

MADAME BOVARY CHABROLISEE OU L'ECRITURE CINEMATOGRAPHIQUE FLAUBERTIENNE

Marie-Hélène Catherine Torres
Universidade Federal de Santa Catarina

*"Je savais désormais quel écrivain
j'aurais aimé être et que dorénavant
et jusqu'à la mort je continuerais
d'être amoureux d'Emma Bovary".*

Vargas Llosa

Maître de sa plume (une plume d'oie qu'il trempait dans un encrier de bronze en forme de crapaud), connaissant tous les secrets de son métier, lentement, méthodiquement, avec une surprenante sûreté, Gustave Flaubert composa son "poème". Sa lenteur l'exaspérait, mais à aucun moment il ne se fit la moindre concession sur la qualité de son style. Il méditait avec un soin extrême chaque épisode de son plan (on possède environ soixante-dix esquisses de plans), étudiait et pesait minucieusement chaque phrase et chaque mot, afin de donner à son texte la fermeté, l'harmonie et la belle simplicité de la grande prose classique. La naissance de *Madame Bovary* fut à ce prix.

GROS TITRE: *Union malheureuse*

Eugène Delamare, officier de santé, ancien élève du docteur Flaubert, père du romancier, épousa en seconde noce Adèle-Delphine Couturier.

Embarras financiers poussent la jeune femme adultère à l'extrémité du suicide.

Fin subite du mari trompé, incapable d'affronter son infortune.

Inspiré de ce fait divers authentique, Flaubert bâtit son chef-d'oeuvre *Madame Bovary*, bousculant en profondeur les conventions du roman.

Situé donc l'écrivain et sa nouvelle théorie littéraire, notre étude se penchera vers une analyse de l'écriture flaubertienne. Flaubert expliqua lors d'une correspondance avec Louise Colet, en 1852 "mon organisation est un système. Je suis un homme-plume". Nous proposerons ensuite une approche cinématographique de *Madame Bovary*, comparant l'oeuvre écrite à l'adaptation de Claude Chabrol, film qui parut sur les écrans français le 3 avril 1991.

Ainsi, cette oeuvre, *Madame Bovary*, qu'on se plaît à considérer comme l'aube du roman moderne, est d'abord le produit d'une continuité, d'une filiation. Héritier d'une tradition romanesque illustrée par Balzac, Flaubert conçoit un décor, une atmosphère, un milieu dans lequel se développent un caractère, une psychologie. L'histoire d'une passion proprement mystique que seul un éternel ailleurs pourrait assouvir, nourrie et condamnée à la fois par la monotonie écrasante de la vie de province: telle est à l'origine *Madame Bovary*.

Le succès de cette oeuvre est certes dû à sa perfection organique et à sa densité matérielle qui semble tirer et cristalliser tout le suc et les saveurs de la région normande, région natale de l'auteur. Surtout après Balzac et Stendhal, Flaubert proposait une nouvelle conception du roman, l'élevant du feuilleton, du roman, du roman d'alcôve et du roman politique à la hauteur de l'épopée. Flaubert ajouta au genre balzacien une forme impeccable, une composition rigoureuse, une noblesse, une dignité, une concentration épiques, sans rien perdre de la richesse ni de l'authenticité de sa matière; cela, grâce à sa vision panthéiste qui confère un air unique et cohérent aux détails les plus vulgaires de ses figures ou de ses descriptions et par laquelle tout baigne –scènes, paysages et dialogues– dans une lumière cosmique. Ce qu'il faut admirer chez *Madame Bovary*, qui provoqua nombre de discussions –rappelez-vous que lors du procès du 29 janvier 1857, l'avocat incrimina la "couleur sensuelle" du roman et la "beauté de la provocation"

d'Emma— c'est ce qu'elle apporta dans la peinture des êtres et des choses, un réalisme tout à fait nouveau. Dans sa conclusion à l'étude qu'elle consacre à la genèse de *Madame Bovary*, Claudine Gothot-Mersh souligne qu'il convient "d'admirer dans l'oeuvre, plutôt que le roman 'réaliste', le roman classique d'analyse psychologique". En outre, sous son apparente impassibilité, Flaubert peignait les moeurs de son temps avec une ironie méprisante, presque insultante.

Le Second Empire ne fut point une époque exceptionnellement rigide en ce qui concerne la morale: c'était l'âge d'or de la bourgeoisie. Bien qu'issu d'une famille bourgeoise des plus honorables, Flaubert haïssait passionnément les bourgeois: égoïsme, hypocrisie, dureté de coeur, vanité, sottise, ce sont là les moindres défauts qu'il leur attribuait généreusement. En un temps entièrement dominé par cette classe sociale, la peinture de "bourgeois épanouis" parut insupportable. Le romancier punit son héroïne de ses fautes, de son refus d'un bonheur banal, de son dédain pour ses devoirs familiaux. Chaque élément figure à la fois pour soi-même et pour sa signification plus profonde, de sorte que le double adultère, dans une petite ville normande, d'une femme médiocre, mais jolie, sensible et malheureuse, en perd sa banalité quotidienne pour devenir, dans une ascension insaisissable, un tableau grandiose de "moeurs de province". Au temps de Louis-Philippe, un portrait de femme magistral jusqu'aux moindres replis de son être, un réquisitoire impitoyable contre les clichés du romantisme et, surtout, "une forêt de symboles", où sans cesse, on perçoit en filigrane, la vision supérieure de toute l'existence humaine.

Dans le romanesque postbalzacien, de toutes autres méthodes présideront à l'élaboration du personnage. D'une part, la description stable, ordonnée, encadrée en quelque sorte, fait place à l'évocation cursive, emportée fragment après fragment par l'allure de l'action romanesque. De l'autre, le typique sera de plus en plus réservé aux personnages "plats" dont l'écrivain tient à montrer la nature d'"objets sociaux".

Ce changement de méthode tient à ce que le réalisme est devenu fondamentalement subjectif. Même chez Zola, c'est le mouvement d'une conscience littéralement impressionnée par le réel qui façonne des figures représentatives de l'histoire naturelle et sociale en sorte que l'écrivain exprime d'abord un trait de phy-

sionomie d'un personnage, puis, quelques pages plus loin encore, une parole, une réaction, un geste.

Mais, avec Flaubert commence le règne de la subjectivité, ou plus exactement de la fascination. Plus un individu est un échantillon social, plus l'écrivain le traite en chose ou en animal, et l'exprime en un langage métaphorique. En revanche, Emma Bovary, qui représente la conscience même du narrateur, va se dessiner en creux, dans ce monde, animalisé ou matérialisé. On peut dire qu'Emma Bovary est un vide tumultueux et irradiant. En elle, passent cette fluctuation de la sensibilité, ce sens de la fascination que Flaubert (sa correspondance en témoigne) subit comme une torture, mais auxquels il a attribué en même temps la plus haute valeur. Aussi le lecteur ne verra-t-il jamais Emma Bovary comme il voit le pharmacien Homais ou la vieille servante récompensée d'une médaille lors des comices agricoles: ses sensations, ses rêves, sa logique affectives se diffusent dans la narration et, sans cesse, se heurtent aux aspects rigoureusement matériels du monde et de la vie. Pourtant, cette conscience diffuse et blessée commande et organise l'ensemble du récit.

Pour Flaubert qui s'imprègne des *Préceptes du style* de Buffon, "bien écrire c'est à la fois bien sentir, bien penser et bien dire". Souterraine pénétration où un sens intime conduit au principe intrinsèque du monde et permet à l'oeuvre de reproduire les espèces d'une nature "sereine d'aspect incompréhensible". L'illusion de présence du réel ne peut être donnée que du dedans: le détour par une féconde épaisseur, où se joue l'efficace des choses et des êtres, est l'itinéraire obligé de la représentation, écrit Bernard Ajac. Ainsi l'idéal flaubertien d'impersonnalité peut s'exprimer sans contradiction: "l'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant: qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas". Pas question pour lui d'intervenir dans la narration à la manière de Stendhal ou Balzac pour expliquer au lecteur le sens de l'histoire. Il invente un récit aux significations multiples, où le sens des événements varie selon le regard des personnages. Impersonnalité, refus de conclure et focalisation interne des points de vue: trois principes qui révolutionnerent le roman.

La méthode de Flaubert? D'abord, il rêve, puis il jette un scénario, se documente, rédige, rature, développe, enfin il reprend

et condense après l'ultime épreuve du gueuloir. Travail titanesque! Il ira jusqu'à écrire à sa maîtresse Louise Colet:

"Mon organisation est un système. Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle".

A l'origine, il y a presque toujours un "vieux projet", une idée de récit notée quelque part dans un "carnet de travail". Son secret, c'est de commencer par ne pas écrire. Pendant plusieurs semaines, il va "rêvasser" sur son sujet. Couché sur son lit, il regarde au plafond, rêvant les yeux ouverts. Par moment, il se lève d'un bond, prend des notes, puis retourne s'allonger.

Cette première phase de travail presque entièrement psychique consiste en une sorte de rêverie dirigée: il imagine les scènes clés, enchaîne les séquences, se documente pour préciser un détail.. Lorsqu'il voit nettement se dérouler le fil du récit, il le consigne aussitôt dans une sorte de plan détaillé qu'il appelle prophétiquement "scénario". Flaubert part alors vérifier que son décor rêvé existe bien "en nature".

Après les repérages, viennent les recherches documentaires: tous les amis sont mis à contribution pour la collecte de faits, témoignages etc. Entre deux séances de lecture, Flaubert s'enferme pour préparer point par point le développement du scénario: plusieurs mois pour *Madame Bovary*, un an pour *L'Education sentimentale*, près de trois ans pour *Bouvard et Pécuchet*.

Alors commence l'écriture proprement dite: Flaubert développe son scénario en perfectionnant les articulations, en laissant proliférer les images formées pendant sa rêverie. Dans cette phase du brouillon, le texte se décompose en quatre ou cinq versions successives. Parfois, l'écriture se bloque: il manque à Flaubert une information vitale pour continuer. Il parcourt alors le trajet de son personnage, en griffonnant des notes, puis rentre bien vite à Croiset.

Après la phase de dilatation des brouillons, vient le moment du style. Flaubert tranche à vif: plus d'un tiers du texte va disparaître dans ces campagnes de corrections terribles où les phrases passent à l'épreuve du "gueuloir". La difficulté c'est le style, c'est la condensation du sens. Il faut une forme pure, réduite à l'essentiel, mais dans laquelle tout doit tenir.

En outre, il faut souligner que la fonction signifiante de l'objet dans la psychologie flaubertienne imprègne profondément l'écriture même du roman. Les comparaisons ou métaphores, qui expriment l'intériorité, associent ainsi, fort souvent, un comparé abstrait et un comparant concret. La considération à la fois des versions antérieures et de la version définitive du texte montre que l'intériorité s'exprime volontiers en termes d'espace. Par exemple, Emma rêve d'un autre destin, fait du "bourdonnement des théâtres" et des "clartés du bal": "mais elle, 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 coeur" (1^{ère} partie, ch. VII). Et encore, "la conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue".

L'écriture flaubertienne est une écriture très visuelle. Et "l'affranchissement de la matérialité" dont parle Flaubert s'exprime dans ce que l'on pourrait appeler un schéma énergétique de l'écriture, c'est-à-dire une longue énergie qui court d'un bout à l'autre et ne faiblit pas. Cette force réside dans la coïncidence intime de l'idée, de "l'âme de la chose", et de cette enveloppe sensible que l'on nomme forme et qui se définit, chez Flaubert, en une plastique sonore: "Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore" écrivait-il. D'ailleurs, Barbey d'Aurevilly, dans un article publié dans *Le pays* du 6 octobre 1857, voit en Flaubert "un descripteur, jusqu'à la plus minucieuse subtilité" et pressent, lui aussi, la difficulté d'articuler la passion de l'infime et la vue d'ensemble à la manière d'un cinéaste: "son style a, comme son observation, le sentiment le plus étonnant du détail, mais de ce détail menu, imperceptible, que tout le monde oublie et qu'il perçoit, lui, par une singulière conformation microscopique de son oeil"... La perception chez Flaubert se fixe toujours des pôles entre lesquels le regard cesse d'être nomade pour devenir géomètre; on touche ici à une première donnée essentielle de l'écriture descriptive dans *Madame Bovary*: l'urgence d'organiser dans l'espace toute la série des voisinages. Cette urgence donne naissance à une technique où il est permis de reconnaître une véritable combinatoire: chaque objet, chaque lieu n'est pas décrit pour lui-même en tant qu'il occupe une place privilégiée dans l'espace, mais fait constamment signe vers tous les autres objets ou tous les autres lieux par le jeu d'un écart ou d'une mise à distance. L'abondance d'adjectifs, d'expres-

sions adverbiales montre que les choses ont beau encombrer, emplir ou envahir, elles sont ordonnées, maîtrisées par l'écrivain, observe Bernard Ajac, Cette analyse se vérifie largement dans *Madame Bovary*:

"La bergerie était longue, la grange était haute"

"La cour plantée d'arbres symétriquement espacés".

Même effet dans la description de Tostes, où "la façade de briques était juste à l'alignement de la rue". Le texte est littéralement jalonné de repères tels que "derrière la porte", "à droite", "de l'autre côté du corridor"...

Flaubert porte non seulement un vif intérêt à la précision topographique mais encore s'attache de surcroît à établir des propositions et symétries. Multitude des mouvements, des effets sonores, des sens comme la vue, l'ouïe ou le toucher, autant d'éléments parfaitement transposables aux techniques cinématographiques.

Quoi de plus naturel que de mettre en scène *Madame Bovary* puisque Flaubert lègue un scénario mathématiquement parfait. Avant de séduire Claude Chabrol, Emma Bovary avait ensorcelé Jean Renoir et Vicente Minelli. En effet, Flaubert est un bon client pour le cinéma, tant, avant l'heure, il découpait et mettait en scène ses intrigues. Né avec l'avènement de la photographie, Flaubert ne se posa évidemment pas le problème de la mise en images. Il pût tout au plus imaginer son oeuvre en tableaux plus ou moins impressionnistes. Et la vraie question que pose le *Madame Bovary* de Chabrol, cinéaste français considéré comme l'un des chefs de file de la nouvelle vague, est celle de l'oeil de l'écrivain.

Isabelle Huppert, dans le rôle d'Emma Bovary;

Jean-François Balmer, Charles Bovary;

Christophe Malavoy, Rodolphe;

Jean Yanne, le pharmacien Homais...telle est la distribution éclatante du film de Chabrol, porté sur les écrans en 1991. Flaubert cinéaste? La province, ses langueurs, ses lenteurs vues par l'oeil de la caméra de Chabrol. *Madame Bovary* est filmée telle que peut-être Flaubert l'aurait fait si le cinéma avait existé.

De son vivant, Flaubert s'opposa à toutes les propositions d'illustration. Il refusait les images fixes certes, détestait le théâtre

parce que l'histoire ne peut pas être vue à travers la subjectivité d'un personnage. Or, le point de vue joue un rôle essentiel dans son écriture. Claude Chabrol commente dans ce sens que "l'histoire est vue par Emma, Charles, Léon, etc ou par ce "nous" mystérieux du début 'nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra'...". Et il ajoute que le cinéma peut parfaitement jouer sur ces changements de regard. Il convient aussi à Flaubert parce que son écriture est cinématographique et sa description des sons formidable. Il n'y a pas un déplacement de personnages qui ne figure dans le script flaubertien!

En adaptant le roman au 7^{ème} art, le réalisateur Claude Chabrol se posa autant de problèmes de forme que Flaubert, tant est si bien qu'il travailla cinq mois sur le scénario. Les dialogues du film sont directement empruntés à Flaubert. L'acteur François Perrier dit en voix off des phrases entières du roman, car s'il y a des éléments purement visuels dans le roman, il est normal qu'il y ait des éléments purement littéraires dans le film. Chabrol explique lors d'une interview que la voix off n'est pas celle de l'auteur mais celle du lecteur. Lorsque Rodolphe compose sa lettre de rupture, il faut que l'on connaisse le contenu de la lettre et qu'il y ait le détail qui va tuer Emma. Dans le roman, Rodolphe est en train d'écrire la lettre tout en la disant, ajoutant la fameuse goutte d'eau pour faire la larme. Chabrol ne tourna pas cette scène car cet élément visuel dans l'oeuvre devient énorme à l'écran. En revanche, on entend en voix off "il relut sa lettre, elle lui parut bonne".

Le cinéaste essaya réellement d'être le plus fidèle possible au texte de Flaubert. Il coupa quelques scènes pour des raisons de durée et d'adaptation cinématographique, principalement le premier chapitre et les trois derniers. Mais il réussit avec peu de choses à reproduire au début du film quelques éléments du passé de Charles. Les chapitres de la fin ne purent être conservés pour une question de dramaturgie. En effet, au cinéma, quand le personnage principal meurt, tout est fini. Chabrol sacrifia donc la lecture des lettres par Charles Bovary et sa dernière rencontre avec Rodolphe où il dit "c'est la faute à la fatalité", mais il remplaça toutefois la phrase ailleurs. Chabrol respecte tout, même le rythme du roman. Il resta fidèle au rythme ternaire imposé tout au long de l'oeuvre. Par exemple, dans le chapitre 3 de la troisième partie, Emma Bovary passe trois jours avec Léon: 3 fois 3 paragraphes composés chacun de 3 phrases. Dans le film, il y a trois séquences

composées de 3 plans, puis 2 plans et un plan. La fidélité à Flaubert va jusqu'à transposer une scène suggestive en image, comme la scène du corset:

"Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse" (3ème partie, ch.6). Chabrol trouva l'équivalence scénique de sorte que la perversité devienne évidente: Léon est sur le ventre et Emma, accroupie sur son dos, en dessous légers, lui ôte ses points noirs, en fumant un petit cigare!

Et si ce n'est qu'au soir de sa vie que la popularité de Flaubert se mit à grandir, aujourd'hui le public -lecteur/spectateur- reconnaît la splendeur de son oeuvre. Un philosophe, Jules de Gaultier, découvrit même "le bovarysme", c'est-à-dire la maladie de l'individu qui se conçoit tout autre qu'il ne l'est réellement, et qui s'imagine, comme Emma, voué à une destinée différente de celle qui lui est assignée par la vie. Ainsi, on peut affirmer qu'aussi longtemps que durera la langue française, *Madame Bovary* sera lue, vue et admirée. Elle sera également toujours aimée. Emma Bovary, figure passionnée, corps lascif, coeur déchiré par la désillusion, vous avez pris place parmi les plus émouvantes héroïnes de l'humanité!

Vous demeurez plus vivante que les vivantes et éternelle comme la vie. Alors, attention! silence! Madame Bovary, moteur, une première: on tourne!

References Bibliographiques

- AUREVILLY, Barbey de. *Oeuvres Complètes*. Paris, Ed. Gallimard, La Pléiade, 2 vol., 1973.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris, Ed. Gallimard, La Pléiade, 2 vol., 1961-76.
- BOPP, L. *Commentaire sur Madame Bovary*, Neuchâtel-Paris, La Baconnière, 1951.
- CHABROL, Claude. *Autour d'Emma*, Brèves du cinéma, Paris, Ed. Hatier, 1991.
- FLAUBERT, Gustave. *Oeuvres Complètes*. Paris, Ed. Le Seuil, 1964.

GAULTIER, Jules de. *Le bovarysme*. Paris, Ed. Mercure de France, 1902.

GOTHOT-MERSH, C.L. *La genèse de Madame Bovary*. Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1980.

JACOBS, A. *Correspondance Flaubert-Sand*, Flammarion, Paris, 1981.

VARGAS LLOSA, Mario. *L'orgie Perpétuelle*, Paris, Ed. Gallimard.

MAUPASSANT, Guy de. *Etude sur Gustave Flaubert*. Paris, Oeuvres Postumes, t. II, Ed. Conard, 1930.

PHILIPPE, J.C. *Le roman du cinéma*, Paris, Ed. Fayard, t.II, 1984.

SADOUL, G. *Histoire du cinéma mondial*. Paris, Ed. Flammarion, 1949.

SARTRE, J.P. *L'idiot de la famille*, Paris, Ed. Gallimard, Bibliothèque de philosophie, t. I et II, 1971.