constituer une unité sémantique compacte et cohérente. C'est par le biais de la fiction que Zola décloisonne le récit en le dotant d'un espace où les mots palpitent etsont vivants, par irradiation. Pour analyser ces « énoncés fictionnels »[20]analyses textuelles soient resserrées et concentrées autour des femmes telles qu'elles sont configurées dans le récit zolien, nous privilégions la focalisationsur des lexies bien déterminées, « la lexie », étant un signifié textuel,un fragment découpé du corps du texte à l'instar de ce que sont le photogramme et la séquence dans un film. La lexie est constitutive de la séquence et c'est pour cette analyse séquentielle que nous avons opté dans les analyses tant littéraires que filmiques. Définissons la notion de séquence, Barthes écrit :

> Une séquence est une suite logique des noyaux unis entre eux par une relation de solidarité : la séquence s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a point d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'un de ses termes n'a plus de conséquent.[21]

Une approche stylistique livrée à elle-même pourrait s'avérer infructueuse. Il faudrait la rattacher à d'autres disciplines dont l'utilité n'est plus à démontrer dans l'analyse des textes

---

[20] Sur la notion de fiction et les énoncés fictionnels, voir notamment Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, *op. cit.,*pp.373-384.

[21] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in l'aventure sémiologique. Éd. du Seuil.1985. p.186.

littéraires, dont entre autres la linguistique.Il est question en effet d'analyser le dispositif d'énonciation en fonction duquel sont perçues les femmes, c'est-à-dire, relever les principaux connecteurs de temps, de lieu, de couleur, de lumière, d'ombre par le biais desquels nous est restitué le récit d'une femmesujette à une chute sans rémission.Ce sont les orientations que fera ressortir l'analyse littéraire qui détermineront, dans une large mesure,celles qui seront adaptées dans l'analyse filmique.Àce niveau, nous analyserons les manifestations de la promotion d'un personnage féminin dans une figure à partir des ressources mêmes du langage cinématographique. Nous pensons notammentà l'échelle des plans, à la lumière, au type d'interprétation accomplie par les actrices, au choix même de ces dernières. Nous étudierons aussi le « paysage des visages »[22], pour reprendre l'expression de Jacques Aumont, lemontage, le décor, le cadrage, bref, toutes les composantes de la dramaturgie adoptée,comme nous l'indiquent les spécialistes de l'analyse filmique.[23]

---

22 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Éd. L'Etoile/*Cahiers du cinéma*, Paris , 1992. p. 82.

23 Mentionnons, entre autres, l'ouvrage de Laurent Jullier, *L'Analyse des séquences*, Armand Colin, Paris 2015.

Première partie

Lesfemmes zoliennes : l'ancrage socialet les pulsions du corps

Introduction de la première partie

Zola admire Jules Michelet[1], auteur de *Histoire de France*[2]qui constitue une vaste fresque de la nation française et dont les protagonistes sont à la fois des figures illustres etdes anonymes.

Dans sa conception de l'histoire, Michelet, comme l'a expliqué Roland Barthes[3], accorde un grand intérêtau corps. Cette prédominance du corps, aussi bien dans sa gloire que dans sa déchéance estaussi centrale dans l'œuvre romanesque de Zola. Qu'est-ce que les Rougon-Macquart si ce n'est qu'une œuvre qui raconte la condition humaine dans toute sa complexité[4], à travers justement les manifestations du corps et ses métamorphoses depuis le premier roman,*La Fortune des Rougon*écrit en 1871jusqu'au dernier *Le Docteur Pascal,* qui date de 1893. Les *Rougon-Macquart* retrace le parcours et la destinée d'une famille, ayant vécu durant le Second Empire. Plusieurs romans de Zola ont été adaptés à l'écran. Ils constituent une référence de choix pour plusieurs cinéastes. Il suffit de consulter *Le guide d'Emile Zola*[5] d'Alain Pagès et d'Owen Morgan pour le constater. La question qui se pose est de connaître la spécificité de l'écriture zolienne et pour quelles raisons elle a alimenté l'imaginaire de ces réalisateurs.Nous pouvons aussi rejoindre dans ce sens les interrogations formulées par Henri Mittérand, à savoir :

> Et alors ? Le cinéma avec tout cela ? Deux questions en particulier peuvent se poser. La première : qu'est-ce que les cinéastes ont fait des romans de Zola ? La seconde :

---

1 Dans *Le Roman expérimental*, écrit en 1880, Zola exprime son admiration pour Michelet en ces termes : « M. Michelet est un analyste terrible qui ne s'arrête pas à l'épiderme ; il va jusqu'au sang, il explique les faits par les tempéraments des peuples et des rois » (*Le Roman expérimental*. Éd. Flammarion, 2006, O.C, X, p.481).

2 Jules Michelet. *Histoire De France*. Éd. Flammarion. Version, 2013.

3 Roland Barthes, *Michelet,*Coll. « Écrivains de toujours ». *Éd. du Seuil*, ainsi que « Modernité de Michelet », in Le Bruissement de la langue, Seuil, 1984.

4 Emile Zola, *Correspondances- Lettres de jeunesse,* Lettre de G. Payot à Zola, 19 novembre 1865 ; cf. Guillemin : Zola, *Bibliothèque-Charpentier*, Éd.Fasquelle, Paris, 1902, p.14.

5 Alain Pagès, Owen Morgan, *Guide Emile Zola*, Paris, Ellipses, 2002, pp.444 à 454. Cette filmographie est très exhaustive.

> pouvaient-ils en faire autre chose ? Ou, en d'autres termes : qu'est-ce qui, dans l'œuvre de Zola, leur a rendu la tâche plus difficile qu'ils ne le croyaient ?[6]

Ou dirions nous aussi, qu'est-ce qui leur a rendu la tâche plus facile ?

Le souci majeur de Zolaétait de reproduire le plus minutieusement possible le réel. Il n'y a qu'à consulter ses dossiers préparatoires[7] pour le constater. D'où les descriptions détaillées et minutieuses de l'univers où se déploient ses personnages, à l'instar du monde des mineurs ou celui des espaces ferroviaires, etc. D'ailleurs ce qui préoccupe aussi les cinéastes de l'ère du cinématographique n'est-il pas aussi de reproduire le réel et de le soumettre au regard des spectateurs ? Le champ est par conséquent ouvert aux réalisateurs pour expérimenter les images véhiculées à travers les descriptions zoliennes et de les adapter à l'écran. L'univers romanesque de Zola fourmille en détails, en images, en métaphores qui s'offrentau réalisateur-lecteur et lui donnent l'occasion de les déchiffrer pour alimenter son imaginaire. Umberto Eco, affirme que :

> Le texte est […] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons.D'abord, parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value des sens qui y est introduite par le destinataire. […] Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si, en général, il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.[8]

Tel que le conçoit Umberto Eco, le texte romanesque conduit le lecteur vers une interprétation univoque mais le conduit aussi à remplir ses « *interstices* », ses espaces blancs par le biais de son imaginaire et se prête ainsi à plusieurs lectures interprétatives.Par ailleurs, le pouvoir suggestif de la description zolienne, la subtilité des figures et des procédés mis en œuvre ont forcément un impact sur le point de vue du réalisateur-lecteur et l'aident à reproduire en sons, images, bruits, musiques, lumières, plans ces descriptions. À la manière d'un biologisteavisé,Zola fait une radioscopie de la société française de son époque et de ses

---

6 Henri Mittérand, *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeur*, Paris 1998, PUF Écritures, p.135.

7 Henri Mittérand, *Zola tel qu'en lui-même*. Presses universitaires de France. 2009.

8 Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, *Grasset*, 1985, pp.66-67.

tares à travers un groupe d'individus quisouffre d'« une lésion organique »[9]. Son principal souci est de montrer l'influence du milieu sur une génération prédestinée à la déchéance morale et physiologique, tel qu'il le dit, dans la préface du roman des *Origines*, *La Fortune des Rougon*.Il semble que ce qui a tant fasciné les cinéastes dans l'œuvre de Zola, c'est moins la tare héréditaire dont Zola a exploré toutes les manifestations et implications que la galerie de portraits de certains personnages marquants qui ont fini par devenir des figures, ainsi que l'effervescence et la profusion du réel. Le cinéma, autant que la littérature, sont attirés par des personnages anticonformistes qui sortent des sentiers battus et dont le comportement est imprévisible et contradictoire. Les cinéastes ont-ils filmé ces personnages dans toute leur diversité comme les a décrits Zola ? Ce qui suppose que la littérature peut dire des choses dont le cinéma est incapable. C'est dans unva-et-vient incessant entre le volet littéraire et le volet cinématographique, l'un éclairant l'autre et inversement que nous traiterons de la multitude des personnages féminins, en fonction de leur appartenance sociale.

9 Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, Préface de l'auteur, Éd. Les Classiques, 2004.

Chapitre premier

Façade sociale et pratiques sexuelles

Dans l'œuvre de Zola, la sexualité est dominante.En effet, c'est à travers les manigances et les relations sexuelles que se révèlent les rapports de force entre les personnages. Les structures sociales qui régissent un microcosme humain, les tactiques et les stratégies qui se tissent pour l'assouvissement de l'instinct sexuel, les moyens utilisés pour asservir les êtres et les exploiter sexuellement se manifestent aussi. Dans notre approche de l'œuvre de Zola, nous nous focalisons sur la sexualité, mais loin de nous l'idée de réduire une œuvre féconde et multiple à ce seul angle de vue. Le fait est que la sexualité qui sourd dans cette œuvre avant qu'elle ne se manifeste au grand jour nous a paru être le champ magnétique vers lequel convergent toutes les surdéterminations, qu'elles soient sociales, morales, religieuses et économiques. Toute œuvre,comme l'a fait remarquer Gilles Deleuze[1], dessine un réseau, qu'il soit ferroviaire(*La Bête humaine*), agricole (*La Terre),* théâtral(*Nana*), liturgique et religieux (*La Faute de l'abbé Mouret*), labyrinthique(*Le Ventre de Paris*) et ainsi de suite, mais ce réseau est constamment traversé ou aimanté par des radiations sexuelles, à un point tel que l'érotisme, la séduction, l'attirance sexuelle, s'imposent comme le paradigme clé dans l'œuvre de l'auteur des *Rougon-Macquart.*Zola montre la sexualité, la décrit crûment, sonde ses manifestations physiques, ses contorsions qui s'apparentent à une torture.Les mots peuvent le faire. Les images peuvent-elles aller aux tréfonds d'une sexualité déchaînée, omniprésente, aux conséquences souvent désastreuses ? Bref le nu est-il possible au cinéma ?Là encore, il semble que ce qui a captivé les cinéastes qui ont adapté les romans de Zola, ce n'est pas ce déchainement de la sexualité, les crimes qu'elle provoque et toutes les figures qu'elle mobilise tels la jalousie, la haine et l'instinct meurtrier.Lorsque la littérature est née, elle avait une ambition, à savoir cerner la condition humaine dans tous ses états. Mais, si l'écrivain pouvait tout dire et tout montrer, quel besoin aurions-nous alors de la peinture, de la photographie et

---

1 Voir Zola,*La Bête humaine*, préface de Gilles Deleuze, Éd. établie par Henri Mitterrand,Folio classique,1977.

bien-sûr du cinéma ? Ce qui veut dire que le cinéma peut montrer, agrandir, mettre en relief des détails, libérer des éléments qui restent dans les romans enfermés dans un trajet narratif indistinct :

> Nos espoirs chimériques d'avoir barre sur le monde, révélés dans notre foi en la possibilité de fairepasser dans le film l'essence même d'un roman, nous ont fait oublier qu'il demeure dans un roman quelque chose d'impossible à filmer, et dans un roman de qualité ce « quelque chose » devient « beaucoup de choses »[2]. Il ajoute : » Pour le seul motif qu'on pouvait présenter visuellement dans un film de nombreux éléments impossibles à réaliser ni sur la scène d'un théâtre ni dans un roman, nous en sommes trop facilement venus à penser que rien –ou du moins rien d'important – ne demeurait impossible à exprimer au cinéma.[3]

Dans cet extrait, la chimère selon laquelle le cinéma est une totalité capable de tout exprimer est écartée. Ni la littérature, ni le cinéma n'ont ce pouvoir. C'est pour cette raison qu'il convient non pas de comparer les deux arts pour savoir qui des deux vaut mieux en termes d'esthétique ou de réalisme, mais d'étudier leur rapport complexe. Le sexe tel qu'il est représenté dans un roman n'est pas identique à celui qui s'exprime dans un film. Les époques changent et les contextes historiques et sociaux ne sont pas les mêmes. Mais aussi bien dans les romans que dans les films, il y a cette attirance pour des personnages issus de diverses classes sociales qui sont en butte, à des conflits, à des déchirements, dont la sexualité justement est le principal catalyseur.Dans les *Rougon-Macquart*, Zola brosse une palette de personnages qui ont sombré dans la névrose, dans la folie ou dans la déchéance pour avoir été sensibles à l'appel du désir charnel et pour avoir mal vécu leur sexualité :

> Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices.[4]

---

2 Daniel J. Boorstin. *Le Roman réformé par le cinéma*, U.G.E.Coll.10/18. p.216.

3 *Ibid.*, p.222.

4 Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, Préface de l'auteur, *op. cit.*

On a l'impression que c'est un médecin qui établit un diagnostic accablant comme le souligne l'expression « lésion organique ». L'adjectif « organique »est un lexème clé dans la présentation que fait Zola de son œuvre dans la mesure où la fêlure dont souffre la plupart des personnages zoliensprovientd'un mal profond incurable. Ce qui est remarquable dans cet extrait, c'est que cette famille est marquée ethniquement, étant donné qu'elle est désignée par le terme « race ». Dans l'univers romanesque de Zola, ce substantif de race souligne l'ancrage généalogique de cette famille dans un fond archaïque, nettement caractérisé et qui touche aussi bien l'ascendance que la descendance. Zola dans le portrait qu'il fait de cette famille ne contrevient pas à ce stéréotype d'usage qu'on appelle, comme il le dit, « les vertus et les vices », mais il outrepasse cette catégorisation conventionnelle pour entreprendre une investigation plus complexe de l'espèce humaine.Les personnages féminins névrotiques[5]sont en effet quasiment présents dans la majorité des romansde Zola, tellesFélicité *(La Fortune des Rougon, Le Docteur Pascal),*Marthe (*La Conquête de Plassans*),madame Chanteau (*La Joie de vivre*),Renée (*La Curée*),Nana (*Nana)*,La belle normande (*Le Ventre de Paris*),Jeanne (*Une Page d'amour*),Henriette et Geneviève Baudu (*Au Bonheur des Dames),*Albine *(La Faute de l'Abbé Mouret*),Angélique (*Le Rêve),* Clorinde et sa fille (*Son Excellence Eugène Rougon*), et Gervaise (*L'Assommoir).*L'hystérie de ces personnages féminins se manifeste en effet à travers desnévroses qui prennent différentes formes. Chez Nana, par exemple, elle est une perversion sexuelle, chez Angélique une fêlurereligieuse.Puisque cette dernière vit dans la fiction de la*Légende Dorée*,elle s'identifie aux sorts des martyres et croit qu'elle épousera un jour oul'autre leur même destinée[6].

---

[5] Selon le docteurDr Jacqueline Rossant-Lumbroso « L'hystérie est une névrose très fréquente aussi bien chez l'homme que chez la femme, caractérisée par une demande affective très importante, une vie imaginaire riche, des sentiments exprimés de manière exagérée, et des signes somatiques fréquents (conversion somatique). »*La Névrose hystérique,*Doctissimo santé,le 2 juin 2016.

[6] Sur cette question, cf. les travaux de Jean-Baptiste Louyer-Villermay (*Traité des maladies nerveuses ou vapeurs, et particulièrement de l'hystérie et de* l'hypocondrie, Paris, Méquignon, 1816), de Gilles de la Tourette (Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie d'après l'enseignement de la Salpêtrière. Paris.1891) et de biens d'autres médecins du XIXe siècle.

Néanmoins, plusieurs cinéastes qui ont adapté les romans de Zola n'ont pas manqué d'exprimer leur défiance vis-à-vis de la question de la fêlure identitaire qui est au centre de l'œuvre de l'écrivain. Renoir par exemple[7], reconnaît son attachement à la dialectique, un processus social et historique dynamique et s'est toujours assez souvent montré réservé vis à vis de toute notion de déterminisme et de fatalisme. L'extraitromanesque placé au générique de son film, *La Bête humaine*et dans lequel il est question de Jacques Lantier et de la blessure héréditaire qu'il traîne peut être interprété comme un simulacre péritextuel : le cinéaste est à la fois dans le roman et en dehors. L'hystérie, le débordement libidinal, les scènes de nu sont étrangères à son univers. Lui, quin'a pas manqué d'affirmer que la médecine expérimentale de Claude Bernard[8]le laissait quelque peu indifférent. L'effusion sexuelle et la furie des corps auxquelles l'œuvre zoliennea souvent habitué ses lecteurs sont inexistantsdans ses films.Comme Zola, Renoir est un artiste pervers, autrement dit,il a le sens des subtilités, il est adepte d'un fétichisme acéré et qui est un maniaque du détail. Mais les options zoliennes d'une sexualité débordanteet dont les effets sont souvent dévastateurs ne sont pas selon toute vraisemblance les siennes. Alors que Zola privilégie les débordements, les déchaînements, la description frontale des rapports sexuels, Renoir capte les micros moments d'un désir qui s'éveille, d'un crime qui se prépare, d'une chute irréversible à travers les ressources qui lui sont propres : le regard, le geste, le déferlement infernal d'une machine aveugle, la lumière avec ses zones d'ombre comme s'ils se livraient à une réorganisation du matériau narratif de Zola selon les pointsqui font saillie dans le langage cinématographique.Zola consacre des passages entiers à la description de la sexualité comme s'il cherchait dans les zébrures des élancements des deux corps la moindrenuance,le dit et le non-dit, ce qui est proféré et ce qui estsuggéré, les lignes droites et les détours qu'empruntent deux amants. Dans son œuvre, la relation sexuelle apparaît comme une réalité inépuisable. Au cinéma, il suffit d'un seul gros planpour qu'on saisisse la folie qui s'empare de Jacques Lantier au moment même où son amante lui déclare son amour, ou qu'on capteà la fois les aptitudes câlines et l'instinct félin qui émane des yeux de Séverine.Même dans les films qui sont allés loin dans la provocation du

---

7 Jean Renoir, « Pourquoi j'aime Zola », in *Cahiers du Cinéma,* Mars 2004, numéro spécial entièrement consacré à la filmographie de Jean Renoir.

8 Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Éd. Garnier Flammarion, Paris, 1865. p.61.

scandale et dans la mise en relief d'une relation incestueuse, la sexualité dans ses manifestations biologiques a été contenue. Le meilleur exemple est *La Curée*, le film de Renée Clément. Dans le roman, la sexualité décrite est sulfureuse, notamment dans les passages ou Renée cherchait à avoir de l'ascendant physique sur son amant. Dans le film, en revanche, tout cela est suggéréen filigrane, mais jamais montré tel quel. Les exemples qui corroborent la différence de la représentation de la sexualité zolienne des romans aux films sont nombreux.Ce n'est pas uniquement à des considérations de pudeur morale qu'on peut ramener cette image d'une sexualité réfrénée, l'époque, l'état d'esprit d'un siècle à l'autre et les mentalités ne sont plus les mêmes.

Au XIXe siècle et même bien avant, la littérature a franchi des paliers décisifs dans la transgression des tabous sexuels et dans la radicalisation de la dissidence par rapport à la morale ambiante comme en témoigne *Les Liaisons dangereuses*[9]de Choderlos de Laclos ou *L'œuvre*[10]du Marquis de Sade. Il serait abusif d'affirmer que Zola est dans cette mouvance mais force est de rappeler qu'en représentant la sexualité comme une force indomptable qui est de l'ordre du déchaînement et de la dépravation, la voie était déjà défrichée. Pendant la première moitié du XXe siècle, la censure pesait sur le cinéma, notamment en ce qui concerne les scènes nettement érotiques ou sexuelles.On se rappelle qu'Hollywood avait même édicté une loi selon laquelle un baiser ne devait pas dépasser le temps standard de 30 secondes[11]. Le cinéma disposait donc de cet atout majeur qui est l'ellipse.Dans*Gervaise,*l'aspect étrange des rapports sexuels est manifeste notamment dans le ménage à trois de la jeune blanchisseuse avec Lantier et Coupeau mais ce qui est filmé, ce sont juste quelques gestesen dessous de la

---

9 *Les Liaisons dangereuses* est un roman épistolaire écrit par Pierre Choderlos de Laclos et publié en 1782. Cette œuvre littéraire majeure du XVIIIe siècle narre le duo pervers de deux nobles manipulateurs, roués et libertins, à savoir La marquise de Merteuil et le vicomte, qui se jouent de la société conservatrice dans laquelle ils vivent.

10 Dans ses écrits, François de Sade, (1740-1814), a accordé dans son œuvre une place prépondérante à l'érotisme et à la pornographie, associés à des actes de violence et de cruauté.

11 Le cinéaste anglo-américain Alfred Hitchcock, par exemple, fut confronté à ce genre de restriction puisque la censure hollywoodienne lui a reproché d'avoir étiré au-delà du temps réglementaire le baiser que s'échangent Cary Grant et Ingrid Bergman dans le film *Les Enchaînés* réalisé en 1946.Au delà de cet aspect anecdotique de l'affaire, la censure touchait en réalité à quelque chose de fondamental dans le cinéma d'Hitchcock : l'esthétique du baiser.

table dans un bar restaurant stimulés par Lantier, qui se sert des relais des mains, pour scellerla destinée d'unejeune femme que se partagent deux hommes.

Il en est de même dans*Au Bonheur des Dames*aussi bien dans la version de Julien Duvivier en 1930 quedans celle réalisée par André Cayatte en 1943, où le baiser que s'apprête à échanger Denise Baudu avec François Mouret est éludé.Ce recours à l'asyndète, plutôt que d'y voir une atrophie, peut constituer l'une des points forts de la fonction apéritive d'un film, c'est-à-dire intéresser mieux le spectateur en cachant plutôt qu'en dévoilant. En tout cas, les conditions troubles de l'époque pesaient de tout leur poids sur la représentation de la sexualité à l'écran. En effet, n'oublions pas qu'à cette époque la France était vivement préoccupée par la montée du fascisme et puis par le désastre de la seconde guerre mondiale. L'opinion publique voyait donc d'un mauvais œil les scènes érotiques osées, que ce soient les insinuations érotiques ou les scènes sexuelles, où les corps apparaissaient nus ou à demi-nu. Le cinéma était alors submergé par les documentaires qui faisaient la propagande officielle du nazisme tels ceux en Allemagne de Leni Riefenstahl[12], ainsi que par les Actualités relatives aux évènements de la seconde guerre mondiale.

I.1.1-Les aristocrates

On a souvent tendance à dire que s'il y a une classe sociale dont Zola a sondé les turbulences et les dérives morales c'est celle du peuple[13]. Or Zola est également un explorateur avisé des tréfonds des classes riches. La sexualité est justement le paramètre sur lequel il se fonde pour faire le portrait des femmes de l'aristocratie.Les cinéastes ont eux aussi saisi cette diversité sociale du personnel romanesque chez Zola notamment féminin quifait

---

12 Leni Riefenstahl est une documentariste allemande (1902-2003) qui a signé notamment *Le Triomphe de la volont*é en 1935 et *Les Dieux du stade* en 1938.

13 Le cinéaste Eisenstein lui-même, grand admirateur de l'œuvre de Zola affirme que le héros principal dans l'œuvre de Zola est le peuple auquel il donne une voix et extrêmement de densité à ces différents milieux. En réalité la lecture d'Eisenstein de l'œuvre de Zola est partielle dans la mesure où il n'y a vu que le bouillonnement de l'énergie populaire d'un raz de marée des classes démunies et opprimés et dont on trouve des traces dans ses principaux films, dans notamment *Le Cuirassé Potemkine* et *La Grève.*

faux bondà l'idée selon laquelle Zola a fait du peuple et des classes ouvrières le centre de son univers.

Dans la hiérarchie de la population des personnages dans les romans de Zola, la femmemondaineoccupe une place centrale. L'auteur décrit le parcours d'une panoplie de femmes qui cèdent à la débauche pour fuir une vie monotone et plate et servir les intérêts de leurs maris ou leurs propres intérêts. Le cinéma également en a fait autant dans la mesure où le regarddes cinéastes qui ont adapté les romans de Zola s'est focalisé aussi sur les femmes mondaines et plus particulièrement sur les manigances qui caractérisent ce milieu de la haute classe sociale. Si l'écrivain décrit l'origine sociale de ces femmes, leurs habitudes, leurs cérémonies, leurs vêtements, le luxe des appartements ou les chaletsdans lesquelles elles vivent, le cinéaste mise surtout sur les costumes qu'elles portent, leur maquillage, les traits distinctifs de leur appartenance sociale, telle une parure en pierres précieusesà leur cou,ou une couronne de fleurs.

Le cinéma a probablement mieux mis en relief la symbolique sociale de ces objets comme on le voit dans plusieurs films[14]. S'il a pu le faire, c'est parce qu'il dispose de cet atout important : le gros plan.

[14] Le meilleur exemple de la mise en relief de cette sémantique de l'objet comme marque sociale est probablement le film *Le Cuirassé Potemkine* de Sergei Eisenstein dans la séquence qui précède le massacre des gens du peuple sur les escaliers d'Odessa, on voit des femmes de la haute bourgeoisie qui viennent en spectatrices curieuses regarder les masses populaires furieuses, ce qui n'est pas sans rappeler une scène dans *Germinal* où des femmes fortunées viennent contempler les mineurs en colère. Dans le film, elles s'éventaient au moyen d'un éventail richement brodé, comme si elles repoussaient avec un geste désinvolte et ostentatoire la horde sauvage qui se prépare à envahir les lieux.

Dans*Nana*de Jean Renoir, ce qui ressort particulièrement de la séquence de la première représentation de Nana et des convoitises que suscite la jeune star débutante dans les rangs des spectateurs fortunés et privilégiés, ce sont justement les gros planssous les jumelles dont se servent aussi bien les hommes que les femmes pour avoir une vision rapprochée et détaillée du personnage qui s'exhibe devant eux. Lorsqu'il veut mettre l'accent sur certains détails relatifs à un corps, un paysage ou un objet, le cinéaste recourt à une focalisation et à un resserrement de l'angle de vue passant d'un plan général à un gros plan. Ce qu'un écrivain exprime par le biaisd'une série de phrases, le cinéaste peut l'exprimer par un seul plan rapproché, à même de souligner les manies et les habitudes mondaines de la classe aristocratique. En réalité, le principal personnage dans la séquence du premier spectacle donné par Nana, ce n'est pas la jeune femme,elle-même, mais cet objetque sont les jumelles et dont le passage d'une main à l'autre reflètela distinction de cette classe sociale.Concernant ces femmes d'origine aristocratique, nous allons prendre quelques exemples puisés aussi bien dans les romans que dans les films.

Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Zola fait de Clorinde, une dame de la cour, une femme qui joue de son charme et offre son corps à tous ceuxqui peuvent assouvir ses intérêts politiques. D'ailleurs, elle n'hésite pas à s'exhiber devant les hommes de la haute classe sociale en posant nue devant un peintre italien.[15]On pourrait se demander pourquoi ce roman n'a pas été adapté à l'écran alors que son thème recoupe dans une certaine mesure celui de Nana. Le personnage de Nana, issue d'un milieu modeste est imprégné de tragique, connaît la gloire des paillettes et la chute irrémédiable. Par contre, celui de Clorinde issue de la haute bourgeoisie reste à l'abri du tragique dans la mesure où elle s'impose dans ses numéros même d'exhibition pour appâter les hommes comme une manipulatrice qui maitrise parfaitement le jeu et dont elle fait bénéficier son amant politiquement.

On dirait que *Nana* est l'envers de *Son Excellence Eugène Rougon*. Comme si celui-ci traitant du milieu aristocratique n'était qu'une version préparatoire de *Nana* qui lui est accès sur un personnage féminin du peuple, qui met à sa merci la cour des dignitaires du royaume,

---

15 Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, p.66.

comme nous le verrons un peu plus loin[16].Dans *L'Argent,*Madame Jeunot multiplie les relations sexuelles avec « des parvenus, qui paieraient un prix fou l'honneur de se succéder à l'empereur »[17].Son mari feint d'ignorer les turpitudes de sa femme mais c'est luiréellementqui tire les ficelles.L'adaptationéponyme faite par Marcel L'Herbier du roman de Zola en 1928 est une date majeure dans la carrière de ce cinéaste français. La mise en scène de ce film est une mise en abyme de la figure monétaire : les plans circulent rapidement sans monnayer comme des pièces d'échange ou de rechange selon un montage trépidant pour souligner la vénalité carnassière d'une époque qui érige l'appât du gain en une institution sociale. Le film allie fiction et réalité documentaire comme si le cinéaste tenait à raccorder ce film à l'actualité ambiante.

Un autre tour de force : le parlant n'existait pas encore mais on y voit un orchestre et on entend des vrombissements d'avion. Par ces inserts incongrus, on a l'impression que Marcel L'Herbier détruit les frontières entre le cinéma muet et le cinéma parlant. Qui nous dit après tout que les films les plus parlants ne sont pas justement les films muets.[18]Par conséquent, aux yeux de Marcel L'Herbier, la force de l'œuvre de Zola ne réside pas dans les séquences dialoguées mais dans l'impact des thèmes qu'elle soulève et qui trouve leur prolongement dans la vie actuelle. La publication du roman a été réalisée en 1891 date et le film qui en a été tirée a été réalisé en 1928. Tout se confond, Marcel L'Herbier, un contemporain de Zola, Zola, un contemporain du cinéaste.

Les dates et les époques ne comptent plus tellement « les affinités électives »[19], pour reprendre l'expression de Jean Cleder, entre la littérature et le cinéma sont

---

16 Cf. Infra la section *Les Courtisanes* de ce premier chapitre de la première partie.

17 Anna Krakowski, *op. cit.,* p.165.

18 C'est l'avis de plusieurs cinéastes tels le français Robert Bresson, les allemands Fritzlang et Erich Van Stroheim, entre autres qui ont connu le parlant mais qui ont toujours considéré que l'âge d'or du cinéma, c'était l'âge du muet. Voir les propos de ces cinéastes dans *Les Cahiers Du Cinéma*, Février 1968, consacré, aux cinémas muet et parlant.

19 Jean Cleder, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*. Armand Colin : Coll. « Cinéma / Arts visuels », août 2012.

confondantes.Qu'il décrive les traits saillants de ce qui fait le charme de ces femmes mondaines, des dépravations sexuelles de ces milieux mondains hautement protégés ou qu'il s'attarde sur les machinations mises en œuvre dans la cour de ces personnages riches et qui peuvent tout se permettre, Zola recourt à une écriture dont la dimension plastique est nettement marquée. L'œuvre zolienne a été portée par ailleurs à l'écran car elle présente des atouts visuels incontournables.

Dans *Son Excellence Eugène Rougon,* Clorindeparaît à plusieurs reprises disposant d'une beauté divine, pareille à des déesses de l'Antiquité. La focalisation sur son visage confère à ses traits une dimension gigantesque. C'est dans la détection des métamorphoses des bellesfemmes qui passent du statut de personnage à celui de figurequ'excelle Zola.Le cinéma ne connaît pas les catégories grammaticalesdu passé simple et del'imparfait. On saitque le passé est évoqué dans les films par le biais de l'analepse, c'est-à-dire du flash-back ou par le biais d'un récit que fait un personnage au passé dans l'expression, les subtilités de la littérature :

> Et, brusquement, elle ne fut plus Diane. Elle laissa tomber son arc, elle fut Vénus. Les mains rejetées derrière la tête, nouées dans son chignon, le buste renversé à demi, haussant les pointes des seins, elle souriait, ouvrait à demi les lèvres, égarait son regard, la face comme noyée tout d'un coup dans du soleil.[20]

Dans cet extrait de *Son Excellence Eugène Rougon*, l'aspect fulgurant du passage de Clorinde à une déesse s'exprime par la transition du passé simple, ponctuée par « brusquement » à l'imparfait duratif. L'expression « Elle fut Vénus » consacre la jeune fille dans la stature d'une déesse. Ce sont tous les membres du corps qui fêtent cette élévation, tels « les mains »,« le buste »,« les pointes des seins »,« les lèvres » et « les yeux ». Dans la foulée de l'accession de Clorinde au rang de la déesse de l'amour, l'imparfait peut alors se suffire à lui seul :

> Et elle était vraiment superbe, avec son profil pur, son cou délié, qu'une ligne tombante attachait à ses épaules. Elle avait surtout cette beauté royale, la beauté du buste.Ses bras ronds, ses jambes rondes, gardaient un luisant de marbre. Sa hanche gauche, légèrement

---

20 Emile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit,*. p.341.

> avancée, la ployait un peu, la main droite en l'air, découvrant de l'aisselle au talon une longue ligne puissante et souple, creusée à la taille, renfléeà la cuisse. Elle s'appuyait de l'autre main sur son arc, de l'air tranquillement fort de la chasseresse antique, insoucieuse de sa nudité, dédaigneuse de l'amour des hommes, froide, hautaine, immortelle.[21]

Dans cepassage, Clorinde est mythifiée, semblant comme soustraite au temps périssable rejoignant ainsi les divinités.Dans la culture grecque, la nudité était tout à fait naturelle promueen une œuvre d'art. Nantie d'une brillance granitique, Clorinde donne l'impression de venir d'un temps lointain, celui des amazones et des chasseresses. Ce qui fait la particularité du portrait que fait d'elle Zola, dans ces moments prestigieux où elle pose pour le regard des autres, ce sont les focalisations récurrentes sur les parties de son corps. Le charme physique de Clorinde est décrit comme une spirale qui n'en finit pas.

Aux « bras ronds »répondent « les jambes rondes ». Le rôle d'un scénariste, ce n'est pas seulement d'agencer des dialogues ou de déterminer les coordonnées spatio-temporelles d'une scène, mais d'indiquer et de pointer du doigt les traits saillants, en fonction desquels se trame l'évolution d'un personnage. Zola agit ainsi comme un scénariste du corps, comme l'anatomiste d'une mise en scène, où le corps est représenté à travers toutes ses facettes. Les cinéastes affectionnent beaucoup le découpage scrupuleux du corps.On dirait que l'aura du corps et sa magie ne s'obtiennent justement que par une série de gros plans, de plus en plus resserrés.

Dans la description du corps féminin et plus exactement celui d'une aristocrate dotée de tous les avantages et de tous les privilèges, Zola prend option pour l'érotisme contre la pornographie. L'esthétique érotiquemorcelle le corps, multiplie les différentes perceptions qu'on en a, fait ressortir les moindres détails de ce qui fait sa magie, le transfigure, alors que la pornographie est une aire concentrée uniquement sur le sexe et faisant du corps un ustensile. Voilà une autre version plus glorieuse encore de Clorinde :

> Rougon leva vivement la tête.Elle riait dans le chaud soleil de juin.Son amazone de drap gros bleu, dont elle avait rejeté la longue traîne sur son bras gauche, la faisait plus grande ; tandis que son corsage à gilet et à petites basques rondes, très collant, était comme une peau vivante qui gantait ses épaules, sa gorge, ses hanches.[22]

---

21 *Ibid.,* p. 341.

22 *Ibid.*, p.379.

Comment expliquer le retour de l'adjectif « rond » dans cet extrait ? La récurrence de cette prédication du corps de Clorinde, à pivot adjectival, a une valeur de symbole : ce sont les rondeurs du corps de la jeune femme, son numéro d'exhibition, l'aspect virevoltant d'un corps qui est transmué en une figure antique. « Basques rondes » est-il dit dans cet extrait après les« bras ronds » et les jambes rondes dans l'extrait précédent : la jeune femme fait tourner la tête de ceux qui la regardent et qui collent à ses basques. Le corps agit comme un aimant, une toile d'araignée où se laissent prendre les prétendants et les voyeurs. Clorinde non seulement n'a aucune gêne à être nue, mais cherche à immortaliser sa nudité, comme l'indique le passage où elle pose à demi-nue pour un peintre polonais Schad, qui l'a peinte dans ses tableaux symboliques intitulés, entre autres, La Frayeur, L'Eau, Le Feu, … :

> Et, dans la lumière crue d'une des baies, en face d'un jeune homme qui la dessinait au fusain sur une toile blanche, Clorinde, debout au milieu d'une table, posait en Diane chasseresse, les cuisses nues, les bras nus, la gorge nue, toute nue, l'air tranquille.[23]

La femme dans sa nudité la plus voluptueuse ne peut jamais atteindre l'unité et l'harmonie. Elle reflète le regard masculin misogyne, désespéré et confus face à une femme qui s'exhibe et se dénude d'une manière ostentatoire. Le peintre se réjouit de l'énumération des parties d'un corps qui s'offre totalement à sa vue. Clorinde est un mannequin qui s'exhibe et qui se laisse manipuler par des mains qui la dénudent. Toute l'évocation érotique de Clorinde trouve son expansion métonymique dans cette expression « des seins amoureux ». Les seins ne sont que la partie de cette totalité que le corps a prêtée à une manipulation tactile, à l'infini.

La peinture est avide de ce genre de pose auquel s'adonne le corps dans toute sa magie érotique. Il en sera de même du cinéma.Mais les déesses, on peut les adorer et aussitôt se retourner contre elles. C'est parce qu'elle devient personnage abstrait presque conceptuel que la chutede Clorinde paraît irréversible. Zola excelle dans la description qu'il fait d'un corps qui reluit et qui s'éteint.En 1871, cinq ans avant*Son Excellence Eugène Rougon*, Zola avait exploré dans *La Curée* la combustion du corps amoureux jusqu'aux confins de

---

23 Emile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*. *op. cit.,* p.339.

l'indescriptible en parlant d'un sujet à haut risque et prohibé : l'inceste.Dans*La Curée*, le personnage de Renée est une femme manipulée par un homme calculateur et cupide, qui est Saccard. Son malaise et son anxiété sont déjà suggérés par la musique du film dans le générique qui est une musique chinoise. Cette musique chinoise est énigmatique et troublante malgré sa fluidité. L'anxiété de Renée revient en effet à plusieurs reprises dans le film comme un leitmotiv. Elle a succombé à l'adultère parce qu'elle a voulu rompre avec un mode de vie un peu trop rangé. Mais elle a été finalement doublement déçue : de son mari qui s'est vengé cruellement d'elle et de son amant Maxime, son beau-fils, qui n'a pas pu faire face à son père et a préféré la quitter pour une autre.

Le film développe une relation adultérine vouée à l'échec. Ce qui est remarquable dans cette adaptationde Roger Vadim, ce sont les subtilités suggestives de la mise en scène. La relation entre Renée et Maxime est filtrée visuellement à travers les miroirs et les portes vitrées. Le rapport adultérin, objet de scandale, au lieu d'être montré, est insinué à travers un dispositif spéculaire, comme pour désamorcer l'aspect scabreux. Toute la charge symbolique du décor où évoluent Renée et Maximeexiste dans le roman, mais elle est nettement plus soulignée dans le film, par les effets de surimpression.Le couple apparait dans le reflet du décor, notamment sur la surface de la piscine de la serre, ayant une silhouette déformée.Leur reflet miroitant est à l'image de la relation fragile et évanescente qui les unit.

Dans ce jardin d'hiver, le couple, livré en grandeur nature, à leurs instincts primitifs, où « l'exotisme se mêle à l'érotisme »[24], comme l'écrit Gaël Bellalou, rejoue « une version moderne d'Adam et Eve »[25]. La relation physique et charnelle de Renée avec son beau-fils a été à l'origine de sa chute et de sa déchéance. Sa destruction a servi les intérêts financiers de son mari puisqu'il a profité d'elle et l'a ruinée d'une manière cynique. À la fin du film, Renée découvre qu'elle a été la victime dela manipulation de son marien se regardant au miroir et sombre par ailleurs dans la folie. Finalement, la femme aristocrate, en se mariant par intérêt, ne peut jamais aspirer au bonheur. Elle est souvent un objet de convoitise et de

---

24 Gaël Bellalou, *Regard sur la femme dans l'œuvre de Zola*, *op. cit.,* p.270.

25 *Ibid.*

valeur financière. Renée est jouée par l'actrice franco-américaine Jane Fonda qui a déjà incarné à l'écran le rôle de femmes sulfureuses et effrontées[26].

La situation de Renée n'est pas sans rappeler celle des recluses qui sont décrites dans *La Religieuse* de Diderot[27]dont la répression, la promiscuité les ont plongées dans les rêveries morbides ou mystiques, puis dans la folie et les ont menées parfois au suicide. Zola focalise sur les vices appris par Renée au couvent à son contact avec les fillettes qu'elle a côtoyées. Elle était même incapable de contrôler ses actes. Elle subissait le viol dans une passivité pathologique :

> Elle pensa qu'elle n'avait plus à lutter contre le mal, qu'il était en elle, que la logique l'autorisait à aller jusqu'au bout de la science mauvaise. Elle était plus encore une curiosité qu'un appétit.[28]

Privée d'une vie sexuelle épanouie, Renée a toujours vécu dans les phantasmes et les illusions. Elle se plaît à écouter son amant, son beau-fils Maxime, lui raconter ses amourettes charnelles et à s'identifier aux histoires sensuellesdescourtisanes. Renée semble jouir des plaisirs sexuels que lui procurent sa jeunesse et sa beauté mais au fond elle ne fait que se soustraire à son triste sort et à sa condition malheureuse d'une femme mal-aimée.

Malgré ses succès foudroyants dans le monde de la cour et aux bals ministériels, elle a toujours l'impression de mener une vie fade et insipide. Elle passe de longues heures dans son cabinet de toilette à se contempler avec une lassitude et une mélancolie inconsolables. Sa

---

26 Jane Fonda a commencé sa carrière en Amérique dans des petits rôles de prostituée dans le film *La rue chaude* d'Edward Dmytrik (*Walk on the wild side*) en 1962, ou de femme frigide dans *Liaisons coupables* (The*Chapman*Report). Elle a interprétéaussi le rôle de femme adultère dans *La fraîcheur du jour (In the Cool of the Day)* de Robert Stevens en 1963. Mais c'est en France que Jane fonda a connu vraiment la célébrité et a été considérée par le public français comme « une sex- symbole » par excellence. Mentionnons le film *Les Félins* de René Clément, réalisé en 1963. Jane Fonda y a joué avec Alain Delon dans le rôle d'une femme mystérieuse et perverse. Elle a aussi figuré dans le film de Vadim *La Ronde* (1964) en tant qu'aristocrate emportée dans une ronde d'amants et d'amantes. Dans ce film romantique et sensuel, Jane Fonda est apparue à plusieursreprises dans des scènes de nu.

27 Dans *La Religieuse*, un roman écrit en 1796, Diderot fait le réquisitoire des institutions religieuses coercitives, contraires à la nature humaine, dans la mesure où elles mènent les femmes à force de frustrations et de répressions, à l 'hystérie et à la dépression.

28 Emile Zola, *La Curée,Préface de Jean Borie*. Édition établie et annotée par Henri Mitterrand. Coll. « Folio Classique », Gallimard, Paris 1981, p.148.

situation est quasiment identique à celle de la plupart des femmes mondaines représentées dans *les Rougon- Macquart* qui sont éprises de vice et de perversion :

> Elle [Renée] causaitvolontiers, à mi-voix et avec des rires, des cas extraordinairesde la tendre amitié de Suzanne Haffner et d'Adeline d'Espanet, du métier délicat de Mme de Lauwerens, des baisers à prix fixede la comtesse Vanska.[29]

Cet univers des mondaines, à l'instar de Clorinde Delestang et de sa belle-sœur madame Combelot (*Son Excelle Eugène Rougon*), dela duchesse de Sternich *(La Curée*), deMme Jeumont *(L'Argent*) etc. est décrit dans *Les Rougon-Macquart* où tous ces personnages « illustrent la platitude de la vie dans le tourbillon du luxe et de l'orgie »[30]. Ils vivent dans un monde vicié par la fausseté des relations humaines, ce qui fait que la femme, démunie d'une éducation sexuelle épanouie,est prise pour un objet qui appâtele désir masculin.La comtesse Sabine (*Nana)* a succombé à sa nature ardente car elle s'est révoltée contre son mode de vie austère. Elle s'est trouvée sous la tutelle d'une belle-mère conservatrice et despotique, mariée à un homme fébrile et nerveux. La relation charnelle et amoureuse de son mari avec Nana a réveillé en elle des désirs sensuels et passionnés qu'elle a longtemps refoulés. Elle cède en toute ingénuité à ses plaisirs charnels avec Fauchery, le journalistequiabuse d'elle pour arriver à ses fins.

I.1.2-Les bourgeoises

Dans leurs adaptations des romans de Zola, les cinéastes se sont beaucoup intéressés à la vie des femmes bourgeoises telles Renée (*La Curée*),Hélène Grandjean (*Une page d'amour*), Madame Josserand et ses deux filles, Hortense et Berthe (*Pot-Bouille*), la baronne Sandorf (*L'Argent*), Séverine (*La Bête humaine*) et à Thérèse Raquin (*Thérèse Raquin*).

Quelles figures de la bourgeoise incarnent-elles ? Que véhicule le choix des actrices à l'époque dela sortie de ces films ?

Désormais, dans la société bourgeoise, les relations entre les individus ne sont pas fondées sur l'amour sincère et authentique, mais sur l'appât du gain et l'envie d'enrichissement. Le matérialisme qui dominait le XIX^{e}siècle, n'a pas pour autant disparu au XX^{e}siècle. Lors de l'adaptation du roman

---

29 Emile Zola, *La Curée*, *op. cit.,* p.148.

30 Anna Krakowski, *op. cit.,* p.165.

*L'Argent*en 1928, Marcel L'Herbier était parfaitement conscient de son actualité brûlante. Ce qu'il filme surtout, c'est la course effrénée vers le gain et l'enrichissement de puissants banquiers, à l'instar de Nicolas Saccard et d'Alphonse Gundermann. Par ailleurs, la femme, pour ces spéculateurs, ne peut être qu'un objet de désir et de valeur financière. Néanmoins, dans ce film et étant relativement fidèle au regard porté par Zola sur la baronne Sandorf, la femme bourgeoise apparaît en tant qu'une femme qui dispose d'un certain pouvoir surl'homme, qui ne se laisse pas entraîner par ses jeux mesquins et qui refuse d'être l'instrument de sa réussite sociale. La baronne Sandorf n'a pas en effet cédé aux tentations renouvelées par Saccard pour la reconquérir après l'avoir trompée et elle l'a même mené vers la dérive. Ce qui transparaît à travers l'adaptation de Marcel L'Herbier, c'est un statut assez ambigu de la femme bourgeoise de la société française du XXe siècle : la femme qui est à la fois l'objet de conquête sexuelle de l'homme spéculateur et matérialiste, mais celle qui est aussi la maîtresse de sa destinée grâce à son pouvoir séducteur et à sa force manipulatrice. Le rôle de la baronne Sandorf est incarné par l'actrice allemande Brigitte Helm[31], qui représente, pour les Français, depuis le film *Metropolis*[32] où elle a joué, l'image de la femme fatale par excellence.Dans ce film, elle retient l'attention par la sensualité débordante qui émane de son corps et par la limpidité de son regard,à la fois effronté et réservé, porté par de grands yeux scrutateurs. Le corps est mis en scène comme le soulignentla couronne scintillante qui ceint sa tête ainsi que ses boucles pendantes qui mettent en relief son visage:

---

[31] Brigitte Eva Gisela Schittenhelm, connue sous le pseudonyme de Brigitte Helm, née le 17mars1906 à Berlin et morte le 11juin1996 à Ascona en Suisse, est une actriceallemande. C'est le double rôle de Maria et du robot, qu'elle a joué dans le film *Metropolis* qui a marqué d'emblée sa carrière d'actrice et la propulse au rang de star tant en Allemagne qu'à l'étranger et en fera d'elle l'une des plus belles célèbres actrices.

[32] *Metropolis* est un film expressionniste de science-fiction qui a été conçu par le réalisateur autrichien Fritz Lang en 1927, qui a fait apparaître pour la première fois à l'écran, l'actrice allemande Brigitte Helm, comme étant une femme belle et séduisante issue d'une classe défavorisée (vivant à la ville basse) et qui a fait tomber sous son charme un fils riche, qui l'a aidée dans son militantisme en faveur des ouvriers pauvres de sa ville.

Dans *ThérèseRaquin*, c'est un autre portrait de la femme bourgeoise que fait Zola à travers l'héroïne éponyme, passionnément amoureuse et qui n'hésite pas à verser dans l'adultère. Le ménage à trois a toujours passionné les cinéastes avec toujours cette idée récurrente selon laquelle l'amante incite son amant à tuer l'époux,[33]où tous les deux sont d'accord pour accomplir l'acte.Si dans *La Curée*, l'intensité de la passion amoureuse ne se révèle que dans les excès et les aberrations de l'inceste, dans *ThérèseRaquin*, Zola explore une autre facette de l'amour qui pousse au crime. On a l'impression que pour lui, l'être humain ne peut être cerné de très près dans sa nature duelle, à la fois humaine et bestiale, qu'à travers les excès et tous les drames qu'ils entrainent. C'est sans doute ce thème de l'adultère qui a fortement motivé le réalisateur français Marcel Carné (1906-1996) dans l'adaptation qu'il a faite de *Thérèse Raquin*en 1953.On sait que ce cinéaste s'est toujours inspiré de certains romans contemporains, dont quelques-uns, ont été adaptés par son ami le poète Jacques Prévert, et dans lesquels il est question de relations troubles et de meurtres, comme l'illustre son chef-d'œuvre*LeQuai des Brumes*(1938). Ce film est tiré d'un roman éponyme de Pierre Mc Orlan, écrit en 1927. D'où vient cet intérêt qu'il porte au roman de Zola ? Il y a certainement l'intrigue et ses multiples rebondissements : Thérèse Raquin est une femme bourgeoise orpheline,qui s'ennuie à mourir aux côtés d'un mari du nom de Camille, avec qui elle a été élevée. La mère de Camille est une femme rigide et qui a beaucoup d'influence sur son fils si bien qu'elle a fait de lui un homme effacé et faible de caractère.Ce qui a bouleversé la vie monotone et insipide de Thérèse Raquin est sa rencontre avec Laurent, un camionneur italien, un homme dont le caractère est aux antipodes de celui de son mari. Toutefois, Thérèse n'a aucune chance de divorcer et de se marier avec son mari.Dans un train en partance à Paris où Camille a exécuté le stratagème de sa mère, celui de séquestrer sa femme, dans une région parisienne, pour la dissuader de divorcer. Suite à une altercation entre Camille et Laurent, qui les a suivis dans le train, Camille est mort projeté par l'amant de sa femme par la portière.

---

33 S'il y a un cinéaste qui s'est beaucoup penché sur les relations sexuelles extra-conjugales et qui a fait du triangle (épouse-époux-amant) une figure centrale de ses fictions, c'est bien Claude Chabrol, comme en témoignent ses films *La Femme infidèle* (1969), *Noces rouges* (1973) et *Madame Bovary* (1991).

De la part d'un cinéaste dont les films se sont toujours distingués par des dialogues de haute tenue, dits par des acteurs dont la diction estpercutante et très soignée[34], le choix du roman Thérèse Raquin semble quelque peu inédit. Or ce quiaattiré Carné, comme il l'explique dans un entretien[35], accordé en 1970, c'est l'absence de dialogues dans plusieurs passages de ce roman et auxquels se substituent des relais de regard. Il y a un personnage centraldansceroman, qui aux yeux du cinéaste, était plus important, cinématographiquement parlant, que le couple adultère, à savoir la mère de Camille.Suite à l'assassinat de son fils, cette dernièreperd l'usage de la parole et se retrouve clouée sur une chaise roulante.Elle connaît les meurtriers de son enfant et les voit chaque jour, mais elle ne peut rien dire. Ce qui se joue dans les séquences où cette vieille femme assiste, impuissante, au manège du couple coupable, ce sont des relais de regard. La rage d'un êtreimmobilisé qui veut pousser le cri de la vérité mais qui ne parvient pas à le faire. Ce regard terrifie Thérèse et la paralyse. C'est en réalité le regard qui prend sa revanche et qui paralyse. Comme le dit à maintes reprises la jeune épouse adultérine : « Ma tante sait, je le sais, je l'ai vu dans ses yeux. » Jacques Lacan que « Le savoir, c'est une énigme, d'autant plus énigmatique lorsqu'il est articulé par le regard ».[36]Pour la plupart des cinéastes qui ont connu le muet,ce ne sont pas seulement les dialogues qui qualifient le septième art, mais ce sontles scènes où la parole est suspendue et que tout transite, l'émotion, le dépit, l'impuissance, par le biais des yeux. Savoir et voir : c'est sans doute, ce paradigme qui a vivement interpellé Carné dans le roman de Zola et dans lequel il a vu, une des caractéristiques de la modernité de l'écrivain à laquelle le cinéma ne pouvait rester insensible. D'autres cinéastes ont pillé ce roman de Zola, à tout bout de champ,mais en le dépouillant de ces scènes de silence, qui sont les plus parlantes de ce filmet en le réduisant à une banale intrigue, même pas policière, d'une femme et d'un homme qui

---

34 Mentionnons entre autres Louis Jouvet et Jean-Louis Barrault de La Comédie Française dans *Drôle de drame*, réalisé en 1937.

35 Entretien avec Marcel Carné par Claude Martin dans la revue *Positif*(mars *1970),* p.42.

36 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX*. Encore, Seuil. 1975. p.125.

s'aiment à la folie et qui, sans aucun scrupule, décident de se débarrasser du mari gênant.[37] Mais toute cette intensité que dégage le film, aurait-elle pu donner ces effets si, dès le départ, il n'y avait pas eu de justesse dans le choix des acteurs ? Simone Signoret fut choisie pour le rôle de Thérèse Raquin, elle, qui s'était distinguée, une année auparavant, en 1952, dans*Casque d'or*, de Jacques Becker, dans lequel elle interprète le rôle d'une amoureuse impétueuse, d'un homme qui a été condamné à l'échafaud, à cause d'une machination vile, orchestrée par l'un des dignitaires de la ville. C'est grâce à ce film notamment qui s'est imposée comme une star, à la fois délicate et ferme. Dans le Film d'Allégret, elle n'excelle pas dans ses élans de tendresse et d'amour avec son amant, mais aussi dans le regard anxieux et terrifié dès qu'elle croise celui culpabilisateur de sa belle-mère. Quant au rôle de l'amant, il fut joué par l'acteur italien Raf Vallonne, alors qu'on attendait naturellement Jean Gabin. Pour ce qui est de la mère, c'est l'actrice principalement de théâtre Louise-Pauline Mainguené, dénommée Sylvie, qui interpréta le rôle. Cette comédienne issue du conservatoire de Paris, fit des apparitions remarquées à l'époque du cinéma[38] muet. Les adaptations des romans de Zola, dans lesquels il est question des femmes bourgeoises et de leurs dérives adultérines s'accélèrent puisqu'en 1957, le réalisateur français Julien Duvivier, adapte le roman *Pot-Bouille* à l'écran.Dans ce roman, décrivant le milieu bourgeois, Zola met l'accent sur les femmes qui veulent s'enrichir et accéder à un rang social plus élevé pour égaler les aristocrates. Ces femmes souffrent aussi d'une éducation centrée sur l'opportunisme et sur la vénalité.

---

[37] Nous pensons surtout aux innombrables adaptations qui ont été faites dans le cinéma arabe et particulièrement égyptien. Il n'y a eu au moins une dizaine, avec des titres comme *Le Crime* de Niazi Mustapha en 1958, *Le Jour du jour dernier*, fortement connoté moralement et religieusement, réalisé en 1974, par Hocine Kamel. De cette dernière adaptation, très bâclée, il n'y a qu'un seul point lumineux : l'interprétation convaincante de la célèbre actrice égyptienne, Amina Rizk, dans le rôle de la mère muette et handicapée. Ce qui est bizarre dans ces adaptations, c'est qu'à aucun moment, la référence au roman de Zola n'est citée. Pour ceux qui connaissent les méandres du cinéma égyptien, cette pratique de l'usurpation et du plagiat, est tout à fait coutumière.

[38] Louise-pauline s'illustra particulièrement, à l'époque du muet, en interprétant le rôle de Catherine Maheu dans *Germinal*.

Dans le journal « Le Figaro »,paru le 27 février 1881, il fait remarquer que les jeunes filles issues de la bourgeoisie sont dépourvues d'une éducation équilibrée et baignent dans l'ignorance.Parlant de leurs lectures, il pense qu'elles sont mal choisies et qu'elles contribuent à l'accentuation de leur abrutissement voire de leurs névroses[39].Au lieu d'approfondir leurs savoirs, elles n'apprennent qu'à haïr le milieu auquel elles appartiennent.Dans *Les Rougon-Macquart,* lesbourgeoisessontdécrites comme étant des femmes frustrées et hystériques qui veulent se marier richement par tous les moyens comme Berthe Josserand (*Pot-bouille*) par exemple qui a appris à la lettre les règles et les convenances que sa mère, Mme Josserand, lui a inculquées. En effet, celle-ci lui a appris que pour se marier avec un homme riche et respectable, il ne faut pas refuser à son prétendant ses caresses, ses attouchements qui vont l'engager à la demander en mariage.

De toutes ces consignes qu'elle donne sur un ton redoutable qui effraie sa fille, elle fait un impératif vital. Madame Josserand veut s'enrichir coûte que coûte, quitte à vendre ses enfants et à les inciter à la prostitution. Elle n'hésite pas à avouer à son mari dépassé par les évènements que :

> Dans la vie, il n'y a que les plus honteux qui perdent ; l'argent est l'argent ; moi, lorsque j'ai eu vingt sous, j'ai toujours ditque j'en avais quarante : il vaut mieux faire envie que pitié.[40]

Elle a des convictions tranchées comme le souligne la tautologie, « l'argent est l'argent » dont elle fait une devise majeure ainsi que les deux aphorismes qui expriment sa philosophie matérialiste de la vie « il n'yaque les plus honteux qui perdent », « il vaut mieux faire envie que pitié ». Fervente adepte des mensonges et des chimères, elle oblige ses filles à soigner leurs apparences et à être habiles dans l'art d'appâter les hommes. Elle n'hésite pas à rassurer l'une de ses filles déstabilisées par les avances farouches de l'un de ses prétendants. Sa mère est aux aguets pour la rappeler à l'ordre et lui faire une leçon de morale :

> Quand un homme est brutal, c'est qu'il vous aime, et il y a toujours moyen de le remettre à sa place d'une façon gentille …Pour un baiser derrière une porte ! En vérité,

---

39 Emile Zola, *Le Figaro*, 27 février 1881.

40 Emile Zola, *Pot-Bouille*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893, p.43.

> est-ce que vous devriez nous parler des bagatelles à nous, vos parents ? Et vous poussez des gens contre un meuble, et vous ratez les mariages ?[41]

Pour cette femme, le mariage prévaut sur l'amour. À ses yeux, l'institution doit être fondée sur l'intérêt et le profit matériel. Berthe subit les conséquences de cette mauvaise éducationque lui dispense sa mère. Adolescente, elle devient une jeune fille qui fait du profit sa devise pour toute relation entretenue avec un prétendant. Elle est :

> D'une indifférence de fille grandie en serre chaude, Berthe ne semble aimer de l'amour coupable que les sorties furtives, les cadeaux, les plaisirs défendus, les heures chères passées en voiture au théâtre, dans les restaurants.Toute son éducation rehaussait son appétit d'argent, de toilette, de luxe gâché.[42]

Dans cet extrait, enfreignant toute morale et possédée par ses seules envies, Berthe cède aux tentations de l'adultère. Au sujet de ces relations adultérines qu'il désapprouve, l'auteur se sert de la métaphore cynégétique pour souligner la dimension frénétique que prend l'adultère comme le met en exergue l'expression : « la chasse recommence »[43].Zola inverse ainsi les données : dans la manie adultérine qui s'empare de ces jeunes filles bourgeoises, c'est la femme qui se cherche des proies et qui s'ingénie à poser des traquenards pour y arriver. En effet, Berthe, par exemple, commet l'adultère non seulement pour satisfaire ses appétits de luxure et de richesse mais aussi pour s'affranchir de lavie dérisoire et futile qu'elle mène. Manipulée par une mère castratrice, elle ne parvient pas à avoir sa vie affective et émotionnelle comme elle le souhaiteet s'avère incapable de vivre sa sexualité librement sans se plier aux bonnes volontés de sa génitrice.Dans son adaptationde*Pot-Bouille*, Julien Duvivier meten exergueles manigances de la bourgeoisie parisienne et en fait un portrait assez féroce. Le sexe adultère s'avère alors la seule issue pour se détacher des carcans des mariages d'intérêt ou pour arriver à développer une bonne position sociale dans une société où l'argent est le seul ressort des relations humaines. En effet, dans ce film, Octave Mouret est le personnage principal. Il est l'homme qui se joue des sentiments des femmes, avec qui il établit des relations charnelles, dans le seul but de s'enrichir et d'avoir un statut social

---

41 *Ibid.*, p. 44.

42 *Ibid.*

43 *Le Figaro*, 28 février 1881.Cf. les notes de la Pléiade, III, p.1607.

privilégié. Gérard Philippe incarne le rôle de Mouret. Cet acteur a conquis le cinéma français grâce à son charme. Le public garde d'ailleurs de lui une image juvénile et romantique.Dans ce film,les femmes, à l'instar de Berthe et Hortense, n'ont aucune prise sur leurs sentiments et sont manipulées soit par leur mère Madame Josserand qui cherche à les jeter dans les bras du premier venu pour se débarrasser de leur charge, soit par Mouret qui les a séduites sans trouver la moindre résistance de leur part. C'est à travers les aventures amoureuses de Mouret, un Don Juan par excellence, que nous découvrons les intrigues sexuelles qui ont eu lieu dans l'immeuble. Les relations extra-conjugales sont une monnaie courante dans un monde bâti sur les intérêts et sur l'opportunisme. Seuls les gens macabres et cyniques peuvent y trouver leur place. Le portrait de Madame Josserand, notamment, correspond à celui de la femme bourgeoise à cette époque, qui considère le mariage comme une affaire à conclure.Julien Duvivier a accordé le rôle de cette femme froide et implacable à l'actrice Jane Marken qui a marqué le cinéma français, grâce aux films dans lesquels elle a joué avec Jean Renoir, à l'instar d'*Une partie de Campagne*[44]qui nous présente l'actrice sous les traits de madame Dufour, une boutiquière à la quarantaine, une femme voluptueuse et épanouie, qui se plaît à séduire les canotiers : la scène où elle s'abandonne sous la ramure en poussant des gémissements de plaisir a marqué la mémoire du public français.Mais c'est surtout le film*Manèges*, réalisé par Allégret en 1949, qui marquerala carrière de l'actrice, où elle joue le rôle d'une belle-mère odieuse et sarcastique. Dans *Pot-bouille*, Jane Marken ne s'est pas vraiment écartée du personnage de la commère qu'elle a toujours représenté. Elle est effectivement cette mégère qui enseigne à ses filles comment séduire les hommes riches pourprofiterd'eux.

Dans le roman comme dans le film, Madame Hédouin, celle qui dirige le magasin *Au bonheur des Dames*,apparaît aussi comme une femme forte, qui a su détourner le regard de

---

44 Ce film est une adaptation de la nouvelle éponyme de Maupassant, tourné durant l'été 1936 et sorti qu'en mai 1946. Dans cette adaptation, Jean Renoir a développé les thèmes qui lui sont chers, à savoir la volupté, la relation fusionnelle avec la nature, la satire sociale …). André Bazin a trouvé : « La scène d'amour dans l'île [comme] l'un des moments les plus atroces et les plus beaux du cinéma universel. » (André Bazin, *Jean Renoir,* Éd. Champ libre, 1971.)

Mouret, pour l'amener finalement à se marier avec elle. Mais si dans le roman, le mariage est un contrat basé sur un intérêt financier, dans le film il a prisla forme d'un couronnement d'une histoire d'amour. Par sa ruse et ses manigances, Madame Hédouin défait les relations adultères de Mouret et déjoue ses plans de séduction. L'actrice qui a joué ce rôle est l'actrice Danielle Darrieux qui était l'une des vedettes les plus célèbres de l'époque :

> Le public plébiscite, ovationne Danielle Darrieux. Les femmes portent à son instar des cravates, des jupes souples, les cheveux ondulés et libres sur les épaules… N'est-elle pas (sondage de La Cinématographie française) la plus populaire des vedettes ? N'est-elle pas copiée par toutes les jeunes femmes et jeunes filles qui voudraient posséder son aisance, sa joyeuseté, son élégance jamais tapageuse, toujours dans le vent[45], écrit Françoise Ducout.

La femme bourgeoise telle qu'elle apparaît dans les films cités est ou soit dominatrice, manipulatrice, comme en témoigne Madame Josserand, Madame Hédouin (Pot-*Bouille)*, la baronne Sandorf (L'Argent*)*, soit résignée à son implacable sort à l'instar de Berthe, et d'Hortense (Pot-*Bouille*), ou instigatrice du meurtre sous l'impact d'une relation adultérine, à l'image de Thérèse Raquin. Si la condition bourgeoise de certaines femmes zoliennes, telles, entreautres, Madame Josserand, Madame Hédouin, la baronne Sandorf est clairement indiquée celle de Séverine et pour le moins ambiguë.Elle est fille d'un père magistrat et son tuteur est le président Grandmorin, un haut dignitaire, décrépit, de la haute bourgeoisie. L'ambiguïté de son statut social vient de sa liaison conjugale avec un fonctionnaire de la petite bourgeoisie, Roubaud, chef de gare et qui vit dans une situationmatérielle tout à fait ordinaire. Mais dans son état d'esprit,dans son attirance pour le luxe et les cadeaux de haute valeur et dans ses aspirations,Séverine est une bourgeoise. Ce n'est pas sur ce point qu'insiste Zola dans le portrait qu'il fait de cette jeune femme, mais plutôt sur son désir d'amour et de tendresse, ainsi que son rêve d'être une amoureuse comblée. Mais ce qui est saisissant, c'est que le drame que va vivre cette jeune femme est déclenché par un objet précieux qui lui a été offert par son tuteur : une bague d'or, ornée d'un serpent à petite tête de rubis. Ce reptile brillant a une portée métonymique dans la mesure où la jeune femme va emprunter un

---

45 Françoise Ducout, *Séductrices du cinéma français*, Paris, H.Vyrier, coll. « Flash back », 1978, p.204.

chemin sinueux, acculée à des rencontres clandestines, avec Jacques Lantier son amant et obligée dans son ménage à louvoyer, à mentir, à cacher ce qu'elle ressent, pour pouvoir mener cette vie parallèle. Même dans les scènes de tendresse et d'amour avec son amant, on a l'impression que les ondulations des deux corps épousent le mouvement ondoyant de deux bêtes dont l'une est souvent prête à asséner le coup fatal. Dans le roman,notamment dans les passages où elle discute ou se dispute avec son mari, les mots ne révèlent pas sa nature duelle, son ennui et ses privations, mais ce sont surtout les frémissements et les frissons de son corps, ses dérobades du corps et du regard, à l'étreinte ou aux caresses ou aux menaces de son mari.Un cinéaste peut-il filmer le tremblement d'un corps, détecter les subtilités d'un regard qui ment, capter au vol des cils désapprobateurs ou consentants, bref, représenter ce qui est irreprésentable par le biais des mots ? Le gros plan de Renoir sur la bague scintillante montre qu'il a parfaitement saisi l'étincelle qui précipite le déclenchement des drames dans l'univers zolien : tout part d'un objet minuscule, oublié et tout d'un coup qui survient avec la ténuité d'une évidence irrécusable. Renoir est aussi le cinéaste des objets et des plans rapprochés pour les mettre en valeur et qui leur confère une présence insolite. Évoquant l'objet, Barthes le qualifie de « chose inhumaine qui s'entête àexister,un peu contre l'homme »[46]. Il en est de même également de cet autre objet le couteau, cet ustensile qu'on voit jeter sur la table, dans les premiers plans du film où Roubaud et Séverine, conversent normalement avant que ne soit éventé le secret de l'origine de la bague que porte la jeune femme. Renoir adore le gros plan, dont il n'abuse pas dans ces films. Il constitue une technique majeure dans l'expression cinématographique, parce que dès qu'il y a un resserrement de vue, chaque élément est non seulement pourvu d'une extrême densité mais aussi d'un aspect étrange et quasi obscène comme l'illustrent les grands cinéastes du gros plan.[47] Dans une émission, réalisée en 1971, où divers cinéastes et réalisateurs de télé parlent

---

46 Roland Barthes « Sémantique de l'objet », in *L'aventure sémiologique*. Paris. Seuil, 1985. p. 250.

47 On peut penser évidemment à Eisenstein et à Hitchcock, mais le cinéaste qui s'impose vraiment à l'esprit est l'Italien Sergio Léone. Il n'est pas uniquement le fétichiste des visages, cernés au niveau des yeux mais aussi d'autres phénomènes tels le bourdonnement d'une mouche dans le canon d'un révolver, ou la chute de gouttes d'eau sur le contour d'un chapeau, comme on le voit dans les premiers plans, par lesquels s'ouvre *Il était une fois dans l'ouest,* réalisé en 1968.

des rapportsentre la création et la technique cinématographique, Jean Renoir parle euphoriquement du gros plan en disant :

> Lorsqu'une fille, lorsqu'un contralto, lance son grand air, brusquement tout le décor disparaît, brusquement tous les comparses, tous les autres acteurs, les costumes, tout ça disparait ! Et toute une salle est suspendue aux mouvements de lèvres d'une fille et on suit les modulations de la gorge.Et bien le gros plan, c'est ça en beaucoup plus fort. Le gros plan, c'est le meilleur pont, je crois, qui n'ait jamais existé dans l'Histoire du Spectacle.[48]

Le deuxième atout de Renoir dans sa mise en scène de *La Bête humaine*, c'est l'intensité du regard. Le choix de l'actrice Simone Simon n'est pas étranger à ce souci là. C'est dans les yeux bleus de cette actrice française que semble se concentrer son trouble, sa peur et tous les élancements amoureux qu'elle connaît, lorsqu'elle entre en relation avec Jacques Lantier. C'est une comédienne réputée, qui s'était illustrée en 1934, quatre ans avant*La Bête humaine*dans le film de Marc Allégret *Lac aux Dames*, en interprétant le rôle d'une jeune amoureuse sauvageonne, instinctive et d'un naturel captivant.Dans *La Bête humaine*, Séverine est une femmecriminelle, torturée et qui finira par être tuée par son amant. Elle est l'incarnation dupersonnage romantique saccagé par l'univers tragique et impitoyable des naturalistes.Ce que filme Renoir dans*La Bête humaine*, ce n'est pas une femme manipulatrice sûre de ses actes, sans foi ni loi, mais une romantique qui est prête à tout pour préserver l'amour de sa vie. Ce n'est plus donc pour Zola que pour Renoir la détermination sociale qui compte mais l'énergiedébordante que lui confère l'amour dans une vie terne et morne qu'elle a vécue avec son mari, comme une femme ordinaire des petites classes sociales.

I.1.3 - La courtisane

Le personnage de la courtisane est manifestedans la littérature des écrivains romantiques, à l'instar deVictor Hugo dans sa pièce de théâtre*Marion Delorme,*écrite en1831ou Alexandre Dumas dans le drame en cinq actes, intitulé *La Dame aux Camélias*, paru en 1848. Ces écrivains relatent la vied'une courtisane, qui n'est pas dépourvue de

---

48 « Les Artisans de la médiation », émission réalisée par Paule Sengissen, en 1971, Office national de radiodiffusion, télévision française.

sentiments et d'affection. Elle peut accomplir des actes de bravourepour se racheter de ses péchés. Le naturalisme change la donne dans la mesure où Zola impose l'image d'une courtisanequi, ayant vécu dans une situation familiale frustrante et tendue, se jette dans la luxure et l'appâtdu sexe dès qu'elle devient jeune fille.La destinée de ce type de femme est évoquée selon une fatalité implacable. L'auteur impute cette dépravation à l'absence de culture, à l'image de Nana.Cette misogynie à l'égard de la courtisane est partagée par plusieurs autres écrivains de l'époque, comme Taine qui affirme qu'elle est incapable d'éprouver des sentiments nobles, prompte à s'effondrer « au dessous de son métier »[49]. Quant à Théodore Barrière, il fustige l'attitude cynique de la courtisane qui se plaît à manipuler ses amants[50].Baudelaire, pour sa part, assombrit davantage le tableau puisqu'il appréhende la femme dont il est amoureux selon une vision dysphorique dominée par la mort. S'adressant dans le poème *remords posthumes* à sa maîtresse Jeanne Duval avec qui il a eu une relation passionnelle, il juxtapose les ténèbres qui émanent de sa bien-aimée et celle du tombeau. S'il parle de « la fosse creuse »et de l'obscurité du tombeau ainsi que de la désolation qui le caractérise, c'est pour rappeler l'extrême vulnérabilité, du charme et de la beauté d'un être humain devant la serre implacable de la mort. C'est au tombeau qu'il délègue sa voix dans la mesure où celui-ci devient le tombeau du poète par excellence.Tout le poème est scandé selon un présage funèbre comme le souligne la plupart des verbes qui sont au futur tels « avoir »,« empêcher », « comprendre », « ranger » et « dire ».

Cette vision baudelairienne selon laquelle Thanatos couvre irrémédiablement l'Éros de ses ailes noires nous paraît étrangère à celle de Zola.Selon lui, la mort qu'il envisage toujours comme un processus et non comme un point final est tapie même dans la vie dissolue que mènent ces femmes et peut surgir à tout moment.Si pour Baudelaire, la vie et la mort constituent un cycle organique selon un début et une fin, pour Zola en revanche, la chute finale du personnage féminin, provoquée par des mœurs sociales et psychologiques insoutenables est annoncée dès le départ du parcours du personnage. Ce n'est pas la mort qui

---

49 Taine, *Graindorge*, Éd. Harmattan, 1857, p.306.

50 Théodore Barrière, *Les filles de marbre*, par MM. Théodore Barrière et Lambert Thiboust, Éd. Michel Lévy Frères, 1853.

parle à la courtisane comme dans le poème de Baudelaire mais c'est elle même qui fait parler la mort dans la mesure où tout laisse prévoir que la dépravation qui l'attire irrésistiblement et à laquelle elle cède contient déjà les prémisses d'une déchéance irréversible. Dans la plupart des portraits que fait l'auteur de *Les Fleurs du mal* de ses amantes, la tension qui prévaut est oxymorique. D'un côté, la grâce et la langueur et de l'autre le danger onctueuxet la morsure mortelle, comme l'illustrent ces vers du poème*Le Serpent qui danse* :

> À te voir marcher en cadence
>
> Belle d'abandon,
>
> On dirait un serpent qui danse
>
> Au bout d'un bâton.[51]

Pour Baudelaire, la séduction est magnifiqueet c'est probablement ce côté -là qui fait son charme. On sait que dans les textes bibliques, le serpent incarne souventla tentation, le péché originel et de la sexualité maudite. Cette métaphore d'une féminité identifiée à une femme enchanteresse dont le corps est sensuel mais destructeur recoupe largement l'angle de vue de Zola. Nana, la courtisane par exemple est d'une extrême séduction et d'une beauté ravageuse, mais débauchée, vénale. Dans sa *Préface* à Nana, l'auteur est explicite à ce sujet :

> Le sujet de Nana est celui-ci : Toute unesociété se ruant sur le cul.Une meute derrière une chienne, qui n'est pas en chaleur et qui se moque des chiens qui la suivent. Le poème des désirs du mâle, le grand levier qui remue le monde.[52]

Ce qui est remarquable c'est que si Baudelaire se sert de la locution d'approximation « on dirait que » pour modaliser la métaphore d'une femme séductrice, identifiée à un reptile. Zola en revanche file la métaphore animalière de la chienne poursuivie par une meute de chiens sans l'assortir aucunement du modalisateur comparatif « comme » ou d'un procédé qui lui est apparenté. La métaphoricité zolienne est souvent crue, le terme de « métaphoricité » ne se limitant pas à la métaphore mais couvre tous les éléments qui concourent à conférer à un

---

51 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Spleen et idéal*, Éd. Flammarion, Paris, 1857, poème XXIX.

52 Emile Zola, *Nana, op. cit.,Préface*.

texte une assise figurale comme nous le verrons plus loin.[53] L'univers de l'érotisme est violent comme le souligne le participe présent « se ruant » et le verbe « remuer ».

En définitive, Zola ne reconnaît aucune qualité intellectuelle, spirituelle ou même humaine chez la demi-mondaine. Pourtant les historiens[54] attribuent toujours à la courtisane des vertus d'esprit etune certaine délicatesse. Ainsi corrobore-t-il les préjugés que l'on porte sur la femme qui fait fi des tabous sexuels et qui tient à disposer de son corps librement au risque de se détruire. En cela, Zola n'est pas différent de l'esprit de l'époque ainsi que celui des médecins et des scientifiques qui considèrent la courtisane comme une gangrène qui menace la stabilité de la famille et l'équilibre de la société :

> Vénus (qui) se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri. La chambre était vide. Un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau. « À Berlin! À Berlin! À Berlin! »[55]

Dans cet extrait, le mythe d'une beauté immaculée et souveraine s'affaisse. L'auteur abonde dans les descriptions d'un corps qui se désintègre sans rémission. Nana est décrite comme une empoisonneuse d'hommes. Poison qui à présent gangrène tout son corps et le pourrit. L'aspect sinistre de cette mort dans une chambre désaffectée plongée dans le silence est accentué par les voix bruyantes qui proviennent du monde extérieur. Zola aime beaucoup jouer de ces contrepoints et de ces antithèses entre une intériorité recluse et respirant la mort et une extériorité aveugle et elle-même happée par une autre mascarade qui a pour nom la guerre[56].Chaque fin du roman de Zola annonce un autre roman comme si les turpitudes de l'espèce humaine n'avaient pas de fin.Le trait récurrent chez Zola est qu'il étend la chute d'un personnage à celle d'une société et d'un régime politique. Le vice et la débauche de Nana par

---

53 Sur la métaphoricité dans l'œuvre zolienne, Cf. infra. *La troisième partie de notre thèse*.

54 À propos du regard porté par les historiens sur la courtisane cf entre autres Maurice Lefèvre, *La Femme à travers l'histoire*, Fontemoing, 1902, p.310.

55 Emile Zola, *Nana, op. cit.,* p.411.

56 On trouve cette même disposition parallèle dans *La Bête humaine* où Lantier et Pecqueux s'entre-tuent pour des raisons obscures de même que les soldats parqués comme du bétail dans des wagons vont à une guerre déjà perdue pour des raisons qu'ils ignorent.

exemple ne sont que l'expression culminante de la déchéance de l'Empire. Le critère sexuel devient une détermination politique. Autrement dit, si le sexe de la femme n'est pas maîtrisé, il entraînera nécessairement l'instabilité sociale et la détérioration de toutes les valeurs morales. Ce que Zola affirme sans aucune équivoque dans le journal « Le Voltaire » :

> Ce que j'ai voulu, dans **Nana,** écrit-il c'est planter, devant les yeux de tous, une de ces filles dont on fait rêver les naïfs, la camper, telle quelle, et pour de bon, tous prestiges arrachés, montrer qu'elle est le mal, une des formes éclatantes, de loin, et séductrices du Mal, et le mal qu'elle engendre, en effet, autour d'elle. Elle prend les deux frères à la mère (Georges et Philippe Hugon) ; l'un se déshonore (on l'emprisonnera) et l'autre se tue. Elle torture l'homme mûr (Muffat) et trouble profondément le ménage.[57]

Par son corps et sa sexualité débridée, Nana se présente comme l'instigatrice du mal et la semeuse des troubles familiaux, faisant éclater l'ordre et l'équilibre social avecson magnétisme séducteur. Elle s'infiltre dans le tissu social à la manière d'un ver qui le ronge et le détruit. Dans cet extrait, des verbes tels « planter », « camper », « montrer » soulignent la dimension scénique qui est constitutivede sa scénographie des tares de la société.Dans le portrait qu'il fait de Nana nous semble peu enclin à la nuance. Certes la jeune « Vénus Blonde » est une dévoreuse d'hommes mais à maints endroits du roman elle ne manque de sentiments et de réactions sincères comme l'illustre la scène où elle humilie les riches lors d'une soirée organisée chez elle en les traitant d'arrivistes[58]. Ne démontre-t-elle pas aussi qu'elle n'est pas une mécanique cynique et insensible mais qu'elle peut être émue par le paysage de la nature. « Dans ce jardin de la maison que lui a offert Steiner, lorsque seule devant la nature, elle goûte avec surprise un bonheur naturel inconnu jusqu'alors ! »[59]C'est lorsqu'elle est seule et soustraite aux jeux de la société qu'il lui arrive de savourer, même si c'est pour un court moment « le bonheur inconnu » dont elle parle. Le drame profond de Nana, c'est la scission irréversible entre le naturel et le social et dont la jeune femme ressent ses effets avec une extrême acuité. On sait que Zola est conscient de la complexité humaine mais paradoxalement dans les portraits qu'il fait de ces femmes dépravées, on a l'impression

---

57 Emile Zola, « Le Voltaire », le 28 octobre 1879.

58 Emile Zola, *Nana,op. cit.,* p. 369.

59 Anna Krakowski, *op. cit.,* p. 196.

qu'il s'attarde plus sur les vices que sur les vertus. Il paraît qu'il cède parfois à une vision dualiste sinon manichéenne qui fait fi des méandres de la psychologie humaine et qui forcément aboutit à des jugements quelque peu arbitraires. Un philosophe comme Eric Lowen impute cette « vision binaire »[60] à l'imaginaire chrétien qui est encore aujourd'hui dominant selon lui « dans les sciences humaines et la manière générale d'appréhender le phénomène humain. »[61] Pour ce philosophe, « ces visions dualistes sont toutes aussi problématiques que les réductionnismes biologiques ou psychologiques. »[62]

Dans les *Rougon-Macquart*, ce dualisme est manifeste, comme l'illustrent les portraits faits de personnages féminins vertueux tels entre autres ceux d'Angélique dans*Le Rêve*, de Pauline dans*La Joie de vivre*, de Denise Baudu dans*Le Bonheur des Dames*, ou de personnages féminins maléfiques et vicieux à l'instar notamment de Nana, de Renéedans *La Curée* et de Séverine dans *La Bête humaine*. Ces écrivains du XIXe siècle, et plus particulièrement les Naturalistes, semblent méconnaître voire ignorer la complexité humaine car ils sont prisonniers de leur vision strictement matérialiste, psychologique et biologique.Zola porte un jugement réducteur sur le personnage de la demi-mondaine qu'il considère à l'image de Nana comme une femme qui fait de son corps le principal atout dans son rapport au monde ambiant, lui déniant toute élévation spirituelle ou artistique[63].Il pense que sous son luxe apparent se cache « du linge sale ».[64]Le terme« sale »est connoté moralement et désigne la mondaine comme un être fangeux. Cette vision réductrice couvre également les femmes du peuple. Qu'elles soient paysannes, ouvrières ou filles de mineurs, ces femmes sont dépourvues d'instruction et ne vivent que de leurs efforts physiques et ne s'intéressent elles aussi qu'aux plaisirs de la chair. Le personnage de Nana, par exemple, ressemble beaucoup à

---

60 Eric Lowen, *La Complexité Humaine : Soma-Psyché-Noüs, le respect de la complexité et de la globalité humaine*, conférence donnée le 13 / 12/2008 à la Maison de la Philosophie à Toulouse.

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*

63 Jules Lemaitre, *Les Contemporains Études et portraits littéraires*. T.I. Paris, H.Lecène et H. Oudin, 1886, p.256.

64 Emile Zola, *Le Figaro, op. cit.,* 21 février 1881.

celui de Germinie Lacerteux des frères Goncourt[65].En effet, Germinie est une femme du peuple, issue d'une famille pauvre et qui a grandi dans la misère. Comme Nana, elle connaît à la déchéance, après avoir mené une vie sexuelle tumultueuse, sombrant dans la dépression, l'alcoolisme et l'hystérie. Zola, pareillement aux frères Goncourt et aux écrivains naturalistes d'une manière générale, traitent tous leurs personnages sous un angle morbide, comme s'ils étaient des cas cliniques et pathologiques. Germinie Lacerteux et Nana se ressemblent dans la mesure où elles sont toutes les deux incapables de contrôler le déchaînement de leurs appétits sexuels vu qu'elles ont connu un destin tragique.Dans les adaptations du roman de Zola, c'est sur le personnage féminin de Nana passant de l'anonymat à la célébrité que se sont focalisés les réalisateurs.On sait que quatre adaptations du roman de Zola *Nana* ont été réalisées successivement en 1926, 1955, 1983 et en 2001. Est-ce que les réalisateurs ont tous porté le même regardsur ce personnage complexe et bipolaire ? Non, les trois premières adaptations proposent au public la même image de Nana : la femme fatale se jouant des sentiments des hommes et se plaisant à les faire souffrir, ayant pour seul atout sa beauté physique.Par contre, dans la dernière version de 2001, Nana connaît une fin qui n'est pas tragique. Ayant compris en effet qu'elle a fait du tort à ses amoureux transis, Nana a quitté la grande ville pour se consacrer à des actions caritatives dans une Assistance publique où son fils a été placé. Nana semble se racheter en semant l'amour autour d'elle.

En sortant de l'orphelinat, elle se trouve face à Philippe, le fils de Muffat, avec qui elle a eu une relation amoureuse et le film prend fin sur un gros plan qui met en valeur leur enlacement. Gaël Bellalou trouve que « le motif des réalisateurs modernes était de donner une autre image de Nana, plus positive et plus actuelle sans pour autant s'éloigner de l'essentiel de l'intrigue romanesque. »[66]Quelles sont les actrices auxquelles les réalisateurs ont opté dans les quatre adaptations ? Qu'est- ce qu'elles représentent pour le public de l'époque ?

---

65 Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, présentation par Nadine Satiat. Éd. Flammarion. 2017.

66 Gaël Bellalou, *Regard sur la femme dans l'œuvre de Zola*, *op. cit.,* p.259.

Les quatre actrices qui ont interprété le rôle de Nana sont Catherine Hessling, Martine Carol, Véronique Genest et Lou Douillon. Gaël Bellalou pense qu'elles sont « des actrices célèbres et qu'elles ont donné au personnage une part de leur propre personnalité. »[67], ainsi queFrançoise Demougin qui dit que ces actrices ont conféré à leur personnage : « leurs propres traits physiques et leurs performances filmiques antérieures ou potentielles, voire certains éléments de leur histoire personnelle. »[68]. En effet, Jean Renoir a opté pour l'actrice française Catherine Hessling parce qu'il l'a jugée capable d'incarner le rôle d'une courtisane, à l'instar de Nana, faisant fi des valeurs morales. Dans cette adaptation de Zola, Catherine Hessling a pu s'immiscer dans la peau d'une pseudo-actrice qui mise sur ses atouts physiques pour allumer la scène où elle se déploie. En d'autres termes, il a vu que sa façon d'être et sa beauté plastique sont des atouts qui peuvent servir le personnage de Nana. Catherine a souvent posé nue pour son père le peintre Auguste Renoir. Dans l'un de ses ouvrages écrits à la mémoire de son père, Jean Renoir décrit l'actrice Catherine Hessling en ces termes :

> Sa peau repoussait encore moins la lumière que celle de tous les modèles que Renoir avait eus dans sa vie. Elle chantait d'une voix un peu fausse des refrains à la mode,... était gaie et dispensait à mon père les effluves vivifiants de sa jeunesse épanouie. Andrée [Catherine] est l'un des éléments vivants qui aidèrent Renoir à fixer sur la toile le prodigieux cri d'amour de la fin de sa vie.[69]

D'ailleurs, Catherine Hessling a toujours pris pour idoles des actrices hollywoodiennes qui ont souvent joué le rôle de femmes volages, garces ou fatales telles que Gloria Swansson, Mae Murray, ou Mary Pickford.Elle a tendance à imiter leur manière d'être ou de s'habiller. Aux yeux du public, Catherine est prédisposée à incarner Nana. D'autant plus qu'à cette époque du cinéma français, il y avait beaucoup de misogynie. « La femme joue souvent le rôle d'une garce pauvre ou riche, autour de laquelle se construit et

---

67 *Ibid.*, p.242.

68 Françoise Demougin, *Adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires*, CDRP, Midi Pyrénées, Coll. Savoir et Faire, 1996, p.39.

69 Jean Renoir, *Pierre-Auguste Renoir*, Gallimard, 1981, p.30.

finalement se déconstruit la masculinité»[70], comme le dit Geneviève Sellier.La demi-mondaine, à l'instar de Nana jouée par Catherine Hessling, séduit les hommes et les détruit. Elle est par excellence une figure qui fait graviter autour d'elle des hommes ayant besoin d'affirmer leur masculinité et leur virilité maisfinissent par la perdre sous son pouvoir destructeur. Nana serait ainsi le personnage féminin qui répondrait au désir de s'autodétruire des hommes en mal d'être. Elle véhicule l'imageriede la vamp[71]telle qu'elle a été instituée principalement par Hollywood.Il nous semble que le cinéma français n'adhère pas tout à fait avec cette représentation de la femme fatale[72]et qui sera combattu plus tard par la vague de mouvements féministes qui verront le jour pendant les années 1960 et 1970. D'une manière générale, la vamp ne doute pas d'elle-même et ne remet pas en cause l'image publique et mondaine qui la consacre comme telle. Elle ne demande pas à interpréter des rôles qui ne font pas partie de sa vocation de femme irrésistible et manipulatrice.C'est plutôt dans le film de Renoir et non pas dans les romans de Zola que Nana est perçue comme une femme fatale, sans scrupules. Le portrait que le romancier fait d'elleest assez nuancé. En effet, elle prend du plaisir à détruire les hommes qui la convoitent, maisau fond d'elle-même, elle sait, ne serait-ce qu'instinctivement, qu'il y a également une part qui est

---

70 Noël Bruch, Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, *1930-1956*, préface de Michelle Perrot, Paris, Nathan Université, 1996, p.52.

71 La vamp cinématographique représente une image de la façade de la beauté féminine, celle d'une grande séductrice vouée à son propre culte qui fascine les hommes sans ne jamais en aimer aucun, une dévoreuse délibérément cynique et diabolique. La vamp fut incarnée à Hollywood a été incarnée par l'actrice américaine d'origine allemande Marlène Dietrich dans des films comme *Blonde Vénus*, *L'ange bleu* et *Shanghai Express* en 1932, réalisé par son mari Josef Von Sternberg. Cette image de la vamp classique sera enrichie par celle de la vamp dans le film noir américain, tel que l'incarne par exemple, Lauren Bacall dans *Le port de l'angoisse* de Howard hawks, avec sa démarche si provocante, son regard sans illusion, et sa cigarette à la bouche.

Sur la Vamp, voir notamment, *Dictionnaire des personnages du cinéma*, sous la Direction de Gilles Horvilleur, assisté de Philippe Carcassonne, Michel Chion et Jacques Fieschi, Bordas, Paris.1988. pp. 439-441.

72 Il y a cependant quelques exceptions entre autres celles qui a trait à l'actrice française Viviane Romance, danseuse de cabaret à l'origine qui s'est illustrée dans les rôles d'une femme de caractère irrésistible, diabolique et qui soumet les hommes à toutes ses volontés.

détruite en elle.Dans le dernier épisode de l'adaptation de *Nana*dans la version de 1983, elle ruine Bordenave mais dans le feu de cette faillite, elle ose lui demander d'apparaîtredans le nouveau spectacle en préparation « Schéhérazade ». Ce directeur du « Théâtre des Variétés » a toujours su lui demander ce qu'il attendait d'elle : être tout simplement un corps, jouer de son charme et exhiber ses avantages physiques. À ses yeux, elle est faite pour le lit, pour être nue, et pour se laisser dénuder par les regards des spectateurs. Nana se cherche par ailleurs une survie et comprend qu'à force d'être traitée comme un objet, elle va tôt ou tard perdre son statut d'être humain. Bordenave finit par lui accorder le rôle, mais en exigeant d'elle de ne pas ouvrir la bouche et de ne pas parler.Elle obtient donc ce rôle dans « Shéhérazade », ce personnage mythique des *Mille et Une Nuits*. On sait que Schéhérazadeest une sultane orientale qui raconte des merveilles pendant trois ans pour sauver sa tête. Sa force réside donc dans l'art de la narration.On entend sa voix mais elle n'apparaîtpas, restant hors-champ, ce qui accentue davantage la charge séductrice qui caractérise ses récits. Le verbe sauve et le hors-champprotège.Or, Nana est une femme de scène, réduite à un corps et privée de paroles. La scène tue et le spectacle s'avère un suicide différé.Dans les différentes adaptations de Nana, le personnage de Schéhérazade n'apparaît que brièvement dans la version réalisée par Maurice Cazeneuve (1983). Il faudraitreconnaître que ce personnage mythique n'a pas occupé une place de choix dans le cinéma français[73], alorsqu'elle nous paraît d'une extrême importance. Même Hollywood n'accordera dans ses fictions aucune importance majeure à ce personnage.

Dans les quelques films réalisés, Schéhérazade apparaît comme une créature de pacotille, dans un Orient lui-même, vidé de sa poésie et réduit à l'univers folklorique et stéréotypé[74]. Schéhérazade ne correspond à l'image de la vamp, qui au lieu de surenchérir sur

---

[73] Il faudrait rappeler que dans le cinéma français de cette époque, les références à l'Orient sont rarissimes. Renoir aime l'Inde comme en témoigne *Le Fleuve*, mais à notre connaissance l'Arabie ne fait pas partie de ses sources d'inspiration. Dans sa culture aussi bien littéraire qu'artistique, il reste attaché principalement à la France.

[74] Sur cette représentation exagérément orientaliste de Schéhérazade dans le cinéma hollywoodien, cf. *Dictionnaire des personnages du cinéma*, *op. cit.,* p. 399.

son statut d'objet, cherche à se constituer en tant que sujet. Le cinéma français s'est laissé aller à cette mode d'une femme dont le charme est irrésistible, libre de son corps et de ses choix, dans une société résolument machiste, et qui n'a de comptes à rendre à personne, y compris à l'être qu'elle aime, comme le consacrera plus tard Brigitte Bardot dans un film culte et au titre d'inspiration mythique *Et Dieu créa la femme*[75],réalisé par Roger Vadim en 1956. Et même dans ce film, Brigitte Bardot n'est pas une vamp à la mode hollywoodienne, dans la mesure où derrière ses apparences de séductrice, elle est une femme en détresse, comme l'illustre la séquence finale où sur le rythme trépidant d'une musique africaine, elle exécute une danse endiablée, où se révèlent à la fois sa beauté conquérante et sa souffrance intérieure.En tout cas, quelles que soient les nuances qui caractérisent le portrait que fait le cinéma français de la femme fatale, il n'en demeure pas moins que la tendance générale chez la plupart des cinéastes est largement favorable à un type de femmes qui s'illustre par leur beauté et leur forte personnalité, où s'affirment leur sens affûté de la ruse et des complots.[76]Ce n'est que plus tard, vers les années 1970, dans la foulée des évènements de 1968, que

---

75 C'est à partir de ce film que Brigitte Bardot deviendra une icône jouant le rôle d'une fille aux mœurs légères parfaitement consciente de l'effet dévastateur de son charme sur les hommes. Elle sera spécialement confinée dans ce genre de rôle sulfureux, notamment dans *Vie privée* (1961) de Louis Malle et *Le Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard. Plus tard, en 1974, il aura une version dégradée de cette image de femme rebelle et libre de son corps avec la revendication d'un érotisme plus prononcé dans un film qui connaîtra un grand succès populaire et aura un grand impact dans la société française et ailleurs, *Emmanuelle*, réalisé en 1974 par Just Jaeckin et interprété par l'actrice néerlandaise Sylvia Kristel. Ce filon cinématographique donnera lieu à une suite tel un feuilleton *Emmanuelle 1*,*Emmanuelle 2* …

76 Mentionnons entre autres *Manèges*, réalisé par Yves Allégret en 1949 où Simone Signoret incarne l'image d'une femme hypocrite qui s'est mariée pour profiter de l'argent de son mari qu'elle a toujours trompé, ou aussi au film *Manon*, réalisé par Georges Clouzot la même année, où l'actrice Cécile Aubry joue le rôle d'une femme très belle mais amorale qui profite de sa beauté physique et de son ascendant sur son amant pour lui faire subvenir à ses besoins souvent insatiables, quitte à le pousser à s'impliquer dans des trafics louches. En 1946, le réalisateur Julien Duvivier, accorde à la belle actrice Viviane Romance dans son film *Panique*, le rôle d'une femme fatale qui, grâce à ses pouvoirs de séduction, arrive à faire dévier les soupçons d'une affaire de meurtre dont son amant est impliqué sur un homme innocent qu'elle est arrivée à séduire. En 1947, Georges Clouzot a réalisé aussi un film qui s'intitule *Quai des Orfèvres* où la très séduisante Suzy Delair joue le rôle d'une arriviste, qui use de ses charmes pour arriver à ses fins. Le film *La poison* de Sacha Guitry, réalisé en 1951, n'est pas non plus, privé de misogynie, il relate l'histoire d'un couple marié, où l'homme

des films seront réalisés pour casser cette image de la femme investie dans son statut d'objet sexuel, circonscrite exclusivement dans la performance érotique, grâce au film que réalisera Agnès Varda notamment, *L'une chante, l'autre pas*(1977). La destruction de cette imagerie ne couvre pas seulement la femme, mais aussi l'homme, tel qu'il a été envisagé dans le cinéma français, avant ces années de la contestation. Play boy invétéré, au charme envoûtant et dont l'acteur Jean Gabin fut l'incarnation la plus exemplaire.[77]D'une manière générale, le cinéma français des années trente, en mettant au devant de la scène des vamps ou des Play Boy, traduit un mal existentiel qui caractérise la société d'avant la seconde guerre mondiale.Dans la production cinématographique « la misogynie était bien davantage la règle que la xénophobie ou l'antisémitisme », comme on l'a illustré dans le même ouvrage Noël Burch et Geneviève Sellier :

> Le plus souvent, c'est la peur de l'émancipation des femmes qui s'exprime dans le cinéma des années 50, sur un mode léger ou dramatique. De Jacques Becker à Henri Decoin, de Claude Autant Lara à Jean Renoir, d'Yves Allégret à Henri -Georges Clouzot, de René Clément à Max Ophüls,tous les grands et moins grands réalisateurs de la période auront sacrifié à ce thème porteur.[78]

En effet, malgré la présence d'innombrables femmes au cinéma français des années cinquante, il n'y a pas eu de films qui mettent l'accent sur l'émancipation de la femme. Cette dernière est souvent réduite à un personnage frivole, volage et sans aucun scrupule. Nana jouée par la très séduisante Martine Carol en 1955, s'inscrit dans la représentation que se fait le cinéma français de la femme à cette époque là. L'actrice française est considérée en effet par les cinéphiles comme étant une femme charmante, ravissante et gracieuse[79] qui peut tout à fait satisfaire les phantasmes masculins les plus archaïques.

(Michel Simon) a décidé de supprimer son épouse (Germaine Reuver), parce qu'il la trouve acariâtre et pénible. Il réussit à l'éventrer par un coup de couteau pendant qu'elle lui verse du poison.

77 Le mythe Jean Gabin a été constitué selon Geneviève Sellier et Noël Bruch « à partir de La Bandera de Julien Duvivier, mythe d'une masculinité à la fois idéale et vouée à la mort, objet d'identification des hommes qui doutent […] et objet de désir pour les femmes ».

78 Noël Burch, Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, op. cit.,* p.261.

79 Martine Carole apparaît régulièrement au cinéma où sa beauté marque les esprits notamment dans *Miroir* en 1947, avec Jean Gabin, *Les Amants de Vérone* (1948) avec Pierre Brasseur ou encore *Je n'aime que toi* 1949).

Martine Carol a été choisie d'ailleurs par son marile réalisateur Christian–Jaque pour des rôles de vamp et de femmefatale pour jouer notamment Lucrèce Borgia, Madame du Barry. Elle est alors la meilleure aux yeux des Français qui puisse endosser le rôle de Nana.Malgré le militantisme féminin[80]et malgré l'émergence d'un cinéma féministe, réfractaire et indépendant dans les années 1960 et 1970, le cinéma féministe des années 1980a perdu de son dynamisme. Ceci s'explique d'une manière générale par la crise qu'a connue le cinéma à cette époque où la télévision[81], en diffusant quotidiennementplusieurs films, a pris le relais et a été à l'origine de cette crise.L'adaptation de *Nana* en 1983 s'inscrit dans la tradition cinématographique qui met la femme fatale au devant de la scène. La rousse actrice Véronique Genest a été choisie par le réalisateur Maurice Cazeneuve parmi un casting de cinq cents personnes pour jouer Nana. En raison de sa beauté sulfureuse et de sa jeunesse fougueuse, cette actrice a pu aisément s'immiscer dans le rôle de la courtisane Nana.« Se mettre nue devant une caméra est un don de soi », explique Véronique Genest aux journalistes de Paris Match[82]. À l'âge de 58 ans, l'actrice se souvient encore de son rôle de courtisane, jouée à l'âge de 22 ans où elle a vaincu sa pudeur pour jouer la scène où « Nana se déshabille devant sa psyché, se caresse et se retrouve nue après un streap-tease suggestif. »[83].Effectivement, le réalisateur Maurice Cazeneuve a opté aussi, dans cette version de 1983, pour les gros plans où Nana est saisie, vêtue d'une simple gaze, comme il est mentionné dans le roman, et où elle affirme son pouvoir sur le public et sur les autres acteurs. Ces séquences mettent en valeur la domination de Nana sur le monde de la scène et sur les hommes d'une manière générale grâce à sa beauté ravageuse.

---

80 À la fin des années 1960 et au cours des années 1970, des lois ont été érigées contre des pratiques misogynes, comme « la loi Neuwirth » en 1967, qui autorise l'utilisation des contraceptifs. Il y a eu aussi naissance de mouvements féministes comme Le Mouvement de Libération des Femmes en 1970 qui revendique l'égalité des sexes, « Le Manifeste des 343 salopes » en 1971, qui est une pétition signée par Marguerite Duras, Françoise Sagan, Catherine Deneuve où elles s'exposent pour révéler au public qu'elles ont eu recours à l' avortement, encouragent ainsi une telle pratique.

81 L'avènement en 1984 de Canal +qui consacre une part importante de ses programmes au cinéma est le symbole de cette époque.

82 Véronique Genest s'explique sur son rôle de Nana à la revue « *Paris Match* », le 09 mars 2015.

83 *Ibid.*

La version moderne de Nana :

La dernière adaptation de Nana en 2001 réalisée par Edouard Molinaro se distingue des trois premières. Déjà, il y a eu une modification au niveau du titre. De *Nana,* on est passé *Nadia Coupeau, dite Nana*. La modification du titre est déjà très suggestive. L'appellation *« Nana* » dont est affublée l'héroïne des *Rougon-Macquart* est synonyme de femme volage, aux mœurs légères, prise dans un sens familier. Il connote l'image péjorative associée à la prostitution que véhicule Nana dans le roman éponyme et dans les trois adaptations successives qui en ont été faites. Mais le dernier titre auquel le réalisateur français Edouard Molinaro a opté, associe à cet anagramme, le vrai nom de Nana celui de Coupeau. Il a modifié son prénom « Anna » proposé par Zola en lui donnant un nom contemporain « Nadia ».Ces modifications du titre du roman donnent la couleur au film. *Nadia Coupeau, dite Nana* n'est pas une adaptation fidèle du roman Zolien mais une adaptation libre. Le film est par ailleurs une version moderne du roman du XIXe siècle. Il transpose le personnage de la courtisane dans unmondeplutôt contemporain. Il débute contrairement aux autres adaptations par un commentaire en voix-off :

> Y'a des endroits où il fait bon vivre et d'autres où il vaudrait mieux ne jamais être né. C'est pourtant là que j'ai vu le jour ; c'est là aussi que j'ai fabriqué mon Loulou, mon fils, et que j'ai voulu le garder. J'ai bien fait parce qu'il a donné un sens à ma putain de vie. Et je suis encore là aujourd'hui, c'est grâce à lui. En fait, je m'appelle Coupeau, mais tout le monde m'appelle Nana.[84]

Cette apparition de Nana donne un souffle nouveau à l'histoire de ce personnage déjà connu par le public, que ce soit à travers le roman de Zola ou à travers les adaptations antérieures. Nana se révèle, non seulement par le biais de son pouvoir de séduction mais aussi par sa relation fusionnelle avec son fils « Loulou ». En effet, tout le film tourne autour dela relation de Nana avec son enfant. Celle-là n'est donc ni cette prostituée dont Zola a fait l'héroïne de son roman, ni la courtisane qui a figuré dans les versions filmiques de Renoir, de Christian Jacques ou de Maurice Cazeneuve. Elle est plutôt une femme rebelle, avec le franc-

[84] Incipit du film, commentaire en voix-off de Nana.

parler des banlieues. D'ailleurs le choix de l'actrice brune Lou Douillon s'expliquepuisque le public la connait depuis qu'elle a joué dans le film*Kung Fu Master*[85], conçu parla réalisatrice de la nouvelle vague Agnès Varda, où elle a incarné aussi le rôle d'une femme révoltée se souciant très peu des stéréotypes sociaux. Nadia Coupeau semble retrouver son droit à la parole dans ce film, dont le XIX^e^siècle a longtemps privé la femme. Elle ne chante plus faux comme dans le roman ou comme dans ses adaptationsultérieures. Au contraire, elle attire les hommes non seulement par sa beauté mais par son talent artistique. Elle n'apparaît pas dans le monde du théâtre mais dans celui de la publicité et des relations publiques.Contrairement à la courtisane Nana, la croqueuse d'hommes, qui incarne dans le roman de Zola le mythe de la sexualité féminine ravageuse, Nadia Coupeau, dans l'adaptation de Molinaro, se distingue par son aspect mystérieux qui fait d'elle à la fois une femme ange ou démon, « dominatrice »ou « soumise » :

> Quand elle fit passer sa robe par-dessus sa tête, Tricker eut tout le loisir de se rendre compte qu'elle ne portait effectivement rien dessous. Elle avait un joli corps, ça, c'était sûr. Et lorsqu'elle commença de bouger, jouant avec sa robe pour cacher ou dévoiler sa nudité, le photographe s'aperçut qu'elle savait s'en servir. Tandis qu'il la mitraillait, il la vit passer de la pute à la sainte, de la dominatrice à la soumise, de la Lolita à la femme fatale.Un vrai kaléidoscope de la féminité, une multitude de facettes que cette diablesse incarnait tour à tour avec une incroyable facilité[86], écrit Alice Destournelles, l'auteure de l'ouvrage Nana Coupeau, dite Nana.

L'écrivaine a fait de Nana une femme sensuelle qui a de l'emprise sur les autres, parce qu'elle a le pouvoir de se muer en « pute », en« sainte », en « dominatrice », ou en « soumise ». L'image fluide de ce personnage miroitant qui, « au son de la musique multipliait lesposes provocatrices, ingénues, comiques, vulgaires »[87], persiste aussi dans le film réalisé en sa version moderne par Molinaro. Mais, ce qui rapproche Nana dans le film contemporain du personnage zolien est que Nadia Coupeau, dite Nana est réduite, elle aussi,à une image, à une photo figée qui cristallise le désir masculin. Dans la version de 2001, Nana est en effet

---

85 Ce film est réalisé en 1988 par Agnès Varda qui raconte une histoire d'amour exceptionnelle entre une femme du nom de Mary-Jane ayant 40 ans et un jeune garçon de 14 ans qui s'appelle Julien.

86 Alice Destournelles. *Nadia Coupeau, dite Nana*, Paris, Éd. J-C. Lattes, 2001, p.72.

87 *Ibid.*, p.75.

mannequin pour une publicité, délestée de tous ses attributs humains. Elle est amoindrie ainsi à un objet de consommation, qui « éveille les fantasmes des consommateurs »[88].Parlant de l'image publicitaire, Marie-José Fourtanié, dit :

> Le terme d'image connote le manque de naturel et d'authenticité. […] Le fait que l'image soit reproduite à plusieurs exemplaires, dans plusieurs magazines, insiste sur l'idée de notoriété mais aussi sur le conformisme du milieu social décrit. Multipliée à plusieurs exemplaires, l'image, aussi parfaite soit-elle, perd de son originalité.[89]

Incarnant des marques de publicité, Nana mannequin, se réduit à une icône. Lou Douillon, cette charmante héroïne semble être la mieux placée pour jouer le rôle d'une femme perdue et désorientée issue d'un milieu modeste, qui n'a que son charme comme unique atout pour y échapper. Le film dans sa version moderne offre finalement, à travers le personnage de Nadia Coupeau, une vision panoramique de la société du XXIe siècle dominée par l'appât du gain et l'amour effréné de l'argent.

---

88 Gaël Bellalou, *Regard sur la femme dans l'œuvre de Zola*, *op. cit.,* p.267.

89 Marie-José Fourtanié, *Parcours de Lecture, Les Belles Images, Simone de Beauvoir*, Paris, Éd. Bertrand Lacoste, 1994. pp.55-56.

Chapitre deuxième

Immersion et élévation : de la libido à la dévotion

Zola n'a pas été seulement le romancier des classes aristocrates, bourgeoises et petites bourgeoises,mais aussi celui du milieu paysan. On sait que la germination etl'investissement de la terre d'une portée libidinale, à la fois régénératrice et destructrice sont des métaphores récurrentes dans son œuvre. Le cinéma n'a retenu de Zola que le portraitiste percutant de personnages issus du monde des villes et non de celui des villages. Autant des romans comme *Nana, Thérèse Raquin, Germinal* ont connu plusieurs adaptations, autant l'univers rural, tel que le décrit Zola est resté sous- exploité dans le cinéma, comme si cet aspect-là de l'œuvre zolienne n'alléchait pas beaucoup les cinéastes.En effet, son roman *La Terre* écrit en 1887 a bénéficié d'une adaptation orpheline du temps du muet en 1921, faite par un cinéaste de second plan André Antoine et dont le nom ne figure même pas dans *Le Dictionnaire du Cinéma.*Ce qui est frappant dans cette adaptation, ce sont les innombrables mutilations dont fut l'objet l'œuvre comme nous le verrons un peu plus loin.Certains chercheursconsidèrentque la sensualité a une dimension éminemment féminine. Elle réfère à l'étape matriarcale qui a partie liée à la terre, à l'irrigation et à la régénération. L'activité agricole est constitutive de matriarcat[1] tels la joaillerie, le tissage et la broderieet l'emporte largement sur les autres activités rattachées habituellement à la femme. Les jeunes filles paysannes dans *La Terre* et quideviendront plus tard des mères, appartiennent-elles à l'ordre matriarcal et le revendiquent elles comme tel ?

---

1 Johann Jakob, Bachofen, *Le Droit de la mère Dans l'Antiquité*, Hachette Livre*, BNF*, Paris 2016. Dans la préface de son ouvrage, Bachofen démontre que la domination matriarcale ne peut pas être étudiée isolément des autres phénomènes. « En effet, à l'inverse du patriarcat, le matriarcat accorde la prééminence à la gauche au détriment de la droite, à la nuit plutôt qu'au jour et à la lune plutôt qu'au soleil au point que des concepts généraux telles que la liberté et l'égalité découlent spontanément du matriarcat. » Mais, lorsque le patriarcat l'a emporté, non seulement il a engendré un changement social, mais aussi « une vision révolutionnaire du monde : ainsi l'idée céleste apollonienne a triomphé de l'idée terrestre, la droite a prédominé sur la gauche, le jour a vaincu la nuit et l'esprit a soumis la matière. » Voir surtout le lien que Bachofen a établi dans son ouvrage de référence entre le principe de la fécondité de la terre et celui de la fécondité de la femme.

I.2.1-Les paysannes

Ce qui fait la force du roman*La Terre*est que la femme zolienne non seulement tourne le dos à sa sensualité et à sa féminité, mais elle se soumet entièrement à l'ordre patriarcal et à sa vision phallocratique. Elle n'est plus une figure du jour mais de la nuit, non pas de la révolte, mais de la sujétion, entièrement dépendante d'un milieu agricole qui la prive de toute autonomie. La terre est justement cette matrice libidinale où se cristallisent toutes les dérives et tous les excès notamment sexuels. Dans*la Terre,* les paysannes donnent libre cours à leurs instincts sexuels et s'y assujettissent.Comme Françoise Mouche qui se livre depuis l'âge de quatorze ans à ses plaisirs charnels, telle une bête qui se préoccupe uniquement de ses accouplements.Devenuepubère, elle éprouve du plaisir àdécrire avec détails sa vie intime avec les garçons de son village. C'est la terre qui les rapproche et les jettent dans les bras les uns des autres[2]. Zola met l'accent sur l'effet stimulant de la terre sur la sexualité du paysan.Elle l'aigrise sensuellement[3] . Zola écrit :

> La scène de fenaison baigne dans une atmosphère à la fois allègre et sensuelle. Tout le chapitre de la moisson est plein des désirs excités par le labeur même qui s'accomplit dans l'achèvement des fécondités : » c'était, la nuit surtout, des ripaillesde mâle[4].

Le cadre naturel, vierge et sauvage est souvent présent dans l'œuvre de Zola comme un espace magique et merveilleux qui contraste avec l'espace ténébreux de la ville. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, Le Paradou par exemple est un petit coinidyllique, pareil à un jardin d'Eden. C'est ce paradis perdu qui réveille les sens de l'abbé Mouret à l'amour puisqu'il cède aux charmes de la belle Albine. Cette description euphorique d'une nature féerique et aphrodisiaque n'est pas présentedans *La Terre.*Zola considère que la relation fusionnelle des paysannes avec la terre les transforme en des bêtes assoiffées d'accouplement et leur fait perdre le sens de la modération et de la sagesse.Lanature,ainsi envisagée, n'a plus d'effets régénérateurs sur le corps et l'esprit.L'auteur des *Rougon-Macquart* estime que le travail dur des paysannes, le labour de la terre, la semence réveillent la bête qui est tapie tout au fond de

---

2 Emile Zola, *La Terre*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, p.128.

3 Sur la figure de la Terre comme génératrice de sensualité, voir Guy Robert, *La Terre d'Emile Zola,* Éd. Les Belles Lettres, Paris, 1952, p. 309.

4 *Ibid.*,p.310.

chacune d'elles et font d'elle des esclaves de leur instincts sexuels.C'est pourquoi il n'est pas étonnant de voir des filles se transformer en filles- mères sans aucune gêne de leur part, ni de leur entourage, comme si un tel phénomène était inscrit dans les lois de la nature. Dans *La Terre*, Buteau se décide très tard à se marier avec sa cousine Lise Mouche avec qui il a eu un enfantpar pur intérêt. Le père conseille à sa fille de « ne pas mettre Buteau dans l'obligation de donner une réponse négative, à laquelle il se tiendraitfacilement. »[5]La destinée des paysannes célibataires est tracée d'avance : elles sont abandonnées par leurs hommes et sont confrontées toutes seules à leur triste sort.Privées de leur droit et incapables de prendre la moindre initiative, elles se vouent, avec une sorte de fidélité naturelleà leur mâle procréateur,comme le fait remarquer Anna Krakowski :

> Les filles mères de la campagne et de la ville se trouvent abandonnées, seules, en face des difficultés presque insurmontables de la vie.Malgréles humiliations et les vicissitudes d'une telle situation, la femme dressée à la soumission au mâle supporte tout et se garde pour celui qui l'a prise.Ce n'est pas toujours une fidélité raisonnée, mais plutôt instinctive : elle reconnaît son maître et l'attend, souvent inutilement d'ailleurs. Lise Mouche n'aime pas plus Buteau qu'un autre, mais une fois liée à lui, elle nese résoudra pas après l'abandon, à épouser quelque homme.[6]

La paysanne vit dans des conditions précaires, tout comme les filles des mineurs et les ouvrières, mais si elles se soumettent entièrement et se comportent comme des esclaves à la merci de leur maître, c'est parce qu'elles vivent dans une société hautement conservatrice et misogyne où l'hommea toujours le dernier mot.Dans *LaTerre,* Zola met en relief le fort engagement de ces jeunes filles dans les activités auxquelles elles s'adonnent depuis leur tendre enfance, comme l'illustrent Fanny Fouan et les sœurs Mouche qui labourent la terre avec le même effort et la même assiduité que les hommes.La femme du père Fouan ne s'emploie-t-elle pas, elle aussi, à entretenir le ménage, à s'occuper des enfants, à aider son mari au champ, sans dire un mot, docile comme une bonnebête.[7]Telle qu'elle est décrite, la paysanne est une femme impassible, froide et endurcie par les travauxagricoles

---

5 Guy Robert,*La Terre* d'Emile *Zola*, *op. cit.,* p.303.

6 Anna Krakowski, *op. cit.,* p.206.

7 Emile Zola,*La Terre,op. cit.,* p.94.

herculéensqu'elle effectue et par le comportement souvent brutal de son mari.Rienne peutarrêter Lise Mouche,par exemple, qui veut acquérir à tout prix une petite parcelle de terre. Elle tuesa sœur et contribue à l'assassinat de son beau-père. Le réquisitoire que fait l'instituteur contre les paysansest sans appel *:* « Vous êtes une race finie : l'amour imbécile de la terre, dont vous restez l'esclave, vous a rétréci l'intelligence, pour lui vous assassineriez … »[8]. La terre, mise à l'index, est accusée d'être à l'origine de tous les maux. Ce verdict accablant est-il celui de Zola lui- même ? Non, dans la mesure où le point de vue de l'auteur est nettement nuancé :

> La Terre (qui est une) œuvre rude où la vie primitive du paysan, (est) très proche de celle de l'animal, apparaît dans toute sa nudité, n'offre pourtant presque pas de cas d'adultère.Si les filles se laissent assez facilement prendre par les galants du village, dès le mariage la paysanne mène une vie sérieuse.[9]

Dans le texte de Zola, la Terre a deux facettes : elle est source d'engorgement sexuel dont les paysans ressentent l'effet stimulateur et d'autre part, elle est d'une sincérité irréprochable comme l'indique le substantif « *nudité* ».La terre est personnifiée, perçue comme un organisme vivant. Etre nu veut dire ne pas tricher, refuser le masque du paraître et rester fidèle aux lois de la nature. Malgré la condition misérable dans laquelle elle vit, la paysanne n'est jamais tentée de tromper son mari, elle trouve son bonheur dans le mariage et compense ses frustrations en s'investissant dans le travail de la terre. Elle adopte les attributs de l'homme et oublie sa féminité et sa vie sexuelle. Ce qui détruit une femme comme Nana, par exemple, c'est qu'elle est déracinée, se coupant de toute attache et de toute appartenance. La terre, protège aussi et s'avère le meilleur paravent à toute dérive, mais le problème, c'est que la terre est une figure masculine et non féminine.La paysanne et la terre font corps, étant donné que toutes les deux sont régies par l'obligation de la fertilité. C'est dans la terre notamment que se manifeste l'aspect problématique de la fertilité, étant donné que celle-ci est synonyme de soumission à la loi du mâle qui est obsédé par la procréation. Ce roman est à envisager comme un hymne à la masculinité et à la virilité. Buteau est incontestablement « *le*

---

8 Emile Zola,*la Terre*, *op. cit.,* p.94.

9 Anna Krakowski, *op. cit.,* p. 209.

mâle de la terre »[10], pour reprendre les propos de Chantal Jennings.Il se distingue par une violence excessive à l'égard de sa mère qu'il torture ou de son père qu'il tue. Il harcèle, à plusieurs reprises, sa belle-sœur Françoise qu'il désire ardemment quitte à la violer. Il est désigné comme étant « l'époux choisi de la terre, la seule femelle qu'il n'a jamais trahie. »[11]. *La Terre*est la saga de la misogynie impétueuse et dangereuse qui caractérise les mœurs du monde rural à cette époque.C'est la loi du mâle fort et viril qui y règne :

> La terre appartient (en effet) de plein droit au plus fort et au plus puissant ; et Fouan devenu trop vieux, perclus " d'impuissance sénile", Jésus-Christ s'étant révélé un incapable, la terre doit nécessairement passer au bras d'un autre mâle.[12]

La loi de la terre est impitoyable, elle n'est guère clémente avec les faibles et les vaincus. La terre est par essence iconoclaste et elle est hostile aux idoles ou à celles qui se prennent comme telles. La sénilité est une tare insurmontable y compris pour une icône consacrée comme « Jésus-Christ ».Les personnages dont il parle à l'instar de Fouan ne sont pas des surhommes mais des êtres vulnérables et qui se rendent compte que l'âge ne pardonne pas et que le cycle est irréversible. C'est la terre justement qui rappelle à l'espèce humaine cette loi-là.Cet *«* autre mâle » aux mains de qui passe la terre, c'est Buteau, créateur et conquérant fertile Si la sexualité masculine est capable de tous les prodiges en synergie avec les clameurs sensuelles de la terre,la sexualité féminine est en revanche, perçue « comme porteuse de mal et de mort »[13], comme l'illustreFrançoise, la paysanne intruse qui déstabilise le ménage de Lise et de Buteau. Par sa beauté, c'est elle qui éveille le désir sexuel de Buteau et qui met par conséquent sens dessus dessous le foyer conjugal de sa sœur. Lise est aussi appréhendée comme une instigatrice du mal, l'incarnation de la voix du diable, dans la mesure où c'est elle qui a pris la décision de tuer son beau-père, le vieux Fouan en enfonçant sa *«* croupe de jument hydropique *»,* [14]dans l'oreiller qui l'étouffe.Elle est aussi complice du viol de sa sœur Françoise et de son assassinat stimulé par le dépit et la jalousie.À propos de

---

10 Chantal Jennings, *L'Éros et la femme chez Zola*, *op. cit.,* p.85.

11 *Ibid.*, pp.85-86.

12 Emile Zola, *La Terre*, *op. cit.,* p.86.

13 *Ibid.*, p.264.

14 *Ibid.*

cette féminité maléfique et destructrice,Chantal Jennings écrit : « Le discours romanesque zolien exprime avec une acuité saisissante une vision catastrophique et infernale de la sexualité. »[15]. Lasexualité est diabolisée, perçue comme un dérèglement brutal et dévastateur. C'est ainsi que la femme est dépeinte dans la plupart des romans de Zola comme une créature lubrique et vicieuse, à l'instar de La Cognette, l'un des personnagesde *La Terre*dont la voracité est sans limite.La séquence où elle se retrouve seule avec Jean en témoigne :

> Et, comme Jean se décidait à entrer dans la cuisine, elle le prit par la taille, se frottant à lui d'un air de rire, sans s'inquiéter d'être vue, en amoureuse gourmande qui ne se contentait pas du maître.[16]

La sexualité est vécue chez les paysans comme un acte bestial et primitif. Il y aune scène qui l'illustre fortement : l'accouplement de la vache et du taureau longuement décritau début du roman,et auquel assistent Jean et Françoise n'est-il pas à l'image de la sexualité lascive et animalière vécue par les paysans ? Nous pouvons citer ce passage du roman :

> Dès qu'il fut détaché, César, lentement, sortit. […] ; et il resta une minute immobile, raidi sur les pieds, la queue nerveusement balancée, le cou enflé, le mufle tendu et flairant. La Coliche, sans bouger, tournait vers lui ses gros yeux fixes, en meuglant plus bas. Alors, il s'avança, se colla contre elle, posa la tête sur la croupe, d'une courte et rude pression ; sa langue pendait, il écarta la queue, lécha jusqu'aux cuisses.[17]

Zolaabolit les frontières entre sexualité animale et sexualité humaine. Dans le rut, toutes les deux sont semblables. Pareille à cette vache docile, la paysanne se soumet souvent à la volonté de son mâle, le laisse faire sans pouvoir émettre le moindresigne. Dans le monde rural,on a l'impression que l'acte sexuel n'a de sens que s'il est entrepris en vue de la fécondation.Ce qui est saisissant dans cette scène de l'accouplement de la vache et du taureau, dont Jean et Françoise sont les témoins privilégiés, c'est que les deux bêtes sont décrites comme des êtres humains, comme si la sexualité était le même bien partagé par toutes les espèces. Zola suit toues les péripéties à commencer par la drague pour finir par l'ensemencement de la vache :

---

15 Chantal Jennings, *op. cit.,* p. 11.

16 Emile Zola, *La Terre*, *op. cit.,* p. 19

17 *Ibid.*, p.22.

> D'un air calme et attentif, comme pour une besogne sérieuse, elle s'était avancée. Le soin qu'elle y mettait fonçait le noir de ses yeux, entrouvrait ses lèvres rouges, dans sa face immobile. Elle dut lever le bras d'un grand geste, elle saisit à pleine main le membre du taureau, qu'elle redressa.[18].

Quand le taureau :

> […]se sentit au bord, ramassé dans sa force, il pénétra d'un seul tour de reins, à fond. Puis, il ressortit. C'était fait : le coup de plantoir qui enfonce une graine. Solide, avec la fertilité impassible de la terre qu'on ensemence, la vache avait reçu, sans un mouvement, ce jet fécondant du mâle.[19]

L'isotopie de la fertilité est prégnante dans ces deux extraits, comme le soulignentle nom« fertilité », le verbe « ensemencer » et la périphrase par laquelle est désigné le sperme « ce jet fécondant du mâle ».Jean et Françoise vivent pleinement l'acte vu et s'y impliquent entièrement. On a l'impression qu'ils sont si subjugués qu'on ne sait plus si c'est un acte accompli par deux animaux ou vécu par le couple par procuration. C'est cette ambigüité dans la juxtaposition de l'animal et de l'humainqui a tant fasciné Eisenstein et au point de trouverdes traces dans son œuvre cinématographique[20].Le lecteur est pris, lui aussi, dans ce jeu d'identification, et il a subi d'une certaine manière la confusion.D'ailleurs, nous ne pouvons pas être insensibles auxallusionsauxquelles le narrateur nous fait part à travers un tel passage à titre d'exemple :

> Françoise, ayant retiré sa main, restait le bras en l'air. Elle finit par le baisser, en disant :
>
> – Ça y est.
>
> – Et raide ! répondit Jean d'un air de conviction, où se mêlait un contentement de bon ouvrier pour l'ouvrage vite et bien fait.[21]

---

18 Emile Zola, *La Terre*, *op. cit.,*p.23.

19 *Ibid.*, pp.23-24.

20 Au sujet de cette ambigüité entre l'être humain et la bête, le film d'Eisenstein qui nous vient surtout à l'esprit est le *Pré de Béjine* (1937). À l'occasion d'une fête de mariage, on voit la mariée qui est auréolée de fleurs et dans le même plan une vache dont la tête est ceinte d'une couronne fleurie parée de ses plus beaux atouts, sans qu'on sache vraiment si c'était le mariage de la vache ou celui de la jeune fille.

21 Emile Zola, *La Terre*, *op. cit.,* p. 24.

La relation entre l'homme et la femme dans le monde rural est associée incontestablement au thème de la bestialité. Ce thème a souvent constitué le nerf qui irrigue l'univers zolien.En mettant en exergue les troubles des liens consanguins et le déferlement des hystériques refoulés, l'auteur des *Rougon-Macquart* ainscrit en effet ses romanssous le signe de l'animalité et de la bestialité. Dans *La Terre* par exemple, le champ lexical de la brutalité et de la bestialité est très présent dans la description des personnages masculins et féminins. Les paysans sont conçus comme des bêtes gaillardes et les paysannes comme des bêtes soumises. Cette séquence où le père et la mère Fouan sont décrits comme des animaux témoigne de la bestialité des personnages zoliens et de la docilité des paysannes à l'égard du mâle :

> Le père, jadis très robuste, âgé de soixante-dix ans aujourd'hui, s'était desséché et rapetissé dans un travail si dur, dans une passion de la terre si âpre, que son corps se courbait, comme pour retourner à cette terre violemment désirée et possédée. Pourtant, sauf les jambes, il était gaillard encore, bien tenu, ses petits favoris blancs, en pattes de lièvre correctes, avec le long nez de la famille qui aiguisait sa face maigre, aux plans de cuir coupés de grands plis. Et, dans son ombre, ne le quittant pas d'une semelle, la mère, plus petite, semblait être restée grasse, le ventre gros d'un commencement d'hydropisie, le visage couleur d'avoine, troué d'yeux ronds, d'une bouche ronde, qu'une infinité de rides serraient ainsi que des bourses d'avare. Stupide, réduite dans le ménage à un rôle de bête docile et laborieuse, elle avait toujours tremblé devant l'autorité despotique de son mari[22].

Il est clair, d'après ce passage, que la mère Fouan ne peut vivre que dans « l'ombre » de son mari, « ne le quittant pas d'une semelle ».Elle est « stupide, réduite dans le ménage à un rôle de bête docile etlaborieuse. »[23].Voilà ce qui qualifie le mode de vie d'une paysanne : des travaux laborieux, éreintants et une soumission aveugle au mari. Lise n'est-elle pas souvent décrite comme une « femme à quatre pattes, suante, odorante ainsi qu'une bête en folie.»[24] . Quant au paysan, il se comporte comme un mâle envers sa femelle, disposant d'une grande autorité et manifestant un désir sexuel brutal animé par une envie frénétique de possession. En parlant de Buteau, Zola dit qu'« il tenait de son père le désir brutal,

---

22 *Ibid.*, p.43.

23 *Ibid.*

24 Emile Zola, *La Terre*, *op. cit.,*p.146.

l'entêtement dans la possession. »[25].C'est pourquoi, la paysanne est privée de tout épanouissement sexuel. Même consenti, le rapport sexuel est loin d'être une source de joie et d'équilibre pour elle.Citons l'exemple de Françoise qui, après le rapport sexuel avec Jean, elle :« rouvrit les yeux, sans une parole, sans un mouvement, hébétée […], Quoi ? C'était déjà fini, elle n'avait pas eu plus de plaisir ! Il ne lui en restait qu'une souffrance »[26]. La sexualité est par conséquent vécue par la paysannecomme un supplice. Philippe Hamon écrit :

> La sexualité et le corps des personnages sont bien l'endroit du récit où se surdéterminent implicitement ou explicitement une norme hédonique (plaisir ou déplaisir des partenaires)[27].

Le paysan ne cherche pas vraiment à assouvir les désirs de sa partenaire, projetant son désir violent et brutal sur la terre. Ses biens sont « cultivés […] avec un acharnement de rut, augmentés ensuite lopins à lopins, au prix de la plus sordide avarice. »[28] Rien n'a de la valeur à ses yeux devant la terre : « Ni épouse, ni enfants, ni personne, rien d'humain : la terre ! ».[29] Le conflit que représente la terre est au fond le conflit entre ce qui est naturel et ce qui est culturel, entre une condition féminine, tributaire de ses pulsions qu'elle assouvit animalement.Elle n'a pas encore de langue[30]et ne s'exprime par la force des choses qu'à travers un corps, qui est dépossédé de tout pouvoir de réaction. Renversant les conceptions usuelles, Zola fait de la terre un ogre vorace, à l'autel duquel se soumettent des jeunes paysannes, promises à la duplication du même système d'asservissement. Que reste-il dans l'adaptation de 1921, de cet univers paysan décrit par Zola, tantôt d'une manière réaliste, tantôt en sondant lesmultiples symboles panthéistes et mythiques qu'ils

---

25 *Ibid.*, p.44.

26 *Ibid.*, p.271.

27 Philippe Hamon. *Texte et idéologie*.PUF, coll. « *Écriture »*, Paris 1984, p. 210.

28 Emile Zola, *La Terre*, *op. cit.,* p.46.

29 *Ibid.*

30 Sur cette question cruciale de la femme à la langue, voir en priorité l'ouvrage du penseur saoudien. Abdallah al-Ghadàmi *La Langue et La Femme*, traduit en français par Luc Barbelescue, Éd. Acte Sud - Sindbad, Paris 2016, notamment les pages 132-135.

véhiculent ? La vision que se fait Zola de la terre est une vision très complexe qui montre son intelligence à décrypter les signes et les coulisses, de tout milieu, quelque soit sa nature. Or, dans le film d'André Antoine, il ne subsiste du roman de Zola qu'une intrigue superficielle et une conception aseptisée d'une terre prise à la légère et vidée de toute la charge sexuelle qu'elle comporte dans l'imaginaire des humains. Si *La Terre* est un roman important dans le parcours de Zola, c'est parce qu'elle fait de la frontière entre le bestial et l'humain, une frontière ambigüe et fragile, dans la mesure où dans plusieurs passages du roman, les êtres se comportent comme des bêtes et inversement. Cette contigüité troublantefaite de nombreuses similitudes entre l'être humain et l'animal, qui fait l'intérêt de ce roman et préfigure un thème central dont s'emparera le cinéma plus tard : le devenir bestial de l'être humain.Ce thème de la transformation de l'être humain en une bête sera en vogue dans le cinéma des années 1940 et 1960 et refleurira, à l'orée du troisième millénaire. Parmi ces films, citons les plus célèbres à savoir *La Féline*de Jacques Tourneur, réalisé en 1942 et *La Mouche* de David Cronenberg, réalisé en 1986.Dans*La Féline*, le réalisateur met au devant de la scène la dualité d'un personnage féminin du nom d'Irena. Ce personnage est d'ailleurs joué par la même actrice française qui a interprété le rôle de Séverine dans*La Bête humaine*, à savoir Simone Simon. Irena est à la fois une jeune femme qui aspire à une vie paisible et sereine et une femme –panthère qui se plait à se détruire animée par sa passion ardente. Cette image illustre ce que veut représenter entre autres le réalisateur, dans son film *Les Félines*, c'est-à-direune féminité complexe et problématique régie par des relations conflictuelles entre le désir et l'instinct.

Dans *La Mouche*, Cronenberg va jusqu'à explorer l'aspect animalier de la condition humaine par le biais d'un subterfuge d'une intrigue qui n'est pas à prendre au sens premier, notamment un scientifique qui fusionne sans le vouloir avec une mouche. Les dégradations de la chair de ce personnage, perdant progressivement ses ongles, ses oreilles et son nezjusqu'à sa fusion totale avec une mouche de taille humaine suscitent des questions d'ordre philosophique relatives à la fragilité de l'homme face à la maladie et au vieillissement, et mettent l'accent sur la bestialitéde l'être humain. Cette image du film met en relief la mutation subie par le scientifique. Les frontières entre l'humain et l'animal sont finalement très réduites.

Néanmoins, la question de l'ébranlement des particularités humaines et animalières qui fait la spécificité du roman zolien ne figure pasdans l'adaptation de *La Terre*. Il y aaussi dans le film des suppressions pour le moins étranges telles les scènes du viol de Françoise par son beau-frère avec la complicité de Lise et l'assassinat du vieux Fouan par le couple. Il se peut que ce soit le contexted'après-guerre très soucieux de morale et de l'image que la nation voulait donner d'elle-même. La censure aurait-elle pu cautionner l'aspect sulfureux et violent de certains passages dans le roman. C'est pour cette raison sans doute que les implications sexuelles relatives à la terre et à sa culture ont été toutes éludées. Mais au-delà de ces facteurs externes et qui pourraient dans une certaine mesure justifier ces nombreux écarts de l'auteur par rapport au texte original, c'est nous semble-t-il une mauvaise lecture de l'œuvre.Le nom « Zola »n'a été utilisé que comme un label de façade.

I.2.2- Les ouvrières

Dans *Les Rougon-Macquart*, les ouvrières vivent dans des milieux qui les asservissent aux caprices du mâle et les humilie. Notamment, les femmes de la mine, tout comme les paysannes, sont précocement éveillées à la sexualité. Dans *Germinal,* Catherine, à quinze ans déjà, connaît tout du monde des hommes et des femmes. Décrivant ces filles,Zola insiste sur

leur libertinage prématuré sans les accabler, puisqu'il considère que c'est la société qui a corrompu la jeune fille dès sa tendre enfance. Au moment où Zola écrit *Germinal,* il est au courant des travaux du docteurHubert Boëns-Boissau[31] relatifs à la promiscuité malsaine qui prévaut sur les lieux du travail entre les filles et les garçons des charbonniers. Dans sa lecture de *Germinal* et du regard clinique qu'elle porte sur les personnages, le médecin Ida-Marie met l'accent à son tour sur les dérives pathologiques occasionnées par le voisinage des deux sexes dans le milieu des mineurs:

> Il ne peut guère en être autrement lorsque des filles et des garçons, dès leur plus tendre jeunesse se trouvent continuellement en présence dans les heures de travail, aussi bien que dans les moments de loisir. Malgré la surveillance la plus active et les règlements les plus sévères, on ne peut empêcher que les passions qui sont si entrainantes et si impérieuses à l'époque de la puberté, ne soient sans cesse stimulées par le contact et le mélange continuel des adolescents de l'un et de l'autre sexe. Comment voulez-vous qu'une jeune fille reste pure au milieu des garçons au langage provocant, aux gestes hardis, qui la poursuivent, malgré la vigilance des chefs, dans tous les endroits où l'obscurité assure l'impunité et favorise le succès de leur audace.[32]

Dans son réquisitoire contre l'injustice sociale, elle exprime la conception qu'il a de la sexualité féminine. Son point de vue a un relent conservateur comme l'indique des termes tels : « pure »,« le mélange », « l'impunité ».Ce qu'elle refuse et qu'elle considère comme étant la source des maux, c'est toute forme d'intimité entre les adolescents de sexe opposés. Selon lui, « les passions » à « l'époque de la puberté » sont ravageuses et « impérieuses » pour les deux sexes et en particulier pour la jeune fille. Ce qui est paradoxal, c'est que le prisme selon lequel Zola voit les effets nocifs des contacts entre les deux sexes à l'âge de la puberté recoupe dans une certaine mesure la grille religieuse et morale. Le corps est conçu dans la religion chrétienne comme étant porteur de pêchés, de tentations et de châtiments. Pour se rapprocher de Dieu,le beau, l'éternel, et le parfait, il faut se purifier des souillures du corps et vivre dans l'abstinence des plaisirs de la chair qui corrompent l'âme. Zola est dépendant du

---

31 Mentionnons notamment son ouvrage *Traité pratique des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs*. Bruxelles, Tricher 1882.

32 Ida-Marie Frandon, *Autour de Germinal. La mine et les mineurs*, Genève. Droz; Lille, Giard, 1955, p.99.

paradigme pureté/souillure, innocence/culpabilité, comme le fait remarquerChantal Jennings :

> La fascination de l'enfance et de son innocence qu'on remarque dans le discours romanesque Zolien relève d'une dynamique de la faute, et de la projection idéale d'un vœu d'impossible pureté. (…) Les amours d'Angélique et de Félicien du Rêve (RM VI) sont placées sous le signe de la blancheur et de la pureté dont les assurent leur extrême jeunesse ainsi que l'église qui constitue leur principale préoccupation et sous l'aile de laquelle ils ont trouvé refuge.[33]

Zola considère que la jeunesse, la puberté ne devraient pas être salies par les plaisirs de la chair et que « Les couples d'enfants, d'adolescents ou de jeunes vierges […] sont chargés de signifier le sacrifice de l'amour au dieu de la chasteté. »[34]. L'auteur des *Rougon-Macquart* met en cause le milieu de la mine qui empêche les jeunes petites filles d'être à l'abri de toute tentation et les abrutit. La mine brise les rêves de ces jeunes filles et met fin à toute leur ambition comme celle de s'instruire et d'avoir un point de vue avisé sur les turbulences des rapports entre hommes et femmes. Il est donc prévisible que ces filles incultes et dont on a fait une main-d'œuvre facile et soumise à un rythme de travail frénétique soient tentées par le premier venu sans aucune conviction, ni affection de leur part. En témoigne Catherine dans *Germinal*, qui ne manifeste aucune résistance à Chaval qui la possède au fond de la mine, avec une violence telle que l'acte sexuel s'apparente à un viol. Il :

> s'assura que Maheu ne peut le voir et comme Catherine était restée à terre, sur son séant, il l'empoigna par les épaules, lui renversa la tête, lui écrasa la bouche sous un baiser brutal, tranquillement, en affectant de ne pas se préoccuper d'Etienne.[35]

Tel qu'il les décrit, le plaisir sexuel est synonyme de tortures dans la mesure où toute réciprocité y est abolie :

> […] se défendait sans révolte, avec la résignation passive des filles qui subissent le mâle de bonne heure. N'était-ce pas la loi commune ? Jamais elle n'avait rêvé autre chose, une

---

33 Chantal Jennings, *op. cit.,* p.31.

34 *Ibid.*

35 Emile Zola, *Germinal* , Classiques. 2000 pour la préface, les notes et le dossier. Première partie, chapitre IV, p.80.

> violence derrière le terril, un enfant à seize ans, puis la misère dans le ménage, si son galant l'épousait. Et elle ne rougissait pas de honte.[36]

On remarque le ton outré de l'écrivain quant à l'asservissement de ces jeunes filles à ce qu'il appelle la loi commune.Il rend même ces filles responsables de cette situation puisqu'elles sont d'une passivité totale comme si elles étaient complices de cette hégémonie imposée par le mâle. Dans cet extrait, il y a un termedont on verra toute l'importance dans le procès qu'intente l'écrivain à tous les abus dont est responsable la société, à savoir celui de révolte. Si ces filles ont perdu leur féminité et croulent sous des tâches ingrates, c'est parce qu'elles se soumettent à leur maître comme des bêtes. Ce qu'apprennent ces filles des mines et ce à quoi elles se conforment, c'est de porter un avis masculin et d'adopter au travail les attitudes de l'homme. Zola pointe du doigt ce brouillage des statuts qui se produit dans la mine. Anna Krakowski nous dit :

> dans les régions interdites aux femmes et où descendent cependant les petites filles « habillées en garçons et qu'on ne reconnaissait même pas »[37].

De par leur travail dur, ces jeunes filles s'exposent à des maladies mortelles. Catherine Maheu, par exemple, a souvent des nausées engendrées par le gaz et d'une pâleur due à la chlorose. Quant à la Mouquette, elle est anémique, alors que La Maheude souffre d'*«* affections diathésiques[38] ». Dans ses remarques sur ses maladies que contactent les femmes dans la mine, Zola s'est inspiré probablement de l'enquête menée par Boëns, dans le monde des charbonniers. L'injustice que subit la femme dans la mine se manifeste aussi à travers la maigre nourriture à laquelle elle a droit. Si l'homme bénéficie d'une nourriture conséquente parce qu'il est supposé avoir fourni plus d'efforts que la femme, cette dernière ainsi que ses enfants mangent des miettes. Zola dénonce cette injustice en démontrant qu'elle est fondée sur des préjugés erronés. En effet, il montre que la femme accomplit, elle aussi, de rudes besognes, performante à souhait, malgré la rudesse de la tâche et la tyrannie de son mari. Zacharie Maheu envie sa maîtresse parce qu'elle descend à la mine deux heuresplus tard

---

36 Emile Zola, *Germinal*, *op. cit.,* p.269.

37 Anna Krakowski, *op. cit.,* p.209.

38 Hubert Boëns-Boissau. *Traité des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs*. *op. cit.,* p.101.

que lui. Il répond à sa sœur qui la plaint parce qu'elle est une jeune tuberculeuse : « Ah ! Ouiche ! Philomène ! Elle s'en moque, elle dort ! C'est cochon de dormir jusqu'à six heures. »[39]. Il lui vole même son argent, le fruitde ses heures supplémentaires. Le sort de Catherine Maheu est pire. Elle est maltraitée par Chaval qui la fait travailler au dessus de ses forces, la réduit au rang d'une bête, la vole jusqu'au dernier de ses sous. Quand elle s'évanouit, il s'en prend à elle en lui disant de gros mots : « Catherine, sacrée couleuvre ! […] Veux-tu que j'aille te grouiller, moi ? »[40] Le monde de la mine a dénaturé la relation entre l'homme et la femme et a institué la loi de la jungle.

Dans *Les Rougon-Macquart*,les ouvrières sont engagées aussi dans des grands magasins par exemple. Ces vendeusesvivent dans la plupart du temps dans un dilemme : ou elles répondent aux avances des chefs d'entreprises, ou elles sont cruellement humiliées.*Au Bonheur des Dames*met à jour les exploitations des chefs d'entreprise de leurs ouvrières,à l'instar de Mouret qui profite souvent de son pouvoir pour harceler d'une manière directe ou indirecte son personnel féminin.Denise n'est-elle pas congédiée parce qu'elle refuseles avances de l'inspecteur Jouve ? Les ouvrières des grands magasins sont toujours frustrées vu qu'elles touchent un salaire médiocre et doivent se rattraper sur le pourcentage à la vente. Or, par leurs contacts quotidiens avec une riche clientèle. L'envie d'avoir et d'amasser le maximum possible d'argent anime la vie de ces employées. Le comportement vorace de ces vendeuses les pousse à avoir un amant pour assouvir leur appétit de luxe ou tout simplement pour subsister. On retrouve ce regard perçant de Zola qui détecte les crises à travers des éléments ordinaires de la vie quotidienne : les vêtements, la nourriture et tant d'autres choses.À ce niveau, on retrouve encore une fois les profondes affinités entre Zola et Eisenstein, cinéaste, qui a souvent démontré que ce sont les petits détails de la vie de tous les jours ainsi quetous ses besoins qui sont les déclencheurs des grands soubresauts de l'histoire.[41]Néanmoins, dans ce tableau sombre, Zola n'omet pas de parler des personnages féminins forts et charismatiques, comme Denise et Mme Hédouin. Il

---

39 Emile Zola*, Germinal,op. cit.,* p.47.

40 *Ibid.*, p.350.

41 Un exemple dans *Le Cuirassé Potemkine*, les marins se révoltent parce qu'on leur sert de la viande avariée, infestée de vers. Dans l'univers de ces deux auteurs, Zola et Eisenstein, la nourriture occupe une place importante. On se prostitue parce qu'on ne mange pas à sa fin, On se soulève parce que la nourriture servie par les gouvernants aux gens du peuple est infecte.

semble déroger ainsi à sa vision naturaliste dysphorique du sort féminin. Mme Hédouin est le maillon fort du magasin à ses débuts et c'est Denise qui prend le relais eny accomplissant les meilleures réformes, contribuantà l'essor de cette grande entreprise commerciale. Il a crédité également les femmes des petits commerces de qualité indéniable,à l'instarde Lise Macquart dans le *Ventre de Paris* qui se distingue par sa lucidité et sa perspicacité contrairement à son mari puisqu'elle joue un rôle primordial dans la prospérité de leur entreprise en y investissant une énorme somme d'argent.

En revanche, et d'une manière générale, la tentation venant de la ville et de ses attraits ne sert pas toujours l'intérêt de l'ouvrière citadine. Zola montre que l'ennemi invétéré de la femme issue d'un milieu ouvrier est l'alcool. L'exemple de Gervaise Coupeau stimulée par son mari en témoigne. Elle est minée par l'alcoolisme qui la précipite dans la déchéance. Mais à part l'effet néfaste de l'alcool, ce qui est mis en relief dans *L'Assommoir,* c'est le rêve brisé d'une femme ouvrière qui a voulu gagner sa vie à la sueur de son front afin d'être autonome et de se libérer de l'engrenage dans lequel l'ont entrainé des hommes à la dérive.Gervaise a succombé à l'ivrognerie après avoir été ruinée à cause de son mari alcoolique et de son amant cupide. Le ménage à trois qui précipite Gervaise dans l'opprobre est l'œuvre de Coupeau, son mari et Lantier, son amantqui profite d'elle et l'exploite sans merci. La condition misérable de Gervaise est identique à celle de toutes les ouvrières de l'époque qui subissent des abus de la part d'hommes sans scrupules, incultes et cyniques. Il en est de même pour les servantes et les domestiques qui quittent leur campagne sans disposer d'un diplôme, ou d'un métier et qui se trouvent contraintes de travailler dans des foyers bourgeois où elles sont maltraitées par leurs maîtresses. Leur seule échappatoire est de se jeter dans les bras du premier inconnu à leur risque et péril.Ce que Zola dénonce, c'est le harcèlement sexuel dont font l'objet ces servantes, thème qui fait de l'auteur des *Rougon-Macquart*, un contemporain de cette époque moderne, où le harcèlement est vivement dénoncé. Dans *Les Rougon-Macquart*, les exemples des servantes abusées par leur maître de maison sont nombreux, dont entre autres, Adèle la bonne des Josserand dans *Pot-Bouille*. Celle-ci se laisse tenter par les avances du propriétaire de l'immeublequi l'impressionne, vu sa condition aisée. Il y a également la cuisinière desDuveyrierqui est renvoyéeàcause d'une maladiesexuellement transmissible qu'elle a contractée après avoir eu une relation sexuelle avec le jeune fils de la maison. Mais Zola

nuance et évite les généralisations. Il rend justice aux servantes qui refusent de subir les harcèlements de leurs maîtres et quidécident de rentrer à la campagne déçues et désemparées.La camériste de Renée dans *La Curée*, par exemple,n'hésite pas à retourner dans son village, une fois qu'elle a épargné une bonne somme d'argent.

Qu'elle soit employée de magasin, servante, blanchisseuse ou autres, l'ouvrière citadine subit les affres d'une déconsidération dont l'homme, mû par son seul instinct sexuel, est le maître d'œuvre.

L'ouvrière zolienne à l'écran

Les trois adaptationsde*Germinal, L'Assommoir,* et*Au Bonheur des Dames*renouent avec le regard de Zola porté sur ses personnages féminins. Dans*Germinal*de Claude Berri réalisé en 1993, les jeunes femmes ouvrières, pauvres et démunies sont montrées à l'écran comme victime d'un épicier qui s'appelle « Maigrat ». Ce dernier profite de la faiblesse des mineures et leur fait subir un chantage : il ne leur procure de la nourriture que si elles acceptent de se donner sexuellement à lui. Ce qui est mis en exergue dans *Germinal* , ce n'est pas uniquement le pouvoir de rébellion des mineurs mais aussi la révolte de ces femmes sexuellement abusées contre leur bourreau, l'épicier Maigrat et qui ont fini par émasculer son cadavre.

Dans cette séquence où la violence a le dernier mot, le réalisateur met au gros plan la femme qui détient avec rage le sexe de Maigrat. C'est la femme dite « sexe faible »qui prend le dessus et se révolte contre un monde très masculinisé. Le fossé entre les riches et les pauvres, l'injustice subie par les ouvrières se voientaussi à travers une scène où La Maheude se rend avec ses deux enfants chez des richesbourgeois, les Grégoire afin de leur demander de l'aumône. Le visage de La Maheude est filméégalement sur un gros plan qui traduit son émotion et son abattement. Elle doit se rabaisser, en effet,malgré elle, pour aider sa famille à subsister.

Dans *Gervaise*(1955), René Clément a montré sous un mode humoristique les souffrances des ouvrières, vivant dans les milieux sombres de Paris. En témoigne laséquence, on ne peut mieux, burlesque du lavoir, où Gervaise s'est engagée dans un combat homérique qui l'oppose à Virginie :

Gervaise est le prototype de l'ouvrière déchue et mal servie par un milieu hostile et décadent. Elle a évolué dans le monde cynique des ouvrières, caractérisé par les vengeances et les bassesses de toutes sortes. Elle ne peut que s'anéantir, ayant subi la manipulation de son mari Coupeau, de son amant Lantier et la méchanceté de sa rivale Virginie. Gervaise évolue dans un terrain miné par les traîtrises et les coups bas. Elle incarne le sort de toute ouvrière trop ambitieuse et qui aspire à changer un jour sa condition. C'est Maria Shell L'actrice suisse qui a joué le rôle de Gervaise. Ce rôle semble lui convenir, elle qui a été surnommée « Maria chiale » comme le mentionnent les réalisateur Alexandre Astruc et Noël Simsolo[42] en raison des rôles tragiques qu'elle a toujours incarnés[43]. Gervaise est finalement condamnée par Zola, comme La Maheude à subir l'ironie de son sort. Par contre, André Cayatte dans*Au Bonheur des Dames*(1943) ne focalise pas sur les souffrances des ouvrières soumises et affaiblies par les conditions misérables qu'elles endurent. Ilrendplutôt hommage à une jeune ouvrière Denise Baudu qui a fait face à son patron Octave Mouret et qui a fini par conquérir son cœur. Tout au long du film, la caméra suit l'évolution du personnage, d'une ouvrière presque effacée à une patronne d'un grand magasin. Dans l'une des scènes qui ouvrent le film, elle apparaît en effet perdue dans une robe trop grande pour elle :

42 Alexandre Astruc et Noël Simsolo, *Le Plaisir en toute chose*, Éd .Écritures, 2015.

43 Mentionnons entre autres ses films, tels que *L'Ange à la trompette* de Karl Harlt (1949), *Après l'orage* de Gustay Ucicky et *Un jour viendra* de Rudolf Jugert en 1950.

Le lendemain, elle arrive à son travail mieux apprêtée : « Ah ! Dieu Merci ! Vous êtes mieux qu'hier ! Tous mes compliments. Il y a bien encore cette diablesse de petite mèche derrière l'oreille, là », dit Mouret.[44]

À La fin du film, Denise apparaît avec Mouret en haut des marches du grand magasin, dans une tenue très correcte. Elle a l'air heureuse et fière de sa double victoire professionnelle et personnelle :

Nous assistons dans l'adaptation de Cayatte au triomphe de l'ouvrière, qui grâce à sa résistance et à sa forte personnalité, a pu convaincre son patron, qu'elle est différente des autres ouvrières soumises et effacées. C'est l'actrice française Blanchette Brunoy[45]qui a interprété le rôle de Denise Baudu.

I.2.3- Les femmes dévotes

Dans l'analyse du féminaire zolien, on réduit souvent les femmes à des corps guidés et stimulés par la tentation du sexe. C'est une vision réductrice car le romancier a parlé aussi d'une autre catégorie de femmes, qui cherche à se préserver des démons de la chair, en se réfugiant dans la religion. Il est vrai que même dans ce registre religieux la question de la sexualité reste importante sinon déterminante. Mais cette dimension de la dévotion dont sont

---

44 Réplique de Mouret.

45 Elle a déjà joué Flore dans *La Bête humaine* en 1938. Dans *Au Bonheur des Dames*, son personnage ressemble dans une certaine mesure à celui de Flore à travers son aspect rebelle et farouche.

imbus quelques personnages zoliens nous semble avoir été négligée par la plupart des critiques. De même, les cinéastes n'ont pas accordé un grand intérêt à cette dimension spirituelle dans l'œuvre de Zola, mise à part le film *La Faute de l'abbé Mouret*, réalisé par Georges Franju en 1970. Or, dans le cinéma notamment au cours de la seconde moitié des années 1960, ce n'est plus le personnage de la garce, de la courtisane ou de l'ouvrière, qui est mis au devant de la scène, mais un autre personnage à savoir la religieuse.Cette période secaractérise par une critique acerbe des différentes institutions répressives du pouvoir dont entre autres, l'Eglise. La religieuse est ce personnage qui s'insurge contre l'autoritarisme et tous les abus qui règnent dans les couvents. Le film*La Religieuse*, réalisé par Jacques Rivette en 1966, c'est-à-dire quatre ans avant le film de Franju, marque un tournant dans la représentation de la femme révoltée et contestataire.Ce film censuré est adapté du roman éponyme de Diderot. *La Religieuse*, publié en 1796. Suzanne Simonin tranche avec les personnages zoliens, elle fait face aux sollicitations sexuelles de la Sœur supérieure et les dénonce. Elle dispose d'un pouvoir immense qu'est l'écriture. Les personnages zoliens sont en revanche, à l'exception du charme de leurs corps, démunis de tout pouvoir de réaction, puisqu'elles ne sont pas ni des êtres de paroles, ni d'écriture. Schéhérazade est puissante puisqu'elle est une immense conteuse. Il en est de même de Susanne Simonin, qui rédige un mémoire sur toutes les exactions et les aberrations vécues dans le Couvent et qu'elle envoie à un destinataire privilégié. Tant pour Schéhérazade que pour Simonin, la parole et l'écriture sont un exutoire salutaire. C'est dans la foulée de l'énorme scandale suscité par *La Religieuse* de Jacques Rivette, qui fait partie de la Nouvelle Vague française que Franju réalise*La Faute de l'abbé Mouret.* Le changement remarquable qui se produit également dans le cinéma français a trait à un nouveau type d'actrices. On n'est plus à l'ère de Brigitte Bardot et de ses scènes de nu, ou de Michèle Morgan et de son charme fou , mais d'interprètes féminines qui ne sont pas nanties forcément d'une beauté classique,néanmoins elles dégagent une grande personnalité et une force de caractère qui font d'elles des sujets à par entière. En effet, le rôle de Suzanne a été interprété par Anna Karina, la campagne de Jean Luc Godard. Cependant, il faut bien préciser que le thème dominant dans le film de Franju n'est pas celui de la contestation de l'église, de tous ses rites et ses usages, mais de la

culpabilité qui est un thème zolien par excellence. Cela veut-il dire que vers la fin des années 1960 et le début de 1970 que Diderot est plus actuel, plus en phase avec cette époque agitée que Zola ?

Dans l'œuvre de Zola, les femmes dévotes sont des êtres névrosés, sexuellement insatisfaits et qui trouvent leur refuge dans un mysticisme sublimatoire. Dans *La Conquête de Plassans,* Marthe Mouret a une attirance sexuelle pour l'abbé Faujas mais elle s'abstient de faire quoi que ce soit. Plus ses envies s'intensifient, plus elle plonge dans des actes mystiques ostentatoires dont l'issue est la démence et la mort. Marthe trouve une échappatoire éphémère dans les pratiques religieuses et dans la dévotion orgiaque qui s'empare d'elle. Cette amoureuse, dont les sens se sont éveillés à la passion charnelle et au désir sexuel, est convaincue qu'elle a doublement péché en s'attachant à un prêtre et en éprouvant l'envie de tromper son mari. Marthe a voulu détourner sa descente aux enferspar son mysticisme outré mais elle s'est autodétruite. Elle a tenté d'étouffer l'appel du désir qui s'est emparé d'elle et l'a habitée comme une maladie incurable mais en vain. Les dévotions impétueuses constituent pour Marthe une sorte d'autoflagellation, l'aident provisoirement à expier son pêché mais elles finissent par l'anéantir.Il en est de même pour Angélique dans *Le Rêve* quidécouvre en elle une tendance vers le mysticisme au moment où elle atteint sa puberté. De ses désirs sexuels naissants, elle a fait un transfert inconscient vers l'au-delà, fusionnant avec les histoires mythiques racontées dans *La légende dorée.* À ce sujet, Roger Ripollécrit :

> Angélique, avec ses désirs ignorés, son imagination nourrie de légendes, sa puberté s'épanouissant dans l'ignorance et dans le rêve, crée elle même le milieu, l'au-delà, l'invisible, qui agit ensuite sur elle-même, par un effet de retour.[46]

Cette obsession de l'invisible qui possède Angélique a une explication : elle vit dans une famille « *halluciné[e]* », pour reprendre les termes de Zola. Ses éveils sexuels et amoureux, tout ce qui frissonne en elle de naturel et d'authentique,sont matés par l'éducation austère et dévote reçue au sein de la famille Hubert. Parlant de l'éducation d'Hubert et de son influence sur le développement d'Angélique, l'auteur écrit :

---

46 Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola (Tome I)*, Atelier Reproduction des thèses. Université de Lille III, 1981, p.41.)

> Une âme d'une autre époque, un peu halluciné, faisant l'éducation de la petite, la peuplant de légendes; et alors l'au-delà, tout s'animant, les forces de la nature inconnue, tout ce qui frissonne.[47]

La maison des Hubert où elle habite « était la plus voisine de la cathédrale, celle qui tenait à sa chair même. »[48]. Elle croitfermement que la mort sera sa seule issue, et qu'elle lui épargnera les plaisirs charnels défendus par la religion. Angélique pense que sa disparition lui donnera l'occasion de rejoindre *«* les mortes heureuses » des histoires légendaires qui ont nourri son imaginaire d'une jeune fille pubère et rêveuse :

> D'autres histoires s'évoquaient, surtout celles des dames d'Hautecoeur, les Mortes heureuses, ainsi que les nommait la légende. Dans la famille, les femmes mouraient jeunes, en plein bonheur. Parfois, deux, trois générations étaient épargnées, puis la mort reparaissait, souriante, avec des mains douces, et emportait la fille ou la femme d'un Hautecoeur, les plus vieilles à vingt ans, au moment de quelque grande félicité d'amour[49]

Ce qui est remarquable dans cet extrait, c'est que la mort est personnifiée et pourvue d'attributs anthropomorphiques, comme l'indique des prédications à fondement adjectival telles que : « les Mortes Heureuses » ou « les mains douces ». La vie est ainsi abolie et ce qui est prêché, en revanche, c'est la mort qui devient source de félicité. Zola a une aversion pour le mysticisme. Selon lui, il ne stipule pas la fusion de l'être humain avec le divinet il estune source d'aliénation et d'obéissance servile à des forces occultes. Angélique est possédée par sonroman de chevet *La Légende Dorée*. Les crises et les convulsions mystiques s'emparant d'elle ne sont que l'aboutissement logique de l'éducation d'une fille grandissant à l'ombre de la cathédrale, au son des cloches qui résonnent dans la petite maison où elle brode des chasubles et lit son roman de prédilection. Dans cet univers où fleurissent les superstitions et les croyances les plus fantaisistes, la mort d'Angélique est vécue par toute la ville comme une fête : on célèbre le départ d'une jeune mariée pucelle prise pour une sainte. Son mari Félicien, fils d'un prêtre, ressent le départ d'Angélique comme celui d'une ombre, d'une*« vision »*, d'*« une apparence »*, bref d' *«* une illusion *»*. Angélique est ainsi dépossédée de son statut d'être

---

47 Zola, *Le Rêve*, Éd. Gallimard, 1986, Paris, p.40.

48 *Ibid.*, p.25.

49 *Ibid.*, p.58.

humain pour être promue dans une figure dérisoire de sainte qui n'a vénéré toute sa vie que le divin :

> Depuis longtemps, [Félicien] sentait bien qu'il possédait une ombre. La vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible. Ce n'était qu'une apparence, qui s'effaçait, après avoir créé une illusion. Tout n'est que rêve. Et au sommet du bonheur, Angélique avait disparu, dans le petit souffle d'un baiser.[50]

L'ombre, n'est que le négatif détérioré, d'un être humain, perçu par les autres, selon une hallucination délirante. Le mysticisme au pouvoir duquel cède Angélique n'est pas un accident mais une essence. Le saut d'une destinée, vouée à l'irisation des apparences comme le souligne l'adjectif substantialisé « l'invisible », ainsi que les termes « apparence » et « illusion ». La lexie, « la vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible », consacre une figure à fondement tautologique. Ainsi est Angélique, une créature tautologique, c'est-à-dire, qu'elle n'a jamais existé en tant qu'être humain, mais en tant qu'une image, qui mime *La Légende dorée*. En réalité, *Le Rêve*est un intitulé antiphrastique[51], dans la mesure où ce rêve, qui a bercé la vie d'Angélique, n'a été qu'un cauchemar. Pour Zola, le mysticisme est une mystification. La voie détournée qu'emprunte une jeune fille comme Angélique pour sublimer et réfréner les désirs sexuels qu'elle ressent. L'expression « *disparu dans le petit souffle d'un baiser »*a presque un relenttragique dans la mesure où elle souligne ce dont a été privée cette jeune fille : le grand baiser du bonheur auquel s'est substitué le baiser dérisoire et rapetissé de la mort. À travers le mysticisme d'Angélique, produit d'un refoulement sexuel, Zola touche une question qui sera amplement traitée par Freud. L'auteur de *L'Interprétation des rêves*considère quela dévotion débordante de l'homme et son mysticisme viscéral est la manifestation d'une sexualité réprimée.C'est pour cette raison qu'il considère que le désir sexuel, jugulé et mis au pas conduit à la névrose, affirmant que l'identification au Christ est

---

50 Zola, *L'Œuvre*,Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, p.283.

51 On connaît l'engouement de Zola pour ces titres, fondés sur les figures antiphrastiques, dont entre autres et *Au Bonheur des Dames* en 1883 et La *Joie de vivre* en 1884. Dans l'usage que fait Zola de ces seuils péritextuels que sont les titres, il y a toujours des options qui sont constantes : soit métaphoriser un titre, soit l'assortir comme ironiquement d'une antiphrase. Plus le titre est euphorique, plus la dysphorie est au rendez-vous. À ce sujet, voir *Textes et Idéologies*, par Philippe Hamon, *op. cit.,* p.211.

une pathologie typique de l'adolescence, comme en témoigne la lettre qu'il écrit au médecin Wilhelm Fliessle 23 mars1900[52], avec qui il entretient une amitié épistolaire. Freud démontre que la névrose hystérique, la sexualité post-pubère et la religion sont intimement liées. Vivant dans une société dominée par des tabous religieux, la jeune fille et le jeune garçon ne peuvent pas vivre une sexualité libérée avant le mariage. À force de contenir ses pulsions sexuelles, l'adolescent passe par des phases névrotiques aiguës. Le mysticisme chez l'adolescent peut s'avérer un moyen de déviation de sa sexualité réfrénée. Freud remarque que l'hystérie de ses jeunes patientes se manifeste dans leurs phantasmes religieux et dans leurs désirs de s'identifier à la Madone en raison de leurs angoisses à l'encontre de la sexualité. La névrosed'Angélique est due à des choix imposés, étant donné que dès le départ, elle ne voulait pas subir l'éducation religieuse austère de ses parents adoptifs. Le drame de cette jeune fille, c'est qu'elle a été matée et privée d'une éducation sereine et à même de lui procurer une vie autonome :

> Certains jours, quand ils voulaient la dompter, elle en arrivait à des crises de folie orgueilleuse, raidie, tapant des pieds et des mains, prête à déchirer et à mordre. Une peur, alors, les faisait reculer devant ce petit monstre, ils s'épouvantaient du diable qui s'agitait en elle.[53]

Même ses larmes sont interprétées comme un repentir et une acceptation au châtiment qui lui a été infligé. Progressivement, sa mère adoptive Hubertine parvient à transformer ses élans sexuels et passionnés en une obéissance aveugle à la religion :

> Elle lui enseignait le renoncement et l'obéissance, qu'elle opposait à la passion et à l'orgueil. Obéir, c'était vivre. Il fallait obéir à Dieu, aux parents, aux supérieurs, toute une hiérarchie de respect, en dehors de laquelle l'existence déréglée se gâtait.[54]

L'aphorisme « obéir, c'était vivre» renforcé par le présentatif « c'est », montre que la soumission devient un principe de vie et tout écart est perçu par les différents appareils institutionnels du pouvoir telles la religion, la famille comme un dérèglement. Ainsi

---

52 Sigmund Freud, *Lettres à Wilhelm Fliess, 1887-1904*. Éd. Presses Universitaires de France, 2006, p.513.

53 Emile Zola, *Le Rêve, op. cit.,* p.28.

54 *Ibid.*, p.29.

Hubertine fait-elle de cette adolescente qu'elle a adoptée une créature qui se comporte comme un automate. Elle n'a aucune conscience de la déchirure traumatique dont souffre la jeune fille. À plusieurs reprises, Hubertine surprend Angélique en train de « s'enfiévrer pour des images, des petites gravures de sainteté, des Jésus qu'elle collectionnait ; puis, un soir, elle la trouva en pleurs, évanouie, la tête tombée sur la table, la bouche collée aux images. »[55]Cette passion qu'elle a pour les images liturgiquesfait d'elle une créature qui vit dans l'imaginaire d'où sa solitude et l'acuité de son drame. « Le monde imaginaire est entièrement isolé, je ne puis y entrer qu'en m'y irréalisant. », écrit Sartre.[56]Le recours de la femme au mysticisme pour conjurer de ses désirs sexuels est récurrent dans l'œuvre zolienne.Dans *Le Docteur Pascal*,Martine, la servante, passe toute la journée à l'église pour prier pour son maître Pascal dont elle est amoureuse. Ne pouvant lui révéler la force de son sentiment amoureux et lui faire part de la passion qui s'empare d'elle, elle s'acharne avec férocité sur ses documents et les détruit farouchement. Chantal Jennings dit dans ce sens que : « […] le désir féminin, quelles que soient ses manifestations déviatoires ou sublimatoires, est perçu comme essentiellement hystérique, négatif, et pathogène. »[57]. Cettesupposition selon laquelle l'expression du désir féminin ne peut être qu'hystérique est corroborée par Marthe dans *La Conquête de Plassans*. Cette dernière est une femme qui a eu une vie conjugale si sage et si ordinaire qu'après quelques années, son couple paraît usé et vieilli comme le remarque l'abbé Faujas : « Aujourd'hui, bien qu'ils fussent encore jeunes tous les deux, il ne semblait plus y avoir en eux que des cendres. »[58].C'est pourquoi, elle se réfugie toutd'abord dans la couture et puisdans la religion après sa rencontre avec l'Abbé Faujas. Mais au fur et à mesure que son désir pour ce dernier s'enflamme, sa souffrance s'exacerbe et paraît sans issue. L'église attise ses désirs et ses frustrations :

> Elle n'alla plus à Saint-Saturnin qu'avec un léger trouble, s'efforçant de rester indifférente, d'entrer là, de même qu'elle entrait dans les grandes salles de la mairie, et

---

55 Emile Zola, *Le Rêve, op. cit.,*pp.29-30.

56 Jean -Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Éd. Gallimard, coll. « Idées », 1940, p.253.

57 Chantal Bertrand Jennings, *op. cit.,* p53.

58 Emile Zola, *La Conquête de Plassans*, Edition établie par Colette Becker avec la collaboration de Gina Gourdin -Servenière et Véronique Lavielle. Éd.Robert Laffont, 1991, p.884.

> malgré elle remuée jusqu'aux entrailles par un frisson. Elle en souffrait, elle revenait volontiers à cette souffrance.[59]

Mais cet espace sacré calme et apaise aussi ses envies les plus ardentes.On comprend par conséquent les raisons pour lesquelles ses grandes préoccupations :

> étaient les messes et les exercices religieux auxquels elle assistait. Elle se trouvait bien, dans la vaste nef de Saint-Saturnin ; elle y goûtait plus parfaitement ce repos tout physique qu'elle cherchait. (…) elle y venait avec une pudeur inquiète, une honte qui instinctivement lui faisait jeter un regard derrière elle, lorsqu'elle poussait la porte.[60]

Néanmoins, cet équilibre n'est que précaire. Sa passion ravageuse déclenche souvent en elle un comportement hystérique, comme en témoignent les crises de larmes qui s'emparent d'elle, quand elle est en compagnie de son bien-aimé. « À deux ou trois reprises,seule avec lui, elle avait de nouveau éclaté en sanglots nerveux, sans savoir pourquoi, ayant du bonheur à pleurer ainsi. »[61].Elle ne peut trouver désormais son échappatoire que dans les pratiques religieuses auxquelles elle s'adonne avec ferveur. Elles lui permettent de vivre sa passion par procuration comme l'indique ce passage :« Maintenant, Marthe vivait à Saint-Saturnin. Elle remplissait ses devoirs religieux avec une grande ferveur. Même l'abbé Faujas la grondait souvent de la passion qu'elle mettait dans la pratique. »[62]

En revanche, la sublimation par la religion n'est qu'éphémère et le désir qu'aMarthe pour l'Abbé Faujas la consume finalement à petit feu : « Il y avait en elle une flamme intérieure qui brisait sa taille, lui bistrait la peau, lui meurtrissait les yeux. »[63]. L'œuvre de Zola est traversée par des personnages féminins considérés comme maléfiques car ils portent en eux une sexualité dépravante comme Séverine, Renée, Nana. D'autres sont pris pour des personnages angéliques car ils vivent dans la pureté et dans le renoncement à l'instar d'Angélique, de Miette, de Désirée. Dans les adaptations zoliennes, un film retient notre attention, il s'agit

---

59 Emile Zola, *La Conquête de Plassans*, *op. cit.,* p.900.

60 *Ibid.*, p.916.

61 *Ibid.*, p.216.

62 *Ibid.*, p.962.

63 *Ibid.*, p.969.

de*La Faute de l'abbé Mouret*de Georges Franju (1970) car le réalisateur y traduit la souffrance des personnages zoliens qui sont souvent partagés entre leur élan spirituel et leur avidité sexuelle. Dans cette adaptation, l'accent est mis sur le tiraillement de Mouret entre sa passion fougueuse pour Albine et son adoration mystique pour la Sainte Marie. Avant de connaître Albine, il n'a pas d'autres occupations que de prier sa madone et solliciter sa bienveillance. Dans l'une des premières scènes, la vierge est filmée sur un gros plan, admirée avec ferveur par l'abbé Mouret. Il est heureux, il vient de la recevoir pour sa paroisse :

Elle s'érige en une statue d'une femme voilée et pudique. Elle ne peut que susciter l'admiration et la vénération de Mouret :

D'ailleurs, Mouret est dans l'adoration totale de la Vierge si bien qu'on a l'impression qu'elle se substitue à la Femme en chair et en os. Il est en fusion totale avec elle. C'est pourquoi, le Frère Archangias, misogyne comme il est, a dit clairement à Mouret que son amour effréné pour la Vierge le « mènera loin »[64]. Après sa première rencontre avec Albine, elle lui apparaît, comme par une sorte d'hallucination, au fond du jardin du Paradou, vêtue en blanc comme une sainte Marie :

Il ressent alors les prémisses de sa déchéance. Il court alors se mettre aux pieds de la sainte Vierge pour trouver refuge. Cette tête à tête intime et riche en émotion entre lui et sa sainte Marie est filmée selon un champ contre champ qui révèle la détresse de l'abbé. La Vierge ne peutlui être d'aucun secours. Il est au bord de la déchéance :

64 Réplique du film lors du premier dialogue entre le Frère Archangias et l'abbé Mouret.

Mouret s'adresse à la Vierge dans un long discours, qui ne peut être qu'un monologue:*«* Vous êtes mon refuge, la Tour d'Ivoire où j'ai enfermé ma pureté.Je me remets de vos mains sans tache.Je voudrais n'être qu'un enfant marchant à l'ombre de votre robe. »Ce n'est qu'après son amnésie et suite à sa rencontre avec Albine que l'abbé a découvert son corps, comme le souligne Antonia Fonyi dans son article : « L'abbé fuit dans un délire religieux prolongé par une fièvre cérébrale. Avec sa guérison, il naîtra à une autre vie, celle du corps. »[65]

[65] Antonia Fonyi, *Du Zola pur et propre*. Approche psychanalytique de *La Faute de l'abbé Mouret* et du *Rêve* de Zola : Genèse de l'œuvre, Paris, CNRS Éd.2002, p.216.

Chapitre troisième

La représentation du corps féminin

Dans l'œuvre des *Rougon-Macquart*, plusieurspersonnagesféminins sont l'incarnation du châtiment lié à la pulsion sexuelle et à ses manifestations sentimentales. Dans *L'Assommoir*, Gervaise sombre dans la déchéance pour avoir succombé à ses instincts sexuels puis à l'alcoolisme. Dans *Une Page d'amour*,Hélène Grandjean est la cause de la désunion de sa famille car elle a un penchant pour le médecin de sa fille ets'avère incapable de contenir sa passion. Dans *Nana,* le personnage éponymeaiguise l'appétit sexuel de la gent masculine et désorganise les fondements même de toute une société. Ces personnages vivent leurs sexualités avec leurs compagnonsselon une tendance sadomasochiste qui alterne le désir de nuire et le plaisir de souffrir. Dans *La Bête humaine*, La relation entre Séverine et Jacques et celle de Nana et de ses soupirants sont marquées par une grande violence quiles mène à la mort. Aux yeux du romancier, il semble que la sexualité consomméepour elle-même et en dehors du cadre canonique du mariage est vouée à l'échec et au crime.Dans les portraits sombres qu'il fait de certains personnages féminins,Zola ne confirme-t-il pas l'idée selon laquelle la femme est synonyme du péché originel et dumal lié aux tentations de la chair ? Des châtiments de toutes sortes se dessinent alors dans les romans zoliens : Les affres du regret et du remords,l'apparition du spectre de la victime ou de ses objets, la folie et la démence. C'est pourquoi deux formes de relations amoureuses dominent l'œuvre des *Rougon-Macquart* sans jamais pouvoir se recouper : l'amour platonique qui se détourne des plaisirs de la chair et l'amour physique qui fait fi des convenances sociales et des tabous religieux. Ces deux types d'amour cristallisent la vision manichéenne que se fait Zola de la femme. Celle-ci n'est qu'un pur objet de plaisir sexuel ou uniquement un être digne d'amour et de respect.Les personnages féminins zoliens, soit ils vivent leur passion charnelle jusqu'à la déchéance etla mort, à l'image de Séverine, de Nana, d'Hélène Grandjean et de Renée, soit ils se purifient en empruntant la voie du mysticisme et de l'extase spirituelle, à l'instar d'Angélique et de Marthe Mouret. À ce sujet, Chantal Jennings écrit :

> Ce n'est qu'à partir du Docteur Pascal, dernier volume de la série des **Rougon-Macquart** que s'amorce, non plus une annulation des tendances contraires comme dans certains romans précédents, mais une réconciliation apparemment sereine de ces deux tendances opposées, par le truchement d'une exaltation de la fertilité qui devient rituelle et typique dans **Les Quatre Evangiles**.[1]

La femme dans les *Rougon-Macquart*est perçue comme coupable parce qu'elle porte en son corps les stigmates des instincts sexuels ravageurs et meurtriers. L'écrivain semble avoir de la répugnance pour la sexualité débridée et source de dégradation morale. Cela veut dire que dans la peinture qu'il fait des femmes, il établit une ligne de partage entre celles qui sont sensuelles et celles qui sont chastes.Dans l'adaptation du roman *La Faute de l'abbé Mouret*en 1970, Georges Franjuparaîtêtre fidèle à cette vision manichéenne de Zola. Il met l'accent sur deux aspects antinomiques de l'amour : l'amour platonique et l'amour sensuel. L'abbé Mouret vit en effet untiraillement entre son amour inconditionnel pour la Vierge qui représente l'image de la madone et sa passion irrésistible pour Albine qui n'est autre que la femme fatale au charme fou.

I-3-1 Le corps féminin : la source du péché

Zola renoue avec le mythe de la chute. Au fil de ses romans, ilfait évoluer ses personnages féminins en fonction d'une fatalité de la déchéance qui paraît inéluctable à cause de la sensualité ravageuse et de la sexualité insatiable que connaissent ces derniers. Pour lui, le corps féminin est porteur du mal car il est la principale source du péché. Dans*Pot-Bouille*, les personnages souffrent souvent d'hystérie, qui n'est que l'excroissance de la libido mal maîtrisée. Dans *La Curée*, les protagonistes sont malheureux et instables car ils mènent une vie sexuelle perverse. Dans *Nana,*les amants de la Mouche d'orsont les victimes de leurs désirs insensés pour le corpsensorcelant de la Vénus Blonde.Dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, on constate que le corps féminin est une menace pour la stabilité et l'équilibre spirituel de l'homme pieux et dévot qu'est l'Abbé Mouret, comme le mettent en relief les passagesoù le frère Archangias reproche au jeune dévot son admiration et sa vénération pour les icônesde la Vierge.

---

1 Chantal Bertrand Jennings, *L'Éros et la femme chez Zola*, *op. cit.,* pp.26-27.

Une telle idolâtrie est soupçonnée d'être à l'origine du relâchement moral et du ramollissement du corps :

> Souvent le Frère lui reprochait cette dévotion particulière à la Vierge, qu'il disait être un véritable vol fait à la dévotion de Dieu. Selon lui, cela amollissait les âmes, enjuponnait la religion, créait toute une sensiblerie pieuse indigne des forts.[2]

C'est notamment par le biais de la métaphore vestimentaire, contenue dans l'expression « enjuponner la religion », qu'est soulignée la dérive reprochée à Serge Mouret : il se féminise et se démet petit à petit de ses attributs masculins. Les remarques du frère Archangias tournentau réquisitoire et à l'indignation. En réalité, ce dernier redoute le charme dévastateur de la Vierge et le blâme qu'il fait à l'Abbé Mouret n'est qu'une manière détournée d'échapper de l'effet séducteur de la Madone. Dans ses propos, la Vierge Marie est désacralisée du moment qu'elle est présentée comme un être humain aussi tentante et désirable qu'une femme aux attraits envoûtants :

> *Il(le frère Archangias) gardait rancune à la Vierge d'être femme, d'être belle, d'être mère ; il se tenait en garde* contre elle, pris de la crainte sourde de se sentir tenté par sa grâce, de succomber à sa douceur de séductrice. « Elle vous mènera loin ! » avait-il crié un jour au jeune prêtre, voyant en elle un commencement de passion humaine, une pente aux délices des beaux cheveux châtains, des grands yeux clairs, du mystère des robes tombant du col à la pointe des pieds.[3]

Dans les romans de Zola, les idoles, les statues et les statuettes parlent aussi, et à leur chantmagnétique sont conférés des attributs humains. Dans ses écrits, il n'y a pas de piédestal, et la sexualité est fourmillante et omniprésente. Le Frère Archangias a visé juste : la vénération passionnée du prêtre pour la Vierge Marie montre sa vulnérabilité devant le corps féminin et représente un signe avant-coureur de sa chute puisqu'il va succomber aux charmes d'Albine. Serge est désormais un naufragéqui se jette aux pieds de la Vierge Marie en la suppliant de le sauver du péché.

---

2 Emile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*, Édition établie par Colette Becker avec la collaboration de Gina Gourdin-Servenière et Véronique Lavielle. Éd.Robert Laffont, 1991, p.84.

3 *Ibid.*, p.84.

Il y a un changement du temps qui se produit dans la mesure où ce n'est plus la vierge Marie qui est invoquée mais la Mère Marie :

> Mère très pure, Mère très chaste, Mère toujours vierge, priez pour moi ! Balbutia-t-il peureusement, se serrant aux pieds de la Vierge, comme s'il avait entendu derrière son dos le galop sonore d'Albine. Vous êtes mon refuge, la source de ma joie, le temple de ma sagesse, la tour d'ivoire où j'ai enfermé ma pureté.[4]

Dans cette scène, le sacré et le profane se mêlent, l'un représente l'étendue, la chevauchée et l'appel de la voix de la bien-aimée, comme le souligne la métaphore « le galop sonore d'Albine » et l'autre incarne l'isolement et la sagesse de la piété lucide. La récurrence de l'adjectif possessif dans cet extrait, employé à quatre reprises, souligne la fusion de Serge Mouret avec cette tour d'ivoire qu'est la religion et sa crainte de se voir dépossédé de ce qu'il avait de si précieux, à savoir sa pureté. Ses supplications sont un signe de détresse étant donné que son imagination délire encore et que son esprit n'est pas encore apaisé, comme l'indique la locution d'approximation *«* comme si », afférente au charme irrésistible d'Albine dont la présence concrète et sonore l'envahit de partout.Ce qui est particulièrement poignant chez le personnage, c'est le déchirement entre les vœux de sainteté qu'il exprime et sa position à la bordure d'un précipice où il peut retomber à tout moment.Le corps de la femme est dépositaire de la fauteoriginelle comme si Zola ne faisait que s'inscrire à des archétypes universels selon lesquels la femme est l'incarnation de la tentation par excellence.Dans l'adaptation cinématographique du roman, Franju abonde dans le même sens. C'est pour cette raison dans le roman que dans le film, le Frère Archangias est un personnage important, puisque sous couvert de prêcheur de la bonne morale, il est au fond un misogyne:

> Je savais qu'on vous avait caché là avec cette femelle nue ! C'est une abomination ! Elle vous a entrainé dans la pourriture. Cette gueuse vous a tenté. Pour elle vous avez désobéi à Dieu ! Ne la touchez plus ! Elle est le commencement de l'Enfer ! Au Nom de Dieu, sortez de ce jardin ! Au nom de Dieu ![5]

Cette réplique dit long sur la répugnance de la sexualité considérée comme synonyme de souillure et de *« pourriture* ». Le réalisateur reste sur cette question de lareprésentation du

---

4 Emile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*, *op. cit.,*p.106.

5 Réplique du Frère Archangias dans le film.

corps féminin proche de celle de Zola. Albine se substitue à l'image de la tentatrice Ève et renoue ainsi avec le mythe du péché originel.Dans l'adaptation de *La Fortune des Rougon* en 1980, Yves André Hubert met l'accent sur l'amour platonique du couple Silvère-Miette. Fidèle au roman de Zola, le réalisateur insiste sur l'importance du puits où se rencontre souvent ce couple amoureux. C'est le puits qui projette l'image de Silvère et de Miette qui sont emportés parla ferveur de leurs amours innocentes. Le réalisateur garde dans le film la représentation euphorique de l'amour chaste et vierge qui est valorisé aussi par l'auteur des *Rougon-Macquart*. Au début de la rencontre de Silvère et de Miette, la caméra qui se trouve dans le puits, fixe l'image de ces deux amoureux en contre-plongée. Leur image apparaît d'abord floue et miroitante, comme l'eau puis elle se clarifie et les deux personnages liés par un amour platonique, apparaissent sous une image nette etresplendissante.Dans le roman comme dans le film, Silvère et Miette sont très complices. Ce qui donne de la force à leur histoire amoureuse, c'est leur innocence, contrairement àla relation de l'abbé Mouret et d'Albinequi s'annonce, dès le début du film ou du roman,fragile et vouée à l'échec.Le corps féminin se manifeste dans toute sa sensualité et devient nanti d'une force destructrice. Dans ce corps féminin qui s'exhibe, c'est probablement la chevelure qui est l'élément privilégié.Lorsque Serge Mouret s'adresse à la Vierge Marie pour se protéger d'Albine, il exprime sa répugnance à l'égard du diadème capillaire de la femme en l'identifiant à« une nudité qu'on ne peut voir »[6].Si la chevelure est dangereuse, c'est parce qu'elle est sournoise et invisible. Le corps féminin est redoutable lorsqu'il cache et émet ses radiations contagieuses, non pas par le biais de la nudité, mais d'éléments entourés d'un voile noir ou blanc, qui ne se révèlent pas d'emblée. La sexualité zolienne n'est pas pornographique, maisérotique, c'est-à-dire que le suggestifet le détail l'emportent sur la totalitéet la littéralité du corps nu.Les cheveux de Nana ne sont-ils pas décrits comme« une toison de bête »[7]qui enflamme les hommes et les enchaînent ?Dans *La Bête humaine,*Séverine est séduisante grâce au « charme » et à « l'étrangeté de ses larges yeux bleus, sous son épaisse chevelure noire »[8].

---

6 Emile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*, *op. cit.,*p.107.

7 Emile Zola*, Nana,op. cit.,* p. 23.

8 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.11.

Dans certains passages, ses cheveux s'apparentent à « un casque d'horreur sombre comme la nuit »[9], identique au souffle de la mort. Pour une femme, le désir et sa consommation sans limite suscitent un immense remords. Serge Mouret, amoureux transi, est torturé par la passion qui le dévore, même si celle-ci lui procure le bonheur d'avoir goûté aux charmes du jardin du Paradou en compagnie de la femme de ses rêves.Ilpréfère s'enfermer dans sa chambre, sous prétexte de ne plus pouvoirsupporter « l'odeur du parterre », comme l'illustrece passage :

> Dès le lendemain, Serge se barricada dans sa chambre. L'odeur du parterre l'exaspérait. Il tira les rideaux de calicot, pour ne plus voir le parc, pour l'empêcher d'entrer chez lui. Peut-être retrouverait-il la paix de l'enfance, loin de ces verdures, dont l'ombre était comme un frôlement sur sa peau.[10]

La nostalgie de l'enfance et de son innocence ne quitte jamais l'abbé Mouret. À son euphorie initiale, se substitue un sentiment de malaise, d'inquiétude et d'anxiété. Le couple vit les affres de la culpabilité. Albine le dit :« On étouffe, n'est-ce pas ? dit Albine. J'ai eu beau donner de l'air, la chambre a toujours senti vieux. »[11]. Serge le dit également :

> L'autre nuit, raconta Serge, j'ai été réveillé par un parfum si pénétrant, que je t'ai appelée, croyant que tu venais d'entrer dans la chambre. On aurait dit la tiédeur de tes cheveux, lorsque tu piques dedans des brins d'héliotrope... Les premiers jours, cela arrivait de loin, comme un souvenir d'odeur. Mais à présent, je ne puis plus dormir, l'odeur grandit jusqu'à me suffoquer.[12]

C'est à sa bien-aimée que Serge s'adresse,reconnaissant l'envoûtement incontournable qu'elle exerce sur lui, non seulement par son « galop » sonore mais par les senteurs de son parfum. Si Albine déplore la décrépitude de la chambre dans laquelle elle se trouve ou qui lui paraît-elle, Sergeressent, à son tour, le parfum de l'être aimé comme une strangulation dont la chevelure est le principal agent. Le jeune homme se détache de plus en plus des plaisirs de la chair etéprouve du dégoût à l'égard de tout ce quil'entoure.Les lieux eux-mêmes sont contaminés par son exhalaison repoussante telle l'alcôve qui dégage une odeur puante et *« une*

---

9 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p. 391.

10 *Ibid.*, p.172.

11 Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, *op. cit.,*p.174.

12 *Ibid.*

senteur (…) troublante ». La désaffection est telleque le fantasme déteint sur toute chose. Ainsiles murs deviennent-ils disgracieux, à cause « d'un frôlement de jupe musquée ». L'oxymore est alors de mise : « le fantôme odorant de la mort. »[13]Ce qui est saisissant est que les morts zoliens ne bénéficient d'aucune toilette, ni du moindre embaumement, étant donné que la vie les a tellement pourris qu'il n'y a plus moyen d'embellir ces corps qui n'ont pas été épargnés par la nappe mortifère de la vie. Le jeune abbé ressent au fond de lui l'amertume du péché surtout lorsqu'il entend les sons de cloche :

> Et, lentement, dans l'air endormi du soir, les trois coups de l'Angelus arrivèrent jusqu'au Paradou. (…)La cloche prenait une voix plus haute. Elle revint, implacable, pendant quelques minutes qui lui parurent durer des années. Elle évoquait toute sa vie passée, son enfance pieuse, ses joies du séminaire, ses premières messes[14]

Serge a ardemment envie de retrouver sa piété de séminariste et ses vertus morales. Son plaisir charnel n'est plus pour lui que synonyme de souillure et de honte.Dans le film, la fin du drame est marquée par un gros plansur le visage pur d'Albine qui s'est suicidée, entouré de fleurs. Cette mort marque un tournant dans l'intrigue étant donné que Mouret se consacre désormais à son devoirreligieux. Il est condamné ainsi à vivre halluciné avec ses amours mortes.Dans *La Curée*, Renées'acharne à vivre sa passion pleinement, outrepassant toutes les limites et assurant jusqu'à l'opprobre une relation maudite dont elle cherche à sonder tous les recoins :

> Mais, après cette chute bête, elle se remit à son rêve d'un plaisir sans nom, et alors elle reprit Maxime dans ses bras, curieuse de lui, curieuse des joies cruelles d'un amour qu'elle regardait comme un crime.Sa volonté accepta l'inceste, l'exigea, entendit le goûter jusqu'au bout, jusqu'aux remords, s'ils venaient jamais[15]

Àtravers sa relation adultérine, Renée sait qu'elle commet l'irréparable et que tôt ou tard elle sera punie. Dans plusieurs passages du roman, les termes de la faute, du péché et du remords sont récurrents « […] et même ce péché originel, cette langueur des conversations

---

13 Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, *op. cit.,*p.174.

14 *Ibid.*, p.189.

15 Emile Zola, *La Curée,op. cit.,* p.214.

ordurières qui les lassait d'une fatiguevoluptueuse, les chatouillait plus doucement encore que des baisers nets et positifs »[16]et comme l'indique aussi cet extrait :

> Le désir s'était éveillé en elle trop tard pour le combattre,lorsque la chute devenait fatale. Cette chute lui apparut brusquement comme une nécessité de son ennui, comme une jouissance rare et extrême qui seule pouvait réveiller ses sens lassés, son cœur meurtri.[17]

C'est pour cette raison que Renée souffre intérieurement et vit cette relation comme une abomination impardonnable. Elle se considère comme une criminelle qui a cédé sans aucun recul aux démons de ses désirs. L'emploi à trois reprises du terme *« mal »* souligne la détermination de Renée pour aller loin dans l'exploration de ce qui est illicite, comme si elle nuisait à elle-même, et délibérément :

> À cette heure, elle voulut le mal, le mal que personne ne commet, le mal qui allait emplir son existence vide et la mettre enfin dans cet enfer, dont elle avait toujours peur, comme au temps où elle était petite fille.[18]

Le remords et la sensation du péché ne la quittent pas :« Il lui semblait qu'elle avait déjà péché, que ce n'était pas si bon qu'elle pensait, et que ce serait vraiment trop sale. »[19].Chez Zola, les personnages, tant masculins que féminins, savent ce qui les attend et sont conscients du danger qui les menace mais ils ne font concrètement rien pour y échapper.Renée savait qu'elle était manipulée par le père et le fils,mais cette prise de conscience ne lui a été d'aucun secours : « À présent, elle se trouvait sans un lambeau, avec des cercles d'or, comme une esclave. »[20]Ainsi se retrouve-t-elle dans le dénuement psychologique le plus total, ne pensant qu'à expier sa faute : « Elle avait vécu au pays de la honte, et elle était châtiée par l'abandon de tout son corps, par la mort de son être qui agonisait »[21].Renée se sent prise dans l'engrenage d'un sort lamentable qu'elle prévoyait,mais dans lequel elle s'est laissée entraînée de toutes ses forces.Zola redéfinit les termes même de

---

16 Emile Zola, *La Curée,op. cit.,*p.441.

17 *Ibid.*, p.213.

18 *Ibid.*, p.214.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p.312.

21 *Ibid.*, p.313.

ce qu'est l'esclavage. Être esclave, ce n'est pas être soumis à un maître, mais c'est céder de son propre gré à des tentations qui vident l'être humain de son entité existentielle et morale.Le personnage zolien est tiraillé entre la cécité et la clairvoyance, se voilant la face pour ne pas voir les ravages que lui cause une existence tourmentée. Il n'ouvre les yeux que lorsque son destin est scellé. Il y a un double mouvement qui régit les verbes de la perception dans les romans de Zola : une perception directeavec des verbes comme « voir »,« regarder »suivis d'un complément d'objet direct et une perception réfléchie, soulignée par des verbes pronominaux comme « se voir »,« se regarder »,et qui montrent l'instant fatidique et irréparable où le personnage,confronté à lui-même, ne peut plus tricher.Dans le film, désabusée et désenchantée, Renée s'aperçoit dans une glace, d'abord dans un plan moyen, vue de pied, puis ensuite dans un plan rapproché sur le visage. C'est à cet instant qu'elle saisit sa détresse. Elle comprend qu'elle a été manipulée par son mari et trahi par son amant

Cette thématique du miroir, à travers laquelle Zola fait le portrait de ses personnages féminins, indique aussi l'image qu'ils se font d'eux-mêmes. Le cinéma, art de la suppression, du cadre dans le cadre, de l'écran dans un autre écran a largement exploité les implications et la portée de ce spectacle spéculaire auquel se livrent les femmes, ivres de leur beauté et des

attraits de leur corps.Dans les romans de Zola, c'est le visage, qui est aussi le principal révélateur de la gloire illusoire du personnage ou de sa déchéance scellée une fois pour toutes. C'est sur le visage de Nana par exemple, sur le soin maniaque qu'elle porte à son paraître, que s'incruste l'irréalité même de ce personnage. En réalité, Nana ne voit son visage qu'à travers le regard des autres, entièrement piégée par la polarisation narcissique,comme le soulignent les nombreux passages où elle s'admire devant les miroirs de son palais. Pour elle, le miroir devient un manoir, c'est-à -dire qu'il est transfiguré et agrandi par ses fantasmes de star, comme on peut le voir dans d'autres expressions artistiques[22] :

> Le visage est un dévoilement incomplet et passager de la personne […] Jamais personne n'a vu complètement son propre visage, on ne peut le connaitre qu'à l'aide d'un miroir ou par mirage. Le visage n'est pas donc pour soi, il est pour l'autre, il est pour Dieu, le silencieux langage.[23]

À l'instar de Nana, Renée, est aveuglée par l'ardeur de sa relation incestueuse et ne se fixe pas de limites. L'expression « rouvrir les yeux » au passé simple, montre qu'elle était dans une torpeur obstinée qui lui voilait l'atrocité du forfait commis. C'est au moment du désastre que le personnage zolien se scrute le visage, s'observe attentivement, étranger à lui-même, comme s'il voulait vérifier que tout était fini. Les verbespronominaux « s'approcher »,« se regarder », « s'examiner », « se voir » mettent en exergue cet ultime sursautpour voir l'amère réalité en face. Les masques tombent, tout s'arrête et c'est son visage qui le lui dit sans aucune

---

22 Par exemple : l'une des particularités les plus récurrentes dans le cinéma tunisien jusqu'à l'obsession, c'est cette thématique du miroir luisant et trompeur, brisé et démasqué, articulé à des destinées féminines, qui à la fin d'un parcours en apparence glorieux, se rendent compte du gâchis de leur vie et de leur statut d'esclave. Dans *Les silences du palais* (1994) premier long métrage de fiction de la réalisatrice Moufida Tletli, Khédija, la mère, est au service de ses maitres descendants d'une famille beylicale décadente. Dans le palais de ses seigneurs qui font d'elle un objet de désir sexuel, elle évolue dans des appartements où trônent de grands miroirs. Elle sait que ses seigneurs la fixent dans ce mirage spéculaire. L'un des premiers gestes que fera sa fille qui cherche à lui emboiter le pas, c'est de s'exhiber devant les miroirs de sa mère, de se maquiller et de contempler sa beauté d'adolescente. Ce premier geste narcissique est suivi d'un autre : elle brise le miroir refusant d'être une autre copie de sa mère.

23 Norbert -Bertrand Barbe, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Bès Éditions. Coll. « La Pensée de l'image », 2001, pp.1022-1023.

équivoque.Ce dernier est personnifié devenant le catalyseur et le détonateur de l'affaissement de la vie et de la fin du dérèglement du cerveau. Le personnage féminin zolien n'est pas un personnage cérébral mais instinctif, libidinal, s'assurant des instants fugaces du bonheur ou de sa descente aux enfers par le biais des radiations du corps et des traits de son visage. Dans cet extrait où Renée constate le coup d'arrêt qui a frappé sa vie, l'auteur alterne passé simple et imparfait, le premier temps soulignel'irruption de quelque chose d'instantané et de brusque, alors que le deuxièmescelle ponctuellement, et une fois pour toutes, la fin d'une vie :

> Quand elle rouvrit les yeux, elle s'approcha de la glace, se regarda encore, s'examina de près.Elle était finie. Elle se vit morte. Toute sa face lui disait que le craquement cérébral s'achevait[24].

Dans *Une Page d'amour,*on retrouve ce thème de la chute finale et irrémédiable du personnage. Après avoir vécu pleinement sa passion amoureuse avec le docteur de sa fille, Hélène Grandjean ressent un grand remords et se rend compte après la mort de sa fille qu'elle a commis un crime impardonnable.Le constat qu'elle fait sur sa déperdition est sans rémission : « Quelcoup d'étrange folie, quel mal abominable, aveugle comme la foudre ! »[25].Dans ce passage, les substantifs,tels « folie », « mal », sont assortis d'adjectifs. L'adjectif est constitutif du récit zolien à un point tel qu'un être, un objet, un paysage sont aussitôt assortis d'une prédication à pivot adjectival « Après tout, l'objet de l'artiste, l'unique objet se réduit-il à obtenir une épithète ?»[26].Le personnage féminin, telle Hélène, va au bout de son désir et adopte une cécité délibérée, comme si elle était vaincue par l'intensité de la passion. Si Séverine, Renée, Nana,Albine, Gervaise sont folles, c'est parce qu'elles ne sont d'aucune concession sur le désir ou les intérêts qui les animent. Lorsque la déchéance est totale, le temps est celui de la désolation. La chute est comparée à une foudre aveugle qui frappe à n'importe quel moment sans discrimination aucune. Le recul que prend le personnage féminin par rapport à ce qui s'est passé est tardif et les questions de récrimination poséesrestent sans réponsecomme celles d'Hélène Grandjean : « Était-ce possible ? Elle

---

24 Emile Zola, *La Curée,op. cit.,* p.314.

25 Emile Zola, *Une Page d'Amour*, Éd. Robert Laffont, Paris, 1991. p.1216.

26 Paul Valéry cité par Roland Barthes dans son livre *Essais critiques. Le Bruissement de la langue*, *op. cit.,* p.264.

faisait ces choses ! »[27]À la fin du film, la mort de Jeanne d'une phtisie aigüe sépare à jamais le docteur Deberle et Hélène. Remâchant sa douleur d'avoir été la cause de la mort de sa fille, Hélène ne peut s'empêcher de dire à son amant : *«* Partez ! Vous voyez bien que nous l'avons tuée ! *»*[28].Hélène choisit alors de quitter l'homme qu'elle a aimé de toutes ses forces et avec qui elle a bravé les interdits car elle est prise de remords. Elle se marie avec Monsieur Rambaud pour obéir aux désirs de sa fille même après sa mort.La dernière scène du film se passe au cimetière, deux ans après la mort de Jeanne. Hélène accompagnée de son mari a rencontré le docteur Deberle et sa femme autour de la tombe de sa fille. Le docteur projette sur la mère de la défunte un regard chargé d'une douleur immense.Quant àHélène, elle a le regard hagard et perdu. Lors de l'affaissement de la destinée d'un personnage, à la vie mouvementée menée avant, se substitue la platitude d'une morne existence, sans nul horizon« La route s'allongeait devant elle, sans une curiosité, sans un désir. Et un souffle avait passé, elle était tombée par terre »[29]*,* est-il dit de la vie à laquelle est désormais confrontée Hélène Grandjean. La mort est l'issue fatale de ces personnages, broyés par la vie. Les romans de Zola ne sont que « des textes où la mort figure sous son aspectde séductrice. »[30]. La mortqui est constitutive de ces personnages féminins n'est plus contournée mais souhaitée. Pourvue d'attributs anthropomorphiques et restituée à travers la figure de la personnification dont on connait l'importance dans l'œuvre de Zola[31].Elledevientmacabre, comme l'illustre le couple Silvère-Miette dans *La Fortune des Rougon*, qui éprouve un plaisir immense à se rencontrer dans le cimetière de l'aire Saint-Mitre et à dormir ensemble sur la terre.Les personnages zoliens ne vivent la sexualité et les plaisirs de la chair que dans la culpabilité et le repentir, comme le fait remarquer Chantal Jennings :

---

27 Emile Zola, *Une Page d'amour*, *op. cit.,* p.1216.

28 Dialogue du film

29 Emile Zola, *Une Page d'amour*, *op. cit.,* p.1216.

30 Chantal Jennings, *L'Éros et la femme chez Zola*,*op. cit.,* pp.13-14.

31 Sur la personnification et ses ressorts, cf. le livre du néerlandais Marteen Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Emile Zola : De la métaphore au mythe*. Éd. *Librairie José Corti*.1986, pp.54-97.

> À tous les niveaux du texte, le langage, la structure et les thèmes du récit, les personnages symboliques prouvent que les affres de la conscience sont la première rançon de la faute qui, chez Zola, ne se conçoit pas autrement que charnelle[32].

C'est pourquoi la seule issue tragique qui puisse sauver ces personnages du remords et de la culpabilité est la mort. Dans plusieurs romans zoliens, l'amour et la mort s'interpénètrent et se recoupent. Dans *La Bête humaine*, Jacques désire ardemment Séverine,il « [découvre] son cou nu, à l'attache voluptueuse de la gorge »[33], et plante ses yeux dans « cette chair blanche »[34]. C'est cette extrême sensualité de la jeune femme qui le pousse àtuer afin de venger ses ancêtres, de redonner de la dignité au mâle et de se libérer du *« gouffre noir du sexe »* féminin, comme l'illustre ce passage :

> Était-ce sa soif qui était revenue, de venger des offenses très anciennes, dont il aurait perdu l'exacte mémoire, cette rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes ? Il fixait sur Séverine ses yeux fous, il n'avait plus que le besoin de la jeter morte sur son dos, ainsi qu'une proie qu'on arracha aux autres.La porte d'épouvante s'ouvrait sur ce gouffre noir du sexe, l'amour jusque dans la mort, détruite pour posséder davantage.[35]

Aux yeux de Jacques, le corps féminin est pathogène, porteur de maux et générateur de déchéance. La femme est identifiée à un abîme vers lequel est aimanté le mâle et où il se précipite. Dévisageant le cadavre de Séverine, il perçoit les traits terrifiés de son amante, auparavant voilés par la beauté de son visage et la finesse de sa mine. C'est dans cet affaissement définitif de la vie et les nappes de sang répandues partout que Jacques perçoit l'horreur de son casque de cheveux noirs :

> Jamais, il n'aurait cru qu'elle avait tant de sang. Et ce qui le retenait, hanté, c'était le masque d'abominable terreur que prenait, dans la mort, cette face de femme jolie, douce,si docile.Les cheveux noirs s'étaient dressés, un casque d'horreur, sombre dans la nuit.[36]

---

32 Chantal Jennings, *L'Eros et la femme chez Zola*, *op. cit.,* p.13.

33 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.391.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, p.390.

36 *Ibid.*, p.391.

Dans *L'Échange symbolique et la mort,* Jean Baudrillard identifie le corps à « un charnier de signes »et le signe à « un sexe décharné »[37]: Pour les personnages zoliens, le désir est entièrement satisfait dans l'anéantissement et dans la décrépitude Le crime devient source de jubilation et de jouissance. La répétition du pronom personnel « il » souligne la satisfaction qui s'empare de Jacques à l'idée qu'il a retrouvée la plénitude de sa souveraineté :

> Enfin, enfin, Il s'était contenté, il avait tué ! Oui, il avait fait ça.Une joie effrénée, une jouissance énorme le soulevait, dans la pleine satisfaction de l'éternel désir.Il en éprouvait une surprise d'orgueil, un grandissement de sa souveraineté de mâle.La femme, il l'avait tuée, il la possédait, comme il désirait depuis si longtemps la posséder, tout entière, jusqu'à l'anéantir.[38]

La femme meurt et le mâle impose sa suprématie, mais le soulagement que procure un tel acte est de courte durée. Le plus-que-parfait et l'imparfait délimitent une ligne de partage entre le geste commis et achevé et la sensation ressentie à la suite de l'accomplissement du crime. Le plus -que -parfait réfère à l'hérédité de cet homme et à ses exigences meurtrières. Quant à l'imparfait, il renvoie au duratif, à la sensation d'ivresse qu'il ressentait alors que Séverine gît à ses pieds dans une mare de sang.Le mal persiste et la démangeaison de la fêlure héréditaire est toujours intacte. Jacques est un tueur en série, pris par la frénésie du crime :

> Et quoi ! Un meurtre n'avait pas suffi, il n'était pas rassasié du sang de Séverine, ainsi qu'il le croyait, le matin encore ? Voilà qu'il recommençait.Une autre, et puis une autre, et puis toujours une autre ! Dès qu'il se serait repu, après quelques semaines de torpeur, sa faim effroyable se réveillerait, il lui faudrait sans cesse de la chair de femme pour la satisfaire.Même à présent, il n'avait pas besoin de la voir, cette chair de séduction : rien qu'à la sentir tiède dans ses bras, il cédait au rut du crime, en mâle farouche qui éventre les femelles.[39]

Jacques est un gastronome du crime et ses victimes ne sont plus nommées, noyées dans une multitude anonyme. Du romanesque d'un couple, on passe au fait divers d'un éventreur de femelles. Toute la rage criminelle est condensée à travers la métaphore de la

---

37 Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort,* Éd. Gallimard, 1976. Les formules « *le corps est un charnier de signes »* et le signe *« un sexe décharné* » sont mis en exergue du chapitre IV du livre, p.170.

38 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.392.

39 *Ibid.*, p.429

nourriture. Si Jacques ne tue pas, il a faim et dès qu'il tue, la voration le reprend aussitôt. Le crime lui-même est personnifié et sexualisé comme l'indique l'expression « le rut du crime ».L'amour et la mort s'accouplent dans les romans de Zola. C'est cette concomitance de l'érotisme et du meurtre constitue la nature éminemment obscène de la sexualité, telle que la décrit l'écrivain.Dans *La Faute de l'abbé Mouret* par exemple, la mort d'Albine est décrite comme le prolongement naturel de l'amour, comme le dit le narrateur*: «* Après l'amour, il n'y avait plus que la mort. »[40].La mort qui devient la voie royale du rachat est drapée d'un linceul panthéiste :

> Ils la voulaient avec eux, dans le repos du froid ; ils rêvaient de l'emporter, roulée parmi les feuilles sèches, les yeux glacés comme l'eau des sources, les membres raidis comme les branches nues, le sang dormant le sommeil de la sève.[41]

Zola reprend le vieux couple romantique de l'amour et de la mort, mais qu'il recharge à sa manière en y injectant une sexualité ravageuse et source de destruction. La mort est une fatalité tant espérée par Albine. Après l'amour,le départ est inéluctable et le refuge dans la nature s'avère incontournable : « C'était la grande loi de la vie : elle allait mourir. »[42]La jeune femmese livre après sa séparation avec Serge à une quête de la mort qu'elle trouve naturelle et fatale : « Alors, une dernière fois, elle reprit sa course à travers le jardin, en quête de la mort. »[43]. Tous les éléments de la nature attendent en fait son arrivée.Tous s'enivrent du parfum de ses cheveux, de ses sens. Dans la nature, Albine se sent utile, aimée et désirée. La nature ne la rejette pas contrairement à Serge qui l'a abandonnée. Comme le désir charnel ne peut pas être vécu pleinement dans la vie, il n'y a que l'au-delà qui puisse lui offrir ce qu'elle cherche : l'amour et la volupté. En se pavanant dans la forêt du Paradou, elle se pose des questions qui reflètent son désir de fusionner avec les éléments de la nature qu'elle considère comme une compensation bénéfique de toutes les privations endurées :

> Quelle plante odorante avait besoin de ses cheveux pour accroître le parfum de ses feuilles? Quelle fleur lui demandait le don de sa peau de satin, la blancheur pure de ses

---

40 Emile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*, *op. cit.,* p.267.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*

> bras, la laque tendre de sa gorge ? À quel arbuste malade devait-elle offrir son jeune sang ? Elle aurait voulu être utile aux herbes qui végétaient sur le bord des allées, se tuer là, pour qu'une verdure poussât d'elle, superbe, grasse, pleine d'oiseaux en mai et ardemment caressée du soleil.[44]

C'est à un rite sacrificiel que se livre Albine puisqu'elle désire faire offrande de son corps à la nature pour la fructifier et lui insuffler sa vigueur de jeune fille. Le seul moyen pour le corps féminin d'exorciser la souillure qui l'a gravement affectée, c'est d'en faire un foyer qui nourrit la nature et qui donne à ses branchages, à ses feuilles, la plénitude de la bonne santé. Dans ces moments où le personnage désire prendre congé définitivement de la vie, la nature est perçue comme le foyer matriciel d'une pédagogie, à la fois de l'amour et de la mort :

44 Emile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*, *op. cit.,*pp.267-268.

> C'était bien le Paradou qui allait lui apprendre à mourir, comme il lui avait appris à aimer. Elle recommença à battre les buissons, plus affamée qu'aux matinées tièdes où elle cherchait l'amour.[45]

Dans le film, Georges Franju opte une série de plans rapprochés puis de gros plansd'Albine en train de rendre son dernier souffle, entourée des fleurs, qu'elle a cueillies avec soin du jardin du Paradou. Cette fusion finale avec la nature a un relent romantique sauf que l'investissement du personnage dans une botanique hospitalière prend une dimension traumatique. Cette fin tragique tranche avec le lyrisme dont est emprunt la fusion avec la nature propre au courant romantique.En choisissant de mourir, Albine se libère du fardeau de la sexualité et connaît ainsi la quiétude et le repos du corps et de l'esprit :

> Elle croyait qu'elle allait agoniser dans la phrase maladive des soucis et des pavots, qui lui rappelait les tourments de ses désirs. Et, brusquement, tout s'apaisait, elle respirait plus librement, elle glissait à une douceur plus grande, bercée par une gamme descendante des quarantaines, se ralentissant, se noyant, jusqu'à un cantique adorable des héliotropes, dont les haleines de vanille disaient l'approche des noces[46].

I. 3.2 La répugnance de la sexualité

Dans *Les Rougon-Macquart*, plusieurs personnages féminins expriment la vision lugubre qu'a Zola de la sexualité. Dans ses descriptions sombres de la relation sexuelle, l'auteur semble confirmer l'idéologie judéo-chrétienne qui bannit fortement la sexualité, dissociant entre les plaisirs de la chair et la nécessité de procréer. Son rejet de la sexualité pécheresse est manifeste à travers des personnages qui vivent leurs amours dans la culpabilité et le remords. Dans le vocabulaire utilisé, Zola paraît excessif pour ne pas dire qu'il se complait dans les expressions hyperboliques à connotation dysphorique. Concernant Renée et les désirs de volupté et les rêveries insensées qui s'emparent d'elle, les énoncés prédicatifs donnent lieu à une artillerie de termes fortement péjoratifs,tels« étouffement »[47], « brisaient »[48],« poisons »[49], « noir »[50], « mort ».[51]La sensualité est

---

45 Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, p.268.

46 *Ibid.*, p.271.

47 Emile Zola, *La Curée,op. cit.,* p.79.

48 *Ibid.*

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*, p.80.

51 *Ibid.*

identifiée à une malédiction et à une souillure. Chez Zola, tout est fondé sur l'oxymore, sur l'adjonction de deux phénomènes qui sont totalement disjoints. La sexualité devient une torture et les ébats amoureux s'apparentent à un rituel où se mêlent la volupté et la violence, comme l'ont représenté d'autres écrivains, tel Charles Baudelaire dans son recueil poétique*Fusées*. « Je crois que j'ai déjà écrit, dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. »[52]Cette ambivalence est renforcée par le morcellement du corps, le fétichisme des détails anatomiques qui font de Zola un auteur pervers, à l'instar de certains créateurs où s'imbriquent simultanément la sensualité et la soif du sang.[53]Un auteur pervers, c'est un auteur qui segmente, qui découpe, à la manière d'un biologiste, au style et à une perception absorbante et englobante du corps. Le péché le plus honni devient le diadème de ces personnages féminins qui ont fait fi de toute moralité. Le vice de Renée est ainsi décrit telle une vocation, comme l'indiquel'adjectif « incestueuse » qui est substantialisé dans le récit de Zola :« Alors, l'incestueuse s'habituait à sa faute, comme à une robe de gala, dont les roideurs l'auraient d'abord gênée. »[54]. Les personnages féminins sont victimes de leurs illusions, s'acclimatant au mal et finissant par le porter comme une robe de soirée :

> Elle finissait par croire qu'elle vivait au milieu d'un monde supérieur à la morale commune, où les sens s'affinaient et se développaient, où il était permis de se mettre nue pour la joie de l'Olympe entier. Le mal devenait un luxe, une fleur piquée dans les cheveux, un diamant attaché sur le front.[55]

Selon l'auteur, il est absurde d'oser créer un monde qui rejette les valeurs morales communes et qui glorifierait le mal.Dans L'*Assommoir*,le ménage à trois auquel cède Gervaise

---

52 Charles Baudelaire, *Journaux intimes. Fusées III. Mon cœur mis à nu*, Éd. Crès et Cie, 1987.

53 Dans cette vision de l'acte d'amour qui s'apparente au rituel du tortionnaire, nous pensons surtout à un cinéaste comme Alfred Hitchcock. L'auteur de *Le crime était presque parfait* épèle chaque partie du corps, met en relief aux moyens de gros plans ses différentes composantes (des cheveux, des yeux, des mains, une nuque, un cou …), où l'obsession sexuelle débouche sur le crime. *Psychose,* (1961) est la meilleure illustration de cette vision qui émiette le corps, comme l'illustre la fameuse séquence de l'assassinat d'une femme par un schizophrène dans la douche.

54 Emile Zola, *La Curée*, *op. cit.,* p.243.

55 *Ibid.*

est décrit comme une pratique dégoûtante et repoussante à un point tel qu'on a l'impression que le regard accusateur qu'a la jeune femme sur elle-même est aussi celui de Zola :

> Dans les commencements, elle s'était trouvée bien coupable, bien sale, et elle avait eu un dégoût d'elle-même. Quand elle sortait de la chambre de Lantier, elle se lavait les mains, elle mouillait un torchon et se frottait les épaules à les écorcher, comme pour enlever son ordure[56].

L'acte de Gervaise est ordurier et elle est la première à en être consciente. L'amour est une salissure physique qui colle au corps et qui fait honte d'où les gestes systématiques que fait Gervaise pour se purifier. Et pour qualifier l'attitude effrontée de Nana pubère etcelle de ses amies dans la rue, il recourt au complément de manière « sans un dégoût » dont le sens est fortement moralisateur et au substantif« impudeur *»* pour décrire le sourire très suggestif de ces jeunes filles :

> Et elles riaient, amusées, sans un dégoût, plus roses et comme sur leur fumier naturel. Autour d'elles, les gros mots partaient, des ordures toutes crues, des réflexions d'hommes soûls. C'était leur langue, elles savaient tout, elles se retournaient avec un sourire, tranquilles d'impudeur, gardant la pâleur délicate de leur peau de satin.[57]

La saleté n'est pas seulement dans le corps mais dans la langue grivoise qu'affectionnent ces jeunes filles. Celles-ci sont des rejetons de la société, jugées sévèrement par l'auteur car elles représentent le vice et la débauche par excellence. À la chute de ces personnages, Zola semble émettre des sentences irrémédiables, c'est alors que son vocabulaire est vigoureux dans la mise à l'index de leur comportement répréhensible. Dès qu'elles retrouvent le droit chemin, l'écrivain est plus clément et son regard est alors approbateur de leur repentir et de leur désir de se racheter. Dans *Une page d'amour,*Hélène Grandjean qualifiée auparavant de folle, qui ne prend aucune distance par rapport à ses désirs, redevient une femme honnête, selon les termes de l'auteur dès qu'elle renonce à ses égarements : « Sa vie reprenait, avec sa paix sévère et son orgueil de femme honnête. »[58]. On passe de l'accablement à l'enchantement : « Le ciel s'éclairait de plus en plus, partout à la fois, d'une teinte laiteuse, que des fumées troublaient encore »[59]. Quand

---

56 Emile Zola*, L'Assommoir*, *op. cit.,* p.331.

57 *Ibid.*, p.414.

58 Emile Zola, *Une Page d'amour*, *op. cit.,* p.1216.

59 *Ibid.*, p.1212.

on se laisse guider par ses instincts sexuels, on mène une vie tourmentée et on ploie sous le fardeau du péché. Décrivant la tristesse et les regrets de Serge Mouret dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, Zola nous explique qu'« une lassitude abominable l'écrase, car il porte sur ses épaules les péchés du monde. »[60]. La sexualité constitue un gouffre sombre et un abime terrifiant pour ceux ou celles qui la vivent intensément et d'une manière désintéressée. Zola partagerait ce que pense le prêtre de la vie quand elle est vécue d'une manière frénétique et sans aucun égard pour la bonne morale :

> La terre sue l'abomination. Tu mens, quand tu parles d'amour, de lumière, de vie bienheureuse, au fond de ton palais de verdure. Il n'y a chez toi que des ténèbres. Tes arbres distillent un poison qui change les hommes en bête ; tes taillis sont noirs du venin des vipères; tes rivières roulent la peste sous leurs eaux bleues.[61]

Il s'agit d'une vision macabre portée sur la vie,la sexualité etle désir de la chair.Dans le film*La Faute de l'abbé Mouret*, Albine apparaît après la prise de conscience de Serge, avec des vêtements déchirés, entièrement dénudée, triste et complètement abattue :

Au son des cloches, et sous les réprimandes du Frère Archangias, lui disant : « Au nom de Dieu, sors du jardin », Serge prend conscience de sa faute irréparable et quitte à jamais sa bien-aimée.Réduite à de la pure volupté et à une grande sensualité, la vie sera

---

60 Emile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*, *op. cit.,* p.234.

61 *Ibid.*, p.236.

synonyme de « ténèbres », les hommes seront « des bêtes »et la nature des êtres et des choses sera comme empoisonnée. Même si Zola ne partage pas au fond la vision réductrice des prêtres sur la vie et sur les êtres, il a quand même une opinionnégative de la sexualité exaltée. Chez Zola, comme le ditChantal Jennings : « l'accouplement n'est jamais désigné que comme le mal, la faute, la honte, la souillure, le péché, voire le crime … »[62] Renée a vécu sa relation avec son beau-fils comme une faute et un péché. Serge a, lui aussi, profondément regretté son histoire amoureuse et charnelle avec Albine,car il s'est écarté du droit chemin et a renié les préceptes religieux et catholiques, Hélène Grandjean a ressenti une grande douleur après la perte de sa fille.Elle a considéré sa souffrance comme le prix à payer car elle a commis un mal impardonnable et une faute irréversible. Il est clair que le péché et la souillure liées à la sexualité ont hanté presque toutes les œuvres zoliennes avant l'apparition des romans messianiques suite à la mortdans le dernier roman des *Rougon-Macquart*,*Le Docteur Pascal*,de la génitrice du péché à savoir Adèle Fouque.D'ailleurs, les images qui structurent toute l'œuvre des Rougon-Macquart tournent autour des isotopies de la voracité, du charnier et de l'appréhension du sexe. Il n'ya qu'à prendre, à titre d'exemple, l'expression hyperbolique à travers laquelle Zola fait de Nana l'incarnation du sexe ravageur, vu à travers une expansion mythique :

> Et Nana, en face de ce public pâmé, de ces quinze cent personnes entassées, noyées dans l'affaissement et le détraquement nerveux d'une fin de spectacle, restait victorieuse avec sa chair de marbre, son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en être pas entamé.[63]

I.3.3 -La femme zolienne : madone ou démon ?

Dans les romans de Zola,la femme est présente à travers deux pôles diamétralement opposés : la femme angélique et chaste, d'une part, et la femme diabolique, folle et passionnée, d'autre part. L'auteur dissocie en effet l'amour platonique et spirituel de l'amour voluptueux et charnel.Dans*Le Rêve,*Angélique incarne notamment l'image de la femme qui s'est détournée de la passion et des désirs sexuels auxquels la femme est sujette pour se

---

62 Chantal Jennings*, L'Éros et la Femme chez Zola*, *op. cit.,* p.13.

63 Emile Zola, *Nana*, *op. cit.,* p.34.

projeter vers un au-delà mystique et sublimatoire. En revanche , Nana ou Séverine ont vécu respectivement leur sexualité jusqu'à l'exhibition (Nana) etla mort (Séverine).La séparation entre le corps et l'âme, l'appréhension de la sexualité trouvent leur écho dans la société du XIXe siècle qui s'est livrée à une recherche de la femme idéale et pure à l'image de la madone en opposant cette image utopique de la femme à celle diabolique de la femelle en rut. Stéphane Michaud a critiqué fortement ce schisme artificiel entre le corps et l'âme en précisant que : « C'est une relation falsifiée et quasi schizoïde qui tranche si vivement dans le tissu humain entre le charnel et le spirituel, le masculin et le féminin, et renvoie toute justice dans l'au-delà. »[64] . Comment se manifeste alors la présence dans les romans zoliens de la femme madone et celle de la femme maléfique et démoniaque ?Dans l'univers zolien, les êtres humains, tant mâles que femelles, sont désormais des bêtes sauvages, dépourvus de toute rationalité, victimes de leurs désirs sexuels les plus primaires, comme l'ont souligné des critiques zoliens confirmés[65].Les corps libidineux,et plus particulièrement ceux des femmes, sombrent dans une animalité sinistre, avec comme toile de fond la figure de la prostituée, mangeuse d'hommes. La femme zolienne est un être en éternel conflit. Elle connaît des sursauts de lucidité, mais qui sont aussitôt enrayés par une sexualité dévastatrice.La fêlureest la manifestation fébrile de l'instinct, le renoncement à la raison : « Le raisonnement ne ferait jamais le meurtre, il fallait l'instinct de mordre, le saut qui jette sur la proie, la faim ou la passion qui la déchire. »[66]. L'instinct, ce n'est pas une légère souillure, une petite fissure, une entaille dans la personnalité de l'être humain pas plus qu'il n'est une tentation fortuite, mais une pulsion anthropophage, une libido effrénée. L'instinct est un foudroiement qui ébranle instantanément la « lente hérédité de justice »[67] acquise et transmise

---

64 Stéphane Michaud. *Muse et Madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*. Seuil, 1985, p.19.

65 Nous pensons notamment à l'ouvrage de Florence Godeau, *Destinéesféminines à l'ombre du Naturalisme* -Nana *(É. Zola),* Tess d'Uberville *(T. Hardy),* Effi Briest *(T. Fontane).* Éd Desjonquères, coll.« Littérature & idée », Paris 2008.

66 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.344.

67 *Ibid.*, p.345.

au fil des générations. Les femmes zoliennes qui s'abandonnent à l'appel du désirne peuvent résoudre leurs conflits que dans la mort. Deleuze écrit :

> Ce que la fêlure désigne, ou plutôt ce qu'elle est, ce vide, c'est la Mort, l'instinct de mort. Les instincts ont beau parler, faire du bruit, grouiller, ils ne peuvent pas recouvrir ce silence plus profond, ni cacher ce dont ils sortent et dans quoi ils rentrent : l'instinct de la mort, qui n'est pas un instinct parmi les autres, mais la fêlure en personne, autour de laquelle tous les instincts fourmillent[68].

Dans *La Bête humaine,* cette pulsion irrépressible de mort est carnassière et ravageuse. Le couple Jacques / Séverineépuise sa passion amoureuse jusqu'au dernier souffle.Dans les romans zoliens, la passion amoureuse n'estpas en relation étroite avec l'élan physique de l'âme mais avec toute la charge et tout le poids du corps. Le naturalisme zolien met en exergue le règne exclusif du corps dans toutes ses expressions physiques : l'instinct sexuel, l'exhibitionnisme, la perversion, la culture de la morsure. L'auteur des *Rougon-Macquart* dote les corps de ses personnages féminins d'un statut particulier, en les mettant en corrélation avec la passion. En effet, les femmes passionnées et voluptueusesont« le diable au corps »[69]. Commentant le personnage de Nana, Chantal Bertrand-Jennings écrit :

> Métamorphosée par l'imagination déformante du dévot Muffat, son amant qui épie l'image de la courtisane dans le miroir de leur chambre, Nana, dans sa nudité, devient le sexe même, « l'animal »[70].

Comme toutes les courtisanes, Nana a un corps insatiable et glouton qui dévore la gent masculine. Dans plusieurs passages du roman, Nana, à l'instar de plusieurs personnages féminins libidineux, a de l'ascendant sur le commun des mortels grâce à la concupiscence qui émane de son corps. Ce que décrit Zola ce n'est pas seulement le corps de Nana dans ce qu'il

---

68 Gilles Deleuze, *Préface deLa Bête Humaine*, *op. cit.,* p.14.

69 Cette expression s'inspire du titre du film de Claude -Autant Lara réalisé *Le diable au corps* en 1947 et dont les acteurs principaux sont Gérard Philippe et Michèle Presle. Ce film a connu un remake fait par le réalisateur italien Marco Bellocchio en 1986, où Maruschka Detmers, Féderico Pitzalis jouent les premiers rôles. Les deux versions du film mettent en scène une histoire d'amour adultère et passionnelle. On a sévèrement accueilli la première sortie du film (1947) car on l'a pris pour un film qui encourage l'adultère et l'antimilitarisme d'où sa censure.

70 Chantal Bertrand Jennings, *L'Éros et la femme chez Zola*, *op. cit.,* p.57.

a de sidérant tel le cou, les genoux, « la rondeur de la cuisse »,mais aussi des dignitaires de la gent masculine qui s'épient les uns les autres et qui observent l'effet dévastateur produit par la beauté de Nana sur les présents au moment du spectacle. Son corps est envoûtant parce qu'il est l'objet d'une pulsion scopique débordante de la part de ceux qui la convoitent et qui cherchent à pénétrer le moindre détail de ses gestes et toutes les manifestations de son corps séduisant :

> Fauchery voyait devant lui l'échappé de collège que la passion soulevait de son fauteuil.Il eût la curiositéde regarder le comte de Vandeuvres, très pâle, les lèvres pincées, le gros Steiner, dont la face apoplectique crevait, Labordette lorgnant d'un air étonné de maquignon qui admire une jument parfaite, Daguenet dont les oreilles saignaient et remuaient de jouissance. Puis, un instinct lui fit jeter un coup d'œil en arrière, et il resta étonné de ce qu'il aperçut dans la loge des Muffat : derrière la comtesse, blanche et sérieuse, le comte se haussait, béant, la face marbrée de taches rouges ; tandis que près de lui, dans l'ombre, les yeux troubles du marquis de Chouard étaient devenus des yeux de chat, phosphorescents, pailletés d'or.[71]

« Voir », « regarder », » lorgner », « jeter un coup d'œil », « apercevoir », « les yeux troubles *», «* des yeux de chat *»* : autant de verbes et d'expressions de la vision qui soulignent le magnétisme qu'exerce Nana sur toute l'assistance.Les secousses du corps sont ainsi interceptées à travers les différents regards typiques des courtisans.La première apparition de Nana sur scène est très suggestive. Zola nous plonge de plain-pied dans l'atmosphère où va se déployer le corps incendiaire de la prétendue artiste. Sa dextérité en matière de sensualité est sans égale, « de son petit geste de doigt », elle éveille les sens de son public. À la voir devant eux, ondoyante et voluptueuse, les spectateurs sont déjà en rut. Comme par synergie, l'ambiance dans la salle devient électrique. Fauchery, le Conte de Vandeuvres, Labordette, Daguenet et le Conte Muffat sont dans une extrême excitation, livrés à leurs instincts les plus primaires. On a l'impression que tous ces courtisans sont engagés dans des paris incalculables autour d'une compétition qu'elle mène à sa guise et selon ses caprices, sûre desa victoire comme le montre la séquence de la course des chevaux du bois de Boulogne où une jument du nom de *Nana* est lancée dans la course.Ces images de la version 1983 de *Nana* relatives aux premières apparitions de la courtisane montrent l'ascendant de cette femme

---

71 Emile Zola*, Nana*, *op. cit.,* pp.34-35.

voluptueuse sur le sexe masculin.Dès que Nana fait son entrée majestueuse sur scène,portée sur les épaulesde ses collaborateurs, elle suscite l'admiration et l'envie de son public :

Nana a été présentée par l'animateur comme étant celle qui a sauvé la nation française, car son spectacle coïncide avec la défaite de Napoléon dans la bataille de Waterloo. Cet animateur, enthousiaste, crie aux yeux du public en disant :

« Qui a vengé l'orgueil national ? »[72]etles spectateurs répondent avec le même entrain : « Nana »[73], puis il renchérit « Qui a gagné *?* »[74], le public, à l'unanimité,

---

72 Réplique du film.

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*

répond : « Nana »[75].Effectivement, par son sexe ravageur, Nana aura à l'usure tous ceux qui s'éprendront d'elle.Dans La version de 1955, Nana apparaît encore plus séduisante et plus sulfureuse, vêtue d'une tenue scintillante et qui met en valeur sa sensualité :

Dans *la Trilogie des Passions*, Hafedh Djedidi identifie l'organe géniteurde Nana à un« sexe vorace »et à « un corps-sexe ». Il souligne :

> Ce corps par le truchement synecdochique devient sexe pur, mais un sexe vorace où vont s'engloutir toutes les richesses de ses amants (" …il [Muffat] disparaissait en grelottant dans la toute puissance du sexe[76].

Les femmes zoliennes qui se veulent libérées et affranchies des tabous jouent de leurs corps pour manipuler les hommes à leur guise. L'hégémonie sexuelle de ces femmes et de la boulimie libidinale qu'elles suscitent chez les hommes rejoignent ainsi les mythes et les

---

75 *Ibid.*

76 Hafedh Djedidi, *Le Triangle des Passions*, Dar El-Mizen, p.279.

légendes comme nous le verrons plus loin[77]. Le corps démentiel et diabolique de Nana est aux antipodes de celui de la vierge. (Notamment celui de Flore ou de Désirée, d'Angélique ou aussi de Miette dans *La Fortune des Rougon*), un corps désincarné, qui résiste à ses attributs charnels et qui se veut chaste. Mais, le corps de la femme éveillée à l'amour et aux plaisirs de la chair subit une profonde métamorphose. Il devient possédé par une passion foudroyante, comme nous pouvons le constater à travers cet extrait de *La Bête Humaine*où Séverine, sous l'effet de la pulsion du désir, découvre en elle « une violente passion » :

> La créature d'amour, simplement docile autrefois, aimait à cette heure, et se donnait sans réserve, et gardait du plaisir une reconnaissance brûlante.Elle en était arrivée à une violente passion, à de l'adoration pour cet homme qui lui a révélé ses sens. C'était ce grand bonheur, de le tenir enfin à elle, librement, de le garder contre sa gorge, lié de ses deux bras, qui venait ainsi de serrer ses dents, à ne pas laisser échapper un soupir.[78]

Chez Zola, la passion et la sexualité se confondent, faisant des corps des amants amoureux emportés par la flamme du désir impétueux, des corps éperdument enlacés, violemment étreints jusqu'à la mort. « Ils [Jacques et Séverine] se possédèrent, retrouvant l'amour au fond de la mort. »[79]. La femme au XIX^{e}siècle a été chosifiée par les écrivains : ou elle est réduite à l'image d'une femme vierge, donc elle est niée dans sa féminité, ou elle est prise pour un être démoniaque :

> Derrière les personnages apparents, silhouettes proches de la rampe, se dissimulaient des êtres réels, moteurs du récit […] La question de la femme, toujours serve et niée, jamais femme parce que toujours vierge ou mère, la néantisation de la femme dans le récit de bonheur comme dans ceux de la honte, est certes, l'effet du puritanisme et de sa haine implacable de la vie, elle est surtout produite par les lois de l'échange où elle figure toujours comme objet, jamais comme sujet.La grande peur de fin de siècle est qu'elle devienne sujet : qui écrit Dona Juana ?[80]

Zola ne déroge pas au regard misogyne que porte ce siècle sur la femme. A.A.Greaves n'affirme-t-ilpas que l'auteur des *Rougon-Macquart*« est pris par le spectacle de la société

---

77 Cf. Infra la section sur le mythe dans la Troisième Partie.

78 Emile Zola, *La Bête Humaine*, *op. cit.,* p.257.

79 *Ibid.*, p.71.

80 Michel Serres, *Feux et Signaux de Brume*, Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, 1975, pp.103-104.

névrosée, minée par l'éréthisme, l'extase et le mysticisme. » ?[81]Une psychanalyse littéraire de Zola reste probablement à faire avec toutes les précautions requises et qui pourraient peut-être nous renseigner à propos de l'impact de sa vie intime sur sa vision des femmes dans ses romans.On sait que Zola avaitune relation un peu particulière avec la Femme et comme le prouve sa relation avec Alexandrine, son épouse,vie de couple un amour passionné du fait qu'il respectait et estimait sans plus. Il n'a trouvé son équilibre affectif qu'auprès de sa maîtresse Jeanne. D'ailleurs, Zola a toujours été partisan des « liaisons triangulaires »[82]comme l'a démontré Gaël Bellalou dans son ouvrage *Regard sur la femme dans l'œuvre de Zola.*L'auteur a même cité Michelle Perrot qui a démontré dans son article que l'œuvre romanesque de Zola et son regard porté sur la femme ontévolué selon sa vie privée, comme l'indique Gaël Bellalou:

> La liaison de l'auteur avec Jeanne et la naissance de leurs deux enfants, marquent chez Zola un véritable tournant. Jeanne devient ainsi la compagne, l'amante et la mère. Le cycle des Rougon-Macquart s'achève sur la maternité de Clotilde, qui donne naissance à un enfant rédempteur.Pour Zola, enfanter devient la tâche humaine essentielle, et c'est le message principal qu'il nous transmet dans Fécondité.Ce message est douloureux, pour Alexandrine, qui apprendra avec le temps à accepter les héritiers "illégitimes " de son époux, et "adoptera " même, à sa manière, les enfants de jeanne et de Zola, les définissant comme "nos enfants", dans la correspondance qu'elle entretient avec Jeanne après la mort tragique de l'écrivain.[83]

---

81 A. Anthony Greaves, « Zola féministe : de la femme fatale à la femme libérée », Cahiers de l'Unité d'Enseignement et de Recherches Frossart, Université de Valenciennes, 1980, n5, p.47.

82 Gaël Bellalou, *Regard sur la femme dans l'œuvre de Zola, ses représentations de l'encre à l'écran*, Éd. Les Presses Du Midi, 2006, p. 312.

83 *Ibid.*, p.311.

Conclusion de la première partie

Nous avons centré cette première partie sur l'importance majeure de la sexualité et de ses manifestations à travers une galerie de personnages féminins. Quelles que soient leurs appartenances sociales, aristocrates, petites bourgeoises, bourgeoises, paysannes ou ouvrières, les femmessemblent avoir un dénominateur commun, à travers un investissement sans limites, instinctif et irrationnel, dans les désirs qui les agitent.Dans ce contexte, nous avons relevé les incursions de Zola dans des domaines qui relèvent du tabou, surtout dans une société aussi conservatrice que celle du Second Empire, telle l'exhibition de la nudité, le langage parfois grivois et frontal, dans l'évocation des relations sexuelles et surtout le sujet de l'adultère. Si nous avons tant insisté sur la sexualité, c'est parce qu'elle est le paramètre organique et vital où se décident les désirs, les tentations et la descente aux enfers. Nous avons cependant cherché à nuancer cette surdétermination sexuelle dans l'œuvre de Zola, en parlant des femmes chastes, et soustraites au péché, ou repenties. Il est vrai que la misogynie est parfois flagrante, mais il fallait relativiser cette vision qu'il donne des femmes, en relevant toutes les nuances qu'il apporte dans sa représentation des personnages féminins.Parallèlement à cela, nous avons cherché à déterminer les affinités des cinéastes avec les romans adaptés, mais en même temps, nous avons mis en relief les ajouts qualitatifs qu'ils ont apportés au texte original. À cet égard, nous avons insisté sur l'usage qu'ils font du gros plan, notamment celui du visage et de certaines composantes du corps.De même, nous avons relevé tous les détours symboliques sulfureux de la sexualité dans l'œuvre de Zola, il nous faut des axes d'intérêt. Une analyse plus fouillée de certains photogrammes ou de séquences autant que de lexies romanesques. C'est ce que nous allons voir dans ce qui suit.

Deuxième partie

Le féminaire zolien : analyse filmique

Introduction de la deuxième partie

Lorsqu'onconfronte des romans à leur adaptation cinématographiques, il est évidemment nécessaire de repérer les écarts ou les conformités de la version filmique à la version romanesque. Toutefois, ce n'est guère suffisant car il faudrait problématiser les rapports entre l'œuvre littéraire et l'œuvre cinématographique. Il faudrait également expliciter les raisons et les justifications qui sont à l'origine d'éventuelles transformations que fait un cinéaste dans l'adaptation d'un roman au grand écran. Nous partons de l'idée que Zola en sa qualité d'écrivain est cinéaste avant l'heure, autrement dit, un créateur, nanti d'une puissance visuelle et d'un art, où l'imagedans tous ses états est reine. On se demande même, si Zola était un auteur du XXe siècle, lui,qui a une conscience aigüedes effets scéniques et de la dramaturgie, quelles consignes et quelles recommandations il aurait pu donner aux réalisateurs qui pour une raison ou une autre se sont intéressés à son œuvre. Certes il filmait le monde avec des expressions verbales et des mots,mais auxquels il insufflait une poussée figurative dans laquelle les gros plans et l'organisation séquentielle sont d'un impact inouï. Il nous incombe dans une approche comparatiste entre les romans et les films choisis de nous interroger, à travers des lexies et des photogrammes choisis, sur les mobiles et les significations des différences entre l'œuvre initiale et son adaptationcinématographique. Un film ne peut pas être définitivement le décalque d'un roman dans la mesure où il est à divers degrés le produit d'un contexte politique, historique et social. Celui-ci peut avoir un impact sur le ton et l'inflexion donnés par un cinéaste à une œuvre littéraire. Renoir et Clément sont-ils des zoliens inconditionnels ? Se sont-ils conformés littéralement à l'œuvre adoptée ou ont-ils opté pour un découpage narratif qui leur est propre ? Qu'est-ce qu'ils ont maintenu tel quel ? Qu'est-ce qu'ils ont réécrit de fond en comble ? Si dans l'œuvre zolienne, les femmes, protagonistes ou personnages secondaires, occupent une place centrale, Renoir et Clément, ont-ils préservé cette matrice féminine ou en ont-ils atténué la prégnance ? S'il était vivant, qu'aurait pensé Zola des adaptations de ses romans ? C'est à toutes ces questions que nous allons répondre dans cette deuxième partie.

Chapitre premier

Préambules et clausules

La sélection des photogrammes analysés ci-dessous n'est pas arbitraire, elle est centrée sur la mise en relief des caractéristiques inhérentes à la représentation des figures féminines ainsi que des traits qui leur sont spécifiques. Mais qu'est-ce qu'un photogramme tout d'abord ? C'est cette « pincée d'un plan prélevé d'un film figé et isolé par conséquent de son contexte d'ensemble » comme l'explique Jean Narboni[1].Cette pratique fétichiste vise à analyser au détail près cette petite unité qu'est le plan d'un film en vue d'en dégager les particularités de composition et d'esthétique.Comment et en fonction de quelle modalité est présenté l'énoncé de l'adaptation ? En fonction de quel critère s'articule la représentation de la figure féminine dans les photogrammes choisis et des portraits qui en sont faits ?

On connaît l'importance du début et de la fin dans toute œuvre qu'elle relève de la littérature ou du cinéma. Nous ne parlons pas ici uniquement de l'incipit ou de l'excipit dont la critique littéraire a démontré toute l'importance pour la compréhensiond'un récit littéraire ou filmique. Nous pensons plutôt aux premières pages[2], auxséquences inaugurales ouà l'ambiance d'une histoire mise en place avec toutes ses composantes et ses ramifications. C'est au niveau des préambules et des clausules que se dessinent,nous semble-t-il, les changements introduits par les cinéastes,en comparaison de l'œuvre initiale. Lestrois films

---

1 Jean Narboni, « Esthétique du photogramme » in *Cahiers du Cinéma*, mars 1971. p.17-22.

2 Pour ce qui est de la littérature, mentionnons entre autres l'ouvrage écrit par l'universitaire, romancier et essayiste Ali Abassi *: Flaubert dans le texte. Études sur la poétique romanesque*, *Approches littéraires*, Éd. L'Harmattan, février 2017, l'article écrit par le président de la fédération québécoise des professeures et des professeurs universitaires (FQPPU), intitulé *«* Du titre littéraire et de ses effets de lecture », paru en 2008, l'ouvrage *Figures III*, de Gérard Genette, paru dans les éditions Seuil,coll.*«* Poétique »en 1972.

Pour ce qui est du cinéma, mentionnons entre autres Alexandre Tylski, *Le Générique au cinéma : regard sur un lieu fantôme,Positif*, 540, fév. 2006 ; la thèse de Doctorat de Laurence Moinereau, *Le générique de film : du linguistique au figural*, sous la direction de Jacques Aumont, 1995 ; une thèse de doctorat qui traite de la question du générique « Le Générique d'ouverture au cinéma : les films de Roman Polanski », soutenue par Alexandre Tylski en 2007, sous la direction de Guy Chapouillié.

choisis *Nana,Gervaise*et *la Bête humaine*,réalisés respectivement en 1926,1956, 1939, sont en noir et blanc.On sait que l'univers zolien est un univers dominé par le clair-obscur. Les personnages sont souvent en demi-teinte, exposés à la lumière du jour et à la fois aux ténèbres qui vont les engloutir.Dans*Nana,* film muet, Jean Renoir, féru de l'œuvre de Zola, met en relief la puissance visuelle du romancier. Même lorsqu'il réalise*La Bête humaine,* on remarque, comme nous le démontrerons plus loin[3], toutes les nuances et tous les tons différenciés de la lumière qui s'avère être le facteur déterminant du drame, le préfigurant et le concluant.Zola affectionne les longues descriptions par le biais desquelles il restitue les caractéristiques d'une ambiance et d'une atmosphère. Il multiplie aussiles dialogues qui ponctuent les commentaires des personnages sur le lieu où ilsse trouvent. De même, il s'étale dans les informations fournies sur les usages des personnages, aussi bien principaux qu'épisodiques,et, sur les propos qu'ils tiennent à propos de la nébuleuse des incidents et des évènements de la vie quotidienne. L'enchevêtrement et la densité qu'acquiert l'intrigue vont de pair avec la consistance et l'épaisseur conférées à la psychologie des personnages :

> Pour Zola, comme pour beaucoup de romanciers « réalistes », psychologie et intrigue ne sont donc que les formes spécifiques de la fantaisie et de l'ambition dans la composition du personnage et de l'accentuation différentielle d'un système de personnages, dans « sa mise sous tension[4].

Le cinéma, art de l'image animée, procède en revanche par parcimonie et par écrémage de tous les aspects descriptifs qu'apprécient les écrivains réalistes. On peut le voir nettement à travers une comparaison entre l'amorce du récit dans le roman et celle sur laquelle s'ouvre le film. Dans l'incipit de*Nana,* Zola évoque les moments qui précèdent le spectacle que va présenter celle qu'on surnomme *«* La Blonde Vénus *»*[5]. Le Théâtre des Variétés où Nana se produit est encore quasi vide. Seuls quelques personnages, arrivéstôt, échangent des propos quelque peu médisants sur cette danseuse et chanteuse dont tout Paris parle. Zola prend soin de décrire l'intérieur de la grande salle des variétés parisiennes, avec sa

---

[3] Sur les questions d'éclairage et de ses effets, Cf. Infra la troisième partie, notamment le chapitre premier.

[4] Philippe Hamon, *Texte et idéologie,op. cit.,* p.70.

[5] Emile Zola, *Nana,op. cit.,* p.20.

rampe, ses baignoires, ses balcons, son plafond, ses galeries, ses accessoires. Il décrit aussi la vie à l'extérieur, l'animation des boulevards, les roulements des voitures, les clients des boutiques et des magasins. La connaissance qu'on a par conséquent de Nana se fait par le biais de deux ou trois personnages qui arrivent une demi-heure avant le démarrage du spectacle prévu. Le personnage qui retient l'attention à l'ouverture du roman est l'ouvreuse qui est déjà là et qui s'agite pour accueillir les spectateurs et leur indiquer leur placerespective. La fonction de cet incipit est apéritive, c'est-à-dire qu'il s'agit d'éveiller la curiosité du lecteur et de l'inciter à découvrir« La BlondeVénus »devenue le pôle d'attraction de toutes les couches sociales, et notamment celle des nobles et de la cour impériale.Zola recourt souvent à ce genre d'ouverture romanesque où le personnage principal, avant qu'il n'entre en scène, est entrevu à travers les conciliabules et les causeries de personnages secondaires.Le cinéaste Jean Renoirn'adhère pas beaucoup aux descriptions touffues et quelquefois fastidieuses dont sont friands les écrivains naturalistes. Un romancier peut se permettre de s'étaler longuement sur l'évocation de l'atmosphère d'une maison, d'une rue, d'un paysage ou sur la description minutieuse et détaillée de la garde-robe d'une femme ou des habitudes vestimentaires d'un homme. Le cinéaste ne peut pas se permettrecette abondance narrativeet cette description minutieuse. À ce sujet, il écrit :

> La vocation du langage cinématographique, contrairement à celle du langage littéraire, est de capter ou plus exactement de saisir au vol les spécificités d'un lieu, d'un mobilier, des accessoires qui décorent un appartement, une maison en quelques plans et dontla durée n'excède pas une trentaine de secondes ou une minute.[6]

C'est pour cette raison d'ailleurs que Renoir récuse la notion d'« adaptation »à laquelleil préfère celle de « réécriture ». À ses yeux, le cinéma n'adapte pas un roman, mais le réécrit selon les spécificités même du langage cinématographique.À propos de l'œuvre zolienne, il dit :

---

[6] Propos de Jean Renoir, *Numéro spécial*, *Cahiers du Cinéma consacré à Jean Renoir*, février –mars 2006, p.87.

> Je m'étais mis dans la tête une idée que je n'ai d'ailleurs pas abandonnée, c'est que le côtédit réaliste ou naturaliste de Zola n'est pas tellement important, et que Zola est avant tout un poète.[7]

II.1.1-Gloire et déchéance

Dans*Nana,* L'entrée est une entrée franche, c'est-à-dire que Renoir aborde de front son sujet en évacuant le long préambule descriptif ainsi que les inserts dialogués sur lesquels s'ouvre le roman de Zola. On y voit Nana vêtue d'une tunique blanche qui s'apprête à présenter son spectacle.

Soutenue, encouragée et conseillée par Bordenave, le directeur de la salle des variétés, elle escalade vigoureusement, la mine épanouie, l'échelle qui la mène à un promontoire où l'attendent les techniciens chargés de la faire descendre à l'aide d'une cordelette. Sur la rampe,il y a une troupe musicale qui l'accompagne. Devant cette rampe,se sont attroupées les foules curieuses et surexcitées par la fièvre de l'attente.Cette ascension qu'elle fait, filmée en plongée, souligne l'ascendant de cette femme sur une foule suspendue au moindre geste qu'elle esquisse, entièrement à ses pieds.Cette représentation en plongéede Nana au dessus de la mêlée la rapproche d'une créature aérienne.

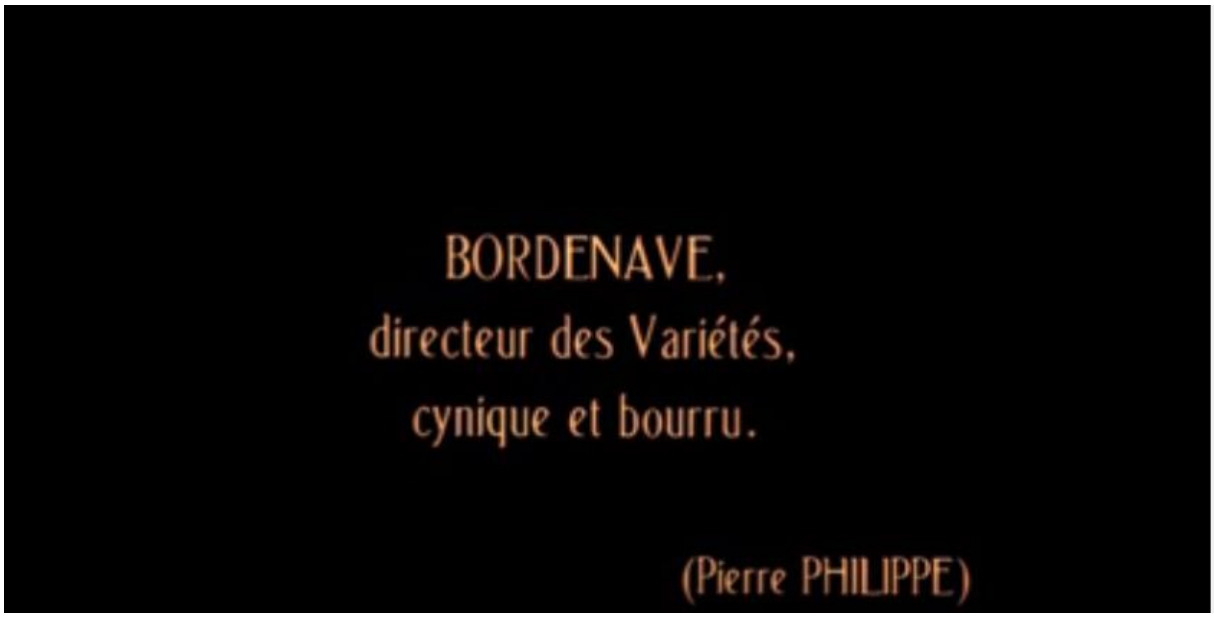
---

7 Jean Renoir, *Cahiers du cinéma*, n 38, 15 décembre 1938.

Quant à la foule, elle a la dimension d'un microcosme.On dirait qu'elle est envoûtée par l'ascension de cette vedette qui, symboliquement, préfigure celle vers laquelle elle aspire dans la vie.

Lorsque Nana descend sur la rampe, on voit déjà les signes des jeux d'intérêt, des envies et des désirs que suscite son numéro de danse. Deux objets mettent en exergue l'intérêt qu'on lui porte : tout d'abord la jumelle dont se sert la femme du comte Muffat, chambellan de l'impératrice, ainsi que

le monocle qu'enlève le comte Vandeuvres,dernier d'une grande race et propriétaire d'uneécuriede courses, pour mieux voir la Vénus Blonde.Quant à Georges Hugon, le neveu du comte de Vandeuvres, il est un admirateur inconditionnel de Nana, comme l'indique son enthousiasme et sa surexcitation tout au long de la danse de la jeune femme.Ce qu'on voit donc dès le début du film, c'est la pulsion scopique que mobilise Nana et qui fait jouir ceux qui l'adulent, mais aussi qui met mal à l'aise les femmes qui la jalousent. Dans une scène significative, le comte Muffat arrache les jumelles des mains de sa femme et se met à contempler Nana tout en faisant fi de l'impatience de sa conjointe et de son exaspération. Nana est cadrée à travers l'objectif des jumelles, comme si elle n'avait d'existence que par le biais de ces regards projetés sur elle. Quant à la foule, parquée en bas comme du bétail en chaleur, on la voit en train d'applaudir la prestation de la nouvelle étoile de Paris. On comprend, d'emblée,à travers cette mise en scène, quela foule est anonyme alors que les personnages nobles et de haut rang sont différenciés et que le sort de Nana va se jouer dans le cercle des soupirants fortunés et aristocratiques et non dans celui de la roture et de la plèbe.Le préambule du film se déroule d'une manière théâtrale et stylisée comme dans une scène d'exposition où sont présentés succinctement les personnages ainsi que les noms des acteurs qui interprètent leur rôle.



Les inserts de petites phrases intercalées entre les plans,par l'entremise desquels sont présentés succinctementl'appartenance, la fonction et le caractère de chaque personnage. Ils opèrent comme une notice didactique qui résume en quelques mots les traits et la personnalité d'un personnage. Par contre, Zolaconsacre de longs passages aux portraits

fouillés qu'il fait de chaque personnage. Là encore, Renoir, procède par économie, non seulement parce que le film est muet et qu'il est nécessaire d'expliquer certains détails,mais parce que compte tenu même de la rigueur à laquelle est astreint le langage cinématographique, quelques indications essentielles suffisent. En réalité, l'ouverture du film semble tout à fait différente de celle du roman.Avant le début du spectacle et l'entrée de Nana sur scène, Zola,fidèle à ses habitudes nous entraîne dans une profusion d'indicationset d'informationsen rapport avec ce qui se passe à l'intérieur de la salle. Il nous plonge aussi dans toute l'agitation extérieure en prenant soin de décrire l'impatience qui se saisit de l'assistance. La présence de certains critiques dramatiques dont notamment Fauchery, les retardataires qui descendent de leur voiture en pressant le pas et qui s'engouffrent dans les balcons de la salle des variétésne figurent pas dans le film.Les péripéties qui ont trait à l'ambiance d'exaspération, d'enfièvrement et d'échanges de propos tant flatteurs que médisants sur Nana, autant d'indications qui sont aussi totalement évacuées dans le film. Renoir opte d'entrée, pour une nouvelle orchestration du roman.Déjà le générique en dit long sur les aménagements substantiels auxquels le cinéaste soumet le roman. Ainsi confère-t-il à l'apparition de Nana une tonalité dramatique accentuée par une musique saccadée qui semble préfigurer le sort tragique que va connaîtrela jeune femme à l'issue de sa carrière controversée. Dans un plan où le machiniste s'affaire à activer la roue pour faire descendre la star, la cordelette s'enchevêtre et reste coincée. Nana suspendue à mi-chemin, se met à rouspéter et ne cache pas sa colère.

À trois reprises, un gros plan montre les convulsions de ses pieds comme si elle était pendue et rendait son dernier soupir.Il y a une autre différence entre ces séquences inaugurales dans le roman et celles dans le film. Zola met l'accent sur l'absence de talent de Nana, sur sa « voix vinaigrée »[8]comme c'est dit dans le roman, ainsi que sur la goujateriedu mouvement de son corps. Il évoque à maintes reprises les moqueries et les sifflements dont fait l'objet Nana dans une pièce ridicule et qui sonne faux, tel un vaudeville vulgaire où il est question de Jupiter, de Mars, de Vénus et des maris trompés.Ce qui est sidérant dans le préambule du roman de Zola, c'est que c'est cette bêtise qui va devenir l'atout principal de Nana et qui va faire d'elle ce pôle magnétique vers lequel affluent tous les regards.Dans le film de Renoir, la claque que reçoit Nana de la part des spectateurs est inexistante et les traits qui la dévalorisent sont absents.On dirait que ce qui intéresse Renoir, c'est de montrer jusqu'à quel point un corps, peu sûr de ses gestes, et une voix vilaine vont devenir subitement l'objet fétiche aussi bien des foules populaires que des classes privilégiées.La dénonciation de la bêtise est évidente dans l'œuvre de Zola alors que dans le film de Renoir, elle est à peine esquissée. Dans le générique, il est dit que le film est « inspiré » du roman de l'auteur *des Rougon- Macquart*. Le film est-il alors une adaptation du roman de Zola ? A première vue, tel n'est pas le cas.D'après les usages,les deux formules qui désignent une adaptationdans le générique sont « d'après » le roman de tel écrivain ou celle de « adapté de ».La mention de « inspiré de », signifie que le film est une adaptation libre de *Nana*et c'est ce qui explique les libertés que s'aménage Renoir dans le traitement de cette œuvre littéraire. À ce sujet, signalons que plusieurs cinéastes adoptent une attitude similaire à celle de Renoir dans l'adaptation d'un texte romanesque au grand écran.[9]Àla fin du roman, les changements

---

8 Emile Zola, *Nana*, *op. cit.,* p.23.

9 L'exemple le plus frappant est sans doute celui du cinéaste français Robert Bresson, né en 1901 et mort en 1999 qui, dans des films comme *Les Dames du Bois de Boulogne* réalisé en 1945, une adaptation d'un épisode de *Jacques lefataliste* de Diderot ou Dans *Une Femme douce*, une adaptation d'une nouvelle de Dostoïevski, semble s'éloigner complètement des œuvres initiales et réduit celles-ci à un simple prétexte. C'est une expérience insolite et singulière dans la mesure où Bresson, tout en s'inspirant des romans de la littérature universelle, parait opposer le langage littéraire au langage cinématographique. Mais Bresson a réalisé aussi des films issus de romans et qui constituent des adaptations scrupuleusement fidèles au texte d'origine, comme *Mouchette, Journal d'un curé de campagne,* tiré des deux romans éponymes de Georges Bernanos.

introduits par Renoir par rapport au roman de Zola sont aussi remarquables que ceux du début. L'écrivain met l'accent sur la description de la décrépitude et de la moisissure qui affecte Nana alors qu'elle est sur son lit de mort. Zola évoque « les pustules »[10]qui s'amoncellent sur le visage de Nana et les ravages que produit la petite vérole dont elle était contaminée sur tout le corps qui commence à puer comme celui d'un cadavre dont tout le monde se détourne.Cette femme, qui a entièrement séquestré l'existence des hommes qui l'ont fréquentée et qui a précipité leur déchéance, meurt dans la solitude la plus totale. De sa magie qui a ensorcelé ses soupirants, il ne subsiste que l'éclat doré de sa chevelure. Quant au corps dont elle jouait pour appâter les hommes et les dévorer, il est frappé d'un coup d'arrêt.Comme tout cinéaste qui adapte une œuvre littéraire, Renoir distille, sélectionne, conserve des éléments et en évacue d'autres. Ce qui constitue l'ossature principale des scènes finales dans le roman est la mort de la starqui est certes préservée dans le film, mais ce qui est privilégié par le cinéaste dans les dernières séquencesconcernant la déchéance de la jeune femme, c'est une Nana agonisante, affolée et apeurée par les taches de la Vérole sur ses deux mains qu'elle montre à son entourage. La peur de la contagion qui fait fuir aussi bien les domestiques que ceux qui sont à son chevet lors de ces moments ultimes est commun au roman et au film. Mais si dans le roman, Nana est seule, abandonnée de tous et privée de ceux qui l'ont aimée puisqu'elle les amenés tous à la ruine et à la mort, elle est en revanche dans le film assistée et consolée par l'homme qui l'aime : le comte Muffat.Renoir désamorce la longue description à travers laquelle Zola grossit et amplifie les traits dela noirceur de la vie, comme il le fait souvent dans ses romans. Ce qu'il filme dans les derniers plans, ce sont les hallucinations auxquelles est sujette la mourante ainsi que les gestes frénétiques qu'elle fait sur son lit ense cachantle visage avec les draps.

---

10 Emile Zola, *Nana*, *op. cit.,* p.410.

C'est Muffat qui la ranime et la soulève lentement pour qu'elle voie les lumières de la vie.Sa visite est pareille au dernier salut tant attendu comme le montre le plan extrêmement théâtralisé où la portière de la chambre s'ouvreinstantanément à son arrivée. C'est surtout surles gestes d'amour et de tendresse que fait Muffat à l'égard de sa compagne que Renoir s'attarde. Muffat pose ses lèvres affectueusement et doucement sur les cheveux de Nana et l'entoure avec ses bras en signe de dernier adieu. Nana qui s'agitait comme en proie aux convulsions d'une démente, semble retrouver son calme et sa sérénité auprès de lui. Le film se termine par le plan dans lequel tous les deux regardent la lumière, celle d'un lampadaireprécieux, muni de quatre lampes, qui éclaire en demi-teinte la chambre ainsi que la lumièrequi provient d'une fenêtre carrelée encadrée parun rideau entrouvert.

Si la fin du roman est sordide et sombre, celle dans le film est édifiante et fait entrevoir une lueur de vie dans la mort même. Dans le roman, à travers les ténèbres de l'horreur, il ne reste que les rayons lumineux qui jaillissent de la chevelure de Nana.Entre la démarche du romancier et celle du cinéaste, il y a une démarcation nette et qui touche à leur conception du récit. Zola mise sur la description étale et qui foisonne de détails. Ilraconte,décrit, énumère la profusion de la vie et son effervescence. Chez Renoir, c'est la théâtralité de la mise en scène qui prime, c'est-à-dire que tout est stylisé pour mieux faire ressortir la densité des signes et leur charge symbolique annonciatrice de la chute de l'héroïne. Renoir n'a pas perdu de vue que la principale activité de Nana est de présenter des variétés de théâtre avec le style qui lui est propre, ampoulé etdifforme. Il filme les représentations théâtrales auxquelles s'adonne Nana en opérant essentiellement sur le terrain de la théâtralité.Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est « une altérité en représentation », nous dit la sémioticienne Josette Féral[11].La théâtralité, c'est aussi « cette épaisseur de signes » pour reprendre la formule de Roland Barthes[12].Zola narre donc les évènements alors que Renoir les condense par le biais justement de cette théâtralité qui s'assume comme telle dans le film.Dans *Le Carrosse d'or*, film réalisé par Renoir en 1953, l'un des personnages hasarde cette question : « Où commence le théâtre ? Où finit la vie ? ».Or pour Nana, il n'y a pas de vie au dehors du théâtre, sa vie ayant été celle d'un corps désiré, offert en spectacle aux gens. Un corps fétichisé sur lequel se projettent les instincts, les tentations et les phantasmes des soupirants et dont la destinée se scelle par une fin tragique. À l'instar des amorces relatives à Nana dans le roman et dans le film et qui se caractérisent par des différences très marquées, celles qui concernent *L'Assommoir* et *Gervaise* sont également dissemblables mais d'une manière moins prononcée.

II.1.2 Des rêves déchus

Le film *Gervaise* confirme ce que le cinéma ne peut pas assumer dans l'univers zolien : Le regard aussi minutieux que scrupuleux, fouillant dans tous les recoins que jette Zola sur le milieu social, sur son emplacement, sur ses rues et ses ruelles, sur ses boutiques et ses magasins, sur les caractéristiques des quartiers qui l'environnent ainsi que sur les gens qui y

---

11 Josette Féral, *«* Le Signe en procès : l'expérience du théâtre naturaliste *»*, *Les Cahiers Naturalistes*, Paris, n° 56, 1982, pp. 115-130.

12 Roland Barthes, *Littérature et signification, Essais critiques*, Seuils /Points, 1981 (1963), p.258.

habitent. Alors que Zola, fidèle à ses habitudes, se délecte de cet inventaire descriptif qu'il affectionne, le cinéaste se contente d'une simple touche et passe outre. On voit nettement ces disparités au début du roman de Zola et dès l'incipit du film de René Clément. Par le biais de longs fragments descriptifs, Zola, avec la précision d'un topographe, évoque l'hôtel miséreux dans lequel niche Gervaise avec son compagnon Auguste Lantier et ses deux enfants Claude et Etienne. Cet hôtel est baptisé comme par antiphrase *Hôtel Boncoeur*. Zola s'attarde sur l'énumération des différents meubles moisis dans la chambre de Gervaise. D'ailleurs, dans le roman, ce lieu est comparé à une camisole. D'entrée, Gervaise est montrée perchée très tôt le matin, sur un balcon, attendant des heures et des heures le retour de Lantier qui découche pour la première fois. Comme le souligne Philippe Hamon, Zola, dans sa description, aime passer d'un milieu privé et familial à un milieu public où se mêlent les gens de toutes sortes.Contrairement à Nana dont le portrait notamment physique se révèle au moment du démarrage de son spectacle, rien n'est dit à propos de Gervaise.Ce n'est qu'au retour de Lantier que l'auteur nous précise qu'elle a vingt-deux ans, qu'elle exerce la fonction de blanchisseuse et qu'elle est une femme sans problème. Une indication retient cependant l'attention : elle est boiteuse.Dans les romanszoliens, il y a souvent une tare qui handicape les personnages et qui suscite une interrogation sur leur origine. Suivent après des pans entiers d'une description abondante du milieu environnant l'hôtel, où Gervaise promène son regard à droite et à gauche sur l'hôpitalLariboisière, sur les angles humides des ruelles avant de se fixer sur le spectacle des boucheries et des abattoirs d'où se dégageait« la puanteur »de « bêtes massacrées »[13], comme il est dit dans le roman. Là encore, le monde tant géographique qu'humain évoqué par Zola est dominé par la figure de la bestialité, récurrente d'un fragment descriptif à un autre.Pendant ce temps matinal, les humains émettent des « piétinements »[14] qui rappellent ceux du bétail. De tous les éléments descriptifs qui abondent à l'ouverture du roman, Renoir retient la scène des ouvriers en massepartant au travailet sur laquelle s'ouvre le film.

---

13 Emile Zola*, L'Assommoir, op. cit.,* p.11.

14 *Ibid.*, p.12.

Cette scène inaugurale n'est pas sans rappeler celle du film*Les Temps modernes*de Charlie Chaplin, réalisé en 1936, oùpar l'entremise d'un parallélisme troublant, on voit un troupeau de moutons quitter leur repaire et une foule d'ouvriers sortir de l'usine. Mais dans le film de Chaplin, lesouvriers sont vus de face alors que dans celui de René Clément, ils sontfilmés de dos, comme une masse indistincte et anonyme. Le monde des ouvriers et des cheminots a souvent intéresséClément comme en témoigne son film *La Bataille du rail*, mais dans *Gervaise*, c'est sur le monde des femmes ouvrières que la caméra se fixe et notammentsurles blanchisseuses du lavoir où travaille Gervaise.

Après ce bref tour d'horizon, la caméra est recentrée sur la scène où Gervaise guette toujoursdu balcon l'apparition de Lantier.

Le cinéma de Clément est certes le cinéma d'un milieu et de son ambiance, mais il est surtout celui du personnage et des évènements dans lesquels il se meut comme l'ont souligné les spécialistes de son œuvre. Dans ses films, le cadre général où se déroule l'action est représenté en plan d'ensemble,alors que le personnage est saisi tantôt à travers des plans moyens tantôt en gros plan. Ces plans mettent en relief un trait saillant des protagonistes de l'histoire ou trahissent un aspect insoupçonné de leurs caractères. Il est prématuré de l'avancer, mais il est fort possible que l'évacuation du titre *L'Assommoir*au profit de *Gervaise*ait été dictée par la primauté du personnage dans l'univers de René Clément.Déjà dès l'ouverture du film, le cinéaste fait entrevoir la mésentente entre Gervaise et Lantier et les tensions, les drames qu'elle va engendrer ultérieurement. Dans les romans de Zola, la description mise en place d'entrée annonce aux moyens de certains indices en rapport avec les traits d'un visage, aux caractéristiquesde certains gestes ou usages, oupar le biais de l'évocation d'un paysage, d'un mobilier, d'un lieu bien précis, les drames à venir. Or, dans le cinéma, ce sont les dialogues qui prévalent les actions qu'ils annoncent ou déclenchent. Le film s'ouvre d'ailleurs sur le dialogue de la femme de ménage de l'hôtel filmée en plongée et Gervaise dont l'expectative sur son perchoirfilmée en contre-plongée.

HOTEL
Bonneaux

HOTEL
Bonneaux

Toute sa destinée future est condensée dans ce plan où elle va dégringoler du haut de son perchoir vers le bas d'une condition subalterne. Cette séquence signifie aussi que la vie privée et familiale de Gervaise va basculer dans le cercle des commérages publics.La fin dans le roman *L'Assommoir*et celle dansle film*Gervaise*sont différentes. Entre deux êtres d'essence hétérogène (pour reprendre la terminologie d'André Bazin), la question des rapports de ressemblance ou d'imitation entre littérature et cinéma est désormais dérisoire. André Bazin, fervent défenseur de l'adaptation[15], conçoit en effet l'adaptation, comme « une œuvre à l'état second »[16]et considère que les écarts entre le récit littéraire et le récit filmique sont une nécessitébonifiante. Il esttrès critique vis- à-vis des cinéastes qui astreignent l'œuvre littéraire à **«** la vulgarisation »[17]ou qui la transforment en une chose vue d'une manière servile et figée. Lorsqu'un réalisateur adapte une œuvre ou des œuvres d'un écrivain, il le fait, non seulement par admiration pour ce dernier comme c'est le cas d'Orson Welles, lecteur de Shakespeare[18], mais aussi parce qu'il trouve que l'œuvre portée à l'écran est proche de son univers s'autorisant ainsi des libertéspour injecter dans son film un ou des thèmes qui lui sont chers. Dans la scène finale de *L'Assommoir,* Zola met l'accent sur l'aspect sordide de la mort de Gervaise. Il évoque la misérable « niche »[19], dans laquelle elle rend son dernier soupir, dans le dénuement le plus atroce.Gervaise a le corps exsangue et le visage raviné et défiguré par les dures épreuves de la vie et les affreuses séquelles de l'alcool.À l'instar d'un anatomiste, il décrit les traits verdis et décomposés de son visage, son corps malingre couvert d'un linceul de fortune qu'on place dans la bière. Il met l'accent sur la solitude implacable dans laquelle elle périt et le silence total qui accompagne cette expéditive cérémonie funéraire. Ce moment

---

15 Lire son enthousiaste plaidoyer en faveur des adaptations littéraires dans son texte **«** Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », in « Qu'est-ce que le cinéma ? *», p.81.*

16 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma,op. cit.,* p.126.

17 *« Le Drame de l'adaptation, c'est la vulgarisation »*, écrit Bazin. *Qu'est-ce que le cinéma ?*p.94.

18 Cf. François Truffaut, in *le plaisir des yeux. Écrits sur le cinéma,*dans l'article intitulé « Welles et Bazin ». Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris 2000, cité par Marie Anne Guérin dans son livre *Le récit de cinéma***,** Éd. Cahiers du cinéma, 2ème édition 2004, p.73.

19 Zola. *L'Assommoir. op. cit.,* p.913.

de solitude est ponctuée par ces paroles paternelles et tendres d'un croque-mort qui est une de ses vieilles connaissances :« Tu sais, écoute bien …c'est moi, Bibi-la Gaité, dit le consolateur des dames …va, t'es heureuse.Fais dodo.ma belle ! »[20]. Ce croque-mort incarne l'inéluctable aspect de la mort qu'il banalise.On connaît la propension de Zola[21]à l'accentuation des traits de la fin tragique de ses personnages et ce, afin de mieux soulignerl'écart vertigineux entre leur splendeur passée, et la déchéance qui scelle leur sort comme en témoignent la plupart de ses romans.[22] La dimension pathétique de la mort de Gervaise est intensifiée par l'intrusion impromptue d'une note de gaieté dans une atmosphère de profond accablement. La tendresse que témoigne ce personnage du nom de Bibi La Gaité est enjouée. Elle n'est pas sans rappeler la tendresse grave que manifeste Muffat brisé par la douleur à l'égard de Nana sur son lit de mort dans le film de Renoir. C'est par les propos drôles sur l'aspect inéluctable de la mort et sur l'absurdité de la condition humaine d'une manière générale que se termine le roman de Zola.C'est pour une autre fin sensiblement différente de celle du roman que recourt le cinéaste René Clément. La séquence finale dans laquelle Gervaise est toujours en vie est en apparence moins tragique, éludant l'épisode du dépérissement de la jeune femme dans son taudis. Renoir filme la chute irrémédiable de l'ancienne blanchisseuse non pas dans un espace intérieur, mais dans un espace public en puisant dans certains détails et dans des situations qui ne sont pas dialoguées, les prémices symboliques d'une renaissance problématique. On y voit Gervaise, affalée dans un bar, devant une table sur laquelle il ya un verre de vin vide, la tête légèrement inclinée, les yeux hagards comme ceux d'une morte. Ellene se rend même pas compte de la présence de Nana, sa petite fille, qui sort de sa poche un bonbon qu'elle lui offre.

---

20 *Ibid.*, p.915.

21 *Ibid.*, p.504

22 Cf, Supra l'analyse faite de l'excipit de *Nana.* Sur ces fins tragiques des femmes dans les romans de Zola, mentionnons également la mort par une méningite de Renée dans *LaCurée*,celle d'Albine qui se suicide dans *la Faute de l'Abbé Mouret*. Citons aussi la fin tragique de Marthe qui dans *La Conquête de Plassans*est morte suite à une phtisie dont elle a souffert pendant plusieurs années.

Voyant que cette dernière reste sans réaction, elle récupère son bonbon, s'enroule le cou d'un ruban. Elle sort ensuite pour s'admirer devant la glace de la devanture du bar, avant de rejoindre,en courant,la vaste place de la ville qui est surplombée par les hauteurs des bâtiments. Des gosses, présents sur les lieux, la pourchassent, alors, en s'amusant. C'est le plan final d'une séquence d'extérieur, en plein jour, filmée en plan d'ensemble.

Faisant l'impasse sur la mort et sur sa morbidité, évacuant tous les éléments relatifs à la décomposition du corps de Gervaise morte, Clément termine son film par l'enfance et les drames qu'elle préfigure. D'ailleurs, il s'est fait connaître au début de sa carrière par une œuvre majeuresur l'univers bouleversant et secret de deux jeunes enfants. Elle porte le titre

Jeux Interdits, réalisée en 1952, adaptée d'un roman de François Boyer, intitulé *Jeux inconnus*. Déjà, l'auteur des *Félins*indique, par le biais de la modification partielle qu'il apporte au titre du roman, que le cinéaste, surtout lorsqu'il est un auteur, a son mot à dire, et un point de vue qui lui est propre dans l'adaptation d'une œuvre littéraire.

II.1.3 Fêlure criminelle

*La Bête humaine*s'ouvre sur une ample description qui s'apparente à une profonde immersion, comme le souligne l'expression « l'œil plongeait »[23]. À travers le regard de Roubaud, fonctionnaire des chemins de fer, qui contemple la gare de Paris et les endroits environnants du balcon de son appartement situé au cinquième étage, on découvre tout d'abord, le cadre géographique général où vont évoluer les personnages. On découvre aussi les multiples composantes toponymiques de ce cadre à savoir : l'impasse d'Amsterdam, la rue de Rome, le pont d'Europe, les marquises des Halles de Paris.À cette vision panoramique succède une description détaillée centrée sur l'univers de la gare et notamment sur l'aspect ramifié et tentaculaire des rails qui est mis en relief par les expressions métaphoriques « éventail »[24] et « branches de métal »[25].Cette focalisation s'applique également aux wagons et machines qui encombrent les rails et à leurs « roues dévorantes »[26].Dès le départ, les trains sont personnifiés et dotés d'un anthropomorphisme inquiétant.Ce qui est enclenché au niveau de l'incipit, ce sont des informations et des notations successives qui décrivent le référent exposé.Le roman s'ouvre donc sur ce protocole d'écriture typiquement zolien qu'est la description,celle-ci comme le dit Philippe Hamon est « Souvent la mise en équivalence permanente dans un texte, d'une expansion prédicative et d'une condensation déictique ou dénominative. »[27]. D'entrée, le récit se profile comme un catalogue, un inventaire de données relatives à l'univers des chemins de fer, travaillées

---

23 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.5.

24 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.6.

25 *Ibid.*, p.6.

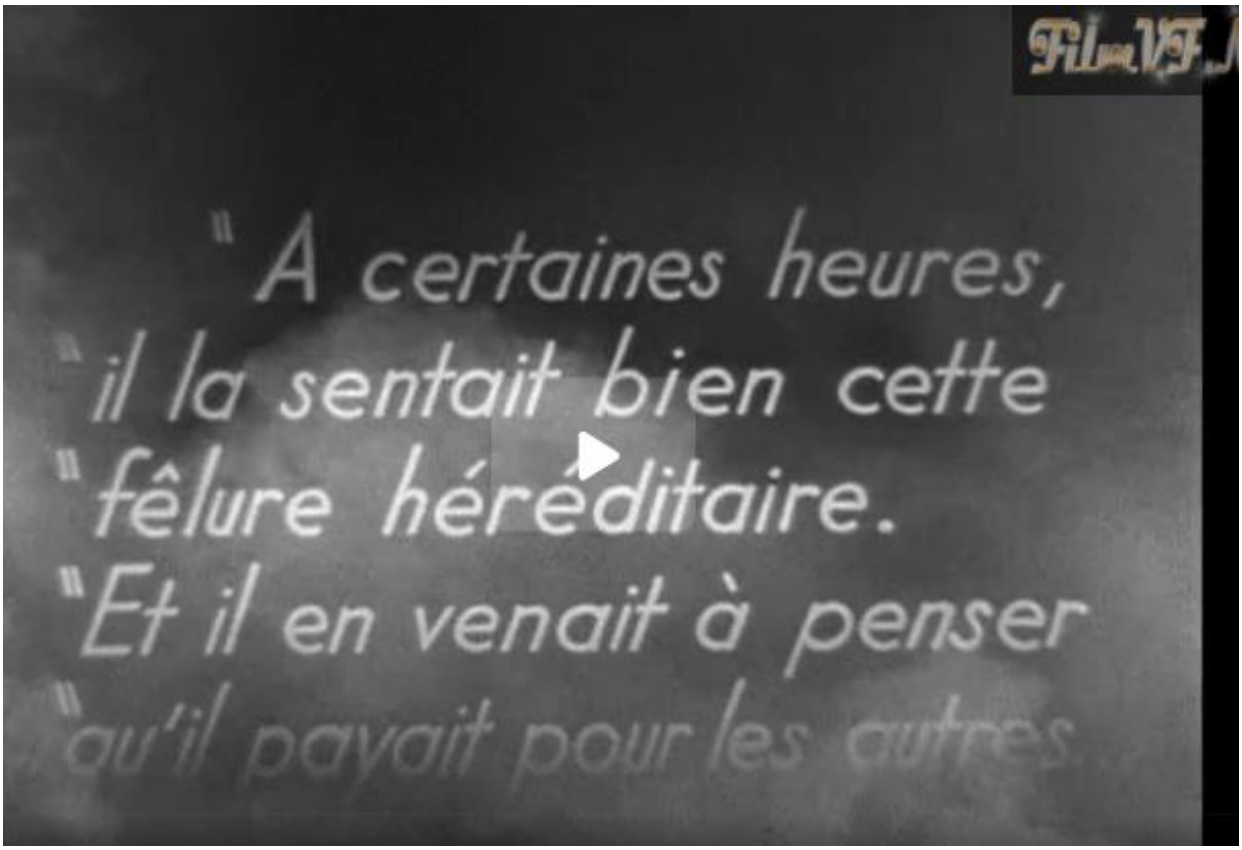
26 *Ibid.*,P6.

27 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Éd. PUF, coll. « Écriture », Paris 1984, p.76.

par « l'effet de réel»[28]dont parle Barthes et qui est la vocation de la littérature réaliste.Ainsi par le biais de cette nébuleuse d'éléments descriptifs inauguraux et dont certains ont une charge prémonitoire se machine la structure sémiotique du roman.Dans le film de Renoir, le générique comporte des indications ciblées quant au choix fait par Renoir dans son approche du roman de Zola. On y lit l'information suivante :

« Ce film est l'histoire de Jacques Lantier, l'un des fils d'Auguste Lantier et de Gervaise de la famille des Rougon-Macquart. ». Dans ce synopsis,Renoir inscrit le nom de celui qui va être le personnage principal de son film : Jacques Lantier. Ce centre d'intérêt est corroboré par la longue citation puisée dans l'œuvre de Zola dont voici un extrait : « À certaines heures, il la sentait bien cette fêlure héréditaire.Et il en venait à penser qu'il payait pour les autres. »

28 Roland Barthes, *Littérature et réalité*, Léo-Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffatere, I watt, *Seuil*, 1982, coll. « Ponts »p.82.



Une trace écrite exhibée dans le générique inaugure le film comme si le cinéaste soulignait la parenté du roman et du film. Renoir repère déjà ce qui constitue le fondement même de la personnalité de Jacques Lantier et qui en fait un personnage : la fêlurehéréditaire. Celle-ci est évoquée selon deux verbes à l'imparfait « sentir »et « penser ». En quoi consiste le travail du cinéaste si ce n'estmettre en images les sensations et lespensées ? C'est pour cette raison que le film évacue entièrement la longue séquence ferroviaire dans le roman narrée selon le point de vue de Roubaud. En effet, de prime abord, le film nous met en présence d'un train qui roule à vive allure conduit par deux personnages Jacques Lantier et son ami de longue date Pecqueux, le mécanicien. Le train est filmé selon plusieurs angles de devant, de profil et de derrière.

On entend le grondement aveugle et impitoyable de ce train parti de Paris vers la gare du Havre. L'accalmie intervient à l'arrivée du train à la gare filmée en plan d'ensemble.

Dès la séquenced'ouverture, Renoir délimite ainsi le cadre de son récit (lagare) ainsi que les acteurs qui seront au centre du drame dont notamment Jacques Lantier et le train. Quant à Pecqueux, il est présent aussi bien dans la scène initiale que dans la scène finale où il cherche à empêcher coûte que coûte son ami Jacques Lantier de sauter du train et de se tuer mais en vain. Ce dernier, en proie à une soudaine démence, après l'assassinat de Séverine son amante, se donne la mort.Étendu, sur le champ du bas coté, son visage en gros plan est serein et radieux.

Pecqueux, qui referme les yeux de son ami dit : « il a dû souffrir, pour en arriver là. »[29] . Pecqueux marque un moment de silence, puis enchaîne : « c'est la premièrefois où je le vois avecun visage aussi calme. »[30] . La vie reprend son cours comme l'indique le plan d'ensemble des employés de chemins de fer, spectateurs de la scène, et qui longent la voie reprenantleur travail.

Cette fin du film court-circuite toute la charge symbolique que confère Zola à la fin sombre et tragique de son roman.En effet,celui-ci se termine par l'image dominante d'un train, happé par les ténèbres des tunnels, engagé dans une vitesse,vertigineuse, sans conducteur, tel « un sanglier »[31]en furie. Ce train est sourd au chant de soldats ivres parqués comme du bétail et qui partent pour une guerre perdue, entre la France et l'Autriche. Il s'avère donc que ce qui prévaut dans le roman de Zola, c'est la figure obsédante du train qui broie tout sur son passage. Un train qui fait fi de toute entrave et qui, comme l'ont démontré plusieurs critiques, donne au roman sa structure ferroviaire faite de précipitation, d'accélération, et de multiples ramifications. Renoir opte pour une fin qui se boucle sur elle-même,alors que Zola choisit un dénouement qui constitue un prélude au commencement

29 Réplique du film.

30 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.435.

31 *Ibid.*

d'un autre roman qu'il a toujours souhaité écrire[32] : les horreurs et les ravages de la guerre.Dans le dénouement de*La Bête humaine*,se conjuguent deux tragédies : celle d'individus, entrainés dans le tourbillon du meurtre et celle d'une collectivité militaire, ravalée à une condition bestiale et courant vers son trépas. Leurfredaine patriotiqueest couverte par l'éboulement d'un train qui semble conduire l'espèce humaine toute entière vers l'apocalypse. La vision de Zola est d'un pessimisme sans rémission, tandis que celle de Renoir, encore influencé sans doute par l'euphorie que fait naîtreun Front Populaire[33]chancelant, laisse la porte ouverte à une éventuelle espérance. En tout cas, avec l'adaptationde *La Bête humaine* au cinéma,la page du film*La vie est à nous*, réalisé par Renoir en 1936 sous l'égide du communisme français, à l'occasion de la campagne électorale pour l'accession du Front Populaire au pouvoir, semble être tournée.Renoir s'arc-boutait encore à un idéal communiste et socialiste, qui commençait à péricliter. Au moment où il écrit*La Bête humaine*, Zola qui fustigeait le régime corrompu et cynique en place et qui se défiait de tout parti et de toute faction politique,paraît conclure par une vérité selon laquelle la destinée de la condition humaine est scellée à une bestialitédévoratrice, mue par la destruction et l'anéantissement. Ce qui ressort du roman de Zola, dont les ultimes scansions du récit sont l'omniprésence et l'hégémonie de cette hyper figure fémininequ'est le train, baptisé justement la lison, et qui réfère à une époque industrielle trépidante et sans merci. Le désenchantement de l'auteur des *Rougon-Macquart* est par conséquent totalquand il publie en 1890 *La Bête humaine* qui s'impose comme l'expression culminante d'une humanité habitée par la fêlurecriminelle.

---

32 *Justice* estle dernier romande la série de *Quatre Évangiles* n'a jamais été commencé. Jean Froment devait en être le héros, militaire antimilitariste, certain de la nécessité du désarmement mondial pour assurer la paix des peuples et leur bonheur. Le but devait être la création d'une république universelle par la victoire contre les nationalismes et le militarisme.

33 Le Front populaire est une coalition de partis de gauche qui gouverna la France de 1936à 1938. Il réunissait les trois principaux partis de la gauche, la SFIO, le Parti radical-socialiste et le Parti communiste (qui soutenait les deux premiers sans participer directement au gouvernement), mais également toute une nébuleuse d'autres mouvements. Le gouvernement de Front populaire fut le premier de la IIIe République dirigé par les socialistes. Il initia plusieurs réformes sociales importantes et constitue encore actuellement une des références incontournables de la mémoire et de l'histoire de la Gauche française : les congés payés (15 jours), la réduction du temps de travail avec la semaine de quarante heures et l'établissement des conventions collectives.

Chapitre deuxième

Les seuilsromanesques et filmiques

On sait que les seuilsromanesques, tels les titres, les sous-titres, les dédicaces, les épigraphes, les notes infrapaginales, les commentaires ainsi que le générique d'un film, peuvent constituer un indice important pour l'interprétation d'une œuvre littéraire ou filmique, comme l'ont démontré plusieurs critiques[1]. Les seuils romanesques sont : « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture. »[2], écrit Philippe Lejeune.

II.2.1 Péritextesromanesques

La couverture, même si elle a été négligée dans l'analyse des seuils littéraires, constitue un élément intéressant dans la perception de la vision globale d'une œuvre et peut éventuellement nous renseigner sur une donnée essentielle dans un texte.Qu'elle a trait à des personnages, des objets ou à la nature de l'univers dans lequel se déroulent les évènements, la couverture est un apport sémantique important. Cet épitexte éditorial relève de tout ce qui est préalable au discours romanesque, dece que Marie-Anne Paveau appelle« Le prédiscours »[3].Plusieurs recherches ont été menées sur cet élément du préconstruit dans une sémantique discursive qu'est la couverture. Celle-ci peut être d'une extrême pertinence dans la condensation symbolique qu'elle confère à l'œuvre.[4]Ce qui caractérise les couvertures des romans de Zola, c'est leur changementconstant, comme si aux différentes adaptations d'un

---

1 Mentionnons particulièrement Gérard Genette et son livre *Seuils*. Éd. du Seuil, Paris, 1987.

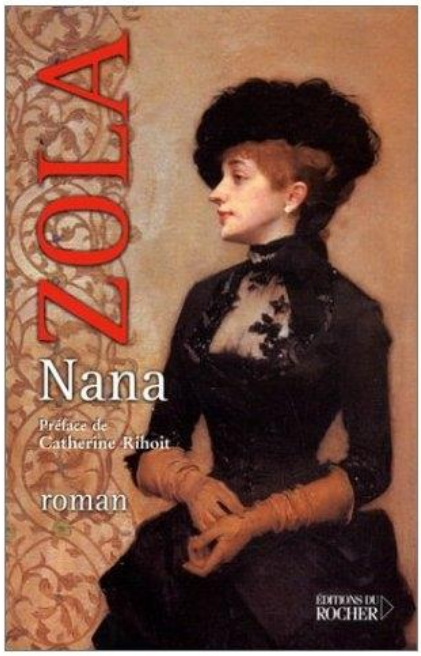
2 *Le Pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, 1975, p.45.

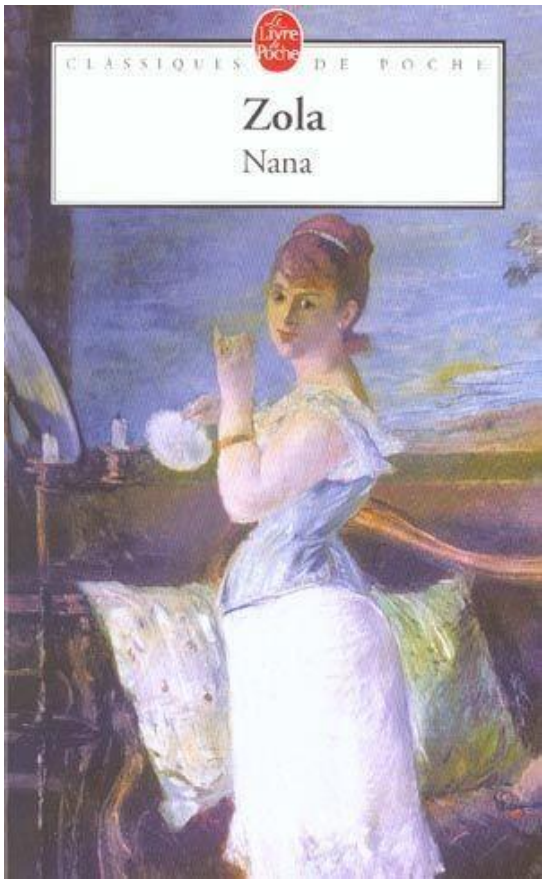
3 Marie-Anne Paveau, *Les Prédiscours. Sens, Mémoire. Cognition*. Éd. Presses de la Sorbonne Nouvelle. Paris 2006. Sur la définition de la notion du prédiscours, voir notamment les pages 17-19.

4 À titre d'exemples, nous nous référons au travail, de Hédi Khélil sur les couvertures des romans féminins saoudiens. Son travail est centré sur deux remarques essentielles : l'attachement à la même couverture d'un roman, d'une édition à une autre, comme le mettent en exergue la plupart de l'écrivaine saoudienne Raja Alem

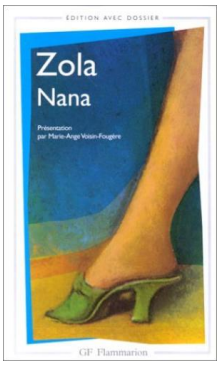
(Katem et *Le Collier des colombes, entre autres)* et les changements qui affectent les couvertures des romans de la plupart des écrivaines saoudiennes et qui vont d'une représentation pudique et voilée de la femme à une représentation qui mime la femme occidentale. Voir notamment le livre de Hédi Khélil *Romancières saoudiennes*. Éd. L'Harmattan.2018, surtout pp.88-92.

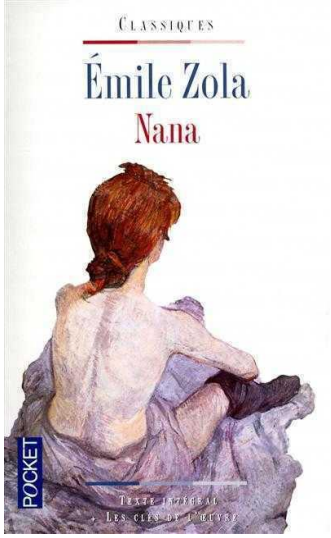
roman correspondaient autant de couverturesqui changent d'une édition à l'autre. La couverture de chaque roman de Zola, éditée à plusieurs reprises selon les collections se caractérise par la mobilité et la diversité des illustrations. Le deuxième constat concernant les romans de Zola est que la plupart des couvertures représentent des femmes dans des positions diverses, comme si l'œuvre tout entière était placée sous le signe du féminin. Les différentes éditions de*Nana* retiennent l'attention par l'hétérogénéité de leurs couvertures qui sont centrées sur une femme. Déjà dans cet épitexte apéritif, l'œuvre est ramenée à un seul personnage, à savoir le protagoniste, tel un gros plan fixé sur les traits d'un seul individu et ramenant tous les autres à un hors-champ. À l'instar de ce qui se passe dans le roman, Nana apparaît, à travers les différentes illustrations, comme un être protéiforme, changeant, capté dans les deux moments cruciaux de son existence, la gloire de la parade et le dénuement de la solitude. Date d'édition 01/01/1967 Date d'édition : 2001

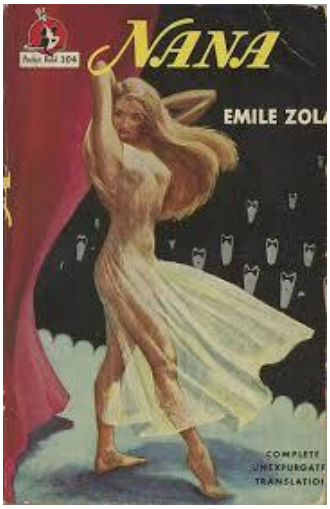




:







Date d'édition : 1947 Date d'édition03/11/2009 Date d'édition 2000

Surla couverture la plus ancienne qui date de 1947, une jeune ballerine, vêtue d'une robe de couleur jaune clair qui laisse transparaître des parties de son corps, notamment les jambes, exécute une danse devant des spectateursreprésentés schématiquement tels des cases vides, des figurants sans consistance.Ce qui est remarquable dans l'attitude de la jeune femme, c'est l'éclat de sa chevelure rousse, et ses deux mains, placées toutes les deux derrière la nuque, comme si elle tenait à mettre en valeur l'exubérance sauvageonne de sa chevelure. Le rideau rouge, à proximité d'elle, accentue l'aspect érotique de la dansequ'elle fait. Les coïncidences sont parfois fortuites mais frappantes. L'attitude de Nana sur cette illustration n'est pas sans rappeler les apparitions publiques ou filmiques de celle qui fut l'icône de la séduction et du charme ravageur de l'Amérique des années 50 : Marilyn Monroe[5]. Qu'on se rappelle la scène célèbre dans l'un de ses films en 1955, oùunvent léger fait voleter sa robe blanche, faisant apparaitre ses jambes sculpturales[6]. La star surprise par ce délicieux caprice du temps, fait mine, avec beaucoup de coquetterie, de rabaisser sa robe.

---

5 Norma Jeane Baker (1926 – 1962), plus connue sous le nom de Marilyn Monroe, est une actrice et chanteuse américaine de légende. Sa vie comme sa mort demeurent l'objet d'une grande fascination.

6 C'est dans le film *Sept ans de réflexion* sorti en 1955 et réalisé par Billy Wilder que l'on voit cette scène mythique.

On dirait que le support de l'iconographie éditoriale a servi de modèle au plan d'un film.Une autre coïncidence non moins troublante : Nana-Dalida[7]. C'est la même toison rousse, le même élancement dans la danse et la même beauté plastique d'un corps imposant.Sur une couverture relative à l'édition de 1967, figure un tableau de Manet[8], peint en 1877. Nana apparaît encore une fois en plan d'ensemble sur un fond blanc, teinté d'un bleu d'azur, habillée en corsage bleu et d'une jupe blanche, devant un petit miroir rond et un autre ovale de taille moyenne. Elle ne se contemple pas, mais elle a la tête légèrement tournée en face,comme si elle posait pour un peintre ou un photographe. Si dans la première image, le corps de Nana est décent, dans la deuxième,il est montré, en revanche dans l'intimité comme l'indique le coussin blanc posé sur un meuble.Sur cette photo, elle se pavane tout près du lit et des accessoires de son salon, sûre de sa prestance.L'illustration la plus singulière est probablement celle de l'édition qui date de 2000. On y voit un pied féminin chaussé d'un soulier à talon. Il n'y a ni visage, ni corps.Au plan général selon lequel est représentée d'habitude la jeune femme se substitue un gros plan centré sur le pied et le mollet. La couverture opère comme une métonymie de l'œuvre et plus exactement du comportement et

---

7 Iolanda Cristina Gigliotti, dite Dalida,née le 17 janvier 1933 au Caire (Égypte) et morte le 3 mai 1987 à Paris, est une chanteuse et actricefrançaise qui a marqué l'histoire de la chanson française.

8 Edouard Manet est un peintre et graveurfrançais majeur de la fin du XIXe siècle.Il est le Précurseur de la peinture moderne qu'il affranchit de l'académisme.

de la psychologie du personnage. Nana est une jeune star qui n'a d'autre souci que d'avoir ses soupirants à ses pieds, entièrement soumis à ses frasques,comme le corrobore la scène, où le comte Muffat se traîne devant elle et que le pied de cette dernière se pose sur son dos, comme signe d'une femme qui scelle sa victoire facile. Les batailles que mènent Nana sont gagnées d'avance. Encore une fois, la coïncidence est étrange entre cette image de la couverture et celle de l'affiche d'un film de François Truffaut*L'Homme qui aimait les femmes*[9], réalisé en 1977.

On a l'impression que l'image de la femme d'une manière générale, qu'elle relève d'une couverture d'un roman ou d'une affiche cinématographique, procède d'un même système de représentation. La femme est un corps qui s'exhibe et qui se met en scène, montrée dans son intégralité ou partiellement. Que l'image soit centrée sur les jambes,la chevelure, les mains, la gorge, elle semble ressortirà un stéréotype, colporté d'une époque à l'autre. Une illustration éditoriale ou filmique fige le corps, l'immobilise et fait de lui un modèle sur lequel peuvent fantasmer les gens.

Dans une autre couverture qui date de 2001, on voit la jeune femme en plan d'ensemble, et de profil, vêtue d'une robe noire en dentelle, et coiffée d'un chapeau en feutre telle une dame de la haute société, altière, sereine, semblant s'exhiber. Sa robe et son chapeau

---

9 C'est sans doute, le film le plus tragique dans l'œuvre de Truffaut. Il filme la figure des jambes des femmes qui, « comme un compas, mesurent le monde et lui donnent son équilibre et son harmonie. », comme le dit le jeune séducteur, interprété par Charles Denner. Il en est tellement envoûté que c'est cette passion qui va entraîner sa mort.

noirs mettent mieux en relief sa chevelure rousse qui est elle-même en harmonie avec la finesse de ses traits. Elle a les mains gantées, posées indolemment l'une sur l'autre. Cette illustration s'apparente à la photo-portrait, cette image classique fondée sur la pose et dont Gisèle Freund a analysé la facticité[10]. Ce qui retient notre attention également dans cette couvertureest que le nom de Zola est écrit en gros caractèresrouges, à la verticale, tandis que le titre du roman est écrit en petits caractères blancs àl'horizontale. C'est l'écrivain qui fait de Nana une icône en assurant la verticalité de son statut figuratif. Le nom de l'auteur a de l'ascendant, graphiquement parlant, sur le nom du personnage. Zola est sans prénom sur la couverture, alors que l'insigne onomastique du personnage se réduit à ce seul vocable « Nana ». Dans *S-Z*, Barthes dit que le nom « Sarrasine », le personnage principal dans le roman de Balzac, est celui d'une castration irrémédiable, comme en témoigne sa réduction à un sigle, qui conjugue dans ses deux consonnes, sifflantes (s)et gutturales (z), la scission de ce personnage féminin,décrit dans le texte de Balzac, comme un véritable fantôme, déambulant entre deux mondes.Nana, en revanche, figée dans ses deux syllabes homophoniques « na », » na », est le personnage de la duplication, du redoublement, des mêmes manies d'une prétendue star à laquelle on ne demande que d'exhiber son charme.Si cette illustration paraît neutre dans la représentation qu'elle donne, les illustrations des autres couvertures pointent du doigt certains détails de taille qui nous renseignent sur la nature de cette jeune femme.

La couverture de l'édition de 2009 semble déroger à la représentation figée de Nana. Bien que les autres illustrations insistent sur l'aspect idyllique du statut d'une femme choyée et adulée, celle de 2009 représente une femme tournant le dos à la vie, complètement prostrée, seule face à son destin tragique. L'image est comme une aquarelle barbouillée à travers laquelle on voit un dos nu, lacéré, comme si toutes les années de gloire et de jouissance qu'a connues cette fausse star s'étaient déteintes, désagrégées, venant se déposer sur ce dos miné par les épreuves de la vie. Ses cheveux sont noués et sa robe est quelconque, à moitié déchirée. Aux souliers de marque qu'elle portaitse substituent des chaussettes de pacotille qui témoignent du dénuement le plus total dans lequel elle se retrouve. Il y a des

---

10 Gisèle Freund, *Photographie et société*, Seuil, Paris 1974.

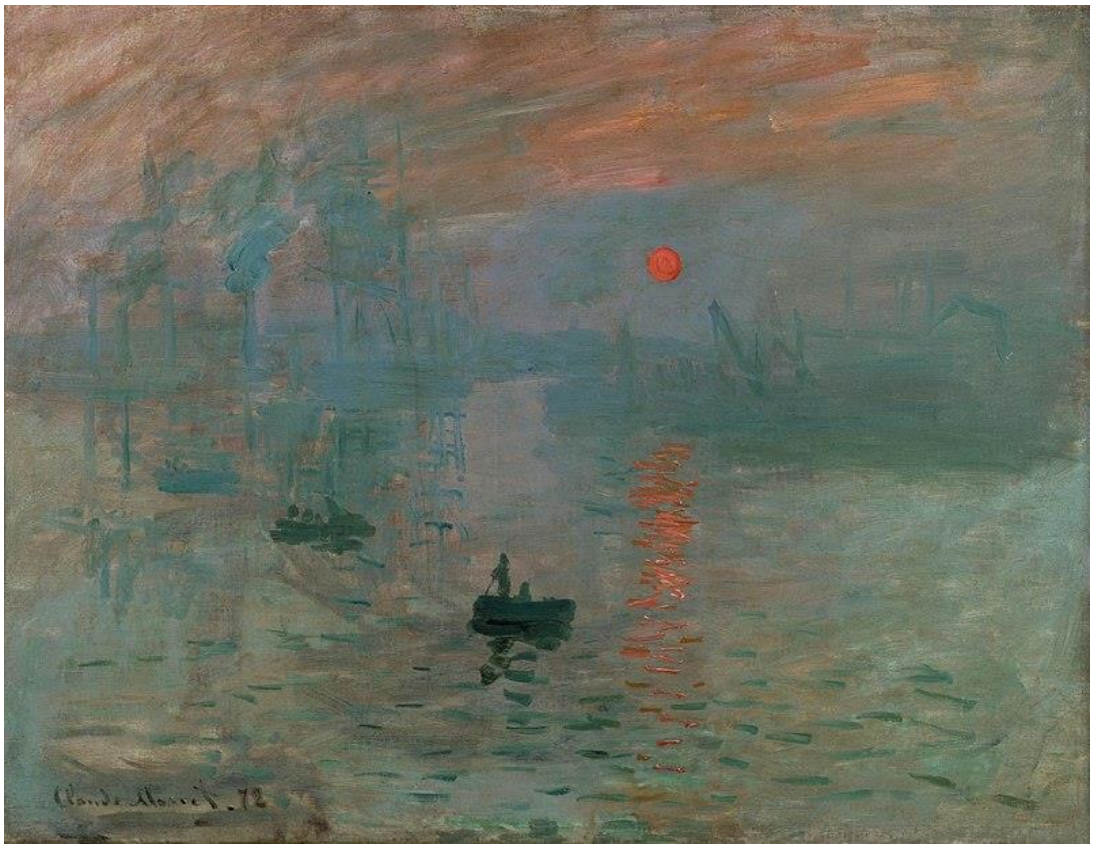
illustrations qui disent davantage que ce que dit le roman et d'autres qui sont en deçà de la représentation romanesque. On a l'impression que chaque illustration raffine dans la représentation qu'on fait du personnage de Nana. D'aucuns se focalisent sur son image glorieuse et désincarnée, alors que d'autres ne retiennent que son image déchue et désintégrée. L'image de Nana de dos n'est justifiée par aucune scène dans le roman dans la mesure où la jeune femme n'est pas brisée par la misère matérielle, mais par la maladie et la décrépitude physique de son corps. Les couverturesopèrent, par conséquent, comme des flashs, des bandes d'annonce qui sont tantôt justifiés diégétiquement, tantôt improvisés.

Si les illustrations de *Nana* se focalisent toutes sur l'image de la jeune ballerine,celles de *La Bête humaine*sont plutôtcentrés surJacques, personnage central du roman qui porte en lui la fêlure héréditaire et qui est en quête d'une identité,désormais,déchiquetée. Les couvertures mettent en avant Jacques, tantôt dans son rapport passionnel et dévastateur avec la femme et tantôt dans sa relation fusionnelle et inconditionnelle avec le train qui n'est autre que cette figure féminine baptisée « La Lison » et qui réfère aussi à une époque industrielle conquérante.

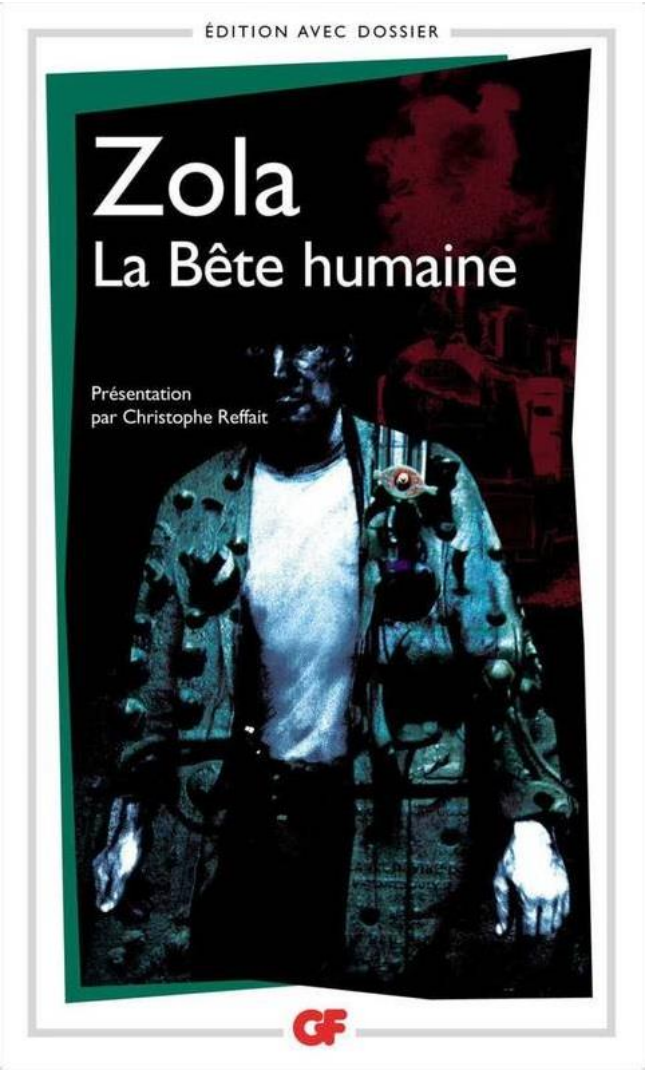
Édition de 1962

Édition de 1986

La Gare d'Argenteuil, 1872, Monet.



Impression, soleil levant, 1872, Monet.



Édition de 2007

Sur une couverture qui date de 1962, Jacques et Flore apparaissent intimement proches l'un de l'autre. Ce qui est saisissant dans cette imageest la gêne de Jacques et son manque d'enthousiasme, contrairement à Flore qui est dans un état d'abandon total. Sur cette illustration,Flore habillée d'une robe rouge, échancrée, se donne entièrement à l'homme dont elle s'est éprise, semblant attendre,passivement, la fusion tant souhaitée. On sait que dans le roman, Flore est tombée amoureuse de Jacques et qu'elle a tenté de le séduire, mais en vain. Entre ses bras,elle a frôlé une fois la mort quand, au baiser échangé, l'instinct carnassier de Jacques s'est réveillé. On peut même s'interroger sur les raisons quant au choix de Flore sur la couverture et non pas de Séverine. C'est à travers elle qu'on découvre que Jacques se transforme en un criminel dès que sa pulsion sexuelle est mise en branle. Et en définitive, le

choix de Séverine, de Flore oud'une autre femme anonyme n'est pas très important dans la mesure où la rage meurtrière de Jacques qui est mise en relief. Jacques apparaît, en revanche comme un amant hébété imbibé, semblant fixer des yeux une partie du corps de la jeune fille.

La couverture relative à l'édition de 1986 s'apparente à un tableau impressionniste de Monet[11], tel « La Gare d'Argenteuil » peint en 1872, ouà son fameux tableau « Impression, soleil levant » conçu en 1872. En effet, l'illustration sur cette couverture se rapproche d'un tableau impressionniste vu que l'image du train n'est pas nette, mais plutôt floue et évanescente. Le brouillard cache la locomotive qui semble s'engouffrer dans sa fumée brumeuse. Il est peint en mouvement, engagé dans une vitesse vertigineuse et démentielle à un point tel que le paysage s'enest embrouillé. Lapeinture impressionniste[12] est une peinture du concret et du vivant, centrée sur les paysages et les scènes de la vie quotidienne. Les peintres impressionnistes sont à l'affût des moments vrais, instantanés et fugitifs contrairement aux classiques qui se sont longtemps livrés à la quête de l'idéal, du beau et de l'essence éternelle des choses. Une telle illustration est en concordance avec l'univers zolien qui s'érige souvent dans des espaces brumeux et sombres, sales et humides. Cette fêlure de l'être humain a son répondant sur le plan graphique : le terme « la bête », écrit selon un caractère spécifique, sans la majuscule de l'article défini« La », est dissocié de son prédicat « humain », écrit, lui selon un autre caractère, et entièrement en lettres majuscules. Alors que pour le romancier, cette métaphore constitue un syntagme étroitement lié, l'épitexte éditorial y introduit une hiérarchie où l'épithète « humaine » semble être privilégiée par rapport au substantif « Bête ».

La couvertureinitie le lecteur à une appropriation de l'œuvre. Elle l'invite à réfléchir et àdonner à cette œuvre un sens possible parmi d'autres. Elle s'adresse par ailleurs à ses propres expériences, à ses goûts, et à sa culture.La pluralité des interprétations d'une image

---

11 Claude Monet est un peintrefrançais (1840-1926) est l'un des fondateurs de l''impressionnisme.

12 L'impressionnisme est un mouvementpictural qui a vu le jour à la seconde moitié du XIXe siècle vivant en France. Il a fortement marqué la rupture de l'art moderne avec la peinture académique. Ce mouvement pictural est principalement caractérisé par des tableaux de petit format, des traits de pinceau visibles, l'utilisation d'angles de vue inhabituels, une tendance à capter les impressions instantanées et fugitives.

prouve qu'elle est polysémique. En parlant de l'art actuel Louise Ismert avance que « L'art actuel, du mois celui qui m'interpelle, propose une implication active de l'imaginaire du spectateur dans son acte de regarder. Un acte qui met en cause ses automatismes, ses préjugés et ses certitudes. »[13]

Les propos de Louise Ismert cadrent bien avec la couverture de 2007. L'image qui apparait surprendet interpelle vivement notre réflexion. Ce que nous voyons sur la couverture est l'image d'une créature étrange qui s'apparente à un spectre humain, sans visage. Les couleurs sombres dominent dans ce tableau, tels que le rouge, le gris et le noir. La veste portée par cette créature mystérieuse est criblée de partout. En arrière fond, nous avons l'impression qu'il s'agit d'un train de couleur rouge. L'imagepencherait pour une représentation symbolique de Jacques entièrement anéanti,sous l'emprise de ses instincts sexuels et de sa nature bestiale.

Dans les variantes de couvertures de*L'Assommoir,* nous avons opté pour trois illustrations. La première date de 1978. L'image se rapproche d'une peinture cubiste ou d'un tableau de Paul Cézanne[14]. Elle représente un homme et une femme réduits à de formes géométriques. Ces deux personnes sont attablées, en train de boire du vin. Les couleurs de leurs vêtements sont voyantes et bariolées. Telle une peinture cubiste, cette image nous offre une version abstraite de la réalité, les figures, les visages et les objets étant composés de formes élémentaires épuréescomme le carré, le rectangle, le cercle. Sous l'effet de l'alcoolisme, l'être humain a perdu sa concrétude humaine et son unité, devenant ainsi décomposé. La Condition humaine est désormais une caricature.

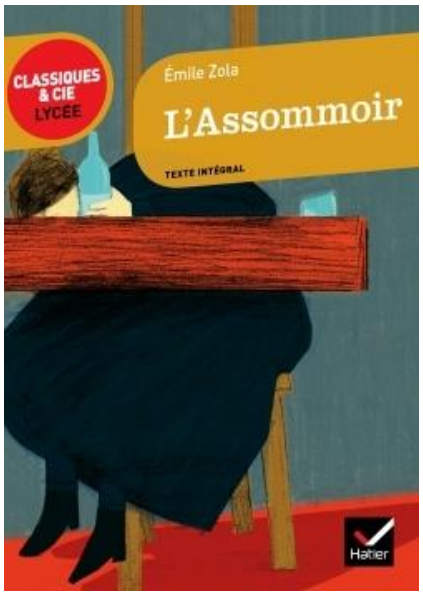
Ce qui est intéressant par rapport à la couverture de l'édition 1979 est qu'elle s'inspire de l'adaptationde René Clément. L'actrice Maria Schell qui a joué Gervaise apparait en effet sur l'illustration. L'image de son visage, en noir et blanc, est cadrée par deux barres horizontales, ce qui veut dire que c'est elle le personnage clé dans le roman.

---

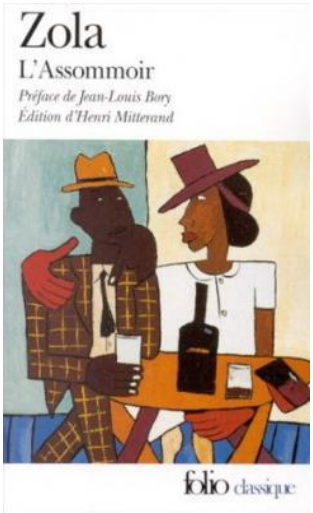
13 Louise Ismert, *Les Aveugles : fantasmagories technologiques*. Éd. Musée d'art contemporain de Montréal, 2002.p.11.

14 Paul Cézanne, (1839- 1906) un peintrefrançais, membre, un temps, du mouvement impressionniste, et considéré comme le précurseur du post-impressionnisme et du cubisme.

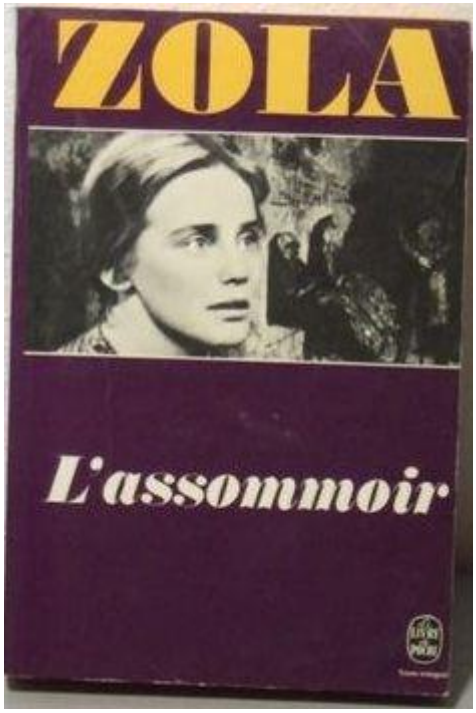
Quant à l'édition 2012, elle propose une version originale du roman. Gervaise est représentée à travers un personnage qui pourrait figurer dans une bande dessinée. On ne voit pas son visage. Elle porte une robe à couleur sombre (noire), adossée à une table sans pivot, l'air complètement ivre. Une bouteille de vin de couleur bleue cache sa tête. Sur Cette illustration, Gervaise est réduite à une inconsistante masse noire, livrée à elle-même, somnolente et assommée.



Édition 2012



Édition 1978



Édition 1979

II.II.2- Les seuils filmiques

Le générique d'un film, surtout lorsque celui-ci est adapté d'une œuvre littéraire, constitue un seuil d'une importance capitale non seulement parce qu'il en annonce le ton, par le biais de la musique par exemple, mais aussi parce qu'il situe la nature de la relation entre le texte d'origine et le traitement filmique qui en est fait. Tout générique mobilise ce qu'appelle Laurent Jullier une « figuralité et un rapport pictographique »[15].Autrement dit, tout ce qui est en relation avec la police de caractères employée, le défilement des mots, ainsi que la place où se fait l'incrustation de ceux-ci. Au sujet des trois films qui constituent notre corpus,*Nana*,*Gervaise* et *La Bête humaine***,** il est nécessaire de déterminer, «la catégorie d'appartenance » de leur générique respectif et d'en déterminer le sens de la configuration selon laquelle ils s'ordonnent. Comme le démontrent

[15] Laurent Jullier, *L'Analyse des séquences*, *op. cit.,* p111.

plusieurs ouvrages relatifs à l'analyse des séquences[16], cette matière extradiégétique fait partie intégrante de la diégèse du film etles frontières entre l'analyse interne et l'analyse externe, n'ont aucune raison d'être. Examinons de très près le générique des trois films. Le générique de Nana s'ouvre sur le titre éponyme écrit en lettres de couleur jaune ocre, dessinées en pointillés, qui vacillent et se consument comme gagnées d'un feu qui en annonce la désagrégation.

La précarité de ce titre incandescent est en elle-même tout un programme apéritif. Le titre est ensuite suivi par l'indication suivante : « Scénario de Pierre Lestringuez ».[17]

[16] Il n'y a qu'à voir à titre d'exemple, les réflexions de Laurent Jullier sur le générique du début et de la fin, en tant que seuil initial et terminal d'un film, dans son ouvrage déjà cité. Sq. 110-112.

[17] Pierre Lestringuez est un scénariste et écrivain français, (né en 1889 et mort en 1950), ami d'enfance de Jean Renoir, est très proche de Jean Cocteau et de Jean Giraudoux. Il a écrit ou coécrit le scénario des quatre films suivants de Jean Renoir : *Catherine* (1924), *La Fille de l'eau* (1925),*Nana (1926) et Sur un air de charleston (1927).*

Sous cette information relative à l'auteur du scénario du film, il y a en plus petit caractère l'indication suivante : « inspiré par le Roman ». Quant au nom de l'écrivain, il est mentionné dans un plan à part, « d'Emile Zola »,

Ponctué dans un autreplan, par une photo de l'auteur qui est conventionnelle.

Le choix de celle-ci est lui-même à interroger[18]. Il y a donc un étirementdans le défilement des différentes informations concernant la source de ce film.La préposition

[18] Il n'est guère arbitraire de nous poser des questions sur les motivations du choix dans l'adaptation d'un écrit au cinéma ou dans l'édition d'une œuvre littéraire, du choix de telle photo d'un écrivain et non pas d'une autre. Dans les tendances actuelles des recherches concernant aussi bien la littérature et le cinéma, ou au rapport entre celle-ci et celui-là, il nous semble qu'une sémiologie des photos d'écrivain s'avère de plus en plus une voie d'investigation féconde. À ce sujet, voir par exemple les études faites par le critique et essayiste littéraire Ralph Reyneldes, américain de culture francophone, sur la photo de Samuel Beckett prise par François-Marie Banier à Tanger en 1977, ainsi que ses réflexions sur plusieurs photos de Jean Genet, dont il est l'un des spécialistes.

« par »contenue dans le syntagme « inspiré par » établit la médiation et pour ainsi dire la voie du passage du roman au film. D'habitude, dans le signalement des adaptations, c'est le mot « de » qui est privilégié. Cette dernière préposition comme l'expliquent les grammairiens[19] institue un lien plus logique et plus contraignant avec la source ou le lieu d'origine contrairement à « par **»** qui est, s'agissantd'adaptation, celle de la souplesse et de la flexibilité.Pour ce qui est du générique du film *Gervaise*, il s'ouvre sur un zoom avant de la façade d'un lieu dont une fenêtre est éclairée etqui est probablement l'hôtel où logeGervaise, ses deux enfants et Auguste Lantier.

Ensuite les noms des deux acteurs principaux s'affichent : l'actrice d'origine helvétique et autrichienne Maria Schell et l'acteur français François Perrier ainsi que le nom du réalisateur René Clément. Chaque nom est encadré et consigné dans un plan à part.

[19] Cf. Suzanne Kemmer, *La Grammaticalisation des prépositions : concurrence et substitution,* Revue Romane, Bind 30, 1995.

S'ensuit le titre du filmqui est décadré « Gervaise »auquel succède l'information qui atrait à la source de ce film : « D'après L'Assommoir d'Emile Zola ».

On remarque tout d'abord que l'identité générique de *L'Assommoir* n'est pas indiquée comme si l'œuvre était connue à un point tel qu'il fallait alléger le générique d'une telle identification. « par » serait susceptible de justifier des libertés d'adaptation par rapport au texte initial. La mention « d'après » à l'instar de celle « de » établit en revanche une correspondance univoque entre le roman et son adaptation. Ce plan est suivi de celui où est mentionnée l'indication des noms de ceux qui ont adapté le roman et l'ont mis en dialogue : Jean Aurenche[20]et Pierre Bost[21], celui du compositeur de la musique Georges Auric[22]ainsi que celui du parolier des chansons du film : Raymond Queneau[23].

---

20 Jean Aurenche, né le 11septembre1903 à Pierrelatte en Drôme provençale et mort le 29septembre1992 à Bandol, est un scénariste et un dialoguiste. Auteur du scénario de presque 80 films, il a collaboré avec Pierre Bost, Marcel Carné, Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément et plus tard, Bertrand Tavernier.

21 Pierre Bost, né le 5septembre1901 à Lasalle (Gard) et mort le 6décembre1975 à Paris, est un écrivain et scénariste français.

22 Georges Auric est un compositeurfrançais, né à Lodève (Hérault) le 15février1899[1] et mort à Paris (8e) le 23juillet1983.

23 Raymond Queneau, né au Havre le 21février1903 et mort à Paris 13e le 25octobre1976, est un romancier, poète, dramaturgefrançais, cofondateur du groupe littéraire Oulipo qui est un groupe international de littéraires et de mathématiciens se définissant (Raymond Queneau désigne ce groupe comme tel) comme des *« rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposentde sortir.* »

Quant au générique de *La Bête humaine*, il annonce dès les plans initiaux, l'atmosphèrefaite de turbulences et de changements troubles inattendus puisque le nom de l'acteur principal Jean Gabin s'incruste sur fond d'un brouillard mouvantet en furie.

Le brouillard dessine un mouvement crescendo telle une déflagration généralisée.

Plastiquement, cette fumée tout d'abord noire, puis d'un gris sombre imprègne le film d'une connotation dysphorique,d'autant plus que le générique tout entier défile surce fond brumeux. Puis, dans un nouveau plan, est indiqué le nom de l'actricequi joue le rôle de Séverine : Simone Simon.[24]

Dans le plansuivant, il y a cette information relative au titre éponyme du film : « dans La BêteHumaine ».

[24] Simone Simon, née le 23avril1910 à Marseille et morte le 22février2005 à Paris (8e), est une actricefrançaise. Sa carrière cinématographique s'étend sur quatre décennies, du début des années 1930 au début des années 1970, période pendant laquelle elle tourne près de quarante films en France, en Italie, en Allemagne, en Grande-Bretagne et à Hollywood, pour des metteurs en scène aussi prestigieux que Jean Renoir, Jacques Tourneur, Max Ophüls ou Marc Allégret. Elle reste à la postérité pour deux films particulièrement marquants : *La Bête humaine* de Jean Renoir (1938) et *La Féline* (1942) que Jacques Tourneur réalise à Hollywood.

Ensuite sont mentionnés dans deux plans à part : « un film de Jean Renoir »et le titreéponyme du film ainsi que le nom du roman qu'il adapte et dont voici l'énoncé : « Inspiré du roman d'Emile Zola ».

Ce qu'on retient de ce générique c'est quece qui est initialement mis en relief c'est le nom de l'acteur Jean Gabin[25], figure phare du cinéma français des années trente et quarante et comédien préféré de l'auteur de « La règle du jeu ».On remarque également que le titre du film est disposé typographiquement selon une triade lexicale dont les constituants : l'article défini « la », le substantif « bête » et l'adjectif « humaine »sont écrits ou plus exactement griffonnés séparément et d'une manière échelonnée et inclinée. C'est un arrangementdont le but est de toute évidence la mise en relief de chaque composante du titre. Sous la couverture du roman de Zola, le titre est écrit en revanche à l'horizontale et sans les lettres majuscules dont sont affublés les mots « bête » et « humaine » dans le film.

---

25 Jean Gabin, de son vrai nom Jean Alexis Moncorgé, est un acteurfrançais, né le 17mai1904 à Paris (9e arr.) et mort le 15novembre1976 à Neuilly-sur-Seine.Il commence sa carrière comme chanteur de revue et d'opérette, puis s'impose à l'écran, devenant une figure incontournable du cinéma français. « Gueule d'amour » tournant avec les réalisateurs importants de l'entre-deux-guerres comme Julien Duvivier ou Jean Renoir, il devient, après la guerre (où il s'est engagé comme marin, puis chef de char au sein du régiment blindé des fusiliers-marins des Forces françaises libres), un « pacha » au physique imposant et au regard sombre incarnant la plupart du temps des rôles de truands ou de policiers, toujours avec la même droiture, dans des films bien souvent dialogués par Michel Audiard.

Chapitre troisième

Lesvisages féminins

En plus du montage, le cinéma dispose de cet atout majeur qu'est le cadrage. Si la première technique assure la continuité du scénario et constitue le fondement du langage cinématographique et de sa syntaxe, la deuxième technique est le moyen essentiel par lequel le cinéaste s'exprime et détermine son point de vue ou celui des personnages. Yannick Vallet écrit :

> La caméra est l'outil essentiel du langage cinématographique.Grâce à celle-ci, le cadrage devient le tout premier vecteur de ce langage.Intimement lié aux notions de champ/ hors-champ, place de la caméra, valeur de plan, et autres angles de prise de vue, le cadrage – et donc le cadre de l'image – est le principe essentiel et fondamental par lequel le cinéaste va pouvoir s'exprime **»**.[1]

Comment est filmé le visage féminin dans *Nana*, et *Gervaise* et*La Bête humaine*? Quels sont les angles de vue par les trois cinéastes pour la mise en relief des visages, des protagonistes principales ? Quels sont les différents modes de présence des visages des femmes dans les trois films étudiés ? D'un film à un autre, le visage féminin et ses diverses modulations sont captées en fonction de quels types de cadrage ?

II.3.1 Cadrage et expressions du visage

Au cinéma, Il y'a : « une polyphonie d'expression qui joue sur le visage **»**, comme l'écrit Jacques Aumont[2].Dans*Nana*, les plans sur lesquels s'ouvre l'après-générique du film sont centrés sur le visage de Nana dans tous ses états. Dans ce prologue, ces plans sont tellement insistants qu'on a l'impression que Renoir se livre à une exploration des traits physiques de la jeune danseuse et des expressions qui en émanent. Jacques Aumont écrit :

---

1 Yannick Vallet, *La Grammaire du cinéma, de l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Éd. Armand Colin, 2016, p.55.

2 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.,* p.82.

> Le visage a été de tout temps, en occident, l'objet figurable par excellence, parce qu'il est réputé condenser la personnalité de la personne humaine, laquelle est l'enjeu constant de toute représentation[3].

C'est pour un cadre dans un cadre qu'il opte pour que les spectateurs fassent mieux connaissance avec le visage de celle qu'on a dénommé « La Vénus Blonde ».

Plan 1

Plan 2

[3] Jacques Aumont, *Le Montreur d'ombre*, Essais sur le cinéma ; Éd. Vrin. Coll.« Essais d'art et de philosophie. » Paris 2012, p.79.

En effet, le visage de Nana est cerné à travers la lucarne de l'échelle qu'elle s'apprête à escalader en vue de son spectacle. On sait que cette technique d'un cadrage dédoublé est souvent utilisée dans le cinéma pour la mise en exergue de la plastique des images[4].

Les traits de sonvisage sont tendus étant donné qu'elle semble redouter ce moment où elle va affronter la foule. Cette focalisation sur son visage est soulignée par les autres accessoiresdu Théâtre de Variétés qui sont derrière ellesémoussés et quasiment hors-champ. Le visage est donc au centre d'une mise en scène où les éléments de l'espace ambiant ne sont sollicités ou refoulés que pour mieux mettre en relief l'expression du visage.À ce plan serré succède un plan moyenoù on voit Nana monter la mine radieuse, la poitrine en avant, le bras droit tendu,comme libérée de l'angoisse initiale et le poignet serti d'une montre dont on voit le côté pile et non le côtéface.

Plan 3

[4] L'un des accessoires utilisé par beaucoup de cinéastes pour la mise en relief du visage masculin ou féminin est la vitre d'une fenêtre. Le plan rapproché d'un être humain épouse le cadre de la vitre et fait fusion avec lui. Marcel Carné par exemple l'utilise assez souvent dans *Thérèse Raquin*, notamment dans les plans où Thérèse, exaspérée par la présence de son mari, regarde de la vitre de sa chambre, un couple de jeunes conduisant un vélo en train de s'embrasser. Mais le cinéaste qui utilise fréquemment ce type de plans est probablement l'Américain douglas sirk où les romances amoureuses des personnages donne lieu à des contemplations des paysages, assez souvent neigeux environnants à travers le cadre ciselé d'une fenêtre qui fait corps avec le visage et on embrasse les contours, comme l'illustre des films *Demain est un autre jour* (1956), *Écrit sur du vent* (1956).

Ce qui retient l'attention dans cette exposition du visage de Nana, C'est tout d'abord la dense chevelure qui lui couvre les épaules et tout le buste, comme si elle était encastrée dedans, et ensuite la corde qui la retient et qui est au milieu du plan. Si ses cheveux sont déliéstelle une broussaille défrichée, la corde est en revanche extrêmement nouée. De ces deux éléments dépend le charme et la perfection de la cérémonie chorégraphique à laquelle s'adonne Nana. Le troisième plan, cette fois-ci large, épelle les gestes qu'accomplit la jeune femme.

Elle a la tête inclinée, les yeux et les lèvres esquissant un sourire et les mains brassant largespour les besoins de la danse. Nana est une ballerine en pleine démonstration.L'éclat de son visage sur lequel se projettent les feux de la rampe, savirginale tunique blanche qui lui donne l'apparence d'une nymphe contrastent avec le noir dont sont enveloppées les figurantes sur scène et dont on ne voit pas les traits physiques. Tout est mobilisé dans la mise en scènepour que Nana soit le pôle magnétique qui bénéficie de tous les privilèges comme l'est toute star ou présumé comme telle.Le quatrièmeet le cinquième plan, l'un rapproché et l'autre général,soulignent sa distinction en comparaison avec les autres participantesà son numéro de danse. Les deux photogrammes montrent le rôle dévolu au chœur qui l'accompagne : mimer les gestes que fait la vedette de la soirée, se mettre à la disposition de tout ce qu'elle entreprend, faired'elle de par leur manière de se placer sur scène le centre du spectacle. Nana est parmi les comparses, mais au dessus d'elles comme l'illustre le plan4, tournant son regard avec malice, on ne sait vers qui, la chevelure affranchie de tout accessoire, alors

que les autresregardent devant, leurs cheveux couverts d'une couronne fleurie,semblant attendre la moindre consigne de la maîtresse d'œuvre.

Plan 4

Nana apparaît comme une créature,naturelle,spontanée, sachant mettre en relief sa sensualité, comme en témoignent, dans l'euphorie de la danse qu'elle exécute les deux mains posées sur les hanches. Elle semble omnivoyante et omniprésente, d'une séduction vorace et absolue,tellement son regardcherche à embrasser tous les espaces. Cette complicité magnétique est toute sa raison d'être. Mais ce regard espiègle et enjoué qui se tourne, cherche à envoûter la caméra peut-être ou un amant qui la fixe des yeux et épie ses moindres gestes. Le cinquième plan amplifie le premier, en complétant ses contours, montre que c'est Nana qui anime le spectacle et lui confère sa cadence.

Plan 5

Ses mains couvrent sensuellement l'espace de la rampe et en soulignent toute l'étendue. A chaque épisode de sa danse, les figurantes semblent être dans l'expectative, elles mêmes ravies et quasi tétanisées par la prestation. Lesspécialistes de l'œuvrede Renoirassignent qu'il est un cinéaste de la « visagéité » pour reprendre une expression de Gilles Deleuze[5].Qu'est-ce que la visagéité, en littérature, en cinéma et en art plastique, si ce n'est l'obsession du visage humain, de ses moindres traits, de ses lumières et de ses pénombres ? À travers les premières apparitions de Nana, on voit toute la gamme des plans à travers lesquels est représenté sonvisage, saisi d'une crispation au début,mais par la suite donnant libre cours à l'extase que ressent la jeune danseuse. Les plans analysés montrent également qu'un cinéaste a toujours besoin d'objets, quelques soient leurs natures, de trouvailles puisées dans le milieu environnant ou ailleurs pour mieux cadrerle visage humain et en détecter, les moindres aspérités. Déjà, ces premiers plans,tantôt serrés, tantôt larges, sont minés par un gros plan sur les jambes de Nana qui se débattent énergiquement, puisque l'opération de descente de la jeune vedette sur la rampe n'est pas réussie.

Plan 6

C'est le fractionnement du corps qui révèle ou plutôt qui annonce les futurs dangers guettant la jeune femme.Renoir n'affectionne pas beaucoup, comme on le sait,les gros

5 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éd.de Minuit 1980.cf chapitre de la visagéité.

plansleur préférant une échelle de plan à dimension moyenne ou large. Mais lorsqu'il opte pour un gros plan, c'est pour introduire une rupture ou pour anticiper sur un pressentiment d'une extrême gravité inhérente à la représentation du corps humain.Il y a un autre plan où le corps est fragmenté ne laissant apparaître que le visage qui concentre l'image que donne d'elle-même aux autres. Qu'est-ce le visage d'une courtisane sans réel talent si ce n'est une image en représentation ? Que cherche une courtisane sans talents à donner d'elle-même aux autres ?

Plan7

Ce plan montre Nana qui se cache derrière le paravent de sa loge, après son premier spectacle de danse, au moment où Muffat, l'un de ses admirateurs les plus inconditionnels, entre dans la pièce pour faire sa connaissance. L'image d'un corps n'attise le désir que lorsqu'elle distille ses attraits, ses caprices par petits fragments. Le paravent voile et dévoile à la fois dans la mesure où il fait écran sur la fêlure de Nana vouée à être un objet pour ses nombreux soupirants. Ilrévèle ce qu'est sa véritable essence : une femme réduite à une simple apparence dont elle joue démesurément jusqu'à l'ultime déchéance où tombent tous les masques. Le paravent est ici un objet qui fait signe, d'autant plus qu'avant ce plan où Nana apparait partiellement à travers sa tête et sa chevelure noire, il y a un plan qui lui est antérieur où Muffat en transe,la salue avec déférence comme s'il venait se prosterner devant l'autel.

Plan8

L'apparition de Nana en vitesse derrière ce paravent donne vie aux objets et indique déjà, à travers un champ contre champ, Nana-Muffat,que ce dernier sera l'une de ses victimes. On voit donc que dans ses options de ses mises en scène, par l'entremise d'un travelling vertical sur le visage de Nana ou d'un travellinghorizontal, sur la cohorte de ceux qui sont sous son charme,Renoir insuffle à chacun de ses plans, une charge expressive, fortement marquée. L'expressivité de cette femme souligne sa natureclivée entre l'être et le paraître, destinée à une dépendance perpétuelle. Cette « dépense de Nana », notion mise en exergue, s'accentue quand la jeune femme échoue lamentablement sur scène et décide de devenir une courtisane, ayant son propre autel privé et adulée par des amants de plus en plus nombreux.Lorsqu'elle était au théâtre, elle avait un metteur en scène à sa disposition,des machinistes qui l'aidaient à monter et à la faire descendre, ainsi qu'une foule en délire, à ses pieds et dont elle avait du mal à contenir les ardeurs et les fureurs.Chez elle, elle devient l'officiante exclusive d'un spectacle de séductiondont elle tire toutes les ficelles. Là-bas, la vie semble lui sourire et lui conférer une complétude existentielle dont elle ressentait sur scène toute la précarité. Or, elle est poursuivie par cette même malédiction d'une fêlure qui ne lâche pas prise comme à l'accoutumée. Renoir se fie au corps humain pour faire voir les stigmates

qui persistent dans le bonheur phosphorescent dont est saisie une femme dans sa parade de dévoratrice d'hommes.

Dans le plan inaugural relatif à son passage à sa nouvelle vie de courtisane, Nana, aidée par son domestique sur les bras desquels s'empilent les cadeaux, jette une par une,négligemment et hautainement les offrandes de ses soupirants, sur un immense lit blanc, cintré de deux rideaux.

Plan 9

On ne voit ni son visage, ni celui de son domestique. On voit plutôt ses gestes prestes, qui ponctuent le jet de ces objets, comme si elle trouvait son épanouissementdans cette jouissance machinale et cynique. La notion de dépense a été mise en relief par Georges Bataille, pourquielle constitue« des états d'excitation (…) assimilables à des objets toxiques. »[6]. Nana n'a que du mépris pour la générosité matérielle dont font preuve ses amants,mais elle sait parfaitement que ces cadeaux sont nécessaires à son ivresse. Elle va se servir par ces derniers qu'elle finira par jeter. Toujours au sujet de la notion de dépense, Bataille fait remarquer qu'elle consiste en « lacréation de valeurs improductives, dont la plus absurde et en même temps celle qui rend le plus avide est la gloire »[7]. Le zoom arrière selon lequel est modelé ce plan met en évidence l'immensité de l'aire de la chambre où se trouve Nana

6 Georges Bataille, *« La Notion de dépense »*, 1933, Paris, *Minuit,*coll. « Reprise », 2011, p.37.

7 *Ibid.*

et partant la disproportion de la grandeur démesurée de l'espace et cette femme rapetissée et vue de loin. Le zoom introduit donc un effet de distanciation ironique vis-à-vis de ce faste improductif dont s'entoure la jeune femme. Ses soupirants comprennent qu'il faut la combler d'une pléthore de cadeaux et d'énormes sommes d'argent pour pouvoir la séduire. En effet, un soupirant comme Vandeuvres, jaloux de son rival Muffat, pense que l'argent est la monnaie d'échange nécessaire pour obtenir les faveurs de la jeune femme. Ses pensées et ses hallucinations sont obsédées et absorbées par l'image de Nana. Dans un plan, il se représente la jeune courtisane, étendue sur son lit,vêtue d'une nuisette entourant de ses mains, une masse de pièces de monnaie qu'elle observe des yeux.

Plan 10

Sa position à plat ventre fait voir également le précieux collier à perles qu'elle porte autour du cou ainsi que le sautoir muni d'un médaillon. Quant à ses bras, ils sont ornés d'une montre et d'un bracelet. On voit également la poitrine et un bout du corsage noir de cette jeune femme comblée d'argent et de bijoux. Le corps fait poindre sa nudité ettous ses avantages physiques dès que le désir s'éveille et que la séductionest mise en branle.La brillance de l'or est davantage mise en relief par la couleur noire de la chevelure de Nana.Dans le roman, cette parure capillaire estrousse, alors que dans le film, elle est noire. La dimension plastique de ce plan repose donc sur la conjugaison d'un blanc éclatantproduit par

les accessoiresd'un lit fastueux, par l'argent et les bijoux et un noir absolu qui semble collé au visage de la jeune femme tel un masque impassible.

Ce plan (10) est remarquable étant donné qu'il condense l'essence et la vérité de ce qu'est Nana : un corps apprêté pour le désir, un pôle magnétique de la séduction et de la féminité éveillé et stimulépar le signifiant monétaire et joaillier. Or, cette vérité n'en est pas une puisqu'elle se limite au seul paraître et aux marques ostentatoires d'un corps comblé de cadeaux en espèce et en nature. La séduction est :« Le maléfice et l'artifice, une magie noire de détournement de toutes les vérités,une conjuration de signes, une exaltation des signes dans leurs usage maléfique », écrit Jean Baudrillard.[8]Chez Nana, l'entremêlement de la séduction et de la féminité prend une dimension particulière. Elle traite ses amants, selon une mise en scène ludique comme le ferait une comédienne dans un spectacle de variétés dont elle tire les ficelles. Fermée à l'amour, elle manipule ses amants, les rabaisse à l'état bestial et se joue de leurs désirs d'une manière cynique. Elle tient toujours à approuver son ascendant sur ceux qui ladésirent comme l'illustre le plan (11). Elle monte sur une chaise, tenant à la main un bonbon dont elle se sert d'appât devant le dignitaire Muffat, vêtu d'une tunique officielle brodée d'or et qui effectue des sauts successifs en vue d'attraper la précieuse friandise, mais sans pouvoir l'atteindre.

Plan 11

8 Jean Baudrillard, *De la séduction*, Éd. Galilée, 1980, p.10.

Elle fait de son appartement non pas une bonbonnière qui désigne d'habitude un cocon domestique agréable,mais une aire où elle humilie ses amants.Il y a des spectateurs qui suivent attentivement son numéro de dressage : sa domestique et son coiffeur qui restent médusés et intrigués par le jeu auquel se livre leur maîtresse.

Plan 12

Nana traînele comte Muffat par terre, le tient en laisse comme un chatet l'affublede cette expressionanimalière : « Toutou **»**.

Plan 13

Muffat s'affale à ses pieds complètement vaincu.

II.3.2 –La représentation terrienne de Gervaise

Dans **le plan(1),** Gervaise apparait au balcon de l'appartement qu'elle loue dans un hôtel.

Plan 1

On dirait une sentinelle qui attend l'arrivée de quelqu'un qui lui est cher.Elle est filmée de loin dans ce plan qui est centré sur les façades des habitations. D'entrée, Gervaise semble vouée à l'expectative. Pierre Daco[9]dit **:** « si la femme est le temps et la patience, elle est aussi l'attente ». Elle n'est pas apte au voyage puisqu'elle est boiteuse. C'est cettedénomination péjorative qui la poursuivra tout le long des évènements. Sonarme, durant toutes les épreuves de la vie, ce sont ses mains dont elle va user pour se défendre et pour repousser les humiliations qu'on lui inflige. Dès l'ouverture du film, on voit ses deux mains posées sur la barrière du balcon. Les fugues continuelles sont du ressort de son compagnon Auguste Lantier, baptisé « le coureur ». En trois ou quatre plans inauguraux,est définie ainsi la nature de la relation de Gervaise, mère de deux enfants, avec Lantier noceur impénitent.Cette amorce a un relent quasi mythologique : Pénélope, mère du jeune Télémaque, qui attend le retour d'Ulysse, parti pour un long et périlleux voyage. Elle tisse pour exorciser le temps de la séparation qui lui paraît insupportable. Mais dans *Gervaise*,le temps de la mythologie est révolu. Gervaise tresse ses cheveux dont elle fait un chignon avant d'aller à son travail au lavoir des femmes. C'est une ouvrière dont la situation matérielle est précaire et qui sait que le travail manuel qu'elle exerce requiert des efforts soutenus. Gervaise qui s'est installée à

9 Pierre Daco, *Comprendre les femmes et leurs psychologies profondes*, 1974, p. 24.

Paris depuis deux mois exerce le métier deblanchisseuse.Les premiers plans où elle est dans son lieu de travail montrent son entrain, son dynamisme et sa volonté de bien faire, mais là encore la méchanceté gratuite de certains êtres est au rendez-vous. Après avoir essuyé les moqueries de sa voisine qui n'a pas arrêté de multiplier les allusions sarcastiques sur sa situation de femme trompée et délaissée, elle est confrontée au lavoir, aux provocations d'une blanchisseuse du nom de Virginie qui la traite de boiteuse, l'invective et l'insulte d'une manière méprisante. Il se trouve que cette Virginie est la sœur d'Adèle, une fille en mœurs frivoles avec qui Lantier est en ménage. C'est à l'occasion de la bagarre qui se déclenche entre elles et cette femme malveillante qu'on va découvrir la force de Gervaise et son opiniâtreté à se défendre. Dans cette séquence où elle est dans sa chambre d'hôtel,on la voit en train de nouer soigneusement sa chevelure, cajoler son compagnon et exprimer toute la tendresse qu'elle lui porte, prendre soin de ses deux enfants. Elle paraît une femme paisible, douce et incapable de relever la moindre échauffourée physique, or dans le lavoir elle est comme transfigurée, blessée par tant d'humiliations et ripostant avec ténacité à son adversaire.L'empoignade des deux femmes où chacune arrose l'autre de seaux d'eau prend fin avec la victoire de Gervaise après plusieurs péripéties. Cette dernière met à terre Virginie, lui enlève sa tenue de travail et sa culotte. Elle lui assène avec son battoir une série de raclées sèches sur les fesses, au grand émerveillement de l'assistance en majorité féminine.

Plan 2

Plan 3

C'est une scène naturaliste où surgit le côté animalier de l'être humain et que Clément filme à l'instar de Zola crûment.En effet, la reine du lavoir est dans un drôle de fatras où l'eau savonneuse inonde les dalles. Les cheveux dénoués et trompés d'eau, ainsi que le balancement des seaux de tous côtés, sans compter les tapes de Gervaise qui résonnent fort,confèrent à l'être humain une apparence bestiale. On retrouve ce naturalisme dans la scène qui scelle la déchéance de Coupeau, l'époux de Gervaise devenu ivrogne et dont on voit la tête entièrement enfoncée dans son vomi. Aussi bien les scènes de victoires que d'affalements du sujetdégagent dans l'univers zolien la même sensation de bassesse et de ravalement de l'être humain à l'instinct carnassier. Ce qui fait la tonicité et l'énergie dans cette séquence de bataille entre Gervaise et Virginie, c'est qu'elle est spatialisée tel un acte théâtral tragi-comique qui ne fait que provoquer l'hilarité de spectatrices qui en redemandent.C'est un traitement peu habituel dans ce cinéma français des années cinquante encore pudibond et hostile à la crudité du nu. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque, le cinéma tant européen qu'américain était centré sur desduels d'hommes et rarement sur des duels de femmes.[10] La séquence de la bagarre au lavoir est fortement instructive parce

[10] D'ailleurs une anecdote mérite à cet égard d'être rapportée : l'actrice a refusé de jouer cette scène et de montrer ses fesses, ce qui a obligé le réalisateur de la remplacer dans ce plan spécialement. Voir entretien avec Léonard Keigel dans « René Clément » de Denitza Bantcheva, Éd. Revif, Paris 2008, p.335.

qu'elle nous renseigne sur la nature du statut qu'attribue Zola et dans son sillage Clément à la femme notamment dans ses périodes d'excès et de riposte au mal. Ce n'est pas dans une représentation féministe ou triomphaliste qu'il la confine, mais plutôt dans une représentation terrienne ou même la révolte la mène vers le bas plutôt que vers le haut. À l'issue de sa victoire, Gervaise n'affiche pas un visage glorieux, mais un visage crispé par l'effort et la fatigue et celui d'une bête satisfaite certes, mais profondément apeurée et désemparée par les attitudes outrageantes de celle qui tourne en ridicule son infirmité physique. Clément n'adopte pas à vrai dire la vision sombre et pessimiste que se fait Zola de l'espèce humaine, mais il montre la malveillance de l'être humain et sa propension à vouloir nuire aux autres.Il nous semble que l'auteur d' *«* Au-delà des grilles *»* a parfaitement compris que Zola n'était ni un écrivain misogyne, ni un écrivain féministe et que ce que lui importait en premier lieu, ce n'était guère la visionidéologique, mais la réalité qu'il fallait décrire sans fioritures ni convenances en vogue.[11] Et même dans*Germinal* en 1885, le portrait édifiant et positif que donne Zola de LaMaheude n'émane nullement d'une prise de position féministe de sa part, mais d'une vérité historique en vertu de laquelle les femmes jouaient un grand rôle dans les luttes ouvrières au cours de la deuxième moitié du XIXesiècle et notamment celles des mineurs, à l'ère de la révolution industrielle.[12]La vie de Gervaise est faite de douces accalmies qui sont de courtes durées et de vives tensions dont

---

[11] Cette grille de lecture appliquée à Zola par certains critiques nous semble arbitraire voire abusive. En effet, il peut paraitre étrange qu'on ait cherché à nous intéresser à l'œuvre de Zola qu'à travers cet angle déplacé de la misogynie « ou du féminisme de l'auteur ». Cette lecture paraît issue des débats propres à l'esprit du 20ème siècle et qui sont relatifs à ces idées du féminisme et de l'antiféminisme. Il n'est pas logique par conséquent de déplacer l'œuvre d'un écrivain sur un terrain et sur des problématiques qui ne sont pas les siens. Quelques femmes zoliennes sont fortes, pugnaces et tenaces mais sans triomphalisme aucun. De même qu'il ne faut pas perdre de vue que la plupart des révoltes, tant individuelles que collectives, représentées par Zola se soldent par l'échec dans un monde miné par le mal viscéral.

[12] La Révolution industrielledésigne le processus historique du XIXe siècle qui fait basculer — de manière plus ou moins rapide selon les pays et les régions — une société à dominante agraire et artisanale vers une société commerciale et industrielle. Cette transformation, tirée par le boom ferroviaire des années 1840, affecte profondément l'agriculture, l'économie, le droit, la politique, la société et l'environnement.

les effets perdurent.On sait que la thématique de l'enfermement à la fois spatial et psychologique est une thématique centrale dans l'œuvre de Zola comme l'ont relevé plusieurs critiques[13]. René Clément a beaucoup mis l'accent sur l'étau dans lequel sont confinés des personnages aux facettes multiples tels des rats pris dans une souricière sans issue non seulement dans *Gervaise*mais dans la plupart de ses films.[14]Gervaise se sait enfermée constamment guettée, épiée.La moindre tentative d'apaisement qu'elle cherche s'avère éphémère et infructueuse.Dans la séquence du musée, Gervaise accompagnée de Lantier, de sa belle-sœur, deson beau-frère et de ses voisins endimanchésregarde des tableaux qui excitent ses accompagnateurs et provoquent leurs rires. Ses visiteurs sont motivés par la malice du spectacle et leurs turpitudes devant les œuvres d'art ne diffèrent guère des réactions versatiles des femmes devant la bagarre de Gervaise et de Virginie à la blanchisserie. Devant un tableau de nu, Gervaise est gênée et s'éclipse rapidement.C'est devant un autre tableau à caractère gastronomique que ses voisines s'extasiaient à la vue de ce festin qu'on leur proposait, alors que ce tableau ne l'attire pas. Devant un tableau de bataille,elle s'arrête longuement et profite de ce moment-là pour engager un échange d'impressions avec Gouget, jeune syndicatrévolté, dont elle va s'éprendre. Dans ce plan qui se resserre sur elle et sur Gouget, les autres personnages sont réduits à un hors-champ,alors que son compagnon lui demande ce qu'elle pense de ce tableau.

---

13 Au sujet de cette question de l'enfermement confère le livre de Denitza Bantcheva « *René Clément* », coll.« Cinéma », Éditions du Revif, Paris 2008.voir notamment la section « les constantes thématiques » pp. 255, 264.

14 L'un des films de René Clément qui illustre cette claustration des personnages est incontestablement *Les Félins,* réalisé en 1964 : Un jeune homme du nom de Marc (Alain Delon) est pris pour un otage dans un asile de protestants pour clochards par deux femmes, Mélinda (Jane Fonda) et Barbara (Lola Albright). Ce jeune homme est entièrement soumis à leurs caprices et à leurs manigances. Là encore, Clément file le thème du donjuanisme qui s'avère mortel pour son propre investigateur. Au sujet de ce film confère Denitza Bantcheva, *op. cit.,* pp.150, 158.

Plan 4

Elle répond : « J'aime mieux » et d'enchaîner après une brève halte **«** parce que ça raconte quelque chose ».Les phrases de Gervaise sont celles de la causalité simple et élémentairecomme l'indique la conjonction de subordination « parce que ». Ce n'est pas d'art que parle Gervaise, qui est novice en la matière, mais bien de sa vie dont elle parle. Elle a besoin d'un récit apaisant, d'un monde où les gens se racontent des histoires sans méchanceté ni ignominie. Elle ne regarde pas seulement devant elle, mais derrière elle où se trouve Gouget. Le regard tendre et affectueux qu'elle lui jette annonce déjà les déchirements de cette femme qui s'apprête à épouser Coupeau.C'est dans cet intermède festif si rare qu'émerge son irrépressible besoin de sérénité.

Dans une autre séquence qu'on peut baptiser celle d'un music-hall, Gervaise est attablée dans un bar à la moralité douteuse avec Lantier et Virginie avec laquelle elle a fini de se lier d'amitié. Entre en scène une chanteuse, légèrement habillée qui entonne une chanson paillarde tout en faisant les yeux doux à Lantier, entièrement enchantée.

Plan 5

C'est à cette occasion que le corps se livre à ses malices et à ses perversions. En effet, Lantier, sous la table sur laquelle traînent des liqueurs met sa main sur la cuisse de Virginie, qui à son tour la déplace sur celle de Gervaise.

Plan 6

Plan 7

Ce jeu de mains souligne l'engrenage dans lequel est prise Gervaise et au maléfice auquel elle sombre. L'épisode romantique est déjà loin et c'est l'ignominie et les jeux malsains qui reprennent le dessus.Dans une séquence antérieure à celle qui vient d'être évoquée, la recherche par Gervaise d'un exutoire à une vie gâchée est manifeste. Gervaise, la jeune épouse est entourée chez elle de son mari Coupeau, de Gouget dont elle est amoureuse, de Virginie, d'Adèleavec qui elle s'est réconciliée, le père Bru ainsi que de quelques convives. Elle a loué une blanchisserie grâce à l'argent que lui a prêté Gouget.L'assistance, éméchée par l'alcool,demande à Gervaise qu'on appelle désormais ***« la patronne »***d'entonner une chanson nommément désignée « Laissez-moi dormir ».L'état d'âme de la jeune femme fusionne avec les paroles d'une chanson qui exprime la part manquante en elle, c'est-à-dire le désir de tendresse, d'amour et d'apaisement. Le chant et la langue poétique libèrent toutes les facultés et assurent « l'unité et l'harmonie de la personne »[15], pour reprendre les termes de Valéry. C'est à une langoureuse complainte que se livre Gervaise.Voici les paroles de cette chanson populaire et sentimentale :

> À quoi bon rêver de nid et d'oiseau/ Si l'oiseau s'envole et si le nid tombe/ Si le pigeon meurt, si meurt la colombe / A quoi bon de rêver de nid et d'oiseau / A quoi bon de dormir si la nuit s'efface/ S'il faut de nouveau retrouver les heures / S'il faut de nouveau

15 Paul Valéry, *Œuvres*, Tome 1, *La Pochothèque*, 2016, p.1374.

retrouver les pleurs /A quoi bon de dormir si la nuit s'efface / Les jours et la nuit tournent dans ma tête/ les jours et les nuits déchirent ma vie / Laissez -moi dormir.

Déjà dans cette chanson mélancolique se font voir la précarité inévitable des plaisirs de la vie etl'impossibilité de tout bonheur comme le souligne le refrain **«** À quoi bon».Le pigeon et la colombe renvoient à l'instinct de liberté de tout être humain. Cette même liberté évoquée antérieurement par une femme en train de peindre un tableau,et qui répond à Gervaise, lui demandant le nom de la dame peinte, « liberté ». Que ce soit pour Gervaise ou pour les autres femmes, la liberté est un absolu auquel elles tendent par le truchement de la peinture ou de la musique. Quant au ton tel que le chante Gervaise, à travers le cycle des jours et des nuits, il est dysphorique, morose et frappé d'arrêt. Les deux verbes « effacer » et « déchirer »semblent condenser toute la destinée chaotique et turbulente de Gervaise. Le moindre rayon de bonheur et de sérénité est condamné à la disparition et les multiples compromissions de sa vie privée anéantissent en elle toute lucidité.Ce qui subsiste en définitive, ce sont les pleurs d'une femme désabusée et désenchantée qui pleure son sort.

Plan 8

Dans ce plan, on voit le trio composéà droite de Gervaise coiffée d'un foulard blanc cerné de noir. Au centre, Lantier vêtu d'un pyjama blanc à rayures grises et à droiteCoupeau qui porte un veston noir et un béret noir. C'est un ménage à trois qui paraît à première vue insolite, mais qui est accepté petit à petit, avec le consentement bienveillant de l'époux et la résignation teintée de peur de l'épouse.On sait que depuis son terrible accident de travail, Coupeau ne travaille plus et sombre dans

l'alcool. Quant à Lantier, plus coureur que jamais, cynique et calculateur, il cherche à reconquérir la femme qu'il n'a pas cessé de martyriser avec ses aventures sentimentales successives.

Dans ce plan, Lantier semble être le maître d'œuvre d'un jeu infernal qui va précipiterla ruine de Gervaise et son inéluctable déchéance. Dans cette manigance, son complice inconditionnel est Coupeau comme l'indique dans ce plan le regard qui s'échange. Ce plan de la représentation de trois personnages ensemble s'érige contre le conventionnel champ contre champ à travers lequel la présence dechaque personnage est autonome.Gervaise, Lantier et Coupeau semblent soudés par une même destinée qui va se sceller par leur décrépitude.Prise en tenaille par deux hommes qui vont la démolir, elle continue à s'arc-bouter à des rappels à l'ordre qui sont de pures convenances et qui relèvent d'une vaine formalité. Voyant Lantier en pyjama, elle lui dit avec agacement : « vous pouvez vous habiller un peu ! » Ce qui persiste dans ses sommations même lorsqu'elle est contrariée ou en colère c'est le côté feutré et pudique des mots qu'elle utilise, comme l'indique le mot « vous » ou l'expression « un peu ». Elle tientà sauver les apparences et à simuler que tout est normal dans la cohabitation de ce trio.Notamment devant Gouget libéré de prison, elle n'hésite pas à serrer dans ses bras à la manière d'une amoureuse.Dans les scènes finales du film, Nana est prostrée dans un bar, somnolente et avachie, comme si elle avait donné un congé à la vie. Dans ces plans de la fin du film apparaît surtout Nana.

Plan 9

Plan 10

Plan 11

Plan 12

La jeune enfant prend le relais et se prépare à fausser compagnie non seulement à sa mère, mais à tout ce monde moribond et déchu. Dans le plan(9), elle quémande des bonbons à Adèle, gérante d'une confiserie et amante de Lantier. En tendant ses deux mains pour recevoir la gratification tant désirée, Adèle lui dit : « Oh, tes mains sont dégoûtantes ! À quoi pense ta mère ? ».La petite lui répond : « Ma mère est encore plus sale que moi ».Dans les romans de Zola, cette question de la filiation maudite d'une descendance marquée par la fange et la dérive morale est persistante. Renoir y est à son tour très sensible[16]comme l'illustre un plan dans son film *Les bas- fonds* adapté d'une pièce éponyme du russe Maxime Gorki où le personnage Pépel interprété par Jean Gabin dit ceci : « Mon père était voleur, je suis né voleur ».Le mal se perpétue d'une génération à une autre relevant d'un déterminisme génétique.Ce qu'il y a de troublant est que la petite prononce cette phrase sansla moindre réprobation ni le moindre désaveu à l'égard de sa mère. Elle dit tout simplement que la génitrice est responsable de la souillure qui la marque épidermiquement. De la confiserie au bar où s'encroute sa mère, il n'y a qu'un pas.Nana croque des bonbons et s'offre un ruban pour s'attacher les cheveux. La mère, quant à elle, est à court d'alcool et d'argent puisque la bouteille qu'elle a commandée est déjà vide. À travers les attitudes de l'enfant dans le bar, elle se comporte d'une manière naturelle dans un lieu familier. Comme le mettent en exergue les gestes intrépides qu'elle fait, regardant avec curiosité tout d'abord des hommes qui jouentaux cartes, et ensuitefixant des yeux un verre vide posé sur le comptoir du bar.Dèsson jeune âge, Nana semble est fascinée par la vie des ainés et semble prête à toutes les aventures. D'ailleurs, à travers le plan où on la voit prendre des bonbons se profile le monde extérieur avec sa longue avenue et ses passants. C'est une petite fille qui dès qu'elle obtient sa récompense, s'enfuit en courant, s'engageant dans une nouvelle vie dont elle a hâte de découvrir les réjouissances. Les deux chemins de la mère et de sa fille se séparent, l'une va à la rencontre d'un monde nouveau alors que l'autre reste cloîtrée dans un bar, la tête adossée sur un mur, complètement inconsciente de ce qui l'entoure. Coupeau est mort, Gouget disparaît à jamais, Lantier est toujours là, égal à lui-même et à ses vices et Gervaise est déjà une morte-vivante.

---

16 Sur l'importance qu'accorde Renoir à cette question de la fêlure héréditaire cf. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*. Éd. Flammarion1974, deuxième édition corrigée en 2005.p.120.

C'est sur les décombres d'une génération de dépravés et de vicieux qu'émerge l'enfance.Un ménage à trois, une femme et un homme qui s'échangent un baiser d'amour à l'abri du regard du mari, une femme devenue ivrogne, qui n'arrive même pas à se rendre compte de la présence de son enfant devant elle. Le film prend fin sur une séquence où on voit la petite enfant Nana se diriger versune place publique où sont attroupés déjà de futurs soupirants. Elle s'apprête elle-même à devenir une figure publique. Ces personnages et ces croisements de destinées montrent la prédilection de Clément pour « une mise en scène à optiques multiples »[17]de rencontres et de bifurcations asymétriques.

II.3.3 – Portraits féminins antithétiques

Dans *La Bête humaine,* c'est sur Flore que s'ouvre la galerie des figures féminines. Après les scènes inaugurales où on voit le train rugir, vorace et insatiable, emporté par un déferlement infernal, vient l'étape de l'accalmie.D'une série de séquences où dominent le martèlement métallique de la machine, la fumée du moteur, les gestes prestes et énergiques de Jacques Lantier le chauffeur et de son adjoint Pecqueux, succèdent des séquences de romantisme pastoral,où Flore se prélasse dans une barque,au milieu d'une rivière.Sa tenue est sauvageonne et ses pieds sont dans l'eau.

Plan 1

17 René Clément, *Denitza Bantcheva*, *op. cit.,* p. 224.

Se rendant compte que deux jeunes hommes la regardent,elle s'essuie les pieds avec une serviette blanche, remet ses souliers et quitte la barque avec un geste d'agacement. « Je n'aime pas qu'on me regarde »[18], lance-t-elle aux deux curieux. L'un d'eux l'étreint fougueusementet cherche à l'embrasser. Elle le repousse avec indignation.C'est presque la même réplique qu'a Séverine à l'égard de Roubaud qui s'obstineà la prendre dans ses bras, la jeune épouse rejette son mari en lui disant : « vous ne pensez qu'à ça»[19] et d'enchaîner« vous êtes tous les mêmes »[20].

18 Réplique du film

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

Aussi bien dans l'attitude de Flore que dans celle de Séverine, il y a un refus de l'assignation de la femme à un simple objet sexuel.Mais dans leurs manières d'être, Séverine et Flore sont totalement différentes l'une de l'autre. De par sa relation avec le président GrandMorin et son mariage avec un homme d'un âge avancé qu'elle n'aime pas, Séverine est dans le mensonge et la vénalité.Flore paraît, en revanche,entière,altière et défiante à l'égard des hommes qui sont à la recherche d'aventures passagères. Elle n'est pas décrite comme quelqu'un de joli, au contraire elle n'est pas féminine et l'auteur en fait une description peu flatteuse : « Dans le jardin du garde-barrière, une fille de dix-huit ans, blonde, forte, à la bouche épaisse, aux grands yeux verdâtres, au front bas, sous de lourds cheveux. Elle n'était point jolie, elle avait des hanches solides et les bras durs d'un garçon ».[21]Zola la présente comme une vierge guerrière « dédaigneuse du mâle, ce qui finissait par convaincre les gens qu'elle avait pour sûr la tête dérangée »[22]. Sa chevelure est comparée à un casque, une crinière, Zola utilise souvent l'expression d'« épaisse toison blonde »[23] pour la qualifier. Elle a un caractère très particulier, car elle repousse tous ses soupirants avec « une sauvage énergie de volonté », « battant les champs dès qu'elle n'était pas de service. »[24].Elle est dotée d'ailleurs d'une histoire légendairecomme il est dit dans ce passage:

> Déjà une légende se formait sur elle, dans le pays. On contait des histoires, des sauvetages : une charrette retirée d'une secousse, au passage d'un train ; un wagon, qui

---

21 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.42.

22 *Ibid.*, p.58.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, p.327.

> descendait tout seul la pente de Barentin, arrêté ainsi qu'une bête furieuse, galopant à la rencontre d'un express.[25]

Elle a souvent un comportement d'une bête en furie :« Et, elle galopait, elle galopait, lorsque, devant elle, au loin, avait paru une étoile, un œil rond et flambant, qui grandissait. »[26]. Un de ses grands plaisirs est d'aller se promener dans le tunnel où elle marche dans le noir. On la voit souvent au centre des péripéties relatives au cheval. Notamment, à la Croix-de-Maufras, criant, « excitant les chevaux »[27]pour dégager un fardier dont les roues se sont embarrassées dans les rails. On constate par conséquent que le portrait de Flore contraste avec celui de Séverine comme Zola le souhaitait et comme il l'a prévu dan ses notes préparatoires. Zola a en effet précisé dans ses ébauches que Flore est diamétralement opposée à Séverine, qui est plutôtféminine, passive, et qui possède des cheveux bruns et des yeux bleus. Il a voulu faire de Flore une femme vigoureuse et forte qui représente la femme vierge et sauvage. Au cours du roman, Zola lui donne plusieurs représentations de la guerrière, notamment celle de la déesse Artémis, une déesse vierge, la déesse de la guerre, qui, en apercevant Actéon qui la regardait dans son bain le tue. Comme Flore, elle s'abstient de tout contact avec les hommes :

> Comme elle aimait à se baigner pendant des heures, nue dans un ruisseau voisin, des gamins de son âge étaient allés faire la partie de la regarder ; et elle en avait empoigné un, sans même prendre la peine de remettre sa chemise, et elle l'avait arrangé si bien, que personne ne la guettait plus.[28]

Mais à l'instar de Séverine, Flore est dans l'attente d'un miracle amoureux, qui chez toutes les deux, aboutira à un grand malheur. Malgré ses airs revêches, elle sait que Jacques Lantier l'attire irrésistiblement et qu'elle finira par lui céder. Lui aussi la cherche,étant sûr qu'elle acceptera ses avances et qu'il la domptera.Dans le planoù il l'étale sur le talus qui borde la voie ferrée, elle succombe au baiser fougueux qu'il lui donne. Elle l'enlace éperdument après avoir fait semblant de l'éviter.

---

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, p.330.

27 *Ibid.*,p.73.

28 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.58.

L'étreinte amoureuse est vite rattrapée par la démence de Jacques qui étrangle Flore. C'est alors qu'on la voit intriguée, médusée et tétanisée par le geste, de plus en plus décidés, énergiques du jeune cheminot dont les deux mains serrent son cou. Le train est à la fois salvateur et destructeur.Dans cette séquence de la strangulation démentielle, c'est le passage du train qui permet à Lantier de retrouver ses esprits, de lâcher prise et de s'enfuir. Flore encore sous le choc l'appelle : « Jacques, Jacques ». On ne sait pas si elle a pris conscience de la gravité de la fêlure dont souffre Jacques. Ce qui est sûr, c'est que le train, bénéfique ou néfaste, semble ponctuer les différentes étapes de la vie de cette jeune fille vagabonde.

Quant aux manœuvres de Séverine dont le comportement est encore insouciant et infantile, elles se déroulent non pas à l'extérieur mais à l'intérieur de l'appartement conjugal. Dès ses premières apparitions, on sent à la lumière des paroles balancées maladroitement qu'elle prononce que le drame va arriver. Les deux époux parlentcomme ils le font souvent du président Grand-morin. Roubaud dit à son propos qu'il considère Séverine comme « sa fille ». Ce terme qui fâche Séverine et qu'elle n'accepte pas, va être le déclencheur d'un aveu inopiné. Dans un gros plan,elle se délecte de la bague qu'elle porte à l'annulaire de sa main droite, la caressant avec une extrême jouissance.

C'est son précieux bien qui lui sied parfaitement.Lorsqu'elle apprend pour la première foisàRoubaudqueGrand Morinlui a donné son bijou, alors qu'elle avait toujours prétendu le contraire,la violence s'enclenche. Roubaud, fou furieux, se met à insulter sa femme, en la traitant de tous les noms et en la battant. Aussi bien chez Zola que chez Renoir, l'élément focal à partir duquel vont se précipiter les éléments tragiques est rapidement capté dès les premiers extraits du roman ou dès les séquences inaugurales du film.On remarque dans ce nœud de malheurs qui s'annoncent que la femme est au cœur de tous les bouleversements qui vont se produire. De même, on voit le rôle crucial dans ce déferlement d'options tragiques

des objets sur lesquels se cristallisent, les désirs des personnages. Flore aime l'eau mais son destin butera toujours sur les rugissements de la Lison. L'eau, foyer matriciel d'une pureté et d'une jouvence, tant convoitée par la jeune fille et souillée par la mécanique infaillible d'un train impitoyable. Flore mourra, ensanglantée, sur les rails de la voie ferrée et non dans la rivière. Pour ce qui est du cas de Séverine, l'or va se transformer en une malédiction qui va sceller le sort mauditde la jeune épouse. Ce qu'il y a de remarquable dans la scène de Flore, en train de jouir du plaisir de l'eau et de la nature, est que cette scène est couplée à la vue du grand pont sur lequel passe le train. Cet assemblage de deux éléments antinomiques,l'un aquatique et l'autre métallique, souligne la dépendance du personnage mêmelors de ses évasions individuelles d'un contexte surplombant et pesant.L'eau est présente au cours de subreptices et de fugitifs moments, en opposition avec la masse monstrueuse de la locomotive quiprend dans le film un relief saisissant.

On voit justement, dans le plan où Flore est sur la barque, l'imposant échafaudage ferré du pont qui semble prendre de la hauteur sur tout ce qui l'entoure. La locomotive est en haut, alors que Flore est en bas.Dans le roman, elle mettra toute sa force pour détraquer cette

énergie et la détruire en provoquant le déraillement du train.Renoir n'a pas adapté cette séquenceoù Flore est dans toute sa furie d'une fille des forêts. Pascal Mérigeau écrit :

> En recentrant la plupart des scènes sur les voies, dans le train et dans les gares, ou tout près, Renoir obéit à des logiques de dramaturgie et d'esthétique qui renforcent l'impact du film, mais éloignent celui-ci de Zola.[29]

[29] Pascal Mérigeau, *Jean Renoir,* Éd. Flammarion, Paris, 2012, p.393.

Conclusion de la deuxième partie

Au niveau de cette deuxième partie, nous avons mis l'accent sur l'importance des éléments extradiégétiques dans l'interprétation d'une œuvre, tels les génériques, les titres ou les caractères typographiques.Ces indices initiaux peuvent être d'un apport capital pour la compréhension de la nature du rapport du cinéaste avec le roman adapté.Nous avons également étudié la configuration des différentes couvertures des romans de notre corpus qui constituent souvent une piste d'entrée intéressante pour la lecture d'une œuvre. Noua avons pris aussi en considération le rôle déterminant de l'incipit et de l'excipit romanesque, ainsi que de l'ouverture et du dénouement d'un film dans la mesure oùles prémisses initiales ou les conclusions paraphent le sens d'une œuvre. Dans tous ses romans, Zola nous a paru être le romancier des visages par excellence non pas un portraitiste sage, mais pervers qui va détecter dans le sourcillement d'un œil,la plissure d'un front, la teinte d'une peau, le tremblement des lèvres, le signe d'un drame qui s'annonce ou d'une chute qui se précise. Le cinéma est justement l'art du visage et tout laisse croire que ce qui a tant séduit les cinéastes dans l'œuvre de Zola, c'est justement les pléthores du visage aussi différents les uns que les autres. Des visages de femmes décrits et plus tard filmés, selon deux moments : l'éclat de la gloire et la ternissure de la déchéance. Il nous a semblé que c'est dans cette mise en relief du visage humain qu'il y a une profonde synergie entre Zola et le cinéma.

Troisième partie

La métaphoricité : expansion et rétention

Introduction de la troisième partie

La poétiquede l'œuvre romanesque zolienne se manifeste dans la configuration du personnage féminin.La poétique est tout ce qui concourt au roman :

> La cohérence et au symbolisme de sa vision, ses images récurrentes ou foisonnantes, ses obsessions élémentaires ou pulsionnelles, sa vigueur sensorielle plutôt que sa métrique, ses choix formels ou sa thématique apparente.[1]

Dans *Nana, L'Assommoir,* et *La Bête humaine,*les femmes sont décrites selon des images qui font d'elles des figures. Lesportraits faits d'elles,conjuguent naturalisme et expressionnisme. Quelles sont les caractéristiques de la métaphoricité à l'œuvre dans les romans de Zola, couvrant non seulement le champ de la métaphore, mais aussi tous les aspects de la figurativité ?Pour un écrivain qui, au détour d'une description factuelle, fait surgir des images ou recourt à des symboles, les tropes sont d'une nécessité vitale. Dans les différentes représentations qu'il donne des femmes, on sait que le recours à la mythologie est toujours à l'affût. Comment et par quels procédés inhérents au langage cinématographique, les cinéastes ont-ils pu restituer cette dimension figurale dans l'œuvre de Zola ? Le mythe, n'est pas fait uniquement pour être raconté, mais aussi pour être montré. Le cinéma, a-t-il pu restituer la poussée tropique qui est prégnante dans l'œuvre des*Rougon-Macquart* ?Le nœud gordien de toutes les aimantations, comparatifs, métaphoriques et mythiques est chez Zola le corps.À la fois masse physique et radiation mythique.Où sont les métaphores et les mythes dans les films adaptés de son œuvre ? C'est sur ces questions et les réponses qu'elles nécessitent que sera centrée cette troisième partie.

---

1 Henri Suhamy, *La Poétique*, P.U.F, coll. « Que-sais-je ? », 1986, p.107.

Chapitrepremier

Comparaisons, métaphores et symboles

L'espace littéraire conjugue l'investissement d'un monde sensible et concret et d'un ailleurs imaginaire à partir d'un réel décomposé et recomposé. Le littéraire est une « pratique de symbolisation »[1] . Les personnages ne sont donc que l'expression de ce tiraillement entre la réalité et le phantasme. Nana, Séverine, Gervaise, Renée, Marthe, Albine et tant d'autres sont des personnages ancrés dans le réel, aux prises avec ses tentations et ses vicissitudes, mais aussi des personnages qui se projettent dans les fantasmes les plus démesurés. Si Zola recourt à des analogies,des métaphores, des figures, c'est justement pour montrer la complexité de ses personnages, l'enchevêtrement de leurs ambitions, tantôt braqué sur des nécessités factuelles et pratiques, tantôt sur les projections fantasmatiques. Les cinéastes, qui ont été très proches de l'œuvre de Zola, ont été sensibles aux multiples élancements figuratifs dans l'œuvre Zolienne.« L'objet du fantasme est fuyant, métonymique. »[2], nous dit Julia Kristeva. Nana cherche à devenir une star et son obsession est d'être une divinité du sexe à l'autel de laquelle tout le monde se prosterne. Gervaise aspire à être riche et heureuse en disposant de sa propre blanchisserie, Séverine est en quête du grand amour romantique qui lui ferait oublier tant d'années de vie conjugale sans éclat. C'est lorsqu'elle chute que toutes ces femmes renouent avec l'aspect sordide d'une réalité impitoyable. Cequi est remarquable dans le monde que décrit Zola, c'est le télescopage des différents registres de la représentation, à savoir le réel, l'imaginaire et le symbolique. Dans les romans de Zola,l'impulsion tropologique est à tous les niveaux : les lieux, les objets, les regards, les attributs du corps…

III-1-1 La symbolique des lieux et des objets

D'où viennent Nana, Gervaise et Séverine ? Comment sont-elles décrites ? À partir de quels procédés sont-elles figurées aussi bien dans les romans que dans les films ? Si la littérature a derrière elle une longue tradition dans le portrait du personnage, le cinéma se

---

1 Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*, Éd. Dunod, 1995.

2 Julia Kristeva. *Histoires d'amour*. Éd. de Noël, 1983, p.41.

plie-t-il à cette convention littéraire ? Ou puise-t-il dans les ressorts mêmes de ce langage spécifique la manière de présenter un personnage.

Chez Zola, les personnages tant féminins que masculins sont toujours présentés en situation c'est-à-dire qu'on les découvre, à travers les clameurs de la vie ambiante et leurs rapports avec les objets.Dans la peinture des personnages et les modes de présence des objets, les romans de Zola grouillent d'éléments et d'indices qui semblent préfigurer un évènement qui va dérégler les habitudes de la vie quotidienne.

Dans ces préambules apéritifs, la fenêtre joue un rôle essentiel. Dans *La Bête humaine*, Roubaud contemple tout seul Paris de la fenêtre du cinquième étage de son appartement avant que Séverine, sa jeune épouse, ne vienne se joindre à lui. Séverine apparaît, dès le départ, le regardouvert sur cette extériorité du Paris des chemins des fers et des ponts.Dans *L'Assommoir*, Gervaise attend aussi le retour du volage Jacques Lantier, postée devant la fenêtre de sa modeste chambre d'hôtel. Dans*Nana***,** le rideau de la salle des variétés, qui est enfin levé, est une fenêtre par le biais de laquellela jeune danseuse va faire son numéro de prestidigitateur, devant les foules, entièrement à ses pieds. Dans l'œuvre de Zola, les fenêtres ouvertes se referment très vite et l'horizon sur lequel elles s'ouvrent est aussitôt obstrué par l'exigüité d'un lieu, où il n'y a que des brimades et des frustrations.Déjà, dans *L'Assommoir,* la chambre d'hôtel est identifiée à un cachot où une jeune femme, rongée par l'inquiétude et l'attente avait l'impression d'être internée, comme le souligne l'expression consignée à l'incipit du roman « *restée en camisole* **»[3].**Autant Gervaise se sent prise en otage dans cet hôtel où elle est vouée à l'expectative, autant le mouvement de la foule est cerné par une métaphore spatiale : « […] *La cohue s'engouffrait dans Paris où elle se noyait.* »[4]. La métaphore du gouffre et de l'engouffrement est omniprésente dans l'œuvre de Zola.Même quand les personnages féminins s'affichent à l'extérieur, il y a souvent un précipice qui se prépare. Celui-ci réfère à l'envers de la médaille d'une gloire artificielle ou à la cruauté de certains êtres humains qui ne cherchent qu'à nuire et qu'à détruire les autres. La métaphore de la noyade accentue cette impression de déperdition comme si la jeune femme au perchoir de son balcon se reconnaissait dans cette foule

---

3 Emile Zola, *L'Assommoir, op. cit.,* p.10.

4 *Ibid.*, p.11.

vouée à l'ordre anonyme des souterrains. Les lieux évoqués sont effrayants parce qu'ils semblent être un marécage noir qui aspire les gens, ou une réserve misérable destinée aux animaux et non aux êtres humains. Le lieu où meurt Gervaise est assimilé à une niche. On dirait que les lieux eux-mêmes finissent par subir l'omniprésence de la métaphore animalière. Celle-ci est récurrente dans le roman. En voici une autre : « À cette heure de nuit, le porche, béant et délabré, semblait une gueule ouverte. »[5]. La métaphore qui est une figure d'analogie est ici modalisée par l'expression « sembler » qui en fait une comparaison. Mais en réalité, chez Zola la frontière entre l'analogie implicite et l'analogie explicite est ténue. Ce qui se profile dans son cheminement figuratif, c'est une enfilade d'images qui semblent relever d'un même registre, mais où chacune relance l'autre et la recharge. Dans *Nana, métaphores* et comparaisons alternent pour souligner, soit le faste mensonger dans lequel vit la jeune star,soit l'aspect inquiétant et sordide des coulisses des lieux où elle travaille. Dans *Le Ventre de Paris* écrit en 1873, l'écrivain centre ses descriptions sur les profondeurs invisibles d'une ville plutôt que sur les apparences extérieures. Zola est fasciné par les abysses d'un lieu par ce qui se trame de sordide dans des lieuxanonymes et où se révèle pourtant toute la complexité des relations humaines. L'auteur des *Rougon-Macquart* est le romancier des souterrains, des abîmes, des tranchées de la condition humaine. Dans *Nana*, au-delà des lumières de la scène, il y a toute une vie à l'écart des regards des gens et dont Zola restitue les différentes composantes encore une fois par le biais de l'image du souterrain. « C'était une vie souterraine, avec des profondeurs d'obscurité, des voix d'hommes, des souffles de cave. »[6] . Nous retrouvons donc ce paradigme du visible et de l'invisible, de l'apparent et du caché, à travers lequel Zola met en relief le clivage entre le faste trompeur de la scène et les réalités labyrinthiques des coulisses.C'est encore une fois, à la métaphore de l'abîme que recourt l'écrivain pour décrire l'ennui profond qu'inspire à Nana le luxe dans lequel elle vit : « […] elle sentait comme un vide quelque part, un trou qui la faisaitbailler. »[7] . Cet espace inquiétant et sombre des profondeurs est ainsi cerné à travers une expansion isotopique, cette notion d'isotopie implique « La règle que chaque message cherche à être saisi comme un tout de signification »[8],

---

5 Emile Zola*, L'Assommoir*, *op. cit.,* p.473.

6 Emile Zola, *Nana, op. cit.,* p.125.

7 *Ibid.*, p.278.

8 Paul Ricœur, *La Métaphore vive, op. cit.,* p.184.

comme le dit Paul Ricœur. Dans *Nana*, cette identification du lieu à un espace sombre et abyssale est rendue plus sensible encore par le biais de l'allégorie. Celle-ci « présente une pensée sous l'image d'une autre pensée propre à la rendre plus sensible et plus frappante. »[9], comme le fait remarquer Pierre Fontanier. En effet, chez Zola l'image est à la lisière du mythe. « […] puis un coin de la scène, la caverne de l'Etna creusée dans une mine d'argent, avec la forge de Vulcainau fond. »[10] Dans tout roman de Zola, la description spatiale semble comporter une dimension prémonitoire sur la destinée des personnages. C'est ainsi que le dispositif métallique selon lequel se moule le dessous de la scène augure une éruption qui peut subvenir à tout moment.Ce qui de prime abord est important chez Zola, c'est l'espace où se meuvent les personnages et où se produisent les évènements, mais c'est un espace infusé par des signes annonciateurs d'une catastrophe qui tôt ou tard finira par se produire. C'est pour cette raison, la description que fait Zola des différents lieux du drame estempreinte dès le départ d'une teinte dysphorique qui laisse croire que les moments paisibles, que les cours ordinaires de la vie vont être brisés.Cette image de l'enfermement d'une vie conjugale identifiée à une prison est reprise dans *La Bête humaine***.** Ainsil'appartement conjugal où vivent Séverine et son mari Roubaud est assimilé à un enfer, ou la jeune épouse voit comme tel à chaque fois où les débordements de désir du mari sont repoussés. Dans *Nana,* le rideau est le symbole d'un simulacre d'un piètre spectacle présenté par une prétendue Vénus et qui finira par sceller la chute de la jeune danseuse et chanteuse. Sa vision de la ville de Paris est obstruée par un « éternel mur »[11]. L'image que se fait d'elle-même Séverine dans cette vie étouffante est celle d'une captive « Parfois, elle parlaitd'elle-même comme d'une recluse, au fond d'un bois. *»*[12]. Même dans les moments d'euphorie, il y a un danger qui plane, un malheur qui rôde. Ces signes avant-coureurs d'une catastrophe imminente sont exprimés par la comparaison. « […] La pointe de l'aube commençait à blanchir les ténèbres, qui les avait cachés l'un à l'autre, comme enveloppés d'un manteau noir. »[13]. L'analogie vestimentaire met en exergue la précarité de l'idylle amoureuse de

---

9 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*. Introduction par Gérard Genette.Éd. Flammarion. 1968, p.114.

10 Emile Zola, *Nana,op. cit.,* p.136.

11 *Ibid.*, p.185.

12 *Ibid.*

13 Emile Zola, *La Bête humaine, op. cit.,* p.382.

Séverine et de Jacques et fait entrevoir l'ombre de la mort, qui finira par les couvrir. Le « comme », « cet adverbe de comparaison, pivot des allégories, des symboles, du sens figuré »[14], comme l'écrit Julia Kristeva est insistant dans les romans de Zola. Néanmoins,c'est souventà la métaphore que se fie l'auteur des *Rougon-Macquart*, même si comparaisons et métaphores se conjuguent, se combinent et se relaient dans le texte zolien. C'est de nouveau l'image du gouffre qui scelle le destin tragique des personnages : « Puis, tout s'était abimé au gouffre noir de la maison endormie. »[15]. Il s'agit ici d'une image redoublée par la figure de la personnification.Quant aux objets et à leur implicationsymbolique dans *Nana,L'Assommoir* et *La Bêtehumaine*, ils apparaissent selon cinq types : le miroir, les vitres, les jumelles, les monocles et le lit. Ces accessoiresspéculaires, optiques et du mobilier valent non pas pour leur fonction pratique, mais pour la charge symbolique qui caractérise leur présence dans le déroulement des évènements. Jacques Lacan écrit : « le rapport du sujet au monde est une relation en miroir.»[16]. La scène spéculaire fait entrevoir le dédoublement dont sont habités les personnages qui ne sont pas satisfaits de leur vie estprésente surtout dans *Nana.* Les miroirs sont tellement présents dans l'appartement de la jeune danseuse qu'on a l'impression que ces objets lui sont indispensables pour s'assurer constamment que sa beauté est toujours intacte et ravageuse. Nana dispose de deux sortes de miroirs, l'un fixe, de grandes dimensions, de forme ovale,placé au fond de sa chambre spacieuse et l'autre, à main, de forme identique au premier. Elle ne se suffit pas d'un seul miroir, mais des deux en même-temps, comme si elle ressentait le besoin dese voir, décuplée et agrandie, et de scruter les moindres détails, aussi bien dans l'un que dans l'autre.Pour elle, le miroir répond à un besoin d'onanisme spéculaire :

> Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle se voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise ; puis toute nue, elle s'oubliait, elle seregardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne de sa taille.[17]

Si la jeune danseuse voit le monde comme une arène brouillante et agitée dont elle tire les ficelles selon ses caprices, il lui faut ces moments de retrait chez elle, où elle ressent le

---

14 Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, *op. cit.,* p.87

15 Emile Zola, *La Bête Humaine, op. cit.,* p.272.

16 Jacques Lacan. *Les psychoses. op. cit.,* p.101.

17 Emile Zola, *Nana*, *op. cit.,* p.189.

besoin vital de s'admirer devant des miroirs qui la rassérènent. La contemplation spéculaire est à la fois source de narcissisme et d'angoisse. La moindre égratignure,la moindre ride affolent le sujet qui se contemple. L'apparence physique doit être aussi luisante que ces miroirs qui sont les témoins inamovibles des séances érotiques auxquelles se livre Nana chez elle. Le miroir comble un manque donc, mais aussi l'exacerbe et l'approfondit. Laurence Schifanou nous dit :

> *Loin de n'avoirqu'une fonction contemplative, c'est par le miroir en effet que s'effectue la descente dans les profondeurs et que le reflet, loin de figer l'image du double, l'ouvre, la creuse, la lance vers le travail de métamorphose … Objet essentiellement transitionnel, le miroir révèle l'apparence de l'identité, la vérité du double obscur, de l'alter ego*[18].

Si le regard des autres la dévore, on peut dire qu'elle-même est dévorée par sa propre image. Toujours bien habillée, bien coiffée et entourée de gens, qui sont à son service. Il est tout à fait naturel par conséquent que cette auto-admiration se cherche une expansion, à travers ce support public qu'est la photographie.

[18] Laurence Schifanou, *Orphée de Jean Cocteau*, *Atlande EDS,* Clefs concours lettres, octobre 2002, p.67.

À la fin du Film *L'Assommoir*, un plan rapproché nous livre la jeune Nana en train de regarder par la vitre de la porte de la confiserie de Virginie. De la vitre à la porte émane un miroitement d'une blancheur vaporeuse qui est reflète celle de la grande place publique où Nana s'engage en courant. Ce miroitement est à la fois celui d'un monde moribond dont elle prend congé et d'un autre qui s'annonce devant elle et vers lequel elle accourt avec l'appétit de sa féminité naissante. Toute la destinée de Nana semble être amassée et condensée dans ce plan final à caractère prémonitoire, où elle ferme une porte pour s'ouvrir sur l'arène d'une vie dont elle perçoit déjà dès son jeune âge les réjouissances.

Quant à Gervaise, elle se voit et voit le monde, à travers un écran vitreux. Si dans *Nana,* des termes, tels que « miroitement»[19], « image »[20], « photographie »[21]sont récurrents, dans *L'Assommoir,* ce sont des termes tels que « blanchir »[22], « blanchisseuse »[23], qui reviennent souvent. Autant le miroir de la jeune ballerine est net, sans bavure, autant celui de Gervaise a besoin d'être nettoyé, tellement les immondices ne cessent de s'amonceler dans sa vie. La seule fois où elle bénéficie de ce miroir, c'est lorsqu'elle décide d'avoir sa propre blanchisserie dont la devanture est vitrée. Heureuse d'avoir enfin réalisé son rêve, on voit son

---

19 Emile Zola, *Nana,op. cit.,* p.355.

20 *Ibid.*, p.361.

21 *Ibid.*, p.25.

22 Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.,* p.116.

23 *Ibid.*, p.221.

image reproduite par la vitre, avant que le regard de la jeune femme ne se projette vers l'extérieur. Contrairement à Nana qui s'affiche et qui montre friande du spectacle du monde tel qu'elle l'organise, Gervaise se cache et se retranche souvent derrière des accessoires dont l'aspect sécurisant s'avère illusoire et de courte durée. Elle est tellement enracinée dans les pénibles réalités de la condition ouvrière, confrontée à de dures épreuves interminables, passant de déceptions en déceptions, que l'idée de se faire belle devant un miroir ou de se dévisager ne lui effleure même pas l'esprit, même lorsqu'elle devient propriétaire d'une blanchisserie. Alors que Nana et Séverine sont deux femmes doubles, imprévisibles. L'une trouvant dans la sujétion des hommes sa jouissance et l'autre dans la fusion amoureuse le comble de son bonheur, Gervaise est en revanche étrangère à ces deux postulations. Dans le film de Clément, la seule fois où on voit un écran briller, c'est celui de la porte vitrée du bar que l'enfant Nana referme.

Dans *La Bête humaine*, l'idée du reflet de soi-même se manifeste, non pas à travers Séverine, mais à travers son mari Roubaud. C'est un mari, à qui il arrive de se regarder assez souvent dans la glace, dans la mesure où il se sent inférieur devant une épouse beaucoup plus jeune que lui. La glace est cet accessoireauquel il recourt pour reprendre de l'assurance et y diluer sa détresse.Rarement où on voit Séverine devant un miroir, même lorsqu'elle s'apprête à rejoindre son amant. Ses yeux sont le reflet de sa propre beauté comme si son magnétisme oculaire pouvait se passer de tous les accessoires dont aurait besoin une femme pour jauger l'éclat de sa beauté. Zola accorde beaucoup d'intérêt aux objets, parce que certains d'entre

eux sont également la marque d'une discrimination sociale, telles des jumelles et les monocles dont se servent les aristocrates pour admirer les prouesses maladroites de Nana sur scène. On a déjà vu[24]le jeu pervers de relais auquel sont soumises les jumelles dans la contemplation du moindre geste de la jeune danseuse. Les plans d'ensemble dont peut se réjouir également les foules ne satisfont pas la classe aisée. Ce qui est paradoxal, c'est qu'à traversla séance de capture du corps de la jeune femme à laquelle s'adonnent le comte Muffat, Vandeuvres, Fauchery est à double tranchant dans la mesure où c'est la jeune femme qui est en train de les prendre en captivité. Passant de main en main des hommes aux femmes, les jumelles sont l'accessoire d'unspectacle partagé. Le monocle esten revanche celui d'un spectacle privilégié et individuel. Les lits sont de petites ou de grandes dimensions dans le mobilier de Zola. Dans *L'Assommoir*, le lit d'hôtel est l'expression d'une vie à l'étroit, partagé avec deux enfants, un mari ivrogne, une jeune ouvrière toujours à l'expectative. Le lit devient plus confortable dans la petite maison où déménage la famille derrière la boutique de Gervaise. Mais cet accessoire n'est que le signe en définitive de la déchéance de la jeune femme, puisqu'elle se résout à un ménage à trois. Dans le roman *Nana,* le lit est un accessoire de qualité toujours arrangé et propre et sur lequel sont posés des coussins précieux. Si la scène est le lieu où s'extériorise Nana, le lit est en revanche son cocon protecteur, là où elle peut humilier ses clients et les trainer à quatre pattes. Dans *La Bête humaine*, il y a deux lits aussi antinomiques l'un que l'autre, le lit conjugal dont il n'est jamais question et le lit d'amour sur lequel se retrouvent Séverine et Jacques. Si le lit a une portée éminemment symbolique dans les romans de Zola, c'est parce qu'il est rarement associé à des besoins de sommeil ou de prélassements. Il n'est plus un accessoire domestique, mais un accessoire où se nouent également les désirs de tendresse et les désirs de meurtre. L'euphorie de luxe et de bien-êtreest la désolation de la maladie et de la mort. Dans *Nana*, lelit prend un relief saisissant au moment où la jeune femme, atteinte de vérole, agonise. Les seuls supports auxquels Nana s'accroche sont les oreillers et les draps de son lit.

---

24 Cf. Supra la deuxième partie.

Du roman au film, quel regard ont Gervaise, Nana et Séverine sur le monde et sur elles-mêmes ? Comment sont filmés leurs regards ? Àtravers quelles échelles de plan ? La lumière et ses effets psychologiques si présentes dans les trois romans, est-elle aussi, dans les films, une composante essentielle de la dramaturgie ? Parler de la vue, de la programmation du regard, de la disposition de la lumière ou des différentes modalités de l'éclairage dans les trois films, c'est parler nécessairement de questions inhérentes à la distance dans un plan, au cadre, à la découpe et évidemment au hors- champ.

III.1.2 La symbolique des regards

Dans leur rapport à soi et au monde, dans les lieux domestiques et privés ou extérieurs et publics, Nana, Gervaise et Séverine se caractérisent par trois regards. Nana, férue du paraître,se mire dans le regard des autres et en tire sa jouissance. Elle est dans l'ordre d'une spécularité narcissique. Gervaise promène sur le monde et sur son entourage un regard innocent, à chaque fois heurté et blessé par la félonie humaine. Son regard est celui du non-regard, c'est à-dire qu'elle n'a aucune conscience avisée des mésaventures qui l'attendent et aucun sursaut décisif pour se dégager de la souricière mortelle qui se resserre de plus en plus sur elle. Quant au regard de Séverine, il est suspendu à celui de Jacques Lantier, heureuse, épanouie et rêveuse ou désemparée, effarée et terrorisée.C'est dans le regard de Jacques Lantier qu'elle détecte le mouvement de ses états euphoriques ou dysphoriques. Lorsqu'une amante est si dépendante de son amant et que son radium cherche un répondant dans le regard ou les gestes de son partenaire, toutes les éventualités sont possibles.Le passage du sens littéral au sens figuré, du dénotatif au connotatif est systématique dans l'œuvre de Zola. Il n'y a qu'à voir l'atmosphère et l'ambiance, évoquées initialement dans*Nana,L'Assommoir* et *La Bêtehumaine*. Pour s'en rendre compte, dans *L'Assommoir,* par exemple, le regard de Gervaise couvre les lieux environnants telsl'hôtel, les abattoirs qui dégageaient une odeur de puanteur, ou **«** les coins sombres »[25]des rues où la jeune femme y voyait les endroits indiqués pour des assassinats, la grande « muraille grise et interminable»,[26]qui ceinturait les alentours

---

25 Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.,* p.11.

26 *Ibid.*

de l'endroit où elle résidait.Les caractéristiques aussi bien des lieux que des êtres humains, sont donc négatives.Tout élément positif est aussitôt barré par une détermination oxymorique telle **«** poussière de soleil **»**[27].Les paysages qui se profilent devant Gervaise sont tellement maussades que la jeune femme finit par les identifier à **«** *une bande de désert* »[28].C'est à travers son regard que nous parvient cette vision sombre du monde qui l'entoure. Cette description prend une dimension tellement extensivequ'on a l'impression que le personnage est absorbé par le gigantisme délétère du spectacle qui s'offre à lui, comme le met en relief le verbe **«** se noyait[29] ».Chez Zola, la psychologie du personnage est« tributaire de son moded'inscription dans l'espace.»[30]. Ainsi y-a-t-il dans l'œuvre de Zola, à la fois, une mise en relief du personnage et un effacement de celui-ci, supplanté par l'entremêlement des lieux, comme c'est le cas de Gervaise à l'ouverture de *L'Assommoir*.

Qu'est-ce qui caractérise un personnage ? Un regard, c'est-à-dire, tout est rapporté par le biais de la technique de la focalisation interne. Le panoramiqueétale, selon lequel Gervaise oriente son regardsur **«** le boulevard de la chapelle, à gauche de la barrière Poissonnière**»**[31]estrévélateur d'une vision concrète à la fois et fantasmée de la réalité.Dès l'incipit, ce regard est explicité par l'expression « levait les yeux[32] ». Ce qui précipite la chute de Gervaise n'est-il pas l'acte de lever les yeux au lieu de les baisser ? C'est-à-dire, le regard constamment attiré par l'extériorité ambiante indique l'incapacité de Gervaise à se fixer des limites, d'avoir un regard intérieur, circonscrit aux seules dimensions de sa petite famille. C'est pour cette raison que l'expression « levait les yeux » est accompagnée de celle « au-delà »[33]. Les termes qui scellent sa déchéance, telle qu'elle est rapportée à la fin du roman, sont une paraphrase synonymique et une expansion narrative de certains termes, tels« trous **»,**

---

27 Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.,* p.11.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 Philippe Hamon, *Texte et idéologie,* PUF, coll. « Écriture », 1984, p.82.

31 Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.,* p.10.

32 *Ibid.*, p.11.

33 *Ibid.*

« niche »**,**« creva »[34].Quant à Nana et à Séverine, elles sont plutôt regardées que regardantes, selon des modes tout à fait différents. Nana est un objet de curiosité pour des spectateurs, dont les avis sur cette femme, baptisée Vénus, ne sont pas apriori positifs. Cette image peu glorieuse qu'ils se font d'elle est confinée par la prestation maladroite et grotesque de la jeune femme sur scène.Si dans *L'Assommoir,* Gervaise est dotée d'un regard,comme le souligne le verbe« apercevait *»* ou l'expression « levait les yeux »[35], Nana, en revanche, star artificielle semble dépourvue d'un point de vue averti sur les spectateurs qui sont impatients de la voir.À sa première apparition sur scène, elle semble ne rien voir, sachant parfaitement qu'elle est convoitée aussi bien par la foule que par de hauts dignitaires qui suivent ses mouvements par le biais de leurs jumelles. Elle se prête, par conséquent, à ce jeuet se met docilement à la merci des désirs des autres.Personnage de la représentation et cataloguée à traversune image de parade dont le public fait sa pâture, elle devient une photographie. Nana est l'image d'un sujet qui n'est plus maître de son sort, un pur produit mercantile, bref une figure publique et médiatique :« Sesphotographies s'étalaient aux vitrines, on la citait dans les journaux. »[36]. Au sujet de la photographie, Roland Barthes écrit que celle-ci : « Appartient à cette classe d'objets feuilletés dont on ne peut séparer les deux feuilles sans les détruire.»[37].L'image photographique de Nana, destinée à la consommation, comme l'indiquent les termes **«**vitrines **»** et « s'étalaient *»,* résorbent la jeune femme dans une représentation imaginaire où s'annule la dissociation entre l'être et le paraître et se dilue le référent concretd'un être. Au fond, ce que regardent les gens, ce n'est pas Nana elle-même,mais l'imagequi en était faite, et ce qui les excitetant, c'est une prestation apprêtée et montéepar des imprésarios de spectacle vénaux et dans laquelle elle se moule entièrement.Ce qui est d'ailleurs saisissant,c'est quele regardque Nana se fait d'elle-même et du monde qui l'entoure, est un regardà dominante horizontale, entièrement dépendant du prismesexuel à travers lequel les autres la voient. Elle n'est pas une femme des fenêtres et des balcons, pas plus qu'elle n'est une femme

---

34 *Ibid.*, p.494.

35 Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.,* p.11.

36 *Ibid.*, p.267.

37 Roland Barthes*, La Chambre claire*, Note sur la photographie. Éd. Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil. p.17.

d'intérieur.Dans les lieux luxueux où elle réside, il y a toujours un écran translucide qui se dresse entre elle et la réalité extérieure :

> Elle regardait le ciel àtravers les vitres, un ciel livide où couraient des nuages couleur de suie.Il était six heures. En face, de l'autre côté du boulevard Haussmann, les maisons, encore endormies, découpaient leurs toitures humides dans lepetit jour ; tandis que, sur la chaussée déserte, une troupe de balayeurs passaient avec le bruit de leurs sabots. Et, devant ce réveil navré de Paris, elle se trouvait prise d'un attendrissement de jeune fille, d'un besoin de campagne,d'idylle, de quelque chose de doux et de blanc.[38]

Dans cet extrait, ce qui est saisissant, c'est que Gervaise perçoit la ville de Paris à travers une vitre, comme si à chaque fois se dressait un écran entre elle et ce vaste monde qui l'attire et où elle sera broyée. Encore une fois, la figure de la personnification est présente dans la mesure où un participe verbal, tel « endormie », ou des adjectifs, tels « livide » et « navrée », sont des attributs humains. Sur Paris plane une matièrefuligineuse qui est produite par la brume. On a l'impression qu'à ces premières lueurs de l'aube, la ville deParisest drapée d'un linceul pâle, ayant du mal à se lever d'un sommeil très lourd. Zola est un portraitiste des coins sombres et opaques des grandes villes comme l'ont été certains cinéastes[39].

Face à ce spectacle panoramique d'une ville qui se réveille difficilement de sa torpeur, Gervaise est saisi par la nostalgie de la « campagne »et par le fantasme d'une « idylle » pastorale. Autrement dit, le personnage féminin se projette toujours dans un ailleurs « doux » et paisible qui tranche avec les sursauts bruyants de la ville. On dirait que Gervaise est une citadine malgré elle et que la vie qu'elle mène à Paris n'est pas celle dont elle rêvait.Dans les moments d'accalmie et de trêve à l'abri des convoitises des foules, il lui arrive de contempler les paysages qui l'entourent mais là encore, son regard semble obstrué par un obstacle opaque,comme si le monde extérieur ne la motivait pas beaucoup.Ce n'est que lorsque sa carrière commence à s'affirmer et qu'elle devient une vedette que son regard sur le monde et

---

38 Emile Zola, *Nana*, *op. cit.,* pp. 111, 112.

39 On pense surtout au film *Mourir à Venise* (1971) de l'italien Luchino Visconti adapté d'une nouvelle de Thomas Mann écrite en 1912 et où Venise est entièrement plongée dans les nuées d'un nuage persistant. Le désir amoureux est ambigu et tenace autant que l'est la brume qui enveloppe la station balnéaire vénitienne et qui lui donne une apparence surréelle.

sur les envies des hommes qui la courtisents'affine.Dans *Gervaise*,les regardsse cherchent mais ne se croisent pas. Au tribunal, lors du jugement de Gouget, accusé d'être l'instigateur d'une grève,Etienne Lantier, le fils de Gervaise, tente à deux reprises, de rencontrer le regard de sa mère, mais cette rencontre n'a pas eu lieu.

Dans la séquence de la gare, où Gouget et Etienne quittent la ville pour on ne sait quelle destination, Gervaise s'attend à ce que Gouget la voit et lui parle.Or, ce dernier continue son chemin et ne se rend même pas compte de la présence de la jeune femme.

La seule fois où deux êtres se regardent l'un l'autre dans la proximité la plus totale et avec l'engouement des enfants, c'est lorsque Coupeau inspecte du dehors la boutique que vient d'acquérir Gervaise. Celle-ci se trouve à l'intérieur et répond à son regard, avec le rire d'une femme heureuse.Or, ce qui fait écransur ces deux regards,c'est une vitre, telle une barrière à proximité qu'il est facile de briser et qui, pourtant, s'épaissit de jour en jour. Le

plan dans lequel Coupeau, ivre et fou furieux, casse tout sur son passage et fait voler en éclats la vitre, approfondit la distance qui sépare ces deux êtres.

Le seul regardpénétrant dans*Gervaise*et qui se referme sur ce qui est vu, est celui del'enfant Nana qui épie tout ce qui se passe semble comprendre ce qui se prépare. Elle est un personnage important, dans la mesure où elle prend ses distances par rapport aux autres, se confine dans un mutisme presque total sauf dans les derniers plans du film où elle se prépare à prendre la relève de sa mère et à vivre l'ivresse de la séduction. Son regard est perçant, méticuleux, comme on la voit dans la séquence du bar où elle observe un verre de vin, posé sur le comptoir du bar.Dans l'un des derniers plans du film, elle cherche à offrir à sa mère, terrassée par l'alcool dans un bar, un bonbon qui lui a été donné par la propriétaire

d'une confiserie du cœur. Son gestefrise l'ambigüité, geste à la fois d'insouciance et de cynisme. Sa tentative se solde par un échec.

Alors qu'elle fixe sa mère qui est plongée dans un état d'inconscience, cette dernière, sans dire un mot, lui jette un regard de biais et replonge dans sa somnolence.Le don n'est plus possible : Nana reprend le bonbon blanc donné à sa mère et le croque.

Quant à Séverine, c'est lorsqu'elle échappe au regardculpabilisateur de son mari,en nouant une relation avec Jacques Lantier, que ses appétits s'éveillent et que les nuances de son regards'affinent. Ce qui fait sa force, contrairement à Nana et à Gervaise, c'est que de son regard jaillissent l'instinct dans son état le plus sauvage, la pulsion non réfrénée.Dans une scène où Roubaud et Sévérine s'apprêtent à monter dans le train,Séverine regarde

instinctivement un voyageur venu en retard. « Instinctivement»[40]est un adverbe de manière relatif ici à une situation bien particulière, mais c'est un adverbe qu'on peut étendre à toutes les situations vécues par Séverine, dans la mesure où c'est l'instinct qui guide cette jeune femme.Séverine estconstamment « examinée »[41]par Roubaud son mari, comme mise sous surveillance par un conjoint que taraudent de vagues soupçons. L'étendue de la gare de Paris, de ses voies ferrées et des vastes lieux environnants est rapportée par le biais du regard surplombant de Roubaud qui est accoutumé à ce prélassement matinal. Lorsque Séverine ouvre la porte et le rejoint à la fenêtre, la description de l'immense paysage se poursuit et on ne sait pas si ce large panoramique est le fruit de la conjugaison de deux regards ou de Roubaud tout seul.Il semble à première vue que cette contemplation du monde ferroviaire ne l'intéresse pas outre mesure puisqu'elle ne reste à la fenêtre que quelques secondes avant de lancerson fameux « à table »[42]. Rien n'est dit du regardqu'elle jette sur son mari ou sur les sentiments que lui inspire le monde des gares. Telle qu'elle apparaît pour la première fois, elle n'a pas encore de regard, mais de « larges yeux bleus »[43] où sont venus se déposer l'éclat de la jeunesse d'une femme encore enfant et le charme de son innocence. Au monde extérieur, à ses nombreuses ramifications et bifurcations,répond la distinction oculaire d'une jeune épouse qui a des yeux qui paraissent ne rien cacher. C'est à travers des gestes domestiques, tel le fait d'ouvrir une porte, qu'on découvre Séverine. Quelques indications à caractère culinaire par exemple « elle se jeta sur les sardines, elle dévora **…»**[44], ou ayant trait à sa passion des « achats au Bon Marché »[45]dans les magasins de Paris,soulignent son appétit de la vie comme l'indiquent le verbe « grisait»[46] et le substantif« fièvre »[47]**.** De fil en aiguille, leur conversation achoppe sur le président Grandmorin, ainsi que sur ses manies et sur ses lubies de naguère

---

40 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p38.

41 Emile Zola, *La Bête humaine,op. cit.,* p.11 » *(…) comme son mari continuait à l'examiner du regard trouble et vacillant qu'elle connaissait bien(…)*

42 *Ibid.*, p.12.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*, p.13.

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

auprès des jeunes femmes. Ce dernier a de gros yeux devant lesquels tout le monde baisse la tête, sauf Séverine, à l'en croire.C'est au fil d'un interrogatoire auquel la soumet son mari et qui semble l'exaspérer qu'elle commet un lapsus irréparable sur la provenance de laprécieuse bague qu'elle a au doigt. Elle luidit, dans un moment d'étourdissement,que ce bijou était un cadeau du président Grandmorin à l'occasion de son seizième anniversaire alors qu'elle avait toujours allégué que c'était un don de sa mère. C'est à cet instant-là que les deux regards se télescopent et s'affrontent.Séverine ne trouve pas les mots pour se défendre, ni le réflexe de tenir tête au défi que lui lance son mari.Face à l'offensive de son mari qui n'arrête pas de la dévisager[48], Séverine, s'embrouille dans ses alibis et s'entêtant dans ses mensonges,baisse le visage de peur qu'il ne la frappe.De même, dans ses yeux s'incrustent « un vacillement effrayé »[49]et *«* un effarement épouvanté **»**[50].De l'évocation de« larges yeux »[51], on passe à celle de « paupières closes *»*[52]comme signe d'un blotissement intérieur. Si l'étendue de ses yeux bleus est une qualité de naissance à travers laquelle se traduit l'avidité qu'a cette jeune fille de la vie et de ses plaisirs, la fermeture des paupières est en revanche ce réflexe instinctif qu'elle a dès qu'elle se sent agressée et poussée dans ses derniers retranchements.Pour les femmes zoliennes,fermer les yeux est une manière de refuser de voir la vérité en face et de refluer vers leur propre monde intérieur, comme si elles étaient incapablesde faire face à toute violence de quelque nature qu'elle soit. À propos de la vision centrée sur le motif « paupières », Jean-Pierre Richard écrit :

> Moyen pour le regard sans doute de se recouvrir, de se détourner de la tentation extérieure, de se renverser vers l'ombre de son propre dedans, mais aussi de secreuser, de se donner une capacité, ou un volume, de se rendre apte à accueillir en lui l'illimité[53]

L'attitude de Séverine est celle de l'esquive, de la dérobade, de l'impuissance de trouver dans les mots le ressort qui lui est nécessaire pour riposter aux menaces qui pèsent

---

48 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.13

49 *Ibid.*, p. 20.

50 *Ibid.*, p. 24.

51 *Ibid.*, p.11.

52 *Ibid.*, p.19.

53 Jean -pierre Richard, *Microlectures I*, Seuil, coll. « Poétique », p.47, 1979.

sur elle.Le clignement des paupières ou leur fermeture, geste typiquement féminin,caractériseaussi d'autres personnages féminins qui se préparent à prendre la relève de leurs aînéesdéchueset à se frayer leur voie dans la vie. Dans une scène hautement symbolique,l'enfantNana, fille de Gervaise, prend possession de la rue, en compagnie d'autres fillettes de son âge, avec la jovialité, l'espièglerie et la coquetterie de leur âge. Leurs gestes n'augurent pas celui d'une promenade,mais d'une parade où elles s'ingénientà montrer les formes de leurs corps de jeunes filles, au seuil d'une puberté conquérante.Alors que Gervaise, « les yeuxbrûlés **»**[54]par l'alcool n'est plus qu'une épave, sa fille s'exhibeavec ses camarades de fortune, assoiffées d'aventures, sur une immense place publique. Les yeux des fillettes semblent couvrir toute l'étendue du monde extérieur qui s'offre à elles. Ces fillettes dont les yeux sont qualifiés de « vifs » sont des omnivoyantes, c'est-à-dire que leur regardsemblecapter et recueillir tout ce qui se passe devant elles :« Les yeux vifs, coulant de minces regards par le coin pincé des paupières, elles voyaient tout **».**[55] **.** C'est le type de regard adopté au moment même où ces filles s'apprêtent à êtredes femmes qui nous renseigne sur la destinée qui les attend. Chez Zola, c'est à l'épithète qu'il dévolue souventla fonction de la détermination de la nature de ce regard. Si les yeux sont « vifs »[56], les regards jetéspar ces adolescentes, sont qualifiés de « mince »[57].À la vivacité de l'instinct de vie répond l'étroitesse de leur vision de la réalité. Ce rétrécissement feint du regard est la preuve que ces fillettes puisent dans la coquetterie même la certitude que le monde est déjà à leur merci. Si les regards de Nana et de ses compagnons sont éclatants et plein de vie, celui de Gervaise, qui est avachi par l'alcool,et qui n'a plus aucune conscience du monde qui l'entoure, est en revanche abîmé, comme l'indique l'adjectif « brûler *»*, ou l'expression « les yeux perdus *»*. Sa déchéance est donc soulignée par les transformations qui affectent son regard. Mais lorsqu'elle se résigne à son sort et s'apprête à prendre congé de la vie, il y a unresserrement qui se produit quant à la caractérisation de son regard.Cette fois-ci, ce n'est plus l'adjectif,

---

54 Emile Zola**,** *L'Assommoir*, *op. cit.,* p.389.

55 *Ibid.*, p.398.

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

mais le verbe « fermer »à la forme pronominale et à l'imparfait duratif qui scelle son extinction.« Ses paupières se fermaient »[58].Dans l'œuvre de Zola, on a comme l'impression que d'une génération de femmes à l'autre, il y a un relais scopique à travers lequel à la défaillance des aînées succède la vitalité de leurprogéniture. Des paupières fermées de la mère à celles demi-entrouvertes de sa fille, se dessinent le cycle fatal des substitutions et d'une descendance qui prend la relève de son ascendance. *«* Largesyeux »[59],« yeux luisants **»**[60],« yeux vifs **»**[61],« yeux perdus **»**[62],**«** paupières closes »[63] : autant de caractérisations des yeux noyautés par l'épithète.*«* La fonction épithète, consiste à dégager un caractère essentiel de l'être, et à le poser hors du temps »[64], écrit Joseph Sumpf.

À la lumière de ce relevé des mots et des expressions clés, inhérent au champ lexical de la vision, il apparaît que les trois personnages féminins Nana, Gervaise et Séverine voient, mais elles n'ont pas encore de regard grâce auquel elles peuvent faire face à la réalité dans tous ses aléas et ses surprises. Il est vrai que Gervaise regarde ce qui se profile devant elle, fouille les coins et les recoins du milieu où elle vit, mais elle se refuse en revanche à ouvrir les yeux sur les infidélités deson compagnon Jacques Lantier et sur la dégringolade[65]où il va l'entraîner.Ce sont en apparence les hommes qui semblent détenir ce droit de regard sur les femmes à l'instar de Roubaud, du président Grandmorin ou de la cohorte des spectateurs qui suivent lareprésentation de Nana. Il peut paraître à première vue que les femmes zoliennes ne cherchent pas à bouleverser cerapport de force ou à saper ses fondements.Gervaise aurait pu se délivrer de sa relation dégradante avec Lantier, mais elle ne le fera pas. Lafemme, telle que la peint Zola, est tout à fait consciente qu'elle va être broyée par des

---

58 Emile Zola**,** *L'Assommoir*, *op. cit.,* p.398.

59 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.11.

60 Emile Zola, *Nana*, *op. cit.,* p.102.

61 Emile Zola**,** *L'Assommoir*, *op. cit.,* p.398.

62 *Ibid.*, p 392.

63 Emile Zola, *La Bête humaine*,*op. cit.,* p.19.

64 Joseph Sumpf, *Introduction à la stylistique du français*. Éd. Larousse, Paris, 1971, p.61.

65 Emile Zola**,** *L'Assommoi***r**, *op. cit.,* p.398.

fréquentationsqui la plongent d'aventure en aventure, dans une dépossession d'elle-même, mais elle se garde de trouver une issue à la misère qui l'accable.Nana, elle aussi,se noie dans un milieu de courtisans qui cherchent à faire d'elle leur proie, mais elle ne pense ni à se ressaisir ni à rompre avec un mode de vie qui la précipite dans la déchéance. Quant à Séverine, elle aurait pu divorcer et se refaire une autre vie, mais elle sombre dans un adultère aiguisé par l'instinct criminel. Les trois femmes sont soumisesà la fatalité des situations et des évènements. C'est leur regard, à travers ses différentes modulations,qui traduit le mieux les méandres de l'existence mouvementée qu'elles ont. C'est pour cette raison que les yeuxde la plupart des personnages de Zola, notamment Nana et Séverine, semblenthypnotiser tout le monde. Ce qui distingue entre autres Nana, par exemple, ce sont « ses yeux luisants »[66].Les adjectifs de la brillance, de la luminosité, de l'incandescence, fourmillent dans l'œuvre de Zola, surtout quand il s'agit de déterminer les attributs oculaires des femmes.Les qualités intrinsèques des yeux sont souvent viciées par la lente détérioration que subissent les personnages. En effet, Séverine, par exemple, qui a de larges yeux bleus est délestée, à travers l'évocation de son face à face tragique avec Jacques Lantier quand il projette de tuer Roubaud, de l'adjectif « larges »[67]. Ce qui s'éteint dans ce regard, c'est justement toute cette étendue qui est celle de toutes ses ambitions et de toutes ses envies dont le pivot est sa relation avec Jacques Lantier. Quant à Nana, son corps dégage au moment de l'agonie,une moisissure qui affecte tout son corps, notamment son visage et ses yeux.Sa décomposition est sans rémission :« Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence : l'autre, à demiouvert, s'enfonçait comme un trou noir et gâté »[68].Dans cet extrait, la comparaison et la métaphore se conjuguent, comme si l'œil exorbité d'une morte devenait le siège par excellence d'une effusion tropique. Le verbe « sombrer » ne fait que confirmer le penchant de Zola pour l'isotopie de l'obscurité avec toutes ses variantes. Quant au

---

66 Emile Zola, *Nana*, *op. cit.,* p.102.

67 Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.11.

68 Emile Zola, *Nana*, *op. cit.,* p.410.

terme récurrent de « trou », il semble être une expansion comparative du verbe « crever ». La mort confère au corps des dimensions inouïes et insolites. Cette comparaison de deux yeux abîmés, l'un comparé à un organe purulent et l'autre à « un trou noir » confirme l'intérêt majeur qu'a accordé Zola à ce que pourrait être une « Histoire de l'œil »[69]pour reprendre l'expression de Georges Bataille,dans tous ses états. On retrouve les prémisses de cette histoire de l'œil dans les œuvres d'autres créateurs.[70]C'est l'une des rares fois que le lexème « yeux » est utilisé au singulier et cela pour mieux souligner la désintégration de toutes les parties du corps de Nana sans exception. Ce qui faisait le pouvoir magnétique de Nana, ce n'était pas uniquement son immense chevelure, mais aussi la splendeur de ses yeux qui scintillaient comme un rayon lumineux, dont les raies duquel se laissaient prendre les hommes. Dans les portraits que fait Zola des femmes, l'attribut de distinction est enrayé par des déterminations dysphoriques où dominent le noir, comme le souligne le verbe « sombrer » et le substantif « trou ».Le corps de Nana, naguère fantasmé, adulé, retrouve enfin les dures lois de la décrépitude physiologique. Il en est de même de Gervaise qui passe d'un regard surplombant, à travers lequel elle embrasse l'immensité du paysage des lieux environnants, à un regard accablé par les vicissitudes de l'existence. Cette transition du haut vers le bas configure la chute de cette femme qui désormais ne fait que subir le poids d'un monde qui l'oppresse et la réduit à sa merci. Il n'y a qu'à voir son visage dans tous ses états, du début jusqu'à la fin du film,pour se

---

69 *Histoire de l'œil* est le titre d'un roman écrit par Georges Bataille en 1928. Rappelons que dans la revue *Documents* dont il est co-fondateur, Georges Bataille, a publié un article en 1932, consacré à l'œil dans le cinéma d'Eisenstein.

70 À ce sujet, deux films s'imposent à notre esprit *Chien andalou* de Lui Buñuel, réalisé en 1927, rendu célèbre surtout par la fameuse séquence de l'incision de l'œil avec un rasoir. Dans cette scène, tout se joue sur un plan de la contigüité : le trait saillant qui semble découper la lune est la lame qui saccage l'œil. Si Zola recourt à la comparaison dans la description d'un œil troué, Alfred Hitchcock se libère de l'analogie et opte pour la fulgurance métaphorique : dans la séquence du meurtre dans la douche dans *Psychose*, l'œil de la victime est grossi à un point tel que son organe oculaire est identifié au regard de la baignoire. Au cinéma, ce n'est pas l'œil seulement qui est une orbite crevée, mais aussi c'est la bouche qui est identifiée à un gouffre abyssale comme on le voit dans le plan final du film de Roman Polanski *Le Locataire*, réalisé en 1976.

rendre compte de la mosaïque d'impressions et de sentiments qui se dessinent sur son visage et dont les séismes nous parviennent à travers le regard.

Tantôt son visage est illuminé, radieux,comme dans la séquence du musée, où elle parle avec Gouget ou dans celle du festin où elle renait à la vie, ne quittant pas des yeux Gouget, comblée par les regards attendris et émus qu'il lui renvoie, tantôt son visage s'assombrit et son regard se ternit, surtout dans la scène où Coupeau parlemente avec Lantier qui ne cesse de rôder autour des lieux qu'elle fréquente.Dans une scène,Gervaise, sans travail et désespérée, erre dans la rue, partagée entre les beaux souvenirs d'antan et la misère dans laquelle elle se trouve. Son regard a changé, de même que ses dispositions mentales. La même expression, « lever les yeux », par laquelle s'ouvre le roman est reprise dans l'excipit[71], mais réinsérée autrement.Ce qu'elle voit, c'estencore un monde dominé par le sang, les ordures et la puanteur des abattoirs,mais pour elle, lever les yeux et voguer sur l'immensité des lieux qui se profilent devant elle ne sont plus possibles. Elle se revoit dans le rôle de la reine, du lavoir, de la propriétaire d'une blanchisserie, d'une femme distinguée et privilégiée, lors des belles soirées passées dans les bars et les restaurants. Elle se revoit dans l'image d'une femme d'un monde raffiné, toute vêtue de beaux habits. Mais ce regard rétrospectif est vite rappelé à l'ordre des dures contingences de la réalité : « Elle regardait par terre, comme si elleeût cherché le ruisseau où elle avait laissé choir sa majesté tombée ».[72].Désormais,la comparaisonà caractère dysphoriquevient ponctuer la chute d'une femme aux yeux baissés. Dans ces moments où Gervaise estcondamnée à vivre dans la rue, les conditions de sa vie passée et à sa vie présente sont évoquées selon un procédé de « coulissage ».De la flânerie du regard que se permet Gervaise, de la fenêtre de son appartement, alors qu'elle attend le retour

---

71 Emile Zola**,** *L'Assommoi***r**, *op. cit.,* p.462.

72 *Ibid.*,p.462.

de Jacques Lantier, on passe à une chute du regarddevant lequel se ferment tous les horizons, à travers des mots, des expressions, des phrases empreints d'une tonalité dysphorique.Des yeux qui se lèvent, des yeux qui se baissent, des yeux qui se désagrègent, des yeux qui luisent et dont la flammes'éteint : tout un répertoire de la vision où la clarté est constamment viciée par une obscurité en demi-teinte. Si tout s'éteint, les lampes, les lanternes, les chandelles peuvent-elles entretenir l'espoir d'une lueur qui résiste et qui persiste ?

III.1.3 Lumières : accessoires mécaniques / accessoires naturels

Dans l'œuvre de Zola, la lumière, souvent infléchie vers le figuratif est une composante psychologique de premier ordre. En effet, c'est la lumière, tiraillée entre la luminosité et la pénombre, qui renseigne non seulement sur les états d'âme des personnages et leur dilemme intérieur,mais aussi sur la nature des lieux où ils se trouvent ces derniers, ainsi que sur les éventuels évènements et retournements de situation auxquels ils sont ou seront confrontés.Zola excelle-t-il dans l'éclairage du visage féminin ou dans celui du visage masculin ? Une question qui peut paraîtreoiseuse sans doute,puisque la lumière est asexuée c'est à dire qu'elle est aussi bien mise en relief dans des situations où la femme est au centre des évènements que dans celle où l'homme mène le jeu. Ce n'est que dansla proximité des hommes et des femmes, que celle-ci relève de la tendresse et de l'amour ou de l'hostilité et de la confrontation et émerge dans tous ses états :

> Ils (Jacques et Séverine) enjambèrent la rivière, montèrent parmi les rochers ; puis, ils revenaient, désœuvrés, lorsqu'ils passèrent parmi des touffes de sapins, dont les feuillages luisaient au soleil, d'un vert sombre.[73]

Cet extrait se situe au début de la relation amoureuse de Jacques et de Séverine. Tous les deux sont « désœuvrés » : Jacques a peur de s'attacher à Séverine et de tomber amoureux d'elle, lui qui a toujours fui les femmes. De son côté, Séverine a peur que Jacques ne s'aperçoive que ce sont elle et son mari qui ont tué Grandmorin. En ce moment particulier de tension psychologique que vivent les deux amants,lalumière du soleil jaillit de partout, mais c'est une lumière qui n'est pas

[73] Emile Zola, *La Bête humaine,* p.164.

apaisante dans la mesure oùelle accentueplutôt la « couleur sombre » des « feuillages ». En peintre des différentes nuances de la lumière, de ses teintes multiples où un soupçon de rayon de bonheur est aussitôt terni sinon évacué par une obscurité envahissante, que Zola s'impose comme l'un des plus grands orfèvres de la lumièredans la littérature naturaliste du XIXesiècle, voici un autre exemple :

> Puis, les regardslevés, il aperçut la machine qui avait fermé ses purgeurs, et que l'aiguilleur envoyait sur le train de Caen. Les derniers floconnements de vapeur blanche se perdaient, parmi les gros tourbillons de fumée noire, salissant le ciel.Et il (Roubaud) rentra, lui aussi, dans la chambre.[74]

L'atmosphère zolienne vire souvent vers le sombre, vu qu'il y a des éléments externes qui viennent polluer l'air et l'obscurcissent. Avec son sens visuel si aigu, Zola détermine la forme ainsi que le mouvement qu'empreinte la fumée dans sa propagation : elle est floconneuse et tourbillonnaire. Dans la création romanesque comme dans toute création artistique, il n y a pas à vrai dire d'un côté une lumière concrète et naturelle et de l'autre une lumière artificielle et imagée. La lumière est un ressort dramaturgique où le moindre élément est récupéré en vue de l'intensification de l'ambiance que vit un personnage:

> […] Tout de suite les wagons se succédèrent, les petites vitres carrées des portières, violemment éclairées, firent défiler les compartiments pleins de voyageurs, dans un tel vertige de vitesse que l'œil doutait ensuite des images entrevues. […] Et Jacques […] aperçut […} un homme qui en tenait un autre renversé sur la banquette et qui lui plantait un couteau dans la gorge.[75]

La lumière n'est pas une densité statique et passive, c'est plutôt à travers son miroirque sont révélés les agissements ordinaires ou exceptionnels des êtres humains. Elle peut préfigurer également de la fin tragique ou heureuse d'un personnage. Dans les derniers moments de survie de Gervaise, le climat est devenu glacial. La blanchisseuse, triste et désenchantée « se recroquevillait davantage sur sa paillasse, [et] préférait regarder par la

---

74 Emile Zola, *La Bête humaine,* p.8.

75 *Ibid.*, p.68.

fenêtre le cielchargé de neige »[76].Lasse de mener une vie de luxure et de débauche, Nana a éprouvé une fois un besoin de campagne. « Elle regardait le ciel à travers les vitres »[77], et à ce moment-là, le ciel lui apparait « livide où couraient des nuages de suie». Comme toujours le temps est subordonné à la vision psychologique que s'en fait le personnage comme l'indique l'expression « lui apparaît ». Si le ciel adopte des couleurs de pâleur et de salissure, c'est parce que le disque réfléchissant du regarddes personnages est détérioré par les épreuves de la vie.Des fois, le personnage zolien ne ressent pas la lumière concrète qui l'entoure, mais se projette dans une lumière qui n'est que le fruit de la tension psychologique qui l'assaille :

> Bien qu'il fit grand jour maintenant, la chambre lui(Séverine) paraissait pleine de fumée rousse, une aube de brouillard glacial où tout se noyait.[78]

Pour accentuer cette sensation négative qu'a le personnage du temps, la métaphore est toujours prompte à agir. Dans cet extrait, l'expression « lui paraissait » est non seulement reprise comme un leitmotiv qui est constitutive du regard déformant du personnage, mais les images de la neige et de la noyade font retour, à travers l'épithète « glacial » et le verbe « noyait » pour parapher le sentiment de désolation et de solitude dans lequel se trouve le personnage féminin. La construction de la lumière, au cinéma, est tributaire de plusieurs données. On n'éclaire pas de la même manière un film tourné en plan-séquence et un autre en plan fixe[79].Dans l'œuvre de Zola, la lumière, telle qu'elle est évoquée, est génératrice d'une palette de couleurs. Le métier de Gervaise par exemple est de blanchir le linge sale. Or, ce blanc virginal du linge finit par devenir la figure antithétiquede la vie sombre qui l'attend. Le blanc, dans les rares situations où il est évoqué, est indistinct, sans aspérité, comme le souligne l'expression englobante « masseblanche »[80].Cemonosyllabe indifférencié « blanc », ne semble pas faire partie du

---

76 Emile Zola, *L'Assommoir*, op, cit. p.443.

77 Emile Zola*, Nana,op. cit.,* p.111.

78 Emile Zola, *La Bête humaine*,*op. cit.,* p.275.

79 Sur cette question, cf, notamment le livre de Jacques Loiseleux, *La Lumière en cinéma*, Éd. *Cahiers du cinéma, P*aris 2005, deuxième édition, et particulièrement le chap. 3 « La Lumière pour écrire », pp. 58-64.

80 Emile Zola, *L'Assommoir*,*op. cit.,* p.11.

répertoire chromatique des femmes zoliennes. C'est lorsque l'obscurité intervient, que les personnages féminins retrouvent les vraies nuances de la couleur. Dans une scène initiale, Gervaise s'impatiente dans l'attente du retour de Jacques Lantier son amant, « fouille »[81] avec ses yeux, « les coins sombres,noirsd'humidité et d'ordure »[82]. Si l'hôpital, sur lequel elle lève les yeux est identifié à une « masse blanche[83] », les recoins des ruelles, tels qu'ils sont vus par la jeune femme, se présentent en revanche, sous une gamme de dégradés de la couleur noire, puisqu'on passe de l'adjectif « sombre »[84]à celui de « noirs »[85].Le terme noir est un monosyllabe qui condense toutes les formes de noirceur qui caractérisentla vie des personnages et de leur étatd'âme. Tant dans le roman que dans le film, l'ombre est persistante. Ce qui est paradoxal, c'est que les accessoires d'éclairage ne lézardent pas cette ombre, mais renforcent sa densité noire. Comme si dans le texte et dans le film, la lumièrenée de la connivence du clair et de l'obscur finissait par consacrer l'hégémonie de la pénombre. Dans *Le Montreur d'ombre*, Jacques Aumont dit : « L'ombre est la cause des figures, elle est aussi l'abri de la poésie »[86], il ajoute : « La figure sort de l'ombre, jamais de la lumière. »[87]. Ce qui est saisissant dans la scène d'attente de Gervaise, c'est que son champ de vision est perturbé parla lanterne qui éclaire l'enseigne de l'hôtel où elle réside. Si dans *Gervaise, les* regards ne se croisent pas alors que la fusion est tant désirée, s'ils s'évitent, de quels recours peuvent-être alors les bougies, les chandelles, les lustres, pour éclairer un tant soit peu, cette ambiance tendue et sombre ? Rares sont les accessoires d'éclairage dans *Gervaise,* l'enseigne lumineuse de l'hôtel, filmée de profil ou de face, obstrue la vision de la jeune femme. La bougie placée sur une petite commode, au près du lit de Gervaise et de Coupeau, est à peine perceptible.

---

81 Emile Zola, *L'Assommoir*,*op. cit.,* p.11.

82 *Ibid.*

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*, p.10.

86 Jacques Aumont, *Le Montreur d'ombre*, *op. cit.,* p.159.

87 *Ibid.*, p.158.

Quand le couple se met au lit, la main de Gervaise éteint, en tâtonnant, la bougie, comme si elle ne voulait d'aucun témoin, de ce genre d'abandon qui lui fait honte. Le grand lustre accroché au plafond de la salle du tribunal, au cours du jugement de Gouget,est un simple accessoire décoratif qui ne remplit aucune fonction.

Les accessoiresmécaniques, tels les « chandelles »[88] et « les lanternes »[89]n'éclairent pas donc, mais font obstacle au regardet bloquent son élan. Ce n'est pas dans la lumière artificielle que la femme cherche son chemin, mais dans une lumière intérieure qu'elle ressent l'angoisse que lui inspire le monde.Toute couleur vive est minée par l'usure, à l'instar du jaune pâle des lettres de « l'hôtel Boncoeur »[90]ou du « gris livide »[91] de la cour. Il n'y a pas de ton neutre dans l'œuvre de Zola.Chaque couleur générique est souvent accouplée à une caractérisation péjorative,surtout lorsqu'il s'agit de décrire des paysages, des endroits ou des vêtements, tels« le vert sombre »[92]des feuillages dans *La Bête humaine*ou « le bleu déteint »[93]des blouses des ouvriers dans *L'Assommoir*.Cette palette chromatique semble modulée elle-même par le genre d'éclairagequ'émettentles accessoiresmécaniques. Les personnages zoliens ne sont pas des personnages de l'ère de l'électricité, c'est-à-dire de la lampe, mais de celle des endroits sombres sinon des cavernes éclairées par des bouts de chandelle ou de torches. Autant ils lèvent les yeux pour se projeter avec effroi dans le monde qui les entoure, autant ils se cachent des regards des autres et baissent la voix pour ne pas être entendus. Dans *La Bêtehumaine*,c'est dans les coins les plus sombres de la gareque Séverine rencontre Jacques.La nuit est ce temps protecteur où ils se livrent éperdument à leur passionamoureuse. De même, lorsque Gervaise parle à Coupeau, dans sa chambre d'hôtel de leurs éventuels projets de mariage, c'est à la lueur chancelante d'une chandelle, mal entretenuequ'elle le fait. En effet,la

---

88 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.60.

89 *Ibid.*, p.10.

90 *Ibid.*, p. 10.

91 *Ibid.*, p.474.

92 *Ibid.*, p.164.

93 *Ibid.*, p.12.

clarté de la chandelle est qualifiée de fumeuse et le rouge de sa« mèche »[94]épouse la couleur du charbon. Il apparaît donc que les couleurs, relatives aux personnages féminins, changent au fur et à mesure deleur évolution et desdifférentes situations tout le long des évènements.Leurs tentatives de s'éveiller à la lumière de la vie et aux félicités du monde sontpeine perdue puisqu'elles se soldentpar un échec dont la couleur est l'une des preuves incontestables. L'âge des femmes zoliennes ne se compte pas au nombredes années, mais à celui des épreuves terribles qu'elles subissent alors qu'elles sontjeunes. Au comble de la déchéance,Gervaise, par exemple, est décrite à travers le regard de Gouget, le jeune forgeron rebelle quil'a toujours aimé, sous les traits d'une vieille femmeà « la tête branlante », « toute grise », et aux « mèches grises »[95]. Ce ne sont pas seulement les cheveux qui portent les marques de la vieillesse, mais c'est aussi le visage, atteint de décrépitude. Ce qui est remarquable dans cette scène, c'est que Gervaise se révèle à Gouget dans toute sa vérité physiologique à la faveur del'abat-jour qui éclairait leurs dernières entrevues. Zola est fidèle à l'adoption d'un même choix esthétique selon lequel la lumièreest une composante constitutive de l'ambiance évoquée. Une lumière qui n'est pas seulement forte, mais souvent au seuil de l'expiration à l'image des personnages féminins qui semblent s'éteindre à petit feu.La flammeest cet élément à la lumière duquel sont rappelés les souvenirs du passé et l'affaissement des masques que portent les humains.Dans un de ses textes intitulé *«* La flamme de la chandelle », Gaston Bachelard fait un rapprochement entre la flamme et le foyer de la subjectivité :

> La flamme nous appelle à voir en première fois ; nous en avons mille souvenirs, nous en rêvons tout à la personnalité d'une très vieille mémoire. (…), la flamme est seule, elle veut rester seule[96].

Il y a une empathie telle du personnage avec la flamme que celle-ci devient le signe annonciateur d'une déliquescence généralisée qui touche aussi bien des personnages que les espaces. Les visagesenflammés des femmestout « roses »[97]est d'une fraîcheur indélébile, ne sont plus en fin de parcours que des visages ternes, déteints, qui respirent la mort, tel le visage « très pâle »[98]de

---

94 Emile Zola, *L'Assommoir,* p.472.

95 *Ibid.*

96 Gaston Bachelard, « La Flamme de la chandelle », 1995, p.7.

97 Emile Zola, *Nana, op. cit.,* p.23.

98 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.78.

Séverine, auquel répond le visage « blême »[99]de Gervaise lors de son ultime rencontre avec Gouget.On dirait que la lumière naturelle ou artificielle est un facteur incontournable qui met mieux en relief la dégradation qui affecte le sujet féminin. En effet,des femmes comme Nana, Séverine et un degré moindre Gervaise, qui rêvaient d'électriser le monde et d'assouvir leur désir de bonheur, ne sont plus, une fois qu'elles sont broyées par la vie, que des ombres.C'est dans cette image d'une ombre craquelée et sans consistance que se reconnaissait Gervaise par exemple, sous l'éclairaged'un bec de gaz :

> C'était le dernier coup, se jeter dans les jambes du forgeron, être vue par lui au rang des roulures de barrière, blême et suppliante.Et ca se passait sous un bec de gaz, elle apercevait son ombre difforme qui avait l'air de rigoler sur la neige, comme une vraie caricature[100].

L'ombre, perçue ici comme « une part aliénée du sujet »[101]est dans l'univers des femmes zoliennes l'expressionultimede la désintégration d'un être, de sa chute dans la caricature, c'est-à-dire dans le burlesque et le grotesque. « Qui voit son double, voit sa mort »[102], écrit Jean Baudrillard.La vérité de l'ombre est dans l'ombre et non dans la blancheur de la neige sur laquelle, la forme spectrale de Gervaise ou qu'elle voit comme telle, vient faire son pantomime clownesque.On retrouve ce penchant de Zola pour les couleurs contrastées, pour les oppositions chromatiques, telles cellesdu noir et dublanc, à travers lesquelles il configure non seulement l'âme d'un univers, mais aussi l'intériorité d'un personnage, tel qu'il l'appréhende, le milieu qui l'entoure ou dans lequel il se projette.Il est vrai que dans*Gervaise*les scènes d'extérieur sont plus nombreuses que les scènes d'intérieur et que les personnages sont filmés plus de jour que de nuit. Or, qu'ils affluent vers le monde extérieur ou qu'ils refluent vers leurs univers intérieurs, ils sont toujours guettés par la pénombre de la vie, même lorsque celle-ci, est traversée par quelques éclaircies de bonheur.

---

99 Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.,* p.470.

100 *Ibid.*, p.470.

101 Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, *op. cit.,* p.217, chapitre « le double et le dédoublement ». En ce qui concerne Baudrillard et sa vision de l'ombre, il faudrait préciser que l'ombre qui intéresse le philosophe, ce n'est pas celle qui témoigne de l'aliénation de l'être et de la perte de son identité, mais celle réelle, sans métaphore, comme quelque chose d'original, de vivant, auquel le sujet parle, qu'il protège et qu'il se le concilie.

102 *Ibid.*

Dans *Gervaise*, la seule flamme prégnante est celle où on voit Coupeau sur le toit, en train de tenir entre ses mains, un chalumeau. Or, ce feu est source de malheur, puisque le mari de Gervaise fait un faux mouvement, rattrapé dans sa chute par les braises du braséro, qui lui vont droit aux yeux. Lui aussi deviendra infirme comme Gervaise.

Tout le film est traversé par cette figure de la flamme qui brûle et qui fait mal : l'alcool qui brûle. Le chalumeau, à son tour, n'est plus un instrument, mais le symbole même de la combustion inexorable qui guette ces derniers.Si les accessoires d'éclairage ne jouent pratiquement aucun rôle dans le dévoilement des états d'âme des personnages, notamment féminins, la matière assume en revanche un rôle prépondérant dans la mise en relief d'un climat psychologique. Tout est déterminé en fait par une esthétique réaliste.Cette matière a un nom : la fumée. Il y a tout d'abord la vapeur dans laquelle sont plongés le lavoir, la fumée qui sort des fourneaux des usines, ainsi que celle qui provient des ronflements des trains. À chaque fois que Gervaise est dans la rue et dans les lieux

publics, il y a toujours une traînéede quelque chose d'opaque et d'irrespirable qui se propage dans les lieux. Cette matière fulminogène est non seulementune attestation de la facture réaliste du film, mais aussi un symbole à haute portée psychologique.

C'est surtout dans *La Bête humaine*que cet élément de la fumée, très exploité dans certains films marquants, est fortement présent.[103]

[103] Nous pensons surtout à *Citizen Kane* d'Orson Welles où la fumée est un facteur de dramatisation. Le film s'ouvre et se termine par les grosses vagues de fumée qui se dégagent des fourneaux du manoir dans lequel s'est retranché le célèbre magnat de la presse. Ce qui est en train de brûler et de partir en fumée, ce sont ces objets et son mobilier personnels, jetés au feu.

Chapitre deuxième

Le corps des personnages féminins et leur mise en scène

III.2.1-Le corps féminin : l'impossible blotissement

« Le corps n'a de sens que marqué, revêtu d'inscription », écrit Baudrillard[1].

Gervaise est boiteuse ; Nana est nantie d'une chevelure abondante et dense ; Séverine se distingue par la félinité de ses yeux bleus. Il y a donc dans l'univers zolien un blason du corps féminin. Chaque femme a sa propre perception de son corps ainsi que de l'usage qu'elle lui assigne. Dans*L'Assommoir,* à aucun moment Gervaise n'évoque les handicaps que lui causent son infirmité et le complexe d'infériorité qui en découle. C'esttoujours la méchanceté des autres qui lui rappelle qu'elle est une estropiée de naissance. Il lui faut alors triompher magistralement au lavoir de Virginie pour démontrer aux autres qu'elle est une femme forte et prête à tous les combats.Quant à Nana, elle veut faire de son corps une effigie, si on entend par effigie**«** la reproduction du corps comme image », pour reprendre l'expression de Jean Baudrillard.[2]Elle veut se fondre dans ce qu'appelle Barthes« un corps glorieux »[3], c'est-à-dire un corps qui n'est pas destiné à mourir, comme l'indique son échec cuisant dans l'interprétation sur scène du rôle d'une duchesse dont l'ascendance est impérissable.Quant à Séverine, elle usera de son instinct animal pour séduire Jacques Lantier, mais cet éclat aussi bien du regard que de sa gorge précipitera sa perte. Zola a bien saisi ce qui fait la subtilité et à la fois la force et la fragilité du corps féminin. À l'issue de leurparcours, les femmes zoliennes,broyées par la vie, apparaissent comme des victimes d'une destinée qui les dépasse, mais en réalité ce sont elles qui mènent le jeu.Elles semblent se projeter toujours vers un ailleurs qui comblerait leur attente et leur désespoir. Gervaise cherche l'amour et n'a d'autre souhait que de mener unevie paisible auprès de Coupeau, en compagnie de ses deux enfants, mais à chaque fois, elle est déçue. Elle finit par consentir à vivre dans un ménage à trois, scandalisée d'abord par cette idée et par la suite s'y soumettant, voire y trouvant du plaisir. Ses

---

1 Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, *op. cit.,* p.63.

2 Un texte inédit de Barthes « Encore le corps », Éd. Minuit, Août /Septembre 1982*,* p. 649.

3 *Ibid.*, p.650.

multiples concessions peuvent passer pour de la passivité,mais en fait elle prend elle-même du plaisir à déclencher les péripéties de l'engrenage dans lesquelles elle se trouve et à les accentuer. Une séquence l'illustre parfaitement, celle des jeux de mains sous la table, menéepar Virginie,puis par la suite relayéepar Gervaise.La jeune épouse a un rapport tactile avec la dérive morale, elle s'y frotte et la stimule tout en sachant parfaitement qu'elle va s'y brûler.Dans les romans de Zola, le corps est au centre de toutes les déterminations aussi bien conjoncturelles que destinales. Ce qui est remarquable, c'est que les corps des trois femmes,Séverine, Nana et Gervaise sont décrits selon des positions et des situations nettement différentes les unes des autres. Le corps de Gervaise est un corps au travail. L'image de blotissement fonde celui de Séverine.Quant à Nana, elle est happée par l'exhibition deson corps et « le kitsch »du spectacle.Telle qu'elle était décrite dans sa vie quotidienne, privée ou professionnelle, Gervaise ne connaît pas le repos. Elle est constamment confrontée aux dures tâches, aussi bien au lavoir, où elle travaille pour subvenir aux besoins de sa petite famille,que dans son appartement où elle s'ingénie à mettre de l'ordre, à suppléerà tous les désagréments et à tous les écarts de conduite que lui causent ses conjoints.C'est pour cette raison qu'elle est assez souvent dans la positiond'une femme accroupie ou agenouillée,en train de laver le parterre par exemple : « Agenouillée par terre, au milieu de l'eau sale, elle se pliait en deux, les épaules saillantes, les bras violets et raidis. »[4].Cette besogne régulière qu'elle accomplit ressemble à une torture qui met à rude épreuve son corps. Son destin semble sceller à toutes les saletés que lui lèguent les autres. Il y a d'autres passages similaires, plus accentués encore, qui soulignent cet asservissement de Gervaise à des tâches ménagères qui n'en finissent pas. En voici un autre exemple : « Elle s'était remise à frotter le parquet, l'échine cassée,aplatie par terre et se traînant avec des mouvements engourdis de grenouille *»*.[5]Ce corps exténué et abattu est mis en relief par la métaphore animale. C'est par le biais de celle-ci que le corps est transformé, comme si le modalisateur « comme »était devenue inutile et inapte à caractériser la forme bestiale qu'épouse le corps de la jeune femme. La grenouille coasse contrairement à Gervaise qui se

---

4 Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.,* p.421.

5 *Ibid.*, p.423.

tait et se laisse faire sans la moindre réaction, sauf dans le lavoir où elle tient tête à une autre femme. Devant les hommes, elle s'illustre par son silence. C'est le monde lui-même qui devient à ses yeux une grenouillère, c'est-à-dire un marécage, où elle s'enlise. La grenouillère, c'est aussi la tirelire qui a la forme d'une grenouille, ruinée par deux hommes, qui ne cherchent à profiter d'elle. Sa grenouillère est saccagée. Cette animalisation du corps de Gervaise au travail est un facteur de dramatisation, d'une focalisation sur un geste ou sur une attitude, qui est éclairant sur la nature du personnage ainsi que sur la vie qu'elle mène. Même lorsque sa condition s'améliore et se libère de sa situation d'ouvrière dans un lavoir, sa position est toujours la même, c'est-à-dire à genoux, s'extasiant par exemple devant les machines de la blanchisserie qu'elle vient d'acquérir, avec la peur d'une « bête » qui n'est pas encore aguerrie aux exigences de son nouveau statut. Heureuse ou malheureuse, ravagée par les tâches routinières ou exaltée par les perspectives d'un avenir radieux,Gervaise est constamment prostrée. Si elle peut venir à bout des salissures que déverse son entourage, elle va rendre compte à ses dépens, qu'il lui est impossible d'éradiquer la saleté morale qui gangrène le monde et dans laquelle elle-même va sombrer. Dans une scène, elle admire, avec une frayeur contenue, la perfection mécanique de sa blanchisseuse, elle ne pourra rien faire contre la mécanique impitoyable de l'existence et qui va la broyer.Même lorsqu'elle est avec l'homme qu'elle aime, elle redoute l'avenir et son esprit est ailleurs. Dans le film, elle est souvent représentée en plan moyen au niveau du buste. On diraitque dans cette oscillation entre des éclaircies de bonheur et des brumes de malheur, des moments d'euphorie et d'autres d'accablement, sa vie était vouée dès le départ à l'atrophie.

Plan 1

Plan 2

Dans les différentes positions de son corps, Séverine est une anti-Gervaise. On ne la voit presque jamais en train d'accomplir des tâches ménagères ou de ranger ses affaires. Elle n'est pas heureuse dans son foyer conjugal et dans l'univers des trains auquel la destine sa liaison avec un cheminot plus âgé qu'elle. Elle parle mais ne travaille pas.Seule son imagination est agissante, c'est-à-dire qu'elle se projette dans un amour auquel, une fois qu'elle le rencontre, elle s'yabandonne entièrement. Comme tout sujet assailli et hypnotisé par le sentiment amoureux, Séverine est physiquement et intérieurementdans un état d'exaltation. Dans *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthesdit que la figure dans laquelle se reconnaît le sujet qui aime est celle de l'« amoureux au travail »[6].Il fait remarquer que le discours de l'amoureux s'apparente au parcours d'un sportif qui court dans tous les sens,multipliant les démarches,passionné d'intrigues et enclin à de délires.Dans son acception originelle, le terme « dis-cursus »veut dire l'action de courir, d'être happé par des scènes de langage, à l'occasion de circonstances exceptionnelles. C'est ce qui arrive à Séverine dans le long récit qu'elle fait à son amant de l'assassinat du président Grandmorin. Bouleversée, saisie d'une trépidation frénétique, encore sous le coup de l'acte commis, elle raconte à Jacques,

6 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éd. du Seuil 1977, p.7.

selon un mouvement ininterrompu les diverses péripéties du crime et tous les détails atroces qui sont inhérents.Son corps est celui d'une bête qui semble bondir hors d'elle-même et qui découvre, à la fois l'horreur et l'exaltation du sang.Criminelle ou amoureuse, à l'offensive ou sur la défensive, Séverine est d'une extrême sensualité, à la fois angélique et diabolique, telle une araignée qui tue. C'est un personnagesaturnien, tuant la nuit, à l'instigation de son mari Roubaud.Elle rencontre son amant en cachette, lorsque la gare est plongée dans les ténèbres, mais espère vivre son amour en plein jour et lui donner le statut d'une relation légale, mais en vain. Elle finira d'ailleurs par être tuée par son amant, dans une chambre plongée dans le noir.Dans l'univers des femmes zoliennes, l'amouret son accomplissement sont impossibles, dans la mesure où l'un des partenaires est affecté par un mal héréditaire, assoiffé de sang. Si Séverine est une figure exemplaire de la féminité assassinée, c'est parce que sa destinée tragique condense ce que la femme zolienne ne pourra jamais atteindre et réaliser : le blotissement. Jean-Pierre Richard écrit :

> Le blotissement est l'une des postures des plus animales, des plus tendres, des plus tragiques aussi ; son tropisme de repliement craintif nous renvoie à un pathos tout enfantin de la fugacité et de l'effacement. [7]

Ainsi, tout abandon intime est menacé par la résurgence impromptue de la folie criminelle de Jacques et toute intériorité amoureuse qui ferait le vide autour d'elle est prise d'assaut par les vieux démons d'un partenaire qu'effraie l'aspect luisant de la peau d'une femme. Séverine est faite pour aimer, alors que Jacques est*dressé pour tuer*[8], pour reprendre le titre d'un film de l'Américain Briand de Palma, qui évoque la double personnalité d'un

---

[7] Jean-Pierre Richard : *Proust et le monde sensible*. *Seuil*, 1974, p.43.

[8] Ce film de Briand de Palma qui a pour titre en anglais dressed to kill et en français *Pulsions »*a été réalisé en 1980.ce qui rapproche Jacques Lantier de l'assassin Michael Caine, célèbre psychanalyste dans une ville américaine, c'est que tous les deux sont des personnages clivés, qui ont un double visage, même si Jaques tue avec ses mains, alors que l'autre tue avec le rasoir. Mais ce qui les rapproche vraiment, c'est que l'instinct du meurtre qui les habite est déclenché par un détail du corps de la femme : la fêlure héréditaire de Jacques remonte à la surface devant la blancheur éclatante des plages cutanées, tandis que les pulsions criminelles du psychiatre sont aiguisées par la couleur blonde des cheveux de ses victimes. Il serait vraiment exagéré de dire qu'il est un cinéaste zolien, mais n'empêche qu'il ya plusieurs affinités entre leurs œuvres, dont notamment la passion du détail qui fait saillie et l'omniprésence du sang dans leurs œuvres respectives.

hommequi tue dès qu'une femme met en branle son désir sexuel.Zola raffine dans la description du corps féminin aussi bien lorsqu'il est débordant de vie et d'énergie que lorsqu'il est éteint et frappé subitement d'un coup d'arrêt. Agonisante, le corps de Nanas'est transformé en« un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. »[9]. Il n'est plus ce corps fascinant et voluptueux qui rayonnait sur tout Paris, cette chair voluptueuse qui alléchait toute la gent masculine. Nana est réduite à un « masque horrible et grotesque du néant »[10]. D'ailleurs, elleest vite oubliée et l'histoire n'a cure des tragédies individuelles. Les rapports de pouvoir sont ainsi inversés : Nana n'est plus la femme qui domptait les hommes et les soumettaient à sa merci.Elle n'est plus la femme fatale qui puisait ses ressourcespour prendre sa revanche contre l'autorité des hommes et leurs prestiges de façade. Elle meurt en solitaire et sans aucune cérémonie alors qu'en même temps, dehors, les femmes émettent le vœu d'allumer des cierges sur le chemin de Napoléon III et de faire des prières à sa gloire. Dans le roman, la chambre à coucher de Nana, l'univers morbide dans lequel elle rend son dernier souffle, sont remplacés par le boulevard d'où jaillissaient les voix. Ce qui est remarquable, c'est que la trépidation que suscite la guerre nous parvient à travers les conciliabules des femmes et leurs vœux d'un pouvoir royal sans partage. Elles font l'éloge des hommes forts, qui sont conquérants et dominateurs.Ce sont les femmes justement qui apportent dans ces moments, où toute une nation va connaitre les affres de la défaite, cette note d'insouciance, de frivolité et de turpitude qui tranche avec la gravité des drames survenus ou à venir.

On se rend compte, par conséquent, de tous les aménagements opérés par Renoir, dans la séquence de l'agonie de Nana, telle qu'elle a été décrite par Zola. Au souffle expansif de l'histoire en fonction duquel une tragédie collective qui s'annonce prend le relais d'une tragédie individuelle consommée.Renoir s'en tient à la pression systolique, à la contraction d'un cœur, enrobé dans ses propres et seuls battements, à la lumière du boulevard zolien et de son agitation. Il préfère conclure par l'intimité d'une chambre mortuaire où persistent encore des éclaircies de lumière, qui elles-mêmes, semblentdépérir. De Zola à Renoir,

---

9 Emile Zola, *Nana*, *op. cit.,* p.410.

10 *Ibid.*

l'esthétique de même que les techniques, ne sont guère de toutes les évidences les mêmes. Zola est un renoirien autant que Renoir est un zolien, mais tous les deux montrent que la rencontre entre deux artistes de talents ne peut se faire que dans la différence.Renoir, lui-même ne se prend ni en « adaptateur, ni en copiste, mais en auteur de films », et « bons ou mauvais, [ses] films n'ont de valeur »que s'il s'est « excité à les composer »[11].Dans le récit qu'il fait de Séverine, Zola se focalise sur les points ténus du corps mort, noyée dans une mare de sang. Zola qui a une prédilection pour l'hypotypose met sous nos yeux le cadavre de Séverine dans tous ses états. Cet affalement du corps mort nous parvient à travers le regard stupéfait et le corps tétanisé de Jacques, comme s'il découvrait Séverine pour la première fois :

> Immobile, Jacques maintenant la regardait, allongée à ses pieds devant le lit. Le train se perdait au loin, il la regardait dans le lourd silence de la chambre rouge.Au milieu de ces tentures rouges, de ces rideaux rouges, par terre, elle saignait beaucoup, d'un flot rouge qui ruisselait entre les seins, s'épandait sur le ventre, jusqu'à une cuisse, d'où il retombait en grosses gouttes sur le parquet.[12]

La reprise de l'adjectif « rouge », qui est une couleur chaude associée souvent à la sensualité et à la passion,met en exergue la dimension passionnée et tragique de cette histoire. Zola n'évoque pas seulement le sang, mais aussi les différentes formes auxquelles il aboutit. La description donne lieu alors à une espèce d'adynaton[13], *(«* mare », « source », « ruisseau »), figure de l'exagération hyperbolique.Chaque corps est certes représenté physiologiquement mais à chaque fois déplacé vers l'analogie ou la métaphore.

Comment se manifestent alors les tropes zoliens dans la description du corps féminin ? Quels en sont les ressorts et les ressources ? Dans cette vision à la fois concrète et figurative du corps de la femme, les noms eux-mêmes ne contribuent-ils pas à asseoir le statut métaphorique de la matérialité corporelle de la femme zolienne ?

---

11 Ce soir, 24 juillet 1938.

12 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.391.

13 Dans l'adynaton, *« l'hyperbole et l'exagération sont telles que l'énoncé ne peut avoir valeur de vérité, sauf si l'on est dans le fantastique ou dans le merveilleux (…) ; adynaton signifie en grec impossible »*, écrit Catherine Fromilhague, dans son ouvrage *Les Figures de style*, Paris. Éd. Nathan, 1995, p.116.

III.2.2- Le réseau métaphorique de la sexualité

Nous proposons un tableau représentatif de la configuration de la sexualité dans son tissu métaphorique articulé autour de trois axes qui nous ont paru les plus adaptés à notre problématique notamment : l'axe de la souillure, l'axe des ravages du sexe, l'axe de la bestialité dans les romans qui sont les plus représentatifs de la problématique de la sexualité bestiale et fangeuse. Dans notre conception du tableau ci-dessous, nous avons été inspirée par l'idée récapitulative du professeur Hafedh Djedidi dans son essai sur l'œuvre de Zola intitulé *Le Triangle des Passions*. Lui aussi, a dressé un tableau du tissu métaphorique mais pas dans l'ensemble des romans de l'œuvre des *Rougon-Macquart*, puisqu'il s'est limité aux romans *Nana,l'Argent* et *Son Excellence Eugène Rougon*.Son tableau s'ordonne selon les axes suivants : « l'axe de l'animalité, l'axe de la royauté et l'axe de la métaphore guerrière ».[14]

L'axe de la souillure	L'axe des ravages du sexe	L'axe de la bestialité
1- « Pour cent trente francs par an, ça ne vaut vraiment pas la peine d'avoir de la saleté chez soi. (parlant des bonnes)» *Pot-Bouille* : Nouvelle édition augmentée, p.101.	1-« Ce fut elle(La Cognette) réellement qui le (Jean Macquart) débaucha, séduite par les membres forts de ce gros garçon, dont la face régulière et massive annonçait un mâle solide. »*La Terre,op.cit.,* p.120.	1-« Et, les yeux ronds, ils regardaient le vieux chat jaune, maigri, pelé, lamentable, le vieux chat qui avait ronronné dans tous les lits de la rue aux Juifs, le chat caressé, chatouillé par les mains grasses de cinq ou six générations de femmes. » (*La Terre, op. cit.,* p.71.
2- « Et nous verrons si vous ferez encore vos cochonneries dans une maison honnête. » *Pot-Bouille*, p. 101.	2-« Et Lise et Françoise, dans cet adieu de haine empoisonnée, s'essuyèrent lentement sans se quitter du regard, détachées à jamais, n'ayant plus d'autre lien que la révolte ennemie de leur même sang. *» La Terre*, *op.cit.,* p.427.	2-« Il(Houredequin) se retenait de défoncer à coups de talon ce ventre (La Cognette) qu'il avait vu, cette nudité étalée de bête en folie. »La Terre, *op.cit*., p.121.
3-« Ensuite ce furent ses gants qu'il ne trouva pas ; il secouait les jupes, bouleversait les couvertures, soulevait une tellepoussière et une telle âcreté de linge douteux, que son compagnon, suffoqué, ouvrit la fenêtre. », *Pot-Bouille*, *op.cit*.,	3-« Lise, à la volée, répondit par une gifle. Cette brutalité affola Françoise qui se rua sur elle. Les mains au fond des poches, Buteau ricanait, sans intervenir, en coq vaniteux pour lequel deux poules se battent. Et la bataille continua, enragée,	3-« Puis, sous la pointe rapide des ciseaux, la bête sortait de la toison comme une main nue d'un gant sombre, toute rose et fraîche, dans la neige dorée de la laine intérieure. Serrée entre les genoux d'un grandsec, une mère, posée sur le dos, les cuisses

[14] Hafedh Djedidi, *Le Triangle des Passions*, Dar El-Mizen, 2005, p. 242.

p.105.	scélérate, les bonnets arrachés, les chairs meurtries, chacune fouillant des doigts où elle pourrait atteindre la vie de l'autre. »*La Terre,op.cit.*, p.478.	écartées, la tête relevée et droite, étalait son ventre, qui avait la blancheur cachée, la peau frissonnante d'une personne qu'on déshabille. *» La Terre,* p.127.
4-« Toutes, la face levée, interpellaient violemment Adèle, qui était leur souffre-douleur, la bête sale et gauche sur laquelle la maison entière tapait. *»,* Pot-Bouille, *op.cit.,* pp.106-107.	*4-*« Étranglé, il ne soufflait plus. Une clameur de foule, dans son crâne, l'empêchait d'entendre ; tandis que desmorsures de feu, derrière les oreilles, lui trouaient la tête, gagnaient ses bras, ses jambes, le chassaient de son propre corps, sous le galop de l'autre, la bête envahissante. *» La Bête humaine,* p.390, Éd.Fasquelle, Le livre de Poche, 1972.	*4-*« Alors, ce furent des cris, des exhortations, des plaisanteries grasses. Pas sur le ventre, ça le ferait enfler ! Sur le derrière, à moins qu'elle n'y eût des engelures ! Et lui (Jean), en bas, s'excitait, les regards levés vers cette fille(Françoise) dont il apercevait les jambes, peu à peu exaspéré de la voir si haut,hors de sa portée, pris inconsciemment d'un besoin de mâle, la rattraper et la tenir. »*La Terre, op.cit.,* p.167.
5-« C'était la commune histoire des promiscuités du coron, les garçons et les filles pourrissant ensemble, se jetant à cul, comme ils disaient, sur la toiture basse et en pente du carin, dès la nuit tombée. *» Germinal,* Éd. Folio*, 1978,* p.150	*5-«* Il fixait sur Séverine ses yeux fous, il n'avait plus que le besoin de la jeter morte sur son dos, ainsi qu'une proie qu'on arrache aux autres.La porte d'épouvante s'ouvrait sur ce gouffre noir du sexe, l'amour jusque dans la mort, détruite pour posséder davantage. *» La Bête humaine,* p.390.	*5-*« le cocher de ces gens, un gaillard dont il parlait avec une jalousie de beau mâle. *» Pot-Bouille, op.cit.,* p.104.
6-« Son cœur (Séverine), son corps ne vivaient que d'un besoin d'amour absolu, continu, et c'était une cruauté affreuse, ces évènements qui la jetaient effarée, à toutes ces abominations. *» La Bête humaine,* p .204.	*6-*« Ils se possédèrent, retrouvant l'amour au fond de la mort dans la même volupté douloureuse des bêtes qui s'éventrent pendant le rut. »*La Bête humaine,* pp .271-272.	*6-«* Était-ce sa soif qui était revenue, de venger des offenses très anciennes, dont il aurait perdu l'exacte mémoire, cette rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes.» *La Bête humaine, ibid.,* p.390.
7-« Cela lui semblait (Séverine) si tendre de s'aimer, sans toute cette saleté du sexe ! Souillée à seize ans par la débauche de ce vieux dont lespectre sanglant la hantait, violentée plus tard par les appétits brutaux de son mari. *» La Bête humaine,* p. 196.	*7-*« Elle le rendait fou, quand elle le baisait autour de la figure, sur ses favoris, avec des câlineries de chatte, en lui jurant qu'il était le chien aimé, le seul petit homme qu'elle adorât. » *Nana,* Grands textes classiques, 1993, p.180.	

-Son désir inconscient était de prolonger à jamais cette sensation si délicieuse, de redevenir toute jeune, avant la souillure … *»Ibid.*		
8-« Mais Gervaise se trouvait très bien là-dedans.Elle n'avait pas vu la boutique se salir ; elle s'y abandonnait et s'habituait au papier déchiré, aux boiseries graisseuses, comme elle en arrivait à porter des jupes fendues et à ne plus se laver les oreilles. »*L'Assommoir,* Les Classiques de Poche, 1996, p. 338.	*8*-« Tout son être(Le comte Muffat) se révoltait, la lente possession dont Nana l'envahissait, en lui rappelant ses lectures de piété, les possessions diaboliquesqui avaient bercé son enfance.Il croyait au diable.Nana était confusément le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, gonflées de vices. *»Nana,* p.132.	*8 «* -Elle disait (maman Coupeau) connaitre des hommes joliment bêtes et des femmes joliment coquines. », *L'Assommoir,* p.332.
9-« Elle (Gervaise) 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. »*L'Assommoir* p.51.	*9-«* Et Nana, en face de ce public pâmé, de ces quinze cents personnes entassées, noyées dans l'affaissement et le détraquement nerveux d'une fin de spectacle, restait victorieuse avec sa chair de marbre, son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en être pas entamé. » *Nana,* p.35.	*9- «* Et le geste élargi, elle indiquait le quartier entier, elle en avait pour une heure rien qu'à étaler le linge sale de tout ce peuple, les gens couchés comme des bêtes, en tas, pères, mères, enfants, se roulant dans leur ordure. *» L'Assommoir,* p. 333. -*«* Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était épandu toujours davantage, emplissant la salle. » *Nana,* p.34.

Comme on peut le voir à travers ce tableau, le réseau métaphoriquequi s'en dégage, centré sur le thème de la souillure, des ravages du sexe et de la bestialiténous révèlela place prépondérante du travail imaginaire et de l'encodage rhétorique qui caractérisent l'écriture romanesque de Zola. Autour de ces axes principaux, se développent une infinité de tropes qui sont constitutifs de la figurativité zolienne. La bestialité, entre autres, a une place privilégiée dans les romans zoliens si bien que Philippe Bonnefis, décryptant le réseau métaphorique qui sous-tend l'œuvre de Zola, y constate l'existence d'un véritable bestiaire, il arrive même à détecter la présence de 122 images dans le roman de Nana.[15]Il s'avère par ailleurs que la dimension scientifique que Zola voudrait doter à ses romans serait plutôt de

[15] Cf. l'article de Ph. Bonnefis *«* Le bestiaire d'Emile Zola, valeurs et signification des images animales dans son œuvre romanesque », Europe, p.97, n °Avril/Mai 1968.

l'ordre de la théorie que de la pratique. En effet, étant théoricien du naturalisme, il a longuement préconisé l'effacement du romancier derrière l'histoire narrée « il n'aura ni à s'indigner, ni à approuver personnellement »[16]. Zola a toujours souhaité écrire des romans dénudés de tout excès rhétorique, cherchant par là à faire évoluer les évènements dans leur transparence et à être en parfaite cohérence avec la démarche scientifique rigoureuse et objective. N'a-t-il pas en effet révélé à Stendhal :

> Je voulais bien une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées à l'intérieur.Je rêvais même le dédain de la rhétorique, les documents humains donnés dans leur nudité sévère.[17]

Même dans son désir de faire d'une œuvre romanesque « un document », Zola se sert de tropes, telle la comparaison de la lampe à une maison de verre ou de la métaphore, tels « lesdocuments humains »fournis dans leur nudité sévère. Zola a de l'aversion pour la rhétorique qu'il appréhende dans une vision retreinte, comme étant tout effet d'un style porté sur les enjolivements et les broderies. Or, la figure, qui est une métaphore corporelle et l'écart, qui est une métaphore spatiale, sont constitutifs de son univers romanesque.Il a cette aptitude innée à transformer la dénotation en connotation, à prélever un élément concret du corps féminin, telle la chevelure de Nana ou les yeux éclatants pour lui conférer une présence surréelle. C'est de certaine manière qu'il s'implique dans les faits racontés et prend position par rapport à la conduite de ses personnages. La foule, surexcitée et hystérique, qui suit comme du bétail la prestation de Nana, est perçue encore une fois par le biais de la métaphore de la noyade. On dirait que le système figuratif de Zola procède d'un même noyau métaphorique dont il dissémine la semence isotopique dans une infinité de descriptions. Quant à Nana,elle est appréhendée à son tour comme une séduisante masse granitique inaccessible et invulnérable, comme l'exprime l'expression « chair de marbre » :

> […] en face de ce public pâmé, de ces quinze cents personnes entassées, noyées dans l'affaissement et le détraquement nerveux d'une fin de spectacle, restait victorieuse avec

---

16 Zola, *Le roman expérimental*, cité par C. Becker dans son ouvrage *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, p.107.

17 Zola, *Les Romanciers naturalistes*, cité par C. Becker, *op. cit.,* p.137.

> sa chair de marbre, son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en être pas entamé.[18]

Ce passage du roman, entre autres, révèle la vision infernale et chaotique qu'a Zola de l'hégémonie du sexe et en dit long sur les obsessions et sur les fantasmes de Zola qui manifeste « (une) peur du sexe et (une) soif d'assouvissement, (une) volonté de puissance et (des) tendances masochistes à l'autopunition, en particulier », commele laisse entendre Chantal Bertrand-Jennings[19].

III.2.3-L'esthétique de la mise en scène

Les espaces, les objets, les couleurs et le corps dans toutes ses composantes sont appréhendés métaphoriquement. Comment se manifeste la métaphore zolienne dans le cinéma ? Dans les films d'Eisenstein, elle opère comme une citation, unesource d'inspiration à un point tel quele cinéaste russe fait d'elle une référence majeure à travers plusieurs plans, où l'être est assimilé à une bête, ou des séquences où l'inanimé devient animé.[20]La métaphore animalière, telle qu'en a usé Zola, n'est pas seulement mentionnée dans les films de l'auteur de *Cuirassé Potemkine*, mais aussi dans les œuvres d'autres cinéastes, et qui ont fait du devenir bestial de l'être humain, comme nous l'avons vu précédemment mentionné[21], la pierre de touche de leurs œuvres et cela importe peu que celasoit fait consciemment ou inconsciemment. Pour Eisenstein, Zola c'est surtout la sidération, la fulgurance d'une conjonction de deux êtres, qui sont antinomiques, de l'intrusion du bestial dans l'humain. Pour les autres cinéastes qui ont adapté les romans de Zola, ce n'est pas cette métaphore de la bête humaine qui les a interpellés, mais surtout l'art du récit dans tous ses rebondissements et toutes ses ramifications. Comment sont filmés les espaces zoliens ? Alain Bergala nous dit :

> Quand un cinéaste de fiction entreprend de filmer un plan,il lui faut toujours (et peu importe pour le momentlequel de ces deux gestes est chezlui directeur), disposer ses

---

18 Emile Zola, *Nana*, *op. cit.,* p.35.

19 Chantal Jennings, *L'Éros et la femme chez Zola*, *op. cit.,* p.40.

20 Qu'on se souvienne du plan sidérant où même la statue d'un lion au centre de la ville d'Odessa bouge, se libère de son piédestal, à l'occasion du soulèvement de la foule populaire.

21 Cf. Supra. Le deuxième chapitre de la première partie.

> figures dans l'espace, et décider de la façon dont il va attaquer cet espace et ce motif, c'est-à-dire sous quel angle, à quelle focale et à quelle distance.[22]

Des lieux, tels les coulisses où Nana se prépare pour entrer sur scène, la salle de variétés bondée, le lavoir où se déchaîne contre une collègue qui se moquait de son infirmité, le bar-restaurant où l'élément tactile est entraîné dans un jeu de relais pervers, le bar où s'affale Gervaise complètement ivre, sont filmés tantôt en plan d'ensemble, tantôt en plan rapprochés. Ce qui est remarquable, c'est que l'appréhension de l'espace se fait par le biais du personnage en question. Dans *Gervaise,* c'est à travers le regard à la foisanxieux et empli d'espoir qu'on découvre les lieux souterrains dans lesquels s'engouffre une foule indistincte. Laprofondeur de champ qui se dessine alors ne fait que traduire la vision panoramique de la jeune femme qui va loin. Il n'y pas d'espace en dehors des personnages, ce sont eux qui lui donnent sa dynamique et sa mobilité. Toujours dans le même film, le lavoir est filmé selon un plan général et ce n'est qu'à l'occasion du pugilat des deux blanchisseuses, Gervaise et Virginie, qu'on découvre en plan serré le parterre du lavoir, inondé d'eau, ainsique le personnel qui y travaille. C'est cette alternance également entre un plan qui donne une vision générale d'un espace ainsi que ses différentes composantes et un plan où est sélectionné un détail concret et ce lieu, qui prévaut aussi dans *La Bête humaine* et *Nana.*C'est dans un tourbillon de plans provoqué par une série de transitions en fondu enchaîné qu'on prend connaissance des différents aspects de la gare et de l'éventail vertigineux des rails. Lorsque la vue est aérienne, c'est sur les imposantslieux environnants, tel le pont de l'Europepar exemple, que la caméra se fixe. Ces rapides inserts descriptifs opèrent comme un préambule d'usage pour mettre le spectateur dans l'ambiance. Ce qui est remarquable dans la cartographie renoirienne, c'est que les espaces sont parcourus en fonction même de la situation décrite. De nombreux souterrains que traverse La Lison, on ne voit précipitamment que le noir de ces souterrains, « leur gueule » ouverte, comme si c'était un lieu dont on ne peut prendre connaissance qu'à travers le déferlement aveugle du train. Cette obsession de la part de Renoir de l'ancrage d'un évènement dans un espace bien déterminé se confirme dans les modifications qu'il apporte au contexte de la mort de Jacques. Dans le roman, Jacques se précipite de la cabine du train, alors que dans le film, il meurt, à la suite de la bagarre avec

---

22 Alain Bergala, *La Disposition et l'attaque*, texte cité dans l'ouvrage d'Emmanuel Siety, *Le plan. Au commencement du cinéma*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris, 2001, p.82.

son ami Pecqueux, àcôté du rail dans un lieu champêtre qui semble atténuer la violence de la chute. Ce qu'on voit alors dans le film et ce qu'on voit dans le roman, c'est un plan d'ensemble de cette nature resplendissante et de cheminots qui déplorent la mort de leur camarade.

Dans les trois films, Il y a deux types de cadrage qui reviennent souvent : le plan moyen (le mode de vie, plan-pied des personnages)et le plan large. Le gros plan est en revanche rarement présent. Sans préjugés de quoi que ce soit, il semble clair que les femmes dans les trois films sont représentées de manières nettement différentes.Si l'esthétique de la mise en scène change d'un film à un autre, ce n'est pas seulement parce que les histoires et leurs ressorts ne sont pas les mêmes, mais parce que chaque cinéaste également a son propre référentiel. De même qu'il ne faut pas perdre de vuel'évolution que connait le cinéaste d'une étape à une autre de son œuvre.Il nous paraît que le Renoir de *Nana*n'est pas celui de *La Bête humaine* et le seul dénominateur commun à ces deux films, c'est la passion que voue le réalisateur de *La Règle du jeu*à l'œuvre d'Emile Zola. Les deux films appartiennentà deux ères différentes du cinéma.*Nana*, est un film muet dont la dramaturgie, théâtralisée et stylisée, puise ses ressources dans le seul pouvoir de l'image et non dans les dialogues. Renoir a eu plus tard quelques regrets à ce sujet :

> Souvent je me demande si ce film n'a pas été fait trop tôt.Nana, tourné bien entendu en noir et blanc, demande la couleur, et, puisque nous en sommes aux regrets, demande le parlant. Le contraste entre le luxe et le langage de l'héroïne eût ajouté à son caractère baroque.[23]

Libre à Renoir d'exprimer des regrets, mais nous restons persuadés comme nous le démontrerons plus loin, que ce qui fait la prégnance même de ce film, c'est sa texture plastique, c'est sa phénoménologie même de plans où seuls les gestes, les visages, les objets, confèrent au drame, une dimension saisissante qui n'avait nul besoin de l'apport des nouvelles technologies du cinéma. Renoir déplore qu'il ait réalisé *Nana*.Or, il nous semble que dans cette précocité réside ce que nous appellerons la modernité de ce film. Trop tôt, trop tard, ce sont des regrets inutiles, car le film est arrivé au bon moment. Quant à*La Bête humaine*, c'est un film parlant où l'élan d'un désir, l'imminence d'un drame, l'instinct du

---

23 Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Éd. Champs arts, p.75.

meurtre, la furie de vengeance, la phobie de la lumière, se révèlent à travers les paroles. Que serait-il advenu, par exemple du terrible lapsus de Séverine relatif à la bague, que lui avait offert le président Grandmorin, si Renoir avait tourné ce moment à l'ère du muet ? Tel est le paradoxe, dont seuls les grands cinéastes sont capables : il nous paraît que le récit de la déchéance de Nana est plus maîtrisé visuellement et dramaturgiquement que celui de la relation adultérine entre deux amants et qui se scelle par une fin tragique.[24]Il est rare que Nana, Gervaise et Séverine soient filmées, en gros plan, seules dans leurs intimités, méditatives et la tête ailleurs. Elles sont souvent plutôt filmées, en champ contre-champ, dans leur abandon aux hommes ou dans leur conflit avec eux. Seule Séverine, dans*La Bête humaine*, bénéficie de plans rapprochés qui mettent en relief l'éclat ambigu de ses yeux bleus ou son côté à la fois câlin et félin. À deux reprises seulement, on voit les jeunes femmes zoliennes confrontées à elles-mêmes et soustraites à la clameur des foules. On sait que Renoir n'affectionne pas beaucoup le cadre dans le cadre, comme il l'a expliqué à maintes reprises[25], c'est-à-dire, il s'est toujours défié du zoomqu'il a souvent perçu comme une solution de facilité.Dans *Nana,* il y a un plan remarquable qui exprime le profond chagrin de la jeune danseuse, déprimée, à la suite du suicide de celui qui l'aimait secrètement d'un amour fou et dont elle s'est toujours moquée : Georges Hugon.

Plan 1

[24] Cf. infra, nous aurons à nous expliquer, arguments à l'appui, sur cette préférence.

[25] Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, *op. cit.,* voir notamment les chapitres, « Jeux techniques », pp. 54/ 59 et « L'esprit et la lettre », pp.115/120.

Assoupie, à plat ventre, triste et posant sa main sous sa joue droite, sa chevelure noire, ceinte d'un ruban blanc, elle est devant un bougeoir presque éteint. À l'exception des scènes relatives à son agonie, c'est peut-être la seule fois où elle ne joue guère et n'est pas sous les feux des projecteurs. Mais ces plans où Nana est vue de près sont extrêmement parcimonieux. Cette mise à distance du personnage ne relève nullement d'une attitude morale, mais d'un choix de mise en scène. Celle-ci a de toute évidence un caractère théâtral, c'est-à-dire qu'elle tient la caméra à distance de l'action comme au théâtre, le spectateur l'est de la scène.D'ailleurs,dans la séquence de l'agonie, le seul raccord dans l'axe perceptible, c'est-à-dire ce détail prélevé de l'ensemble d'une unité séquentielle, c'est celui des deux mains de Nana qui s'agrippent avec frénésie à celle du comte Muffat ainsi qu'à ses épaules. Ce plan final prend le contrepied du plan inaugural où les mains de Nana qui vit l'euphorie de sa première apparition sur scène, qui s'accrochent aux barres de l'échelle.

Plan 18

Dans cet ultime adieu, le comte est toujours dans la solennité de son rang et de son prestige, mais son humanité et la sincérité de ses sentiments sont poignantes. La contagion dont parlent les domestiques, il la subit dans l'effusion de son amour pour la jeune femme qui rend son dernier souffle. Sur son lit Nana est en proie à des spasmes interminables, se contorsionnant à droite et à gauche, levant les mains vers le haut et les redescendant,comme une marionnette désarticulée et sans aucun recours. Les hallucinations l'assaillent, comme celles où elle revoit, terrorisée, le greluchon se transpercer le cœur par une paire de ciseaux, ou celles où se fixe devant elle le comte Vandeuvres qui s'est suicidé à cause d'elle. Le comte qui a renoncé à son monocle la dévisage avec

un regard sévère, en la pointant de son index accusateur. Toutes ces hallucinations se produisent en surimpression, avec pour fond le mur capitonné de la chambre à coucher dont la couleur blanche semble virer par moments au noir.

Plan 19

La caméra se maintient à distance et le plan rapproché tarde à advenir, mais au moment où Muffat incline son frontet sa bouche sur la tête de la jeune femme, un zoom avant est esquissé sur le visage de Nana. La large focale met en relief les traits défigurés de cet être exsangue. Mais ce travelling qui fonce vers Nana n'est pas conclu par un gros plan, et d'une manière délibérée.

Plan 21

À la jubilation initiale de la jeune femme, succède son agonie, tout d'abord extrêmement convulsive, puis apaisée et sereine. Nana se drape dans la dépouille de sa propre mort autant que celle d'une vie où elle ne fut que l'illusion mortifère d'une image. C'est alors que la caméra laisse les deux personnages à leur sort et à l'intimité de cette ultime rencontre.

Quant à la mise en scène de René Clément, elle est plutôt de veine réaliste, comme le soulignent les plans d'ensemble récurrents, emportés par la profondeur de champ, qui accentue l'effet de réel. Des exemples :le plan du boulevard dont on voit toute l'étendue, au moment où Lantier sort à l'aube de l'appartement des deux sœurs Virginie et Adèle, celui du lavoir,filmé comme une vaste arène, avec un avant- plan et un arrière- plan, encorela scène du marché,qui s'apparente à un théâtre où les humains viennent faire leuremplette.

Ce qui s'impose, à première vue,au regard du spectateur,c'est cette extériorité filmée scrupuleusement d'une manière documentaire et quasi ethnologique. Au microcosme constituépar

Gervaise, Lantier, Coupeau, Gouget,Virginie et Adèle, madame Poisson et madame Putois, répond le macrocosme d'un milieu social dans toute son agitation et sa turpitude, que la caméra de Clément filme avec avidité. Ce sont cette mobilité et ce dynamisme du filmage qui font saillie, avec les prises de vue en mouvement, les panos et les travellings. Chez Clément, la connexion entre le privé et le public, l'individuel et le collectif, est constante,en fonction même de la nature des personnages qui sont déchirés entre une intimité violée et une extériorité redoutée. Si dans *Nana,* c'est le décor intérieur qui prime, c'est parce que le désir de la jeune femme consisteà faire de son palace, le théâtre où le monde extérieur venait se prosterner à ses genoux. Dans*Gervaise*, c'est la réalité qui pèse de tout son poids sur l'esprit et l'action des personnages. En réalité, il n'y a pas d'intimitéréelle dans l'adaptation de *L'Assommoir*. La jeune blanchisseuse attend, parexemple, avec une folle espérance que Gouget,l'homme qu'elle aime l'embrasse, mais à deux reprises, les lèvres de Gouget qui s'apprêtent à se poser sur ses lèvres se retiennent.

Ce n'est pas l'extériorité qui bloque leur élan amoureux, mais c'est plutôt leur inhibition intérieure redoublée par un milieu dans lequel ils ne se sentent pas à l'aise. Dans*Nana* de Renoir, la métaphore est très présente,l'entrechoquement des plans est de mise, le photogramme, c'est-à-dire cette petite pincée prélevée de la substance du film,est prégnant.Dans*Gervaise*en revanche, ce qui est privilégié, ce sont la densité et la vitesse du réel, le dehors qui détermine le dedans. Dans la séquence où elle entonne la chanson «Laissez-moi dormir », à la demande expresse de ses amis et de ses invités, Gervaise est très mélancolique, gagnée soudainement par une tristesse infinie, ne parvenant pas à mener à terme son chant. Ce brin de mélancolie se révèle non par un effet de lumière, mais à travers son visage, qui dans plusieurs moments du film,passe de l'euphorie au désespoir. Son visage est filmé à travers différents angles : de profil, de face, la tête levée ou baissée, un regard fixe et serein et un autre évasif et perturbé.Dans l'histoire du cinéma, et d'une manière générale, les gros plans du visage ou d'un membre du corps humain sont adoptés, lorsque le metteur en scène met en relief un détail significatif, qui est affranchi de la médiation des dialogues,et qui s'avèrent le catalyseur et le déclencheur d'une série d'évènements. Dans*Qu'est-ce que le cinéma ?*[26], Bazin dit que dans l'ensemble, le gros plan infléchit l'atmosphère d'un film vers la psychologie et l'introspection intérieure, alors que les plans moyens et d'ensemble relèvent d'une esthétique réaliste. Si le plan de Gervaise au balcon, en train d'attendre le retour d'Auguste Lantier, est captivant, c'est parce qu'il condense, sans paroles, le destin de cette femme, confinée sempiternellement dans l'attente d'une issue illusoire.

---

[26] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma* ? 7ème art**,** collection dirigée par Guy Hannebelle. Les éditions du cerf.1987. Voir notamment ses textes sur le Néo- Réalisme italien et sur Vittorio de Sica particulièrement, pp.4344.

Filmée tantôt littéralement, tantôt en contre-plongée, on a l'impression qu'elle est encastrée dans cet endroit, des années durant. Tout compte fait, heureux ou malheureuse, Gervaise est l'émanation d'un regard qui véhicule autant de demandes, restées sans réponses et qui renvoient à autant de gestes et de paroles perdues. Si Maria Schell a excellé dans ce rôle, c'est parce qu'elle a fait de son visage l'espace propice de ce basculement de la gaieté à la détresse. Renoir maintient, en revanche, le visage de Nana à distance, misant plutôt non pas sur le réalisme et sur ses différents référents, mais sur ce qui fait même la force du langage cinématographique, c'est à dire la lumière et l'aspérité du plan, qui font ressortir et agrandir un détail saisissant qui s'avère être d'une extrême importance prémonitoire dans la suite des évènements.Dans*La Bête humaine,*il y a toute une dramaturgie du visage, notamment celui de Séverine, si on entend par dramaturgie, ce soin de la mise en scène de Renoir, dans la saisie minutieuse des différents aspects et des moindres nuances, qui caractérisent les traits de la jeune femme. Ce qui l'irradie du début jusqu'à la fin, c'est l'amour et ses rayons lumineux. C'est pour cette raisonque la vérité de son être se révèle surtout dans les multiples séquences où on la voit en compagnie de Jacques Lantier, son amant. Sa vraie lumière réside dans l'éclat de ses yeux bleus, surtout qu'on la voit jamais de dos mais toujours de devant, à travers la force magnétique de son visage. Si on défilait tout le plan, relatif à son visage, on verrait de longues focales qui embellissent ses traits, surtout dans les moments où elle est au lit avec son amant. Même dans les instants où elle se sent abattue et sans ressort, son visage garde l'éclat d'une jeune femme gourmande de la vie et de ses plaisirs. Le visage de l'actrice Simone Simon devient ainsi le point de repère où la mise en scène vient vérifier son acuité.Roubaud, son

mari, a quant à lui, le dos au mur avançant, dans le noir, à tâtons, muni d'une lampe à pétrole qui ne servira pas à grand chose. On le voit dans l'une des dernières scènes du film, où ilavance dans l'obscurité d'une chambre juste éclairée par une flammesomnolente, alors que dans l'autre chambre juste à côté, Séverine et Jacques se préparent à le tuer. Dans le cinéma de Renoir, l'acteur est l'enjeu de la mise en scène et il n'est pas un corps qu'on dépèce au profit d'une syntaxe narrative. « L'histoire du cinéma s'écrit parfois plus par les acteurs que par les auteurs »atteste Pascal Mérigeau[27]. Contentons nous de ces quelques plans où le visage de Séverine est d'une expressivité remarquable.

[27] Pascal Mérigeau, *Jean Renoir*, Éd. Flammarion, p.404.

Son visage, vu de face ou incliné, reflète les différentes émotions qu'elle ressent, la quiétude et l'allégresse, notamment lors de ses rendez-vous amoureux avec Jacques, ou l'effarement et la terreur qui se saisissent d'elle quand Jacques est entrainé par la frénésie du meurtre. Elle vit pleinement ses étreintes avec Jacques, étendue à ses côtés, se blotissant contre sa poitrine, sa joue posée sur celle de son amant, s'avère à son tour une serre mortelle. Les prémices de l'irréparable se dessinent d'ailleurs dans les plans où on voit les deux amants sur le lit. Si sur son visage apparaissentl'éclat du bonheur et l'ivresse de l'abandon, sur celui de Jacques, en revanche, il y a un soupçon de pénombre qui couvre son front. À plusieurs

reprises, alors qu'il est à ses côtés, Jacques donne l'impression d'avoir l'esprit ailleurs, détaché, comme s'il communiquait ses propres démons. Au moment où il l'étrangle, son visage marqué par la stupeur et la peur, n'est plus le même, soudainement assombri par la furie mécanique de son amant. L'œil lumineux de l'amour peut soudainement basculer dans les ténèbres du meurtre.

Chapitre troisième

Figures féminines, figures mythologiques

Dans les trois romans de Zola, les personnages féminins sont investis d'une dimension mythologique,comme le corroborent de nombreuses références. Zola a-t-il voulu raviver la flamme du mythe,par le biais de la figure féminine exclusivement ? Mircea Eliade fait remarquer que : « Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps fabuleux des commencements. ».[1]Or,Zola saccage l'héritage sacré dans la mesure où ses personnagessont puisésdansl'irréalitéd'un XIX^{e}siècle tourmenté. S'affranchissant du modèle ancien et récusant toute transcendance divine, Zola adapte le mythede manière moderne. Cette part prépondérante de la mythologie dans l'œuvre de Zola, notamment en ce qui concerne la nature des personnages féminins, est à vrai dire absente dans la plupart des adaptationscinématographiques des romans de l'auteur. Dans la majorité des films, l'œuvre zolienne a été expurgée de tous ses ressorts mythiques et ce qui en a été retenu essentiellement, c'est le drame ancré dans une réalité concrète.Or, ce que Zola fait voir,ce sont la vocation éminemment mythologique du naturalismeet les accointances de ce courant littéraire avec des archétypes, des croyances et des représentationsqui proviennent d'une culture ancienne. « Le sens même de l'organisation sociale, de l'Histoire en général et, aussi bien, de chaque histoire, de chaque destin individuel, ne pouvant s'éclairer qu'en référence à une anthropologie mythique », affirme Jean Borie.[2]

La figurativité des personnages féminins zoliensest cernée, entre autres,à travers Nana, Séverine et Gervaise qui sont des personnages singuliers, à la fois rationnels et pulsionnels.Faire valoir « uneanthropologie mythique » dans l'étude des figures féminines zoliennes, permet de mieux voir l'évolution et la destinée de ces femmes, selon un récit où le réalisme lie son sort à l'irréalisme, comme le fait remarquer Barthes :

---

1 Mircea Eliade citée dans le livre de Claude de Grève *Éléments de littérature comparée. Thèmes et mythes*. Éd. Hachette, Paris, 1995, p.27.

2 Jean Borie, *Zola et les mythes ouDe la nausée au salut*, Librairie générale Française, 2003, p118.

> La littérature réaliste est certes narrative, mais c'est parce que le réalismeest en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails » et le récit le plus réaliste que l'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes.[3]

Dans les romans zoliens, la fiction décrit un horizon sans issueoù les personnages féminins dans leurs contacts avec les lieux, la matière et les objets, semblent voués à une damnation sans rémission. Le mythe est le médiateur qui cristallise ce moment tragique, déclencheur d'une chute irréversible et d'une cassure profonde. Le moment tragique « est donc celui où une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale »[4], assez grande pour que « les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse de s'effectuer ».[5]

III.3.1-La vamp et le dragon

Les femmes zoliennes apparaissent sous des différents voiles physiques qui traduisent des aspects bien précis de leur personnalité. Elles sont par conséquent des figures sur lesquelles se greffent des images puisées dans les légendesprimitives. Nana, notamment, mobilise et conjugue plusieurs figures mythologiques,dont, entre autres,la vamp[6] et le dragon[7]. Elle est désignée par l'auteur comme « une mangeuse d'hommes»[8].Dans plusieurs

---

3 Roland Barthes, « L'Effet de réel », in *Littérature et Réalité,* par Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, I. Watt. Seuil,Paris 1982, p.89.

4 J-p Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, p.16.

5 *Ibid.*, p.16.

6 Le terme Vamp (dérivé de Vampire) désigne une femme fatale aux charmes envoûtants et qui cause par sa force de séduction la perte de tous ceux qui tombent dans son piège, à l'instar du vampire qui épuise ses victimes en instaurant avec elles un jeu de séduction fatal et tragique. Théa Bara a incarné pour la première fois le rôle d'une femme fatale dans son film *Embrasse-moi idiot* en 1915. Et depuis, ce stéréotype de la femme Vamp, a été largement développé au cinéma et plus particulièrement dans les films noirs américains .La même année, en France, la société Gaumont crée un film à épisodes, *Les Vampires*, dans lequel l'actrice Musidora interprète le personnage d'Irma Vep (anagramme de vampire). Moulée dans un collant noir suggestif, elle donne à l'héroïne une forte et voluptueuse sensualité et un impact érotique ce qui donnera naissance au terme de Vamp (par abréviation de vampire) de ce côté-ci de l'Atlantique

7 Le dragon est une créature légendaire représentée sous la forme d'un gigantesque reptile, ailes déployées et pattes armées de griffes. Il peut être protecteur (la mythologie chinoise) ou maléfique (la mythologie en Europe médiévale).

8 Emile Zola, *Nana,op. cit.,* p.33.

passages du roman, elleapparaîtà proximité du feu surtout quand elle est avec son amoureux transi Muffat.[9]Elle se plaît à se chauffer le corps et à jouir **«** dans le reflet du brasier **»**[10].Rappelant la créature mythique du dragon, Nana est un être flamboyant et incendiaire qui jouit de la souffrance des autres et qui trouve un plaisir immense à immoler ceux qui l'entourent. L'auteur la compare à *«* une caille »[11]tellement elle est « chaude »[12]. Fou de rage et de dépit, le comte Muffat voit en elle l'image d'un monstre nu *:* « Ah ! Ce monstre nu, stupide, cuisant comme une oie, bavant sur tout ce qu'il respectait depuis quarante années ! »[13] . Nana est, telle qu'elle est vue par Muffat, une créature qui fait partie d'une lignée tératologique quicause la chute de tous ceux qui tombent sous son charme.En effet, Muffat est subjugué par ses paroles à un point tel qu'il semble possédé par le feu qui émane d'elle. À ses côtés, il apparaîtcomme un être voué à une combustion intérieure qui le mine et le détruit à petit feu :

> L'histoire de cette fille recommençait toujours dans sa tête en feu (…) C'était une sensation de chute dans la folie de la chair s'élargissant, gagnant et emportant le monde autour de lui. Des images chaudes le poursuivaient.[14]

Pareille à un volcan en éruption, ou à un reptile venimeux,Nana précipite la désagrégation de tous ceux qui l'entourent.La lave dont elle contamine sessoupirants etses admirateurs est à double tranchant, puisqu'elle détruitles autres et la détruit à son tour. Néanmoins,ce même mal, dans ses excès même,permet au monde et à la terre de se régénérer. Dans la mort, son corps« devient une terre féconde et nourricière, créatrice de vie nouvelle, de profusion et d'abondance »[15]pour reprendre les termes d'Anna Migdal. Dans l'adaptation de Renoir, cette image de Nana,monstre dominateur et dévorateur, est quelque peu émoussée. Dans ses traits physiques, la moue de ses lèvres,le sourcillement de ses yeux, ses gestes emphatiques, elle n'a rien d'un combustible mortel. Elle donne plutôt

---

9 Mentionnons les pages 192, 193,194 du roman.

10 Emile Zola, *Nana*, *op. cit.,* p.194.

11 *Ibid.*, p.197.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 Anna Gural-Migdal, *L'Écriture féministe*, *op. cit.,* p.30.

l'impressiond'être une poupée de cire qui excelle dans la simulation et l'exhibition. La figure du feu est juste suggéréepar le péritexte filmique,comme dans le générique où le nom« *Nana* » apparaîten lettres enflammées, ou lors de la séquence où elle prendun bain très chaud,toute enveloppée de la vapeur de l'eau, aidée par sa femme de chambre Zoé,« gardant le seul souci de sa beauté »[16]malgré les catastrophes qu'elle a causées.Dans *Nana,* le feu a une double fonction : le feu qui est dirigée contre les autres et celui de l'intimité physique où une jeune femme savoure les moments vaporeuxd'une vie où elle est rarement seule. La flamme est présente aussi dans une autre séquence : ayant l'air d'être abattue et culpabilisée à la suite du suicide de ses deux amants,Vandeuvres et Georges Hugon,on voit Nana près d'une chandelle dont les bougies se consument. Dans ces momentsd'abattement, la jeune ballerine a envie d'êtreseule, avec comme seul témoin la flamme d'une bougie en voie d'extinction. Ce que Nana fixe des yeux, c'est son alter ego reflété par une bougie quiest sur le point de s'anéantir, au seuil de l'expiration à la fois du temps et du sujet. Dans *La Flamme de la chandelle*, Gaston Bachelard, évoquant la relation de la solitude de la bougie avec celle du sujet,écrit : « C'est dans le souvenir de la bonne bougie que nous devons retrouver nos songes de solitaire. La flamme est seule, elle veut rester seule. »[17]Vandeuvres s'est immolé, écrivantle nom de Nana sur un papierqu'il jette dans le feu, comme l'illustre le plan-séquenceoù on voit les contorsions du papier dans la flamme. Juste après, Un autre plan-séquencemontre alors un cheval baptisé « Nana » par Vandeuvres, voué au feu dans l'écurie par son maître.

[16] Insert dans le film précédant son bain chaud.

[17]Gaston Bachelard, *op. cit.,*p.18.

Tel un dragon, quand Nanaapparaît la première fois sur scène, attachée à une corde,elle a l'air d'êtreune créature terrienne et volatile à la fois.Filmée en contre-plongée en train d'effectuer des mouvements aériens, elle ressemble à un dragon qui n'est pas encore maître de son destin, réduit à un pantomime crée pour faire rire.

Dans ce plan et vue de biais, Nana s'apparente à un êtremi-femme, mi-animal,ellesemble renouer avec le mythe du diable dont sont inspirés les thèmes de la mythologie biblique puisés dans les différentes cultures du Proche-Orient ancien. Elle incarne l'image de l'ancienne divinité syrienne Belzébuth dont le nom signifie « le seigneur des mouches »et qui est devenue le prince des démons. Les mouches trouvent leur pâture dans les détritus et les charognes et sont ainsi transmettrices de multiples virus. Par leurs bourdonnements, elles n'épargnent personne et poursuivent tous les êtres vivants. Nana est cette « Mouche d'or »[18] que Fauchery décrit dans son article, la présentant comme étant une jeune fille qui veut venger « les gueux et les abandonnés dont elle était le produit »[19], qui« avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. »[20]. Dans son article, Fauchery transpose le jeu auquel se livre Nana sur un plan idéologique et social. On a l'impression que ce journaliste indique une piste de lecture

18 Anna Gural-Migdal, *op. cit.,*p.189.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

possible du roman. Cette lectureselon laquelle la jeune femme empoisonne l'aristocratie etvenge ainsi le peuple,trouve dans la métaphore mythologique son parachèvement :

> Une mouche couleur de soleil, envolée d'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnaient les hommes rien qu'à se poser sur eux[21].

Abattu, désespéré, le comte Muffat réalise que sa Nana n'est qu'un diable en personne, qui l'a corrompu et qui a vaincu son bon dieu, en le détournant du droit chemin: « Il croyait au diable.Nana, confusément, était le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, gonflées de vices. »[22].

Dans *La Bête humaine*, Séverine ne déroge pas à la fatalité qui pèse lourdement sur la nature humaine. Sa vie mouvementée et passionnée se rattache à cet héritage mythique où la femme est considérée comme la figure du diable qui fascine les personnes aimées pour mieux les broyer sous son charme fatal.À part Séverine, il y a, autant dans le roman que dans le film, une autre créature féminisée, qui est dotée d'attributs diaboliques : La lison.Parlant de cette machine infernale, Gilles Deleuzeécrit:

> La locomotive n'est pas un objet, mais évidemment un symbole épique, grand phantasme comme il y en a toujours chez Zola, et qui réfléchit tous les thèmes et les situations du livre.23

La Lison est corps, entrailles, cœur, matière, poumons et tripes. Un portrait anatomique qui n'est pas sans rappeler celui qu'ont fait certains auteurs de la machine de la Révolution industrielle conquérante[24].La lison est énorme, dotée d'une physiologie complexe et sophistiquée :

---

21 Emile Zola, *Nana*, *op. cit.,*p. 190.

22 *Ibid.*, p.132.

23 Gilles Deleuze « Zola et la Fêlure », préface à *La Bête humaine,op. cit.,* p. 21.

24 Le film qui nous vient immédiatement à l'esprit est celui de Charlie Chaplin *Les Temps modernes*, réalisé en 1936. Avec une dérision cinglante, l'auteur de *La Ruée vers l'or* décrit les machines, en les démontant comme des êtres pourvus de mécanismes anthropomorphiques, dénonçant ainsi la cadence démentielle du capitalisme dominant. Un autre film, non moins important, fait de la machine la figure de la fatalité invisible et anonyme qui s'abat sur l'être humain, à savoir *Duel* de Steven Spielberg (1971) où un homme est traqué par un immense véhicule qui semble être sans conducteur.

> C'était comme un grand corps, un être géant couché en travers de la terre, la tête à Paris, les vertèbres tout le long de la ligne, les membres s'élargissant avec lesembranchements, les pieds et les mains au Havre et dans les autres villes d'arrivée. Et ça passait, ça passait, mécanique, triomphal(…)[25]

Jacques la considère comme sa belle maîtresse, docile,soumise et qui se plie à ses ordres et à ses caprices. **«** Et c'était pour cela qu'il aimait si fort sa machine, à l'égal d'une maitresse apaisante, dont il n'attendait que du bonheur**.»**[26].Lorsque la Lison rend son dernier souffle, c'est comme si elle était cette maîtresse tant chérie par Jacques qui subit elle aussi, à l'instar deSéverine, les crises démentielles et ravageuses de son amant :

> Elle était morte.Et le tas de fer, d'acieret de cuivre, qu'elle laissait là, ce colosse broyé, avec son tronc fendu, ses membres épars ses organes meurtris, mis au plein jour ; prenait l'affreuse tristesse d'un cadavre humain, énorme, de tout un monde qui avait vécu et d'où la vie venait d'être arrachée, dans la douleur.[27]

Après la mort de Séverine, Jacques a pris possession d'une autre locomotive neuve. *«* Il la sentait rétive, fantasque, prête à s'emballer pour quelques charbons de trop. **»**[28]**.**Elle n'est pas comme la Lison souple et malléable puisque Jacques la trouve capricieuse et emportée par la fougue de sa jeunesse :*«* Il n'était pas maître encore de la machine 608, trop neuve, dont les caprices, les écarts de jeunesse le surprenaient. »[29]Désormais, c'est la machine neuve, figure d'une femme sauvageonne, indomptable et enragée, qui prend le dessus sur Jacques. Ce quiaccélère entre autres la déchéance de ce dernier, accablé et torturé par l'assassinat de Séverine, c'est son impuissance à contrôler cette machine et àéviter la confrontation avec son ami Pecqueux qui est déchaîné. Le roman se conclut sur une description de la machine 608. « Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle, et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort.»[30]. À la findu film, cette machine apparaîtcomme

---

25 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.54.

26 *Ibid.*, p. 65.

27 *Ibid.*, p.351.

28 *Ibid.*, p.431.

29 *Ibid.*

30 Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.,* p.435.

un cyclope en furie, terme qui désigne dans la mythologie grecque, des géants monstrueux pourvus d'un œil unique au milieu du front et qui vivent sans loi au fond des volcans.

Le train déchaînéest filmé jusque dans ses entrailles à travers de gros plans où les roues, les rails, les wagons font saillie :

III.3.2-la Méduse- Narcisse

Telle qu'elle est décrite, dans sa parade érotique, Nana semble incarner la figure mythologique de la femme primitive qui ressurgit du fin fond des temps préhistoriques pour venger le sexe féminin de la violence et de la tyrannie des hommes des cavernes : « l'homme des cavernes dans la brutalité de son désir, traite la femme comme une proie qu'il ramène pantelante dans son antre, pour l'éventrer dans la furie de son étreinte »[31], écrit Jean Borie.Nanainverse la situation et c'est elle qui traîne les hommes dans le gouffre de la déchéance pour les humilier.Parlant de la doxa, c'est-à-dire de l'opinion publique dominante, Roland Barthes l'identifie à la méduse. Il définit cette figure mythologique qui s'apparente à l'araignée en ces termes :

> Reine et sœur des hideuses Gorgones, Méduse était d'une beauté rare, par l'éclat de sa chevelure.Neptune l'ayant ravie et épousée dans un temple de Minerve, celle-ci la rendit repoussante et transforma ses cheveux en serpents.[32]

---

31 Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Biblio essais, *Le Célibataire Français*, 2003, p.60.

32 *Roland Barthes, Par Roland Barthes*, Seuil. Coll. « Écrivains de toujours », Paris.1975. p.126.

Il ajoute « […] C'est une masse gélatineuse qui colle au fond de la rétine ». Sa chevelure flamboyante, entrelacéeet touffue tel« Un poil de lion »,se resserre autour de tous ceux qui se rapprochent d'elle. Muffat ne succombe-t-il pas aux charmes de cette bête aux poils d'or, et de cette méduse des temps modernes, perdant toute maîtrise de soi ? :

> Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture. Maintenant, il serait là, devant ses yeux, dans sa chair, à jamais.[33]

Nana incarne la métaphore de la bête humaine qui broie tout et qui finit par se broyer elle-même. Elle est à l'image de la méduse[34] dans la mesure où elleutilise ses pouvoirs sexuels magnétiques pour piéger ses amants malheureux et dépossédés. Mais comme toutes les figuresfatales, Nana porte au plus profond de son être une déchirure incurable. Elle a vu sa mère Gervaise succomber à l'alcoolisme et mourir atrocement dans la pauvreté etdans la misère, elle a vu son père Coupeau sombrer dans la folie et dans la démence. Elle a vécu dans la rue et a compris que pour s'imposer dans la société capitaliste dans laquelle elle vit, il ne faut jamais se laisser aller à ses sentiments, il faut savoir user de son corps pour appâter les hommes et les asservir à ses charmes. Jean Borie qualifie Nana d'*:* « une capitaliste bien intentionnée : bonne fille, elle choisit d'ignorer la nocivité d'un corps, d'un organe qui lui est comme extérieur, en mettant en œuvre pour en assurer l'exploitation la plus profitable »[35].

Elle répond par là à l'idéologie bourgeoise dominante de l'époque où le corps féminin est instrumentalisé et pris pour un objet de désirs et de phantasmes phalliques. Dans *Mythologie*, Barthesfait remarquer que « [la] Culture bourgeoise (est) de pure consommation. (Et que) la France toute entière baigne dans cette idéologie anonyme : notre presse, notre cinéma, notre théâtre, notre littérature de grand usage … »[36] . Dans ses spectacles, Nana

---

33 *Nana*, *op. cit.,*p.191.

34 Méduse ou aussi la Gorgone, est dans la mythologie grecque l'une des trois Gorgones (avec ses sœurs Euryale et Sthéno). Elle est la seule à être mortelle. Elle est toujours représentée de face, elle a des yeux exorbités, des crocs, la langue pendante et sa chevelure est entrelacée de serpents. Ses yeux ont le pouvoir de pétrifier tout mortel qui la regarde.

35 Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, le livre de poche, le Célibataire Français, 2003, p.68.

36 Roland Barthes*, Mythologies*, version PDF, 1957, p. 214.

s'exhibe sans vraiment se donner à son public, à ses soupirants, cristallisant leur attention,exacerbant leur regard et aiguisant leur frustration. Elle les pétrifie. Ils trouvent leur unique compensation dans leur « *érection salvatrice* »pour reprendre l'expression de Freud[37].Face à cette créature sensuelle et mystérieuse, les spectateurs se plaisent à découvrir et à contempler son sexe fatalsans la moindre chance de pouvoir y toucher :

> Nana avait gardé son rire, qui éclairait sa petite bouche rouge et luisait dans ses grands yeux, d'un bleu très clair. À certains vers un peu vifs, une friandise retroussait son nez dont les ailes roses battaient, pendant qu'une flamme passait sur ses joues.[38]

Cet extrait met en relief le jeu érotique auquel Nana se livre sur scène pour compenserses défauts artistiques et esthétiques, un jeu qui fascine énormément ses fidèles. Le contrat est établi entre les spectateurs et la jeune danseuse. Un public assoiffé de phantasmes « se ruant sur le cul »[39]et une prétendue actrice consciente qu'elle est capable de dissoudre « tout ce qu'elle touche », qu'« elle est le ferment, la nudité, le cul qui amène la décomposition de (sa) société […](qu') elle est la chair centrale .»[40]. Nana n'est pas sans rappeler, dans une certaine mesure le mythe de Circé, cette magicienne dont le nom signifie en grec « oiseau de proie » et qui a excellé dans la préparation des philtres et des poisons pour transformer tous ceux qui ne résistent pas à ses charmes en animaux. Elle est à la fois une enchanteresse et une sorcière. Elle apparaît dans le chant X de *L'Odyssée* où il est dit que par sa voix sensuelle, elle attire un bon nombre des compagnons d'Ulysse jusque son palais, leur offre un breuvage empoisonné et les transforme sur un coup de baguette en porcs. Pareille à Circé, Nana séduit ses pourceaux par ses gestes, par le balancement sensuel de ses hanches, par le dévoilement des parties les plus érogènes de son corps. Elle fait

---

37 En 1922, Freud a écrit un court essai intitulé « La Tête de Méduse »où il aborde l'angoisse de castration que peut ressentir un garçon quand il découvre les organes génitaux de sa mère et en faisant l'analogie avec l'horreur qu'inspire la décapitation de Méduse.

38 Emile Zola, *Nana,op. cit.,* p 23.

39 Ebauche de *Nana,* citée dans les notes de l'édition H. Mitterrand, R.M., II, p.1665.

40 *Ibid.*, p.1667.

d'euxses « enfants pourceaux »[41] et déclenche en eux l'envie de retournerà « des jeux puérils »[42].Toute humanité ancienne ou contemporaine a besoin d'une idole pour pouvoir vivre, même si celle-ci les tyrannise, et les asservir comme ont représenté cette idolâtrie plusieurs auteurs[43].Face à ce corps fortement érotique, le public semble régresser à un stade de la sexualité infantile, de l'auto-érotisme et du narcissisme primaire. Ce spectacle incarne par ailleurs le jeu de désirs sexuels non assouvis vécus de manière phantasmatique, « la bourgeoisie ne cesse d'absorber dans son idéologie toute une humanité qui n'a point son statut profond, et qui ne peut vivre que dans l'imaginaire, c'est-à-dire dans une fixation et un appauvrissement de la conscience.»[44]. Ni le public, ni la prétendue actrice qui s'exhibe n'ont l'air de se gêner, ils se laissent aller et s'enferment dans leur monde chimérique. La résurgence de la culture mythologique se produit justement dans les périodes de grandes crises où faute de repères rassurants, l'espèce humaine se projette dans des croyances irrationnelles. L'effusion mythique est donc le symptôme d'un manque flagrant, d'une castration irrémédiable due entre autres comme nous le voyons dans *Nana* aux excès d'une société de consommation friande de spectacles. Nana s'accapare du mythe du luxe et le démystifie pour en faire son arme puissante de la séduction et de l'ensorcellement. Elle lui confère par ailleurs une connotation de débauche et de décadence. La jeune ballerine

---

41 Jean Borie précise dans son ouvrage, Zola et les mythes, que les spectateurs enfants, « aux pieds de cette idole phallique, qui symbolise un désir presque théorique, (…) retournent à des jeux puérils .Ni Méduse, ni Salomé, Nana se révèlerait alors comme une Circé présidant une nursery d'enfants ». p. 73.

42 Jean Borie, *op. cit.,* p.73.

43 Nous pensons surtout au cinéma et à deux films majeurs *King Kong* (1976) de John Guillemin et *Apocalypse Now* (1981) de Francis Ford Coppola. Dans le premier film, une tribu préhistorique fait d'un primate géant une divinité à laquelle elle fait offrande d'une jeune belle femme star de film pornographique. Si cette tribu préserve son système de vie c'est grâce à cette vénération qu'elle voue à ce dieu de la forêt. Dans le deuxième film sur la guerre du Vietnam, un colonel américain de haut rang (Marlon Brando) déserte l'armée et crée en plein jungle vietnamienne un temple où il est érigé en une divinité. Il dispose de son propre photographe (Denis Hopper) et d'une légion de fidèles qui sont à sa merci. Comme le haut commandement américain redoute les mythes, il sera tué.

44 Jean Borie, *op. cit.,* p.215.

représente le luxe dans son « dérivé de luxure »[45], pour reprendre les paroles de Migdal. Nana enveloppe son corps dans des tissus sensuels qui érotisent sa chair et le rendent saillant et érectile. Par de tels vêtements, son corps acquiert une dimension presque mythique. Nous pouvons citer à titre d'exemple ce passage, où les matières (la soie, le satin et la guipure), en harmonie suggestive avec les couleurs, participent à irradier le corps de Nana en le rendant plus séduisant :

> Le petit corsage et la tunique de soie bleue collant sur le corps, relevés derrière les reins en un pouf énorme, ce qui dessinait les cuisses d'une façon hardie, par ces temps de jupes ballonnées ; puis, la robe de satin blanc en sautoir, le tout orné d'une guipure d'argent que le soleil allumait[46].

La matière fusionne dans son corps et lui colle à la peau, faisant d'elle un fauve, une bêtequi attise les mâles en rut. Nana est désigné par Migdal comme :

> Artifice dans sa chair même. (Car), il y aune hybridation de la texture de (sa) peau qui se fait étoffe de luxe, pour provoquerune sensation synesthésique de volupté contribuant non seulement à rendre (sa) nature féminine énigmatique et envoûtante mais encore à en accentuer (son) côté animal.[47]

D'ailleurs, par un tel accoutrement, Nana a une allure d'un cheval indomptable.Elle rappelle Pégase, le cheval ailé divin, l'une des créatures fantastiques les plus célèbres de la mythologiegrecque, né du sang de la Gorgone Méduse et qui a échappé à la domestication.Dans plusieurs séquences, son visage est filmé à travers un gros planfait ressortir le côté maléfique et quasi-bestiale de cette créature. On dirait qu'elle porte un masque. Le maquillage dont elle se pare est fait de couleurs sombres qui mettent en relief ses yeux exorbités et lui donnent un aspect d'un démon en personne.

---

45 *Ibid.*, p.188.

46 Nana, *op. cit.,* p319.

47 Anna Gural-Migdal, *op. cit.,* p.189.

Or, Nana croit qu'elle peut régner éternellement sur les autres par son pouvoir physique, or elle se trompe. Les personnages zoliens vivent donc dans l'illusion et dans la fantasmagorie.À plusieurs reprises, Nana se livre à un jeu d'auto-érotisme et s'abandonne à la contemplation de toutes les parties de son corps.Son « plaisir solitaire » lui plaîténormément et l'assimile à un fauve en chaleur qui jubile dans la découverte de ses sens :

> Alors, il leva les yeux. Nana s'était absorbée dans son ravissement d'elle-même. Elle pliait le cou, regardant avec attention dans la glace un petit signe brun qu'elle avait au dessus de la hanche droite ; et elle le touchait du bout du doigt, elle le faisait saillir en se

> renversant davantage, le trouvant sans doute drôle et joli, à cette place. Puis, elle étudia d'autres parties de son corps, amusée reprise de ses curiosités vicieuses d'un enfant[48].

Elle est viscéralement narcissique, Narcisse étant dans la mythologie un jeune homme qui s'extasie devant le reflet de son image sur l'eau et qui contemple avec émerveillementtoutes les composantes de son visage au point de vouloir embrasser sa propre image projetée sur l'eau. Narcisse succombe à l'appel du désir, un désir auto-réfléchi. Ce passage est révélateur de la relation intime et sensuelle que Narcisse a établie avec sa propre image :

> En se penchant sur l'eau, Narcisse y voit son visage, et, séduit par l'image de sa beauté, s'éprend de ce reflet sans consistance.Ilreste en extase, le visage absorbé par le spectacle, le corps immobile comme une statue : il admire ses yeux, ses cheveux, ses joues imberbes, son cou d'ivoire, sa bouche charmante, la blancheur de son teint.il donne des baisers à l'onde trompeuse.[49]

Nana, Narcisse féminin dans cette France du second Empire, est incapable d'aimer et de s'attacher à tous ceux qui la désirent. Le seul amant avec qui elle a voulu se détourner du monde de la scène et de la vie débauchée qu'elle mène, c'est Fontan.Mais cet amour est empreint d'un masochisme destructeur dans la mesure où Fontan la maltraite et la roue de coups.Les scènes des coups qu'il lui assène se répètent.Dans sa rencontre avec ses partenaires, Nana est à la recherche de soi « dédoublé dans l'Autre »[50], pour reprendre l'expression d'Anna Gural-Migdal. Elle se voit en Fontanqui lui rappelle ses jeux cyniques auxquels elle s'est toujours livrée dans ses rapports avec ses victimes. Tantôt elle se masculinise, tantôt elle se féminise à un point tel qu'elle épouse la figure de l'androgyne[51], ni homme, ni femme :

---

48 Jean Borie, *op. cit.,* p.190.

49 Fernand Comte, *Les héros mythiques et l'homme de toujours*, Paris, Seuil, 1993, p.152.

50 Anna Gural-Migdal, *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Peter Lang SA, Editions scientifiques et européennes, Bern, 2003, p.318.

51 Le mythe de l'Androgyne est raconté par Platon dans *Le Banquet* : Au commencement, il y avait trois espèces et non deux comme aujourd'hui: la femelle, le mâle et, outre ces ceux-là une troisième du nom de l'Androgyne composée des deux autres, mâle et femelle réunis.

> Nana se déguise en homme pour inscrire sa différence dans le simulacre de son être, dans cette dissimulation qui ne dissimule rien, sinon la relance infinie du désir et du manque.[52]

« Puis sous un déguisement d'homme, c'étaient des parties dans des maisons infâmes, des spectacles de débauche dont elle amusait son ennui. »[53].Nana vit dans l'excès pour combler un videexistentiel. « Toute l'existence de l'actrice est un rôle de composition où rayonnent les simulacres érotiques, les projections de soi dans la foule, dans le fictif, dans le rêve »[54],avance Migdal**.** Nana n'est-elle pas à la recherche d'un troisième sexe ? D'ailleurs, elleféminise toujours ses amants. Elle compare, par exemple, Georges Hugon à une fille et lui demande tout le temps de revêtir ses vêtements. Elle l'appelle même « ma chérie »[55].Comme le sexe est érigé en culte absolu, elle finit par perdre sa féminité et son statut sexuel réel. Le culte d'un être ou d'un objet aboutit souvent à sa négation. Les gens font d'elle un mythe et elle s'y plaît, mais au fond elle reste un être fragile et vulnérable.

Gervaise, tout comme Nana, est un être délicat. Elle incarne de ce fait le mythe d'Icare. Dans la mythologie grecque, Icare est mort après avoir volé trop prés du soleil, alors qu'il s'échappait du labyrinthe avec des ailes de cire créées par son père Dédale. Tel Icare, Gervaise veut voler très haut dans les cieux, pour s'échapper de la médiocrité de son milieu : elle a vécu longtemps à la merci d'un père ivrogne et agressif, puis elle est tombée enceinte à l'âge de quatorze ans,car elle a été élevée dans la rue avec les garçons du voisinage, elle a été livrée après à elle-même à Paris avec ses enfants, abandonnée de son amant Auguste Lantier et puis a fini sa vie seule dans la misère et dans la déchéance.Comme Icare, Gervaise n'a pas de vraies ailes. Elle est en effet une femme fragilisée par son milieu. La fragilité du personnage zolien s'explique aussi par sa relation intime et charnelle avec les objets et la matière, une passion qui les détruit. Nana aen effet un goût effréné pour la luxure. Elle vit dans l'excès et dans l'exhibitionnisme. Elle se plaît à changer de vêtements, de décors et de style de vie. Elle ne veut pas passer inaperçue et ne sort jamais de sa sphère narcissique. Elle

---

52 Anna Gural-Migdal, *L'Écriture du féminin chez Zola et dans lafiction naturaliste,op. cit.,* p.318.

53 Zola, *Nana,* op, cit*,* p.404.

54 Anna Gural-Migdal, *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*,*op. cit.,* p.318.

55 Zola, *Nana,op. cit.,* p.165.

est entourée, dans son appartement privé d'agents et de courtisans qui assistent à ses rituels d'idolâtrie qu'elle cultive passionnément. Migdal affirme :

> Nana, en tant que cocotte de luxe et actrice de la mode, est e effet un personnage de la modernité qui soulève les passions et fait cohabiter aristocratie et démocratie, tradition et innovation, temps long du mythe et temps court de la mode[56].

Cette luxure ne comble pas au désenchantement de la courtisane et accentue davantage son ennui. C'est pourquoi, elle n'est jamais en paix avec elle-même et elle est toujours aux prises avec ses sautes d'humeur. La matière est incapable de soigner une âme en détresse.

III-3-3- La Toison hypnotisante – Bastet

La chevelure et les cheveux dominent les histoires mythologiques. Chez les peuples primitifs, les cheveux représentent un objet de culte.Hésiode, Homère, les védas indiensfont l'éloge des chevelures denses et belles, symboles de la force et de la séduction. Il suffit aussi de se référer à l'histoire biblique racontée dans l'Ancien Testamentqui se rapporte à celle de Samson et de Dalida pour se rendre compte dugrand pouvoir que détient la chevelure. En effet, Samson est un héros d'une force herculéenne et qui doit sa puissance à sa longue chevelure. D'ailleurs, il perd cette puissance quand il tombe amoureux de Dalida qui est séduite par la beauté de ses cheveux, mais elle le trahit en lui rasant ses sept tresses. La première fois que Nana est apparue sur scène, son atout le plus remarquable est ses cheveux identifiés dans le texte à « un voile ».Ilssont comme une toison[57] hypnotisante qui séduit et ensorcèle ses amoureux transis. Sa chevelure est aussi une sémiotique où s'associent et se combinent les signes de l'alphabet monstrueux. À chaque fois où elle veut user de son

---

56 Anna Gural-Migdal, *Écrits-.Ecrans : conceptions iconiques et filmiques des romans de Zola, op. cit.,*p.183.

57 Dans la mythologie grecque, la toison d'or est la toison de Chrysomallos, bélier pourvu de grandes ailes sur lequel Phrixos et Hellé s'enfuirent pour s'échapper de leur belle-mère Ino. Arrivé en Colchide, Phrixos met en feu le bélier à Zeus et offre la toison au roi Éétès, qui la suspend à un arbre et la fait garder par un dragon et des hommes armés.

charme, elle se contorsionne en mettant en avant sa chevelure, dense et immense. Citons à titre d'exemple ce passage du roman, où elle est en tête à tête avec le comte Muffat :

Nana ne bougea plus.Un bras derrière la nuque, une main prise dans l'autre, elle renversait la tête, les coudes écartés. Il voyait, en raccourci ses yeux demi-clos, sa bouche entrouverte, son visage noyé d'un rire amoureux ; et, par derrière, son chignon de cheveux jaunes dénoué lui couvrait le dos d'un poil de lionne[58].

Sa pilosité fait d'elle « une bête d'or »[59] :

> Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sacroupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnait au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête.[60]

Il est dit clairement,dans cet extrait quand Nana s'est rendue à la Course du Grand Prix qu'elle ressemble « davantage à un jockey, (quand) elle s'était posée une toque bleue à plume blanche sur son chignon, dont les mèches jaunes lui coulaient au milieu du dos, pareilles à une énorme queue de poils roux »[61].Le voile de gaze qu'elle porte ne fait que mettre en exergue sa sensualité et sa nudité plutôt que de la cacher.D'ailleurs la corporalité de Nanaest envahie par son organe sexuel, où « il y avait de la bête »[62].Ses cheveux, lui couvrent « le dos d'un poil de lionne »[63], ses « fuites de chair blonde »[64] sont noyées « dans des lueurs dorées »[65]. Bref, sa pilosité, fait de son corps « un velours »[66]:

> On voit le rôle de cette pilosité : l'animalité dévoreuse [...] se précise iciet achève la transformation de Nana en monstre : ilsongeait à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve[67], fait remarquer Jean Borie.

---

58 Emile Zola, *La Bête humaine. Op. cit.,* p.191.

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

61 *Nana*, *op. cit.,* p.319.

62 *Ibid.*, p.191.

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*

67 Jean Borie, *op. cit.,* p.69.

Le sexe de Nana pareil à «une gueule de fauve à rouge crinière »[68] pour reprendre Jean Borie, prend le dessus sur son corps et la domine entièrement. Ce sexe est la métonymiedu corps d'une femme sans profondeur psychologique ou intellectuelle.C'est pourquoi, Nana est dévorée progressivement par son organe érogène au fur et à mesure qu'elle dévore ses amants.

Dans l'adaptation de Renoir, la chevelure dense de Nana prend de l'ampleur dans plusieurs plans. On dirait que l'écran lui-même se met à la merci de ces plans où la toison fait saillie :

Dans *La Bête humaine*, Séverine est décrite comme une femme très féminine, sensuelle possédant des cheveux noirs, pareils aussi à une toisonqui hypnotise le jeune cheminot. Sa chevelure ténébreuse fait ressortir la beauté de ses yeux clairs, bien qu'elle ait un teint souvent pâle. Dans le roman,l'expression« cheveux noirs »revient souventcomme un leitmotiv :

> Séverine s'était levé, violente, le visage en flamme, avec le vacillement effrayé de son regard bleu, sous la masse lourde de ses cheveux noirs.[69]

---

68 *Ibid.*,p.69.

69 Emile Zola, *La Bête humaine,op. cit.,* p.20.

> Le caissier (le voisin de Séverine et de Roubaud) ayant demandé quelle mine elle faisait, sa femme s'était efforcée de la dépeindre : très raide, très pâle, avec ses grands yeux bleus, si clairs sans ses cheveux noirs.[70]

Lors de ses rencontres sulfureuses avec Jacques, sa toison opère comme une senteur enivrante et magique qui l'hypnotise :

> Elle semblait s'être passionnée chaque jour, sous le casque sombre de ses cheveux noirs ; et il l'avait sentie peu à peu s'éveiller, dans ses bras, de cette longuevirginité froide.[71]
>
> Jacques, qui avait sa bouche dans l'épaisse toison odorante de sa chevelure, la baisait, à intervalles réguliers,de longs baisers inconscients.[72]

On a l'impression que les deux amants sont les victimes des senteurs sensuelles de cettenoire chevelure, abondante et dense. Ils sont pris dans ses filets, et se sont enfermés dans son « océan noir », pour reprendre les termes de Baudelaire, quand il décrit la chevelure de la femme aimée.Nous pouvons citer à titre d'exemples ces quelques vers :

> Ô toison, moutonnant jusque sous l'encolure !
>
> Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir !(…)
>
> Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
>
> Dans ce noir océan où l'autre est enfermé[73]

Pareillement à la toison de Séverine, la chevelure dont s'enivre le poète est associée à une pilosité animalière. Il est lui aussi pris dans les filets de cette toison noire qui s'est transformée en un océan qui l'a aspiré et qui a fait de lui à jamais un prisonnier.La sorcière aété souvent dotée d'une chevelure noire qui attire et fascine par son pouvoir magique et ensorcelant.Celle de Séverine change et s'épaissit, comme si elle devenait une créature méphistophélique qui s'apprête à chaque fois à rejoindre le monde des enfers. Elle est la métonymie d'une femme ambivalente et énigmatique, plongée dans le noir et pourvue d'une

---

70 *Ibid.*, p78. Citons aussi la page 257 : « *Elle semblait s'être passionnée chaque jour, sous le casque sombre de ses cheveux noirs ; (…).* ».

71 Emile Zola, *La Bête humaine,op. cit.,*p.257.

72 *Ibid.*, p.298.

73 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, La Chevelure*, Collection Poésie / Gallimard (n°85), Gallimard 1857.

présence surnaturelle.La couleur noire des cheveux de Séverine est en correspondance avec l'ambiance ténébreuse qui domine tout le roman.Lanoire chevelure ondoyante de Séverine est pourvue à chaque fois d'une nouvelle énergie. Ses yeux, son cou, son corps sont des mythèmes significatifs qui dotent le récit zolien d'une dimension mythologique. En effet, la mythologie, dans une œuvre littéraire, acquiert une fonction structurale, lorsque les mythèmes, c'est-à-dire les plus petites unités mythiquesexpressives se propagent tout au long du texte, s'entrelacent et forment une toile significative. Gilbert Durand avance que le mythème « peut-être indifféremment un motif, un décor mythique, un emblème, une situation dramatique. »[74]Dans le film, la chevelure de Séverine est filmée souvent en gros plan,lui donnantl'air d'une chatte tantôt dolente, tantôt en furie.

[74] Gilbert Durand, *Figures mythologiques et visages de l'œuvre*, *De la Mythocritique à la Mythoanalyse*. Collection L'ile verte, 1979, pp 344, 345.

Les femmes zoliennes sont doncdes femmes ambivalentes et mystérieuses. Nana, notamment est dotée d'une beauté **«** doublée du mal, tour à tour divine et monstrueuse, mais toujours excès, elle ne sera jamais complètement humaine »[75], pour reprendre Migdal. Elle peut paraître douce et sensuelle, mais très vite elle se transforme en une bête féroce.Séverine est aussi un être double. Elle est belle mais d'une beauté qui peut se transformer à tout moment en une flétrissure, douce mais d'une douceur qui peut se métamorphoser en violence. Elle est une figure féminine surprenante car elle est versatile.Elle est à la fois accessible et mystérieuse. Elle est elle aussi en perpétuelle métamorphose. Qu'est-ce que le récit mythique si ce n'est un récit actualisé, avec souvent de nouvelles modulations ? Nana et Séverine rappellent ainsi Bastet, la figure mythologique qui représente l'une des déesses du panthéon égyptien. Bastet est une déesse à double visage. Sous sa forme de chatte ou de déesse à tête de chat, elle est la déesse bienveillante protectrice de l'humanité. En revanche, sous les traits d'une déesse à tête de lionne, elle s'identifie à la redoutable déesse de la guerre, Sekhmet. Bastet est une déesse qui apparaît sous plusieurs caractères, douce et cruelle, séduisante et dangereuse. Bastet est le symbole de la féminité, la protectrice du foyer et la déesse de la maternité. Mais en elle, sommeille toujours le félin. Elle est une figue mythologique qui incarne par excellence la dualité et la complexité de l'être humain. Séverine est une féline qui peut–être douce, à l'image de Bastet et sanguinaire à l'image de Sekhmet :

> D'unmouvement câlin, elle s'approchait pour se pendre à lui de ses bras nus, levant sa gorge ronde, que découvrait la chemise, glissée sur une épaule»[76]. Elle a des « yeux (qui) n'étaient pleins que de la chose, l'interrogeaient, le(Jacques) suppliaient (pour tuer Roubaud)[77]

Le rite sanguinaire éprouve ses automatismes. Le corps est affecté. Face à l'appel de l'instinct, Séverine ne peut rien faire que de se laisser aller, et répondre à l'appel des monstres tapis au fondd'elle *:* « Elle renversait son visage soumis, d'une tendresse suppliante, découvrait son cou nu, à l'attache voluptueuse, de la gorge *»*[78]. Telle une chatte en chaleur,

---

75 Anna Gural-Migdal, *L'Écriture du féminin*, *op. cit.,*p.188.

76 Emile Zola, *La Bête humaine,op. cit.,* p.384.

77 *Ibid.*,p.313.

78 *Ibid.*, pp.390, 391.

elle découvre son cou, sa gorge et se frotte voluptueusement à Jacques. Mais elle s'énerve quand Jacques fait preuve de faiblesse en étant incapable de tuer son mari. L'ambivalence et la dualité de Nana et de Séverine apparaissent nettement à l'écran.

En Nana et Séverine cohabitent le charme et la volupté, mais aussi le mal et la cupidité.La plupart des personnages zoliens sont des êtres doubles et ressemblent énormément à des figures surnaturelles et ténébreuses. Ils marchent souvent dans l'ombre munis de leurs lanternes, tels des somnambules :« Misard, dans le coin, avait dérangé le pot à beurre ; et, à quatre pattes par terre, une lanterne allumée posée près de lui, il sondait le mur à

légers coups de poing, il cherchait. »[79].Jacques, voulant découvrir le cadavre de Grandmorin se précipite avec son compagnon qui marche « en balançant la lanterne »[80].Bousculée par le meurtre de Grandmorin, Séverine rentre chez elle « l'air d'une somnambule »[81]. Les personnages zoliens incarnent la figure d'une humanité qui souffre d'une crise identitaire. Ils sont des personnages qui ont du mal à paraître sous la lumière du jour. Ils ne peuvent se libérer de l'emprise de leurs pulsions bestiales. Le naturalisme zolien, découle par conséquent d'une impulsion expressionniste, où le réel s'ébranle et glisse vers la fantasmagorie.Les personnages zoliens, en particulier Jacques et Séverine, sont donc en proie à des hallucinations. Ils croient voir clair, mais ils sont souvent aveuglés, vivant dans le rêve et dans l'hallucination :

> Ses pieds (ceux de Jacques) glissaient sur l'étroite bande de fer, mouillée par la neige, et il était aveuglé, et le vent terrible menaçait de le balayer comme une paille.[82]
>
> Leur imprudence, cette folie de s'être ainsi attardés, leur montrait, dans une brusque imagination, le mari les poursuivait à coups de révolver.[83]

La vue et la vision : deux attitudes, deux postulations primordiales dans *La Bête humaine,* comme si Zolanous disait que l'aventure naturaliste de la perception ne peut se faire que dans la coprésence même du réalisme et de l'expressionnisme, dans cette zone floue et trouble où l'œil qui croit bien visualiser nettement les choses,bute sur les fantômes d'un réel monstrueux.Dans l'incipit de *L'Assommoir*, Gervaise attend son amant Lantier qui tarde à venir. Elle jette sur sa misérable chambre un regard triste, et la parcourt « de ses yeux voilés de larmes »[84]. Puis elle interroge par son regard les trottoirs du boulevard de la Chapelle où se trouvait l'Hôtel où elle loge. Mais elle n'arrive pas à voir clair, car elle est gênée par une lanterne. Ce mythe de l'ombre semble transparaître dans les adaptations de Renoir et plus

---

79 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.69.

80 *Ibid.*, p.71

81 *Ibid.*, p.78.

82 *Ibid.*, p.220. D'autres passages du texte révèlent l'hallucination dont sont victimes ces personnages, notamment les pages 217, 203.

83 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.205.

84 Emile Zola, *L'Assommoir, op. cit.,* p.9.

particulièrement dans le film *Nana*. Le cinéaste est probablement influencé par le cinéma expressionniste allemand[85]dans la mesure où l'expressionnisme au cinéma met en jeu une dialectique du bien et du mal, une confrontation qui se joue au sein du plan. Ce conflit incessant entre l'ombre et la lumière traduit les sensations funestes et moroses des personnages et déforme donc la réalité.[86]

[85] L'expressionnisme est un mouvement artistique de l'avant-garde apparu en Europe du Nord et plus particulièrement en Allemagne dans les années 20. Il reflète le désenchantement du peuple allemand face à une société qui ne répond plus à ses attentes.

[86] Il n'y a qu'à citer le film *Le Cabinet du docteur Cagliari* réalisé par Robert Wiene en 1919 où les personnages se meuvent dans une atmosphère macabre et lugubre, dans une vie déchiquetée par les ombres et enfouie dans les brumes..

Dans le film *Nana*, lespersonnages sont dans la plupart du temps filmés à travers leur ombre, ou dédoublés d'elle. Ils sont souvent adossés au mur. Nous avons l'impression qu'ils sont des héros mythologiques qui portent le fardeau de leur destinée fatale. Dans *La Bête humaine*, Jean Renoir semble opter pour les lumières sombres ainsi que pour l'ombreafin de traduire le sort tragique de ses personnages, ce qui les rapproche des héros de la tragédie grecque. Tous les rendez-vous de Jacques et de Séverine ont lieu dans le noir.Désormais, le noir constitue la toile de fond du roman. En fuyant Flore qu'il a peur de tuer, Jacques « galopaau travers de la campagne noire »[87], le train qui donne son rythme à l'histoire fougueuse et passionnée de Jacques et de Séverine, fuyait souventet « se perdait […] dans les ténèbres. »[88] Le meurtre de Grandmorin a eu lieu aussi la dans le noir où : « la nuit était pâle, les masses noires des arbres défilaient furieusement. »[89]

Quand Jacques tente de tuer Roubaud, la caméra se focalise sur son ombre renversée reflétée par une flaque d'eau.

87 Emile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.,* p.67.

88 *Ibid.*, p.68.

89 *Ibid.*, p.265.

Au moment du crime accompli, il n'y a qu'un seul faisceau lumineux qui pénètre la chambre obscure des deux amants. Cette lueur de lumière laisse transparaître l'ombre de Jacques en train de poignarder Séverine.

Après avoir accompli le meurtre et satisfait ses crises démentielles,Jacques apparait dans une séquence en travelling,marchant sans savoir où aller, au milieu des rails, dans l'obscurité la plus totale. Pascal Mérigeau écrit :

Les personnages de La Bête humaine sont écrasés par le poids d'une fatalité qui en cette année 1938 pèse aussi sur le monde[90].

[90] Pascal Mérigeau, *Jean Renoir*, *op. cit.,* p.405.

Conclusion de la troisième partie

Tout est figures dans l'écriture romanesque zolienne. Dans sa configuration de l'espace, des objets, des couleurs, dans sa description très suggestive du corps féminin, Zola recourt à tout un encodage rhétorique qui révèle la destinée tragique de ses personnages. Ces êtres qui appartiennent à l'ère de la lampe, des chandelles ou des torches n'évoluent guère dans des espaces éclairés, mais dans des coins sombres et des cavernes ténébreuses qui font d'eux des personnages méphistophéliques.

Des romans aux films, des cinéastes, comme Renoir et Clément, ont été sensibles à la métaphoricitéde l'écriture zoliennequ'ils ont traduite dans leurs adaptations par le biais d'une esthétique spécifique faite de gros plans, de panoramiques étales, de travelling et de lumières contrastées et nuancées. Cette esthétique de la mise en scène rend compte de la symbolique des objets et des lieux dans lesquels évoluent ces personnages. Elle révèleaussi leurvision réaliste et imagée qu'ils se font du réel.

À cette composanteà la fois réaliste et métaphorique qui caractérise les romans zoliens, il y a également la dimension mythologique qui est agissante. Les personnages féminins zoliens et notamment Nana, Séverine et Gervaise s'apparentent à des figures surnaturelles et préhistoriques. Les cinéastes qui ont adapté les romans de Zola ontescamoté cette dimension. Seul Renoir nous semble-t-il,a su traduire, àtravers une mise en scène qui conjugue réalisme et expressionnisme, la lourde fatalité qui pèse sur ces femmes mystérieuses et ambivalentes et qui les rapproche des héroïnes des grandes tragédies de l'Antiquité.

Conclusion générale

Dans la première partie de notre thèse, nous avonscerné les personnages féminins Zoliens, toutes catégories sociales confondues, en fonction de leur rapport à la sexualité.La plupart de ces femmes la vivent d'une manière fougueuse et bestiale quitte à perdre la raison et à sombrer dans la déchéance. Il nous a paru alors que la représentation de Zola de la sexualité était teintée de misogynie qui trouve sa raison d'être dans une société aussi conservatrice que celle du dix-neuvième siècle. D'où la sympathie de l'écrivain pour la femme madone qui s'abstient, ou qui finit par éprouver des remords pour avoir été guidée par ses instincts les plus primaires. Cette vision manichéenne à l'encontre de la femme n'exclut pas la subtilité avec laquelle l'auteur des *Rougon-Macquart* décrit son personnel féminin romanesque. Dans notre démarche comparatiste, un va-et-vient entre les romans et les films s'impose. Nous avons alors étudié tous les procédés esthétiques auxquels les cinéastes ont eu recours pour mettre en valeur la dimension symbolique et sulfureuse du corps féminin. Force est de constater, néanmoins, que les réalisateurs ont été dans une certaine mesure pudiques dans leur adaptation de l'œuvre romanesque de Zola. Le corps de la femme, tel qu'il est décrit par Zola, un corps qui se réveille aux désirs de la chair et qui subit une profonde métamorphose sous l'effet d'une passion foudroyante, n'est pas vraiment montré dans les films. Un gros plan sur les traits saillants d'un visage, sur un regard, un sourire ou une chevelure dense semble l'emporter sur la littéralité d'un corps nu.Ce à quoi,les cinéastes ont été fidèles, c'est la thématique du miroir à travers laquelle Zola établit le portrait de ses personnages féminins. Ils ont exploité plusieurs techniques comme celles du cadre dans le cadre ou de l'écran dans un autre écran,ou du regard que portent ces femmes sur leur corps. Ce regard est tantôt euphorique, mûpar les attraits d'un corps séduisant et voluptueux, tantôt désenchanté sous l'effet d'un corps déchu et désagrégé. Les moments de bonheur que vit Nana en s'admirant devant sa glace en présence du comte Muffat,oula sensation de détresse que ressent Renée à la fin du film en apercevantà travers son miroir son visage triste et malheureux,en disent long sur la portée symbolique du rite spéculaire auquel se livrent les femmes zoliennes et sur la relation viscérale qu'elles entretiennent avec leur corps.

Dans un deuxième moment de notre analyse, nous avons opté pour une étude plus fouillée de certains photogrammes ou de séquences autant que de lexies romanesques au niveau de l'incipit et de l'excipit romanesque, ainsi que de l'ouverture et du dénouement des films correspondants. Les différences entre l'œuvre initiale et son adaptation cinématographique nous ont incitée à nous interroger justement sur la signification de ces divergences.Un film ne peut jamais être une copie conforme au roman dont il s'inspire, il n'adapte pas un roman, mais le réadapte à un contexte politique et social spécifique à la situation dans laquelle il s'ancre, selon les particularités du langage cinématographique. André Bazin, assimile d'ailleurs l'adaptation à « un être esthétique nouveau » :

> Il ne s'agit plus ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film "comparable" au roman, ou "digne" de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma[1]

L'adaptation est un mode de lecture qui a ses propres spécificités et configurations. Elle est à considérer même comme un médium à part entière. Ce médium cristallise la relation dynamique entre la littérature et le cinéma et développe une certaine dialectique entre ces deux différentes formes de langage. L'adaptationest un lieu de métamorphoses, un espace de métissage et d'hybridation entre des modes artistiques hétéroclites. Elle est par ailleurs tout comme le cinéma un art impur. D'ailleurs, dès le générique, les changements fondamentaux auxquels le cinéaste a recours s'annoncent clairement. C'est pour cette raison que nous avons jugée utile d'analyser les seuils filmiques avant même d'aborder l'analyse des séquences et des plans. L'analyse de ces seuils filmiques a été précédée d'une analyse des seuilsromanesques. Nous nous sommes attardée sur l'analyse des couverturesdes romans relatives à différentes périodes et éditions. Nous avons pu constater ainsi que les images qui figurent sur ces couverturesévoluentselon les goûts et les cultures de chaque époque.

Au niveau de cette deuxième partie et adoptant la même démarche comparatiste, nous avons constaté que les cinéastes ont été fascinés par la diversité des portraits féminins dans

---

1 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma,op. cit.,* p.126.

l'œuvre zolienne. Il s'avère que Zola est un romancier de la visagéité faisant du moindre signe de l'expression du visage un élément dramatique par excellence. Le cinéma, art du gros plan, a beaucouppuisé dans la pléthore des visages de la femme zolienne. Et c'est dans la configuration de ces personnages féminins que réside la poétique de l'œuvre des *Rougon-Macquart*. La femme y évolue en effet dans un milieu où interfèrent le réel, l'imaginaire et le symbolique. C'est à travers son rapport avec les lieux, les objets et à travers les images métaphoriques par lesquelles elle est décrite, qu'elle accède au rang de figure. Zola est finalement le portraitiste des coins et des recoins sombres qui révèlent la destinée tragique de ses personnages. Les femmes qui vivent dans cette atmosphère marécageuse s'acheminent incontournablement vers la chute. C'est pour cette raison que la métaphore animalière, qui est constitutive de la figuralité zolienne et qui met en relief le corps de ces femmes,semble préfigurer leur sort et les doter d'une présence surréelle.Nous avons cherchée à détecter la présence du mythe dans la fiction zolienne à travers la nature des personnages féminins qui portent en eux des fissures incurables. Dans leur rapport avec leur partenaire, aux objets, avec la matière, ces femmes s'apparentent à des êtres doubles, énigmatiques voire même méphistophéliques. En elles cohabitent non seulement le charme et la volupté, mais aussi le mal et la cupidité. Et même s'il nous a paru que la plupart des cinéastes qui ont adapté les romans de Zolaont négligé cette dimension là,nous avons pu quand même repérer des séquences qui cristallisent la dimension mythologique de ces personnages féminins. Les gros plans sur une chevelure dense ou sur les rouages d'une machine, le jeu de l'ombre et de la lumière, l'incandescence de corps et d'objets sont autant d'éléments qui ont créé une synergie entre l'œuvre et son adaptation. Finalement le réalisme liesouvent son sort à l'irréalisme et au surnaturel. Le naturalisme zolien provient de cette impulsion expressionniste et fantasmagorique. Pourquoi les cinéastes n'ont pas accordé une place prépondérante au mythe et n'ont vu dans l'œuvre de Zola que la dimension réaliste ?En tout cas, dans ses témoignages sur son adaptation de La *Bête humaine*,Jean Renoir ne lève pas l'ambigüité.

Dans *Cinémonde*, il dit :

> Cette suite lourde hérédité des Rougon-Macquart fait de la Bête humaine une suite naturelle aux grandes tragédies de l'Antiquité.Jacques Lantier nous intéresse autant

> qu'Œdipe roi. Ce mécanicien de locomotive traîne derrière lui une atmosphère aussi lourde que celle de n'importe quel membre de la famille des Atrides.[2]

Mais et au même moment dans *Les Cahiers de Jeunesse*, il affirme :

> C'est un sujet révolutionnaire puisqu'il peut amener la conclusion que des individus vivant dans de meilleures conditions agiraient mieux et se passeraient à côté de semblables drames. C'est une réfutation de la facile théorie réactionnaire qui s'appuie sur la convention que les êtres sont immuables, destinés à agir dans un certain sens et qu'il est inutile de rien tenter en vue de leur amélioration.[3]

Lefilm*La Bête humaine* oscillerait-il donc et d'après les révélations de Jean Renoir entre le mythe et la réalité ? Le réalisateur semble avoir tranché après quelques années de la sortie du film :

> Je m'étais mis dans la tête une idée que je n'ai d'ailleurs pas abandonnée, c'est que le côtédit réaliste ou naturaliste de Zola n'est pas tellement important, et que Zola est avant tout un poète, un grand poète.[4]

Renoir a déjà compris la nature de la relation qui devrait exister entre la littérature et le cinéma. Et il rejoint par là ce qu'Alexandre Astruc a dit dans la conclusion de son articlecélèbre, intitulé « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » :

> La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture : l'auteur écrit avec la caméra comme un écrivain écrit avec un stylo.[5]

Le cinéaste ne peut jamais reproduiretel quel le texte littéraire dont il s'inspire, mais il le réécrit en se ressourçant dans le langage cinématographique.

D'ailleurs, en évoquant la question du rapport de la littérature au cinéma, Jean-Luc Godard réclame l'autonomie du cinéma par rapport à la littérature :

> Si l'on sait d'avance tout ce que l'on va faire, ce n'est plus la peine de le faire. Si un spectacle est tout écrit, à quoi sert de le filmer ? À quoi sert le cinéma, s'il vient après la littérature ? Quand

---

2 *Cinémonde*, 7 décembre 1938.

3 *Les Cahiers de la jeunesse*, n°38, 15 décembre 1938.

4 *Les Cahiers du cinéma* n°78, Noël 1957.

5 Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948 ; repris dans *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo* (1942-1984), Paris, L'Archipel, 1992,p. 326).

> j'écris un scénario, moi aussi j'ai envie de tout mettre sur le papier, mais je n'y arrive pas. Je ne suis pas écrivain.[6]

L'image cinématographique est donc très différente de l'écriture littéraire, Christian Metz l'affirme en parlant de la plasticité de l'image cinématographique considérée comme un signifiant qui ne renvoie qu'à lui-même :

> L'image est toujours d'abord une image, elle reproduit dans sa littéralité perceptive le spectacle signifié dont elle est le signifiant ; par là, elle *est* suffisamment ce qu'elle montre pour ne pas avoir à le *signifier*, si l'on entend ce terme au sens de « signum facere », fabriquer spécialement un signe.[7]

C'est pour cette raison que le cinéma ne peut s'affirmer qu'en tournant le dos à« l'imaginaire » produit par le texte littéraire :« Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance, l'imaginaire. C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire. »[8]

Du moment où le cinéma s'affranchit de la littérature, la relation entre ces deux champs d'investigation sont plus harmonieuses, l'adaptation se fraye de nouvelles voies ettrouve dans la littérature où elle puise un matériau parmi d'autres, souple et transformable. C'est ce que Jean Cléder laisse entendre dans son article intitulé « Ce que le cinéma fait de la littérature » :

> À partir du moment où le cinéma s'est assuré d'une véritable spécificité et s'est rassuré sur l'inviolabilité des frontières de son royaume, ses relations avec la littérature se sont naturellement apaisées, de sorte que la pratique de l'adaptation s'est ouvert de nouvelles voies, certes marginales quantitativement, mais importantes d'un point de vue esthétique et historique.[9]

---

6 « Entretien avec Jean-Luc Godard », *Cahiers du Cinéma*, n° 138, spécial « Nouvelle Vague », décembre 1962, p. 28.

7 Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? »,*Essais sur la signification au cinéma. Editions Klincksieck,* 1971, p.79.

8 Marguerite Duras, « Deuxième projet », *Le Camion*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p.75.

9 Jean Cléder *« Ce que la littérature fait du cinéma »*, article paru le 01 décembre 2006.

Effectivement et jusqu'au jour d'aujourd'hui les adaptations littéraires n'ont pris aucune ride.Mentionnons ces adaptations : *Belami*[10], *Confession d'un enfant du siècle*[11], *Jane Eyre*[12], *La douleur*[13], *La couleur des sentiments*[14]qui prouvent que littérature et cinéma ne se sont pas séparés pour autant. Mais l'adaptation ne se fait plus dans le même état d'esprit qu'au début du siècle dernier. En effet, au début du XXe siècle, le cinéma, étant un art jeune, se ressourçait dans les textes littéraires car il était à la recherche de ses repères. Maintenant, les choses ont évolué, on a l'impression que la littérature est fière de se voir sur grand écran, puisque le cinéma commence à intéresser de plus en plus le public au détriment des fois de la littérature. Le cinéma peut être par conséquent une consécration pour les écrivains.*De Rouille et d'os*[15] notamment est un recueil de textes sorti en 2005, écrit par un jeune auteur peu connu en France.Avant d'être adapté au cinéma, 5000 exemplairesde ce recueil ont été vendus. Depuis la sortie du film, près de 10,000 exemplaires sont vendus en plus, en

---

10 *Bel Ami* est une adaptation française du roman éponyme écrit par Maupassant en 1885.Le film a été réalisé par Louis Daquin en 1955. Il relate l'histoire d'un jeune cynique du nom de Georges Duroy qui essaie de faire carrière dans le Paris de 1880…

11 *Confession d'un enfant du siècle* est un film dramatiquefrançais écrit et réalisé par Sylvie Verheyde, sorti le 29août2012. Ce film faisait partie de la sélection *Un certain regard* au festival de Cannes 2012. Adapté au roman éponyme d'Alfred de Musset, ce film raconte la relation entre Georges Sand et l'auteur dans les années 1830.

12 *Jane Eyre* est un film britannique sorti en 2011, réalisé par Cary Joji Fukunaga, où il s'est inspiré du roman éponyme écrit par Charlotte Brontë en 1847.Cette version met en relief le désir d'émancipation de l'héroïne.

13 *La Douleur* est un film français réalisé par Emmanuel Finkiel sorti en 2018.Il est présenté au Festival du film francophone d'Angoulême en 2017. Le film est adapté du roman éponyme La Douleur de Marguerite Duras, publié en 1985. Il relate l'histoire de l'attente de Marguerite de son mari, déporté dans les camps de concentration, sous l'occupation allemande.

14 *La Couleur des sentiments* (titre original : The Help) est un roman de Kathryn Stockett publié en 2009.Il a été traduit en français par Pierre Girard et édité à Paris par Jacqueline Chambon et à Arles par Actes Sud en septembre 2010. Le roman est adapté au cinéma en 2011 par Tate Taylor. Il raconte l'histoire de trois femmes qui sont liées par un projet secret qui les met toutes en danger, celui d'écrire un livre qui remet en cause les conventions sociales les plus sensibles de leur époque. (durant les années soixante).

15 *De Rouille et d'os* est un film franco-belge coécrit et réalisé par Jacques Audirad, sorti en 2012. Il s'agit de l'adaptation du recueil *Rust and Bone* de l'écrivain canadien Craig Davidson.

seulement trois semaines. Le film a été sélectionné à Cannes et il a eu beaucoup de succès. Selon l'article des*Echos*[16], *Hugo Cabret*[17]de Brian Selznick a connu des ventes dix-sept fois plus importantes après que Martin Scorsese s'en soit inspiré.

Des questionsqui restent quand même posées : pourquoi les adaptations en France de l'œuvre de Zola se sont arrêtées au XXe siècle *(Germinal*, Claude Berri, 1993), alors qu'aux Etats-Unis on continue à le faire (*En Secret*[18], Charlie Stratton, 2013) ?Zola n'est-il plus à la mode en France ? La vision misogyne ne peut-elle plus être prise en charge par la culture cinématographique française ? D'autant plus que les mœurs sociales en France et en Europe ont connu une véritable métamorphose.L'homophobie a disparu et l'homosexualité n'est plus considérée alors comme une maladie mentale[19]. La notion classique de couple Homme-Femme a perdu par conséquentde sa vigueur. Il n'y a qu'à se référer au film*La Vie d'Adèle*, réalisé par Ahmed Kéchiche en 2013 et qui met en scène une histoire d'amour poignante entre deux jeunes filles. Ce filmqui est une consécration à l'homosexualité et à l'amour inconditionnel, a reçu la Palme d'or au Festival de Cannes en 2013[20]. En parlant de son personnage féminin qui a su interpeller le regard des spectateurs, le réalisateur tuniso-français révèle :

---

16 *Les Échos* est un quotidien français d'information économique et financière, fondé en 1908 par les frères Robert et Emile Servan –Schreiber.

17 *Hugo Cabret* ou *Hugo* au Québec en version originale anglaise est un film d'aventure fantastique américain en relief produit et réalisé par Martin Scorsese sorti en 2011.Il est une adaptation cinématographique du roman pour enfants *L'Invention de Hugo Cabret* de Brian Selznick.

18 *En Secret* est un film américain sorti en 2013, réalisé par Charlie Stratton. Il est une adaptation du roman de Zola intitulé *Thérèse Raquin*qui relate l'histoire d'une femme qui s'ennuie dans sa vie conjugale, puisqu'elle est mariée à son cousin qu'elle n'aime pas et vit avec une belle-mère acariâtre. Elle tombe amoureuse d'un homme viril et beau. Elle a fini par tuer son mari, aidée par son amant, et elle n'a pas pu trouver le bonheur qu'elle recherche…

19 En France, le 17 mai 1993, l'OMS a supprimé l'homosexualité de la liste des maladies mentales, date qui est retenue pour la commémoration de la journée internationale contre l'homophobie.

20 Le film *La Vie d'Adèle,* réalisé en 2013, et qui a reçu la Palme d'or au Festival de Cannes, est une adaptation de la BD de Julie Maroh, qui obtient le Prix du public au Festival d'Angoulême en 2011.

> Le personnage d'Adèle porte en elle une sorte d'idéal féminin, une femme courageuse, bienveillante, qui est dans le don de soi et surtout libre (…) Elle ne simule pas la liberté. Elle est vraiment libre.[21]

.Finalement, le paysage cinématographique a-t-il foncièrement changé d'aspect? Sachant que le cinéma de fiction est concurrencé actuellement par le documentaire[22], la réalitéa-t- elle donc dépasséla fiction ? Question ouverte.

---

21 Interview avec Abdelatif Kéchiche le 10 décembre 2013.

22 Mentionnons le documentaire *Fahrenheit 9-11* réalisé par Michael Moore en 2004 et qui a reçu la palme d'or au Festival de cannes en 2004. Ce documentaire critique sévèrement la politique de Georges Busch et met à nu ses stratagèmes, quant à la guerre contre le terrorisme. Fahrenheit a créé l'évènement dans le monde cinématographique, puisque c'est la première fois qu'un documentaire reçoive la Palme d'or dans un Festival.

Bibliographie

I- Corpus littéraire et filmique

a- Corpus littéraire

- ZOLA Emile, *Au Bonheur des Dames*, Éd. Les Classiques de Poche, 1971.
- ZOLA Emile, *Germinal*, Éd. Classiques. 2000 pour la préface, les notes et le dossier.
- Zola Emile, *La Bête humaine*, Éd. Folio Classiques. 1977.
- ZOLA Emile, *La Conquête de Plassans*, Édition établie par Colette Becker avec la collaboration de Gina Gourdin –Servenière et Véronique Lavielle. Éd. Robert Laffont, 1991.
- ZOLA Emile, *La Faute de l'Abbé Mouret*, Édition établie par Colette Becker avec la collaboration de Gina Gourdin -Servenière et Véronique Lavielle. Éd. Robert Laffont, 1991.
- ZOLA Emile, La *Curée,Préface de Jean Borie*. Édition établie et annotée par Henri Mitterrand Coll. « Folio Classique », Éd. Gallimard, Paris 1981.
- ZOLA Emile*, La Fortune des Rougon*, Préface de l'auteur, Éd. Les Classiques, 2004.
- ZOLA Emile, *La Terre*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris, 1887.
- ZOLA Emile, *Le Rêve*, Éd. Gallimard, 1986.
- ZOLA Emile, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1886.
- Zola Emile, *L'Assommoir,* Éd. Fasquelle, 1983.
- Zola Emile, *Nana,* Éd. Les Grands textes classiques, 1993.
- ZOLA Emile, *Pot-Bouille*, Paris, G.*Charpentier et E.Fasquelle*, 1893.
- ZOLA Emile, *Son Excellence Eugène Rougon*, *G. Charpentier et E. Fasquelle,* Paris, 1876.
- ZOLA Emile*, Une Page d'Amour*, Éd. Robert Laffont, Paris, 1991.

b- Les autres textes de Zola

- ZOLA Emile, *Correspondances- Lettres de jeunesse,* Lettre de G. Payot à Zola, 19 novembre 1865 ; cf. Guillemin : Zola, *Bibliothèque-Charpentier*, *Éd. Fasquelle,* Paris, 1902.
- ZOLA Emile, *Le Figaro*, 27 février 1881.

- ZOLA Emile, *Le Voltaire*, le 28 octobre 1879.
- ZOLA Emile, *Le Roman expérimental*, Éd. Flammarion, 2006, O.C, X.
- ZOLA Emile, *Les Quatre Évangiles*. Éd. Hachette, Paris, 1906.
- ZOLA Emile,*Les Romanciers naturalistes*, Éd. Forgotten Books, 2018.
- ZOLA Emile, *Thérèse Raquin*, Éd. Hachette, Paris, 2015.

c- Corpus filmique

- CLEMENT René*, Gervaise*, 1956.
- RENOIR Jean, *La Bête humaine*, 1938.
- RENOIR Jean, *Nana,* 1926.

d- Les autres films adaptés de son œuvre

- Berri Claude*, Germinal,* 1993.
- Carné Marcel, *Thérèse Raquin*, 1953.
- Cayatte André*, Au Bonheur des Dames*, 1943.
- Cazeneuve Maurice, *Nana,* 1983.
- Duvivier Julien, Pot-*Bouille*, 1957.
- Franju Georges*, La Faute de l'abbé Mouret*, 1970.
- Hubert Yves-André*, La Fortune des Rougon*, 1980.
- Jacque Christian*, Nana,* 1955.
- L'Herbier Marcel*, L'Argent*, 1928.
- Moati Serge, *Une Page d'amour*, 1995.
- Molinaro Édouard, *Nadia Copeau, dite Nana*, 2001.
- Vadim Roger*, La Curée*, 1965.

II- Études critiques sur Zola

a- Ouvrages

- BELLALOU Gaël. *Regard sur la femme dans l'œuvre de Zola. Ses représentations de l'encre à l'écran*. Éd. Les Presses du Midi*,* avril 2006.

- BORIE Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Éd. Librairie Générale française « LeLivre de Poche », coll. « Biblio essais », Paris 2003.
- DELEUZE Gilles, Préface de *La Bête humaine,*Éd. établie par Henri Mitterrand, *Folio classique* 1977.
- DJEDIDI Hafedh, *Le Triangle des Passions*, Dar El-Mizen, 2005.
- FONYI Antonia, *Du Zola pur et propre. Approche psychanalytique de La Faute de l'abbé Mouret et du Rêve*, Zola *: Genèse de l'œuvre*, Paris, *CNRS,* Éd.2002.
- FRANDON Ida-Marie, *Autour de Germinal. La mine et les mineurs*, Genève. Droz; Lille, Giard, 1955.
- GODEAU Florence, *Destinées féminines à l'ombre du Naturalisme -Nana(É. Zola), Tessd'Uberville (T. Hardy), Effi Briest (T. Fontane).* Éd. Desjonquères, coll. « Littérature & idée », Paris.
- GURAL-MIGDAL Anna, *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques et européennes, Bern, 2003.
- HAMON Philippe, *commente* ***La Bête humaine*** *d'Émile Zola.* Éd. Gallimard, 1994, coll. « Foliothèque ».
- HAMON Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans* ***LesRougon-Macquart*** *d'Émile Zola*, Éd. Droz, 1983.
- JENNINGS-BERTRAND Chantal, *L'Éros et la femme chez Zola, de la chute au paradis retrouvé.* Éd. Classiques. Paris, 1977.
- MITTERAND Henri, *Zola et le naturalisme*. Éd.PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1986.
- MITTERAND Henri*, Zola. Le roman naturaliste. Anthologie*. Édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, éd. Le Livre de poche, coll. « Classiques », Paris 1999.
- MITTERAND Henri, *Zola tel qu'en lui-même.* Presses universitaires de France, 2009.
- KAEMPFER Jean, *Emile Zola. D'un naturalisme pervers*, J. Corti, 1989.
- KRAKOWSKI Anna, *La Condition de La Femme dans l'œuvre d'Emile Zola,* Éd A-G. Nizet, Paris1994.

b- Articles

- BARTHES Roland, « La Mangeuse d'hommes », Bulletin du Guide du Livre, juin, 1955.
- BERTRAND Denis, « Le langage spatial dans **La Bête humaine** », dans l'ouvrage collectif « Littérature et Représentation », sous la direction de Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine, Éd. Nathan, 1992.
- EISENSTEIN Sergueï, « Le Mal voltairien », Les Cahiers du Cinéma, janvier 1971.
- GREAVES A. Anthony, « Zola féministe : de la femme fatale à la femme libérée », Cahiers de l'Unité d'Enseignement et de Recherches Frossart, Université de Valenciennes, 1980.
- MITTERAND Henri, « Genèse d'un naturalisme abstrait, La Bête humaine d'Émile Zola », in L'illusion réaliste de Balzac à Aragon, Paris, Éd. PUF, 1994.
- RENOIR Jean, « Pourquoi j'aime Zola », in *Cahiers du Cinéma,* Mars 2004, numéro spécial entièrement consacré à la filmographie de Jean Renoir.
- VAN BUUREN Marteen, *Les Rougon-Macquart d'Emile Zola : De la métaphore au mythe*, Éd. Librairie José Corti.1986.

c- Revues

- BONNEFIS Philippe, *Le Bestiaire de Zola,* dans Revue *Europe*, n° spécial avril-mai 1968.
- BONNETAIN Paul, ROSNY J.-H, DESCAVES Lucien, MARGUERITTE Paul et GUICHES Gustave, *Manifeste des Cinq,* publié dans Le Figaro du 18 août 1887.
- COGNY Pierre, EMILE-ZOLA Jacques, *Présence de Zola.* Cahiers naturalistes, Société littéraire des amis d'Émile Zola, 1955.
- REVUE *Europe*, avril-mai 1968. Numéro entièrement consacré à Zola.

d-Thèses

- BECKER Colette, *Les Années d'apprentissages de Zola,* PUF, coll. « Écrivains », 1993.
- *RIPOLL Roger, Réalité et mythe chez Zola*, Éd. Champion, 1981.
- ROBERT Guy, La *Terre d'Émile Zola. Étude historique et critique,* Thèse, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

III- Esthétiques et Arts visuels

a- Ouvrages

- AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Éd. L'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris 1992, 2006.
- AUMONT Jacques, *Le Montreur d'ombre*, Essais sur le cinéma, Éd.Vrin. Coll. « Essais d'art et de philosophie », Paris 2012.
- BARBE Norbert -Bertrand, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Bès Éditions. Coll. « La Pensée de l'image », 2001.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Note sur la photographie, Éd. Cahiers du cinéma/ Gallimard / Seuil.
- BAZIN André, *Jean Renoir,* Éd. Champ libre, 1971.
- BERGALA Alain, *La Disposition et l'attaque*, Éd. Cahiers du cinéma, Paris, 2001.
- BURCH Noël, SELLIER Geneviève, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, *1930-1956*, préface de Michelle Perrot, Paris, *Nathan Université*, 1996.
- BAZIN André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éd. Cerf/Corlet, Paris 2007.
- *CAHIERS du Cinéma,* numéro spécial entièrement consacré à la filmographie de Renoir, 1979.
- CLEDER Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*. Armand Colin : Coll. « Cinéma / Arts visuels », août 2012.
- COOS Laurent, *Vamp*, Éd. La Plume noire, 2010.
- DEMOUGIN Françoise, *Adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires*, *CDRP, Midi Pyrénées*, Coll. « Savoir et Faire »,1996.
- DESTOURNELLES Alice, *Nadia Coupeau, dite Nana*, Paris, Éd. J-C. Lattes, 2001.
- DICKENS Homer, Marlene Dietrich, traduit de l'anglais par Henri Daussy, Éd. Henri Veyrier**,** 1974.
- DUCOUT Françoise, *Séductrices du cinéma français*, Paris, H.Vyrier, coll. « Flash back », 1978.
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Éd du Seuil, Paris 1974.
- GUERIN Marie Anne, *Le récit de cinéma***,** Éd. Cahiers du cinéma, 2ème édition 2004.

- GURAL-MIGDAL Anna, *Écrits-.Ecrans : conceptions iconiques et filmiques des romans de Zola,*PressesUniversitaires du Septentrion, 2012.
- ISMERT Louise, *Les Aveugles : fantasmagories technologiques*, Éd. Musée d'art contemporain de Montréal, 2002.
- JULLIER Laurent, *L'Analyse des séquences*, Éd. Armand colin, Paris 2015.
- LOISELEUX Jacques, *La Lumière en cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma*, P*aris 2005.
- MERIGEAU Pascal, *Jean Renoir,* Flammarion, Paris, 2012.
- METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? », Essais sur la signification au Cinéma. Éditions Klincksieck, 1971.
- RENOIR JEAN, *Ma vie et mes films*. Éd. Flammarion, Paris 1974(1ère édition). Édition corrigée et republiée en 2005.
- RENOIR JEAN, *Pierre-Auguste Renoir*, Gallimard, 1981.
- SCHIFANOU Laurence,*Orphée de Jean Cocteau*, *Atlande EDS,* Clefs concours lettres, octobre 2002.
- TYLSKI Alexandre, *Le Générique au cinéma : regard sur un lieu fantôme,Positif*, 540, fév. 2006.
- VALLET Yannick, *La Grammaire du cinéma, de l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Éd. Armand Colin, 2016.

b- Articles, émissions, thèses

- ASTRUC Alexandre*, Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo* (1942-1984), Paris, L'Archipel, 1992.
- ASTRUC Alexandre, *«* Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo *»*, L'Écran français, n° 144, 30 mars 1948.
- BANTCHEVA Denitza, « René Clément », entretien avec Léonard Keigel Éd. Revif, Paris 2008.
- CLEDER Jean « Ce que la littérature fait du cinéma », article paru le 01 décembre 2006.
- DURAS Marguerite, « Deuxième projet », Le Camion, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- *Entretien avec Jean-Luc Godard*, Cahiers du Cinéma, n° 138, spécial *«* Nouvelle Vague *»*, décembre 1962.

- Entretien avec Marcel Carné par Claude Martin dans la revue « Positif » (mars *1970).*
- MOINEREAU Laurence, *Le générique de film : du linguistique au figural*. Éditeur PU Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009.
- NARBONI Jean, « Esthétique du photogramme » in Cahiers du Cinéma, Mars 1971. Presses Universitaires de Rennes, 1995.
- REVUE « Paris Match », le 09 mars 2015.
- RENOIR Jean, Cahiers du cinéman°78, Noël 1957.
- RENOIR Jean, *Cinémonde*, 7 décembre 1938.
- RENOIR Jean, *Les Cahiers de la jeunesse*, n°38, 15 décembre 1938.
- SENGISSEN Paule, « Les Artisans de la médiation », émission réalisée, en 1971, Office national de radiodiffusion, télévision française.
- TRUFFAUT François, in *le plaisir des yeux. Écrits sur le cinéma,*dans l'article intitulé « Welles et Bazin ».Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris 2000.
- TYLSIC Alexandre, *Le Générique d'ouverture au cinéma : les films de Roman Polanski,* thèse dirigée par Chapouillé et soutenue en 2007.

IV- Narratologie, Sémiologie, Poétique et Stylistique

a- Narratologie (articles et ouvrages)

- BARTHES Roland, *Littérature et réalité*, Léo-Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffatere, I watt*, Seuil*, 1982.
- DE GREVE Claude *Éléments de littérature comparée. Thèmes et mythes,* Éd. Hachette*,* Paris, 1995.
- ECOUmberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs,* Paris, Grasset, 1985.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Éd. du Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*. Éd. Seuil, Paris 1982, Coll. « Poétique ».
- GENETTE Gérard. *Seuils*, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », Paris 1987.
- HAMON Philippe. *Texte et idéologie*. Éd. PUF, coll. « Écriture », Paris 1984.

- MITTERAND Henri, *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeur*, Paris 1998, PUF Écritures.
- MISTRAL Christian, *Vamp*, Éd. Boréal. 2014.
- SERRES Michel, *Feux et Signaux de Brume*, Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, 1975.
- VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972.

b- Sémiologie (ouvrages et articles)

- Al-Ghadàmi, *La Langue et la Femme*, traduit en français par Luc Barbelusco, Éd. Acte Sud - Sindbad, Paris 2016.
- FERAL Josette, « Le Signe en procès: l'expérience du théâtre naturaliste », *Les Cahiers Naturalistes,* Paris, no 56, 1982.
- BARTHES Roland, « Encore le corps », Éd. Minuit, Août /Septembre 1982.
- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil 1977.
- BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in *L'aventure sémiologique*, Éd. du Seuil., 1985.
- BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques,* Éd. Points, 2015.
- BARTHES Roland, *Littérature et signification, Essais critiques,* Seuils /Points, 1981.
- BARTHES Roland, *Michelet,* Coll. « Écrivains de toujours ». Éd. du Seuil, 1984.
- BARTHES Roland, « Modernité de Michelet », in Le Bruissement de la langue, Éd. du Seuil, 1984.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Éd. Seuil, 1957.
- BARTHES Roland « Sémantique de l'objet », in *l'aventure sémiologique*, Paris, Éd. du Seuil 1985.
- BATAILLE Georges, « La Notion de dépense », 1933, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2011.
- BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Éd. Galilée, 1980.
- BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Éd. Gallimard, 1976.
- KRISTEVA Julia, *Histoires d'amour*. Éd. de Noël, 1983.
- La Fédération Québécoise des Professeures et des Professeurs Universitaires (FQPPU), « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », 2008.

c-Poétique etStylistique

- ABASSI Ali : *Flaubert dans le texte. Études sur la poétique romanesque. Approches littéraires,* Éd. L'Harmattan, février 2017.
- FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours. Introduction par Gérard Genette.* Éd. Flammarion. 1968.
- FROMILHAGUECatherine, dans son ouvrage *Les Figures de style*, Paris,Éd. Nathan, 1995.
- RICHARD Jean -pierre, *Microlectures I*, Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- RICHARD Jean-Pierre : *Proust et le monde sensible*. Éd du Seuil, 1974.
- SUHAMY Henri, *La Poétique*, P.U.F, coll. « Que-sais-je ? », 1986.
- SHUMPF Joseph, *Introduction à la stylistique du français*. Éd. Larousse, Paris, 1971.

V- Psychanalyse et Philosophie

- ASTRUC Alexandre et SIMSOLO Noël, Le Plaisir en toute chose, Éd. Écritures, 2015.
- -BACHELARD Gaston, *La Flamme de la chandelle,* Éd. Presses Universitaires de la France, 1995.
- BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil,* Éd. Gallimard, *1993.*
- BERNARD Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale,* Éd. Garnier Flammarion, Paris, 1865.
- BOENS-BOISSAUHubert. *Traité des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs*.
- DACO Pierre, *Comprendre les femmes et leurs psychologies profondes,* 1974.
- DE LA TOURETTE, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie d'après l'enseignement de la Salpêtrière*. Paris.1891.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Éd.de Minuit 1980.
- DURAND Gilbert, *Figures mythologiques et visages de l'œuvre, De la Mythocritique à la Mythoanalyse*. Collection L'ile verte, 1979.
- FRANDON Ida-Marie, *Traité pratique des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs*. Bruxelles, Tricher 1882.
- FREUD Sigmund, *La Question de l'analyse profane*, *Œuvres Complètes* XVIII, PUF, 2002.
- FREUD Sigmund, 1922 « La tête de Méduse », in *Résultats, idées, problèmes, II,* P.U.F, 1985.

- FREUD Sigmund, *Lettres à Wilhelm Fliess*, 1887-1904. Éd. Presses Universitaires de France, 2006.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XX. Encore*, Éd. du Seuil, 1975.
- LOUYER-VILLERMAY Jean-Baptiste, Traité des maladies nerveuses ou vapeurs, et particulièrement de l'hystérie et de *l'hypocondrie*, Paris, Méquignon, 1816.
- LOWEN Eric, *La Complexité Humaine : Soma-Psyché-Noüs, le respect de la complexité et de la globalité humaine*, conférence donnée le 13 / 12/2008 à la Maison de la Philosophie à Toulouse.
- MAROH Julie, *le bleu est une couleur chaude*, Éd. Glénat BD, 2013.
- RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, coll. « L'ordre philosophique ». Éd. du Seuil. 1975.
- ROSSANT-LUMBROSO Jacqueline, *La Névrose hystérique,Doctissimo santé,* le 2 juin 2016.
- SARTRE Jean –Paul, *L'Imaginaire*, Éd. Gallimard, coll. « Idées *»,* 1940.

VI- Lectures historiques et littéraires

- BACHOFEN Johann Jakob *Le Droit de la mère Dans l'Antiquité*, Éd. Hachette Livre, BNF, Paris 2016.
- BARRIERE Théodore, *Les filles de marbre*, par MM. Théodore Barrière et Lambert Thiboust, Éd. Michel Lévy Frères, 1853.
- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil.Coll. « Écrivains de toujours *»*, Paris, 1975.
- BAUDELAIRE Charles, *Journaux intimes. Fusées III. Mon cœur mis à nu*, Éd, Crès et Cie, 1987.
- BAUDELAIRE Charles, *les Fleurs du mal*, *Spleen et idéal*, Éd. Flammarion, Paris, 1857.
- BECKERColette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.
- COMTE Fernand, *les héros mythiques et l'homme de toujours* Éd. du Seuil, Paris, 1993.
- COSTE Claude, *Roland Barthes ou l'art du détour.* Hermann édition, Paris 2016.
- De GONCOURT Edmond et Jules, *Germinie Lacerteux*, présentation par Nadine Satiat, Éd. Flammarion, 2017.
- DE LACLOS CHODERLOS, *Les Liaisons dangereuses,* Préface d'André Malraux, Éd. Folio Classiques.

- DE SADE François, *L'Œuvre,* Éd. Folio. Classiques, 2006.
- DESSONS Gérard, *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*, Éd. Dunod, 1995.
- DIDEROT DENIS, *La Religieuse,* Éd. Les Classiques de Poche, 1972.
- DURAS MARGUERITE, *LA DOULEUR*, Éd. Gallimard, Paris, 1985.
- (DE) MAUPASSANT GUY, *Bel Ami,* Éd. Les Classiques de Poche, 1979.
- (De) MUSSET Alfred, *Confession d'un enfant du siècle,* Éd. Gallimard, 1973.
- FOURTANIE Marie-José, *Parcours de Lecture, Les Belles Images, Simone de Beauvoir,* Paris, Éd. Bertrand Lacoste*,* 1994.
- JOSEPH.BOORSTIN, Daniel, *Le Roman réformé par le cinéma*, U.G.E*,* Coll.10/18,1961.
- KHELIL Hédi, *Romancières saoudiennes,* L'Harmattan, 2018.
- LEFEVRE Maurice, *La Femme à travers l'histoire*, Fontemoing, 1902.
- LEMAITRE Jules, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires, T.I. Paris, H. Lecène et H. Oudin*, 1886.
- MICHAUD Stéphane. *Muse et Madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Éd. du Seuil, 1985.
- MICHELET Jule*s. Histoire De France*, Éd .Flammarion. Version, 2013.
- SELZNICK BRIAN, *L' Invention de 'Hugo Cabret,* Éd. Bayard Jeunesse, 2012.
- STOCKETT KATHRYN, *La Couleur des sentiments,* Éd. Actes Sud, 2011.
- VALERY Paul, *Œuvres*, Tome 1, *La Pochothèque*, 2016.
- WICKE Anne*, Un goût de rouille et d'os*, traduction de *Rust and Bone* de l'écrivain canadien Craig Davidson, Paris, Albin Michel, coll. « Terres D'Amérique », 2006.

VII- Dictionnaires et sciences du langage

- Dictionnaire des personnages du cinéma, sous la Direction de Gilles Horvilleur, assisté de Philippe Carcassonne, Michel Chion et Jacques Fieschi, Éd. Bordas,Paris.1988.
- ENCYClOPOEDIA Universalis (6) v4, 1980.

- Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éd. du Seuil, 1995.
- PAVEAU Anne, *Les Prédiscours. Sens, Mémoire. Cognition,* Éd. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2006.
- KEMMER Suzanne, *La Grammaticalisation des prépositions : concurrence et substitution,* Revue Romane, Bind 30, 1995.

Index

Index des auteurs

Aumont (Jacques) : 13, 169, 235

Barrière (Théodore) : 45

Barthes (Roland) : 4, 10, 12, 15, 43, 133, 142, 153, 215, 242, 245, 266, 276, 277

Bataille (Georges) : 177, 226

Baudelaire (Charles) : 45, 46, 109, 288

Baudrillard (Jean) : 105, 179, 239, 242

Bazin (André) : 11, 138, 261, 301

Bellalou (Gaël) : 2, 31, 50, 51, 119

Bernard (Claude) : 21

Bertrand (Denis) : 5

Bertrand-Jennings (Chantal) : 3, 114, 253

Bonnefis (Philippe) : 251

Borie (Jean) : 266, 276, 277, 286, 287

Choderlos de Laclos (Pierre) : 22

Cléder (Jean) : 304

Coste (Claude) : 4

Deleuze (Gilles) : 18, 174, 272

Diderot (Denis) : 32, 81, 82

Durand (Gilbert) : 289

Eco (Umberto) : 16

Freud (Sigmund) : 6, 84, 85, 278

Gural-Migdal (Anna) : 2, 268, 283

Hugo (Victor) : 44

Krakowski (Anna) : 62

Kristeva (Julia) : 204, 208

Metz (Christian) : 304

Michaud (Stéphane) : 113

Michelet (Jules) : 15

Mittérand (Henri) : 15

Owen (Morgan) : 15

Pagès (Alain) : 15

Paveau (Marie-Anne) : 148

Perrot (Michelle) : 119

Ricœur (Paul) : 5, 207

Riefenstahl (Leni) : 23

Ripoll (Roger) : 82

Taine (Hippolyte) : 45

Vallet (Yannick) : 169

Index des notions

Accessoire (l') : 125, 151, 171, 172, 179, 208, 211, 212, 232, 235, 236, 237, 240

Adaptation (l') : 1, 2, 3, 6, 9, 12, 27, 31, 33, 34, 36, 38, 40, 50, 51, 53, 56, 57, 58, 60, 68, 71, 77, 80, 87, 88, 93, 95, 96, 122, 123, 130, 138, 141, 147, 148, 158, 163, 165, 260, 266, 268, 287, 293, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306

Androgyne (l') : 283

Animalité (l') : 3, 67, 113, 249, 286

Art actuel (l') : 158

Bestialité (la) : 3, 8, 67, 70, 134, 147, 249, 251

Cadrage (le) : 13, 169, 171, 255

Chute (la) : 8, 9, 10, 13, 21, 26, 30, 31, 45, 47, 93, 94, 98, 99, 102, 110, 133, 139, 201, 204, 207, 214, 226, 231, 232, 239, 240, 255, 267, 268, 302

Contre-plongée (la) : 96, 136, 262, 271

Couverture (la) : 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 168, 201, 249, 301

Dépense (la) : 176, 177

Dramaturgie (la) : 13, 122, 200, 213, 255, 262

Éclairage (l') : 213, 232, 235, 237, 239, 240

Epitexte (l') : 148, 149, 157

Excipit (l') : 123, 201, 231, 301

Expressionnisme (l') : 6, 7, 203, 293, 294, 299

Facticité (la) : 153

Fantasmagorie (la) : 282, 293

Fêlure (la) : 3, 20, 21, 105, 113, 114, 141, 142, 143, 147, 154, 157, 175, 176, 197

Féminisme (le) : 184

Fétichisme (le) : 9, 21, 109

Figurativité (la) : 5, 6, 7, 9, 11, 203, 251, 266

Figure (la) : 5, 6, 8, 10, 12, 27, 103, 113, 123, 134, 146, 208, 216, 234, 235, 245, 250, 252, 266, 269, 272, 276, 283, 291, 293

Flamme (la) : 87, 118, 232, 238, 240, 263, 266, 269, 278, 287

Focalisation (la) : 12, 26, 28, 29, 141, 171, 214, 244

Générique (le) : 21, 31, 129, 130, 142, 143, 148, 160, 161, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 201, 269, 301

Gros plan (le) : 4, 21, 25, 26, 29, 43, 44, 50, 56, 78, 88, 98, 108, 120, 122, 130, 136, 145, 149, 151, 174, 175, 198, 255, 256, 258, 261, 274, 280, 289, 299, 300, 301, 302

Hors-champ (le) : 53, 149, 169, 171, 185

Image (l') : 4, 8, 31, 34, 42, 44, 45, 49, 52, 57, 58, 59, 65, 71, 92, 93, 96, 100, 112, 113, 114, 118, 122, 124, 146, 152, 153, 154, 157, 158, 169, 175, 178, 206, 207, 208, 209, 215, 231, 238, 243, 255, 268, 271, 283, 304

Imaginaire (l') : 5, 6, 15, 49, 69, 86, 158, 204, 279, 302, 304

Impressionnisme (l') : 157, 158

Incipit (l') : 123, 124, 125, 134, 141, 201, 205, 214, 293, 301

Irréalisme (l') : 266, 302

Lumière (la) : 13, 21, 30, 51, 124, 132, 213, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 256, 262, 293, 294, 302

Luxe (le) : 24, 42, 206, 255, 280

Lyrisme (le) : 108

Matérialisme (le) : 33

Matière (la) : 161, 216, 240, 241, 267, 272, 280, 284, 285, 302

Matriarcat (la) : 60

Métaphoricité (la) : 46, 202, 203, 299

Miroir (le) : 101, 114, 208, 209, 210

Miroitement (le) : 210

Mise en scène (la) : 5, 27, 29, 31, 44, 128, 133, 171, 172, 179, 193, 242, 253, 255, 257, 259, 262, 263, 299, 303

Montage (le) : 4, 13, 27, 169

Mysticisme (le) : 82, 83, 84, 85, 86, 92, 118

Mythe (le) : 47, 58, 93, 96, 117, 203, 207, 266, 267, 271, 278, 279, 284, 285, 293, 302, 303

Mythologie (la) : 6, 181, 203, 266, 271, 274, 277, 280, 283, 284, 289

Naturalisme (le) : 6, 44, 114, 183, 203, 252, 266, 293, 302

Objet (l') : 43, 102, 130, 170, 204

Ombre (l') : 67, 83, 84, 91, 97, 115, 208, 222, 235, 239, 292, 293, 294, 296, 297, 302

Panoramique (le) : 59, 141, 214, 216, 221, 254, 299

Peinture cubiste (la) : 158

Photographie (la) : 18, 209, 210, 215

Plan (le) : 123, 132, 140, 167, 172, 177, 179, 181, 192, 196, 199, 219, 255, 258, 259, 261, 262

Plan d'ensemble (le) : 136, 140, 145, 146, 151, 152, 254, 255

Plan-séquence (le) : 234, 269

Plongée (la) : 126, 136

Poétique (la) : 5, 109, 188, 203, 302

Profondeur de champ (la) : 254, 259

Prologue (le) : 169

Réalisme (le) : 7, 8, 19, 262, 266, 267, 293, 299, 302

Regard (le) : 5, 21, 24, 28, 30, 34, 37, 38, 41, 43, 44, 50, 72, 75, 77, 87, 101, 103, 109, 110, 115, 118, 119, 128, 130, 133, 134, 141, 172, 173, 186, 190, 193, 204, 205, 206, 209, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 242, 248, 249, 250, 254, 258, 259, 261, 262, 278, 287, 293, 300, 306

Représentation (la) : 3, 4, 5, 6, 8, 12, 22, 23, 26, 52, 55, 81, 92, 95, 96, 120, 123, 126, 133, 152, 153, 154, 158, 170, 175, 181, 184, 190, 196, 203, 204, 215, 224, 266, 300

Séduction (la) : 18, 42, 46, 57, 105, 150, 173, 176, 178, 179, 219, 279, 285

Sémiotique (la) : 142, 285

Séquence (la) : 12, 18, 26, 27, 37, 54, 56, 65, 67, 78, 115, 120, 123, 130, 131, 138, 139, 140, 143, 145, 161, 182, 183, 185, 186, 188, 193, 197, 198, 200, 217, 219, 231, 243, 247, 253, 257, 261, 262, 269, 280, 297, 300, 301, 302

Seuils (les) : 148, 160, 301

Symbolique (le) : 204, 302

Théâtralité (la) : 133

Travelling (le) : 176, 258, 260, 297, 299

Visagéité (la) : 174, 301

Zoom (le) : 163, 177, 178, 256, 258

Index des films

Amants de Vérone (Les) : 55

Ange bleu (L') : 52

Bel Ami : 305, 318

Blonde Vénus (La) : 124

Cabinet du docteur Cagliari (Le) : 294

Carrosse (Le) : 133

Casque d'or : 38

Chien Andalous : 226

Confession d'un enfant du siècle : 305

Crime (Le) : 38

Cuirassé Potemkine (Le) : 2, 23, 25, 75, 253

Dames du Boi de Boulogne (Les) : 130

Demain est un autre jour : 171

Diable au corps (Le) : 114

Dieux du stade (Les) : 23

Douleur (La) : 305

Drôle de drame : 37

Embrasse-moi idiot : 10, 267

Emmanuelle 1 : 54

Emmanuelle 2 : 54

En Secret : 306

Féline (La) : 69

Félins (Les) : 141

Femme douce (Une) : 130

Femme et le pantin (La) : 10

Femme infidèle (La) : 36

Fleuve (Le) : 53

Fraîcheur du jour (La) : 32

Grève (La) : 2, 23

Hugo Cabret : 306

Il était une fois dans l'ouest : 43

Jane Eyre : 305

Jour du jour (Le) : 38

Journal d'un curé de campagne : 130

Lac aux Dames : 44

Liaisons coupables : 32

Locataire (Le) : 226

Manèges : 41, 54

Manon : 54

Mépris (Le) : 54

Metropolis : 34

Miroir : 55

Mouche (La) : 69, 70

Mouchette : 130

Mourir à Venise : 216

Noces rouges : 36

Panique : 54

Poison (La) : 54

Port de l'angoisse (Le) : 52

Pré de Béjine (Le) : 2, 66

Psychose : 109, 226

Quai des Orfèvres : 54

Ronde (La) : 32

Rue chaude (La) : 32

Shanghai Express : 52

Silences du palais (Les) : 101

Temps modernes (Les) : 135, 272

Triomphe de la volonté (Le) : 23

Vie d'Adèle (La) : 306

Vie privée : 54