

## **M<sup>ME</sup> BOVARY, C'EST ELLE!: LA BOVARY AU CINEMA**

Maria Cristina Batalha

(Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ; APFERJ)

Nous nous proposons ici d'examiner les problèmes issus de l'adaptation d'une oeuvre littéraire pour le cinéma en retenant comme cas de figure le film Madame Bovary, de Claude Chabrol, mis en scène en 1990, et adapté du roman du même titre, de Gustave Flaubert.

Depuis les débuts du cinéma, la littérature s'avère une matrice privilégiée pour le cinéma. A ce titre, on rappellerait que le soi-disant « roman traditionnel » fournit déjà un scénario quasiment fait, ne restant donc pas grande chose à y ajouter. En fait, malgré l'interaction existante entre ces deux champs, il s'agit plutôt du passage d'un système à un autre et la transformation du texte littéraire en scénario filmique laisse entendre une traduction intersémiotique qui est loin d'être simple voire évidente. Le parcours qui va du récit au scénario met en jeu des catégories diverses telles le narrateur, le concept d'auteur et de réalisateur, outre le degré de "fidélité" à la matrice littéraire, ce qui renvoie nécessairement à ce que l'on désigne par "réalisme" et "réalité", tout en tenant compte de la "réalité de l'oeuvre littéraire" et la "vérité du cinéma".

Entendu que les deux langages sont distincts et gardent chacun d'eux sa spécificité, un examen plus fin des caractéristiques du langage littéraire et du langage cinématographique nous mènerait, en un premier lieu, à la réception qui n'est pas la même pour chacun de ces deux cas. Alors que le livre implique un rituel de lecture solitaire, où le temps et le rythme n'appartiennent qu'au lecteur, le spectateur, lui, est pris par une sensation d'hypnose et, bien qu'il soit dans une salle remplie de monde, il reçoit de manière isolée la "vérité" qui s'ouvre devant ses yeux, dont le rythme et le temps lui échappent complètement. Quoique lire et écrire soient des processus similaires – et à ce titre le lecteur serait un co-auteur – au cinéma, le spectateur ne participe qu'indirectement au processus de création. En contrepartie, le film est forcément une oeuvre collective car elle implique le réalisateur, les acteurs, le scénariste et, en l'occurrence, l'auteur de l'oeuvre adaptée.

Parallèlement à la réception, on retiendrait la question des deux syntaxes qui, elles-aussi, sont différentes. Tandis que le récit ne dispose que des mots pour suggérer les gestes, les pauses, les silences, les espaces, bref les images qui construisent l'effet de

“réalité” de l’oeuvre pour le lecteur, le cinéma peut se servir de ressources diverses: images, son, sous-titre, superposition de plans. Celui-ci a donc une syntaxe propre dans laquelle le texte est ce qui compte le moins car qui dit cinéma dit avant tout image. La différence reposerait sur la nature même des deux langages: le langage littéraire est logique, c’est-à-dire binaire, pauvre en éléments relationnels – ce qui exige d’ailleurs une syntaxe plus rigoureuse -; le langage cinématographique est analogique, pouvant ainsi être imprécise dans la mesure où l’image correspond à l’objet et la syntaxe s’appuie sur les éléments qui se rapportent à cette image. En littérature, presque tout doit être décrit; au cinéma, l’image, par le biais de la caméra, se substitue au texte écrit et suggère un "vrai" exprimé par un autre code. Par ailleurs, l’image, compte tenu de sa spécificité même, renferme un sens et rend difficile toute lecture qui viendrait s’y superposer; la littérature, au contraire, permet des relectures de plus en plus amples, où l’imagination, l’expérience du lecteur et la contribution intertextuelle mènent à des réécritures infinies.

Aussi bien le cinéma que la littérature sont des narratives. Cela étant, selon Johnson Randal (1982), au réalisateur qui fait une adaptation d’une oeuvre littéraire pour le cinéma il ne reste que deux attitudes possibles: soit celui-ci suit de près le romancier et ne fait donc qu’illustrer le roman, “en traduisant” les scènes romanesques évoquées par le texte; soit il se lance dans une recreation de l’oeuvre tout en s’écarter de la matrice originale. Dans le premier cas, ce qui change est bien le signifiant et non le signifié. Dans le second, changent le signifiant tout comme le signifié. Et toujours d’après l’auteur, l’adaptation serait d’autant plus créative qu’elle serait déviante - “infidèle”- par rapport à l’oeuvre qui en aurait servi de matrice. Cela revient à dire qu’un beau livre ne donne pas nécessairement un bon film.

Parmi les caractéristiques les plus pertinentes au langage cinématographique on retiendrait l’“impression de réalité” que vit le spectateur lorsque celui-ci se trouve devant l’écran, étant donné que le cinéma signifie "image en mouvement". Or, si l’image est en même temps “icône” et “indice”, à nous en tenir aux catégories de Pierce (Apud XAVIER, 1984 : 102), elle implique donc une idée de fidélité au réel reproduit, et à plus forte raison cette "réalité" se manifeste au cinéma, car l’image y est animée. Christian Metz y voit l’un des secrets du cinéma. Dit-il :

Le *secret* du cinéma est aussi celui-ci: insérer dans l’irréalité de l’image la réalité du mouvement, tout en actualisant l’imaginaire à un degré jamais vu auparavant. (...) Ainsi,

des images trop pauvres ne sauraient nourrir suffisamment l'imaginaire de sorte que l'on puisse en extraire une réalité. (METZ, 1977: 28)

Tandis que dans le théâtre, par exemple, les acteurs représentent devant le public dans un espace scénique perçu comme conventionnel dans le cadre même du monde réel, le cinéma est complètement irréel et se produit en un espace dissocié de celui du spectateur et par conséquent ce spectateur ne résiste pas à la tentation d'investir les personnages qui défilent sous ses yeux d'une « réalité » qui est la même de la fiction, en raison de nos identifications avec les acteurs et de notre perception même du film. (METZ, 1977: 23 - 24). La "vérité du cinéma" proviendrait donc des stimulus fournis par l'image et le son dans une salle plongée dans l'obscurité ; elles font que le spectateur oublie la réalité extérieure et se laisse envelopper par une réalité fictionnelle qui tiendra lieu dorénavant d'"espace de la vérité".

L'image de la photographie est un simulacre de la réalité. Bien qu'elle reproduise l'objet par la réduction et/ou agrandissement et qu'elle y imprime une certaine perspective ou couleur, il n'y a pas pour ainsi dire une "transformation" de l'objet réel, selon la conception de Barthes, pour lequel si l'image n'est pas réelle, elle est au moins "son *analogon* parfait" (BARTHES, 1990). Au cinéma, la succession des photos - simulacres du temps et de l'espace - acquiert une signification à partir du "montage". Prises de manière isolées, les photos ne maintiennent pas nécessairement un rapport de cause à effet entre elles. C'est grâce au montage qu'elles viennent intégrer un système doté d'un sens. Le montage est donc le moyen par lequel le réalisateur choisit et met en rapport les images obtenues. Contrairement à la photographie isolée, il existe dans le cinéma un champ de vision virtuel qui n'est pas cerné par l'encadrement bien qu'il suggère une présence. C'est le cas d'un visage, par exemple, en premier plan, découpé par un type d'encadrement qui mène à la présence d'un tout qui dépasse l'écran (XAVIER, 1984). Cette présence virtuelle qui a lieu en dehors de l'écran se doit au mouvement des éléments visibles, une spécificité du langage cinématographique. André Bazin définit judicieusement la différence entre l'image photographiée ou picturale et l'image cinématographique:

Les limites de l'écran (cinématographique) ne sont pas, tel le suggère quelquefois à tort le vocabulaire technique, le *cadre* de l'image, mais plutôt un *cache* qui ne peut que montrer une partie de la réalité. Le tableau (dans la peinture) polarise l'espace vers son intérieur; tout ce que nous montre l'écran peut, au contraire, se prolonger indéfiniment

dans l'univers. Le tableau est centripète, l'écran est centrifuge. (BAZIN, Apud XAVIER, 1984: 14)

Le film serait alors le résultat du montage d'images successives obéissant à la logique des événements qui se déroulent en une séquence temporelle. Voilà ce que l'on appelle la "narration au cinéma", soit les limites entre le début et la fin d'un film qui s'opposent au monde réel. Aussi, compte tenu de l'évolution subie par le point de vue de la caméra – qui passe de la position fixe en laissant se dérouler les scènes devant elle jusqu'à l'adoption d'une posture discontinue d'enregistrement (la mobilité), lorsque le cinéma commence à se soucier de la narration - le montage s'investit d'une dimension nouvelle et se dresse comme un élément fondamental de l'art cinématographique. Le cinéma devient alors une oeuvre de composition dotée de lois propres où viennent se brasser les techniques de laboratoire et la créativité humaine.

Par voie de conséquence, la littérature et le cinéma sont voués à la "connotation" vu que la dénotation existe toujours avant une entreprise artistique. Il y a néanmoins une différence fondamentale entre les deux: dans le cinéma, l'expressivité esthétique se relie à l'expressivité naturelle de l'image; dans la littérature, l'expressivité esthétique se relie à une signification inexpressive qui est bien celle de la langue. (METZ, 1977 : 95) Il existe donc une inadéquation foncière entre le mot et la chose qu'il désigne; or, dans le cinéma, ce sont les êtres et les choses mêmes qui se manifestent et qui parlent, ce qui veut dire que signe et chose signifiée sont une seule et unique entité. Le langage cinématographique est un système de signes "naturels", quoique choisis et ordonnés intentionnellement, tandis que le langage verbal est un système de signes purement « intentionnels ». (MARTIN, Apud BRASIL, 1967) En outre, au cinéma, grâce aux découpages et au montage, un temps nouveau surgit – le temps cinématographique -, car "un film n'est pas la somme des images mais plutôt une forme temporelle". (MERLEAU-PONTY, Apud BRASIL, 1967)

En fait, selon Johnson Randal (1982), les deux supports – cinéma et littérature - se servent et déforment le temps et l'espace, mais ils n'agissent pas de la même façon. Dans le roman, le temps est codifié linguistiquement; dans un film, cette codification s'opère par le biais des images d'actions concrètes, ce qui permet d'ailleurs qu'il soit perçu comme l'analogie du temps réel, et la durée est donc toujours rattachée à un espace et à une objectivité. On ne saurait oublier que dans le roman il existe trois niveaux de temps chronologique: la durée des événements narrés, le temps du narrateur

et le temps de la lecture. Dans un film, le temps du spectateur coïncide avec le temps du narrateur et le scénariste doit en prendre compte.

Associé à l'imagem et au mouvement, le "son" se dresse comme un autre élément fondamental sur lequel repose la narrative cinématographique. Au cinéma, un texte préalable auquel s'ajouteraient les images n'existe pas; le texte existe seul en fonction de l'image. Ainsi, la parole est-elle toujours diagétique, c'est-à-dire elle contient des informations sur l'univers fictionnel du film qui s'ajoutent au langage non verbal. Cela se produit à travers la voix directe du personnage ou par le recours d'une voix en *off*. Dans le théâtre, la parole est souveraine et constitutive de l'univers représenté; dans un film, elle est subordonnée et constituée par l'univers diagétique. Comme nous rappelle Merleau-Ponty:

Dans le cinéma, la parole n'a pas pour mission de rajouter des idées aux images; pas non plus la musique aux sentiments. Le tout nous communique quelque chose bien déterminée qui ne relève ni d'une pensée ni d'une évocation des sentiments de la vie. (MERLEAU-PONTY, Apud BRASIL, 1967: 12)

Tout comme le dialogue, la musique ne saurait servir à boucher les trous sonores, voire commenter des sentiments ou des images, mais plutôt à scander un changement de style dans le film: en tant qu'une scène d'action intérieure ou l'évocation d'une autre scène, ou encore la description d'un paysage, par exemple. De même qu'il existe un niveau de motivation (concept linguistique) favorisée par l'analogie entre la chose signifiée et l'image, la même analogie par rapport aux sons existe aussi, car les sons et le bruitage sont perçus comme "vrais" dans le cinéma. Il y a par conséquent au cinéma une analogie d'ordre visuel et une autre d'ordre sonore.

L'oeuvre fictionnelle offre à l'homme un espace dans lequel, par son identification à des personnages divers, il peut vivre et réaliser tout ce que la vie réelle ne saurait lui octroyer. C'est donc par le distanciation de la réalité et par le rapprochement du symbolique que l'homme comprend mieux la réalité même qui l'entoure. Alors qu'au théâtre le personnage est le spectacle en soi actualisé en la personne de l'acteur – étant donné que le théâtre est fiction à part entière et empêche de la sorte que le spectateur s'identifie à cette entité en chair et en os -, dans le film, les personnages incarnent des "personnes" qui deviennent elles-mêmes des personnages de fiction pour l'imaginaire collectif nous renvoyant maintes fois à un contexte mythologique. "Marlene Dietrich

n'est pas une actrice comme Sarah Bernhardt, c'est un mythe comme Phryné", affirme à juste titre André Malraux.

Lors des nombreux entretiens avec la presse à l'occasion de la parution du film, Claude Chabrol conforte son intention de fidélité à l'auteur et le souci de faire un film "comme Flaubert lui-même l'aurait fait". Le réalisateur soutient alors ses propos en nous rappelant que c'était Gustave Flaubert qui avait écrit le scénario et qu'il ne lui était revenu qu'à suivre les marques existantes déjà dans le texte littéraire.

A ce titre, Pierre-Marc de Biasi, écrivant pour un dossier spécial dédié au film de Chabrol paru dans la revue *Le français dans le monde* (1993), considère que l'écriture du scénario avait suivie en sens inverse le même chemin parcouru par Flaubert dans le processus de création de son oeuvre. Comme chacun sait, avant de commencer à écrire, il concevait une mise en scène théâtrale à partir de laquelle il traçait un plan schématique qu'il nommait d'ailleurs *scénario*, et qui était repris ensuite sous forme de narrative. Aussi, toujours selon le critique, Chabrol aurait-il découvert spontanément l'une des couches sur lesquelles le texte reposerait.

Si la fidélité n'est pas à cent pour cent, du moment où l'on peut constater quelques "omissions" – la période correspondant à l'éducation des deux protagonistes, par exemple - Chabrol estime que cette coupure est inévitable en fonction du temps, car le film dure déjà deux heures et demie. Cela ne l'empêche pas d'envisager ces absences comme un "sacrifice", à ce que l'on pourrait ajouter de notre part un "sacrilège", si l'on tient à partager le point de vue du réalisateur. D'une manière générale, Chabrol a suivi de près la trame et il a laissé de côté très peu de chose par rapport au texte original. Il en est de même pour les dialogues qui se maintiennent fidèles à ceux de Flaubert, tâche qui a été fortement favorisée par l'emploi du discours indirect libre où les différentes paroles des personnages se trouvent mêlées au récit du narrateur. Lorsque la transposition directe était impossible à faire "automatiquement", Chabrol s'est servi de la voix en *off*, reproduisant textuellement l'auteur comme gage de la plus stricte fidélité, quitte à nuire au langage cinématographique en tant que tel, comme il le reconnaît lui-même en affirmant:

Dans l'esprit, être le plus flaubertien possible et voir si cela donnait une transposition, une lecture. C'est un paradoxe. Ma volonté de conserver un rythme qui soit proche du livre m'a même amené à trahir la syntaxe cinématographique, à faire des fautes que personne n'a perçues..." (CHABROL, in PLOT, 1993)

Et on ne pourrait que conforter son avis quant aux “erreurs” cinématographiques commises au nom de la fidélité à Flaubert. Nous essaierons d’en désigner quelques-unes qui nous ont semblé les plus évidentes. De toutes façons, les points réputés positifs dans le film de Chabrol ne seront pas pour autant laissés de côté.

Le texte de Flaubert se structure autour du personnage de Mme. Bovary qui, grâce à sa complexité, s’impose comme fil conducteur de la trame. C’est vers elle que se dirige le point de vue narratif, ou c’est à partir du regard que les autres personnages portent sur elle et de la manière par laquelle ils entrent en rapport avec Emma que ceux-ci prennent forme dans le récit. Emma Bovary est une petite bourgeoise de la province normande qui rêve d’échapper à la platitude du monde qui l’entoure par la construction d’un monde de fantaisie qui lui serve de refuge contre la médiocrité du mariage et de l’environnement provincial dans lequel elle se retrouve tragiquement engloutie. La tentative de vivre le grand amour et de monter socialement la poussent vers des expériences amoureuses décevantes, redoublées par l’endettement qui non seulement provoquera la ruine de toute la famille mais aussi la mènera au suicide. L’insatisfaction éprouvée, l’incapacité d’adaptation aux conventions et l’éternel besoin d’émotions extrêmes lui permettant de la porter loin de la réalité monotone ont forgé la célèbre expression "bovarysme", qui exprime ainsi une prédisposition de l’esprit et une attitude devant la vie. Les causes de son inadéquation sont imputées à une éducation excessivement romantique – qui construit un monde très distant du monde réel -, et à la banalité du rôle réservé à la femme petite bourgeoise dans le cadre du XIXe siècle.

Lorsqu’il se mêle à la polémique suscitée par le procès dressé contre Flaubert, accusé de porter atteinte à la morale publique et religieuse à l’occasion de la parution du livre, en 1857, Baudelaire souligne le caractère viril de la rêveuse Emma. Misogyne obstiné, et toujours ambigu face aux figures féminines, Baudelaire reconnaît néanmoins chez le personnage “toutes les séductions d’une âme virile dans un charmant corps de femme”. (BAUDELAIRE, 1968 : 451)

Emma est l’héroïne moderne, tentant désespérément de se bâtir une destinée brillante dans le cadre d’une réalité adverse où les histoires de vie tracées a priori font défaut et où l’on ne peut pas non plus inculper les dieux. Son parcours exprime la lutte entre les forces internes de son désir contre les forces externes d’un monde dominé par la morale provinciale. La densité du personnage provient justement de cette incompatibilité: ses rêves et sa perception de monde se placent à l’opposé de la réalité extérieure.

L'inconformisme et la volonté ferme qui la poussent à donner un sens à sa vie médiocre la transforment en un symbole de résistance tout en étant la victime de la société même contre laquelle elle s'insurge. Et c'est encore Baudelaire celui qui résume le mieux les traits principaux qui définissent la complexité du personnage: imagination, énergie, rapidité de décision, fusion mystique de raisonnement et de passion, goût démesuré de séduction et dandysme, soit, un personnage baudelairien par excellence, bien que perçue comme un homme. (BAUDELAIRE, 1968 : 451) .

Après avoir tourné deux fois avec la comédienne *Isabelle Huppert*, Chabrol affirme que l'idée lui est venue comme une « révélation »: Mme.Bovary, c'est elle ! Compte tenu de la spécificité du personnage cinématographique quant à l'importance de l'acteur qui devient une "personne" dû à un processus d'identification opéré par le spectateur, nous estimons que c'est bien là-dessus que réside l'une des "erreurs" auxquelles le réalisateur fait allusion, à savoir le choix de la comédienne. Tout d'abord l'âge de celle-ci ne correspond pas du tout à l'âge du personnage – lors de son mariage avec Charles, Emma n'a que 18 ans -; l'expression du regard d'Isabelle ne traduit pas non plus de façon convaincante toute la malice et le jeu de séduction présents dans le gestuel du personnage; malgré le maquillage qui accentue et prête de l'expressivité au regard de l'actrice ; ce qui en ressort c'est plutôt une interprétation théâtrale, voire caricaturale. A titre d'exemple, on retiendrait la scène où Emma se rend chez Léon en quête d'une aide financière et elle le regarde sans prononcer un mot pendant qu'une voix en *off* reproduit le texte de Flaubert: "ses pupilles ardentes paraissaient lui sauter des orbites", alors que la caméra capte le visage de l'actrice en gros plan. Or, comme on avait observé plus haut, l'image cinématographique ne devrait pas avoir besoin de la parole pour "signifier". En outre, on rappellerait que la comédienne est loin d'avoir le *physique du rôle*, car elle est très distante du type obsessionnel de la femme flaubertienne dont les traits s'imposent comme l'un des éléments constitutifs de son oeuvre.

D'ailleurs, en ce qui concerne la performance d'Isabelle Huppert, la critique est loin de constituer une unanimité. Pierre Murat, dans *Télérama* du 13/4/91, remarque qu': "elle passe de la douceur à une dureté incroyable", tout en admirant son extrême flexibilité; Jacques Siclier, du journal *Le Monde*, considère que le choix de l'actrice a été une véritable trouvaille: "Mme. Bovary, c'est bien elle!" (In PLOT, 1993), et reconnaît en son air obstiné et son regard perdu les traits fondamentaux de l'héroïne de Flaubert. Néanmoins, Bernadette Plot (1993), chargée de l'organisation d'un dossier sur

*Mme. Bovary* dans les deux versions, roman et cinéma, admet que la lecture de Flaubert nous livre une héroïne beaucoup plus sensible et infiniment plus vive que celle de Chabrol.

L'inadéquation signalée ici s'explique par le fait que le personnage de roman est entièrement constitué par des mots, ce qui favorise une plus grande liberté dans la communication; en revanche, le cinéma est l'art de la présence – présence presque exclusivement visuelle –, ce qui réduit fortement la marge de liberté réservée au spectateur. Comme le cinéma ne nous donne pas la pensée de l'homme, mais plutôt sa conduite, soit son comportement qui se traduit par des gestes et des regards, il faut donc que la performance du comédien remplisse ce qui, dans le roman, est dit – ou suggéré – avec les mots.

Le dispositif de la voix en *off* nous semble également excessif. Les scènes où le couple Bovary se retrouve à table et que l'effritement de leur relation se rend évident tiennent lieu d'une simple illustration du texte de Flaubert. L'image prise par la caméra y contribue d'ailleurs énormément: la scène est encadrée par les murs de la salle à manger et produit l'effet d'un décor statique duquel les personnages mêmes sont partie prenante. La scène finale de la mort d'Emma, où ce procédé se répète, perd l'impact qu'elle devrait susciter à force d'avoir servi trop souvent de point de vue filmique. Si la densité dramatique n'y est pas entièrement perdue c'est parce qu'il y a, d'une part, une musique de fond d'un grand appel émotionnel, et, d'autre part, on le rattrape sur la scène qui suit immédiatement celle de la mort, lorsque Charles se tourne vers la caméra et dit : "c'était la fatalité".

En effet, l'apport de la musique – notamment les aires d'opéra – est très bien réussi dans le film et rajoute de manière harmonieuse à l'intensité des scènes qui suscitent une émotion forte, dont celle du retour d'Emma de chez Rodolphe où elle s'était rendue pour lui demander de l'aide.

On ne saurait négliger non plus la beauté plastique de quelques scènes qui s'imposent comme de vrais tableaux dans lesquels le réalisateur obtient de beaux effets de contrastes à grand impact visuel, comme, par exemple, la première scène où Emma se trouve devant la porte de la ferme, tout habillée en blanc, contrastant ainsi avec le noir de la nuit. Toujours par rapport à la plasticité picturale, un autre moment du film à remarquer est la scène du bal où la caméra se promène dans le salon comme s'il s'agissait du regard même d'Emma en train de capter en son passage des fragments de

conversation et où le personnage se laisse emporter par l'enivrante atmosphère de rêve traduite par la prise des jupes qui tourbillonnent au son de la valse. Toutes les scènes externes, les promenades à cheval, le jardin, refuge solitaire des rêveries d'Emma sont dotées d'une luminosité vibrante. Chabrol tire très bien parti du contraste de couleurs des prises extérieures qui contribue à ce qu'on y sente une espèce de pulsation de vie, par opposition aux scènes internes, où la lumière change complètement, laissant une impression d'étouffement et de petitesse. Les scènes de la campagne sont tournées en "plan général" pour accentuer l'idée d'amplitude – les prises du haut sont aussi fréquentes - contrastant avec le "plan moyen" ou le "plan américain" utilisés pour les scènes d'intérieur. A notre sens, en ce qui concerne les espaces il n'y aurait rien à reprocher au film - exception faite à l'épisode de la promenade d'Emma et Léon à Rouen que nous estimons insuffisamment exploité -, car la délimitation entre le « dedans » et le "dehors", métaphore qui illustre le conflit que vit le personnage, toujours placé entre la fenêtre et le foyer, le regard dirigé vers l'extérieur, nous semble bien résolu dans ce film.

Le feu, symbole du désir qui l'habite et qui la fait agir, est presque toujours éteint après le mariage avec Charles, mettant ainsi en évidence l'absence d'émotion qui domine cette relation frustrante. Rappelons qu'au moment où ils déménagent vers Yonville, Emma jette son bouquet de mariée au feu qui n'est d'ailleurs plus qu'une petite flamme légère presque totalement morte.

Outre la métaphore de la fenêtre comme élément séparant la réalité du rêve d'évasion, on en retiendrait une autre, tout aussi lourde de signification et qui est très utilisée dans le film – le "miroir", expression de l'impasse vécue par Emma comme le reflet d'une réalité historique donnée. En fait, le miroir est la métaphorisation du jeu entre "l'être et le paraître" et on le voit présent dans plusieurs scènes du film : dans le bal où il prolonge le regard de Mme.Bovary sur l'atmosphère féerique du salon ; c'est aussi reflétée dans le miroir de la chambre d'hôtel à Rouen que l'on peut voir la scène des deux amants enlacés sur le lit ; et sur le miroir on verra briller les tissus que Lheureux fera défiler devant les yeux éberlués de la petite Bovary. Dans la scène de la mort d'Emma, celle-ci demande au mari de lui apporter un miroir, et ce sera d'ailleurs son dernier geste à travers lequel on serait autorisé à lire que tout n'aurait été qu'illusion, simulacre, contrefaçon de la vie réelle. Lorsque Rodolphe emmène son serviteur chez le médecin pour une saignée, le sang qui jaillit de l'incision que fait Charles tache de

rouge le miroir, servant ainsi d'indice annonciateur des tristes épisodes qui se dérouleraient après coup.

Quant au "réalisme" de Flaubert, exprimé par le goût du détail précis, fruit d'un travail patient et méticuleux de documentation, il nous semble que Chabrol a cherché une fois de plus à être le plus fidèle possible à l'auteur. La preuve, la précision et la justesse des détails qui composent le décor de la petite ville de la Normandie. Lyons-la Forêt, située à trente Kilomètres de Rouen, est devenue Yonville: les maisons ont été retapissés avec des poutres de bois, les antennes de télévision ont été enlevées, le pavé des rues a été refait, bref, rien ne paraît avoir échappé au regard attentif du réalisateur. Pour renforcer l'impression de "réalisme", Chabrol va mettre en scène des habitants du lieu à la place de vrais acteurs, de même que le souci de « réalisme » sera présent lors de la chirurgie d' Hyppolite, dans la scène de la mort d'Emma ainsi que dans les détails les plus subtiles de la pharmacie de M. Homais. Le problème de l'adaptation de la langue ne s'est pas posé étant donné que pour ce qui est du registre soutenu on n'aurait pas à signaler une différence très significative entre le XIXe siècle et l'actualité.

Cependant, si nous avons jugé que le problème des espaces était bien réglé dans le film, on ne saurait en dire autant pour la question du temps. Comme Chabrol a eu du mal à mettre en scène l'idée du passage du temps en langage cinématographique, il va une fois de plus faire appel à la voix en *off*. En effet, exception faite à la présence de la fille Berthe, il ne nous semble pas suffisamment claire que l'histoire se déroule en plusieurs années.

Nous estimons donc que l'excès de fidélité a nui au travail du réalisateur. Bien que Chabrol ait coupé quelques scènes, il en a néanmoins négligé d'autres qui nous permettraient de mieux comprendre le film, en écartant l'impression générale de fragmentation qui domine quelquefois. La présence parfois exhaustive de certains détails d'importance moindre contribue, par effet d'accumulation, à l'impression de discontinuité qui en ressort.

Tout n'est pas à critiquer et quelques-unes des solutions trouvées par Claude Chabrol en son adaptation du roman méritent d'être citées ici: par exemple, le moment où Emma reçoit la lettre de Rodolphe et que l'on voit trembler l'ombre du personnage projetée contre le mur, à l'angle d'un escalier, s'avère non seulement d'une beauté remarquable mais aussi elle offre un exemple efficace de ce que l'on pourrait désigner comme une "synthèse cinématographique" réussie. Il s'agit bien, sans aucun doute, d'un bon

film, mais la fidélité excessive au texte de Flaubert a fait que Claude Chabrol suive à la lettre l'auteur, tout en trahissant le véhicule d'expression dont doit se servir un réalisateur: *Mme. Bovary* demeure un beau livre sans que pour autant il ait réussi à être la matrice d'un bon film.

Paulo Affonso Grisolli, tout en reconnaissant que l'oeuvre littéraire n'est pas nécessairement une "histoire", souligne le besoin du public de se nourrir d'histoires. A ce titre, la transposition est possible, voire souhaitable, mais cela implique "un usage divers, une norme différente et une manière d'en jouir forcément nouvelle, absolument surprenante, dont les résultats soient à la hauteur de l'oeuvre originale." (1988) Comme exemple de ce qu'il désigne par "appropriation distincte", il propose la remise en cause de la force logique et causale du discours narratif lors de la transposition pour un moyen audio-visuel, et il attire l'attention sur le haut degré de subjectivité du récit littéraire. Partant, la structure dramaturgique, bien moins rigide selon lui, doit être retravaillée en de codes nouveaux pour retenir l'attention du spectateur de cinéma ou de télévision.

En ravivant la polémique qui touche au problème de la "fidélité", et situé à un pôle opposé à celui de Grisolli, Alcione Araújo, dans le cadre du même débat, affirme qu'il n'y a pas d'adaptation possible car les deux langages sont infranchissables. Il propose donc une "transsubstantiation", c'est-à-dire, ce qui sera transposé devient "la substance immanente de l'oeuvre, une essence qui s'offre sans se révéler, un sens presque toujours caché par les bruits de l'action (...) en leur préservation repose le concept de fidélité." (1988) Il sied donc à l'adaptateur de capter cette essence, de choisir les épisodes qu'il estimera nécessaires dans le texte original, et de créer une oeuvre nouvelle, autonome, capable d'émouvoir rien qu'en s'appuyant sur les moyens d'expression propres au nouveau langage.

Cela revient à dire que, quoique roman et film aient en commun le cadre narratif, nous sommes confrontés à des formes discursives différentes et ces différences se situent au niveau du signifiant. En se basant sur une approche sémiotique, Christian Metz établit cinq différences qu'il tient comme radicales entre le "plan filmique" et la "parole linguistique". Les voici :

1- A la différence des mots appartenant à une langue, les plans, eux, sont en nombre infini.

2- A la différence des mots, les plans sont des inventions du cinéaste, tout comme les énoncés.

3- A la différence du mot, le plan offre au récepteur une quantité infinie d'informations.

4- A la différence du mot, le plan est une unité actualisée, une unité du discours, une assertion, tout comme l'énoncé qui se réfère toujours au réel.

5- À la signification d'un plan, l'opposition paradigmatique par rapport à d'autres plans ayant apparu au même point de la chaîne contribue très peu, tandis que le mot appartient toujours à un seul ou à d'autres domaines sémantiques plus ou moins organisés. (METZ, 1977: 137-138)

Les nombreux rapprochements, outre les spécificités de chacun des deux langages que nous avons soulevés ici nous autoriseraient-ils à affirmer que, dans les rapports entre le cinéma et la littérature, il y aurait des "textes" plus "adaptables" que d'autres ? Compte tenu de ses caractéristiques mêmes, on serait amenés à croire que le roman du type traditionnel – une chaîne logique d'événements et une narrative linéaire – offrirait un "scénario tout prêt" pour une adaptation réussie. Or, de même qu'un bon roman n'engendre pas nécessairement un bon film, les oeuvres littéraires considérées "difficiles" pourraient servir de matrice à de grands films. Pierre Assouline (1991), en un article pour la revue *Lire*, cite, par exemple, le cas de Georges Simenon qui, perçu comme fortement "littéraire", car il mêle les plans temporels (passé, présent, futur) et maintes fois les trames se développent dans la tête du personnage, fournit néanmoins de bons scénarios pour le cinéma, quelques-uns d'ailleurs ont engrangé d'énormes succès.

Il semble bien que les concepts de fidélité et d'infidélité d'un réalisateur qui s'inspire d'une oeuvre littéraire pour produire son film seraient difficiles à trancher et qu'il y auraient quand-même des limites à en prendre en compte. Interrogé sur "sa Bovary", Chabrol répond: " C'est simple: ma Bovary est celle de Flaubert." (In PLOT, 1993). Or, conformément à ce que l'on vient d'examiner, l'excès de fidélité au texte de Flaubert a nui à la qualité du film de Chabrol dont le résultat est une oeuvre fragmentée, avec un rythme lent, et "sa Bovary" reste très distante de la complexité du personnage créé par le romancier. Partant, de même que le roman ne vit pas d'idées philosophiques voire moralisatrices sous peine de se voir entièrement défiguré, un film ne se nourrit pas forcément non plus d'idées littéraires que, compte tenu du véhicule même, les images ne sauraient capter ni transmettre, sous peine de compromettre son statut d'oeuvre d'art. Nous estimons donc que Claude Chabrol a "illustré" le roman de Flaubert; il n'a pas pour autant "créé" un nouveau produit esthétique par l'actualisation du roman en une

nouvelle forme artistique. La crainte de "dénaturaliser" Flaubert a empêché que le réalisateur rende un hommage plus digne à l'écrivain, tout en établissant un dialogue avec ce beau roman, dont la fortune critique en sortirait encore plus enrichie. Après tout, comme dirait Borges, Pierre Menard est aussi l'auteur de *Dom Quichote*.

## BIBLIOGRAPHIE

ALENCAR, Ana Maria. O romantismo domado. Suplemento Idéias, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr.1993.

ARAÚJO, Alcione. V Congresso Estadual do Livro. Rio de Janeiro: UERJ: out./88.

ASSOULINE, Pierre. Le Roman au secours du cinéma. In: *Lire Magazine*, 1990/91.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.

BRASIL, Assis. *Cinéma e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n° 10, 1967.

CÂNDIDO, Antônio & outros. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COELHO, Marcelo. Chabrol traduz Flaubert para o cinema. In: *Folha Ilustrada*, São Paulo, 14 abr. 1993.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Flammarion, 1987.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

GRISOLLI, Paulo Affonso. V Congresso Estadual do Livro. Rio de Janeiro: UERJ, out./88.

LIMA, Luiz da Costa. Persona e sujeito ficcional. In : *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NOGUEZ, Dominique. La question du réalisme. In: *Le Cinéma, Autrement*. Paris: Editions du Cerf, 1987.

PLOT, Bernadette. Mme. Bovary à l' écran. In: *Le Français dans le Monde*, n° 247, Dossier Littérature, 1993.

RANDAL, Johnson. *Romance e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SCHILD, Susana. Entrevista com Claude Chabrol. Suplemento Idéias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1993.

WAHBA, Liliana Liviano. Interpretações e montagem - a expressão no cinema. In : *Folhetim*, São Paulo, 12 ago.1984.

XAVIER, Ismael. A janela do cinema e a identificação. In: *O Discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.