



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

(In)fidélité, adultère – le cas Bovary à l'écran

Verfasser

Arnaud de Brévedent d'Ablon

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 347 353

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Französisch UF Spanisch

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch

À Théo et à sa mamily

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier Friedrich Frosch, directeur de cette présente recherche. Ses conseils quant aux ouvrages théoriques ainsi que sa grande compétence ont permis la réalisation de cette étude.

Ensuite, je tiens à témoigner ma gratitude à Jean-Michel Alberola, qui m'a aidé à poser une problématique et à définir un champ d'étude concret. Ses connaissances ainsi que son goût pour le septième art ont agrémenté les discussions autour de ce sujet, qui n'en était alors qu'à un stade embryonnaire.

Pour son aide et sa compréhension tout au long de la rédaction de ce travail, je tiens à remercier Meri, qui a toujours su me prêter une oreille attentive et me soutenir moralement et financièrement. Le mémoire s'achevant, la naissance de notre petit Théo trace les premières lignes du nouveau chapitre qui s'ouvre à nous.

Je tiens également à saluer Etienne qui, en suivant le cheminement de mon travail, a su me faire part de ses fines analyses et de ses commentaires enrichissants. D'une manière générale, je le remercie de m'avoir transmis le « plaisir des yeux » devant cette « fenêtre ouverte sur le monde ». Merci aussi à Martin pour les corrections grammaticales et syntaxiques de mon résumé rédigé en allemand.

Sans toutes ces personnes, mon mémoire ne serait probablement pas ce qu'il est aujourd'hui.

Table des matières

1	Introduction	7
1.1	Flaubert et le cinéma.....	9
1.2	<i>Madame Bovary</i> , un film « sur rien » ?	11
1.3	Les défis à relever	14
2	<i>Madame Bovary</i> de Jean Renoir (1934)	18
2.1	Quelques éléments biographiques.....	18
2.2	L'apport de Jean Renoir à l'adaptation.....	19
2.3	Les choix esthétiques du cinéaste	24
2.4	L'empreinte théâtrale du film	30
2.5	Le symbolisme de Renoir	34
2.6	Raisons de son insuccès.....	39
3	<i>An American in Yonville – Minnelli et Madame Bovary</i> (1949).....	42
3.1	La genèse de l'œuvre.....	42
3.2	Le procès	45
3.2.1	<i>Le réquisitoire – Nature des accusations</i>	46
3.2.2	<i>La défense – Mise en abyme et voix-off</i>	49
3.3	Les adjonctions, les suppressions, les modifications.....	56
3.3.1	<i>Figure d'Emma</i>	57
3.3.2	<i>Figure de Charles</i>	62
3.3.3	<i>Les amants</i>	66
3.4	L'esthétisme minnellien.....	69
3.4.1	<i>L'art – La beauté – Le symbolisme</i>	69
3.4.2	<i>La bande-son</i>	72

4	Emma et Claude – <i>Madame Bovary</i> de Chabrol (1991)	76
4.1	Récit écrit – Récit filmique	76
4.2	Les personnages	80
4.2.1	<i>Emma</i>	80
4.2.2	<i>Charles</i>	90
4.2.3	<i>Les amants</i>	94
4.2.4	<i>Les représentants de la société</i>	98
4.3	La voix-off et ses fonctions	102
4.4	Réalisme fidèle ?	106
5	Conclusion	111
6	Zusammenfassung	114
7	Curriculum vitae	116
8	Bibliographie	118
8.1	Corpus d'étude	118
8.2	Ouvrages généraux	118
8.3	Sur l'adaptation	119
8.4	Sur le texte de Flaubert	120
8.5	Sur Jean Renoir	121
8.6	Sur Vincente Minnelli	121
8.7	Sur Claude Chabrol	122
8.8	Sources internet	122

1 Introduction

Quels sont les moyens dont dispose une figure romanesque pour se convertir en motif classique des arts représentatifs ? Quels sont les éléments qui déterminent son entrée dans le cercle sélecte de ces caractères atemporels maintes et maintes fois illustrés ? Car, à l'image de Carmen – membre prestigieux de ce cercle –, Emma Bovary a profondément marqué son temps, notre temps. Si la figure de Mérimée doit son ancrage dans les consciences collectives en partie grâce à l'opéra, Madame Bovary le doit, elle, au septième art. L'on compte effectivement pas moins de dix-huit adaptations cinématographiques à l'heure de la rédaction de ce mémoire ! N'y voit-on pas ici une promesse non tenue à Gustave Flaubert, qui déclara ouvertement refuser toute forme d'illustrations de ses figures ? C'est donc passant outre les souhaits du romancier que les cinéastes, dont les réalisations seront ici analysées, ont entrepris la délicate tâche qu'est l'adaptation à l'écran de ce chef-d'œuvre. Pour des raisons qui paraîtront évidentes au lecteur, il nous sera impossible de traiter ici les dix-huit adaptations cinématographiques, eu égard à l'ample travail que cela impliquerait. L'étendue relativement restreinte d'un mémoire universitaire limitera donc notre analyse à trois d'entre elles.

Nous commencerons par Jean Renoir, dont l'adaptation fut réalisée en 1933. Considéré par nombre de ses pairs comme le précurseur du *cinéma d'auteur*, Renoir gagne à cette époque en autonomie créatrice et est mû d'un désir de s'affranchir des codes alors en vigueur dans le but de créer son propre style. Ce faisant, le cinéaste porte une attention toute particulière à la *forme* de ses images, dans lesquelles la mise en scène joue un rôle primordial. L'empreinte résolument théâtrale de *Madame Bovary* va dans ce sens, dans la mesure où le cinéaste exploite la richesse d'interprétation de ses comédiens, évoluant dans un décor réaliste. Par surcroît, le regard que porte Renoir sur la peinture et les arts figuratifs confère à ses plans de caméra une valeur esthétique aboutie. Le cinéaste nous livre ici un fier opus, malgré un contexte de commercialisation guère favorable. En effet, le spectateur n'aura malheureusement pas la chance de voir l'œuvre entière car, alors qu'elle fut considérée comme non commercialisable de par sa longueur initiale, elle dut subir de lourdes coupes.

En 1949, Emma Bovary est placée devant l'objectif de Vincente Minnelli. *A priori*, qu'attendre d'une adaptation hollywoodienne d'un roman classique français, si ce n'est

amplification démesurée et distorsion idéologique ? Les divers procédés employés par le cinéaste américain lui permettront d'un côté de contourner les griefs des censeurs de l'administration Hays, et de l'autre de parfaire un style, que l'on aura plaisir à retrouver quelques années plus tard dans ses fameuses comédies musicales. Parmi ces procédés, l'on relèvera la mise en scène du procès intenté à l'auteur ainsi que l'habile recours à une voix-off, dont la fonction est de trouver matière à disculper les agissements souvent inconsidérés d'Emma Bovary. La préoccupation minnellienne ne va donc pas dans le sens d'une recherche absolue de fidélité, si celle-ci pouvait toutefois être définie. Elle semble plus se tourner vers le respect d'un principe formel – celui de l'esthétisation du monde – sous-tendu par les antécédents biographiques du cinéaste, dont l'œuvre filmique s'inscrit dans ce qui serait communément convenu d'appeler « l'âge d'or » du cinéma américain. L'approche technique et esthétique qui lui est propre est de ce fait subordonnée à une rhétorique hollywoodienne immuable.

Au contraire de Minnelli, Claude Chabrol se targue d'avoir été fidèle au texte de Flaubert. L'adaptation cinématographique de 1991, en plus de s'inscrire dans l'abondante œuvre filmique chabrolienne, semble avoir été un acte prémédité. Romancier et cinéaste partagent en effet le même dédain à l'encontre de la bourgeoisie. Le parti-pris de fidélité, conférant au récit filmique une « correspondance » esthétique indéniable, se reflète dans de nombreux aspects, parmi lesquels l'on citera le jeu des comédiens affublés de somptueux costumes, ainsi que la richesse des décors. Néanmoins, il ne peut y avoir entreprise adaptative sans part de subjectivisation, aussi minime soit-elle. Par voie de conséquence, Chabrol dut opérer consciemment des modifications, adjonctions ou suppressions qui seront reportées dans cette étude. Par souci d'économie du récit, Chabrol a recours à une voix-off, qui ne remplit toutefois pas les mêmes fonctions que celle présente dans la version de Minnelli. Il s'agit ici d'un narrateur en *off* – d'un « acousmètre-commentateur », pour reprendre l'expression de Michel Chion – dont le principal objectif consistera à relever la beauté du texte d'origine.

Mais avant de nous pencher sur l'analyse des œuvres filmiques, nous tâcherons de relever certains aspects caractéristiques du roman et de son auteur. Toutefois, il ne s'agira ni de développer une étude littéraire, eu égard à l'abondance d'ouvrages critiques et analytiques dont l'œuvre de Gustave Flaubert fait l'objet ; ni d'établir une liste exhaustive des « techniques » employées par l'auteur. Nous nous contenterons uniquement

de relever certaines de ces techniques du fait de leur intérêt et de la difficulté qu'indueraient leurs éventuelles traductions à l'écran.

1.1 Flaubert et le cinéma

Comment expliquer le fait que tant de cinéastes aient porté le roman de Flaubert à l'écran ? Dix-huit adaptations, dix-huit adaptateurs ne semblant pas avoir pris en compte le souhait de l'auteur, pourtant maintes fois réitéré, de refuser toute sorte d'illustrations de ses personnages.

Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J'ai vu cela » ou « Cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration¹.

Voir une image se cristalliser dans les consciences collectives à travers des illustrations, alors qu'elle n'est que suggérée par le pouvoir des mots dans le roman, était ce que l'auteur souhaitait absolument éviter. Le flaubertien Pierre-Marc de Biasi va dans le même sens, quand il déclare :

Ce qui épouvantait Flaubert dans l'idée qu'on pourrait illustrer ses romans, c'est avant tout la fixité de l'image graphique ou photographique. L'illustration du livre est une interprétation univoque qui se surajoute au texte, de l'extérieur, qui bloque les significations, qui rend immobile ce que l'écriture avait cherché à rendre éminemment mobile. C'est cela qui paraît à Flaubert le plus insupportable : qu'une image, même belle, puisse arrêter la circulation du sens, figer les représentations².

Les cinéastes, courant le risque de trahir la parole du démiurge, se sont ainsi laissés tenter par l'aventure adaptative. L'abondance des représentations visuelles ainsi que les riches descriptions composées par Flaubert sont autant d'éléments de mise en scène, sur lesquels les cinéastes s'appuieront.

¹ Gustave Flaubert, lettre du 12 juin 1862 à Ernest Duplan, cité par Anne-Marie Baron, *Romans français du XIXe siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 88.

² Pierre-Marc de Biasi, lors de son entretien avec Claude Chabrol, dans François Boddaert, Pierre-Marc de Biasi, Caroline Eliacheff, Arnaud Laporte, Claude Mouchard, André Versaille, *Autour d'Emma*, Paris : Hatier, Brèves Cinéma, 1991, p. 79-80.

Croquis, esquisses, dessins, non-finito, cadrage, échelles, symétries, élévation, perspective axonométrie, point, ligne, surface, volume, ombre, valeur, couleur : ce sont toutes les données élémentaires de la représentation visuelle qui seront mises à contribution, des scénarios aux brouillons, des mises au net au texte définitif, pour éprouver les capacités du style à rivaliser avec les arts plastiques et nouveaux procédés de reproduction du visible. Le caractère figural [...] a partie liée avec la vocation de l'écriture à s'emparer des moyens mêmes de l'art et des techniques pour faire de l'image littéraire une représentation au second degré³.

Dans la trame, ces riches descriptions, en plus de jouer un rôle dramatique, parviennent à revêtir un caractère pleinement autonome :

L'abondance des descriptions ne répond donc pas seulement [...] à des nécessités d'ordre dramatique, mais d'abord à ce qu'il nomme lui-même *l'amour de la contemplation*. On trouve bien dans son œuvre quelques tableaux descriptifs, comme celui d'Yonville au début de la deuxième partie de *Madame Bovary*, dont la présence est justifiée par le besoin de donner à l'action et aux sentiments une sorte de cadre explicatif : il faut connaître le décor d'Yonville pour comprendre ce qu'y sera la vie d'Emma. Mais plus souvent la description se développe pour elle-même, aux dépens de l'action qu'elle éclaire bien moins qu'elle ne cherche, dirait-on, à la suspendre et à l'éloigner⁴.

Par ailleurs, l'une des caractéristiques narratives du style flaubertien consistait à éliminer la subjectivité de l'auteur, à s'effacer derrière l'écriture. En ce sens, le « nous » du début du roman marque bien cette distance. Il s'agit là en fait d'un procédé annonceur de la syntaxe cinématographique : on peut voir derrière ce « nous » l'équivalent filmique d'un plan d'ensemble. Hélas, nous verrons que la première partie du roman n'a été adaptée par aucun des cinéastes.

Enfin, la richesse de l'œuvre ne relève pas uniquement des descriptions ; elle est aussi sensorielle. La synesthésie est un procédé qui, dans une certaine mesure, peut être retranscrit à l'écran. Si, dans le roman, tous les sens du lecteur sont sollicités, seules la vue et l'ouïe le seront dans les œuvres filmiques.

Le style de Flaubert semble souvent aussi réfractaire à l'intériorisation que l'image cinématographique. Davantage, peut-être ; car le cinéma n'a pour lui que l'image visuelle et le son, mais l'écriture flaubertienne joue, à travers l'écran de la représentation verbale, sur tous les modes sensibles [...] de la présence matérielle⁵.

³ Pierre-Marc de Biasi, « Secrets d'écriture, écritures du secret : Les procédures de cryptage dans *Madame Bovary* », in : *MLN*, Vol. 122, n°4, French Issue, Sep. 2007, pp. 779-796, URL : <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/30139247.pdf>, [consultée le 4 décembre 2013], p. 785.

⁴ Gérard Genette, « Silences de Flaubert », in : *Figures*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1966, pp. 223-243, p. 234.

⁵ *Ibid.*, p. 228.

1.2 *Madame Bovary*, un film « sur rien » ?

En dépeignant les aspects les plus intimes de l'âme féminine, l'œuvre de Gustave Flaubert, composée de septembre 1851 à avril 1856, en plus d'avoir résolument marqué son époque, est dotée d'une dimension universelle. L'abondante correspondance épistolaire de cette période s'avère être d'une aide précieuse pour retracer les divers stades de la genèse du texte. Une lettre du 16 janvier 1852, destinée à sa muse Louise Colet, témoigne de la préoccupation stylistique de l'auteur :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies⁶.

Son roman est-il ainsi dépourvu de toute matérialité ? Le sujet de celui-ci manque-t-il à ce point d'intérêt pour voir son auteur se cacher derrière cette obsession de la *forme* ? Si cela était avéré, l'on serait tenté de mesurer dès à présent les éventuelles difficultés rencontrées par les cinéastes à l'heure d'adapter un « livre sur rien ». Néanmoins, la question du contenu est traitée un peu plus bas, dans la même lettre :

[...] il n'y a ni beaux ni vilains sujets et [...] on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses⁷.

Il n'y a donc pas refus de matérialité, de contenu. Si l'accent est explicitement mis sur le style, histoire et anecdote – qu'elles soient « belles » ou « vilaines » – ne sont pas pour autant délaissées, comme le rappelle Mario Vargas Llosa :

Su antojo de « un livre sur rien, un livre sans attache extérieure » es [...] justo entenderlo, de un lado, como un arrebatado de entusiasmo por el estilo, y de otro, como una defensa más de la autonomía de la ficción [...], la necesidad de que una novela sea persuasiva por sus propios medios, es decir, por la palabra y la técnica y no por su fidelidad al mundo exterior [...]. La cita es un argumento a favor de la objetividad narrativa, no una negación de la anécdota⁸.

⁶ Gustave Flaubert, lettre du 16 janvier 1852 à Louise Colet, in : *Correspondance*, Choix et présentation de Bernard Masson, Paris : Gallimard, 1975, 1980, 1991 et 1998, p. 156.

⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁸ Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Madrid : Santillana Ediciones Generales, 2011, p. 49.

Les aspects anecdotique et stylistique sont définitivement liés ; le premier en vient même à dicter le second, comme on peut le lire dans une lettre datée du 26 juin 1853 :

Je voudrais faire des livres où il n'eût qu'à écrire des phrases (si l'on peut dire cela), comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air. Ce qui m'embête, ce sont les malices du plan, les combinaisons d'effets, tous les calculs du dessous et qui sont de l'Art pourtant, car l'effet du style en dépend, et exclusivement⁹.

Nombreux sont les sujets traités dans cette œuvre que l'on sait inspirée de plusieurs faits divers authentiques¹⁰. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous relèverons quelques-uns des thèmes présents dans la trame qui trouvent un écho dans les œuvres filmiques. Outre une certaine représentation de la condition féminine au XIX^e siècle, Flaubert a voulu dépeindre des mœurs provinciales. Pour cela, il s'est plu à brosser le tableau d'une bourgeoisie qu'il exècre.

[...] il y a une chose qu'il convient d'établir clairement [...], c'est le sens que Flaubert donne au terme « bourgeois ». Lorsqu'il ne signifie pas tout bonnement « citadin » (qui habite le bourg), « bourgeois », pour Flaubert, veut dire « philistin », personne qui ne se préoccupe que de l'aspect matériel des choses et n'adhère qu'aux valeurs conventionnelles. Il n'emploie jamais le mot « bourgeois » avec une quelconque connotation politico-économique marxiste. La bourgeoisie, pour Flaubert, est un état d'esprit, pas un état de finances¹¹.

Le philistinisme, s'il est incarné par plusieurs figures, est magistralement caricaturé en la personne du pharmacien, M. Homais, « pompeux imbécile, [...] fâcheux conventionnel, [...] pilier de la société, comme le sont tant de philistins »¹².

C'est dans cet environnement bourgeois qu'évolue Emma Bovary. À travers un consumérisme excessif – incarné par le marchand d'étoffes –, elle tente d'échapper à un quotidien maussade qui la happe. Sa banale vie conjugale achève de faire d'elle un esprit rebelle, poussé à se sustenter dans l'adultère. Dotée, pour reprendre l'analyse de Charles Baudelaire, d'un goût immodéré de la séduction et de la domination et, surtout, de qualités viriles qui font d'elle une figure androgyne,

⁹ Gustave Flaubert, lettre du 26 juin 1853, cité par Mario Vargas Llosa, *ibid.*, p. 49.

¹⁰ L'histoire d'Eugène et Delphine Delamare ainsi que celle de Louise d'Arcet font partie des faits divers qui ont inspiré Flaubert.

¹¹ Vladimir Nabokov, « Madame Bovary », in : *Littératures*, Paris : Éditions Robert Laffont, 2009, pp. 190-249, p. 193.

¹² *Ibid.*, p. 210.

[elle] se donne ; emportée par les sophismes de son imagination, elle se donne magnifiquement, généreusement, d'une manière toute masculine, à des drôles qui ne sont pas ses égaux, exactement comme les poètes se livrent à des drôlesses¹³.

Le tragique du destin d'Emma, contrôlé par une succession d'expectations déraisonnées qui aboutissent toutes à d'inévitables désillusions, prend corps dans un mal-être chronique, dont la jeune femme cherche à s'épancher auprès du père Bournisien. L'ecclésiastique, incapable de prendre en considération les afflictions morales de ses paroissiens, ni de trouver les mots justes pour apaiser les désœuvirements de la jeune femme, incarne une religion en mal d'influence et de reconnaissance, vis-à-vis de laquelle Flaubert ne cachera pas son scepticisme. Par ailleurs, il est intéressant de noter que la figure du curé constitue l'exact contrepoint de celle de l'apothicaire, à l'image du débat houleux qui oppose dogmes religieux et rationalisme laïc.

De surcroît, l'histoire est imprégnée de diverses formes de violence qui se manifeste à de nombreux niveaux :

[...] desde su forma física del dolor y la sangre [...], o la espiritual de la minuciosa rapiña [...], del egoísmo y la cobardía [...], o en sus formas sociales de animalización del ser humano por obra del trabajo vil y la explotación [...], y, principalmente, en su forma más generalizada de la estupidez y las trampas que se hacen los hombres a sí mismos : sus prejuicios, sus envidias, sus intrigas¹⁴.

Tous ces thèmes, s'ils trouvent un écho dans les œuvres filmiques, se voient traités à des degrés divers selon la volonté des cinéastes, dont les préoccupations esthétiques et formelles qui leur sont propres, varient en fonction du contexte historico-social de création.

[...] un auteur doué du génie artistique qui est celui de Flaubert réussit à transformer ce qu'il a conçu comme un univers sordide, peuplé de tricheurs et de philistins, et de médiocrités, et de brutes, et de dames inconstantes, en l'une des plus parfaites œuvres poétiques qui soit, et c'est par l'harmonisation des différents éléments de son œuvre, par la force intérieure du style, par toutes sortes de procédés, comme le contrepoint de transition d'un thème à l'autre, des effets de présage et d'écho, qu'il parvient à ce résultat¹⁵.

¹³ Charles Baudelaire, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », in : *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, pp. 76-86, p. 82.

¹⁴ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵ Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 213.

Il s'agira, dans la partie suivante, d'énumérer certains de ces éléments caractérisant cette « force intérieure du style » de Flaubert. Ils constitueront, sans aucun doute, un réel défi qui incombera aux cinéastes de relever.

1.3 Les défis à relever

Tout d'abord, il convient de rappeler la différence fondamentale entre les syntaxes littéraire et cinématographique. Pour ce faire, nous nous reposerons sur l'étude sémiotique du langage cinématographique menée par Christian Metz¹⁶. Nous nous contenterons ici de paraphraser brièvement l'auteur qui sut développer de manière détaillée les spécificités-mêmes de ce langage. Alors que le récit ne dispose que de mots pour suggérer faits et gestes contribuant à construire un effet du « réel », le cinéma puise dans diverses ressources : les images, le son, les sous-titres, la superposition de plans, etc. En d'autres termes, dans le cinéma, l'expressivité esthétique est liée à l'expressivité naturelle de l'image, alors qu'en littérature, elle est liée à une signification inexpressive, celle de la langue. Par ailleurs, la succession de ces images au cinéma acquiert une signification à travers la technique du montage qui, ce faisant, fera ressortir une dimension narrative et temporelle. En outre, la bande-son, associée à l'image, constitue un autre élément fondamental sur lequel repose la narration cinématographique.

Étant conscients des caractéristiques propres à chacun des deux langages, les cinéastes ont dû effectuer un véritable travail de « traduction », passant d'un langage – littéraire – à un autre – cinématographique –.

Le premier grand défi semble incontestablement reposer sur la richesse des procédés narratifs employés par Flaubert. Considéré comme le premier des romanciers modernes, l'auteur compose un plan diégétique complexe, défini par deux notions fondamentales liées l'une à l'autre par une relation de cause à effet : du caractère impersonnel de l'œuvre, sous-tendu par l'usage du discours indirect libre, en résulte une polyphonie narrative sous-jacente. L'impersonnalité de Flaubert à l'égard de son œuvre trouve son origine dans le postulat qu'il défend d'un art objectif :

¹⁶ Pour une étude sémiotique détaillée du langage cinématographique et de ses spécificités, nous renverrons à l'essai de Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris : Klincksieck, 2003.

Le romancier ne peut-être vrai que s'il observe l'âme humaine « *avec l'impartialité qu'on met dans les sciences physiques* », c'est-à-dire sans faire intervenir ses sentiments personnels. [...] Aussi s'efforce-t-il de *paraître absent de son œuvre* : il souligne ce qui, dans l'hérédité, le milieu, les circonstances, conditionne et explique les actes de ses personnages [...] ; et, s'il peint la vie psychologique, il retient surtout ce qu'elle a de concret, d'objectivement perceptible dans ses manifestations¹⁷.

La méthode scientifique ainsi adoptée nécessitait une exactitude documentaire qui allait se convertir pour Flaubert en une véritable hantise. Ce souci de conformité n'est pas sans rapport avec sa jeunesse passée dans un milieu hospitalier. Le critique Sainte-Beuve fut le premier à associer environnement familial de l'écrivain à sa préoccupation scientifique et documentariste :

Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout !¹⁸

Cette inclination à l'objectivité confère au roman un réalisme indéniable. Toutefois, une œuvre parfaitement impersonnelle reste impossible à réaliser ; ainsi, Flaubert laisse parfois deviner son humeur à travers une grinçante ironie, notamment quand il raille la sottise bourgeoise. Comment donc transposer ce trait d'humeur à l'écran ?

Dans le roman tout est ironie : la narration, le traitement des personnages, le discours. Il existe une forme d'intériorité discursive dont la portée ironique repose essentiellement sur le style indirect libre. [...] Ce discours intérieur est rapporté par un narrateur qui ne peut considérer Emma comme un être pragmatique, alors qu'elle-même pensait l'être dans ses lectures dites initiatiques. Cette dualité que permet le style indirect libre, entre ce que ressent Emma et ce que pense le narrateur à travers son point de vue, ruine ironiquement le contenu du discours rapporté. Ce procédé discursif est purement littéraire et très difficilement applicable au Septième Art¹⁹.

L'amour que ressent l'auteur pour la contemplation ne se borne pas à la description détaillée de paysages. Les objets jouissent eux-aussi d'une attention toute particulière. Ils jouent dans l'œuvre de Flaubert un rôle prépondérant ; et certains sont pourvus d'une forte valeur symbolique.

[...] c'est une des originalités et l'un des attraits de son œuvre que cette présence des objets épisodiques qui, grâce à l'indication d'un détail, d'une couleur, prennent une figure, une personnalité, un relief qu'aucune nécessité ne justifie, sinon le plaisir de les regarder au passage, d'en faire des acteurs, des témoins, des complices, pittoresques ou dérisoires, anxieux ou beaux. [...] les objets touchent à la vie la plus intime, la plus profonde des personnages. En tant que formes ou que matières ils

¹⁷ André Lagarde, Laurent Michard, *XIX^e siècle*, Paris : Bordas, 1969, p. 457.

¹⁸ Charles-Augustin Sainte-Beuve, cité par Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 118-119.

¹⁹ Gilles Visy, « Emma et Chabrol », in : *Cadragé*, mars/avril 2004, URL : www.cadrage.net/dossier/bovary.htm, [consultée le 7 octobre 2013].

expriment leurs rêves ou leurs désirs frustrés. Ils servent d'intermédiaire entre l'un et l'autre, comme ils sont médiateurs entre l'homme et la nature. [...] dans cet univers romanesque, sur tous les plans, dramatique, psychologique ou poétique, ils sont au centre de la perspective²⁰.

Par ailleurs, il est un point de vue temporel qui semble également poser un problème à l'adaptation cinématographique. Le caractère monotone et itératif du quotidien de Yonville, exprimé par le temps « circulaire » qu'est l'imparfait de l'indicatif, joue un rôle prépondérant dans la trame flaubertienne.

Este tiempo circular o repetido es el de la reflexión, el de los estados de ánimo, el que modela las psicologías de los personajes, de las motivaciones que van luego a precipitar los hechos bruscos, el de los minuciosos procesos de la vida rutinaria, social o familiar, en contraste con los cuales tendrían un carácter todavía más llamativo los hechos excepcionales, únicos y efímeros del plano singular. Este es el plano del aburrimiento y de la monotonía, de lo previsible, de lo social [...], y gracias a este plano la realidad ficticia tiene su particular duración, reposada, cadenciosa, mayestática, y alcanza su formidable extensividad, pues las imágenes de tiempo circular permiten al narrador multiplicar la materia [...] sin multiplicar las palabras²¹.

On mesure dès à présent la difficulté que représenterait la traduction à l'écran de cette dimension temporelle. Quels pourraient être les procédés filmiques correspondant au recours abondant de l'imparfait ? Gérard-Denis Farcy formule d'ores et déjà quelques hypothèses :

On voit mal en effet comment le récit cinématographique pourrait, par ses seules ressources visuelles, restituer cette durée synthétique, ce tassement d'occurrences indistinctes. Non seulement il est fait pour le contraire (c'est-à-dire l'événement), mais en outre il n'a pas les moyens équivalents à ceux de l'imparfait de l'habitude. Soit dit en passant, le théâtre est logé à la même enseigne et porteur du même quiproquo : faire de la scène singulative quand il faudrait de l'écoulement itératif. Qu'est-ce qui peut y faire contrepoids sinon [...] la voix-off, quelques procédés laborieux (la reduplication d'une scène comme échantillon d'une série itérative), l'aveu d'un personnage ou, en beaucoup plus subtil et diffus, une alchimie façon Tchekhov, mieux accueillie d'ailleurs au théâtre qu'au cinéma ?²²

Enfin, l'on peut légitimement se poser la question de savoir si la polyphonie est transposable à l'écran. Comment rendre les paysages mentaux, les monologues intérieurs des personnages ? L'un de ces procédés polyphoniques – qui, sous la plume de Nabokov, porte le nom de « *méthode du contrepoint*, ou méthode de dédoublement et

²⁰ Pierre Danger, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Paris : Armand Colin, 1973, p. 125 et 132.

²¹ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 172-173.

²² Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », in : *Poétique*, n°96, Éditions du Seuil, Septembre 1993, pp. 387-414, ici p. 406.

d'alternance parallèle de deux ou plusieurs conversations ou trains de pensées²³ » – compte de nombreuses occurrences dans la trame. Trouvera-t-il un équivalent dans les œuvres filmiques étudiées ?

Nous tâcherons, au cours des prochaines analyses, de répondre à ces questions, qui recouvrent la problématique-même de notre étude : dans quelle mesure les cinéastes sont-ils parvenus à rester « fidèles » à l'œuvre originale ?

²³ Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 213.

2 *Madame Bovary* de Jean Renoir (1934)

2.1 Quelques éléments biographiques

S'il est convenu de reconnaître que Jean Renoir a constitué, avec René Clair, un « des astres majeurs de l'âge classique du cinéma français »²⁴, l'on doit se permettre ici, pour mieux comprendre les éléments relatifs à la genèse de ce film de 1934, une courte digression biographique n'ayant aucune prétention à l'exhaustivité, connaissant la richesse des ouvrages dont Jean Renoir et son œuvre filmique font l'objet. Nous nous limiterons à la période allant de 1930 à 1934, à propos de laquelle Pierre Billard eut ces mots :

Ces années sont pour lui les années de la conquête de la maîtrise. Il tente des expériences, teste son instrument, explore telle ou telle voie annexe du scénario, développe de manière imprévue (c'est le cas de *Madame Bovary*) des scènes qui révèlent une richesse inattendue dans l'euphorie qu'il sait déclencher sur ses tournages. [...] Renoir est en train de conquérir une discipline, une maîtrise de son scénario, qui lui permettra, à partir de *Toni*, de maintenir sa liberté de tournage en assurant un meilleur contrôle de son matériel²⁵.

Cette conquête, qui lui confèrera le statut presque autoproclamé d'*auteur*, ne se fit pas du jour au lendemain. Car

en 1930, le cinéaste Jean Renoir n'a encore rien prouvé. C'est un homme de trente-six ans, doté d'un bel héritage depuis la mort de son père, le célèbre Auguste Renoir. Ses huit films constituent des expériences plus ou moins poétiques centrées pour la plupart sur Catherine Hessling, le dernier modèle d'Auguste qu'il a épousée, mises en scène avec une bande de copains, et qui ne compte qu'une seule vraie réussite (*Nana*, 1926)²⁶.

Jean Renoir rappelle lui-même dans ses mémoires²⁷ rédigées en 1974 que le financement de ses essais cinématographiques était rendu possible grâce à la vente de tableaux légués par son père, tableaux qui étaient comme une partie de lui-même.

L'apparition du cinéma parlant marque un tournant dans sa vie. À ce propos, il nous serait difficile de continuer sans mentionner, ne serait-ce qu'en quelques lignes, le film *On purge bébé* (1931), qui fut tourné en trois semaines, mettant en scène Fernandel et

²⁴ Pierre Billard, *L'âge classique du cinéma français*, Paris : Flammarion, 1995, p. 581.

²⁵ *Ibid.*, p. 73

²⁶ *Ibid.*, p. 69.

²⁷ Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris : Flammarion, 1974.

Michel Simon. L'une des expériences que Renoir aimera évoquer est sonore : il s'agit de l'enregistrement d'une chasse d'eau qui faisait penser au Niagara. Cette anecdote annonce sa collaboration avec Joseph de Bretagne, alors pionnier de l'école française du son.

C'est donc ainsi, en tant qu'artiste bohème, entouré d'une « bande de copains », que Renoir s'attache au cinéma. Cet environnement si renoirien caractérise le tournage de *Madame Bovary* :

Grâce à ma propension à travailler avec des copains, j'ai connu souvent l'extase de l'intimité pendant la réalisation d'un film. Pendant la réalisation de *Madame Bovary* en 1933, notre vie dans la petite ville normande de Lyons-la-Forêt nous avait fait oublier nos préoccupations habituelles. Notre « famille » comprenait d'ailleurs Pierre (*Renoir, son frère, NdA*). Valentine Tessier était comme une sœur pour moi. Tous les soirs, nous nous réunissions autour de Gaston Gallimard, un des commanditaires du film²⁸.

Cette « famille » se compose d'abord de Valentine Tessier, qui interprète le rôle d'Emma. Elle vient du théâtre, « où elle jouit d'une popularité et d'une reconnaissance justifiées pour son talent. [...] ce sont ses qualités de comédienne qui vont décider Renoir avant tout »²⁹ et non le fait qu'elle est la maîtresse de Gaston Gallimard au début du tournage. *Madame Bovary* représente ainsi le début véritable de sa « carrière » cinématographique. Dans le rôle de Charles, on trouve le comédien Pierre Renoir qui, tout comme Valentine Tessier, fait partie de la prestigieuse troupe de Louis Juvet. On l'aura deviné, l'une des particularités du film de Jean Renoir est issue de ce mariage entre théâtre et cinéma.

Avant de nous pencher sur les choix artistiques de Jean Renoir et sur l'esthétique résolument théâtrale de son film, nous tâcherons de relever les pierres que le cinéaste a apportées à l'édifice de l'adaptation.

2.2 L'apport de Jean Renoir à l'adaptation

La fin du cinéma muet offre une nouvelle jeunesse aux adaptations de grandes œuvres littéraires. Ainsi, comme le rappelle Francis Vanoye :

²⁸ *Ibid.*, p. 107.

²⁹ Séverine Calais, *Catalogue des personnages de l'œuvre filmique de Jean Renoir*, Thèse de Doctorat de L'Université de Nancy 2, 2006-2007, p. 103.

[...] les adaptations prolifèrent dans les années trente du fait du passage au parlant, du recours fréquent à des dramaturges pour l'écriture des scénarios et des dialogues, de l'impact du cinéma sur le public. Les deux tiers de la production française sont constitués d'adaptation³⁰.

Et de relever des ensembles de films fonctionnant comme unités significantes : les « pagnolades » (terme quasi isotopique comprenant des noms comme Pagnol, Giono, Fernandel ou Raimu), les films de Sacha Guitry et les films interprétés par Jean Gabin (jouant des figures vouées à un destin fatal, placées dans un contexte populaire. Des cinéastes comme Duvivier, Renoir ou Carné ont édifié les bases de cet ensemble).

Pagnol et Guitry se sont appliqués, chacun selon des moyens différents, à intégrer le littéraire et le dramatique dans le cinématographique, et les débats que cela a suscités. Mais il semble que leur œuvre, bien que produisant un indéniable effet sériel, brouille quelque peu les pistes quant à un éventuel « genre adaptation ». [...] Quant aux films interprétés par Gabin, si l'on excepte *La Bête Humaine*, les textes sources [...] sont assimilés par le cinéma, assez vite oubliés du public [...]. Les adaptations « patrimoniales » sont prises en charge par des réalisateurs plus assujettis aux textes sources, et qui font appel, pour l'écriture des dialogues, à des dramaturges confirmés, comme pour renchérir sur le caractère de l'œuvre³¹.

Parmi ces « dramaturges confirmés », l'on pense notamment à l'équipe Aurenche – Bost, dont les travaux d'adaptation ont été salués par des critiques, comme André Bazin³², puis récusés par d'autres, comme François Truffaut³³.

³⁰ Francis Vanoye, *L'adaptation littéraire au cinéma. Formes, usages, problèmes*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 121.

³¹ *Ibid.*, p. 122.

³² Au sujet du film *Le Diable au corps*, réalisé en 1947 par Claude Autant-Lara avec l'aide des scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost, André Bazin tint ces propos : « *La fidélité à l'œuvre de Radiguet n'a pas seulement obligé les scénaristes à nous proposer des personnages intéressants, relativement complexes, elles les a incités à briser quelques conventions morales du spectacle cinématographique, à prendre des risques (sagement calculés, mais qui les en blâmerait ?) avec les préjugés du public. Elle a élargi l'horizon intellectuel et moral du spectateur et préparé la voie à d'autres films de qualité. Pourtant ce n'est pas tout, et il est faux de présenter la fidélité comme une servitude nécessairement négative à des lois esthétiques étrangères. Sans doute le roman a ses moyens propres, sa matière est le langage, non l'image, son action confidentielle sur le lecteur isolé n'est pas la même que celle du film sur la foule des salles obscures. Mais justement, les différences de structures esthétiques rendent plus délicate encore la recherche des équivalences, elles requièrent d'autant plus d'invention et d'imagination de la part du cinéaste (et l'on peut ajouter, des dramaturges, NdA) qui prétend réellement à la ressemblance* ».

André Bazin nuancera toutefois ses propos quelques années plus tard lors de la sortie du *Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson : « *Après Robert Bresson, Aurenche et Bost ne sont plus que les Viollet le Duc de l'adaptation cinématographique* ». André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf, 1975, p. 95 et p. 127.

³³ François Truffaut, dans un article retentissant, blâma justement cette recherche d'équivalence : « *De l'adaptation telle qu'Aurenche et Bost la pratiquent, le procédé dit de l'équivalence est la pierre de touche. Ce procédé suppose qu'il existe dans le roman adapté des scènes tournables et intournables et qu'au lieu de supprimer ces dernières (comme on le faisait naguère) il faut inventer des scènes équivalentes, c'est-à-dire telles que l'auteur du roman les eût écrites pour le cinéma. « Inventer sans trahir », tel est le mot d'ordre*

Par ailleurs, la question de l'adaptation va de paire avec celle de la fidélité. Tous les théoriciens se sont mesurés à cette question³⁴. Sans trop nous étendre sur le sujet et par souci de continuité, nous relèverons uniquement les points de vue exprimés par les critiques susmentionnés. Si, pour Truffaut, la fidélité n'est pas fonction du talent, elle est, pour Bazin, directement proportionnelle à la création cinématographique. Tels sont les propos de ce dernier :

On peut poser que, dans le domaine du langage et du style, la création cinématographique est directement proportionnelle à la fidélité. Pour les mêmes raisons qui font que la traduction mot à mot ne vaut rien, que la traduction trop libre nous paraît condamnable, la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit³⁵.

Où donc situer les adaptations de Jean Renoir ? Ce dernier fait-il partie de ces « réalisateurs [...] assujettis aux textes sources » ? Parvient-il à restituer « l'essentiel de la lettre et de l'esprit » ? Il faut revenir en 1928 pour lire une de ses déclarations témoignant la nécessité d'affirmer l'autonomie du cinéaste – de l'*auteur* – par rapport à la littérature :

Je n'attache aucune importance au fond, au thème d'un film. Pour moi, seule la forme importe [...]. À mon sens le film parfait, le film que je voudrais réaliser, ne comporterait aucun scénario³⁶.

Si Renoir est attaché à l'idée de tourner un film « sur rien » en somme, c'est pour mettre en valeur la *forme*, à travers la « mise en scène ». Certes, quand bien même ce discours (par ailleurs très flaubertien !), prônant la « pureté » du cinéma – nous sommes en 1928 –, indiquerait le chemin vers la spécificité artistique du cinéaste, il n'affranchit pas celui qui le tient de la dette contractée auprès des textes sources et des auteurs adaptés. Renoir, qui se tournera de maintes fois vers les grands textes classiques, expliquera ce choix en ces termes :

qu'aimait à citer Aurenche et Bost, oubliant que l'on peut aussi trahir par omission ». Puis, plus loin : « [...] je ne conçois d'adaptation valable qu'écrite par un homme de cinéma. Aurenche et Bost sont essentiellement des littérateurs et je leur reprocherai ici de mépriser le cinéma en le sous-estimant. [...] En vérité Aurenche et Bost affadissent les œuvres qu'ils adaptent, car l'équivalence va toujours soit dans le sens de la trahison, soit de la timidité ». François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », in : *Les Cahiers du Cinéma*, n°31, Paris : Éditions de l'Étoile, janvier 1954, pp. 15-29. Ici, p. 16 et p. 20.

³⁴ Nous renvoyons à la synthèse proposée par Anne-Marie Baron dans son ouvrage, *op. cit.*, 2008, p. 25-26.

³⁵ André Bazin, *op. cit.*, p. 95.

³⁶ Jean Renoir, dans le n°490 de *La Cinématographie française*, cité par Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 59.

Lorsque vous avez un roman [...], l'adaptation est beaucoup plus facile. Après tout, les plus grands auteurs ont fait ainsi : Shakespeare, tous les grands auteurs classiques. Les classiques français ont répété les classiques latins, qui répétaient les classiques grecs. C'est une grande aide quand on n'a pas à se préoccuper de l'invention d'une histoire, mais seulement de la construction dramatique d'une histoire déjà trouvée. On peut se permettre alors une construction beaucoup plus rigoureuse³⁷.

Ces courtes déclarations, bien que prises hors contexte et distantes de quelques années, mettent en exergue la complexité de l'identité de Renoir. Suivant l'adage « toute écriture est réécriture », il rejoint – tout en se contredisant – l'opinion d'André Bazin, qui défendit l'« impureté » constitutive du cinéma³⁸ de la manière suivante :

Plus les qualités littéraires de l'œuvre sont importantes et décisives, plus l'adaptation en bouleverse l'équilibre, plus aussi elle exige de talent créateur pour reconstruire selon un équilibre nouveau, non point identique, mais équivalent à l'ancien. Tenir l'adaptation de romans pour un exercice paresseux auquel le vrai cinéma, le « cinéma pur » n'aurait rien à gagner, est donc un contresens critique démenti par toutes les adaptations de valeur³⁹.

L'équilibre de *Madame Bovary* connut en effet quelque bouleversement. L'on sait que le film original durait plus de trois heures. Pour assurer sa commercialisation, il a dû subir de nombreuses coupes, dont les causes seront évoquées plus loin. Pour ce qui est du texte, l'*homme de cinéma* qu'est Renoir ne fait pas appel à des dramaturges, il adapte lui-même le scénario et les dialogues. Il témoignera du processus d'écriture par ces mots :

Madame Bovary, c'est une entreprise étrange. C'est une entreprise dans laquelle j'ai essayé de marier les fonds réels et le jeu le plus stylisé qui soit possible. J'ai essayé de donner aux acteurs un texte qui soit un texte extrêmement composé – d'ailleurs je ne suis pas tellement responsable de ce texte, je l'ai pris un peu près entièrement dans Flaubert, mais enfin, c'est un texte qui n'est pas de la conversation de tous les jours. C'est un texte qui a un commencement, une fin, une progression. C'est un texte qui a une sorte de rythme, c'est un texte qui n'est pas ce que l'on appelle d'un

³⁷ Jean Renoir, *Entretiens et propos*, Volume réalisé par Jean Narboni, Paris : Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2005, p. 146.

³⁸ Je citerai ici Anne-Marie Baron qui rappelle les grandes lignes du débat : « Pour dénoncer la vanité des objections faites à l'adaptation au nom d'une prétendue pureté, [André Bazin] a argué du fait que la circulation des techniques et des thèmes est constante dans l'histoire de l'art. L'œuvre littéraire peut légitimement, selon lui, soit servir de simple caution, fournissant au cinéaste des personnages, une intrigue ou une atmosphère, soit donner lieu à une véritable transcription, qui exige du réalisateur de telles qualités que la réussite procède toujours d'une maîtrise exceptionnelle ». Anne-Marie Baron, *op. cit.*, 2008, p. 27.

³⁹ André Bazin, *op. cit.*, p. 97. Comme le rappellera Frédéric Sabouraud, André Bazin conçoit trois moyens d'adapter : soit par **équivalence** (comme chez Aurenche et Bost), soit par **l'adaptation libre** (comme chez Renoir) soit par **l'adaptation à la lettre** (comme chez Bresson). Frédéric Sabouraud, « À propos de l'adaptation cinématographique », in : *Éducation aux images. Portail-ressources*, Amiens : ACAP-Pôle image Picardie, 2010, URL : http://ressources.acap-cinema.com/files/formation_adaptation_sabouraud.pdf, [consultée le 11 octobre 2013].

terme odieux dans notre cinéma, maintenant : « naturel ». Je déteste le mot « naturel ». Le texte de *Madame Bovary* n'est pas naturel, il est bon. Il est bon puisque ce n'est pas moi qui l'ai fait, je vous le répète, c'est Flaubert⁴⁰.

Alors, Jean Renoir fidèle ou infidèle ?

Après tout, ce qui nous intéresse dans une adaptation, ce n'est pas la possibilité de retrouver l'œuvre originale dans l'œuvre filmée, mais la réaction de l'auteur du film devant l'œuvre originale. Cette réaction peut nous entraîner à des résultats qui paraîtront sans rapport avec celle-ci, qu'importe. On n'admire pas un tableau à cause de sa fidélité au modèle, ce qu'on demande au modèle, c'est d'ouvrir la porte à l'imagination de l'artiste⁴¹.

Renoir estime son texte fidèle au roman tout en soulignant, pour ce qui est de la forme, son autonomie artistique. Ainsi, le « modèle » de Flaubert est parvenu à ouvrir la porte à l'imagination du cinéaste, provoquant des bouleversements inhérents au processus adaptatif, dont les grandes lignes nous sont ici rappelées par Francis Vanoye :

[...] tels des objets transitionnels, les textes littéraires sont effectivement utilisés par Renoir, c'est-à-dire tout à la fois reconnus comme objets extérieurs [...], détruits comme objets internes et reconstruits, restructurés. On observe toutefois chez Renoir une sorte de rage de captation et de défiguration de l'objet. Que reste-t-il de Zola, de Flaubert, de Gorki, de Mirabeau, de Stevenson dans les adaptations de Renoir ? Comme Truffaut, pour qui on le sait a constitué un modèle, Renoir, rendant de vibrants hommages aux auteurs qu'il adapte (voir les portraits de Zola au seuil de *Nana* et de *La Bête Humaine*), s'applique ensuite à en désarticuler les textes, tremplins à ses recherches cinématographiques. [...] Renoir en use avec les textes comme il en use avec les œuvres picturales du père : hommages, emprunts et déstructuration par l'écriture cinématographique qui les intègre et les digère [...]. L'identité de Renoir cinéaste reste jusqu'au bout ambivalente, problématique, partagée entre le classicisme, le respect et l'admiration de l'héritage culturel, et la tentation de la profanation, de la destruction, le goût de l'expérimentation iconoclaste⁴².

C'est donc un procédé de déconstruction suivi d'un autre de restructuration qui caractérise les adaptations de Renoir. L'auteur reste, en somme, fidèle à lui-même⁴³.

Mais revenons-en au rapport de ce dernier avec les œuvres d'art. Le chapitre qui suit tentera de démontrer dans quelle mesure la peinture est présente dans l'œuvre filmique

⁴⁰ Jean Renoir, *op. cit.*, 2005, p. 320-321.

⁴¹ Jean Renoir, *op. cit.*, 1974, p. 246.

⁴² Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 60 et p. 62.

⁴³ André Bazin louera la « fidélité » de Renoir en ces termes : « [...] la fidélité de Renoir est beaucoup plus à l'esprit qu'à la lettre de l'œuvre. Ce qui nous frappe en elle, c'est qu'elle soit paradoxalement compatible avec une souveraine indépendance. Mais c'est que Renoir a pour lui la justification d'un génie certainement aussi grand que celui de Flaubert et de Maupassant ». André Bazin, *op. cit.*, p. 95.

de Jean Renoir et, plus particulièrement, dans le film que nous nous sommes proposés d'étudier.

2.3 Les choix esthétiques du cinéaste

La peinture et le cinéma entretiennent depuis les débuts de celui-ci une relation très étroite. Cette relation est avant tout terminologique. En effet, il est une notion que l'on retrouve dans les deux arts : celle de *cadre*. L'on doit à Alexandre Astruc cette éminente déclaration tenue en 1954 :

[...] le cinéma aura hérité de la peinture la notion de cadrage, comme il aura emprunté à la musique son rythme et au roman son expression du temps. Les techniques de l'art de l'écran sont nées et se sont développées en marge des moyens d'expression millénaires dont, en définitive, elles sont les héritières, beaucoup plus qu'elles ne sont des langages vraiment nouveaux. Nos films ont pour scénarios les sujets des romans du XIXe siècle, leurs images empruntent leur construction aux lignes de la peinture classique et il n'est pas jusqu'aux techniques d'éclairage qui ne doivent au Caravage et à Rembrandt... De tous ces éléments, le cadre est le seul qui soit resté longtemps immuable⁴⁴.

Jean Renoir, au contact des « œuvres picturales du père » depuis sa tendre enfance, savait tout ça⁴⁵. L'esthétisme de *Madame Bovary* relève en grande partie des valeurs quasi impressionnistes de ses plans. Dès les premières scènes, le spectateur est amené à apprécier la composition et la richesse des plans. Ainsi, le film s'ouvre sur un intertitre donnant le contexte spatiotemporel de l'action. On peut lire : « Les Bertaux : Juillet 1839 ». Après le plan-séquence de la ferme illustrant cet intertitre, on assiste à une scène d'intérieur, où Charles, de dos, contemple des toiles accrochées au mur d'une pièce, que l'on suppose être la chambre à coucher d'Emma. Une voix hors-champ nous annonce ce qu'il est en train de regarder : « Regardez mes gravures. Celle-là, c'est Marie Stuart ». La caméra opère un travelling vers la gauche au terme duquel nous est dévoilée Emma, encadrée au dormant d'une fenêtre dont les persiennes sont closes. Un dialogue suit :

⁴⁴ Alexandre Astruc, « Le cinéma total », in : *Les Cahiers du Cinéma*, n°31, Paris : Éditions de l'Étoile, janvier 1954, p. 41.

⁴⁵ Dans son ouvrage, Francis Vanoye évoquera brièvement l'enfance de Jean Renoir : « *Il faut imaginer les rapports du jeune Jean Renoir avec les œuvres d'art, et notamment avec la peinture, dans un environnement familial dominé par la figure du père illustre : jouer avec les couleurs, poser, mais ne pas faire de bruit, ne pas abîmer les tableaux* ». Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 59.

EMMA. N'est-ce pas qu'elle est belle ? Elle me fait rêver. Comme j'aurais voulu vivre dans ce temps-là ! La vie était moins étroite, les sentiments plus élevés et les hommes plus chevaleresques.

CHARLES. Ah oui, vous avez tout à fait raison.

Une courte pause laisse entendre qu'un autre sujet est sur le point d'être abordé. Toutefois :

EMMA. Vous allez toujours à cheval visiter vos malades ?

CHARLES. Ah oui, c'est plus commode qu'une voiture avec les mauvais chemins.

EMMA. Je comprends. Et puis c'est tellement plus élégant.

Renoir n'a guère besoin de plus de deux plans pour nous communiquer les caractéristiques essentielles de ses personnages. Ainsi Emma apparaît comme songeuse, rêvant d'une vie autre, plus romantique. Charles est, de son côté, déjà docile, terre-à-terre. L'association d'idées opérée par Emma quant aux termes *chevaleresque* et *cheval* en dit long sur la vision qu'elle a de Charles. Il est pour elle son prince charmant, ayant fière allure sur son cheval, faisant ses rondes quelque soit l'état des routes. Michel Serceau trouva les mots justes lorsqu'il écrivit à propos de cet épisode :

[Cette scène], qui ne recourt à aucun montage et doit sa valeur de représentation à la combinaison des attitudes, propos et intonations respectives des personnages, a l'intérêt de transformer le *personnage* en *caractère*⁴⁶.

La mention à Marie Stuart faite ici par Emma n'est pas anodine. Flaubert, lui, attend le chapitre VI de la première partie pour l'évoquer :

Pendant six mois, à quinze ans, Emma se gratta donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. Elle eut dans ce temps-là le culte de Marie Stuart [...]⁴⁷.

Renoir, soucieux de l'économie du récit, parvient ainsi à accomplir deux choses. D'abord, il nous dépeint les traits de caractère d'Emma : l'influence de la lecture sur ses considérations et perceptions des choses. Cette dernière admet vouer une grande

⁴⁶ Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège : Éditions du Céfal, 1999, p. 118.

⁴⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris : Librairie Générale Française, 1999, 1, VI, p. 100-101.

admiration envers Marie Stuart, qui, par ailleurs, fut à maintes reprises mise en scène par des auteurs romantiques, parmi lesquels Walter Scott. Ensuite, il établit une connexion entre le personnage historique et Emma. Il annonce de ce fait que son héroïne connaîtra un destin similaire à la reine d'Écosse.

Le plan dévoilant Emma est révélateur car il illustre, d'une part, ces destins tragiques communs et, d'autre part, la distance, l'incompréhension, l'inaccessibilité. À travers une habile mise en scène, Renoir parvient à symboliser cette distance qui sépare Emma de Charles en plaçant ses protagonistes des deux côtés de la fenêtre ouverte, comme s'il était question d'une cloison délimitant deux pièces, deux mondes.

La scène qui suit peut paraître curieuse aux yeux du spectateur, puisqu'elle montre, après une brusque coupe ponctuant la deuxième visite de Charles aux Bertaux, le marchand d'étoffes – Lheureux – se trouvant chez l'officier de santé et sa femme, à qui il montre une écharpe. Il nous est impossible de savoir si les scènes du mariage, du départ de Tostes et de l'arrivée à Yonville ont été éludées par Renoir ou si elles étaient originellement présentes dans le film, puis victimes du montage final. Quoi qu'il en soit, le cinéaste s'est accordé une petite liberté quant au texte relatif à cette scène précise. Emma refuse effectivement d'acheter l'étoffe – livrant ainsi, comme on le lit dans le roman, un combat contre sa propre volonté –, mais Charles s'entend avec Lheureux sans qu'Emma s'en aperçoive. L'officier de santé, soucieux de voir sa femme s'épanouir dans cette ville encore méconnue, lui applique l'écharpe autour du cou, puis contemple l'ouvrage d'Emma :

CHARLES. Oh ! Quelle jolie peinture ! Je n'ai jamais vu de tableaux qui me plaisent autant que les tiens !

EMMA, *moqueuse*. C'est parce que tu n'en as pas vu beaucoup !

Quelques instants plus tard, il admire sa tenue :

CHARLES. Ah ! Comme tu es bien habillée ! Et comme ton corsage est joli ! Sincèrement, il ne doit pas y avoir beaucoup de dames de la société qui soient aussi élégantes que toi !

EMMA, *moqueuse*. Comment peux-tu le savoir ? Tu n'es jamais sorti !

Le cynisme des commentaires de la jeune femme crée une distance supplémentaire entre le monde dans lequel Emma évolue et celui auquel elle aimerait appartenir. Ce contraste est maintenu après que Charles a annoncé à sa femme qu'il lui a offert un

*boc*⁴⁸. Techniquement, la caméra opère un travelling vers la gauche, suivant Charles alors qu'il se dirige vers la fenêtre. Le plan qui en découle témoigne une nouvelle fois du rôle prépondérant joué par la peinture dans l'œuvre de Renoir. C'est tout d'abord le paysage peint par Emma que nous voyons au premier plan, pendant qu'Emma et Charles, à l'arrière-plan, regardent à travers la fenêtre, contemplant ainsi l'autre « toile », dont le cadre est formé par le dormant. Puis, c'est sur cette « toile » qu'Emma court vers l'attelage et s'empresse de tirer les rênes. Grâce à cette scène, le cinéaste parvient à insister sur le contraste intérieur/extérieur, synonyme du mal-être dominant Emma au quotidien ; elle fuit ce quotidien à l'intérieur – chez elle – en s'adonnant à la lecture ou à la peinture, et à l'extérieur, matériellement, tentant de manier les brides de sa liberté convoitée. Elle a beau essayer par de maints agissements plus ou moins raisonnés, elle est condamnée à rester prisonnière de ce cadre petit-bourgeois.

Une occasion de se sentir appartenir à la classe aristocrate lui est toutefois donnée lors du bal de la Vaubyessard. Par la même, les spectateurs seront de nouveau amenés à associer Emma à la peinture. Le premier dialogue, mettant en scène la Vicomtesse accueillant Emma et Charles, montre à quel point ces deux derniers sont distants l'un de l'autre. Emma baigne dans une plénitude totale et illusoire alors que Charles tente vainement de trouver sa place :

LA VICOMTESSE. Et bien petite ? Vous vous amusez ?

EMMA. Oh oui, Madame !

La Vicomtesse se retire, sans même daigner adresser un regard à Charles, malgré la révérence de celui-ci.

EMMA. Quelle simplicité pleine de noblesse. Il n'y a que dans le grand monde qu'on trouve des gens comme cela !

CHARLES. Elle ne m'a même pas regardé.

EMMA. Je la trouve charmante...

CHARLES. C'est égal, je commence à avoir des fourmis dans les jambes. Avec mon pantalon qui me serre le ventre.

⁴⁸ On peut lire ceci à la page 94 de notre édition de *Madame Bovary*, dont la préface et les notes sont de Jacques Neefs : « Le *boc* (abréviation de *boghei* ou *boghey* ou *boguet*, francisation [1796] de l'anglais *buggy*) est un petit cabriolet à deux roues ».

EMMA. C'est parce que tu n'as pas l'habitude !

Charles, fidèle à lui-même, reste terre-à-terre, se préoccupant moins de sa femme que de la douleur provoquée par ses chaussures :

CHARLES. J'aurais bien voulu danser, mais avec mes sous-pieds, je serais très gêné. D'autant plus que mes chaussures me font un peu mal.

EMMA, *ébahie*. Danser ? Mais tu perds la tête, on se moquerait de toi ! Reste à ta place, d'ailleurs c'est plus convenable pour un médecin !

Ce dialogue, dont on notera au passage la fidélité au texte de Flaubert, illustre le dédain que témoigne Emma pour son mari, l'isolant tout en l'humiliant. Il apparaît clairement qu'elle éprouve une honte certaine à être associée, aux yeux de la haute société, à l'officier de santé. Alors que le Vicomte valse avec la jeune femme, Charles déambule, ne sachant où aller ni que faire.

LE VICOMTE. Quel est donc de drôle de corps que nous rencontrons à chaque angle du salon ? Il est maintenant tout seul, comme en pénitence ! Le connaissez-vous ?

EMMA. Moi ? Je ne le connais pas.

Nous saluerons ici la pertinence de l'analyse de Mary Donaldson-Evans⁴⁹ qui, à propos de cette scène, relèvera la valeur des plans choisis par Renoir. Elle parle d'une *mise en abyme* des différents cadres – on préférera les termes d'Eric Rohmer⁵⁰, lorsqu'il parlait des « cadres dans le cadre, [des] jeux de boîte » –, mettant en relief une profondeur de champ toute particulière. D'abord, le spectateur observe les personnages du premier plan – Emma et le Vicomte – dans le cadre de la caméra, appartenant à la réalité telle que la vit Emma. Puis, ceux-là mêmes observent un personnage à l'arrière-plan – Charles –, absent de cette réalité, puisqu'Emma prétend ne pas le connaître. Enfin, lui-même contemple une toile représentant les ancêtres du Vicomte, également absents de cette réalité, puisqu'appartenant à un passé révolu. À travers cette profondeur, Emma est implicitement associée à l'aïeul représenté sur la toile. Par conséquent, tout comme avec Marie Stuart lors de la première scène, la jeune femme est associée métaphoriquement à un passé lointain.

⁴⁹ Mary Donaldson-Evans, *Madame Bovary at the Movies. Adaptation, ideology, context*, Amsterdam, New York : Rodopi, 2009a, p. 61-62.

⁵⁰ Eric Rohmer, « Bio-filmographie de Jean Renoir », in : *Les Cahiers du cinéma*, n°78, Paris : Éditions de l'Étoile, 1957, p. 70.

Par surcroît, le miroir, qui surplombe noblement la commode, représente un motif récurrent dans la trame. Il est, autant dans le roman que dans le film, symbole d'un monde illusoire, irréel et inaccessible, de l'espoir et de la fugue de l'esprit. Il ramène cependant à la dure réalité du quotidien, qu'Emma retrouvera bien trop vite.

La scène précédant la mort d'Emma nous montre également la jeune femme « encadrée », alors qu'elle vient d'absorber de l'arsenic. Ce plan a pour fonction de nous exposer Emma telle une victime de sa propre destinée. Elle nous est présentée attablée à son bureau, rédigeant sa fameuse lettre explicative (« Qu'on n'accuse personne... »⁵¹). Il est à noter que Renoir parvient également à traduire l'ironie de Flaubert, dans la mesure où il appose lui-même, dans certains de ses plans, une subtile ironie. Dans cette même scène, Charles s'empresse de rentrer, consterné de voir ses biens et sa maison saisis. Son regard se pose quelques secondes sur une toile représentant un couple enlacé. C'est dans ce court laps de temps que l'on appréciera le regard ironique de Renoir.

Nous avons déjà relevé la volonté affichée de Renoir de se montrer fidèle au texte. Toutefois, on notera ça et là quelque liberté prise par le cinéaste quant à la réécriture de certains dialogues. L'une d'elle renvoie d'ailleurs à cette idée d'une Emma « encadrée ». Ainsi, lorsque le pharmacien Homais s'évertue à convaincre Charles de réaliser l'opération du pied-bot sur le pauvre Hippolyte, arguant habilement que ce faisant, la notoriété de l'officier de santé ne pourrait que croître, Renoir ajoute ce commentaire :

HOMAI. [Cette opération] augmenterait vos ressources et vous permettrait de placer Madame Bovary dans un cadre plus élevé.

Il va sans dire que Charles échouera dans l'accomplissement de cette tâche. L'universitaire Donaldson-Evans semble, par ces mots, répondre au pharmacien :

Where Charles has failed to place Emma in a « higher frame », Jean Renoir has succeeded⁵².

Il est vrai que la référence intertextuelle est un élément constitutif de l'œuvre filmique de Renoir. À ce sujet, Michel Serceau tiendra ces propos :

Il y a... un nombre moins facilement repertoriable de plans qui font songer à la peinture sans renvoyer explicitement à tel tableau d'Auguste Renoir... [mais qui sont] toujours, du côté de l'instance auctoriale, de la citation⁵³.

⁵¹ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 3, VIII, p. 461.

⁵² Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009a, p. 67.

Tout comme Michel Serceau, qui releva dans *Une partie de campagne* un plan renvoyant à *La Balançoire* de Renoir père, Mary Donaldson-Evans note l'influence exercée par *L'Absinthe* de Degas dans un plan de *Madame Bovary* montrant Léon et Emma s'apitoyant sur leur sort, alors qu'ils se voient pour la dernière fois. Elle relèvera également la scène où Berthe est au chevet de sa mère, scène qui n'est pas sans rappeler des motifs mère-fille peints par Auguste Renoir.

D'une manière générale, si la littérature est, dans le roman, la forme d'art la plus évoquée, c'est la peinture qui, dans le film, est quasi omniprésente. On trouve effectivement un très grand nombre de toiles dans presque toutes les scènes d'intérieur.

Par ailleurs, et pour terminer avec cette notion de *cadre*, de nombreux experts flaubertiens se sont accordés à dire que la trame autour de la vie d'Emma forme elle-même un *cadre* relatant la vie de Charles, dont la toile de fond débute avec ses années de collégien et s'achève sur sa mort.

2.4 L'empreinte théâtrale du film

Comme nous l'évoquions en première partie, l'une des caractéristiques du film de Renoir est son esthétique résolument théâtrale. Les dialogues sont souvent prononcés comme si les comédiens se trouvaient sur une scène. La caméra n'a quasiment jamais recours au champ/contrechamp. L'une des hypothèses que l'on peut formuler est qu'ainsi, Jean Renoir serait parvenu à établir la distance nécessaire, permettant de retranscrire le style indirect libre flaubertien. Le cinéaste témoigne de ce qui l'a particulièrement attiré dans l'idée de réaliser *Madame Bovary* :

[...] la grande raison de ce film, c'est que c'était une expérience avec des gens du théâtre. Valentine et mon frère étaient essentiellement des gens de théâtre et, autour d'eux, nous avions une troupe composée de beaucoup de gens de théâtre ; Max Dearly (*qui interprète Homais, l'apothicaire* – NdA) était avant tout un homme de théâtre. Et j'étais très content de faire un film, d'écrire un scénario pour des gens de théâtre, avec des dialogues qui me semblaient devoir être bien dits par ces gens-là. [...] Vous savez, la joie d'avoir certaines phrases que l'on sait devoir être formulées par des gosiers qui sont habitués à prononcer les mots... C'est un grand plaisir, cela⁵⁴.

⁵³ Michel Serceau, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁴ Jean Renoir, *op. cit.*, 2005, p. 124.

Ces phrases, ces répliques de dialogues sont pour la plupart issues de l'œuvre de Flaubert et n'ont connu que peu d'altérations. Elles seront prononcées « dans un style qui évoque la tradition théâtrale, avec ce qu'elle peut entraîner de conventionnel et d'apparemment faux⁵⁵ ». L'on peut rappeler, d'un côté, la défiance que le cinéaste montrait à l'égard des dialogues et du jeu dits « naturels », alors que d'un autre côté, il lui était primordial de voir ses comédiens évoluer dans des décors réalistes :

Le texte de *Madame Bovary* n'est pas naturel, il est bon. [...] Alors il fallait dire ces mots et les dire devant de vraies fermes avec de vrais toits en chaume, et autour de ces vraies fermes il y avait de vraies vaches, de vraies oies, de vraies poules, et les gens qui étaient à table [...] buvaient du vrai cidre. Lorsqu'on ouvrait une porte, elle était lourde, elle pesait. Les accessoires étaient de vrais accessoires. Je faisais très attention à tout cela. Je tenais à ce réalisme absolu du fond, de l'entourage, et je tenais au contraire à la composition absolument poussée du premier plan⁵⁶.

De cette déclaration découle un parti-pris très renoirien. Le cinéaste joue constamment sur les contrastes pour faire éclater une vérité neuve.

[Renoir] éprouve le besoin [...] de confronter et de tenir en égal questionnement le conventionnel et le vécu, le cérémoniel et le ressenti, l'artificiel et le spontané, la reconstitution en studio et le décor naturel, le personnage en représentation et la personne dite « sincère », le supposé faux en somme et l'apparemment vrai⁵⁷.

En ce qui concerne *Madame Bovary*, ce contraste est assez explicite. Il se retrouve non seulement dans cette distance provoquée par le jeu théâtral devant un décor authentique, mais aussi dans l'attribut des deux personnages principaux.

En ce qui concerne la distribution du premier rôle, il conviendrait ici de rappeler qu'elle fut imposée par le producteur Gaston Gallimard. Ce dernier voulait à cette occasion faire valoir le talent de Valentine Tessier, sa compagne d'alors. Allait-elle pouvoir réussir à gommer la différence d'âge indéniable qui la sépare de la jeune Emma du début du roman ?

Il est vrai que Valentine Tessier a quarante et un ans en 1933. Sa séduction n'est pas en cause. Elle est rehaussée au contraire par l'éclat d'une maturité épanouie, guère plausible toutefois pour la première partie du film, où Emma est encore très jeune⁵⁸.

⁵⁵ Claude-Jean Philippe, *Jean Renoir, une vie en œuvres*, Paris : Grasset, 2005, p. 128.

⁵⁶ Jean Renoir, *op. cit.*, 2005, p. 321.

⁵⁷ Claude-Jean Philippe, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 127.

Cette différence d'âge n'a pas nui à la prestation de Valentine Tessier. Elle parvient avec finesse à jouer une Emma, qui se joue à elle-même des mélodrames nourris par ses lectures de jeunesse, où elle a cherché, comme l'écrit Flaubert, dans Balzac et Eugène Sue « des assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles »⁵⁹.

Qu'elle se pâme ou qu'elle s'attriste, qu'elle rayonne – entre deux amours – de ferveur mystique ou qu'elle exhale la rancœur de ses désillusions, on ne peut douter de sa sincérité. Elle est même la sincérité incarnée, ce qui la rend ennuyeuse à un degré rare, fabuleux, mythique, romanesque sans doute, mais en négatif dirait-on, à l'opposé exact, symétrique, des héroïnes qui l'ont fait rêver⁶⁰.

Déjà dans un article des *Cahiers du cinéma* consacré à la « biofilmographie » de Jean Renoir, Eric Rohmer souligna le caractère affecté, apprêté d'Emma, tout en saluant la performance – la composition – de Valentine Tessier :

Madame Bovary est vraie, même dans le plus grand artifice, artificielle dans chacune de ces minutes de vérité. Tout est composé, compassé chez elle, sauf ce qui de nature, ignore la composition, étant lui-même élément simple : la qualité de la chair ou du regard, avec lesquels on ne saurait tricher – du moins devant la caméra. Avec une sûreté admirable, le jeu de Valentine Tessier n'exhibe que des « trucs » dont il puisse imputer la paternité au personnage⁶¹.

Charles, de son côté, incarne la sincérité poussée à l'extrême, jusqu'à dévoiler une profonde crédulité. L'officier de santé ne parviendra jamais à déceler le mal-être qui ronge sa femme. Foncièrement bon, il ne pourra pas non plus lui en vouloir à la lecture de ses missives amoureuses échangées avec Rodolphe. Il brille par son absence et, quand il est présent, il ne cherche pas à comprendre les agissements déraisonnés d'Emma. Charles est tellement attentif au bonheur de sa femme, qu'il serait prêt à tout par excès de naïveté. Il ne peut concevoir ni le mal de la société, ni la duperie de sa femme. Pierre Renoir, le frère aîné de Jean,

n'a pas besoin de styliser son jeu. Il mise d'abord sur la vérité du personnage. [...] Il joue vrai, en somme, un personnage qui ne joue pas du tout. Rapporté aux sincérités évanescentes d'Emma, la bonne foi rustique de Charles devrait nous émouvoir, si elle ne trouvait sa limite dans une capacité d'aveuglement que Pierre Renoir traduit en chacune de ses attitudes de façon à la fois plausible et renversante⁶².

⁵⁹ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 1, IX, p. 128.

⁶⁰ Claude-Jean Philippe, *op. cit.*, p. 129.

⁶¹ Eric Rohmer, *op. cit.*, p. 70.

⁶² Claude-Jean Philippe, *op. cit.*, p. 131.

Il suffit d'évoquer un exemple – parmi d'autres – pour illustrer la « capacité d'aveuglement » dont Pierre Renoir fait preuve. La scène de la loge à l'opéra de Rouen est en ce sens pertinente. La représentation de *Lucie de Lammermoor*⁶³ comblera de bonheur Emma, prise « d'insaisissables pensées », se laissant aller au « bercement des mélodies », se sentant elle-même « vibrer de tout son être comme si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs »⁶⁴. Ce bonheur se verra interrompu par les questions exaspérantes de Charles, qui semble ne pas suivre les enjeux de l'action, ni identifier les personnages. Il sera froidement mis en demeure par sa femme, lui ordonnant de se taire. Pierre Renoir parvient parfaitement à traduire l'état de stupeur et d'hébétement dans lequel se trouve Charles, prié de ne pas penser.

CHARLES. C'est que... J'aime à me rendre compte. Cette histoire me paraît un peu embrouillée... Ce qui fait que je ne comprends pas très bien, c'est la musique qui gêne les paroles.

EMMA, *exaspérée*. Tais-toi, tais-toi !

Son aveuglement se concrétise également dans l'opération du pied-bot d'Hippolyte, qu'il effectue sans toutefois en maîtriser les techniques. Alors qu'il échoue, Emma s'épanche de ses malheurs dans les bras de Rodolphe. C'est donc Charles qui poussera inconsciemment sa femme vers l'adultère.

Le contraste qui délie les deux protagonistes est, tout comme celui qui démarque la recherche d'authenticité des décors du jeu théâtral, éloquent. C'est Valentine Tessier qui semble lourdement affectée de ses lectures de jeunesse, c'est elle qui est véritablement atteinte de « bovarysme »⁶⁵. Pierre Renoir, lui, parvint avec brio à borner l'horizon mental de l'officier de santé, à faire apparaître ainsi la médiocrité et la bêtise de Charles. Laissons à Claude-Jean Philippe le soin de conclure :

Je me demande si Renoir n'a pas conçu le film entier en pensant à ce rapprochement final entre la convention théâtrale, religieusement observée par Emma Bovary, et l'humble vérité balbutiante incarnée par Charles Bovary. Ne s'est-il pas ingénié à

⁶³ Dont le libretto est composé à partir du roman de Walter Scott, auteur très apprécié d'Emma.

⁶⁴ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, XV, p. 342.

⁶⁵ « *De la théorie du bovarysme telle qu'elle a été créée par le philosophe Jules de Gaultier (1858-1942), on connaît principalement l'application psychologique, dont Emma est devenue le prototype, et qui se résume par l'adage devenu célèbre : « la faculté déparée à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est ».* Delphine Jayot, « *Le bovarysme, histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne* », Flaubert [En ligne], Résumés de thèses, URL : <http://flaubert.revues.org/411>, [consultée le 2 septembre 2013].

juxtaposer le faux et le vrai, mais de façon tellement nette, tranchée, que l'affectation extrême et la bonne foi la plus rudimentaire finissent par entrer en résonance ?⁶⁶

2.5 Le symbolisme de Renoir

Nous avons préalablement relevé le décalage qui existe entre la personnalité pragmatique de Charles et l'image illusoire, chevaleresque que s'en fait Emma. Pour invoquer ce décalage, Jean Renoir a recours à un symbolisme animalier, dont l'écho se trouve d'abord dans la valeur onomastique des personnages de Flaubert. Ainsi le patronyme de l'officier de santé évoque sa nature animalière, bestiale, bovine : Charles **Bovary**. Cette idée est renforcée dans le V^e chapitre de la 1^e partie, où l'on peut lire ceci, lorsque Charles prend congé de sa femme :

Charles, à cheval, lui envoyait un baiser ; elle répondait par un signe, elle refermait la fenêtre, il partait. Et alors, sur la grande route qui étendait sans en finir son long ruban de poussière, par les chemins creux où les arbres se courbaient en berceaux, dans les sentiers dont les blés lui montaient jusqu'aux genoux, avec le soleil sur ses épaules et l'air du matin à ses narines, le cœur plein des félicités de la nuit, l'esprit tranquille, la chair contente, il s'en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent⁶⁷.

Il nous serait difficile de ne pas remarquer l'ironie que produit l'usage des verbes « ruminant » et « mâchent », ponctuant ce remarquable passage. Pour illustrer cette ironie et la nature animalière de l'officier de santé, Renoir a choisi d'exploiter la bande-son. Ainsi, Emma voit en Charles son « chevalier » ; cette illusion se voit retranscrite par le hennissement qui retentit au début du film, lorsque la jeune femme accompagne Charles à la porte de sa ferme. Mais l'officier de santé ne se comporte guère comme un chevalier ; sa façon de prendre congé frise le ridicule et déçoit grandement Emma, qui court noyer sa tristesse dans un torrent de larmes. Un meuglement de vaches peu subtil se fait alors entendre, tandis que le père Rouault a remplacé sa fille sur le seuil de la porte. Renoir a probablement voulu souligner le contraste entre le romantisme d'Emma et le discernement de son père qui, vis-à-vis de Charles, semble être doté de plus de clairvoyance.

⁶⁶ Claude-Jean Philippe, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁷ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 1, V, p. 95-96.

Rappelons par ailleurs que le motif équin est récurrent chez Flaubert. Prenons l'exemple du garçon de l'auberge, Hippolyte, dont le nom signifie étymologiquement « celui qui délie les chevaux ». De surcroît, non seulement son prénom mais aussi son métier ainsi que son pied-bot sont associés aux chevaux. L'opération menée par Charles avait pour but de regagner l'amour de sa femme. Elle est hélas à l'image de sa médiocrité et de son incompetence, puisqu'elle se solde par un échec cuisant. Hippolyte sera amputé et Emma se détournera définitivement de son mari (il est à noter que, chez Renoir, ce n'est qu'après l'opération qu'Emma tombe dans les bras de Rodolphe). En outre, Rodolphe use de ses chevaux comme outils de séduction. Ainsi, quand il se présente comme un vrai « chevalier », Charles, lui, est condamné à être victime du destin inscrit dans son patronyme.

L'une des grandes difficultés d'adaptation de *Madame Bovary* est, rappelons-le, l'ironie subtile de Flaubert. Renoir parvient à adopter une perspective ironique dès les premières scènes de son film. Le premier dialogue, comme nous l'évoquions, met en scène le caractère pragmatique de Charles opposé aux errements romanesques d'Emma. Il se termine par un fondu sur le regard songeur de la jeune femme, bercée d'illusions.

EMMA. Vous allez toujours à cheval visiter vos malades ?

CHARLES. Ah oui, c'est plus commode qu'une voiture avec les mauvais chemins.

EMMA. Je comprends. Et puis c'est tellement plus élégant.

À l'issue de ce dialogue vient un long plan d'ensemble nous montrant un homme de dos, à cheval, évoluant sur la place principale de Yonville. C'est l'officier de santé bien-sûr, apostrophé par Homais :

HOMAI. Hé ! Bonjour mon cher ! Esculape à cheval, quel beau spectacle !

CHARLES. Bonjour, Homais !

Cette scène a également le mérite d'introduire l'apothicaire, sa flatterie et sa prétention. Ce dernier compare, à l'aide d'une hyperbole, Charles à Esculape, le dieu romain de la médecine. Or, l'effet est plutôt ridicule, eu égard au fait que la profession exercée par Charles l'est dans un cadre humble et rural. L'image est d'autant plus grotesque qu'elle est diamétralement opposée à celle du « chevalier » imaginée auparavant par Emma. Il suffit d'observer Charles, son accoutrement ainsi que ses traits pour remarquer que l'officier de santé n'évoque guère l'image d'un dieu ou d'un « prince charmant ».

Les illusions d'Emma s'amenuisent petit-à-petit. En adoptant la perspective de la jeune femme, Flaubert nous démontre que l'officier de santé est loin de correspondre à l'idée du prince charmant, tant désiré :

Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman⁶⁸.

La dichotomie monde chevaleresque/monde bovin se voit amplifiée dans la représentation du motif de la virilité – ou plutôt, du manque de virilité – de Charles. L'on remarquera tout d'abord son manque d'indépendance probant, lors du débat houleux opposant Héloïse – la première femme de Charles – à Madame Bovary mère :

HÉLOÏSE. Charles m'a épousée parce qu'il m'aimait.

MME BOVARY. Charles fait ce que je veux ! Il vous a épousée parce que je lui ai dit !

Charles, abasourdi, fait irruption et tente de défendre sa femme :

CHARLES. Écoute maman. Ma femme est malade, il faut la ménager.

MME BOVARY. Tu me donnes tort ? C'est bien. Je m'en vais !

CHARLES. Maman !

On ne peut que saluer la performance de Pierre Renoir, qui interprète subtilement l'officier de santé, dont la soumission est proportionnelle à son hébétément. Par ailleurs, la façon, dont il prononce deux fois « Maman », achève de l'abêtir.

Alors que Charles a offert le *boc* à sa femme, il est remarquable de voir que c'est elle qui prend les rênes. Il était très rare de voir une femme conduire un attelage à cette époque. Ce détail renforce l'aspect passif et soumis de l'officier de santé. De surcroît, au terme de cette sortie, Charles souhaite montrer son affection pour sa femme et l'embrasser. Il est de nouveau mis en demeure par celle-ci comme elle rétorque :

EMMA. Oh, mais fais attention ! Tu vas froisser mon corsage !

Le terme de cette trotte est révélateur et se doit d'être mis en relation d'opposition avec un autre épisode, mettant également en scène des chevaux. Il s'agit de la scène du fiacre, dans lequel Emma s'abandonne à Léon. D'un côté, le *boc* (qui n'est même pas un

⁶⁸ *Ibid.*, 1, VII, p. 106-107.

*tilbury*⁶⁹), dont les brides sont tenues par Emma, illustrant non seulement la médiocrité mais aussi le manque de virilité de Charles. De l'autre, l'élégant fiacre, évoquant l'amour charnel, secret, oppose la médiocrité à la force de séduction de Léon.

Nous venons de voir que le symbolisme animalier fait partie intégrante du film de Jean Renoir. Il est une autre dimension symbolique qui préoccupe le cinéaste et que nous retrouverons d'ailleurs dans d'autres réalisations. L'on connaît la propension de Renoir à filmer le peuple, les classes inférieures et à faire preuve d'un dédain – tout flaubertien – de la bourgeoisie. Ses sympathies déclarées pour le Front Populaire sous-tendent une volonté de dépeindre de manière ouvertement réaliste ces couches de la société, et d'adopter un regard critique sur celle-ci. Outre ces choix politiques, il est peut-être un choix sentimental qui peut expliquer ce parti-pris. Après s'être détaché de sa compagne Catherine Hessling, il se liera d'amitié avec ses deux monteuses

[...] Suzanne de Troye qui deviendra plus tard l'épouse du compositeur Joseph Kosma, et Marguerite Houllé qui sera sa compagne pendant les années trente et qu'il autorisera à porter son nom. La monteuse Marguerite Renoir est fille d'un responsable syndicaliste, sœur d'un militant communiste et elle-même technicienne cégétiste. Sans donner à cet épisode de la vie privée de Renoir plus d'importance qu'il n'en a, on peut y voir l'annonce ou le symbole d'une évolution affirmée vers un cinéma plus réaliste et plus social. Telle sera en effet la marque de cette décennie pour le cinéma de Renoir comme pour le cinéma français en général⁷⁰.

Comme le souligne Pierre Billard, il ne peut s'agir ici que d'une hypothèse. Toutefois, la compassion du peuple ainsi que le dédain de la bourgeoisie sont des thèmes que l'on retrouvera quelques années plus tard dans *La Règle du jeu*.

Dans *Madame Bovary*, nombreux sont les plans mettant en scène des ouvriers à l'œuvre ou des paysans – c'est d'autant plus remarquable, eu égard aux nombreuses coupes dont le film a été « victime ». Prenons comme exemple la scène de l'opération du pied-bot. Voici la manière – on ne peut plus brève – dont elle se déroule dans le roman de Flaubert :

Charles piqua la peau ; on entendit un craquement sec. Le tendon était coupé, l'opération était finie. Hippolyte n'en revenait pas de surprise ; il se penchait sur les mains de Bovary pour les couvrir de baisers.

⁶⁹ Jacques Neefs, dans les notes de notre édition de *Madame Bovary*, nous éclaire sur cet attelage : « cabriolet à deux places, introduit dans les années 1820 en France. [...] une des voitures les plus élégantes ».

⁷⁰ Pierre Billard, *op. cit.*, p. 69.

– Allons, calme-toi, disait l'apothicaire, tu témoigneras plus tard ta reconnaissance à ton bienfaiteur !
Et il descendit conter le résultat à cinq ou six curieux qui stationnaient dans la cour, et qui s'imaginaient qu'Hippolyte allait reparaître marchant droit⁷¹.

Chez Renoir, l'opération est loin de se dérouler à huis-clos comme le laisse entendre Flaubert. Le fait que des paysans y prennent part en tant que spectateurs est ainsi pourvu d'une valeur toute symbolique, relevant d'une subtile altération du cinéaste.

Par divers procédés, Renoir parvient également à accentuer de manière symbolique la destinée fatale d'Emma. Il est une scène à la fin du film, où Emma se rend chez son amant Rodolphe pour lui demander une aide financière afin de résorber ses dettes. Ce dernier est contraint d'avouer qu'il ne dispose pas de l'argent escompté et devient la cible des opprobres de la jeune femme. La technique employée par Renoir dans cette scène est remarquable. Le début du dialogue est filmé en contreplongée et en plan rapproché, moyen qui permet de renforcer le poids oppressant et tout à fait insoutenable de la situation d'Emma. Alors que les personnages se lèvent, le point de vue s'est éloigné et l'on remarque un rideau placé à travers champ, comme s'il s'agissait ici de renforcer l'esthétique théâtrale de la querelle. D'un court travelling vers la droite découle un plan à trois pôles, où l'horloge, qui suggère à Emma que sa destinée touche indéniablement à sa fin, se trouve entre les personnages. Ce même type de plan tristique apparaît peu après alors qu'Emma se rend chez l'apothicaire pour absorber de l'arsenic. Elle cherche à persuader Justin – l'apprenti d'Homais – de lui donner les clefs de la réserve où se trouve le poison. Il serait difficile de ne pas remarquer sur la porte le symbole (annonciateur) de la mort, représenté par le crâne et la paire de tibias.

En plus d'un lyrisme abouti, dont Renoir pourvoit ses images – l'on se souvient de la valeur impressionniste de nombreux de ses plans –, son film est doté d'une dimension sociale. L'esthétisme du film semble de ce fait annoncer le « réalisme poétique » des années trente, teinté de désirs frustrés, d'oppressions, d'illusions désespérées. Quand Flaubert refuse à Emma une mort douce, Renoir, s'inspirant des toiles de son père, parvient en quelque sorte à « sauver » la jeune femme d'une lente et douloureuse agonie.

⁷¹ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, XI, p. 283.

2.6 Raisons de son insuccès

Nous terminerons ce chapitre en évoquant les causes de l'insuccès qu'a connu le film de Jean Renoir. Mais avant toute chose, il convient de rappeler que les analyses et commentaires précédents portent sur une œuvre tronquée. En effet, tel que Jean Renoir l'avait conçu, le film durait près de trois heures trente et n'a jamais été montré publiquement. Seuls quelques privilégiés – parmi lesquels Bertolt Brecht – ont pu apprécier la version originale. Avant de nous pencher sur les raisons de ces coupes malencontreuses, il pourrait s'avérer utile de rappeler les propos que le cinéaste tint à l'occasion d'un entretien de 1954 avec Jacques Rivette et François Truffaut :

Ah ! oui, c'était très long, et c'était bien meilleur. À dire la vérité, là aussi, on a détruit le film en le coupant [...]. [...] étrangement, une fois coupé, ce film était plus long – ah ! oui, moralement – que sans être coupé ; il n'en finissait pas⁷².

Qui se cache derrière ce « on » ? Renoir semble catégorique quand il incrimine les distributeurs :

[...] ce ne sont pas les producteurs, qui ont lutté tant qu'ils ont pu, mais les distributeurs n'ont pas osé sortir un film durant plus de trois heures. Ça ne se faisait pas. C'était l'époque où les doubles programmes semblaient la réponse à la crise du cinéma [...]. Les distributeurs disaient : « Non, nous aimons beaucoup le film, mais on ne peut pas, ce n'est pas possible... Il faut couper »⁷³.

Devons-nous imputer la responsabilité de ces coupes aux distributeurs, comme le fait Renoir ? N'y aurait-il pas plutôt, derrière cette obscure histoire de coupes, une raison plus sentimentale ? C'est en tout cas la thèse que semble défendre Pierre Braunberger :

L'affaire de ces coupes sombres est racontée de façon un peu différente par Pierre Braunberger, qui était alors responsable des studios de Billancourt et du laboratoire où le négatif du film était entreposé. Selon ses confidences [...], un commanditaire qu'il ne nomme pas (est-ce Gaston Gallimard ?) aurait financé *Madame Bovary* par amour pour Valentine Tessier, mais la comédienne aurait eu la malencontreuse idée de s'éprendre d'un autre homme dans les semaines qui suivirent le tournage. C'est alors que le commanditaire « fou de rage » selon Braunberger, voulut détruire le négatif. « Je prévins immédiatement Jean Renoir, dit-il, et nous nous sommes mis d'accord sur ce qui pouvait être détruit sans causer trop de dommage. Dans le fond, Renoir était indifférent, il s'en moquait... »⁷⁴.

À propos de la « malencontreuse idée » de Valentine Tessier « de s'éprendre d'un autre homme », quelques informations supplémentaires nous sont apportées par Séverine

⁷² Jean Renoir, *op. cit.*, 2005, p. 124-125.

⁷³ *Ibid.*, p. 124.

⁷⁴ Cité par Claude-Jean Philippe, *op. cit.*, p. 135.

Calais, qui situe cet événement, non pas « dans les semaines qui suivirent le tournage », mais bel et bien pendant le tournage :

[...] au cours du tournage à Lyons-la-Forêt, l'actrice tombe réellement amoureuse de Pierre Renoir. Elle menace par là même la production du film, car Gaston Gallimard hésitera longtemps à diffuser cette œuvre où s'affichent les auteurs de son « infortune ». Devant l'importance des sommes engagées dans la production, il décidera de sortir le film jusqu'à ce qu'il récupère son investissement avant d'en interdire de nouvelles sorties par la suite, ce qui explique l'absence du film sur nos écrans pendant près d'un demi-siècle⁷⁵.

Il est difficile de croire, pour en revenir au témoignage du responsable du studio de Billancourt, que Renoir fût « indifférent » à cette mutilation – « opération aussi néfaste que celle du pied-bot dans le roman », comme se plaira à le dire Mary Donaldson-Evans⁷⁶. Dans son analyse, Pierre Billard se pose la question de la propre responsabilité du cinéaste quant à ces incidents relatifs au montage :

Renoir a sans doute sa part de responsabilité dans ces difficultés à imposer le montage final. Ces années sont pour lui les années de la conquête de la maîtrise. Il tente des expériences, teste son instrument, explore telle ou telle voie annexe du scénario, développe de manière imprévue (c'est le cas de *Madame Bovary*) des scènes qui révèlent une richesse inattendue dans l'euphorie qu'il sait déclencher sur ses tournages. Le matériel ainsi rassemblé pose des problèmes de montage et de durée que réalisateur et producteur n'abordent sans doute pas de la même manière⁷⁷.

Quoi qu'il en soit, Jean Renoir confiera à Rivette et Truffaut la chose suivante :

Vous savez, le film tel qu'il est maintenant, je le trouve un peu ennuyeux. Eh bien, quand il durait trois heures, il n'était pas ennuyeux du tout⁷⁸.

Outre l'aspect du montage final, certains critiques ont mis en cause une erreur de casting qui, rappelons-le, fut en grande partie imposé. Il leur semblait peu crédible que Valentine Tessier – âgée de quarante et un ans pendant le tournage – pût interpréter la jeune Emma du début du roman. La différence d'âge indéniable ne posa malgré tout aucun problème à Jean Renoir, comme nous l'évoquions plus haut.

⁷⁵ Séverine Calais, *op. cit.*, p. 103-104.

⁷⁶ Mary Donaldson-Evans, « À l'écoute des adaptations de *Madame Bovary* », *Flaubert* [En ligne], Traductions/Adaptations, mis en ligne le 19 janvier 2009b, URL : <http://flaubert.revues.org/579>, [consultée le 24 juillet 2013].

⁷⁷ Pierre Billard, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁸ Jean Renoir, *op. cit.*, 2005, p. 125.

Enfin, il se peut que le contexte de réception ne fût guère idéal. En effet, le film sort au début de l'année 1934, quelques jours avant la manifestation antigouvernementale organisée par des groupes de droite et d'extrême-droite. Ces violentes altercations, qui ont eu lieu le 6 février 1934, ont trouvé leur origine dans la fameuse affaire Stavisky. Cependant, pour expliquer cet insuccès, le contexte socio-politique ne semble pas être une raison suffisante aux yeux de Mary Donaldson-Evans, qui rappelle que l'adaptation des *Misérables*, réalisée par Raymond Bernard, sortit un mois plus tard et connut un énorme succès.

3 An American in Yonville – Minnelli et *Madame Bovary* (1949)

L'on s'accorde communément à dénommer l'« âge d'or » du cinéma américain la période correspondant à la production cinématographique hollywoodienne des années quarante et cinquante. De véritables stars figurent dans les plus illustres réalisations des studios de la Paramount (Gary Cooper, Claudette Colbert, Marlene Dietrich, Bing Crosby) ou de la Metro Goldwyn Mayer (Judy Garland, Mickey Rooney). C'est précisément dans de cette période que vient s'inscrire l'adaptation de Vincente Minnelli. Produite par Pandro S. Berman, elle fut réalisée dans les studios de la MGM, dont la renommée s'acquerra dans les années cinquante, notamment grâce à la réalisation de grandes comédies musicales. Avant de proposer notre analyse du film, il conviendrait d'apporter quelques éléments biographiques pouvant expliquer les raisons qui ont poussé Minnelli à réaliser *Madame Bovary*.

3.1 La genèse de l'œuvre

Entre la version de Renoir et celle de Minnelli, on compte deux adaptations du roman de Flaubert. La première est une production allemande de 1937, réalisée par Gerhard Lamprecht, mettant en scène une star du cinéma parlant, Pola Negri. La seconde fut réalisée dix ans plus tard par l'Argentin Carlos Schlieper. Mais seule l'adaptation de Minnelli connut un succès retentissant. D'un côté sévèrement critiquée par les experts flaubertiens pour le grand nombre de libertés prises par le cinéaste, elle fut toutefois très appréciée et même nominée aux Oscars dans la catégorie des meilleurs décors.

Arrêtons-nous brièvement sur quelques épisodes de la vie de Vincente Minnelli précédant sa carrière cinématographique. Il porte très tôt un regard sur le monde du spectacle car, enfant, il assiste aux représentations de la troupe de théâtre de l'Ohio – la « Minnelli Brothers Dramatic Tent Show » –, dont ses parents sont membres. Il sera même amené à arpenter plusieurs fois les planches, mais il reconnaîtra dans le dessin et la décoration sa vraie vocation. C'est à Chicago qu'il pourra s'y adonner, alors qu'il est embauché comme décorateur et costumier à Baladan und Kratz, une grande chaîne de salles de spectacles. Quelque temps après, il s'installe à New York pour suivre son employeur. En 1933, il réalisera ses premières mises en scène alors qu'il est directeur artistique des spectacles de la Radio City Music Hall. Parmi elles, on relèvera *Ziegfeld*

Follies avec Josephine Baker et Bob Hope. En 1937, il entre dans les studios de la Paramount. Cette collaboration, de courte durée, se révélera infructueuse. Il dessinera toutefois les costumes d'une « Du Barry » interprétée par Grace Moore.

C'est résolument l'année 1941 qui marque ses débuts dans le cinéma, lorsqu'il est repéré par le producteur de la MGM Arthur Feed. Sous sa supervision, il effectuera des stages dans les différents départements de la production. Il lui faudra toutefois attendre 1942 pour se placer derrière la caméra et mettre en scène quelques numéros musicaux de *Panama Hattie*. Deux ans plus tard, il réalise *Le Chant du Missouri* avec Judy Garland, dont il tombera amoureux. Un an après leur mariage, leur fille Liza naît en 1946. La vie conjugale est cependant très agitée du fait de l'addiction de Garland aux amphétamines. Saisie d'incontrôlables angoisses, comme le reconnaîtra le cinéaste dans son autobiographie⁷⁹, le monde dans lequel elle vit n'est que pure chimère. Le parallèle entre l'infortune de Minnelli, Judy et Liza et celle de Charles, Emma et Berthe est ainsi édifiant. Par surcroît, le cinéaste demandera au scénariste Robert Ardrey de porter une attention toute particulière sur le conflit entre les illusions du personnage d'Emma et la réalité, comme s'il s'était agi de mieux comprendre ce qu'endurait sa femme et ce que recelaient ses fourvoiements.

D'un point de vue cinématographique, si la fin des années quarante est marquée par un optimisme d'après-guerre, elle est aussi empreinte du sceau de la censure, à travers le Motion Picture Production Code. Plus généralement connu sous le nom du président de la Motion Picture Producers and Distributors of America qui l'a adopté – Will H. Hays –, ce code partait du principe que les réalisations cinématographiques devaient se porter garantes de la protection et du maintien de la morale publique. Laissons à Mary Donaldson-Evans le soin de nous en rappeler les grandes lignes :

The Production Code was based on three general principles: 1) no film should be produced which would "lower the moral standards of those who see it"; 2) films should limit themselves to showing "correct standards of life"; 3) neither natural nor human law should be subjected to ridicule. In addition to these general principles, there were specific applications, and of these, the ones most relevant to *Madame Bovary* had to do with sexuality and religion. Among other things, the Code required that films uphold "the sanctity of the institution of marriage and the home" and the adultery "must not be explicitly treated, or justified, or presented attractively" (MPPC, II, 1). Sexually suggestive dancing was not permitted (MPPC, VII, 1), and religious faith, its

⁷⁹ Vincente Minnelli, *I remember it well*, Londres : Angus & Robertson, 1975.

ministers and its ceremonies were to be presented in a respectful manner (MPPC, VIII, 1&2)⁸⁰.

Tel qu'il a été rédigé, le code Hays semble entrer en parfaite résonance avec le réquisitoire de l'avocat impérial Maître Pinard, prononcé près d'un siècle auparavant lors du procès intenté à Gustave Flaubert pour « outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs » :

L'art sans règle n'est plus l'art [...]. Imposer à l'art l'unique règle de la décence publique, ce n'est pas l'asservir, c'est l'honorer. On ne grandit qu'avec une règle. Voilà, messieurs, les principes que nous professons, voilà une doctrine que nous défendons avec conscience⁸¹.

On mesure ainsi la difficulté de l'entreprise minnellienne eu égard à la vigilance des censeurs, examinant l'adaptation cinématographique d'un roman, dont l'un des motifs récurrents est l'adultère. Nous verrons par la suite par quels procédés le cinéaste est habilement parvenu à déjouer les principes de ce code. En outre, le cinéaste était lui-même confronté aux pressions du studio de production, qui le décourageait de se lancer dans l'aventure flaubertienne :

À cette époque, au studio, on me déconseillait de tourner le film, parce qu'on trouvait [...] qu'[Emma] n'était qu'une mauvaise femme. Et je m'évertuais à leur expliquer que ce n'était pas vrai, qu'elle agissait sous l'empire d'une force instinctive, que cela valait la peine de le montrer, de se demander pourquoi cette femme se comportait de la manière que Flaubert avait décrite... Je crois que l'on pourrait faire dix films sur Emma Bovary, et tous différents⁸².

Mais concluons cette introduction en évoquant les circonstances relatives au casting. Pour le rôle d'Emma, le producteur Pandro S. Berman et le cinéaste avaient tout d'abord pensé à Lana Turner. Ce choix fut rejeté par Joseph Breen⁸³, alors membre de l'administration en charge d'appliquer le code Hays. Arguant que l'actrice était perçue comme « sex symbol », il suggéra plutôt Greer Garson ou Jennifer Jones. Cette dernière,

⁸⁰ L'universitaire s'appuie sur le code Hays, disponible à la lecture à l'adresse suivante : <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>, [consultée le 28 novembre 2013], Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009a, p. 72.

⁸¹ Le réquisitoire prononcé par Maître Pinard lors du procès intenté à Gustave Flaubert devant le tribunal correctionnel de Paris, ainsi que le jugement peuvent être consultés à l'adresse suivante : <http://jb.guinet.pagesperso-orange.fr/pages/plan.html>, [consultée le 13 octobre 2013].

⁸² Propos de Vincente Minnelli recueillis par Charles Bitsch et Jean Domarchi, « Entretien avec Vincente Minnelli », in : *Les Cahiers du Cinéma*, n°74, Paris : Éditions de l'Étoile, août-septembre 1957, pp. 4-18, ici p. 6.

⁸³ Connu pour sa rigueur morale, le très catholique Joseph Breen parvint à imposer sa marque sur une grande partie des productions hollywoodiennes entre 1934 et 1954.

considérée comme plus crédible du fait de son âge – elle a trente ans en 1949, Garson en a quarante-cinq –, est aussi connue pour être la femme du producteur David Selznick. La nature du contrat qui lie Jones à Selznick n'est pas uniquement matrimoniale, elle est aussi exclusive. Le producteur doit alors concéder au cinéaste le droit de tourner avec sa femme. *A posteriori*, Minnelli est revenu en ces termes sur le tournage avec l'actrice :

Jennifer Jones était l'idéal pour incarner Emma Bovary parce qu'elle est... étrange, et qu'Emma est un personnage nerveux jusqu'au déséquilibre ; elle a beaucoup travaillé, car chaque scène pouvait être jouée de trois ou quatre façons différentes et que, tout en exprimant des sentiments totalement opposés d'une scène à l'autre, il fallait trouver le moyen de conserver sa cohérence au personnage. Jennifer Jones était ravie, parce qu'il est rare de trouver un rôle offrant un si large éventail d'expressions à une comédienne⁸⁴.

Un accord est ainsi conclu avec la MGM, Selznick prête Jones, mais aussi Louis Jourdan – qui interprétera Rodolphe – et Alf Kjellin, rebaptisé Christopher Kent par Selznick – qui jouera Léon. On retrouve James Mason incarnant Gustave Flaubert dans la scène du tribunal, qui marque les prologue et épilogue du film. Cette habile mise en scène va permettre au cinéaste, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, de contourner les griefs des censeurs.

3.2 Le procès

La trame est ainsi « encadrée », non pas par la vie de Charles comme dans le roman de Flaubert, mais par la mise en scène du procès intenté à ce dernier. En guise de prologue, un simple intertitre vient introduire le récit :

In 1857, there was a scandal in Paris, and a trial before the law. A book had been published.

L'épilogue annonce, également à l'aide d'un intertitre, l'acquittement de l'écrivain :

Gustave Flaubert's acquittal, almost a century ago, was a triumphant moment in the history of the free mind. His masterpiece, « Madame Bovary », became a part of our heritage, to live – like truth itself – forever.

Par ce procédé, la préoccupation de Minnelli diverge de celle de Flaubert, dans la mesure où le film raconte moins la scandaleuse histoire d'une femme adultère, que celle de la

⁸⁴ Propos de Vincente Minnelli recueillis par Charles Bitsch et Jean Domarchi, *op. cit.*, p. 6.

justice rendue à l'écrivain. Le traditionnel « happy end » hollywoodien est de ce fait maintenu. De plus, l'épilogue représente clairement une arme contre les censeurs, comme le remarque Mary Donaldson-Evans :

Minnelli thus cleverly shamed the censors into giving the film their stamp of approval, for who would want to be associated with the losing prosecution team? Who, in the name of a loosely defined "morality", would want to suppress the truth?⁸⁵

3.2.1 Le réquisitoire – Nature des accusations

S'il est convenu de reconnaître une certaine originalité dans la mise en scène du tribunal, on se doit de constater que ce qui fut reproché à Gustave Flaubert lors du véritable procès a été largement modifié ou purement et simplement éludé par le cinéaste. Nous rappellerons ici succinctement les accusations telles qu'elles ont été proférées par l'avocat impérial Maître Pinard – qui s'est plu à citer quatre tableaux particulièrement « offensant » – et nous les mettrons en parallèle avec celles émises par l'avocat de la mise en scène.

Le premier tableau mis en cause est l'épisode qui suit l'abandon d'Emma à Rodolphe. Voilà comment Flaubert nous dépeint la scène :

En s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait.

Elle se répétait : « J'ai un amant ! un amant ! » se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire [...] ⁸⁶.

L'avocat impérial d'invectiver :

Ainsi, dès cette première faute, dès cette première chute, elle fait la glorification de l'adultère, elle chante le cantique de l'adultère, sa poésie, ses voluptés. Voilà, messieurs, qui pour moi est bien plus dangereux, bien plus immoral que la chute elle-même ! ⁸⁷

Minnelli a probablement considéré cette scène comme compromettante, car présentant l'adultère de manière trop « positive ». Pour éviter que la censure n'appose son sceau, il

⁸⁵ Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009a, p. 84.

⁸⁶ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, IX, p. 266.

⁸⁷ Réquisitoire prononcé par Maître Pinard.

a donc préféré l'éluder. Emma se contemple certes dans le miroir, mais seul le regard qu'elle porte sur elle – accompagné d'un motif musical – suggère cette délectation ; en outre, devant la caméra de Minnelli, Emma n'ose prononcer « J'ai un amant ! un amant ! », comme elle l'avait fait sous la plume de Flaubert.

La deuxième accusation porte sur la transition religieuse d'Emma. Alors que celle-ci souffre d'une maladie survenue après la lecture de la lettre de Rodolphe, elle se tourne vers la religion. Voici une partie du texte incriminé :

Quand elle se mettait à genoux sur son prie-Dieu gothique, elle adressait au Seigneur les mêmes paroles de suavité qu'elle murmurait jadis à son amant, dans les épanchements de l'adultère. C'était pour faire venir la croyance ; mais aucune délectation ne descendait des cieux, et elle se relevait, les membres fatigués, avec le sentiment vague d'une immense duperie⁸⁸.

Quand le véritable procès fut intenté pour « outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs », l'accusation retenue dans la mise en scène ne concerne plus qu'un « outrage against public morals and established custom ». La dimension religieuse a donc tout simplement disparu du film. Maître Pinard, rappelons-le, portait les griefs suivants :

Dans quelle langue prie-t-on Dieu avec les paroles adressées à l'amant dans les épanchements de l'adultère ? Sans doute on parlera de la couleur locale, et on s'excusera en disant qu'une femme vaporeuse, romanesque, ne fait pas, même en religion, les choses comme tout le monde. Il n'y a pas de couleur locale qui excuse ce mélange ! Voluptueuse un jour, religieuse le lendemain, nulle femme, même dans d'autres régions, même sous le ciel d'Espagne ou d'Italie, ne murmure à Dieu les caresses adultères qu'elle donnait à l'amant. Vous apprécierez ce langage, messieurs, et vous n'excuserez pas ces paroles de l'adultère introduites, en quelque sorte, dans le sanctuaire de la divinité !⁸⁹

La piété passagère d'Emma est ainsi supprimée du film. Le sentiment religieux qui, selon l'avocat impérial, « est personnifié dans le curé Bournisien, prêtre à peu près aussi grotesque que le pharmacien, ne croyant qu'aux souffrances physiques, jamais aux souffrances morales, à peu près matérialiste », a tout simplement disparu. Le curé apparaît uniquement à la fin du film pour réciter les paroles de l'extrême-onction.

Le troisième tableau concerne les amours de Léon. La fameuse scène du fiacre semble avoir connu dans l'adaptation de Minnelli le même sort que dans la *Revue de Paris*, où le

⁸⁸ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, XIV, p. 331.

⁸⁹ Maître Pinard, *op. cit.*

roman de Flaubert fut publié en feuilleton : « Par un scrupule qui l'honore, le rédacteur de la *Revue* a supprimé le passage de la chute dans le fiacre. Mais si la *Revue de Paris* baisse les stores du fiacre, elle nous laisse pénétrer dans la chambre où se donnent les rendez-vous »⁹⁰. Pour illustrer ce troisième tableau, Maître Pinard incrimine le passage suivant, ayant pour toile de fond la chambre d'un hôtel :

Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. Elle allait sur la pointe de ses pieds nus regarder encore une fois si la porte était fermée, puis elle faisait d'un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements ; – et, pâle, sans parler, sérieuse, elle s'abattait contre sa poitrine, avec un long frisson⁹¹.

L'avocat impérial, reconnaissant toutefois un style propre à l'écrivain, de s'indigner :

Je signale ici deux choses, messieurs, une peinture admirable sous le rapport du talent, mais une peinture exécration au point de vue de la morale. Oui, M. Flaubert sait embellir ses peintures avec toutes les ressources de l'art, mais sans les ménagements de l'art. Chez lui point de gaze, point de voiles, c'est la nature dans toute sa nudité, dans toute sa crudité !⁹²

Nous terminerons cette partie en évoquant le quatrième tableau incriminé par Maître Pinard : celui de l'extrême-onction. Certes, la scène n'a pas été supprimée chez Minnelli, elle a souffert quelques modifications, afin d'éviter la censure. Rappelons le remarquable passage mis en cause :

Le prêtre se releva pour prendre le crucifix ; alors elle allongea le cou comme quelqu'un qui a soif, et, collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné. Ensuite il récita le *Misereatur* et l'*Indulgentiam*, trempa son pouce droit dans l'huile et commença les onctions : d'abord sur les yeux, qui avaient tant convoité toutes les somptuosités terrestres ; puis sur les narines, friandes de brises tièdes et de senteurs amoureuses ; puis sur la bouche, qui s'était ouverte pour le mensonge, qui avait gémi d'orgueil et crié dans la luxure ; puis sur les mains, qui se délectaient aux contacts suaves, et enfin sur la plante des pieds, si rapides autrefois quand elle courait à l'assouvissement de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient plus⁹³.

Minnelli, en conférant à la scène une sobriété solennelle et en transposant le style indirect flaubertien en style direct, parvient à déjouer la censure. En outre, Emma appose certes un baiser sur le crucifix, mais il est loin d'être « le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné », comme l'écrivait Flaubert ou le filmait Renoir.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 3, VI, p. 419.

⁹² Maître Pinard, *op. cit.*

⁹³ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 3, VIII, p. 470.

Bien que, dans le film, la scène du tribunal débute *in medias res*, nous retiendrons les accusations suivantes, émises à l'encontre de la figure d'Emma :

THE PROSECUTOR. This man, this Flaubert, has created a character, a Frenchwoman, who is at once a disgrace to womanhood. Emma Bovary, a woman who neglects her own child, a child that needs her, who scorns her own husband, a husband who loves her, who introduces adultery and ruin into her home, this is our heroine. This corrupt, loathsome, contemptible creature, this woman of insatiable passions, this monstrous creation of a degenerate imagination, this is the heroine we are asked to pity, to forgive, why, perhaps, to love.

La comparaison entre les deux formes de procès nous a permis d'exposer la nature on ne peut plus distincte des accusations, selon qu'elles seront proférées dans la réalité ou dans la fiction. De ces différences en résulte une distorsion de sens non négligeable. Penchons-nous maintenant sur les procédés employés par le cinéaste pour défendre Gustave Flaubert.

3.2.2 La défense – Mise en abyme et voix-off

Notons tout d'abord que, dans le film, c'est Gustave Flaubert incarné par James Mason qui assure sa propre défense. Lors du véritable procès, c'était un vieil ami du père de l'écrivain, Maître Sénard, qui était venu remplir, selon ses dires, « un devoir de conscience, [...] un devoir d'amitié »⁹⁴. Voici ses premières paroles, non dépourvues d'ironie :

M. Gustave Flaubert est auprès de moi ; il affirme devant vous qu'il a fait un livre honnête ; il affirme devant vous que la pensée de son livre, depuis la première ligne jusqu'à la dernière, est une pensée morale, religieuse, et que, si elle n'était pas dénaturée (nous avons vu pendant quelques instants ce que peut un grand talent pour dénaturer une pensée), elle serait [...] pour vous ce qu'elle a été déjà pour les lecteurs du livre, une pensée éminemment morale et religieuse pouvant se traduire par ses mots : l'excitation à la vertu par l'horreur du vice⁹⁵.

Dans le film, on retrouve une certaine ironie, moins subtile, dans la plaidoirie de l'écrivain. Ce dernier, filmé en contreplongée et encadré par les dormants d'une fenêtre, regrette ne pas être en mesure de confirmer ni de nier les accusations. Il ne peut nier

⁹⁴ Plaidoirie de Maître Sénard, également disponible à l'adresse suivante : <http://jb.guinet.pagesperso-orange.fr/pages/plan.html>, [consultée le 13 octobre 2013].

⁹⁵ *Ibid.*

avoir écrit les passages que l'avocat « has summed up as if he were a schoolboy doing a problem of two and two ». Puis, il se fait presque le chantre de la morale chrétienne, ce qui paraît tout de même guère correspondre au style peu miséricordieux de Flaubert :

FLAUBERT, (*on*). [The prosecutor] has indicted me for the crime of forgiveness. What can I say? Forgiveness is still, as I understand it, among the Christians sentiments.

Flaubert se justifie en s'adressant aux juges du tribunal correctionnel ; la caméra opère un champ/contrechamp. Puis, filmé en gros plan, il reprend l'argumentaire de Maître Sénard :

FLAUBERT, (*on*). I have shown you the vicious, yes, for the sake of understanding it so that we may preserve the virtuous.

Enfin, il nie le fait que son personnage soit le produit de son imagination. Il n'a eu qu'à « piocher » dans ce qu'il a pu observer :

FLAUBERT (*on*). [...] I deny that Emma Bovary is a monstrous creation of my degenerate imagination. Monstrous she may be, but it was not I who created her. Our world, your world and mine, created her [...]. There are thousands of Emma Bovarys. I only had to draw from life.

Il est intéressant de noter que cette dernière déclaration, ponctuée d'une bruyante lamentation de l'auditoire, a été puisée dans la *Correspondance* de Flaubert. Ce dernier avait écrit à son égérie Louise Colet une chose très similaire dans sa lettre du 18 août 1853 :

Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même⁹⁶.

Commence alors l'histoire d'Emma, dont le récit est pris en charge par son créateur :

FLAUBERT (*on*). Let me take you back to the time when Emma was twenty, and she was still Emma Rouault and lived on her father's farm, the night when Charles Bovary first met her. See her for the first time as he saw her.

Il paraît clair que l'histoire d'Emma mise en abyme représente l'illustration de la propre défense de l'écrivain. On peut donc légitimement s'attendre à ce qu'il intervienne plusieurs fois au cours du récit. C'est effectivement sous forme de voix-off que se

⁹⁶ Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 14 août 1853, *op. cit.*, p. 245.

manifestera dès lors Flaubert. Nous reproduirons ici le travail de Sabine Seifert⁹⁷ qui a relevé les occurrences de la narration en off :

Erzähler	Filmstelle	Inhalt	Sequenz
1	1'33"	Flaubert vor Gericht (on)	1
2	5'37"	Hinführung zu Emmas Geschichte	1-2
3	9'40"	Emmas Klostererziehung (mit Apostrophe)	3
4	19'00"	Hochzeit	5
5	21'32"	Enttäuschte Träume : Charles	6
6	26'00"	Enttäuschte Träume : Abweisung durch den Marquis	7
7	29'00"	Enttäuschte Träume : Geburt einer Tochter	7
8	1 13'00"	Emmas Depressionen, Jahreszeiten vergehen	16
9	1 47'10"	Reaktionen der Dorfbewohner	23
10	1 47'58"	Plädoyer im Gerichtssaal (on)	24

Il est pertinent de constater que les interventions du narrateur sont particulièrement fréquentes durant les trente premières minutes du film. Nous sommes bien là face à une œuvre hollywoodienne, dont l'une des principales préoccupations consiste à apporter le plus tôt possible les jalons nécessaires à la bonne compréhension de l'histoire.

À en juger par la narration de Flaubert telle que nous la voyons prendre corps sur l'écran, aucun doute n'est possible : il faut l'acquitter. Cet écrivain scandaleux n'obéit-il pas à toutes les règles de la réalisation et du scénario hollywoodiens ? [...] Les règles hollywoodiennes justifient ici tous les déplacements et toutes les condensations. Les éléments importants pour comprendre la psychologie d'Emma, les événements, les personnages-clés sont livrés au spectateur dans le premier quart du film, comme c'est la règle dans un scénario bien construit [...]. Tout élément trop choquant ou désagréable est soigneusement gommé, qu'il s'agisse de l'opération [...] ou de la mort de Charles. [...] Flaubert, un parfait scénariste d'Hollywood !⁹⁸

Un fondu enchaîné nous montre ensuite Charles sur son cheval, s'approchant de la ferme des Bertaux. Il fait encore nuit et la pluie tombe en de grandes bourrasques. Le narrateur prend alors en charge la description de la ferme :

FLAUBERT (*off*). Charles Bovary took little notice of the farm. It was rude, substantial, lonely, in a way, miserable. He'd seen hundreds of such farms.

⁹⁷ Sabine Seifert, *Metamorphosen der siebten Kunst. Französische Romane des 19. Jahrhunderts in ihrer filmischen Umsetzung*, Bonn : Romanistischer Verlag, 1998, p. 133.

⁹⁸ François Jost, « La transfiguration du bal », in : *Cinéma : revue d'études cinématographiques*, vol. 15, n°2-3, 2005, pp. 107-119, URL : <http://www.erudit.org/revue/cine/2005/v15/n2-3/012322ar.pdf>, [consultée le 4 décembre 2013], ici p. 111.

Le statut extradiégétique-hétérodiégétique du narrateur en off semble établi. Il s'agit bel et bien, pour reprendre la terminologie genettienne, d'un « narrateur au premier degré qui raconte une histoire dont il est absent »⁹⁹. On trouve également sous la plume de Flaubert une description de la ferme des Bertaux. Le narrateur minnellien semble toutefois avoir pris quelques libertés avec le texte original. Nous rappellerons ici les termes employés par Flaubert pour décrire la ferme :

La pluie ne tombait plus ; le jour commençait à venir [...].

On approchait des Bertaux. [...]

C'était une ferme de bonne apparence. On voyait dans les écuries, par le dessus des portes ouvertes, de gros chevaux de labour qui mangeaient tranquillement dans des râteliers neufs. Le long des bâtiments s'étendait un large fumier, de la buée s'en élevait, et, parmi les poules et les dindons, picoraient dessus cinq ou six paons, luxe des basses-cours cauchoises. La bergerie était longue, la grange était haute, à murs lisses comme la main. Il y avait sous le hangar deux grandes charrettes et quatre charrues, avec leurs fouets, leurs colliers, leurs équipages complets [...]¹⁰⁰.

Nous sommes donc loin de l'aspect « misérable » de la ferme comme se plaît à l'entendre Minnelli. Il est probable que le cinéaste ait voulu souligner le contraste entre l'environnement rural dans lequel vit Emma et la volonté qu'elle a de s'en démarquer, d'appartenir à une autre classe sociale.

Dieser Gegensatz zwischen Emmas außergewöhnlicher Schönheit und Sensibilität für Ästhetik und der Hässlichkeit und Bêtise der äußeren Welt steht sicher ganz im Sinne der Intention des Regisseurs, sie als unverstandene Ästhetin darzustellen, nicht jedoch im Einklang mit Flauberts Bild seiner Heldin. Dadurch, dass Emma sich von Anfang von ihrer Umwelt durch ihr Äußeres abhebt, lässt sich auch keine Entwicklung ihrer Persönlichkeit nachvollziehen [...]¹⁰¹.

Ce contraste est mis à l'image lorsqu'Emma apparaît magnifiée, vêtue d'une robe qui est loin de correspondre à l'accoutrement que le spectateur serait en droit d'attendre d'une personne vivant dans une ferme si déshéritée. Notons par surcroît l'effet ironique que produit l'intervention du narrateur :

FLAUBERT (*off*). Here, gentlemen, is the monster. Here is the corrupt and loathsome creature. Here is the disgrace to France and the insult to womanhood. Emma Rouault, the flower beyond the dunghill.

Puis, le narrateur pose une série de questions rhétoriques, dont les réponses sont données par la caméra de Minnelli, opérant un lent travelling sur les murs de la chambre

⁹⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 255.

¹⁰⁰ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 1, II, p. 69-70.

¹⁰¹ Sabine Seifert, *op. cit.*, p. 135.

à coucher d'Emma. On y voit des illustrations de magazines de mode ou des représentations de chevaliers, extraites de ses lectures romantiques.

FLAUBERT (*off*). How had she grown her? The kitchen drudge who had dreamed of love and beauty. What are dreams made of? Where do they come from? Absurd dreams of fashion and luxury in a farmhouse bedroom. Who was the messenger? Ridiculous dreams of high romance and impossible love. The cavalier, the serenade, the long ago and the faraway. Images of beauty that never existed. These things she loved.

Un fondu enchaîné renvoie à la jeunesse d'Emma passée au couvent. Le couvent lui déplut, mais elle sut y trouver une source de bonheur, à l'image des livres apportés secrètement par la couturière. Les plans se suivent où l'on voit Emma, toute émoustillée, parcourant des ouvrages aux illustrations évocatrices, lisant des romans d'amour, songeant à un autre monde le regard vague, feuilletant *Carmen* de Prosper Mérimée – dont l'allusion au motif de la femme fatale ne passe pas inaperçue –. La narration en off couplée à l'image contribue ainsi à dépeindre les traits psychologiques du personnage :

FLAUBERT (*off*). Emma Rouault, motherless, had attended a convent in the provincial city of Rouen. Emma at first detested the convent. [...] Perhaps it was the discipline itself and Emma's discontent that drove her to dreams, and taught a lonely girl to live within herself. [...] And then, as if to feed her dreams, there was an old Swiss seamstress who [...] slipped them on the sly novels forbidden by the sisters, so they could read about love in a cottage in Scotland and love in a castle in Spain. Novels, novels. She lived in a world of love, lovers, sweethearts, persecuted ladies fainting in lonely pavilions, horses ridden to death on every page, gentlemen, brave as lions, gentle as lambs, always well-dressed and weeping like fountains. [...] One kind of dream and another kind of life.

Après le flashback retraçant les années passées au couvent, la caméra opère de nouveau un travelling – de la gauche vers la droite cette fois, comme s'il s'était agi de retrouver la position que la caméra avait adoptée avant cette digression – sur les illustrations accrochées au mur de la chambre d'Emma. Flaubert reprend sa défense et incrimine, non pas son « imagination dégénérée » comme l'avait fait l'avocat impérial, mais la société dans laquelle Emma a été éduquée. Nous noterons au passage l'apparition d'un « nous », qui n'est toutefois pas comparable au « nous » du début du roman.

FLAUBERT (*off*). Here, in these books, in these pictures, we had taught her that the strange was beautiful and the familiar contemptible. We had taught her to find glamour, excitement, in the faraway and only boredom in the here and now. We had taught her what? To believe in Cinderella [...].

Après cette nouvelle question rhétorique, le narrateur s'adresse directement à son personnage, comme s'il s'était trouvé sur le même plan diégétique :

FLAUBERT (*off*). [...] and now, here, this morning, Charles Bovary. Emma Rouault, you cannot know. He is not Prince Charming. He is only a man.

La voix-off se fait une nouvelle fois entendre quelques minutes plus tard pour aider le spectateur à interpréter la scène du mariage :

FLAUBERT (*off*). A country wedding scene. The cruelty, the ugliness, the drunkenness, lechery, vulgarity. The sheer noise [...]. He took her away from the squealing pigs.

S'instaure un regard ironique sur la situation d'Emma, au lendemain de la nuit de noce. Cette pauvre maison de Yonville est loin de ressembler aux chalets suisses, aux châteaux espagnols, tant rêvés. Alors qu'elle inspecte les lieux, le narrateur se fait entendre :

FLAUBERT (*off*). Could it have been otherwise? She had wept, no doubt, in the early morning hours. Was Emma the first bride to weep while the bridegroom slept? Or the last? [...] Love in a Scotch cottage. Love in a Swiss chalet.

Lorsqu'elle assure pouvoir faire de cette maison la plus belle de Yonville, le narrateur intervient :

FLAUBERT (*off*). New dreams for old. Could this morning have been otherwise?

Jusqu'alors, Emma nous était présentée comme une victime passive. Cette nouvelle vie à Yonville va faire d'elle un personnage actif, dépensant de l'argent sans compter, flirtant avec Léon, éclatant en sanglots aux moindres désœuvirements.

C'est ainsi que la jeune femme prend la décision, contrairement au roman, d'avoir un enfant. La caméra filme Emma, réfugiée dans le grenier, empreinte de mélancolie. À la seule mention du marquis de Vaubyessard, elle perd la raison. Charles l'enlace et l'écoute faire part de sa détermination. Un commentaire ironique vient ponctuer le travelling sur le mur où l'on retrouve les mêmes illustrations qu'elle avait accrochées aux Bertaux. Suit un fondu enchaîné la montrant alitée, alors qu'elle vient de mettre au monde Berthe.

FLAUBERT (*off*). New dreams for old. The dark hours of a woman's life when old dreams perish and new dreams are born.

La vie d'Emma sera ainsi caractérisée par une suite de rêves éperdus et de déceptions inévitables. Puis, beaucoup plus tard dans le récit, la voix-off intervient et reprend ses

fonctions de narrateur. Emma, à la lecture de la lettre que Rodolphe lui a adressée, tombe malade. Ainsi nous sont commentés les mois de sa convalescence :

FLAUBERT (*off*). Was it sickness? If sickness, was it of the body or of the soul? The summer fled. Autumn pursued it down the empty spaces of half-forgetfulness. And then, in the winter months, Emma recovered. She recovered, that is, in the sense that she did not die. But while Emma had given up all hope, Charles had not.

La dernière intervention du narrateur fait part des sentiments et états d'âme de l'entourage d'Emma après la mort de celle-ci. Un fondu enchaîné nous ramène à la salle du tribunal, où Flaubert reprend son plaidoyer :

FLAUBERT (*on*). Now there are those who are offended by her and who see in Emma Bovary's life an attack upon public morality. Gentlemen of the court, I maintain that there is truth in her story, and that a morality which has within it no room for truth, is no morality at all. Men may dislike truth [...]. Men may persecute the truth, subvert it, try by law to suppress it, but to maintain that men have the final power over truth is blasphemy and the last illusion. Truth lives forever, men do not.

Ainsi, auteur et narrateur ne font qu'un. La mise en abyme – le récit de la vie d'Emma – ne représente guère autre chose que le plaidoyer de Flaubert. Mais cette dernière intervention montre un paradoxe plutôt étrange quant à cette prétention à la liberté :

Dans ce récit [...], on chercherait pourtant les « visions » de Flaubert. Le film semble montrer des événements tirés de la vie, et c'est donc l'activité romanesque elle-même qui est niée à travers cette prétention à la liberté en conclusion du film. Tout se passe comme si le narrateur-Flaubert ne faisait que transcrire ce qui s'est déroulé devant cette fenêtre qu'est l'écran hollywoodien (cela dit, le plaidoyer va dans ce sens)¹⁰².

La mise en abyme relève, selon Mary Donaldson-Evans, du « génie » dont Minnelli aurait fait preuve pour parvenir à déjouer la censure. Sans partager toutefois son emphase, rappelons en quels termes l'universitaire caractérise ce procédé :

Minnelli's genius – to have secured the spectator's esteem for the author and his work while simultaneously provoking a disdainful pity for his heroine – was a powerful weapon against the Code¹⁰³.

En guise de conclusion, nous rappellerons ici les fonctions de la voix-off. Outre le fait qu'elle reprend les termes du plaidoyer de Maître Sénard lors du procès, elle permet également d'exprimer une certaine ironie, puis de résoudre l'une des grandes difficultés

¹⁰² François Jost, *op. cit.*, 2005, p. 110.

¹⁰³ Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009a, p. 84.

de la tâche adaptative : celle de transposer le style indirect libre flaubertien. Afin de nous dévoiler les pensées d'Emma et ses sentiments, Renoir avait opté pour les dialogues et la mise en scène. Minnelli, lui, a recours à un narrateur à la troisième personne en off. Par surcroît, ses interventions permettent de faire l'économie des flashbacks et de maintenir une certaine continuité temporelle tout en actualisant les prédicats de la protagoniste. Il nous dit, en quelque sorte, que penser de l'héroïne, de ses luttes. Ce recours, certes intelligent, est toutefois paradoxal eu égard à la volonté affirmée de Flaubert d'être « absent »¹⁰⁴ de son œuvre :

Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire *totale*ment inventée ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de *l'impersonnalité* de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas¹⁰⁵.

3.3 Les adjonctions, les suppressions, les modifications

Outre la mise en scène du tribunal, dont Minnelli a largement modifié les enjeux – tant de l'accusation que de la défense –, on compte un certain nombre de passages qui ont subi de profondes altérations. Le présent chapitre ira au-delà du simple recensement, il montrera les conséquences qu'ont pu avoir de telles modifications ou suppressions sur les personnages.

Si les principales unités d'action sont maintenues – le mariage, le bal, la naissance de Berthe, les comices agricoles, la balade à cheval avec Rodolphe, l'opération du pied-bot, la tentative de fuite, l'opéra, le suicide –, il est de nombreuses scènes qui n'ont pas été introduites dans la trame minnellienne : la visite du père Rouault aux Bovary, le

¹⁰⁴ Selon Pierre-Marc de Biasi, Flaubert n'est pas totalement « absent » de son œuvre, car « *l'impersonnalité n'est [...] pas l'élimination de l'autobiographie, ni l'effacement de la mémoire ou de leur expérience personnelle, mais leur transfiguration, leur métamorphose en un donné d'où a disparu en principe toute trace d'identification personnelle* ». L'objectif de son étude est de décrypter l'œuvre flaubertienne pour y déceler des éléments autobiographiques. À titre d'exemple, nous citerons le cachet portant la devise « Amor nel cor » qu'Emma offre à Rodolphe. Il s'agissait en effet d'un objet des relations amoureuses de Flaubert et de Louise Colet. Pour de plus amples détails et exemples, cf. Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, 2007.

Dans le même ordre d'idées, l'on se réfèrera à l'essai de Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, et, plus précisément, au chapitre « ¿En qué forma se proyectó la vida personal y familiar de Flaubert en *Madame Bovary*? », pp. 107-122.

¹⁰⁵ Gustave Flaubert, lettre à Mademoiselle Leroy de Chantepie, 18 mars 1857, *op. cit.*, p. 324.

déménagement de Tostes à Yonville, la visite d'Emma à la nourrice, son entretien avec le père Bournisien, le rendez-vous avec Léon dans la cathédrale de Rouen suivi de la fameuse balade en fiacre, le personnage de l'aveugle¹⁰⁶, ainsi que l'épisode du bouquet de mariage jeté au feu.

L'agencement de la trame a également subi une altération. Minnelli et son scénariste Robert Ardrey ont pris quelques libertés quant à l'ordre des événements. Ainsi la naissance de Berthe a lieu *avant* le bal de la Vaubyessard ; l'opération du pied-bot a lieu *avant* l'abandon d'Emma à Rodolphe. La structure résultante va dans le sens de l'intention minnellienne : tenter de comprendre et de justifier les raisons qui motivent Emma à s'éloigner de son mari, à le tromper ; et trouver matière à la disculper.

3.3.1 Figure d'Emma

In Minnellis Film ergibt sich ein widersprüchliches Bild der Heldin. Wenn Flaubert sie explizit in seiner Apologie und implizit während der Darstellung ihrer Geschichte verteidigt und ihr Verhalten verständlich machen will, so erscheint sie doch als alleinige Schuldige und bar jeder Rechtfertigung, ein Eindruck, zu dem zuletzt die positivere Charakteristik ihrer Umwelt beiträgt. Gerade Charles und Rodolphe erfahren im Vergleich zur Romanvorlage [...] bei Minnelli eine Aufwertung, die Emmas Schuld noch klarer hervortreten lässt¹⁰⁷.

La figure d'Emma apparaît donc comme ambivalente, ambiguë. D'un côté, Emma nous est présentée par le narrateur en voix-off comme une victime pathétique de ses désillusions, dont notre société serait la principale responsable. De l'autre, nous voyons une figure neurasthénique, lunatique et souvent à la limite de l'hystérie. Par accès de narcissisme, elle devient maléfique dans la mesure où elle manipule les hommes qu'elle fréquente. En ce sens, elle confirme implicitement les griefs portés par l'avocat impérial à son encontre. Pour dépeindre une Emma ambivalente, nous pouvons nous demander si Minnelli ne s'est pas inspiré de Baudelaire, quand celui-ci voyait en elle une figure masculine :

¹⁰⁶ Mary Donaldson-Evans s'appuie sur le texte du code Hays pour justifier ce choix : « [...] *the blind man is deleted altogether in this version, a deletion [...] attribute[d] to the Code's warning about the treatment of "low, disgusting, unpleasant, though not necessarily evil, subjects [who] should always be subject to the dictates of good taste and a regard for the sensibilities of the audience"* » (MPPC, III). Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009a, p. 75.

¹⁰⁷ Sabine Seifert, *op. cit.*, p. 136.

[...] malgré tout son zèle de comédien, [Flaubert] n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin. [...] L'auteur l'[a] ornée de toutes les qualités viriles. [...] I° L'imagination, faculté suprême et tyrannique, substituée au cœur [...] d'où le raisonnement est d'ordinaire exclu [...] ; II° Énergie soudaine d'action, rapidité de décision, fusion mystique du raisonnement et de la passion [...] ; III° Goût immodéré de la séduction, de la domination [...] ¹⁰⁸.

À maintes reprises, Minnelli est parvenu à nous montrer une Emma manipulatrice. Pourvue d'une imagination sans limite, n'est-ce pas elle – et non Homais – qui convainc Charles de procéder à l'opération du pied-bot ?

CHARLES. Why did you ever think up something like this?

EMMA. Do you want me to love you or don't you?

Son « goût immodéré de la séduction » se retrouve dans de nombreuses scènes, jusqu'à revêtir un voile allusif à la prostitution. Ces allusions se présentent différemment selon qu'elles sont faites sous la plume de l'écrivain ou devant l'objectif du cinéaste. Rappelons ce passage du roman lorsqu'Emma se présente chez Guillaumin dans l'espoir de voir ses dettes effacées.

Il se traînait à genoux vers elle, sans égard pour sa robe de chambre.

– De grâce, restez ! je vous aime !

Il la saisit par la taille.

Un flot de pourpre monta vite au visage de madame Bovary. Elle se recula d'un air terrible, en s'écriant :

–Vous profitez impudemment de ma détresse, monsieur ! Je suis à plaindre, mais pas à vendre ¹⁰⁹.

Emma court alors s'apitoyer chez Rodolphe, dans le but de lui soutirer quelque argent :

Elle partait donc vers la Huchette, sans s'apercevoir qu'elle courait s'offrir à ce qui l'avait tantôt si fort exaspérée, ni se douter le moins du monde de cette prostitution ¹¹⁰.

Si Minnelli a été contraint de supprimer la partie du dialogue avec le notaire, il parvient tout de même à être allusif.

GUILLAUMIN, *lui serrant la taille*. After all, money's not everything to me. (Emma se débat). Why, Madame Bovary, I'm sure you and I can work some detail between us.

¹⁰⁸ Charles Baudelaire, *op. cit.*, ici p. 81-82.

¹⁰⁹ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 3, VII, p. 445.

¹¹⁰ *Ibid.*, 3, VII, p. 451.

De même lors du premier rendez-vous entre Emma et Léon dans une chambre d'hôtel rouennais :

EMMA. A horrid little rendezvous in a horrid little hotel. Is this what you think I am?

Mais l'allusion la plus évocatrice vient probablement de Lheureux, lorsque celui-ci se rend chez Emma et Charles afin de s'entretenir avec l'officier de santé. C'est Emma qui le reçoit.

LHEUREUX. I've tolerated your conduct for too long. The things I have witnessed! The cheating, the lying, the insatiable greed. What iniquities! What sordid passions! Your child and your husband deceived. All morals abandoned. Every loyalty foresworn, while you indulged yourself with any man that came your way. [...] (Filmé en plan rapproché). I am in the business of making money, Madame Bovary, a recognized, honorable profession, a profession, which I am confident, bears public comparison with yours.

Mais revenons-en aux accusations dont elle fait l'objet. L'une d'elles portait sur le fait que la jeune femme négligeait l'éducation de son enfant. Bien que l'épisode mettant en scène sa visite chez la nourrice ait été supprimé, Minnelli parvient tout de même à restituer cet aspect. Ainsi, le spectateur témoigne de la difficulté qu'elle a d'endosser son rôle de mère. Elle n'est pas en mesure de remplacer Félicité lorsqu'elle tente, en vain, de mettre sa fille au lit.

EMMA. I'll put her to bed.

FÉLICITÉ. But I always...

EMMA, *irritée*. Is she my child or isn't she?

FÉLICITÉ. But she's used to...

EMMA, *se tournant vers Berthe*. Hello, darling. Oh, there, darling. (Félicité sort du cadre). *Alors que Berthe pleure*. Darling, darling, it's just Mommy.

À plusieurs reprises, Emma tente d'affirmer son rôle maternel, mais Berthe se montre peu compréhensive, la repoussant par des pleurs ou des gémissements. Emma finit par se l'avouer à elle-même, alors qu'elle désire s'enfuir avec Rodolphe :

EMMA. How long can I pretend that I have any right to her? I lost her, Rodolphe. I lost her to Charles. I've even lost her to my servant.

Ce motif de la négligence maternelle apparaît également sous la plume de Flaubert. Emma en arrive même à voiler la vérité en ce qui concerne le manquement à son devoir :

[...] entre la fenêtre et la table à ouvrage, la petite Berthe était là, qui chancelait sur ses bottines de tricot, et essayait de se rapprocher de sa mère, pour lui saisir, par le bout, les rubans de son tablier.

– Laisse-moi ! dit celle-ci en l'écartant avec la main.

La petite fille bientôt revint plus près encore contre ses genoux [...].

– Laisse-moi ! répéta la jeune femme tout irritée.

Sa figure épouvanta l'enfant, qui se mit à crier.

– Eh ! laisse-moi donc ! fit-elle en la repoussant du coude.

Berthe alla tomber au pied de la commode, contre la patère de cuivre ; elle s'y coupa la joue, le sang sortit. Madame Bovary se précipita pour la relever, cassa le cordon de la sonnette, appela la servante de toutes ses forces, et elle allait commencer à se maudire, lorsque Charles parut. C'était l'heure du dîner, il rentrait.

– Regarde donc, cher ami, lui dit Emma d'une voix tranquille : voilà la petite qui, en jouant, vient de se blesser par terre¹¹¹.

Nous terminerons cette partie en mentionnant la fameuse scène du bal, reconnue à juste titre comme étant le prototype même de l'amplification minnellienne. Outre les élégantes chorégraphies et les somptueux décors, la scène se caractérise par une maîtrise technique tout à fait remarquable. Il suffit de contempler les images produites par les mouvements de caméra sensés reproduire la valse renversante dansée par Emma et le Vicomte :

Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient ; tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot. En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'ériflait au pantalon ; leurs jambes entraient l'une dans l'autre ; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui ; une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent ; et, d'un mouvement plus rapide, le vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place ; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux¹¹².

Devant l'objectif de Minnelli, Emma donne l'impression, tout comme chez Flaubert, qu'elle glisse plus qu'elle ne danse :

Le cœur d'Emma lui battit un peu lorsque, son cavalier la tenant par le bout des doigts, elle vint se mettre en ligne et attendit le coup d'archet pour partir. Mais bientôt l'émotion disparut ; et, se balançant au rythme de l'orchestre, elle glissait en avant, avec des mouvements légers du cou¹¹³.

Cette mise en scène, comme le fait très justement remarquer François Jost, « exemplifie [...] l'espèce de magie qui émane de la danse pour Emma »¹¹⁴. Toutefois, ce qui nous

¹¹¹ *Ibid.*, 2, VI, p. 205-206.

¹¹² *Ibid.*, 1, VIII, p. 122.

¹¹³ *Ibid.*, 1, VIII, p. 119.

¹¹⁴ François Jost, *op. cit.*, 2005, p. 116.

intéresse ici c'est le *glissement* de sens que provoque la scène de Minnelli par rapport à son original. Remarquons tout d'abord que, dans le film, Emma est perçue comme la « reine du bal », tous souhaitent avoir l'honneur d'effectuer quelques pas de danse avec celle qui est au centre de toutes les attentions. Minnelli, en bon démocrate américain, croit en l'égalité des chances et en la possibilité pour tous d'accéder aux classes sociales privilégiées. En d'autres termes, il fait d'Emma Bovary dans cette scène de bal la figure du rêve américain réalisé. Inutile de rappeler que, eu égard à la condition « petite-bourgeoise » d'Emma, cette abolition eût été tout simplement impossible à l'époque où se situe le roman, ce qui explique d'ailleurs la frustration de la jeune femme :

Elle valait bien cependant toutes celles qui vivaient heureuses ! Elle avait vu des duchesses à la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes, et elle exécrait l'injustice de Dieu ; [...] elle enviait les existences tumultueuses, les nuits masquées, les insolents plaisirs avec tous les éperduments qu'elle ne connaissait pas et qu'ils devaient donner¹¹⁵.

Le procédé narratif de cette scène jouit d'un découpage qui correspond tout à fait à la préoccupation hollywoodienne. Le point de vue n'est pas restreint à celui d'Emma, ni à celui de Charles. Il semble polyphonique :

[...] c'est le dogme de l'omniscience, fondamental à Hollywood, qui justifie le découpage de cette séquence : en focalisation spectatorielle¹¹⁶, cette suite de plans vise à donner à celui qui la regarde tous les éléments nécessaires à l'intelligibilité de ce moment du film, mais, plus globalement, de sa diégèse. [...] Le cadrage comme l'enchaînement des plans, inféodés aux exigences de clarté aussi bien visuelle (les personnages principaux sont toujours centrés) que cognitive (on révèle leur état mental et leur être profond), modèlent bien cette séquence sur la rhétorique hollywoodienne¹¹⁷.

L'alternance de point de vue qui en découle n'a pas uniquement une valeur temporelle. En plus de cela, elle permet non seulement d'amplifier les traits de caractère précédemment explicités par la voix-off, mais aussi d'accentuer la dichotomie existante entre la grâce d'Emma et la balourdise de Charles.

¹¹⁵ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 1, IX, p. 139.

¹¹⁶ François Jost propose, dans son essai de narratologie relative au cinéma, de remplacer la « focalisation zéro » genettienne par le terme de « focalisation spectatorielle ». Ce concept sera utilisé au cinéma : « – soit, ponctuellement, lorsque la disparité perceptive du spectateur et du personnage, manifestée par l'image, le son, la mise en scène ou les marques d'énonciation, implique une disproportion cognitive quant à l'histoire et/ou les fonctions narratives, en faveur du spectateur [...]. – soit lorsque le montage permet au spectateur d'accéder à des fonctions narratives que le personnage ignore ». François Jost, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon : Presses Universitaires, 1987, p. 79. C'est précisément dans ces derniers termes que l'on doit comprendre l'omniscience si chère à Hollywood.

¹¹⁷ François Jost, *op. cit.*, 2005, p. 114-115.

Il s'agit à première vue de faire comprendre au spectateur que tout sépare Emma et Charles, le montage les rapproche jusqu'à les unir dans un même destin. C'est d'abord la maladresse de Charles qui prend deux coupes de champagne [...], alors que les autres convives les jettent par-dessus leur épaule, à la russe [...]. C'est ensuite Charles qui renverse un plateau rempli de verres en écho aux vitres qu'on casse afin de délivrer Emma – qui ne peut plus respirer – de son oppression. Et enfin, les deux époux titubant, l'un d'aise, l'autre d'ivresse, les deux séries se rejoignent pour clore la scène lorsque Charles, visiblement saoul, vient s'imposer entre Emma et son cavalier pour inviter celle-ci à danser¹¹⁸.

Cette alternance de point de vue constitue bel et bien une opposition de motifs. Puisque nous avons mentionné Charles, arrêtons-nous donc un instant sur la figure de l'officier de santé.

3.3.2 Figure de Charles

Comme nous l'avons vu, le découpage de la scène du bal accentue l'opposition entre Emma et son mari. D'un côté, Emma vit un instant magique et se trouve véritablement dans un état de grâce. De l'autre, Charles semble plutôt mal à l'aise et cherche vainement à s'introduire dans le cercle fermé des autres convives. Notons que, dans le film, c'est Charles qui saisit des bribes de conversation, dont il est exclu. Flaubert attribuait cet aspect à la jeune femme :

Emma écoutait de son autre oreille une conversation pleine de mots qu'elle ne comprenait pas¹¹⁹.

Mais si nous sommes restés dans le château de la Vaubyessard, c'est également pour relever un travers de la personnalité de Charles, qui vient tout droit de l'imagination de Minnelli. L'officier de santé semble, dans le film, entretenir une relation toute particulière avec l'alcool¹²⁰. Ainsi, l'état d'ébriété dans lequel il se trouve vient

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 115-116.

¹¹⁹ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 1, VIII, p. 120.

¹²⁰ Au début du roman, dans un passage dont nous apprécierons les métaphores acérées, Charles essuie les critiques des deux femmes qui l'entourent, sa mère et Héloïse, sa première femme. Il n'est toutefois aucune mention précise quant à son éventuelle alcoolémie : « *La mère de Charles venait les voir de temps à autre ; mais, au bout de quelques jours, la bru semblait l'aiguiser à son fil ; et alors, comme deux couteaux, elles étaient à le scarifier par leurs réflexions et leurs observations. Il avait tort de tant manger ! Pourquoi toujours offrir la goutte au premier venu ? [...]* », *ibid.*, 1, II, p. 77.

Chez Minnelli, ce « travers » de Charles est repris plus d'une fois. Il suffit de rappeler la scène qui suit la rencontre avec Léon à l'opéra. C'est un Charles aviné qui parvient à convaincre sa femme de rester quelques jours à Rouen, pour qu'elle puisse assister à la fin de la représentation de Lucie de Lammermoor.

interrompre l'état de grâce que représente la valse pour sa femme ; et c'est d'une manière très peu distinguée qu'il la sépare de Rodolphe, cassant ce faisant le rythme ternaire qui l'envoûtait. Il aura suffi au cinéaste d'amplifier deux phrases du roman pour accentuer le contraste précédemment évoqué et justifier l'alcoolémie de l'officier de santé :

Charles se traînait à la rampe, les genoux *lui rentraient dans le corps*. Il avait passé cinq heures de suite, tout debout devant les tables, à regarder jouer au whist sans y rien comprendre¹²¹.

Le manque de virilité, suggéré dans le roman et dans le film de Renoir lorsqu'en fin de soirée, c'est Emma qui prend les rênes, devient ici caduc. C'est bien la jeune femme qui conduit l'attelage, mais l'on suppose que c'est l'état d'ébriété de Charles qui ne lui permet pas d'accomplir cette tâche. D'ailleurs ce manque de virilité du personnage flaubertien n'est pas montré ici, comme il avait pu l'être chez Renoir. Dans la réalisation française, le fait que Charles ait été entouré toute sa vie de femmes à fort caractère avait expliqué son manque de virilité ainsi que sa docilité. Dans le film de Minnelli, on ne voit traces ni de la mère de Charles, ni de sa première femme. Le personnage minnellien, plutôt indépendant, ne souffre donc guère des critiques maternelles. Mais l'imagination de Minnelli ne s'arrête pas là : il a créé de toute pièce le personnage de la mère de Léon, qui, elle, est résolument possessive.

Globalement, la figure minnellienne de Charles est loin de correspondre à la médiocrité revêtue par la figure flaubertienne. La première impression que nous donne l'officier de santé dans le film est d'être un homme lucide. Il est conscient de ses limites, de ses capacités. Ainsi, lorsqu'il adresse sa demande en mariage à Emma – notons que chez Flaubert, la demande en mariage tient moins du courage de Charles que du discernement du père Rouault –, il reconnaît ses faiblesses.

CHARLES. Well, there's no reason in the world why you should marry me. I'm not a very good doctor. I'll be lucky if I make a living. I haven't had much schooling. If I work hard, it's because I know I have little talent. [...] Emma, listen to me before you say anything. I'm easy to get along with and I'll be a good husband, but I'm not very exciting.

De même, il suspend l'opération du pied-bot, arguant qu'elle ferait d'Hippolyte une victime de ses « boucheries »¹²² :

¹²¹ *Ibid.*, 1, VIII, p. 123.

CHARLES. There'll be no operation. If I'm a blunderer, all right, but I'll not make him or anyone else the victim of my blunders.

Il est à noter qu'il jouit d'une reconnaissance sociale au sein de la communauté de Yonville. Ainsi, lors des comices agricoles, il est appelé à tenir un discours devant ses concitoyens. Mais, conscient de la classe sociale à laquelle il appartient, il ne se fait guère d'illusions – contrairement à Emma – quand il reçoit l'invitation du marquis d'Andervilliers au bal de la Vaubyessard :

EMMA, *enjouée*. The only marquis I ever met!

CHARLES. This could be a disaster, Emma. This is aristocracy. I know some of these people. I've treated their servants.

EMMA, *indifférente*. Charles.

CHARLES. You come from a farm. I'm a village doctor. We're peasants, Emma. We could be laughingstocks.

Charles est loin d'être un personnage passif, comme le suggèrent le roman et le film de Renoir, il tente de comprendre le désarroi de sa femme. Cette dernière n'apprécie guère la monotonie qui s'installe peu à peu dans sa vie et le fait savoir d'un ton particulièrement aigri. Charles se veut alors compréhensif, mais ne parvient pas à déceler la cause des souffrances de sa femme :

CHARLES. I wish I were clever. If I were clever, I could understand you. If I could understand you, then perhaps I could help you. I love you so much, Emma.

L'épisode du panier d'abricots a également subi quelques modifications devant l'objectif de Minnelli. Sous la plume de Flaubert, Rodolphe utilisait une corbeille d'abricots afin d'y cacher soigneusement les missives destinées à sa maîtresse. Le jour de leur prétendue fuite, il annonce dans une lettre les raisons pour lesquelles il ne partira pas avec Emma. Dans le film, Charles remarque cette lettre mais, par excès de franchise, ne l'ouvre pas. Par ailleurs, c'est lui, qui annonce à sa femme la venue du courrier provenant du château de la Huchette, alors que la corbeille devait être, comme nous le lisons dans le roman, remise en mains propres. Au terme d'une scène dramatique, dont la qualité filmique est irréprochable, Emma perd totalement le contrôle d'elle-même et

¹²² Pour expliquer le choix de Minnelli d'éluder l'opération chirurgicale, Mary Donaldson-Evans cite une nouvelle fois le code Hays, « *which forbade the showing of what it termed "repellent subjects", a list of which included surgical operations (MPPC, XII)* ». Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009a, p. 88.

manque de se jeter par la fenêtre. Charles ne peut se montrer qu'impuissant face à un mal dont il ne connaît les raisons, mais parvient *in extremis* à la retenir dans sa chute.

CHARLES, *s'adressant à sa femme complètement désemparée*. Emma. Can you see this? Can you see what I have here? It's the letter. I haven't read it. Darling, please try to understand me. Can you see what I'm doing? (Il brûle la lettre) [...].

EMMA, *abattue*. Rodolphe. Rodolphe...

Charles se veut une nouvelle fois bienveillant, étant donné l'état de désœuvrement dans lequel se trouve Emma. Sa lucidité est extrapolée jusqu'à prendre conscience des infidélités de sa femme. C'est un Charles viril que nous voyons lorsqu'il tend l'avis de saisie à une Emma déconfite et, sans qu'il ne le sache, empoisonnée.

CHARLES, *giffant sa femme*. Come to your senses. I'm not going to ask you where you've been. I know where you've been. I'm not going to ask you where you were in Rouen. I can guess when you were in Rouen.

EMMA. Don't hate me, Charles. Don't hate me now.

Cet aspect viril de la personnalité de Charles est maintes fois présent dans le film. Il nous suffit d'évoquer la scène du mariage – montrée avec une féroce ironie – où l'officier de santé sauve littéralement sa jeune femme de la trivialité. Rappelons en quels termes se comporte Charles sous la plume de Flaubert :

Charles n'était point de complexion facétieuse, il n'avait pas brillé pendant la noce. Il répondit médiocrement aux pointes, calembours, mots à double entente, compliments et gaillardises que l'on se fit un devoir de lui décrocher dès le potage¹²³.

Tout le contraire du personnage minnellien en somme, qui vient héroïquement sauver Emma des griffes de la vulgarité et des pratiques rurales brutes, se battant avec les impertinents belliqueux et les fourbes éméchés.

L'on peut alors légitimement se poser la question suivante : comment ne pas aimer un homme qui pardonne, qui protège et qui se veut compréhensif ? Nous donnons raison à Annie Goldmann¹²⁴ quand elle parle de « distorsion idéologique » minnellienne. Charles est résolument valorisé devant la caméra de Minnelli, dans la mesure où son attitude est chevaleresque, virile, parfois autoritaire. C'est précisément le type de rôle auquel Van

¹²³ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 1, IV, p. 90.

¹²⁴ Annie Goldmann, « *Madame Bovary* vue par Flaubert, Minnelli et Chabrol », in *Cinémaction*, n°65, Septembre 1992, pp. 132-141.

Heflin – qui interprète l’officier de santé – est habitué, et dans lequel les spectateurs sont habitués à le voir. Ce serait donc un impératif de l’industrie cinématographique hollywoodienne qui aurait motivé le choix de Minnelli ; argument que reprend Mary Donaldson-Evans :

Whereas Flaubert’s narrative strategies keep readers at a distance, Hollywood cannot finance its expansive productions unless it draws spectators into the drama. [...] under threat of censorship, Minnelli cannot diminish Charles to the extent that Flaubert does, for to do so would be to imply that he deserved to be cuckolded¹²⁵.

3.3.3 Les amants

L’ordre chronologique sera respecté afin d’évoquer les figures des amants d’Emma. Nous commencerons donc par Léon, pour qui Emma éprouve de l’affection dès son arrivée à Yonville. Tous deux partagent la même passion pour la lecture d’œuvres romantiques et l’épanchement sentimental. Ce premier amour, s’il n’est pas charnel – du moins, dans un premier temps –, est passionnel.

Cette robe aux plis droits cachait un cœur bouleversé, et ces lèvres si pudiques n’en racontaient pas la tourmente. Elle était amoureuse de Léon, et elle cherchait la solitude, afin de pouvoir plus à l’aise se délecter de son image. La vue de sa personne troublait la volupté de cette méditation. Emma palpitait au bruit de ses pas ; puis, en sa présence, l’émotion tombait, et il ne lui restait ensuite qu’un immense étonnement qui se finissait en tristesse.

Léon ne savait pas, lorsqu’il sortait de chez elle désespéré, qu’elle se levait derrière lui afin de le voir dans la rue. Elle s’inquiétait de ses démarches ; elle épiait son visage [...] ¹²⁶.

Minnelli parvient en partie à traduire cette scène, alors qu’Emma, observant les agissements de ses concitoyens, est retenue prisonnière de son quotidien. Elle énumère les actions de chacun d’eux, insistant d’un ton grinçant sur le caractère monotone de leurs faits et gestes.

EMMA. Leon Dupuis will come running over the bridge, late to work again... [...] (elle esquisse un sourire). Good morning, Leon.

Notons, dans cette scène, la valeur de cadre toute symbolique. Prisonnière de son quotidien, Emma est filmée de l’extérieur, mais se trouve captive, derrière la fenêtre de

¹²⁵ Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009a, p. 89.

¹²⁶ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, V, p. 195-196.

chez elle. Elle aperçoit une lueur d'espoir en la personne de Léon, qui représente le seul être pouvant l'aider à s'échapper. Elle s'incline alors vers l'extérieur, comme pour goûter à cette chimère qu'est la liberté. Mais Charles, alors qu'il s'approche d'elle, la « recadre » et la contraint inconsciemment de se replacer derrière la fenêtre. Emma se voit donc contrainte de rester enfermée dans ce quotidien, dont le caractère monotone est représenté par le tintement du carillon.

La figure de Léon évolue au cours de la trame. L'ingénuité et la timidité sont les traits qui caractérisent le mieux sa personnalité au premier abord, alors qu'il habite Yonville, là où il n'a jamais osé avouer son amour pour Emma. Quelques années d'études à Paris – où, rappelons-le, il a été envoyé par sa mère – suffirent à faire de lui un homme assuré. Leur rencontre fortuite à l'opéra entame l'épisode de leur amour charnel, épisode amputé du fameux tour en fiacre, probablement trop scandaleux pour l'Amérique puritaine des années cinquante. D'une manière générale, Léon apparaîtra comme soumis aux exigences d'Emma, vouée à rester éternellement insatisfaite.

Nous terminerons par Rodolphe, également mis à l'épreuve de l'insatisfaction de la jeune femme. Sous la plume de Flaubert, il est dépeint comme un personnage romantique peu crédible, mais qui parvient tout de même à séduire Emma en tenant un discours auquel il ne croit pas. Cynique et calculateur, il établit sa stratégie donjuanesque dès sa première rencontre avec la jeune femme, dans le cabinet de Charles. Ses nombreuses expériences amoureuses lui permettent de déceler très rapidement les faiblesses de sa proie.

Pauvre petite femme ! Ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr ! Ce serait tendre ! charmant !... Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite ?¹²⁷

Notons que chez Minnelli, Rodolphe, se substituant à la figure du Vicomte, apparaît dès la scène du bal. Pour justifier cette économie de récit, le cinéaste s'est probablement inspiré du sens olfactif d'Emma, dont la finesse est décrite dans ce passage provenant du fameux épisode des comices agricoles :

[Rodolphe] se tenait les bras croisés sur ses genoux, et, ainsi levant la figure vers Emma, il la regardait de près, fixement. Elle distinguait dans ses yeux des petits rayons d'or s'irradiant tout autour de ses pupilles noires, et même elle sentait le parfum de la pommade qui lustrait sa chevelure. Alors une mollesse la saisit, elle se

¹²⁷ *Ibid.*, 2, VII, p. 225-226.

rappela ce vicomte qui l'avait fait valser à la Vaubyessard, et dont la barbe exhalait, comme ces cheveux-là, cette odeur de vanille et de citron ; et, machinalement, elle entre-ferma les paupières pour la mieux respirer¹²⁸.

Lorsqu'il fait son apparition dans le château et invite Emma à valser, le charisme qu'il dégage correspond véritablement à celui d'un prince charmant, dont l'image aurait pu être puisée par une jeune femme friande de lectures romanesques. Cet aspect renforce *l'impression* ressentie par Emma lors du bal ; l'impression ici d'une rencontre imaginaire totalement improbable et irréaliste.

Mais, devant l'objectif de Minnelli, Rodolphe est tout sauf lâche. Il avoue même son amour à Emma, chose qu'il était loin de penser sous la plume de Flaubert.

RODOLPHE. I'm in love. Like a silly schoolboy, I'm falling in love. That this should have happened to me. [...] I'm losing my senses. You possess me. You possess my house. You know every corner of it as if it were yours. I detest this intrusion. I adore my bachelor privacy. But I adore you more.

Pour lui prouver son amour, il en vient même à brûler les missives de ses précédentes conquêtes, alors que Flaubert nous le décrit les relisant avec une totale indifférence, considérant ainsi Emma une maîtresse comme une autre.

[...] il lut de ses lettres ; elles étaient pleines d'explication relatives à leur voyage, courtes, techniques et pressantes comme des billets d'affaires. Il voulut revoir les longues, celles d'autrefois ; pour les trouver au fond de la boîte, Rodolphe dérangerait toutes les autres ; et machinalement il se mit à fouiller dans ce tas de papier et de choses [...].

Ainsi flânant parmi ses souvenirs, il examinait les écritures et le style des lettres, aussi variés que leurs orthographe. [...] À propos d'un mot, il se rappelait des visages, de certains gestes, un son de voix ; quelque fois pourtant il ne se rappelait rien.

En effet ces femmes, accourant à la fois dans sa pensée, s'y gênaient les unes les autres et s'y rapetissaient, comme sous un même niveau d'amour qui les égalisait¹²⁹.

Par ailleurs, la figure minnellienne semble dotée d'une faculté de discernement sans commune mesure. Cette faculté lui permet de déceler le caractère manipulateur d'Emma. Quand celle-ci se rend chez lui pour lui demander de l'argent, il justifie sa fuite devant les opprobres de la jeune femme :

EMMA. If you loved me, why didn't you take me with you?

RODOLPHE. I'm a fairly courageous man, Emma, but I was afraid of you.

¹²⁸ *Ibid.*, 2, VIII, p. 245-246.

¹²⁹ *Ibid.*, 2, XIII, p. 313-314.

EMMA. No... Oh, I ask for too much, I know it. I expected too much of you...

RODOLPHE. You asked for something that consumes while it burns, that destroys everything it touches. I didn't want to be destroyed.

En d'autres termes, Minnelli revalorise l'amant dans le but de dévaloriser la maîtresse. Face à cet homme passionné, la jeune femme paraît véritablement manipulatrice, dominatrice et dangereuse. L'attitude de Rodolphe, loin d'être déloyale telle qu'elle l'est dans le roman, est ici justifiée.

Pourquoi avoir choisi deux étrangers pour interpréter les rôles des amants – rappelons que Louis Jourdan est le *french lover* hollywoodien par excellence et que Alf Kjellin est suédois –, alors que l'officier de santé est interprété par un acteur américain ? Mary Donaldson-Evans formule une hypothèse non dépourvue d'intérêt. Elle invoque le contexte sociohistorique de l'époque de réalisation du film :

The decision to cast as Charles an actor known for his archetypically American good looks, while the two lovers would be played by foreigners, may also have appeased the censors in its association of transgression with the foreign-born (this was after all the era of Communist witch hunts) while at the same time sharpening the opposition between Emma's boredom with the here-and-now and the thrill of her escape into the arms of exotic Others¹³⁰.

3.4 L'esthétisme minnellien

3.4.1 L'art – La beauté – Le symbolisme

On se souvient d'Ernst Lubitsch disant : « I've been to Paris, France, and I've been to Paris, Paramount. I think I prefer Paris, Paramount... ». L'on serait tenté de croire que Minnelli aurait affirmé : « I've been to Normandy, France, and I've been to Normandy, MGM. I think I prefer Normandy, MGM... ». La représentation on ne peut plus idyllique de Yonville est loin de correspondre aux traits de pinceau apposé par Flaubert :

On est ici sur les confins de la Normandie, de la Picardie et de l'Île-de-France, contrée bâtarde où le langage est sans accentuation, comme le paysage sans caractère. C'est là que l'on fait les pires fromages de Neufchâtel de tout l'arrondissement, et, d'autre part, la culture y est coûteuse, parce qu'il faut beaucoup de fumier pour engraisser ces terres friables pleines de sable et de cailloux. [...] L'église est [...] à l'entrée de la place [...]. [Elle] a été rebâtie à neuf dans les

¹³⁰ Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009a, p. 73.

dernières années du règne de Charles X. La voûte en bois commence à se pourrir par le haut, et, de place en place, a des enfonçures noires dans sa couleur bleue¹³¹.

Le cinéma de Minnelli défend comme principe formel l'esthétisation du monde, au centre duquel l'on voit évoluer des personnages qui se passionnent pour la beauté. Son Emma ne désire-t-elle pas voir tout ce qui l'entoure revêtir une beauté éclatante ? N'est-ce pas elle qui s'attriste devant l'état affligeant de la première chambre d'hôtel ?

EMMA, *sanglotant*. Is this where I end up? A dirty little hotel bedroom, broken mirrors and no curtains on the window.

LEON. Don't, Emma.

EMMA. You know me, Leon. This wasn't what I ever wanted. Did I ever want anything cheap or ugly?

LEON. No, Emma. No.

EMMA. Is it a crime to want things to be beautiful?

L'insalubrité des lieux contraste grandement avec l'aspect baroque de la chambre de l'hôtel de Boulogne, qui sera désormais le lieu de rendez-vous hebdomadaire des amants :

LEON. I must apologize for the room. It's hardly in the best of taste, but I did have to find a place where you wouldn't be known. I'm afraid the decorations...

EMMA. Leon. I love it.

Malgré le charme qu'Emma reconnaît à cette chambre, l'endroit des nouvelles idylles ne représente guère qu'une illusion supplémentaire, qui ne saurait se substituer à la dure réalité. En effet, Emma se verra contrainte de tout abandonner.

The [...] tone of Minnellian melodrama arises out of the central character's frustrated effort to transform the real world with the imaginary one, thus sublimating desire into art. This project is doomed to failure, but it provides the films with an impressive atmosphere of stylistic "excess" or melodramatic delirium. It also makes the artist-hero a quintessentially neurotic and lonely figure. [...] In the melodramas [...] Minnelli's characters never reconcile life and art [...]¹³².

Aussi bien les mouvements de caméra que la richesse des décors accentuent le contraste entre le prosaïsme bourgeois et le lyrisme de la jeune femme. Ainsi, décors, costumes et

¹³¹ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, I, p. 146-147.

¹³² James Naremore, *The films of Vincente Minnelli*, Cambridge : University Press, 1993, p. 33.

valeur de cadres semblent entrer en parfaite résonance avec la psychologie des personnages, tels que les voit le cinéaste, c'est-à-dire à travers le filtre de son « excès stylistique », dont l'empreinte utopique est la caractéristique principale.

Stylistically and thematically, Minnelli's films might be described as late, commercialized expressions of romantic idealism – an attitude born of a culture that had fully assimilated the nineteenth century's striving for “autonomous” art into capitalist mode of production. Repeatedly he operated on the fault line between bourgeois ideology and extreme aestheticism, making the MGM motto – *Ars Gratia Artis* – sound almost plausible. In fact, the imagination, or one of its surrogates, such as show business or dreaming, was Minnelli's favorite subject. His central female characters – Jennifer Jones in *Madame Bovary*, Judy Garland in *The Pirate*, and Lana Turner in *The Bad and the Beautiful* – were women who lived in fantasy worlds, finding happiness only when they exchanged dreams for self-conscious artifice¹³³.

D'un point de vue technique, la syntaxe cinématographique minnellienne est loin de correspondre à celle de Renoir. Près de vingt ans séparent les deux réalisations, période pendant laquelle la technologie a considérablement progressé. Parmi les procédés filmiques employés par Minnelli, nous noterons la mobilité de l'appareil dans la scène du bal, où le panoramique à 360° nous aide à saisir les impressions d'Emma ; le recours abondant au champ/contrechamp pour les dialogues, quand Renoir préférait les mettre en scène ; et le recours aux fondus enchaînés, conférant au montage une fluidité, dont était dépourvue la réalisation française.

Tout comme Renoir, Minnelli a recours à un symbolisme évocateur. Un motif qu'il semble avoir développé est celui du miroir. Retournons un instant sous les lustres du château de la Vaubyessard afin d'étudier un plan précis, où le motif du miroir est porteur d'un symbolisme tout particulier. Il s'agit du plan où Emma examine son reflet, alors qu'elle est entourée d'hommes.

[P]lacé à l'exact hémistiché de la séquence, [...] [ce plan] est le *pivot* autour duquel tourne la suite des événements et sur lequel s'articule la psychologie d'Emma. En voyant son image de femme courtisée, elle acceptera la danse qu'elle a d'abord refusée au vicomte (*NdA : en réalité, à Rodolphe*). [...] Après ce dédoublement d'images qui fait basculer la vie d'Emma, nous pouvons voir la réalité à travers ses yeux [...], confirmant le rôle central que ce motif occupe dans la lecture de Flaubert par Minnelli¹³⁴.

Le « dédoublement d'images » résultant laisse à présager le conflit intérieur qui habitera Emma jusqu'à sa mort. En acceptant de valser avec Rodolphe, elle autorise le rêve à

¹³³ *Ibid.*, p. 2-3.

¹³⁴ François Jost, *op. cit.*, 2005, p. 117.

transgresser les lois immuables de la réalité, elle s'adonnera à la recherche chimérique du prince charmant ; mais les illusions d'une éternelle insatisfaction seront toutes vouées à l'échec. Comme le fait remarquer François Jost, le motif du miroir est, certes, présent dans le roman, mais pas dans la scène du bal. Il faut attendre la scène qui suit l'abandon à Rodolphe pour lire ces lignes :

[...] en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait¹³⁵.

Emma, ayant goûté aux délices de l'adultère, voit ainsi son âme se transfigurer, pour toujours.

Le symbolisme minnellien ne se veut pas uniquement visuel. Dans la partie suivante, nous verrons qu'il est également auditif.

3.4.2 La bande-son

Le lecteur de la prose flaubertienne verra son sens de l'ouïe particulièrement sollicité. Le roman de Flaubert est bruyant ; son « épaisseur sonore » conséquente fut l'objet d'une étude fort instructive, menée par Marie Thérèse Jacquet¹³⁶ :

[...] la multiplicité et la variété des bruits évoqués imprègnent les pages d'une présence si forte, si puissante que c'est la vie elle-même qui passe à travers ces bruits et force la barrière de l'écriture¹³⁷.

Parmi cette variété de bruits l'on énumérera, sans toutefois prétendre à l'exhaustivité, le galop des chevaux, le caquètement des poules, l'aboïement des chiens, le tintement des cloches, les discours interminables du pharmacien, le pied-bot d'Hippolyte, etc. Autant de bruits qui accompagnent le quotidien d'Emma et de Charles.

[...] les protagonistes de la narration sont enveloppés dans un réseau de sons alarmants qui ne leur permettra pas de se soustraire à un destin annoncé¹³⁸.

¹³⁵ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, IX, p. 266.

¹³⁶ Marie Thérèse Jacquet, *Le bruit du roman*, Fasano di Brindisi : Schena editore, 1995. Son ouvrage a pour objectif l'établissement d'un catalogue exhaustif des bruits dans le genre romanesque du XIX^e siècle. Elle a rigoureusement relevé les occurrences de différents sons dans *Le Père Goriot*, *Madame Bovary* et *Germinal*, afin de fonder une analyse auditive de ces textes.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 121.

Prenons exemple du tintement des cloches, aux variations mélodiques desquelles Minnelli semble lui aussi avoir prêté attention – si ce n'est *tendu l'oreille*.

[...] « sonner l'Angélus », « sonner des cloches », « quatre coups se firent entendre à la cloche du couvent », « la cloche, à temps égaux, continuait sa sonnerie monotone qui se perdait dans la campagne », « il tintait l'Angélus selon sa commodité », « la cloche tintait ». Tous ces bruits sont destinés à nous donner la dimension du temps qui passe, de la vie qui s'écoule dans une petite ville selon des rythmes scandés et connus de tous depuis toujours, un langage commun organisé autour de ce centre symbolique d'une socialité, garantie par ce signe divin, que représente le clocher de l'église¹³⁹.

Quoi de plus symbolique effectivement que ce tintement de cloches pour illustrer le temps qui passe inexorablement, la destinée fatale de la jeune femme et la monotonie de son quotidien ?

EMMA (on entend les cloches sonner). Do you know, Charles, why that clock strikes? To announce the death of another hour.

Le bruit assourdissant des pas se fait également *entendre* sous la plume de Flaubert. Il sera presque toujours associé à une hantise.

[...] véritable prolongement de la chaussure, retentira « le bruit sec du bâton d'Hippolyte sur les planches » qui deviendra, pour l'enterrement d'Emma, « comme le bruit sec d'un bâton ferré [...] ». [...] Emma et Léon seront poursuivis dans la cathédrale de Rouen par « un grand souffle haletant, entrecoupé régulièrement par le rebondissement d'une canne ». Et l'arrivée du mendiant à Yonville aura une annonce sonore qu'Emma reconnaît jusque dans son agonie : « on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots avec le frôlement d'un sabot ». Ce bruit anodin de pas troublera la première tentative de séduction de Rodolphe, « mais on entendit un bruit de sabots dans la cuisine [...] »¹⁴⁰.

Minnelli semble, lui, avoir transposé ce motif des pas retentissants pour caractériser le personnage de Lheureux. C'est, selon lui, la figure qui tient la plus grande responsabilité dans le destin d'Emma :

Je crois que [Flaubert] a voulu faire du personnage du prêteur sur gages l'instrument critique d'Emma Bovary. Il est bien plus mauvais qu'elle : il la flatte, est au courant de ses aventures amoureuses, se montre compréhensif, jusqu'à ce qu'il la tienne en son pouvoir. Il se transforme alors en sermonneur et lui reproche [...] tous ses écarts de conduite¹⁴¹.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴¹ Propos de Vincente Minnelli recueillis par Charles Bitsch et Jean Domarchi, *op. cit.*, p. 6.

Lheureux parvient effectivement à tenir Emma « en son pouvoir », alors qu'il la surprend en compagnie de Léon, sortant de l'Hôtel de Boulogne.

Un jour pourtant, M. Lheureux la rencontra qui sortait de l'hôtel de *Boulogne* au bras de Léon ; et elle eut peur, s'imaginant qu'il bavarderait. Il n'était pas si bête. Mais trois jours après, il entra dans sa chambre, ferma la porte et dit :
– J'aurais besoin d'argent¹⁴².

Si le passage flaubertien est relativement court, la transposition minnellienne est largement amplifiée, ce qui nous permet d'apprécier le pouvoir suggestif de la bande-son, puis de relever sa « valeur ajoutée », comme l'entend Michel Chion¹⁴³. Mary Donaldson-Evans, qui a prêté une oreille attentive à cette séquence précise, l'a très bien perçu :

Une mélodie sentimentale entendue lorsque le couple quitte l'hôtel s'arrête brusquement quand Emma prend conscience de la présence de l'usurier [...]. Le sourire aux lèvres, il range son journal et salue Emma et Léon avant de prendre son chemin. La caméra le suit, et sur un gros plan de ses pieds, on entend le bruit sec de ses pas, accompagné d'une série d'accords en staccato de plus en plus menaçants et d'un battement de tambours. Le message – la jeune imprudente en va pas s'en sortir cette fois-ci – est renforcé par la bande-image, car on voit, superposé sur les pieds de Lheureux, un montage de billets souscrits par Emma. Loin de songer à raconter l'inconduite d'Emma à qui que ce soit [...], Lheureux ne s'arrête pas pour bavarder avec les gens qu'il croise dans son chemin, mais va droit à son but avec l'intention de profiter de ce qu'il vient d'apprendre. Un travelling latéral montre l'usurier qui salue les habitants de Yonville alors que le tempo de la musique s'accélère en crescendo, le tout destiné à alarmer l'audio-spectateur et à imprimer chez lui la notion de l'inévitabilité du désastre. Malgré une vue en plongée de l'usurier dans la deuxième partie de la séquence où, par la magie de l'ellipse, Rouen se métamorphose en Yonville, le marchand d'étoffes est énorme, car pour Emma il incarne la fatalité. L'arrivée de Lheureux chez elle dans la scène suivante est marquée par le son des cloches. C'est l'heure de payer [...]¹⁴⁴.

Outre cette variété de bruits, Jacquet rappelle également que la musique « accompagn[e] Emma tout au long de son existence de papier » :

C'est ainsi que tout ce qui est musique, ce maximum d'artificialité non durable, cette perfection sonore la plus éphémère – le temps d'une simple exécution –, cette sonorité la plus éloignée possible du bruit, à la fois la plus proche et la plus lointaine de la nature, sous-tend le réseau sonore flaubertien, le prolonge, lui donne une dimension et une épaisseur à lui¹⁴⁵.

¹⁴² Gustave Flaubert, *op. cit.*, 3, V, p. 405.

¹⁴³ Michel Chion entend par « valeur ajoutée » du son la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée. cf. Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris : Armand Colin, 1990, p. 8.

¹⁴⁴ Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009b.

¹⁴⁵ Marie Thérèse Jacquet, *op. cit.*, p. 54-55, et p. 53 pour la citation précédente.

L'habillage musical de l'adaptation minnellienne diffère grandement de la version de Renoir, qui reste dans ce domaine assez sobre. Le compositeur hongrois Miklas Rozsa nous livre une partition mélodramatique à souhait, dont le but est d'encourager le spectateur hollywoodien à partager les émotions, les passions, les angoisses d'Emma. Pour la fameuse scène du bal, Minnelli aurait expressément spécifié au compositeur vouloir entendre une valse « neurasthénique »¹⁴⁶, une valse qui puisse refléter les états émotionnels de la jeune femme.

Nous terminerons par la mention de diverses sonorités qui, s'entremêlant à la musique extra-diégétique, assument une fonction toute symbolique. À titre d'exemple, le motif de l'orage qui, lui, ne trouve aucune correspondance dans le roman, revêt de par sa récurrence dans le film une forte valeur émotive. Ainsi, le grondement de l'orage couplé à la musique confère à la scène de la trahison de Rodolphe un aspect résolument dramatique.

¹⁴⁶ James Naremore, *op. cit.*, p. 139.

4 Emma et Claude – *Madame Bovary* de Chabrol (1991)

4.1 Récit écrit – Récit filmique

En 1991, quand Claude Chabrol tourne *Madame Bovary*, il signe son 44^e film. Autant dire que l'adaptation du roman de Flaubert vient s'inscrire dans une œuvre filmique on ne peut plus abondante. Réalisé à Lyons-la-Forêt, tout comme la version de Renoir, le film nécessita trois mois de tournage, trois mille figurants et un budget total de 50 millions de francs, alloué par le producteur Marin Karmitz.

Eu égard aux antécédents cinématographiques de Chabrol, on serait sur le point d'affirmer que son entreprise adaptative était préméditée. Ainsi, le dédain qu'éprouve Flaubert pour la classe bourgeoise semble être un sentiment partagé par le cinéaste, à tel point qu'il en fera un motif récurrent dans son œuvre filmique.

Mais, d'un autre côté, n'est-il pas paradoxal de voir l'ancienne figure de la Nouvelle Vague, clamant à l'époque l'indépendance de l'*auteur* face aux littérateurs, se tourner vers l'adaptation d'un texte littéraire ? Ne deviendrait-il pas, en ce sens, un *auteur* illustrateur plus qu'un *artiste* créateur, comme l'entendait – déjà en 1950 – Carl Theodor Dreyer ?

L'idéal est, bien sûr, que le metteur en scène écrive lui-même son propre scénario. Il ne devient vraiment un artiste créateur (par rapport à l'artiste reproducteur) que quand il écrit lui-même son scénario¹⁴⁷.

Les *auteurs* de la Nouvelle Vague ne refusaient guère l'adaptation, même s'ils se montraient plus enclins à adapter des textes contemporains, à l'image de *Jules et Jim* écrit en 1953 par Henri-Pierre Roché, puis adapté au cinéma en 1961 par François Truffaut.

De Simenon à Simone de Beauvoir en passant par Poe et Goethe, Chabrol n'en est pas à sa première adaptation de grands textes littéraires. Lecteur inconditionnel de l'œuvre flaubertienne, le cinéaste entretient une relation toute particulière avec le texte du romancier. L'on sait que la réalisation de *Madame Bovary* a fonctionné pour lui comme une sorte de *catharsis*, le libérant ainsi d'une obsession qui le hantait depuis des années.

¹⁴⁷ Carl Theodor Dreyer, cité par Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris : Armand Colin, 2008, p. 10.

Je suis obsédé par ce roman depuis presque toujours ; mais depuis que je fais des films, je m'étais persuadé que la chose était radicalement impossible, que je n'aurais jamais le culot !¹⁴⁸

Il releva toutefois le défi, conscient de la difficulté que représentait la tâche adaptative, résultant de la distinction entre la connaissance du texte et sa visualisation.

S'il s'agissait de visualiser concrètement ce que le texte nous raconte, ce serait souvent carrément impossible. [...] Quand il faut passer à la dimension visuelle, on ne peut plus tricher : il faut pouvoir voir les choses, les reconstruire visuellement et les donner à voir. Et avec ces exigences, il y a des pans entiers de la littérature qui ne peuvent pas passer directement à l'écran : ce n'est pas faisable. Chez Flaubert, c'est un problème qui ne se pose pratiquement jamais. [...] C'est absolument fabuleux : il n'y a plus aucun problème pour adapter ; les conditions de la mise en scène sont déjà intégrées à l'écriture¹⁴⁹.

Ainsi, lors de son interview avec le flaubertien de Biasi, Chabrol confia que cinq mois lui furent nécessaires pour le scénario, dont l'écriture fut rythmée par de nombreuses étapes de « dégrossissement ».

[...] les trois parties, les chapitres, la structure [du livre], j'ai calculé combien de temps représentait chaque élément, les durées qu'il fallait éliminer, etc. C'est là que j'ai fait le travail essentiel de sélection pour savoir le noyau textuel que j'allais garder. J'ai donc déterminé ce que j'allais couper, avec beaucoup de remords, certes, mais sans trop de difficultés car c'était assez évident. À partir de là, j'ai essayé plusieurs hypothèses d'adaptations, que je retravaillais au brouillon jusqu'à ce que j'arrive à un résultat plausible¹⁵⁰.

Par la suite, Pierre-Marc de Biasi nous éclaire quant au processus de création de l'œuvre de Flaubert. Le procédé d'écriture chabrolien semble emprunter le même chemin, en sens inverse, que l'écriture flaubertienne.

Avant de commencer à écrire, [Flaubert] *rêve son récit* [...]. Il enchaîne psychiquement les scènes, l'arrivée des personnages, les mouvements, les sorties, les dialogues, les décors, etc. Et ce n'est que [...] lorsqu'il peut se repasser mentalement le film du chapitre sur lequel il réfléchit, qu'il passe à l'écriture du plan : un plan très elliptique [...] ce qu'il appelle d'ailleurs son « scénario ». [...] Au deuxième ou troisième stade de réécriture, la scène est souvent écrite en dialogues, avec des indications de mouvements des personnages, de mimiques, de gestes, etc. Il développe l'action comme si elle devait être mise en scène au théâtre [...]. [...] Le modèle théâtral va, sauf quelques exceptions, laisser place à un modèle narratif ; les dialogues vont devenir des paroles rapportées à l'indirect, ou même à l'indirect libre. Et au bout de trois ou quatre réécritures, le modèle théâtral, sans avoir tout à fait disparu, sera profondément enfoui dans le montage du système narratif. [...] en écrivant votre scénario, vous redécouvrez spontanément ce qui a été une couche de

¹⁴⁸ Propos de Claude Chabrol recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

la lente sédimentation du texte. Votre adaptation a quelque chose à voir avec une plongée dans la genèse même du texte de Flaubert¹⁵¹.

Comme nous le faisions remarquer en introduction, l'idée de voir ses romans illustrés épouvantait Flaubert. La fixité d'une image, aussi belle soit-elle, amènerait inexorablement à une interprétation univoque, rendant immobile ce que l'écriture, par les qualités intrinsèques de son langage, cherchait à rendre mobile. Après avoir pris connaissance du procédé d'écriture du romancier, Chabrol insiste sur le fait que Flaubert avait déjà l'esprit cinématographique. Si l'illustration conduit inéluctablement à la fixité, le cinéaste se targue de l'avoir contournée en respectant le découpage fragmenté des « scénarii » flaubertiens.

Pour revenir à ce modèle théâtral [...], ce qu'il y a de formidable, c'est qu'il se retrouve dans la structure du texte final, y compris dans les morceaux purement narratifs, et qu'il ne s'agit pas de n'importe quel modèle théâtral : il s'agit de courtes scènes qui, par leur brièveté, peuvent passer presque sans transformation dans un scénario de cinéma ! Il y a une fragmentation flaubertienne du récit et, de mon côté, j'ai observé une chose très surprenante, c'est que le nombre de séquences du film *Madame Bovary* est à peu près le double du nombre de séquences que l'on trouve habituellement dans un film de cette dimension. [...] [m]ises bout à bout, ces courtes séquences font une scène, qui correspond elle-même à une véritable page du roman. Au fond, on en revient [...] au problème de l'illustration : j'ai voulu suivre d'aussi près que possible ce rythme intérieur du texte, le restituer à l'écran dans sa fragmentation, pour échapper le plus radicalement possible à l'illustration !¹⁵²

Face aux processus de création relativement similaires des œuvres écrite et filmique, l'on peut se demander dans quelle mesure le cinéaste a dû s'identifier à l'écrivain. En d'autres termes, Claude Chabrol aurait-il pu déclarer : « Gustave Flaubert, c'est moi ! » ?

Le rêve serait que je sois parvenu, comme cinéaste, à m'identifier à Flaubert au point d'avoir réussi à faire le film qu'il aurait fait s'il avait tourné *Madame Bovary* au cinéma. [...] je dirais que ce film m'a obligé à m'identifier à Flaubert, c'est sûr. Mais pour m'identifier, je n'ai pas eu besoin de disparaître comme moi, Chabrol. Il y a sans doute des aspects de moi qui sont passés au second plan, qui se sont un peu effacés devant autre chose. Mais pour l'essentiel, il m'a surtout fallu ajouter à ce que j'étais. J'ai dû m'augmenter de quelques traits qui n'étaient pas les miens. [...] je me suis volontairement placé sous la dépendance totale de Flaubert, quant au texte, tout en cherchant, naturellement, à faire une œuvre cinématographique originale [...]¹⁵³.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 75-76.

¹⁵² *Ibid.*, p. 79.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 106-108.

Plusieurs raisons nous poussent donc à croire que l'adaptation chabrolienne du roman de Flaubert était prédestinée. L'une d'elles n'a été que partiellement évoquée : il s'agit des motifs constitutifs du récit flaubertien, si proches de l'univers du cinéaste.

[...] ce roman est un sommet. C'est un univers complet, et dans lequel je retrouve les éléments essentiels de ce qui m'intéresse : l'insatisfaction féminine et, au-delà, l'insatisfaction humaine en général, l'amour inassouissable, accompagné d'une étude formidable de ces dimensions intérieures que sont le souhait, le désir, le regret, la nostalgie, le rêve... Et surtout, c'est un univers où ces thèmes sont abordés dans une forme parfaite, tellement parfaite qu'il n'y a aucun moyen d'isoler le thème de son expression¹⁵⁴.

Ces « éléments essentiels » se retrouvent dans de nombreuses réalisations antérieures, parmi lesquelles l'on relèvera *La Femme infidèle* ou *Juste avant la nuit*. Les motifs de l'insatisfaction conjugale, de l'amour impossible sont soumis au regard social que le cinéaste porte sur l'écrasante bourgeoisie. En 1960, *Les Bonnes Femmes* formait déjà une esquisse du personnage d'Emma Bovary, dans la mesure où les quatre protagonistes essaient vainement de s'émanciper de leur quotidien à l'aide de lectures, de chansons, de rêves inassouvis.

En outre, l'on retrouve une certaine forme de bovarysme dans *Violette Nozière* et *Une affaire de femmes*. Dans les deux films, les héroïnes tentent de prendre leur destin en main, de changer leurs conditions d'existence ; mais elles verront leur projet faillir, du fait du caractère hermétique de leur environnement social. Ces deux réalisations marquent par ailleurs le début de la collaboration du cinéaste avec Isabelle Huppert, dont la présence se révélera décisive dans la genèse du film.

[...] ce qui a fait le déclic, c'est d'abord et avant tout la présence d'Isabelle. Mon travail avec elle dans mes précédents films, depuis *Violette Nozière*, et surtout *Une affaire de femmes*, allait dans ce sens et m'avait petit à petit convaincu qu'elle était l'incarnation idéale d'Emma. [...] j'avais besoin de [...] la certitude que le personnage était là, tout entier. Elle, elle n'a pas de lecture, pas d'« interprétation » du personnage d'Emma. C'est le texte à fleur de peau... Disons qu'elle m'a donné l'impression d'être Emma, de pouvoir tourner le rôle tel quel. [...] Sans cette certitude je ne me serais jamais lancé dans l'aventure !¹⁵⁵

Penchons-nous dès à présent sur les personnages de la trame chabrolienne.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p 108-109.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

4.2 Les personnages

4.2.1 Emma

Dès la première scène l'on voit Emma apparaître à l'écran, dans un plan d'ensemble de la ferme des Bertaux, au seuil de laquelle la jeune femme vient accueillir l'officier de santé. Les habiles mouvements de caméra ainsi que le montage – le raccord extérieur/intérieur – témoigne, dès les premiers plans, du parti-pris de fidélité de Chabrol.

Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary, qu'elle fit entrer dans la cuisine, où flambait un grand feu¹⁵⁶.

Emma est, autant dans le récit écrit que filmique, plusieurs fois figurée dans le geste d'un contact avec son propre corps. Elle s'efforce ainsi de modifier quelque peu sa sensibilité, afin de susciter l'intérêt de Charles. Alors que ce dernier confectionne une attèle pour la jambe du père Rouault,

mademoiselle Emma tâchait à coudre des coussinets. Comme elle fut longtemps avant de trouver son étui, son père s'impatientait ; elle ne répondit rien ; mais, tout en cousant, elle se piquait les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer¹⁵⁷.

Lors de la seconde visite de Charles aux Bertaux, celui-ci se voit contraint d'accepter de prendre un verre de liqueur avec la jeune femme.

Elle alla donc chercher dans l'armoire une bouteille de curaçao, atteignit deux petits verres, emplit l'un jusqu'au bord, versa à peine dans l'autre, et, après avoir trinqué, le porta à sa bouche. Comme il était presque vide, elle se renversait pour boire ; et, la tête en arrière, les lèvres avancées, le cou tendu, elle riait de ne rien sentir, tandis que le bout de sa langue, passant entre ses dents fines, léchait à petits coups le fond du verre¹⁵⁸.

S'ensuit alors un dialogue dans le film, dont la fonction est de transposer le discours indirect libre flaubertien. Ce procédé est maintes fois repris par Chabrol.

Emma, de temps à autre, se rafraîchissait les joues en y appliquant la paume de ses mains, qu'elle refroidissait après cela sur la pomme de fer des grands chenets.

¹⁵⁶ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 1, II, p. 71.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 1, II, p. 72.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 1, III, p. 80-81.

Elle se plaignit d'éprouver, depuis le commencement de la saison, des étourdissements ; elle demanda si les bains de mer lui seraient utiles ; elle se mit à causer du couvent, Charles de son collègue, les phrases leur vinrent¹⁵⁹.

Il est une chose qui frappe à la relecture du récit filmique et qui n'est pas sans rapport avec sa linéarité. Aucun flashback ne nous retrace la vie d'Emma, presque aucune mention n'est faite à ses années passées au couvent, si ce n'est la suite du dialogue – qui relève d'ailleurs d'une pure invention du cinéaste :

EMMA. Quand j'étais au couvent, parfois, je faisais semblant de m'évanouir. Toutes les sœurs s'empressaient autour de moi.

CHARLES. Pourquoi vous faisiez cela ?

EMMA. Pour être dorlotée... Venez avec moi ! (ils montent dans la chambre à coucher d'Emma)

Par voie de conséquence, aucune allusion n'est faite aux lectures de jeunesse de la jeune femme, si ce n'est une courte mention faite à un vague prix de lecture, que le cinéaste a puisé dans le passage suivant du récit de Flaubert :

Elle lui fit voir ses anciens cahiers de musique, les petits livres qu'on lui avait donnés en prix et les couronnes en feuilles de chêne, abandonnées dans un bas d'armoire. Elle lui parla encore de sa mère, du cimetière, et même lui montra dans le jardin la plate-bande dont elle cueillait les fleurs, tous les premiers vendredis de chaque mois, pour les aller mettre sur sa tombe¹⁶⁰.

Chabrol s'empressera de transposer cette brève mention en dialogue, dont le caractère romanesque est accentué par l'accompagnement musical extra-diégétique.

EMMA, *à genou, fouillant dans le bas d'une commode*. J'aime bien la musique mais le solfège, c'était vraiment ennuyeux... Ça, c'était un prix pour l'arithmétique... Et celui-ci, un prix de lecture. Celui-ci aussi. (Elle se lève, une couronne de lauriers à la main). Ma pauvre maman était fière de moi quand elle me voyait avec mes couronnes... Tous les premiers vendredis de chaque mois, je vais cueillir des fleurs dans le jardin pour les porter sur sa tombe.

Les procédés formels de Chabrol sont, tout au long du film, employés afin de permettre aux spectateurs – hommes¹⁶¹ et femmes – de s'identifier à Emma. D'un côté, il s'est

¹⁵⁹ *Ibid.*, 1, III, p. 81.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 1, III, p. 81.

¹⁶¹ Le cinéaste mesure la difficulté de cette tâche quand il confiera lors de son entretien avec de Biasi : « [...] vous savez, les hommes ont une tendance terrible à s'identifier à Charles. Ils ont un mal fou à s'identifier à Emma, et il fallait absolument faire un effort pour les aider !... ». Recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 40.

attaché à supprimer les épisodes ne mettant pas en scène la jeune femme ; de l'autre, le recours abondant aux gros plans lui permet de cristalliser les divers états d'âme d'Emma. Il n'est pas rare de voir sa souffrance se déverser en larmes.

Par surcroît, la bande-son – du roman si l'on ose dire, et du film – contribue à dépeindre ses traits psychologiques. Prenons exemple de l'épisode de la loge à l'opéra, où le destin tragique de cette dernière est habilement mis en parallèle avec celui du personnage évoluant sur scène, Lucie.

Parmi les grandes configurations sonores qui traversent le roman, un moment musical tient une place décisive dans le récit : la représentation au théâtre des Arts de Rouen, de *Lucie de Lammermoor*, l'opéra de Donizetti créé en 1835, d'après le roman de Walter Scott [...]. [...] le choix d'introduire cet opéra dans la narration est motivé par des homologues entre les deux œuvres [...]. Emma décide de quitter le théâtre à l'entracte juste après le célèbre sextuor qui l'a tant émue et qui constitue le finale du second acte, de telle façon que ce passage narratif occupe dans le roman exactement la même place que le sextuor dans la partition : il conclut la seconde partie de l'œuvre. Dans les deux cas, un coup de théâtre fait coïncider fiction et réalité : au retour imprévu d'Edgar lorsque Lucie vient d'être unie à Arthur répond la réapparition inopinée de Léon, amoureux secret d'Emma. Charles se plaint d'être privé du finale : « la suite promet d'être tragique ». Le lecteur, comme Charles, est donc dépossédé du troisième acte, celui de la folie et de la mort. Reste, en suspens, le titre de l'œuvre et sa menaçante homophonie (*l'amère mort*) qui projette son ombre sur ce qui va suivre immédiatement : la levée de rideau sur la troisième partie du roman. Les amours avec Léon ne feront que différer la grande scène tragique du trois, celle de l'égarement et du suicide, car huit chapitres plus tard, c'est Emma qui devra interpréter pour de bon le rôle final de Lucie, avec dans la bouche « cet affreux goût d'encre » [...]¹⁶².

Ce parallèle, fidèlement retranscrit dans l'œuvre de Chabrol, est ainsi accentué par la bande-son alors que le chant dramatique d'Edgar se fait entendre (« *Orrida è questa notte come il destino mio !* ») ; l'habillage sonore accompagne Emma se rendant chez l'apothicaire afin d'y ingurgiter le poison. Chabrol revient sur la mise en scène de l'épisode de l'opéra :

Je travaille sur la bande-son : je prends le disque et je fais des emprunts... Pour le reste, on est dans la loge avec Emma, et on ne voit la scène que lorsque le rideau est baissé. Ce qui ne me déplaît pas d'ailleurs. Mais comme tout se passe dans la loge, je suis obligé de passer sur la relation de regard entre Emma et le ténor Lagardy qui l'ensorcelle... Mais on a le son, et on sait qu'Emma connaît l'histoire de Lucie...¹⁶³

Le cinéaste part du principe que le spectateur « sait qu'Emma connaît l'histoire de Lucie », justifiant de cette manière les ellipses sur les lectures de jeunesse de celle-là.

¹⁶² Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, 2007, p. 793-794.

¹⁶³ Propos de Claude Chabrol recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 70.

L'on partagera l'opinion d'Annie Goldmann¹⁶⁴ quand celle-ci déplorait le fait que la biographie d'Emma ait été supprimée, réduisant ainsi le personnage à une jeune femme dépourvue de désirs d'évasion alimentés par ses lectures. Goldmann voit en la surcharge d'information visuelle que le cinéaste nous donne sur la psychologie d'Emma un moyen de contourner ce manquement. Ici, la *visualisation* prend alors le pas sur la *connaissance* de l'œuvre.

Le mal-être d'Emma est illustré à maintes reprises. C'est dans une pose caractéristique devant sa fenêtre, la tête légèrement inclinée, qu'elle exprime un ennui profond :

EMMA. Pourquoi mon Dieu me suis-je mariée ?

Le lyrisme du plan, accompagné d'une mélodie romantique, fait écho à la mélancolie éprouvée dans le roman :

Sa pensée, sans but d'abord, vagabondait au hasard [...]. Puis ses idées peu à peu se fixaient, et, assise sur le gazon, qu'elle fouillait à petits coups avec le bout de son ombrelle, Emma se répétait :

—Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ?

Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme [...]. [...] sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur¹⁶⁵.

Ce plan succède à un autre non dépourvu de signification, où l'on voit Emma contemplant une illustration d'un bal aristocratique. Le zoom opéré suggère l'envie qu'éprouve la jeune femme d'appartenir à ce milieu.

Si les sanglots et les pleurs sont dévoilés par Chabrol, il est un symptôme du mal-être d'Emma difficilement transposable à l'écran, celui de l'hystérie. Flaubert dépeignit en ces termes ce que l'on serait tenté d'appeler aujourd'hui le caractère maniaco-dépressif de Madame Bovary :

En de certains jours, elle bavardait avec une abondance fébrile ; à ces exaltations succédaient tout à coup des torpeurs où elle restait sans parler, sans bouger. Ce qui la ranimait alors, c'était de se répandre sur le bras un flacon d'eau de Cologne¹⁶⁶.

Le mal-être, s'il évolue au rythme de ses désillusions, se verra toutefois marqué de prises de conscience éphémères, comme l'observe Chabrol :

¹⁶⁴ Annie Goldmann, *op. cit.*

¹⁶⁵ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 1, VII, p. 110-111.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 1, IX, p. 139-140.

Emma Bovary est douée d'un certain héroïsme dans la mesure où elle est sporadiquement capable de prises de conscience : par éclairs, elle voit la médiocrité du monde qui l'entoure. Évidemment, son arrachement n'est pas total : elle peut devenir consciente de la bêtise ambiante, mais sans aller jusqu'à mesurer sa propre bêtise. Sa propre médiocrité, elle n'a pas la force d'en prendre conscience. Mais cette conscience du vide ambiant est un des ses titres de gloire : c'est ce en quoi elle devient admirable et pathétique¹⁶⁷.

La « médiocrité ambiante » est personnifiée, entre autres, par Rodolphe, chez qui elle se rend au terme de son infructueuse quête d'argent. Ces prises de conscience passagères vont dans le sens du caractère ambivalent d'Emma, oscillant entre pragmatisme et romantisme. Le symbolisme des couleurs apposé par le cinéaste dans cette scène traduit cette dichotomie de manière très concluante. Ainsi, Rodolphe lui refuse la somme d'argent désirée, prétextant qu'il ne l'a pas. Mais laissons à Gilles Visy, qui s'est penché sur cette scène en particulier, le soin de nous en donner les détails symboliques :

Chabrol installe la caméra au milieu de la pièce du château de Rodolphe et filme en plan moyen avec un panoramique gauche-droite, droite-gauche, les cent pas d'Emma. Elle déambule de la cheminée au lit et vice versa. À gauche, à l'endroit où se trouvent les plaisirs de l'alcôve, une dominante rouge et or renvoie aux passions amoureuses de l'héroïne. [...] Dans sa détresse, elle devient même lascive, prête à redevenir romantique et le rouge met bien en valeur la passion et l'éros. Lorsqu'elle se dirige vers la cheminée, la dominante devient bleue et trahit la dure réalité et surtout ce qu'elle convoite [...]. À ce moment précis, Madame Bovary évoque les contingences pécuniaires, jamais elle n'a été si pragmatique : c'est également une réaction de survie¹⁶⁸.

Lors de l'entretien avec de Biasi, Chabrol évoque également ce symbolisme des couleurs¹⁶⁹. Il dit avoir eu recours à la « violence » de ces contrastes afin de traduire à l'écran l'hystérie qui accable Emma et qui la mènera inexorablement à la mort. Toutefois, Chabrol reconnaîtra qu'il lui était impossible de traduire à l'écran le point de paroxysme de cette crise. L'on mesure effectivement la difficulté de la tâche en relisant le passage du roman :

Elle sortit. Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait [...]. Elle resta perdue de stupeur, et n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une

¹⁶⁷ Propos de Claude Chabrol, recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁸ Gilles Visy, *op. cit.*

¹⁶⁹ À noter que le cinéaste, lui, ne voit pas la couleur bleue. Il parle de fond vert : « *Emma est en plan très rapproché avec en fond le vert de la chambre de Rodolphe. Là, il m'a suffi de la faire se déplacer un tout petit peu pour qu'elle se détache brusquement sur le fond rouge du lit. Et ce fond rouge est suffisant pour que, tout d'un coup, visuellement, il y ait quelque chose comme un vertige qui passe à l'écran* ». Recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 93.

assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds était plus mou qu'une onde, et les sillons lui parurent d'immenses vagues brunes, qui déferlaient. Tout ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscence, d'idées, s'échappait à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. [...] La folie la prenait, elle eut peur [...].

Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant, et tournaient, tournaient, pour aller se fondre sur la neige, entre les branches des arbres. Au milieu de chacun d'eux, la figure de Rodolphe apparaissait. Ils se multiplièrent, et ils se rapprochaient, la pénétraient ; tout disparut. Elle reconnut les lumières des maisons, qui rayonnaient de loin dans le brouillard^{170 171}.

Le style froid, scientifique de la plume flaubertienne tout comme la fidélité sous-jacente de la caméra chabrolienne confèrent à la lente et agonisante mort d'Emma un caractère rationnel, qui est loin, en somme, de l'idéalisation romantique que s'en faisait la jeune femme :

– Ah ! c'est bien peu de chose, la mort ! pensait-elle ; je vais m'endormir, et tout sera fini !¹⁷²

Filmée en gros plan, de profil, Emma dépose sur le crucifix « le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné »¹⁷³. Cette mention du corps de l'Homme-Dieu nous amène à évaluer un autre aspect ponctuel de la personnalité d'Emma au cours de la trame : sa dévotion religieuse.

Jusque dans l'enceinte divine elle se plaît à revêtir ses convictions pieuses d'un voile romantique. Flaubert nous aide à contempler ce voile en ces termes :

Quand elle allait à confesse, elle inventait de petits péchés afin de rester là plus longtemps, à genoux dans l'ombre, les mains jointes, le visage à la grille sous le

¹⁷⁰ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 3, VIII, p. 456-457.

¹⁷¹ Pierre-Marc de Biasi voit dans cette méticuleuse description un élément autobiographique et renvoie à la *Correspondance* de l'écrivain. Dans son article, il relève la chose suivante : « Cette bouffée délirante d'Emma crypte l'expérience personnelle que Flaubert avait faite de l'hallucination, dix ans plus tôt, au cours de ses crises nerveuses de 1844. Il suffit pour s'en convaincre de comparer le texte du roman, écrit en décembre 1855 – janvier 1856 et une lettre de 1852 où l'écrivain parlait de cette expérience à Louise Colet [...]. On retrouvera les mêmes formulations dix ans plus tard, lorsque Flaubert répondra à l'enquête de Taine sur l'hallucination ». Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, 2007, p. 789. Dans le même ordre d'idées, l'on renverra à l'essai de Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 121-122.

¹⁷² Gustave Flaubert, *op. cit.*, 3, VIII, p. 459.

¹⁷³ Dans son entretien avec Pierre-Marc de Biasi, Chabrol confiera que la scène du crucifix ne faisait pas partie du montage final : « J'avais supprimé – volontairement – le baiser d'Emma au crucifix, tout à la fin. C'est-à-dire que j'avais eu un petit pépin avec les curés au moment d'Une affaire de femmes, et je n'avais pas trop envie que ça se renouvelle. [...] c'est vrai que j'aurais dû faire confiance au texte. Le plan est d'une cochonnerie insensée, c'est sûr, c'est évident, mais finalement pourquoi ? Qu'est-ce qu'il y a de cochon là-dedans ? C'est nous qui sommes les obsédés, ce n'est pas le baiser au crucifix... ». Recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 87.

chuchotement du prêtre. Les comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues¹⁷⁴.

Dans le film, s'il n'est aucune mention des années au couvent, Chabrol parvient tout de même à nous montrer la dévotion d'Emma. Le cinéaste, tout comme l'avait fait Renoir plus d'un demi siècle auparavant, met en scène l'entretien avec le père Bournisien, accentuant ce faisant le caractère superficiel de ce dernier, dont les principales préoccupations relèvent moins des douleurs morales de ses paroissiens que de leurs afflictions matérielles. Un autre aspect de la pratique religieuse d'Emma est fidèlement retranscrit dans le film de Chabrol lorsque celle-ci tente vainement de résister aux charmes de Léon. Dans la cathédrale de Rouen, où les deux jeunes gens s'étaient donné rendez-vous, elle lui tend sa lettre de rupture, se dérobe ensuite en se tournant vers la Vierge, pour enfin s'abandonner à un Léon impatient qui la persuadera de monter dans un fiacre. Le passage suivant emprunté au roman témoigne une nouvelle fois de la fidélité dont se prévaut le cinéaste :

—Lisez ! dit-elle en lui tendant un papier... Oh ! non. Et brusquement elle retira sa main, pour entrer dans la chapelle de la Vierge, où, s'agenouillant contre une chaise, elle se mit en prière.

Le jeune homme fut irrité de cette fantaisie bigote ; puis il éprouva pourtant un certain charme à la voir, au milieu du rendez-vous, ainsi perdue dans les oraisons comme une marquise andalouse ; puis il ne tarda pas à s'ennuyer, car elle n'en finissait.

Emma priait, ou plutôt s'efforçait de prier, espérant qu'il allait lui descendre du ciel quelque résolution subite ; et, pour attirer le secours divin, elle s'emplissait les yeux des splendeurs du tabernacle, elle aspirait le parfum des juliennes blanches épanouies dans les grands vases, et prêtait l'oreille au silence de l'église, qui ne faisait qu'accroître le tumulte de son cœur¹⁷⁵.

À la suite de cette fameuse scène du fiacre, les jeunes gens entretiendront une relation amoureuse lors de leurs rendez-vous hebdomadaires. La mise en scène de Chabrol va dans le sens des qualités viriles que Baudelaire¹⁷⁶ attribuait à Emma. Son « goût immodéré de la domination » est fidèlement retranscrit à l'écran, alors que la jeune femme, une cigarette à la main, en tenue légère, appose des caresses langoureuses sur le dos de Léon. Le passage illustrant cette domination est par ailleurs repris textuellement par la voix-off, dont les fonctions seront exposées ultérieurement.

¹⁷⁴ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 1, VI, p. 98-99.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 3, I, p. 367.

¹⁷⁶ cf. notes 13 et 108.

[Léon] ne discutait pas ses idées ; il acceptait tous ses goûts ; il devenait sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne. Elle avait des paroles tendres avec des baisers qui lui emportaient l'âme. Où donc avait-elle appris cette corruption, presque immatérielle à force d'être profonde et dissimulée ?¹⁷⁷

Mais si l'on observe dans les détails filmiques ces rapports de domination, l'on remarque qu'il n'en a pas toujours été ainsi. Il est en effet de nombreux plans montrant Emma assise, alors que les hommes l'entourant se trouvent debout, suggérant de ce fait le poids de la société phallocrate. En outre, la valeur de certains cadres vient accentuer cette idée ; il n'est pas rare de voir la jeune femme se trouvant à l'arrière-plan, alors que les hommes dominent le premier plan. La mise en scène de Chabrol suggère ainsi le rôle de victime conféré à Emma, dont les causes semblent moins venir de ses lectures de jeunesse que de la société patriarcale dans laquelle elle vit. Lors d'un entretien avec Caroline Eliacheff, Isabelle Huppert mesure le poids qu'Emma dut supporter :

Moi je l'aime bien Madame Bovary. Je la trouve assez courageuse et je trouve que son destin est une assez belle métaphore d'une certaine condition féminine et de son aliénation bien sûr. C'est une héroïne du désir¹⁷⁸.

C'est en assumant divers rôles qu'Emma cherche à réaliser ses désirs. On la voit remplir son rôle d'épouse dès la période succédant son mariage. En femme attentionnée, elle prépare le dîner de son mari, tâche qui incomberait pourtant à la servante dont elle veut se séparer. Puis on la voit à plusieurs reprises remplir son rôle de mère. Ce qui la motive semble être plutôt discutable, eu égard au fait qu'elle manqua de perdre connaissance à l'annonce du sexe de son enfant. Il nous semble qu'Emma assume ce rôle moins par amour pour sa fille que par instinct maternel. Dans ce sens, la jeune femme semble montrer cette contestable tendresse uniquement quand elle se trouve en société. C'est avec Léon qu'elle se rend chez la nourrice pour voir sa fille ; et c'est en compagnie de la famille Homais qu'elle fait l'étalage des attributs de Berthe. Il est intéressant de constater que la mise en scène de Chabrol, dans cet épisode précis, va dans le sens de ce que l'on peut lire dans le *Dictionnaire des idées reçues* à l'entrée « Enfants » :

Affecter pour eux une tendresse lyrique – quand il y a du monde¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 3, V, p. 413.

¹⁷⁸ Propos d'Isabelle Huppert recueillis par Caroline Eliacheff dans François Boddaert, Pierre-Marc de Biasi, Caroline Eliacheff, Arnaud Laporte, Claude Mouchard, André Versaille, *op. cit.*, p. 127.

¹⁷⁹ Gustave Flaubert, « Le Dictionnaire des idées reçues », in : *Bouvard et Pécuchet*, Paris : Gallimard, 1979, p. 512.

Mettons à présent en parallèle cette définition proposée par Flaubert et le passage correspondant du roman :

Elle retira Berthe de nourrice. Félicité l'amenait quand il venait des visites, et madame Bovary la déshabillait afin de faire voir ses membres. Elle déclarait adorer les enfants ; c'était sa consolation, sa joie, sa folie, et elle accompagnait ses caresses d'expansions lyriques [...] ¹⁸⁰.

Ce passage précis est repris textuellement par le narrateur en voix-off. Chabrol ponctue la scène en faisant dire à Emma :

EMMA, *déshabillant Berthe*. On va montrer les pieds à Monsieur Homais.

Nous terminerons ce chapitre consacré à Emma en évoquant un aspect que le cinéma parvient à prendre en charge parfaitement, du fait des qualités de son langage. Il s'agit de l'apparence d'Emma, de ses toilettes et de ses coiffures. Comme tout aspect descriptif, il n'est suggéré que par des mots dans le roman – et *visualisé* à travers ce que François Jost¹⁸¹ nommera le « contrat d'échange intersémiotique » qui lie auteur et lecteur -. Dans le film, cet aspect est présenté par des images et des couleurs, montré sous différents angles et perspectives.

Il y a [...] un certain nombre d'éléments qui reviennent souvent dans toutes les esquisses et caricatures de Flaubert et à partir desquels il établit tout un langage à la fois sur le plan psychologique et sur le plan social [...]. Le vêtement, d'abord, est l'élément le plus commode pour caractériser un personnage et Flaubert ne se fait pas faute de l'employer mais avec une précision et une probité méticuleuses, consultant des gravures pour reconstituer exactement les modes et les habitudes de l'époque où se passe le roman qu'il écrit. [...] La chevelure est également un élément très souvent utilisé. Flaubert en note d'une part la qualité, la matière [...], et d'autre part il en précise la longueur, la couleur, la coiffure avec une grande variété d'expression ¹⁸².

La fidélité assumée de Chabrol semble entrer en parfaite résonance avec cette analyse de Pierre Danger. Le cinéaste porte une attention toute particulière aux costumes et, plus précisément, au caractère symbolique des robes portées successivement par Emma. Il faut y voir une évolution intérieure, exprimée à travers la qualité des tissus, la coupe des robes et la teinte des couleurs.

[...] les toilettes suggèrent très bien l'évolution symbolique d'Emma. [...] les robes d'Isabelle Huppert sont constamment en harmonie avec l'ascension sociale et l'évolution des sentiments d'une petite paysanne transformée en jeune femme de

¹⁸⁰ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, V, p. 194.

¹⁸¹ François Jost, *op. cit.*, 1987, p. 17.

¹⁸² Pierre Danger, *op. cit.*, p. 153-154.

notable. Au coton de la jeune fille succède le taffetas de la jeune mariée, puis le blanc, le rouge et le noir épousent les fluctuations des désirs et de la passion de la femme adultère¹⁸³.

Isabelle Huppert voit en cette richesse vestimentaire un nouveau trait ambivalent du personnage.

Avec Corinne Jorry, la créatrice des costumes, nous avons séparé le personnage en deux : la repentie et la non-repentie [...]. Au début, j'avais une vision un peu uniforme d'Emma Bovary, comme une gravure très pure, très romantique. Lorsque j'ai vu cette avalanche de robes et de chapeaux, cette folie vestimentaire, j'ai pensé avec l'aide de la maquilleuse, Catherine Demesmaeker, qu'il n'était pas possible de ne pas illustrer ces costumes de manière plus spectaculaire avec des rouges à lèvres bien marqués, des maquillages assez forts. Il y a cette violence, cette folie, cette versatilité, cette théâtralité, chez Emma Bovary¹⁸⁴.

La critique, mis à part le fait qu'elle ne s'est pas montrée unanime quant aux performances de l'actrice¹⁸⁵, s'est légitimement demandée si Huppert aurait pu dire : « Emma Bovary, c'est moi ! ». Laissons à la première intéressée le soin de répondre :

J'ai éprouvé au contraire le besoin de me dire : « Madame Bovary, ce n'est pas moi ». Ça ne s'applique d'ailleurs pas uniquement à *Madame Bovary*, car je trouve en général assez suspecte cette idée de l'identification à un rôle [...]. Emotionnellement, je pense me sentir proche d'Emma, mais il m'a fallu en réalité inventer, créer cette petite bourgeoise de province, femme de médecin, plus sensible qu'intelligente, soucieuse de son petit intérieur, assez égoïste, un peu idéaliste, non exempte de maniérisme [...]. C'était si facile, si évident, *au fond*, de me dire : « Je suis Emma Bovary ». J'ai entendu si souvent que c'était tellement un rôle pour moi que je me suis méfiée. D'abord, parce que je ne suis pas si sûre que ça d'avoir tellement envie *d'être* Emma Bovary ! Enfin [...], étant donné qu'elle est tout de même un archétype et que des milliers de femmes s'y sont déjà reconnues [...], il est possible et même probable que sa quête, ses élans, ses émois, son goût du rêve, ses errances, son âpreté, son goût de la vie, son désespoir aient trouvé quelque écho en moi¹⁸⁶.

Nous relèverons uniquement, en guise de conclusion, le point de vue du critique Jacques Siclier :

[...] Chabrol, qui a toujours pourfendu, dans ses études de mœurs, la médiocrité et la bêtise, Chabrol, cinéaste flaubertien dès *Les Bonnes femmes* en 1959, trouve en Isabelle Huppert l'interprète idéale d'Emma Bovary, l'image même de la créature perdue dans ses rêves et qui se prend pour une héroïne romantique sachant bien qu'elle ne l'est pas, telle que l'écrivain l'a écrite. Dans les adaptations cinématographiques précédentes – et même chez Renoir pourtant vanté comme un

¹⁸³ Michel Estève, « Madame Bovary. Le mal de vivre », in : *Le français dans le monde*, n°242, juillet, Vanves : EDICEF, 1991, p. 10-11.

¹⁸⁴ Propos d'Isabelle Huppert recueillis par Caroline Eliacheff, *op. cit.*, p. 135-136.

¹⁸⁵ Nous renverrons à l'ouvrage de Mary Donaldson-Evans à ce propos, *op. cit.*, 2009a, pp. 107-112.

¹⁸⁶ Propos d'Isabelle Huppert recueillis par Caroline Eliacheff, *op. cit.*, p. 128-129.

modèle – les actrices alors choisies n'étaient pas le personnage. Isabelle Huppert le compose enfin, sous la direction d'un Chabrol qui a retrouvé, dans sa mise en scène et son montage, le rythme, la respiration de la phrase et de la narration flaubertiennes. Autour d'Emma s'agitent les fantoches dont la caméra révèle la vérité avec une précision clinique¹⁸⁷.

4.2.2 Charles

Tout comme Renoir et Minnelli, Chabrol décide de supprimer le premier chapitre du roman. L'intrigue commence donc, non par l'enfance de Charles, mais par sa visite aux Bertaux. C'est avec regrets que nous apprenons d'Anne-Marie Baron¹⁸⁸ que Chabrol dut supprimer au montage la scène – qu'il avait pourtant tournée – de l'arrivée de Charles au collège. Dès les premières lignes du roman, Flaubert en fait une description précise :

Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le *nouveau* était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ [...]¹⁸⁹.

Selon Gilles Visy, cette significative description dotée d'« une orientation optique » se révèle tout aussi précise qu'un plan cinématographique :

Les premières lignes du roman consacrées à Charles font penser à un plan rapproché de présentation particulièrement révélateur du rôle secondaire qu'il aura dans sa vie de couple¹⁹⁰.

Rappelons que le premier chapitre nous exposait les prédicats de Charles. En l'éluant, le cinéaste doit ainsi trouver d'autres moyens afin d'illustrer la médiocrité de l'officier de santé. Il compte d'abord sur la performance de l'interprète, Jean-François Balmer :

Si j'ai supprimé la jeunesse de Charles, c'est que je savais qu'il suffisait pour moi que le comédien que je choisisais et qu'était Jean-François Balmer la lise pour que, quand il apparaît, cette jeunesse soit en lui¹⁹¹.

Le comédien, en abordant le rôle de Charles, dit avoir mesuré la difficulté de la tâche. Ses propos résument sa principale préoccupation :

¹⁸⁷ Jacques Siclier, *Le cinéma français*, t. II, Paris : Éditions Ramsay, 1993, p. 280.

¹⁸⁸ Anne-Marie Baron, « Charles et ses images », *Flaubert* [En ligne], Traductions/Adaptations, mis en ligne le 19 janvier 2009, URL : <http://flaubert.revues.org/628>, [consultée le 24 juillet 2013].

¹⁸⁹ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 1, I, p. 55.

¹⁹⁰ Gilles Visy, *op. cit.*

¹⁹¹ Claude Chabrol, cité par Sabine Seifert, *op. cit.*, p. 74.

C'est un rôle indéfinissable, injouable, car Charles Bovary, c'est une absence. Plus on le joue bien, plus on disparaît dans le film. [...] La bêtise de Charles, le côté « gros bovin », c'était quelque chose de tentant, mais j'en ai tout de suite eu peur, car je craignais de tomber dans la caricature¹⁹².

La caricature évitée, il reste tout de même des détails appartenant aux passages oubliés que le cinéaste considère comme « indispensables à l'économie globale du récit, ou encore [...] « insuppressibles » par leur effet de mémoire »¹⁹³. Parmi eux, nous ne manquerons pas de citer le fameux épisode de l'arrivée de Charles au collège où celui-ci, en se présentant à ses nouveaux camarades, bredouille un « Charbovari ». Ce défaut de prononciation, s'il relève peut-être plus de la timidité que de la médiocrité, n'a pas échappé à Chabrol, qui l'intègre sans dommages à l'un des premiers dialogues, alors que la jeune femme raccompagne l'officier de santé sur le seuil de la porte des Bertaux.

EMMA. J'aimerais savoir votre nom, docteur.

CHARLES. Charbovari.

EMMA. Pardon ?

CHARLES. Charles Bovary.

Pour des raisons structurelles, Chabrol s'est vu contraint de supprimer presque tous les épisodes postérieurs à la mort d'Emma. Ainsi, il ne montre pas le désespoir de Charles découvrant les lettres d'amour que sa femme destinait à Rodolphe. De même, le bref entretien avec ce dernier, non dépourvu d'une certaine tension, est éliminé de la trame chabrolienne, malgré sa forte signification :

[Rodolphe] continuait à parler culture, bestiaux, engrais, bouchant avec des phrases banales tous les interstices où pouvait se glisser une allusion. Charles ne l'écoutait pas ; Rodolphe s'en apercevait, et il suivait sur la mobilité de sa figure le passage des souvenirs. [...] il y eut même un instant où Charles, plein d'une fureur sombre, fixa ses yeux contre Rodolphe qui, dans une sorte d'effroi, s'interrompit. Mais bientôt la [...] lassitude funèbre réapparut sur son visage.

—Je ne vous en veux pas, dit-il.

Rodolphe était resté muet. Et Charles, la tête dans ses deux mains, reprit d'une voix éteinte et avec l'accent résigné des douleurs infinies :

—Non, je ne vous en veux plus !

Il ajouta même un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit :

—C'est la faute de la fatalité !

¹⁹² Propos de Jean-François Balmer recueillis par Arnaud Laporte dans François Boddaert, Pierre-Marc de Biasi, Caroline Eliacheff, Arnaud Laporte, Claude Mouchard, André Versaille, *op. cit.*, p. 112.

¹⁹³ Propos de Claude Chabrol, *ibid.*, p. 33.

Rodolphe, qui avait conduit cette fatalité, le trouva bien débonnaire pour un homme dans sa situation, comique même, et un peu vil¹⁹⁴.

Mettre en image le motif de la fatalité semble être un défi que Chabrol se prévaut d'avoir relevé :

La fatalité dans ce roman n'est pas isolable : c'est une affaire de chaque instant, c'est entièrement disséminé dans le récit. Il y a des moments-clés, il y a une structure de la fatalité, mais il y a surtout une fatalité infinitésimale qui est une affaire de rythme, de coïncidences. J'ai tourné d'infimes plans de fatalité, des images à peine perceptibles : quelque chose du destin des personnages qui s'annonce visuellement, très vite, sans insister, mais qui s'inscrit dans la mémoire subliminale du spectateur¹⁹⁵.

Le seul grand mot que Charles n'ait jamais dit trouve son équivalence dans le film, peu après qu'Emma a expiré son dernier souffle. Filmé en un rare gros plan, légèrement en contreplongée comme pour mesurer le poids du destin, l'officier de santé s'écrie :

CHARLES. C'est la faute de la fatalité !

La gravité des derniers mots prononcés par Charles contraste grandement avec la platitude de sa conversation quotidienne. Flaubert illustre cette médiocrité à maintes reprises.

La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie¹⁹⁶.

La banalité de ses propos trouve un écho dans le caractère routinier de ses faits et gestes.

Il rentrait tard, à dix heures, minuit quelque fois. Alors il demandait à manger, et, comme la bonne était couchée, c'était Emma qui le servait. Il retirait sa redingote pour dîner plus à son aise. Il disait les uns après les autres tous les gens qu'il avait rencontrés, les villages où il avait été, les ordonnances qu'il avait écrites, et satisfait de lui-même, il mangeait le reste du miroton, épluchait son fromage, croquait une pomme, vidait sa carafe, puis s'allait mettre au lit, se couchait sur le dos et ronflait¹⁹⁷.

La banalité exaspérante de Charles se retrouve jusque dans son apparence :

[Emma] tourna la tête : Charles était là. Il avait sa casquette enfoncée sur ses sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui ajoutait à son visage

¹⁹⁴ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 3, XI, p. 500.

¹⁹⁵ Propos de Claude Chabrol recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 68.

¹⁹⁶ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 1, VII, p. 106.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 1, VII, p. 108.

quelque chose de stupide ; son dos même, son dos tranquille était irritant à voir, et elle y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage¹⁹⁸.

Chabrol a décidé d'intégrer cet aspect à travers un dialogue – dont nous noterons au passage la fidélité au texte de Flaubert –, dans lequel narrateur en voix-off donne la réplique au personnage, partageant ainsi, pour un bref instant, le même plan diégétique.

NARRATEUR (*off*). À mesure que se serrait davantage l'intimité de leur vie, un détachement intérieur se faisait qui la déliait de lui. La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue.

CHARLES. Il va pleuvoir.

NARRATEUR (*off*). Et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie.

CHARLES. Enfin, je crois.

La présence de Jean-François Balmer, tout comme celle de Charles, brille par son absence. Il n'est en effet aucun épisode où Charles se trouve au devant de la scène, ce qui constitue un réel défi pour le comédien.

C'est au montage que le personnage apparaîtra, peut-être avec une touche de bêtise, une touche délicate... [...] Le rôle tient aussi dans ces « petites choses » qu'il faut jouer, car la difficulté de bien jouer le personnage est liée au fait qu'il n'y a aucune scène dont il soit le moteur. Il n'a que des embryons de scènes, et c'est pour cela que j'ai voulu le jouer en creux¹⁹⁹.

Si « jouer en creux » consiste à dépourvoir Charles de sa personnalité et à lui octroyer un caractère docile, alors le comédien a relevé son défi. La diction de Balmer semble faire écho à la médiocrité du personnage et la circonspection de ses regards refléter son aveuglement. Sa touchante bonté va de paire avec l'effrayante crédulité du personnage tel que Flaubert le dépeint dans le passage qui suit :

Charles finissait par s'estimer davantage de ce qu'il possédait une pareille femme. Il montrait avec orgueil, dans la salle, deux petits croquis d'elle, à la mine de plomb, qu'il avait fait encadrer de cadres très larges [...]²⁰⁰.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 2, V, p. 188.

¹⁹⁹ Propos de Jean-François Balmer recueillis par Arnaud Laporte, *op. cit.*, p. 113-114.

²⁰⁰ *Ibid.*, 1, VII, p. 108.

4.2.3 Les amants

La figure des amants est loin de correspondre aux illusions d'Emma qui, à travers ses lectures de jeunesse, murent son esprit. En témoigne l'indifférence que leur procure la mort de la jeune femme :

Minuit sonna. Le village, comme d'habitude, était silencieux, et Charles, éveillé, pensait toujours à [Emma].
Rodolphe, qui, pour se distraire, avait battu le bois toute la journée, dormait tranquillement dans son château ; et Léon, là-bas, dormait aussi²⁰¹.

Cependant, les traits de Rodolphe semblent véritablement correspondre à ceux d'un preux chevalier, alors qu'ayant conseillé à Emma l'exercice de l'équitation, il apparaît devant sa porte avec deux chevaux de maître.

Rodolphe avait mis de longues bottes molles, se disant que sans doute elle n'en avait jamais vu de pareilles ; en effet, Emma fut charmée de sa tournure lorsqu'il apparut sur le palier avec son grand habit de velours et sa culotte de tricot blanc²⁰².

Force est une nouvelle fois de constater la richesse des costumes dans l'œuvre filmique, conférant à Christophe Malavoy une prestance masculine pourvue d'un charme chevaleresque inégalable. Le choix de l'interprète était une chose claire dans l'esprit du cinéaste :

[...] Malavoy [...] était pour moi l'évidence dès le départ pour le personnage de Rodolphe [...]. C'était l'acteur indispensable pour ce rôle parce qu'il a une chose rare : c'est un homme qui est capable, quand il le veut, de faire comprendre à n'importe quelle femme qu'elle doit céder. Il est vraiment très, très fort ! C'est un vrai séducteur, exactement ce qu'il me fallait²⁰³.

Dans ce sens, Chabrol parvient à doter son personnage des mêmes caractéristiques que lui octroyait l'auteur. Il est fin calculateur, spirituel, distingué et joue à merveille le rôle de séducteur expérimenté :

M. Rodolphe Boulanger avait trente-quatre ans ; il était de tempérament brutal et d'intelligence perspicace, ayant d'ailleurs beaucoup fréquenté les femmes, et s'y connaissant bien²⁰⁴.

²⁰¹ *Ibid.*, 3, X, p. 490.

²⁰² *Ibid.*, 2, IX, p. 259-260.

²⁰³ Propos de Claude Chabrol recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 30.

²⁰⁴ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, VII, p. 225.

Le monologue, qui fut légèrement écourté dans le récit filmique, fait clairement ressortir la nature-même du personnage. Ainsi, lecteur et spectateur ont un avantage indéniable sur Emma quant à la personnalité de ce froid calculateur.

RODOLPHE. Elle est gentille cette petite femme du médecin. Belles dents, pied coquet, bien tournée... Où l'a-t-il trouvée ce gros balourd ? Elle en est fatiguée, sans aucun doute. Tandis qu'il trotte à ses malades, elle reste à ravauder ses chaussettes, et elle voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs, pauvre petite femme ! Ça bâille après l'amour comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec un peu de galanterie, ça vous adorerait, j'en suis sûr. Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite ? Ah, Madame Bovary ! Vous êtes bien jolie et bien fraîche ! Oh, je l'aurai ! (rires) Je l'aurai, voilà les Comices bientôt, elle y sera, je la verrai et je l'aurai !

Rodolphe parvient à ses fins dans la fameuse scène des comices agricoles, où plusieurs discours s'entremêlent, à l'image de celui prononcé par le séducteur au premier plan, faisant la cour à la jeune femme, recouvert par le discours solennel d'un conseiller de préfecture au second plan. Ce procédé polyphonique²⁰⁵ est même enrichi en fin de scène par l'article du *Fanal de Rouen* rédigé par Homais, ventant les mérites de cette fête municipale. Chabrol, dont la préoccupation est de respecter la trame du romancier, retranscrit cet épisode admirablement, dans la mesure où il fait appel à un montage parallèle, portant à chacun de ces discours une attention particulière.

L'aspect lâche et cruel du personnage est également illustré alors qu'il rédige sa lettre de rupture destinée à Emma. Toutefois, le détail de la goutte d'eau sensée remplacer les larmes de tristesse de l'expéditeur a été supprimé du film. L'interprète a relevé le caractère significatif de cet épisode précis :

Il y a dans le livre une chose qui n'est pas dans le film, pour des raisons purement cinématographiques. Quand Rodolphe écrit sa lettre de rupture à Emma, il a peur de paraître insensible aux yeux d'Emma, et il veut laisser une trace de son émotion. [...] Dans cette scène, tout est dit sur le personnage. Il fabrique de l'émotion avec un

²⁰⁵ Dans une lettre du 15 juillet 1853 à Louise Colet, Flaubert revient sur la genèse de cette scène : « *Ce soir, je viens d'esquisser toute ma grande scène des Comices agricoles. Elle sera énorme : ça aura bien trente pages. Il faut que, dans le récit de cette fête rustico-municipale et parmi ses détails (où tous les personnages secondaires du livre paraissent, parlent et agissent), je poursuive, et au premier plan, le dialogue continu d'un monsieur chauffant une dame. J'ai, de plus, au milieu, le discours solennel d'un conseiller de préfecture, et à la fin (tout terminé) un article de journal fait par mon pharmacien, qui rend compte de la fête en bon style philosophique, poétique et progressif* », Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 15 juillet 1853, *op. cit.*, p. 241.

Pour une étude littéraire approfondie de cet épisode, nous renvoyons à l'excellent ouvrage de Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 224-230.

grand cynisme. Il fait du style avec le malheur des autres. [...] C'est un personnage [...] qui fuit [...] sa lâcheté²⁰⁶.

Penchons-nous à présent sur le deuxième amant. Le personnage de Léon a la particularité de changer radicalement entre le début et la fin du roman. S'il gagnera en maturité lors de son séjour parisien, c'est d'abord la crédulité et l'affabilité qui le caractérisent à Yonville. Dès l'arrivée des Bovary dans le village, s'engage entre Emma et Léon une conversation agrémentée de platitudes romantiques, d'*idées reçues* prononcées de manière irréfléchie. Cette conversation est résolument empreinte de l'intention grotesque, dont Flaubert voulut l'affubler²⁰⁷.

Léon n'ose exprimer ouvertement les sentiments qu'il éprouve pour Emma du fait de ce manque cruel de maturité. Ainsi, alors qu'il l'accompagne chez la nourrice, tout espoir semble se consumer face à la banalité des propos échangés :

N'avaient-ils rien autre chose à se dire ? Leurs yeux pourtant étaient pleins d'une causerie plus sérieuse ; et, tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux ; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix. Surpris d'étonnement à cette suavité nouvelle, ils ne songeaient pas à s'en raconter la sensation ou à en découvrir la cause²⁰⁸.

La complainte du jeune homme, raccompagnant Madame Bovary à sa porte, est l'expression d'une âme profondément romantique. Le personnage filmique semble, lui aussi, atteint d'une certaine forme de « bovarysme ».

LÉON. Je m'ennuie ! Comme je m'ennuie !

Les premières rencontres entre Emma et Léon sont ainsi marquées par un manque d'assurance latent du jeune homme. Les traits caractéristiques du « premier » Léon nous sont dépeints par Lucas Belvaux – l'acteur interprétant le personnage – de la manière suivante :

Pour Léon, dans la première partie, Emma est une apparition, et entre eux a lieu une véritable rencontre, car ils se ressemblent, du moins en apparence. Ce que Léon

²⁰⁶ Propos de Christophe Malavoy recueillis par Arnaud Laporte, *op. cit.*, p. 116.

²⁰⁷ À la page 162 de notre édition de *Madame Bovary*, Jacques Neefs cite une lettre de Flaubert à Louise Colet, rédigée le 9 octobre 1852. L'auteur précise explicitement son intention : « *Je suis à faire une conversation d'un jeune homme et d'une jeune dame sur la littérature, la mer, les montagnes, la musique, tous les sujets poétiques enfin. – On pourrait la prendre au sérieux, et elle est d'une grande intention grotesque. Ce sera, je crois, la première fois que l'on verra un livre qui se moque de sa jeune première et de son jeune premier. L'ironie n'enlève rien au pathétique, elle l'outre au contraire* ».

²⁰⁸ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, III, p. 180.

aime dans le romantisme, c'est l'exaltation des sentiments, cette espèce de douleur lancinante, mais il reste très superficiel. [...] il reste touchant, attachant, malgré cette affection qui le caractérise²⁰⁹.

La fébrilité du « premier » Léon contraste grandement avec l'aplomb de l'homme mûr que l'on retrouvera à l'opéra de Rouen. Dans le film, costumes et maquillages mettent merveilleusement en valeur la personnalité intrépide du « deuxième » Léon, marquant ainsi l'évolution de ses prédicats. Le pas assuré de cet élégant personnage reflète également la prise de conscience de son épanouissement. Mais, comme nous le mentionnions plus haut, il se verra dominé dans la relation qu'il entretient avec Emma, moins du fait de la différence d'âge que du caractère résolument dominant de Madame Bovary.

À noter que, d'un point de vue technique, le rythme de la prose – et notamment des scènes où apparaît Léon – semble avoir trouvé un écho dans l'écriture du récit filmique. Chabrol a ainsi porté une attention toute particulière au rythme ternaire flaubertien :

Je ne sais pas si le spectateur y sera sensible, mais en tout cas pour moi c'était une exigence : rendre sensible le rythme de la langue à l'échelle de la phrase flaubertienne, pour faire sentir, par exemple, l'intensité de ce rythme ternaire qui devient par moments hallucinant dans la prose de Flaubert [...]. Léon, la chambre d'amour de Léon, les fameux trois jours avec Léon : cet ensemble est transcrit en trois séquences dont l'une a un plan, la seconde deux plans et la dernière trois plans... [...] D'une façon générale je me suis efforcé d'utiliser des astuces de structure pour transposer le rythme²¹⁰.

À la suite de ces trois jours passés avec Léon, Emma déambule dans les rues de Rouen. Les murs du couvent, où cette dernière passa sa jeunesse, éveillent en elle de languissants souvenirs, teintés d'une certaine mélancolie. Le narrateur en *off*, reprenant rigoureusement le texte de Flaubert, nous fait part de ces réminiscences, mettant en exergue le caractère éphémère des sentiments amoureux d'Emma. Une éternelle insatisfaite est-elle ainsi condamnée au malheur pour le restant de ses jours ?

NARRATEUR (*off*). Un jour qu'ils s'étaient quittés de bonne heure et qu'elle s'en revenait seule par le boulevard, elle aperçut les murs de son couvent. Les premiers mois de son mariage, les balades en forêt, le Vicomte qui valsait, tout repassa devant ses yeux, et Léon lui parut soudain dans le même éloignement que les autres.

EMMA. Je l'aime, pourtant.

²⁰⁹ Propos de Lucas Belvaux recueillis par Arnaud Laporte, *op. cit.*, p. 121.

²¹⁰ Propos de Claude Chabrol recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *ibid.*, p. 67.

NARRATEUR (*off*). Qu'importe, elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. Rien ne valait la peine d'une recherche ; tout mentait.

La voix du narrateur est accompagnée de la même valse interprétée lors du bal de la Vaubyessard. La « valeur ajoutée » de la bande-son est ici temporelle, dans le sens où elle évoque un passé révolu. À la relecture du passage correspondant dans le roman, l'on mesurera la coupe effectuée dans le récit filmique et l'on regrettera le fait que le narrateur en *off* n'ait pas repris cette phrase, dont on appréciera les valeurs stylistique et significative :

Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnant vers le ciel des épithalames élégiaques, pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas ? Oh ! Quelle impossibilité ! Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche ; tout mentait !²¹¹

Dans la scène qui suit celle de la mort d'Emma, le mouvement de caméra, opérant un lent travelling vers la gauche – comme pour renforcer l'idée d'un retour à une situation « normale » –, ainsi que le commentaire en *off* font état du destin respectif des habitants de Yonville. On y voit Léon qui, déambulant auprès de sa « bourgeoise », semble avoir définitivement fermé le chapitre de ses rêveries romantiques pour en entamer un autre de médiocrité conformiste.

4.2.4 Les représentants de la société

Le personnage de Homais incarne, sous la plume de Flaubert, le bourgeois parvenu exprimant ouvertement ses opinions favorables au mérite, au progrès et à la science. Ses diatribes anticléricales font de lui un rationaliste laïc, défendant les idées des Lumières qu'il déforme allègrement. L'auteur semble avoir fait de ce philistin l'expression matérialisée de son *Dictionnaire des idées reçues* et le représentant – cruel²¹², profiteur

²¹¹ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 3, VI, p. 421.

²¹² Dans son essai, Nabokov relève un point commun, non dépourvu d'intérêt, entre Homais et Emma: « [Emma] vit au milieu de philistins et appartient à la même race. Sa vulgarité mentale n'est pas aussi voyante que celle de Homais. [...] on ne peut s'empêcher d'avoir le sentiment que non seulement Emma et Homais se font écho phonétiquement, mais encore qu'ils ont véritablement quelque chose en commun – et ce quelque chose est la cruauté vulgaire de leur nature. Chez Emma, la vulgarité, le philistinisme, sont voilés par sa grâce, sa finesse, sa beauté, sa sinieuse intelligence, sa puissante faculté d'idéalisation, ses moments de tendresse et de compréhension, et par le fait que sa brève existence d'oiseau s'achève en tragédie humaine. Ce n'est pas le cas de Homais. Homais est le philistin triomphant. Et jusqu'au bout, alors même qu'elle gît morte,

et manipulateur – d’une société qu’il exècre. C’est d’abord par la bande-son que Chabrol réussit à caractériser cet imposant personnage. Que ce soit plein cadre ou hors-champ, ses monologues assourdissants envahissent littéralement les scènes où il se fait présent.

De tous les personnages du film, c’est Homais qui s’impose le plus souvent par sa voix alors qu’il est hors champ. Ne pourrait-on pas voir dans cette omniprésence de Homais un désir de la part de Chabrol de mettre en relief son rôle dans le destin tragique d’Emma ? Par son ambition, son ignorance, sa suffisance, sa misogynie, le Homais [...] de Jean Yanne est encore plus insupportable que celui du roman²¹³.

La mise en scène est également révélatrice du comportement inquisiteur et de l’omniprésence²¹⁴ du pharmacien. En effet, on le voit très souvent faire irruption chez les Bovary et s’installer impunément entre les deux époux attablés. Dans ce sens, on ne peut nier à Chabrol la fidélité à l’œuvre littéraire du tableau qu’il a brossé :

M. Homais arrivait pendant le dîner. Bonnet grec à la main, il entrait à pas muets pour ne déranger personne et toujours en répétant la même phrase : « Bonjour la compagnie ! » Puis, quand il s’était posé à sa place, contre la table, entre les deux époux, il demandait au médecin des nouvelles de ses malades [...] ²¹⁵.

La prétention de l’apothicaire, souvent exprimée par des citations latines plus ou moins adéquates, est également retranscrite dans le récit filmique, avec toutefois quelques minimales modifications à l’image du *chlorure de sodium* qui, dans le film, remplace le *saccharum* du roman. Par ailleurs, il parvient à sustenter son ambition grandiloquente, alors qu’on le voit, lors de la dernière scène, porter fièrement la Croix d’Honneur.

NARRATEUR (off). M. Homais se fait une clientèle d’enfer ; l’autorité le ménage et l’opinion publique le protège. Il vient de recevoir la Croix d’Honneur.

Si, dans le film, Homais est loquace, il l’est souvent seul. Pourtant, Flaubert était parvenu à traiter, à travers les figures du pharmacien et du curé Bournisien, la grande opposition

c’est par lui, ce phraseur importun [...] qu’est veillée la pauvre Emma ». Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 208-209.

²¹³ Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009b.

²¹⁴ L’universitaire américaine formule une hypothèse intéressante quant à l’omniprésence de l’apothicaire dans le film de Chabrol. Elle y voit un élément autobiographique : « *Sans vouloir m’engager dans une analyse psychologique du cinéaste, je me borne à constater que le père et le grand-père de Chabrol étaient pharmaciens et que Chabrol lui-même, subissant la pression de sa famille, avait tenté sans succès des études de pharmacie avant de se consacrer à la littérature et ensuite au cinéma. Vengeance œdipienne ?* », *ibid.*

²¹⁵ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, IV, p. 183.

catholicisme / rationalisme laïc²¹⁶. Chabrol s'est défendu en ces termes de son choix de ne pas – ou peu – porter à l'écran ces discussions :

J'avais le sentiment que cette problématique a un petit peu perdu de son acuité depuis l'époque du roman. On peut la mentionner, mais on ne peut plus en faire un enjeu qui intéresse le public, comme ça pouvait être le cas il y a un siècle et demi. Je crois même que si j'avais donné trop de place à ce type de discussion dans le film, si j'avais été trop scrupuleusement fidèle au texte, à l'importance que ce débat prend dans le texte, ça aurait paradoxalement faussé l'esprit de l'œuvre. Cette polémique Homais-Bournisien, qui était un problème d'actualité cuisante [...], nous parvient aujourd'hui avec une sorte de distorsion : la plupart des significations se trouvent tronquées par le recul historique²¹⁷.

Le curé en est ainsi réduit à quelques scènes, dans lesquelles sa médiocrité contribue à avilir la religion. Parmi ces scènes, l'on relèvera celle où Emma cherche vainement à entretenir l'ecclésiastique de ses souffrances ; celle où l'on voit Bournisien affirmer à Hippolyte que sa souffrance est la volonté de Dieu ; et enfin celle succédant la mort d'Emma, où le curé tente de rasséréner Charles à l'aide de paroles réconfortantes.

Si l'omniprésence d'Homais est reflétée par ses discours incessants, la discrétion de Lheureux l'est par ses faits et gestes, ses mimiques et son extrême courtoisie. Jean-Louis Maury, qui interprète le marchand d'étoffes, semble avoir suivi à la lettre les indications offertes par Flaubert :

[Emma] reçut la visite du sieur Lheureux, marchand de nouveautés. C'était un homme habile que ce boutiquier [...].
Sa figure grasse, molle et sans barbe, semblait teinte par une décoction de réglisse claire, et sa chevelure blanche rendait plus vif encore l'éclat rude de ses petits yeux noirs. [...] Poli jusqu'à l'obséquiosité, il se tenait toujours les reins à demi courbés, dans la position de quelqu'un qui salue ou qui invite²¹⁸.

Marianne Beyerle, dans son essai évocateur, attribue à ce personnage romanesque des traits méphistophéliques. Elle voit en ces prédicats l'influence exercée par le genre

²¹⁶ Dans son essai, Mario Vargas Llosa analyse de manière pertinente ce « tandem » Homais / Bournisien : « *Ambos, aunque profesen ideologías aparentemente opuestas, han hecho algo idéntico: un acto de fe cómodo que los exime de pensar por cuenta propia, que los provee de respuestas simples y esquemáticas para todas las circunstancias, se han sumergido en el mar de la autocomplacencia, y ambos, en el fondo, en su deísmo o materialismo, representan una misma forma de abdicación humana. Los dos encarnan la peor muestra de la bêtise flaubertiana: la intelectual* ». Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 164.

²¹⁷ Propos de Claude Chabrol recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 48.

²¹⁸ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, V, p. 190.

romantique allemand sur le *réalisme*²¹⁹ flaubertien, à l'image des contes d'Hoffmann, de *Peter Schlemihl* de Chamisso ou de *Faust* de Goethe.

Die geistige Überlegenheit des Händlers einerseits (er kann nicht nur ungewöhnlich gut rechnen, er versteht es auch, die Menschen rasch zu durchschauen und aus einem Minimum an Information die richtigen Schlüsse zu ziehen) und seine dienernde Haltung andererseits entsprechen dem Doppelcharakter aller Dämonen mephistophelischer Prägung, die hienieden den Diener zu spielen versprechen, um danach die Herren zu sein²²⁰.

Autant dans le roman que dans le film, l'on voit le marchand d'étoffes apparaître aux moments opportuns. À sa troisième apparition, Emma s'abandonnera aux mains du Malin, à un consumérisme incontrôlé qui la mènera inexorablement à la faillite. Mario Vargas Llosa voit en Lheureux et en ses agissements l'annonce d'un matérialisme moderne, dont la publicité est le principal vecteur.

Este abismo entre deseo y realidad explica quizá la vocación poseedora de Emma, ese apetito por los objetos que, si en un comienzo parece ser un medio – [...] de distraer en algo la monotonía de sus días –, luego se convierte en un fin, [...] en un gastar por gastar. Como la publicidad moderna, Lheureux es el sabio orquestador de este proceso, quien orienta las inquietudes de Emma en la dirección de su comercio. En el caso de Emma Bovary se anuncia ya ese extraordinario fenómeno del mundo moderno por el que, de servidores e instrumentos de los hombres, las cosas pasarán a convertirse en sus amos y destructores²²¹.

Dans le film, l'apparence du marchand et la manière dont il prend congé reflètent effectivement son caractère démoniaque. Les costumes dont il est paré ainsi que ses révérences obséquieuses sont les traits mêmes de la Tentation. Il ne s'avoue pas vaincu, alors qu'Emma refuse, dans un premier temps, ses services.

LHEUREUX. Eh bien ! Nous nous entendrons plus tard ; avec les dames, je me suis toujours arrangé...

²¹⁹ Nous nuancerons ici l'appartenance de l'auteur au courant réaliste. Quelques mois après avoir terminé la rédaction de *Madame Bovary*, il confie à Edma Roger des Genettes : « *On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre. Car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman* », Gustave Flaubert, lettre du 30 octobre 1856 à Edma Roger des Genettes, *op. cit.*, p. 310.

De même, vingt ans plus tard, le débat épistolaire entre Flaubert et George Sand qui engage une éthique de l'écriture, s'il ne concerne certes que *L'Éducation sentimentale*, n'en est pas moins révélateur de la position du romancier face à ce courant : « [...] notez que j'exècre ce qu'on est convenu d'appeler le réalisme, bien qu'on m'en fasse un des pontifes ». Lettre à George Sand du 6 février 1876, citée par Anne Herschberg Pierrot, « Avant Propos. Flaubert : une éthique de l'écriture », in : *Flaubert, éthique et esthétique*, volume collectif sous la direction d'Anne Herschberg Pierrot, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, collection "La philosophie hors de soi", 2012, p. 7.

²²⁰ Marianne Beyerle, « *Madame Bovary* als Roman der Versuchung », in : *Analecta Romanica*, Heft 37, Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1975, p. 10.

²²¹ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 140.

Flaubert dépeint la scène de l'enterrement d'Emma de manière étonnante. L'on y voit l'apothicaire et le marchand d'étoffes se recueillir sur la tombe de la jeune femme. Le dialogue qui en découle est pourvu d'une ironie on ne peut plus grinçante. Homais, qui se verra affublé de la Croix d'Honneur, accompagné de Lheureux, étant parvenu à établir *Les Favorites du Commerce*²²², détiennent résolument le pouvoir. En ce sens, ils font définitivement parti du côté des « vainqueurs ».

On y déplorait la mort d'Emma, et surtout Lheureux, qui n'avait pas manqué de venir à l'enterrement.

– Cette pauvre petite dame ! quelle douleur pour son mari !

L'apothicaire reprenait :

– Sans moi, savez-vous bien, il se serait porté sur lui-même à quelque attentat funeste !

– Une si bonne personne ! Dire pourtant que je l'ai encore vue samedi dernier dans ma boutique !

– Je n'ai pas eu le loisir, dit Homais, de préparer quelques paroles que j'aurais jetées sur sa tombe²²³.

Chabrol ne peut mettre en scène ni cet épisode, ni les épisodes suivants la mort d'Emma.

Il justifie ces ellipses en ces termes :

[...] il y a le fait que cette histoire est celle d'Emma, et qu'après sa disparition de l'écran, il devient très difficile de soutenir l'attention du spectateur sur autre chose : là aussi, le poétique du récit n'est pas le même dans un livre et dans un film. Quand le héros disparaît définitivement d'un film, il faut conclure très vite : des développements narratifs après cela deviennent carrément insupportables même s'ils sont parfaits ; l'émotion n'y est plus, c'est comme cela...²²⁴

4.3 La voix-off et ses fonctions

Le but de ce chapitre ne sera pas de relever toutes les occurrences de la voix-off afin de les commenter ; on compte en effet pas moins de vingt-sept recours à ce procédé narratif ! L'on se contentera donc dans un premier temps – comme nous l'avions fait pour la version de Minnelli – de citer le travail de Sabine Seifert²²⁵, qui a établi une liste

²²² « [...] il rêvait d'établir un nouveau service de diligences entre Arcueil et Rouen, qui ne tarderait pas, sans doute à ruiner la guimbarde du Lion d'or, et qui, marchant plus vite, étant à prix plus bas et portant plus de bagages, lui mettrait ainsi dans les mains tout le commerce d'Yonville ». Gustave Flaubert, *op. cit.*, 2, XIV, p. 326-327.

²²³ Gustave Flaubert, *op. cit.*, 3, X, p. 488-489.

²²⁴ Propos de Claude Chabrol recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 55.

²²⁵ Sabine Seifert, *op. cit.*, p. 117-118.

exhaustive des interventions du narrateur. Nous nous pencherons dans un deuxième temps sur les fonctions spécifiques qu'occupe la voix-off dans l'économie du récit.

Erzähler	Filmstelle	Inhalt	Sequenz
1	14'33"	Charles' Konversation	5
2	23'40"	Emma wartet auf ein Ereignis	7
3	26'16"	Emma ist schwanger	7
4	32'20"	Name des Kindes	8
5	33'18"	Emma kompromittiert sich	9
6	35'05"	Emma beobachtet Léon	10
7	36'10"	Besuche bei Homais	10
8	40'10"	Ehefrau und Mutter	10
9	47'45"	Emma am Fenster nach Léons Abreise	11
10	51'27"	Comices	13
11	52'00"	Madame Lefrançois	13
12	59'55"	Rodolphes Besuch	14
13	1 07'27"	Emmas Reue	15
14	1 07'58"	Hinwendung zu Charles	16
15	1 08'47"	Charles' Studien für die Operation	16
16	1 16'10"	Emmas Hassgefühle	16
17	1 17'35"	„Ils recommencèrent à s'aimer“	17
18	1 21'07"	Emma in Harmonie mit der Umwelt	17
19	1 24'20"	Rodolphe zufrieden mit Brief	17
20	1 27'23"	Krankheit	17
21	1 41'00"	Ankunft der Schwiegermutter	17
22	1 44'00"	„Lune de miel“ in Rouen	20
23	1 49'15"	Léon Emmas Maitresse, Kloster	20
24	1 50'30"	Pfändungsdrohung	21
25	1 55'17"	Léon bekommt Angst	21
26	2 10'20"	Gefühl der Befreiung im Tod	23
27	2 14'20"	Epilog	24

Pourquoi avoir eu recours aussi souvent à ce procédé narratif ? Il est une hypothèse que nous pouvons d'ors et déjà formuler : Chabrol aurait ainsi comblé la difficulté de trouver une équivalence visuelle à la prose évocatrice de Flaubert. Il se peut également que, de cette façon, il soit parvenu à contourner la difficulté que représentait l'usage fréquent du discours indirect libre.

[L]es partisans [de la voix-off] n'y verront que l'occasion de sauvegarder un clignotant de littérarité ou un idiolecte [...], tandis que ses adversaires avanceront la solution de facilité et l'escamotage de la spécificité du cinéma²²⁶.

Comme l'entend Gérard-Denis Farcy, Chabrol se montre fervent « partisan » de ce procédé narratif, dont la fonction principale, dans l'œuvre filmique, est incontestablement de relever la beauté du texte original. À noter que la voix-off est souvent accompagnée d'une musique extra-diégétique, soulignant la douce prosodie de ses interventions. Il nous suffit par ailleurs de prêter l'oreille à quelques interventions de ce narrateur pour nous rendre compte que voix-off minnellienne et voix-off chabrolienne ne remplissent pas les mêmes fonctions. Le narrateur minnellien en *off* était l'incarnation de Flaubert, relatant la vie de son personnage. Chabrol tint résolument à prendre ses distances avec son prédécesseur américain :

Je pouvais [...] faire lire le texte [...] à l'écran, par quelqu'un – pourquoi pas par Flaubert ? – j'y ai songé un instant. L'ennui avec cette idée, c'est que brutalement, par un effet désastreux de feed-back qui porte alors sur l'ensemble, le film se met alors à devenir comme « l'illustration » du texte, ce qui est [...] parfaitement antiflaubertien, et c'est aussi très gênant pour mon travail qui, en se situant sous la dépendance du texte, cherche quand même à se constituer comme une œuvre autonome du cinéma, et non comme l'illustration d'une œuvre littéraire²²⁷.

On mesure la difficulté du cinéaste, dont le film, en plus de « dépendre » du texte, se veut une « œuvre autonome ». En puisant directement dans le roman, Chabrol est effectivement parvenu à mettre en valeur la beauté incomparable de la prose flaubertienne. La réception du film, et du procédé narratif sous-jacent, peut varier en fonction du degré de connaissance de l'œuvre.

Si, pour certains connaisseurs du roman, les nombreuses interventions de cette voix râpeuse et désincarnée font admirer le style de Flaubert, pour le spectateur non-spécialiste de Flaubert, elles donnent une qualité froidement académique à un film qui aurait dû vibrer d'émotion²²⁸.

François Jost salue l'aveu d'allégeance du cinéaste au romancier. Car la voix-off, tout en respectant à la lettre – ou presque – certains passages du roman, remplit d'autres fonctions tout aussi subordonnées à la trame.

C'est la lettre du roman qui légitime le film, et non son statut littéraire. [...] le mot ne surgit que dans le cas où il est difficile d'en trouver une traduction visuelle

²²⁶ Gérard-Denis Farcy, *op. cit.*, p. 405.

²²⁷ Propos de Claude Chabrol recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 56.

²²⁸ Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009b.

convenable, par exemple, quand il s'agit de communiquer rapidement, et à coup sûr, un état mental [...], un sentiment [...], une impression [...]²²⁹.

Nous relèverons à titre d'exemples quelques interventions illustrant d'abord l'état mental d'Emma :

NARRATEUR (*off*). Elle se rappela toutes les privations de son âme. Ses rêves tombant dans la boue, comme des hirondelles blessées ; tout ce qu'elle avait désiré, tout ce qu'elle s'était refusé, tout ce qu'elle aurait pu avoir, et pourquoi ? Pourquoi ?... Elle se repentait comme d'un crime de sa vertu passée ; le souvenir de son amant revenait à elle avec des attractions vertigineuses, elle y jetait son âme ; et Charles lui semblait aussi détaché de sa vie, aussi absent pour toujours, aussi impossible et anéanti que s'il allait mourir et qu'il eût agonisé sous ses yeux.

De surcroît, le narrateur semble souvent se rapprocher de la perspective d'Emma, comme ici où il rend compte d'un sentiment éprouvé par la jeune femme :

NARRATEUR (*off*). Elle s'estimait à présent beaucoup plus malheureuse, car elle avait l'expérience du chagrin avec la certitude qu'il ne finirait pas.

Mais il adopte également une perspective plus générale, comme pour faire part d'une impression partagée par tous. L'on retrouve de la sorte le caractère impersonnel du narrateur flaubertien – ou plutôt, de l'un des narrateurs flaubertiens :

NARRATEUR (*off*). Jamais Madame Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque. Elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès ; et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances.

Le parti-pris chabrolien de fidélité passe donc également par cette instance narrative en *off*. Le cinéaste le confiera lui-même : « ce que je ne veux surtout pas, c'est faire redire l'image par le son »²³⁰. Cette prise de position contre les « doublons » est toutefois discutable. Il est en effet des scènes où la narration en *off* semble n'être qu'une illustration auditive de ce qui est visible à l'écran. L'on citera à titre d'exemple l'épisode où Rodolphe entame la relecture de sa lettre de rupture, dans lequel le commentaire en *off* semble superflu :

NARRATEUR (*off*). Il relut sa lettre... Elle lui parut bonne.

²²⁹ François Jost, *op. cit.*, 2005, p. 110.

²³⁰ Propos de Claude Chabrol recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 60.

Enfin, l'on distinguera le recours à la voix-off dans le but de traduire le caractère itératif de certaines scènes quotidiennes. L'usage de l'imparfait se verra tout naturellement respecté.

NARRATEUR (*off*). Le dimanche, c'était le pharmacien qui recevait avec Madame Homais et leurs deux enfants, Napoléon et Athalie. Léon ne manquait pas de se trouver là. Monsieur Homais jouait à l'écarté avec Emma ; Léon, derrière elle, lui donnait des avis. Puis, l'apothicaire et le médecin entamaient une partie de dominos. Madame Bovary changeait de place et Léon s'installait près d'elle. Elle lui priait de lui dire des vers. Léon les déclamaient d'une voix traînante qu'il faisait expirer soigneusement aux passages d'amour.

4.4 Réalisme fidèle ?

Force est de reconnaître que les procédés techniques employés par Chabrol confèrent à son œuvre filmique une beauté plastique avérée.

D'une façon générale [...] les images et les sons ne sauraient transcrire la perfection de l'écriture de Flaubert, la magie des mots, la poésie des images ou des métaphores du roman. Mais la précision et la force du style classique de Claude Chabrol hissent par moment le plan et le cadrage au niveau d'une « correspondance » esthétique indéniable²³¹.

La « précision et la force du style » de Chabrol se reflètent dans son attention portée sur les décors, la lumière, les costumes et le symbolisme des couleurs. Pour renforcer cette impression de réalisme, le cinéaste est allé tourner son film, comme nous l'évoquions plus haut, à Lyons-la-Forêt – petite bourgade située à quarante kilomètres de Rouen –. En lieu et place des figurants, il a fait appel aux habitants-mêmes, qui se sont ainsi prêtés au jeu de la fidélité historique.

Il est une autre valeur spatiale – plus symbolique – que le cinéaste a respectée, c'est le contraste évocateur entre les plans extérieurs et intérieurs, mettant en exergue le conflit interne d'Emma. Si les scènes en extérieur sont généralement tournées en plan général afin de donner un sentiment de liberté, d'amplitude, les scènes en intérieur sont, elles, souvent tournées en plan américain, réduisant de ce fait le champ d'action. Dans le même d'ordre d'idée, l'on remarque que la lumière accentue ce conflit : ainsi l'éclat des

²³¹ Michel Estève, *op. cit.*, p. 11.

scènes en extérieur, synonyme d'espoir, de vie, contraste grandement avec le caractère sombre des scènes d'intérieur, leur conférant un sentiment d'oppression, d'étouffement.

En ce qui concerne les valeurs temporelles, Chabrol semble avoir trouvé dans ce « subterfuge technique » qu'est la voix-off le compromis idéal lui permettant de retranscrire la particularité itérative de certaines scènes. En effet, comment porter à l'écran la monotonie du quotidien d'Emma ? Comment traduire le caractère routinier de ces dîners qui semblent suivre un rituel immuable ? À titre d'exemple, citons un passage spécifique du texte de Flaubert, brossant non seulement le tableau des dîners du couple, mais aussi celui du désœuvrement de la jeune femme :

[...] c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides ; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger ; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, à faire des raies sur la toile cirée^{232 233}.

Par ailleurs, nous ne trouverons que de rares détails témoignant du temps qui passe. Seule la croissance de Berthe semble illustrer cet aspect. Outre ce détail, il n'apparaît pas clairement à l'écran que plusieurs années séparent le mariage d'Emma de sa mort.

De surcroît, la dimension symbolique est fidèlement respectée par le cinéaste. Nous nous arrêterons dans un premier temps sur le symbolisme animalier. S'agit-il ici d'une référence intertextuelle à l'œuvre de Renoir ? Si ce dernier utilisait habilement la bande-son pour évoquer la médiocrité de l'officier de santé, Chabrol l'utilise pour mettre en relief le caractère séducteur de Rodolphe :

Le coq [...] jouit d'une importance dans [le] film [de Chabrol] qu'il n'avait pas dans le roman, et le cri de ce roi de la basse-cour résonne à des moments stratégiques. Après avoir fait la connaissance d'Emma [...], Rodolphe pense à la femme de l'officier de santé : « Oh ! Je l'aurai ! » se dit-il en traversant un champ, et, sur la

²³² Gustave Flaubert, *op. cit.*, 1, IX, p. 137-138.

²³³ Erich Auerbach s'est penché sur ce passage précis. Nous ne reproduirons qu'un court extrait de son excellente analyse : « *So ist also die Lage nicht einfach als Bild gegeben, sondern zunächst Emma, und durch sie die Lage. Es handelt sich aber doch nicht, wie in manchen Ichromanen und anderen späteren Werken ähnlicher Art, um einfache Wiedergabe von Emmas Bewusstseinsinhalt, dessen was sie fühlt so wie sie es fühlt. Von ihr geht zwar das Licht aus, durch welches das Bild beleuchtet wird, aber sie ist auch selbst ein Teil des Bildes, sie steht darin. [...] So aber sieht sie nicht bloß, sondern wird als Sehende selbst gesehen, und dadurch, durch bloße deutliche Bezeichnung ihrer subjektiven Existenz, aus ihren eigenen Empfindungen heraus, gerichtet* ». Erich Auerbach, « Im Hôtel de la Mole », in : *Mimesis*, Bern und München : Francke Verlag, 1977 (6^e éd.), p. 451.

bande-son, on entend non seulement le cri des grillons évoqué par le roman [...], mais également le chant d'un coq. Comme le coq qui « honore » les poules de son attention, Rodolphe évoque ici l'ardeur sexuelle du mâle²³⁴.

Chabrol respecte également la dimension symbolique octroyée à certains objets. Outre le symbole récurrent de la fenêtre, évoquant la séparation de deux mondes – du rêve de la réalité –, le miroir occupe une place toute particulière dans la trame filmique. Suggérant la dichotomie existante entre l'être et le paraître, il brille d'abord de son éclat dans le château de la Vaubyessard à l'occasion du bal, et reflète l'atmosphère féerique du salon ainsi que l'état de grâce dans lequel se trouve Emma. C'est également reflétée dans un miroir d'une chambre d'hôtel de Rouen que l'on verra la jeune femme vivre ses premières idylles avec Léon. Les tissus de Lheureux adopteront un reflet fascinant aux yeux de Madame Bovary lorsqu'ils défileront devant un miroir. Enfin, sur son lit de mort, Emma demande à ce qu'on lui apporte un miroir, à travers lequel le spectateur, partageant le regard de la jeune femme, lira sur son visage ce qui n'aura été qu'illusion et contrefaçon de la réalité.

D'un point de vue technique, il est un aspect narratif essentiel consistant à retranscrire le principe de l'impersonnalité, chère à Flaubert. La polyphonie est traduite par l'adoption de divers foyers perceptifs de la caméra, comme l'affirme le cinéaste :

Quand, dans le livre, le regard est identifié et désigné comme étant le regard d'un tel ou d'une telle, je respecte à la lettre l'indication du texte. Quand le regard n'est pas identifié – ce qui arrive assez souvent dans le texte [...] – je me permets de choisir, selon ma facilité : en pratique je choisis alors entre un point de vue objectif, une simple position d'œil-caméra suspendu dans l'objectivité, et un point de vue subjectif qui m'arrange pour la suite de la séquence²³⁵.

Emprions-nous d'illustrer la citation du cinéaste par un exemple : la fameuse scène du bal, dans laquelle richesse et diversité des foyers perceptifs adoptés sont éloquentes. François Jost a admirablement analysé cette scène et y a relevé les fonctions de « l'œil-caméra » :

[...] la séquence du film de Chabrol – d'une durée totale de six minutes – commence au moment où Emma arrive dans la salle du bal. [...] Manifestement, le parti-pris de Chabrol est de transmettre le maximum d'informations narratives par le dialogue [...]. [...] le montage ordonne la plupart des événements du roman de Flaubert en les ancrant dans le regard et l'ouïe d'Emma, par des ocularisations et auricularisations

²³⁴ Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009b.

²³⁵ Propos de Claude Chabrol recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 103.

internes secondaires²³⁶ : les bribes de conversation évoquant le Vésuve, le Colisée ou les clairs de lune. Tout y est ou presque [...]. Il faut dire qu'ici les vitres cassées ne donnent accès à aucun souvenir, comme c'est le cas chez Flaubert [...] Chez Chabrol, toute l'intériorité a disparu. Le visualisable est devenu visible ou audible, il a été réduit à quelques éléments pertinents, et nous demeurons à l'extérieur du personnage, ne partageant que son point de vue perceptif, oculaire et auriculaire. [...] Quand Emma entre dans la danse, le principe du montage reste stable, à ceci près que Charles devient le principal foyer perceptif : il regarde sa femme danser. Néanmoins plusieurs plans montrent le spectacle en ocularisation zéro²³⁷ [...]. Pour finir, c'est de nouveau Emma qui observe le bal et, en particulier, la danseuse qui ouvre le bal. [...] Si le film de Chabrol, comme le laissait prévoir l'utilisation du texte flaubertien en voix over, suit pas à pas le roman, il opère pourtant deux déplacements modaux majeurs : d'une part, la restriction du point de vue à celui d'Emma éclate au profit d'une mobilité beaucoup plus grande [...] ; d'autre part, [...] dans le film le spectateur est réduit à partager les regards d'Emma et à rester à l'extérieur de ses pensées [...]»²³⁸.

S'il se peut que Chabrol ait puisé l'idée du symbolisme animalier dans l'œuvre de Renoir, l'on peut également se poser la question de savoir si la scène du bal constitue une référence intertextuelle au film de Minnelli, eu égard à l'esthétisme plastique similaire des deux scènes. Quoi qu'il en soit, retenons ce que le cinéaste pense des deux précédentes versions :

Ni l'une ni l'autre ne sont fidèles à Flaubert. Celle de Renoir est assez formidable. Mais celle de Minnelli est absolument nulle. C'est un très joli film de la Metro, mais c'est une suite d'extravagances. [...] Minnelli n'a rien compris au roman²³⁹.

D'autres œuvres – critiques, littéraires ou filmiques – auraient-elles exercé une quelconque influence sur Chabrol et sur son adaptation ?

La vérité, c'est que je cherchais à éviter les éclairages, les interprétations extérieurs sur le texte. Parce que je voulais rester au plus près du texte de Flaubert, ne rien ajouter à ce que contenait vraiment le texte, et surtout ne pas remplacer les

²³⁶ Pour définir un type de point de vue subjectif, François Jost adoptera la terminologie d'ocularisation et auricularisation interne secondaire « lorsque la subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords (comme dans le champ-contrechamp) ou par le verbal (cas d'une accroche dialoguée), en bref, par une contextualisation ». Elle s'oppose à un autre type de point de vue subjectif, l'ocularisation et auricularisation interne primaire, adoptée « dans le cas où se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps ou la présence d'un œil qui permet immédiatement, sans le secours du contexte, d'identifier un personnage absent de l'image ». François Jost, *op. cit.*, 1987, p. 27.

²³⁷ Dans son même essai, François Jost part du postulat narratif suivant : le cinéma travaille sur deux registres, montrer ce que voit le personnage et dire ce qu'il pense. Il conservera le terme de focalisation pour désigner ce que sait le personnage. Mais, « [p]our caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir, [il] propose de parler d'ocularisation : ce terme a en effet l'avantage d'évoquer l'oculaire et l'œil qui regarde le champ que va « prendre » la caméra. Quand celle-ci semblera être à la place de l'œil du personnage, [il] parler[a] d'ocularisation interne ; lorsque, à l'inverse, elle semblera être placée en dehors de lui, [il] utiliser[a] [...] l'expression ocularisation zéro ». *Ibid.*, p. 22-23.

²³⁸ François Jost, *op. cit.*, 2005, p. 112-113.

²³⁹ Claude Chabrol, cité par Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009a, p. 105.

significations du roman par des interprétations particulières, forcément partielles et partiales. Mon parti-pris a été de respecter au maximum les données²⁴⁰.

²⁴⁰ Propos de Claude Chabrol recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 38.

5 Conclusion

De ce roman doté d'une dimension universelle, dix-huit adaptations cinématographiques ont été réalisées. Si notre étude ne se limitait qu'à trois d'entre elles, il est tout de même apparu de façon claire que les préoccupations esthétiques, formelles et idéologiques des cinéastes divergeaient éloquentement. Par voie de conséquence, il paraît tout simplement impossible de mesurer un quelconque degré de « fidélité » à l'œuvre de Flaubert et, d'une manière générale, à toute œuvre littéraire.

Bien souvent la question de l'adaptation en terme de fidélité et d'infidélité est mal posée, car il existe autant de réaménagements de l'œuvre littéraire qu'il y a de réalisateurs pour le faire²⁴¹.

La citation de Gilles Visy semble entrer en parfaite résonance avec les propos de François Truffaut, lorsque celui-ci déclarait :

[...] le problème de l'adaptation est un faux problème. Nulle recette, nulle formule magique. Seule compte la réussite du film, celle-ci liée exclusivement à la personnalité du metteur en scène [...]. Il n'y a donc ni bonne ni mauvaise adaptation. Il n'y a pas davantage ni bons ni mauvais films. Il y a seulement des auteurs de films et leur politique, par la force même des choses, irréprochable²⁴².

Suivant les préceptes de Truffaut et considérant chaque adaptation comme œuvre autonome, nous nous sommes gardés tout au long de notre étude d'émettre des jugements de valeur à leur sujet. Nous nous efforcerons par la suite de synthétiser les spécificités de chaque œuvre filmique étudiée dans ce présent mémoire.

C'est avec un soin minutieux de la forme que Jean Renoir porte Emma Bovary à l'écran. L'empreinte du père se fait ressentir dans la recherche de cadres, dont certains adopteront une valeur véritablement impressionniste. L'on doit l'esthétique théâtrale du film à la mise en scène du réalisateur qui, à cette époque, gagnait en autonomie créatrice, ainsi qu'au professionnalisme des comédiens, parmi lesquels son frère – Pierre Renoir – et la fameuse Valentine Tessier.

Vincente Minnelli, de son côté, nous livre une « transposition » du roman plus qu'une « fidèle » adaptation. Malgré le fait qu'il soit subordonné à une censure inflexible et à une

²⁴¹ Gilles Visy, *op. cit.*

²⁴² François Truffaut, *Le plaisir des yeux*, Paris : Flammarion, coll. « Champs arts », 1987, p. 260.

rhétorique hollywoodienne immuable, le cinéaste parvient à réaliser un film, dont la plasticité annonce sa grande préoccupation formelle – celle de l'esthétisation du monde.

Enfin, en tant que sous-catégorie de l'adaptation, le terme d'« illustration » paraît le mieux convenir au film de Claude Chabrol qui, puisant dans le roman-même de Flaubert, avait voulu, à travers le recours à un narrateur en voix-off, mettre en exergue la beauté du texte d'origine. Le parti-pris chabrolien de fidélité confère à son film une « correspondance » esthétique indéniable.

La politique des auteurs de ces adaptations semble donc aller de concert avec leur idéologie, elle-même façonnée par le contexte de création.

[H]ow do the adaptations of *Madame Bovary* serve the cinema? [...] What lessons does *Madame Bovary* impart, what ideologies does it serve? [...] the answer is culture-bound and time-specific. *Madame Bovary* can be used [...] to draw attention to the plight of women in a patriarchal society (Chabrol), to inspire reflection on the role of the artist and the effects of censorship (Minnelli), or simply, and most frequently, to warn of the dangers of allowing fiction and fantasy to gain pre-eminence over reality²⁴³.

Il est cependant une dimension parodique que Flaubert conférait à son roman que les cinéastes semblent, comme le rappelle Anne-Marie Baron, avoir oublié de retranscrire :

Pour Flaubert, *Madame Bovary* était un roman parodique, à la limite du burlesque, qui [...] analysait le processus de la vulgarisation et de la dégradation des sentiments et des thèmes romantiques. Véritable exercice de funambulisme entre « le double abîme du trivial et du vulgaire » [...], le roman montrait à l'œuvre la trivialisation des mythes. Renoir et Minnelli n'ont pas tenu compte de cette composante essentielle du roman. Pour l'un, Emma est victime de son attachement à de fausses valeurs qui l'empêchent d'être heureuse, pour l'autre, elle est le type même de l'héroïne romantique vouée au malheur. Chabrol gomme lui aussi cette dimension parodique en ne montrant jamais Emma en train de lire et de se pâmer aux scènes clés des romans pour cabinets de lecture. Il évite de mettre en évidence ses ridicules²⁴⁴.

Nous concluons sur la question de l'adaptation cinématographique en terme de fidélité ou d'infidélité. La problématique va bien au-delà de savoir si adaptation, illustration ou transposition se montrent garant d'une éventuelle (et chimérique) « fidélité » à l'œuvre d'origine. Au cœur de cette problématique se trouve une toute autre instance inébranlable : le spectateur.

L'« homme imaginaire » créé par le cinéma donne lui-même sens aux images qu'il voit défiler sous ses yeux. Sa perception a tout de la vision magique des enfants,

²⁴³ Mary Donaldson-Evans, *op. cit.*, 2009a, p. 170.

²⁴⁴ Anne-Marie Baron, *op. cit.*, 2008, p. 90.

fondée sur la croyance à tous les possibles et le replonge, comme le rêve, dans ses souvenirs les plus archaïques. La multiplicité des points de vue et les variations de l'échelle des plans permettent son identification aux personnages et aux situations du film. Quant au spectateur qui a lu l'œuvre adaptée, il s'est fait une image mentale de ses personnages, conforme à ses propres fantasmes, qu'il espère retrouver sur l'écran. Espoir vain, certes, mais une fidélité trop servile à l'intrigue réduit à coup sûr son rôle de décryptage intellectuel et son investissement affectif, même s'il finit toujours par trouver le moyen de s'identifier aux héros ou de rejeter violemment leur interprétation. Plus grandes sont les libertés prises avec le texte, plus l'attention du spectateur a des chances d'être sollicitée par cet écart même²⁴⁵.

À l'image de Baudelaire qui, prenant la défense de l'œuvre de Flaubert critiquée pour son caractère amoral, en appelait au travail du lecteur :

Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion²⁴⁶.

nous pourrions ainsi prononcer une plaidoirie en faveur des œuvres filmiques susmentionnées – louées ou critiquées selon leur degré de fidélité ou d'infidélité – en affirmant qu'il incombe au seul spectateur de « tirer les conclusions de la conclusion ».

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁴⁶ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 81-82.

6 Zusammenfassung

Über welche Mittel verfügt eine romantische Figur, um sich in ein klassisches Motiv der darstellenden Künste zu verwandeln? Welche sind die Elemente, die den Zugang zum erlesenen Kreis der zeitlosen, mehrmals illustrierten Charaktere ermöglichen? Der Spur Carmens folgend – namhaftes Mitglied dieses Kreises – hat Emma Bovary ihren Zeitgeist, unseren Zeitgeist tief geprägt. Wenn die Figur Mérimées ihre Verankerung im kollektiven Bewusstsein der Oper verdankt, schuldet Madame Bovary ihre der siebten Kunst. Zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Diplomarbeit wurde der Roman nicht weniger als achtzehn Mal verfilmt! Muss man darunter einen Verrat an Gustave Flaubert verstehen, der sich gegen alle Arten der Veranschaulichung seiner Figuren ausdrückte? Indem die Regisseure – deren Verfilmungen hier analysiert werden – sich über die Wünsche des Schriftstellers hinwegsetzten, unternahmen sie die anspruchsvolle Aufgabe der kinematographischen Adaptation dieses Meisterwerks. Fraglos lassen sich hier nicht alle Verfilmungen behandeln. Die Analyse wird sich wegen des relativ beschränkten Umfangs einer Diplomarbeit auf drei von diesen begrenzen.

Ich werde mit Jean Renoir beginnen, dessen Verfilmung von 1933 stammt. Als Wegbereiter des *cinéma d'auteur* von mehreren seinesgleichen gekennzeichnet, gewinnt Renoir zu diesem Zeitpunkt an schöpferischer Selbstständigkeit und verspürt den Drang, sich von den damals geltenden ästhetischen Regeln zu befreien. Mit der Entwicklung eines eigenen Stils zeigt sich die besondere Aufmerksamkeit des Regisseurs für die Mise en Scène seiner Filme. Die theatralische Prägung von *Madame Bovary* geht in diese Richtung, insofern als der Regisseur das Potential der Bühnenkünstler in authentischem Dekor zu entfalten weiß. Außerdem verleiht Renoirs ausgeprägter Blick für Malerei und darstellende Kunst seinen Kameraeinstellungen einen zusätzlichen ästhetischen Wert. Jean Renoir liefert uns trotz des ungünstigen Kontexts der Kommerzialisierung ein gelungenes Werk. Bedauerlicherweise wird der Zuschauer keine Möglichkeit haben, den gesamten Film zu genießen, da er wegen seiner nicht kommerzialisierbaren Länge unwiderrufliche Schnitte erleiden musste.

Im Jahre 1949 wurde Emma Bovary vor das Objektiv Vincente Minnellis gestellt. Was kann man auf den ersten Blick von einer aus Hollywood stammenden Verfilmung eines klassischen französischen Romans erwarten, wenn nicht übermäßige Amplifikation und ideologische Verzerrung? Die verschiedenen vom Regisseur verwendeten Mittel

ermöglichen ihm, einerseits die Klagegründe der Hays-Verwaltung zu vermeiden, andererseits einen Stil zu verfeinern, den man Jahre später in seinen weltberühmten Musicals wiederfinden wird. Zu diesen filmischen Verfahren sind die Inszenierung des gegen den Autor angestregten Prozesses und die Nutzung einer Off-Stimme zu zählen. Deren Funktion ist es das oft unvernünftige Benehmen der jungen Frau zu rechtfertigen. Das Anliegen Minnellis besteht keinesfalls in der Suche nach einer absoluten Treue des Romans von Flaubert – falls diese definiert werden könnte. Es besteht eher darin, ein formelles Prinzip – die Ästhetisierung der Welt – zu respektieren, dessen Ursprung in der Vorgeschichte des Regisseurs zu finden ist. Sein filmisches Werk reiht sich in das ein, was man das „goldene Zeitalter“ des amerikanischen Kinos bezeichnen mag. Seine eigenen technischen und ästhetischen Ansätze folgen daher der rigiden Rhetorik Hollywoods.

Im Gegensatz zu Minnelli rühmt sich Claude Chabrol damit, dem Text Flauberts treu geblieben zu sein. Die im Jahre 1991 verfilmte Adaptation, welche Teil des ausgiebigen filmischen Werks Chabrols ist, scheint, eine wohlüberlegte Tat gewesen zu sein. Schriftsteller und Regisseur teilen nämlich dieselbe abschätzige Haltung gegenüber dem Bürgertum. Chabrols Werktreue, die der filmischen Erzählung eine unleugbare ästhetische „Korrespondenz“ verleiht, spiegelt sich in mehreren Aspekten wider, zu denen die Spielweise der prächtig bekleideten Schauspieler und der Reichtum des Dekors zu zählen sind. Dennoch kann es keine literarische Verfilmung ohne subjektiver Interpretation geben, wie gering sie auch sein mag. Infolgedessen musste Chabrol Änderungen, Beifügungen oder Streichungen ganz bewusst durchführen. Auf die Erzählinstanz achtend behilft sich Chabrol einer Off-Stimme, die aber nicht dieselben Funktionen wie die von Minnellis Fassung erfüllt. Es handelt sich hier um einen Off-Erzähler – einen „*acousmètre-commentateur*“, um auf den Ausdruck Michel Chions zurückzugreifen –, dessen Hauptziel darin besteht, die Schönheit des Originaltexts hervorzuheben.

7 Curriculum vitae



Arnaud d'Ablon

Geboren am 12. Mai 1981 in
Sainte-Adresse (76 310) FRANKREICH

Rueppgasse 23/12
1020 Wien

Tel. : 0043 680 23 63 711

arno_dab@hotmail.com

DIPLOME

Universität von Clermont-Ferrand Blaise Pascal:

Juni 2012 **Maîtrise** Arts, Lettres, Langues. **Mention** LANGUES ET CULTURES
ÉTRANGÈRES, **Spécialité** ALLEMAND

Universität von Rouen:

Oktober 2011 **Diplôme d'Université** de FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE

Universität von Paris X – Nanterre:

November 2011 **Licence** Arts, Lettres, Langues. **Mention** LANGUES ET CULTURES
ÉTRANGÈRES, **Spécialité** ALLEMAND

School of Audio Engineering Technologie College (SAE) in Paris:

März 2003 **Diplôme in Sound Engineering - Tontechnik**
Diplomarbeit zum Thema «Audiosendungen über Internet»

Juli 1999 **Baccalauréat général en Économie et Sociale**

AUSBILDUNG

Universität von Wien:

2010 – 2014 Französisch und Spanisch auf **Lehramt**

Universität von Clermont-Ferrand Blaise Pascal:

2011 – 2012 **Masterstudium Deutsch** – Sprachen und Kultur

Universität von Rouen:

2010 – 2011 Abschlussdiplom in **Französisch als Fremdsprache**

Universität von Paris X – Nanterre:

2009 – 2011 **Bachelorstudien** - Sprachen und Kulturen:
Deutsch (abgeschlossen) und **Spanisch** (4 Semester abgeschlossen)

School of Audio Engineering Technologie College (SAE) in Paris:

2001 – 2003 **Abschlussdiplom in Sound Engineering – Tontechnik**

Institution Saint Joseph (Akademie von Rouen)

1997 – 1999 **Matura – Schwerpunkt Ökonomie**
Leistungskurs Mathematik

BERUFSERFAHRUNG

Okt. 2012 – Mai 2013	Fremdsprachenassistent im Gymnasium sowie in der HLTW – Horn, Österreich
Okt. 2011 – Mai 2012	Fremdsprachenassistent in der HLTW 13 sowie in der HLTW 22 – Wien, Österreich
Okt. 2010 – Mai 2011	Fremdsprachenassistent in der HLTW 13 sowie in der HLTW 22 – Wien, Österreich
Okt. 2010 – Feb. 2011	Kursleiter für Französisch in der VHS Brigittenau – Wien, Österreich
Okt. 2009 – Mai 2010	Fremdsprachenassistent in der HLTW 13 sowie in der HLTW 19 – Wien, Österreich
Januar – Mai 2009	Kursleiter für Französisch in der VHS – Leverkusen, Deutschland
Mai 2007 – August 2008	Tontechniker in einem unabhängigen Film- und TV- Tonstudio – Barcelona, Spanien

SPRACHEN

Französisch: Muttersprache Englisch: Fließend in Wort und Schrift Spanisch: Fließend in Wort und Schrift Deutsch: Fließend in Wort und Schrift Katalanisch: Grundkenntnisse
--

SONSTIGE KENNTNISSE

Musikinstrumente: Gitarre, Schlagzeug Führerschein: Klasse B Sport: Tischtennis, Tennis, Basketball
--

8 Bibliographie

8.1 Corpus d'étude

CHABROL Claude, *Madame Bovary*, 1991, France, noir et blanc, langue : français, interprètes : Isabelle Huppert (Emma), Jean-François Balmer (Charles), Christophe Malavoy (Rodolphe), Jean Yanne (Homais), Lucas Belvaux, Christiane Minazzoli.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, Choix et présentation de Bernard Masson, Paris : Gallimard, 1975, 1980, 1991 et 1998.

FLAUBERT Gustave, « Le Dictionnaire des idées reçues », in : *Bouvard et Pécuchet*, Paris : Gallimard, 1979, pp. 485-555.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris : Librairie Générale Française, 1999.

MINNELLI Vincente, *Madame Bovary*, 1949, USA, adaptation Robert Ardrey, noir et blanc, langue : anglais, interprètes : Jennifer Jones (Emma), James Mason (Gustave Flaubert), Van Heflin (Charles), Louis Jourdan (Rodolphe), Christopher Kent (Leon Dupuis), Gene Lockhart (Homais), Harry Morgan, George Zucco, Ellen Cory. Photography by Robert Planck. Music by Miklos Rozsa.

RENOIR Jean, *Madame Bovary*, 1934, France, noir et blanc, langue : français, interprètes : Valentine Tessier (Emma), Pierre Renoir (Charles), Fernand Fabre (Rodolphe), Max Dearly (Homais), Robert Le Vigan (Lheureux), Alice Tissot (Mme Bovary mère), Pierre Larquey (Hippolyte).

8.2 Ouvrages généraux

AGEL Henri, *Que sais-je ? Esthétique du cinéma*, Paris : Presses universitaires de France, 1971 (5^e éd.).

AUMONT J., BERGALA A., MARIE M., VERNET M., *Esthétique du film*, Paris : Éditions Nathan, 2001 (3^e éd.).

BAZIN André, préface de DANEY Serge, *La politique des auteurs. Entretiens avec dix cinéastes*. Paris : Editions de l'Étoile, 1984.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf, 1975.

CHION Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris : Armand Colin, 1990.

CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris : Éditions de l'Étoile, 1993.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris : Klincksieck, 2003.

8.3 Sur l'adaptation

BARON Anne-Marie, *Romans français du XIX^e siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

BATALHA Maria Cristina, *Mme Bovary, c'est elle ! : La Bovary au cinéma*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, APFERJ.

CLERC Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris : Klincksieck, 2004.

CONDITTO Kerri L., *Problèmes de l'adaptation filmique d'un texte littéraire : études comparées de Madame Bovary de Gustave Flaubert et du Colonel Chabert d'Honoré de Balzac*, Michigan : UMI, 1999.

DONALDSON-EVANS Mary, *Madame Bovary at the movies. Adaptation, ideology, context*, Amsterdam, New York : Rodopi, 2009a.

DÜNNE Jörg, « Madame Bovary. Ironische Negativität als intermediale Herausforderung », in : *Literaturverfilmungen*, Hrsg. Anne Bohnenkamp, Stuttgart : Reclam, 2005, S. 102-114.

FARCY Gérard-Denis, « L'adaptation dans tous ses états », in : *Poétique*, n°96, Paris : Éditions du Seuil, Septembre 1993, pp. 387-414.

GAUDREAUULT André, *Du littéraire au filmique. Système de récit*, Paris : Éditions Nathan/Armand Collin, 1999.

JOST François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon : Presses universitaires, 1987.

SEIFERT Sabine, *Metamorphosen der siebten Kunst. Französische Romane des 19. Jahrhunderts in ihrer filmischen Umsetzung*, Bonn : Romanistischer Verlag, 1998.

TRUFFAUT François, *Le plaisir des yeux*, Paris : Flammarion, coll. « Champs arts », 1987.

TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », in : *Les Cahiers du Cinéma*, n°31, Paris : Éditions de l'Étoile, janvier 1954, pp. 15-29.

VANOYE Francis, *L'adaptation littéraire au cinéma. Formes, usages, problèmes*, Paris : Armand Colin, 2011.

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris : Nathan, 2002.

VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris : Armand Colin, 2008 (2^e éd.).

8.4 Sur le texte de Flaubert

AUERBACH Erich, « im Hôtel de la Mole », in : *Mimesis*, Bern und München : Francke Verlag, 1977 (6^e éd.), pp. 422-459.

BAUDELAIRE Charles, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », in : *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, pp. 76-86.

BEYERLE Marianne, « *Madame Bovary* als Roman der Versuchung », in : *Analecta Romanica*, Heft 37, Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1975.

DANGER Pierre, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Paris : Armand Colin, 1973.

GENETTE Gérard, « Silences de Flaubert », in : *Figures*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1966, pp. 223-243.

GIRARD Marc, « Les souffrances du jeune Flaubert », in : *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, sous la direction de Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris : Nathan, 1992, pp. 65-77.

HERSCHBERG PIERROT Anne, « Avant Propos. Flaubert : une éthique de l'écriture », in : *Flaubert, éthique et esthétique*, volume collectif sous la direction d'Anne Herschberg Pierrot, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, collection "La philosophie hors de soi", 2012.

JACQUET Marie Thérèse, *Le bruit du roman*, Fasano di Brindisi : Schena editore, 1995.

LAGARDE A. et MICHARD L., *XIX^e siècle*, Paris : Bordas, 1969.

NABOKOV Vladimir, « Madame Bovary », in : *Littératures*, Paris : Éditions Robert Laffont, 2009, pp. 190-249.

TOURNIER Michel, « Une mystique étouffée : *Madame Bovary* », in : *Le vol du vampire. Notes de lecture*, Paris : Mercure de France, 1981, pp. 154-165.

VARGAS LLOSA Mario, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Madrid : Santillana Ediciones Generales, 2011.

8.5 Sur Jean Renoir

BILLARD Pierre, *L'âge classique du cinéma français*, Paris : Flammarion, 1995.

PHILIPPE Claude-Jean, *Jean Renoir, une vie en œuvres*, Paris : Grasset, 2005.

RENOIR Jean, *Entretiens et propos*, Volume réalisé par Jean Narboni, Paris : Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2005.

RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Paris : Flammarion, 1974.

ROHMER Eric, « Bio-filmographie de Jean Renoir », in : *Les Cahiers du cinéma*, n°78, Paris : Éditions de l'Étoile, 1957.

SERCEAU Daniel, « Jean Renoir post-celluloïd », in : *Le cinéma au miroir du cinéma*, dirigé par René Prédal, CinémAction, Paris : Éditions du Cerf, 2007, pp. 224-232.

8.6 Sur Vincente Minnelli

BITSCH Charles et DOMARCHI Jean, « Entretien avec Vincente Minnelli », in : *Les Cahiers du Cinéma*, n°74, Paris : Éditions de l'Étoile, août-septembre 1957, pp. 4-18.

CABRERA INFANTE Guillermo, « El arte breve y Vincente Minnelli feliz de », in : *Arcadia todas las noches*, Madrid : Santillana, 1995, pp. 229-266.

GOLDMANN Annie, « *Madame Bovary* vue par Flaubert, Minnelli et Chabrol », in *Cinémaction*, n°65, Septembre 1992, pp. 132-141.

MINNELLI Vincente, *I remember it well*, Londres : Angus & Robertson, 1975.

NAREMORE James, *The films of Vincente Minnelli*, Cambridge : University Press, 1993.

8.7 Sur Claude Chabrol

BODDAERT François, DE BIASI Pierre-Marc, ELIACHEFF Caroline, LAPORTE Arnaud, MOUCHARD Claude, VERSAILLE André, *Autour d'Emma*, Paris : Hatier, Brèves Cinéma, 1991.

ESTEVE Michel, « Madame Bovary. Le mal de vivre », in : *Le français dans le monde*, n°242, juillet, Vanves : EDICEF, 1991, pp. 10-11.

LEFEBVRE Thierry, « Sur quelques adaptations de Madame Bovary », in : *Revue d'histoire de la pharmacie*, 79^e année, n°290, 1991, pp. 331-334.

PLOT Bernadette, « Madame Bovary à l'écran », in : *Le français dans le monde*, n°247, février/mars, Vanves : EDICEF, 1992, pp. 46-53.

SICLIER Jacques, *Le cinéma français*, t. II, Paris : Éditions Ramsay, 1993.

8.8 Sources internet

BARON Anne-Marie, « Charles et ses images », *Flaubert* [En ligne], Traductions/Adaptations, mis en ligne le 19 janvier 2009, URL : <http://flaubert.revues.org/628>, [consultée le 24 juillet 2013].

BAZIN André, « Film et roman », in : *Séquences : la revue de cinéma*, n°8, 1957, p. 45-46, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/52322ac>, [consultée le 11 octobre 2013].

CLEDER Jean, *L'adaptation cinématographique*, 2004, URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation>, [consultée le 10 octobre 2013].

DE BIASI Pierre-Marc, « Secrets d'écriture, écritures du secret : Les procédures de cryptage dans *Madame Bovary* », in : *MLN*, Vol. 122, n°4, French Issue, Sep. 2007, pp. 779-796, URL : <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/30139247.pdf>, [consultée le 4 décembre 2013].

DONALDSON-EVANS Mary, « À l'écoute des adaptations de *Madame Bovary* », *Flaubert* [En ligne], Traductions/Adaptations, mis en ligne le 19 janvier 2009b, URL : <http://flaubert.revues.org/579>, [consultée le 24 juillet 2013].

JAYOT Delphine, « Compte rendu de : Mary Donaldson-Evans, *Madame Bovary at the movies. Adaptation, Ideology, Context*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2009, 218 p. », *Flaubert* [En ligne], URL : <http://flaubert.revues.org/785>, [consultée le 25 juillet 2013].

JAYOT Delphine, « Le bovarysme, histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne », *Flaubert* [En ligne], Résumés de thèses, URL : <http://flaubert.revues.org/411>, [consultée le 2 septembre 2013].

JOST François, « La transfiguration du bal », in : *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 15, n°2-3, 2005, pp. 107-119, URL : <http://www.erudit.org/revue/cine/2005/v15/n2-3/012322ar.pdf>, [consultée le 4 décembre 2013].

LABBÉ Mathilde, « *Madame Bovary* au cinéma », *Acta fabula*, vol. 11, n°10, Notes de lecture, Novembre-Décembre 2010, URL : <http://www.fabula.org/revue/document6002.php>, [consultée le 1^{er} septembre 2013].

MORENCY Alain, « L'adaptation de la littérature au cinéma », in : *Horizons philosophiques*, vol. 1, n°2, 1991, pp. 103-123, URL : <http://www.erudit.org/revue/hphi/1991/v1/n2/800874ar.pdf>, [consultée le 6 décembre 2013].

NEEFS Jacques, « Préface : *Madame Bovary*, le roman comme art moderne », in : *MLN*, Vol. 122, n°4, French Issue, Sep. 2007, pp. 681-682, URL : <http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v122/122.4neefs01.html>, [consultée le 8 octobre 2013].

RAPPAPORT Mark, « 'Madame Bovary, c'est moi' –signed, Vincente Minnelli », in : *Movie : A Journal of Film Criticism*, 2., University of Warwick, Reading, Oxford, URL : www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/madame_bovary-1.pdf, [consultée le 7 octobre 2013].

SABOURAUD Frédéric, « À propos de l'adaptation cinématographique », in : *Éducation aux images. Portail-ressources*, Amiens : ACAP-Pôle image Picardie, 2010, URL : http://ressources.acap-cinema.com/files/formation_adaptation_sabouraud.pdf, [consultée le 11 octobre 2013].

VISY Gilles, « Emma et Chabrol », in : *Cadrage*, mars/avril 2004, URL : www.cadrage.net/dossier/bovary.htm, [consultée le 7 octobre 2013].

Les textes du réquisitoire de l'avocat impérial Maître Pinard, de la plaidoirie de Maître Sénard et du jugement sont disponibles à l'adresse suivante : <http://jb.guinot.pagesperso-orange.fr/pages/plan.html>, [consultée le 13 octobre 2013].