

Madame Bovary: le roman et le film

Madame Bovary: the novel and the film

Gilda Vilela BRANDÃO¹

RESUME: Le récit littéraire et le récit filmique sont des formes d'art particulières, l'une privilégiant la lettre, l'autre l'image. À partir de ces liaisons subtiles, nous prétendons mettre en parallèle le roman *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, et le film homonyme, réalisé par Claude Chabrol, tout en notant à ce propos qu'un film «littéraire» n'est jamais une référence servile à l'oeuvre dont il prend l'origine. La théorie formulée par Roman Jakobson (1973; 1993) selon laquelle l'art réaliste et l'art cinématographique sont, de par leur essence, métonymiques, dans le sens où ils utilisent primordialement le jeu des contiguïtés, est le point de départ de notre exposé. En balottant le regard d'un langage à un autre, nous examinerons ces deux figures que d'aucuns considèrent aux antipodes l'une de l'autre – la métaphore et la métonymie.

MOTS CLÉS : Métaphore, Métonymie, Récit romanesque, Récit filmique.

ABSTRACT: A literary narrative and a film narrative are particular forms of art, one favoring the letter, and the other the image. Based on these subtle relationships, we intend to establish a parallel between the novel *Madame Bovary*, by Gustave Flaubert, and the eponymous film, directed by Claude Chabrol, having in mind that a "literary" movie is a never slavish reference to the original work. The theory formulated by Roman Jakobson (1973; 1993) that the realist art and cinematographic art, are, in essence, metonymic, as they use, both primarily the game of contiguities, is the starting point of our work. Moving his point from one language to another, we will examine these two figures of speech that some consider antipodes - metaphor and metonymy.

KEYWORDS: Metaphor, Metonymy, Novelistic narrative, Film narrative.

On peut tenir pour certain que Flaubert eût été horrifié qu'on pût tirer un film de son histoire, l'auteur en fût-il même Jean Renoir : lui qui s'écriait en apprenant qu'on projetait d'illustrer *Bouvard et Pécuchet* : «Comment, le premier venu irait dessiner ce que je me suis tué à ne pas montrer?» (ROBERT, 1981, p.49-50).

L'épigraphe qui nous sert de guide dévoile la méfiance de Flaubert à l'égard de l'illustration, dont le message se trouve centré sur celui qui voit (le récepteur) et sur les éléments référentiels de stricte information. On comprend sans peine la sévérité de son jugement: jamais peut-être, mieux que nul autre, il ne fut un écrivain plus passionnément attaché à la concision de l'écriture que lui. En imputant à l'image le «crime» de pécher par trop de clarté, Flaubert songeait sans doute à son acte douloureux de création, où chaque page était fruit de rudes labeurs et d'innombrables retouches. Le travail de style était chez lui – suivant l'expression de Roland Barthes (1972, p. 135) – «une souffrance indicible». Les lignes ci-dessous, extraites de sa correspondance², nous le confirment:

¹ Doutora em Estudos Literários (Faculdade de Letras/ Ufal). Professora de Língua e Literatura Francesas (FALE). Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Atua na linha de pesquisa Literatura e História. E-mail: gildabrandao@gmail.com

² Barthes (1972, p. 135) nous renseigne que les citations de Flaubert sont empruntées aux extraits de sa correspondance rassemblés par Geneviève Bollème sous le titre *Préface à la vie d'écrivain*.

Quelques fois quand je me trouve vide, quand l'expression se refuse, quand après avoir griffonné de longues pages, je découvre n'avoir fait aucune phrase, je tombe sur mon divan et j'y reste hébété dans un marais intérieur d'ennui (apud BARTHES, 1972, p.136).

Pour l'auteur de *Madame Bovary* (1852-1856) et de *Bouvard et Pécuchet* (1874-1880), l'image, de par sa visualité, agressait le texte littéraire, attitude qui par ailleurs se situe un peu à l'inverse de celle d'Albert Camus, au moment où il apprend qu'on voulait composer une adaptation de son roman, *L'étranger*.

Je sais que les feux de la rampe n'ont rien à voir avec la lumière calculée qu'on peut introduire dans un roman. Dans cet éclairage cru, il arrive qu'un personnage, qui peut se tenir debout dans un récit, s'effondre complètement. [...]. Convenons qu'à partir de maintenant nous parlerons en camarade de travail. (CAMUS, 1993, p. 59) ³.

C'est donc munies de ces réflexions, et sans perdre de vue que l'«immédiat» du message cinématographique s'oppose à la «médiation» du texte littéraire, que nous allons parcourir l'univers romanesque flaubertien recrée par Claude Chabrol (1930-2010), cinéaste renommé,⁴ qui a réuni dans *Madame Bovary* deux interprètes remarquables en tout point: Isabelle Huppert, dans le rôle d'Emma Bovary, et Jean-Pierre Balmer, dans celui de Charles Bovary. Pour atteindre notre objectif, exposé de façon succincte dans le résumé ci-dessus, nous suivons de près la pensée de Roman Jakobson, selon laquelle la prose narrative réaliste et l'art cinématographique sont gouvernés par la métonymie, car tous deux enchaînent avec bonheur les événements l'un à l'autre, selon une succession linéaire. Les deux citations ci-dessous vont dans ce sens:

C'est l'association par contiguïté qui donne à la prose narrative son impulsion fondamentale; le récit passe d'un objet à l'autre, par voisinage, en suivant des parcours d'ordre causal ou spatio-temporel, le passage de la partie au tout et du tout à la partie n'étant qu'un cas particulier de ce processus (JAKOBSON, 1973, p.136).

Tive a oportunidade de conhecer de perto as particularidades da arte cinematográfica que, em essência, é profundamente metonímica, isto é, utiliza de maneira intensa e variada o jogo das contiguidades [...]. Acumulei assim os meus conhecimentos, tendo tomado o partido de comparar esses dois tropos polares – a metonímia e a metáfora – que são transformações artísticas, aquela da contiguidade, esta da similitude, que as diversas formas da arte organizam e relacionam de maneira diferente (JAKOBSON, 1985, p.125)⁵.

S'il est vrai qu'au niveau de l'intrigue la contiguïté est garantie du discours réaliste, et de l'art cinématographique, il n'en reste pas moins que les rapports par similitude – champ de la métaphore – y soient parfois présents. Pour discuter la place accordée dans le film chabrolien à ces deux réseaux de relations et montrer comment l'histoire romanesque s'inscrit dans le récit filmique, nous allons cotôyer, sans prétention technique, des séquences cinématographiques avec

³ Minute de la lettre d'Albert Camus à un correspondant allemand au sujet d'un projet d'adaptation théâtrale de *L'étranger*, écrite en 1954. In : « Le Point » n. 1091, 14-20 août 1993, p.59.

⁴ Claude Chabrol débute, en 1958, avec « Le beau Serge » et « Les cousins ». Son cinquantième film, « Rien ne va plus », est sorti en 1997. Jean Renoir a été le premier à adapter le roman, en 1933, avec Valentine Tessier dans le rôle d'Emma.

⁵ Encore convient-il de dire que c'est en étudiant les variétés des troubles d'aphasie que Jakobson (1974, p. 61) prend soin de noter que « toute forme de trouble aphasique consiste en quelque altération, plus ou moins grave, soit de l'acuité de sélection et de substitution, soit de celle de combinaison et de texture. »

des passages du récit romanesque.

Peut-être convient-il d'ajouter dès maintenant qu'un problème que pose la prise en compte d'un film adapté d'une oeuvre littéraire est lié à la subjectivité du metteur en scène, c'est à dire, à la vision qu'il a voulu en donner. Il n'est pas obligé de prendre l'histoire romanesque dans sa totalité, ce qui veut dire qu'il est le maître de son art et qu'il réalise, moyennant les procédés de la mise en scène (cadres, images, synchronisation image-son) sa propre lecture du roman. Dans la même optique, il ne faut pas reprocher à Chabrol d'avoir changé l'ordre d'apparition des protagonistes, et d'avoir remplacé la scène, anthologique, qui ouvre le récit romanesque – celle de l'arrivée de Charles au collège de Rouen – par une voix *off*, qui fait le point sur sa vie. Assurément dès la première séquence, prise aux Bertaux, le cinéaste impose son point de vue au spectateur, en guidant sa caméra vers Mademoiselle Emma Rouault, dont la figure svelte contraste avec la ronde pesanteur de Charles. En principe rien n'annonce que cette lourdeur conduira subtilement le lecteur aux premières scènes du roman, supprimées par le réalisateur, aisément réparables: ce *charbovari* que l'officier de santé bredouille, interloqué par la question d'Emma («Vous vous appelez comment?»), lors de sa première visite aux Bertaux, n'est-il pas une référence explicite au célèbre épisode de l'arrivée d'un «gars de campagne» dans la classe de 5^{ème}? Cela indique que Chabrol n'a pas été insensible au ridicule dont maintes fois Flaubert a couvert son personnage⁶. Dans ce sens nous pouvons d'ores et déjà avancer que, ce qui semble pour le moins étonnant, la ressemblance entre le film et l'oeuvre a été gardée. C'est pourquoi le lecteur flaubertien ne se sent pas tout à fait dépaycé dans l'adaptation chabrolienne.

Pourtant, si d'une part Chabrol fait que le lecteur se reconnaisse dans la succession des événements, d'autre part il le déçoit quand il décide de changer la couleur des cheveux d'Emma: les cheveux châtain d'Isabelle Huppert échappent au portrait physique de l'héroïne flaubertienne, dont les cheveux sont noirs. Infidélité du réalisateur apparemment sans importance? À première vue, oui. Néanmoins, on peut remarquer que, dans la trame romanesque, la chevelure de Emma, dont la couleur peut passer inaperçue aux yeux du lecteur moins avisé, garde une signification particulière et l'on ne peut qu'admirer le grand soin que prend le narrateur à la décrire. Ce détail n'est donc pas sans importance:

Son cou [de Emma] sortait d'un col blanc, rabattu. Ses cheveux dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne; et, laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondulé vers les tempes que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie (FLAUBERT, 1956, p. 23, nous soulignons)⁷.

Il est possible que ces «bandeaux noirs⁸», teintés d'un troublant exotisme (serait-ce un souvenir lointain des voyages que Flaubert avait faits en Orient, où les femmes sont, dit-on, brunes?) s'imposent à l'auteur par leur efficace narrative comme par leur portée symbolique. Nous avons raison de dire que la chevelure de Emma, dont la couleur n'a pas toujours besoin d'être citée pour produire du sens (couleur, soit dit en passant, pleine de parfums baudelairiens)

⁶ Dans son réquisitoire (1947, p. 373) contre Flaubert, l'avocat Ernest Pinard a trouvé que l'auteur avait trop ridiculisé Charles Bovary. Pour Pinard, Charles apparaît comme un faible, destiné à être dominé: «On prend le mari au collège et, il faut le dire, l'enfant annonce déjà ce qui sera le mari. Il est excessivement lourd et timide, si timide que lorsqu'il arrive au collège et qu'on lui demande son nom, il commence par répondre *Charbovari* [...] . Ici le rôle de M. Bovary s'efface; celui de Mme. Bovary devient l'oeuvre sérieuse du livre.

⁷ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* – moeurs de province. Paris: Gründ, 1956. Dorénavant, toutes les citations seront extraites de cette édition.

⁸ À cette époque, paraît-il, seules les petites filles portaient les cheveux dénoués, flottant sur les épaules. Les femmes portaient la chevelure enfermée dans un chignon, noué bas sur la nuque, ou fixé en bandeaux.

prend une dimension métaphorique et fonctionne comme un indice de sa sensualité exotique (parce qu'il y en a une) donc de sa *différence*. C'est pourquoi le narrateur s'y réfère si souvent:

Les rideaux jaunes, le long des fenêtres, laissaient passer doucement une lourde lumière blonde. Emma tâtonnait en clignant des yeux, tandis que les gouttes de rosée suspendues à ses bandeaux faisaient comme une auréole de topaze tout autour de sa figure. Rodolphe, en riant, l'attirait à lui et il la pressait sur son cœur. Ensuite, elle examinait l'appartement [...], *elle se peignait avec son peigne et se regardait dans le miroir à barbe* (FLAUBERT, 1956, p.182, nous soulignons).

Nonobstant l'absence, dans la version filmique, de cette couleur symbolique⁹, ce qui frappe tout de même lorsque l'on confronte le roman au film ce sont les stratagèmes (gros plans, cadrages) auxquels recourt Chabrol pour dévoiler toute la beauté de l'héroïne. Dès les premières séquences du bal au château de la Vaubyessard – étonnamment longues pour un film – où elle apparaît fulgurante dans sa robe de safran pâle, le cinéaste a bien retenu les «desseins» du romancier, en tenant Charles derrière sa femme et en ne montrant au spectateur ce qu'il voit:

Emma fit sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début. *Elle disposa ses cheveux d'après les recommandations du coiffeur* et elle entra dans sa robe de barège, étalée sur le lit. [...] Il la voyait par derrière, dans la glace, entre deux flambeaux. Ses yeux noirs semblaient plus noirs. *Des bandeaux doucement bombés vers les oreilles*, luisaient d'un éclat bleu; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de rose pompon mêlée de verdure (FLAUBERT, 1956, p.60, nous soulignons).

Dans ce bal où Emma circule, grisée par le luxe, tenant les yeux, les oreilles et l'esprit largement ouverts, attrappant des bribes de conversations incroyablement bêtes – saisies par un narrateur débordant d'ironie –, dans cette fête aristocratique où tout lui semble mi-réel, mi-imaginaire, la relation métonymique entre l'image et la lettre est évidente: tandis que Charles apparaît à l'arrière plan, la caméra (montage interséquentiel) suit Emma (cadrage de son visage en gros plan et en plan demi-rapproché avant et pendant la séquence de la valse), accompagne ses moindres gestes jusqu'à celui, redondant, révélateur de sa sensualité. Il s'agit maintenant de sa bouche, de sa langue, de ses dents et de ses lèvres (déjà mentionnées dans notre première citation) qui, comme les cheveux, trahissent ce que l'auteur dissimule: la sensualité secrète qui anime son héroïne et qui se révèle par des gestes, sur lesquels le réalisateur a eu le souci de porter un regard empreint de malice. C'est ainsi qu'on remarquera au premier chef le geste de lécher le sang qui lui était sorti du doigt (Charles se retourne alors et la regarde momentanément) et celui de boire avec volupté (sous l'oeil un petit peu hébété de l'officier de santé) les dernières gouttes de sa liqueur de *curaçao*. Nous en donnons ci-dessous quelques passages éclairants:

Selon la mode de la campagne elle lui proposa de boire quelque chose. Il refusa, elle insista, et enfin lui offrit en riant, de prendre un verre de liqueur avec elle. 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 verre (FLAUBERT, 1956, p.29).

⁹ Il ne faut pas oublier que les yeux de Emma sont aussi noirs, ce qui lui donne sans doute un air exotique.

On versa du vin de Champagne à la glace. Emma frissonna de toute sa peau en sentant ce froid dans sa bouche (FLAUBERT, 1956, p.59).

Elle mangeait alors une glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans une coquille de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents. (FLAUBERT, 1956, p.62).

Peut-être ces synédoques (celles de la chevelure et des lèvres), révélant une volupté à demi cachée, ne se laissent-elles pas facilement deviner dans le film, à l'inverse de cette manie, (plus visible sur l'écran) qu'a Emma de garder de vieux objets: «ses anciens cahiers de musique, les petits livres qu'on lui avait donnés en prix et les couronnes en feuilles de chêne, abandonnés dans un bas d'armoire» (FLAUBERT, 1956, p.29). L'armoire, c'est évident, constitue une véritable archéologie de la mémoire, donc du souvenir. Quel traitement imaginaire doit-on donner à ce petit espace qu'est le tiroir? Baudelaire (1964, p.86) dans son poème «Spleen» y a cru voir de mystérieuses fantaisies: «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. / Un gros meuble à tiroirs encombrés de bilans, / De vers, de billets doux, de procès, de romances, / Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances, / Cache moins de secrets que mon triste cerveau.». Francis Jammes dans «La salle à manger» s'y trouvait en bonne compagnie: «Il y a une armoire à peine luisante / Qui a entendu les voix de mes grand-tantes»). Emma s'y plonge douloureusement. Alors que M. Bovary¹⁰, privé d'ambition et du désir d'aller plus avant, connaît le bonheur vrai de la vie simple et quotidienne, Madame se laisse engoutir dans le mirage des flambeaux d'une nuit de fête, à jamais éteints, dont elle ne saura dissiper le souvenir:

Souvent, lorsque Charles était sorti, elle allait prendre dans l'armoire, entre les plis de linge, où elle l'avait laissé le porte-cigares en soie verte. Elle le regardait, l'ouvrait, et même elle flairait l'odeur de sa doublure, mêlée de verveine et de tabac. A qui appartenait-il? ... Au vicomte. C'était peut-être un cadeau de sa maîtresse (p.67).

On le sait, on est ici au cerne d'un conflit – le «bovarysme», concept pivot du roman – trop connu pour qu'on y insiste. Bien entendu, cette fuite au réel, cette vie bancal qui fait d'Emma une personnalité coupée en deux, apparaît bien pâle dans le film, dans la mesure où ce drame psychologique est exploité par une ressource stylistique – le style indirect libre – dont Flaubert a été le maître, lequel lui permet d'être «dehors» et «dedans» simultanément.

Selon Brombert (1971) il s'agit

[D'une] double perspective qui discrédite la fameuse théorie de l'impassibilité, [...] d'une méthode qui permet de donner des résumés elliptiques de conversations aussi bien que des équivalents de monologues intérieurs. [...]. Le style indirect libre souligne par conséquent le hiatus séparant ce que le personnage sent de ce que l'auteur comprend. (BROMBERT, 1971, p.58)

En tout cas, il est visible que le réalisateur fait un effort pour que les deux modes d'arrangement du signe linguistique (JAKOBSON, 1985), voire la combinaison (le pôle métonymique) et la sélection (le pôle métaphorique) apparaissent dans sa création artistique. Il en

¹⁰ Raymond Queneau (1979, p. 46) dans une courte préface à *Bouvard et Pécuchet*, laquelle, selon Claudine Gothot-Mersch (1979, p. 45) il comptait remanier, écrit: «La ressemblance entre les noms de Bouvard et de Bovary est curieusement accentuée par le fait que Flaubert avait obtenu celui de Bovary en dénaturant celui de Bouvaret». Au sujet de Charles, Flaubert a noté dans un brouillon: «[...] Il était bon pourtant. Elle ne savait à quoi s'en prendre, ni que lui reprocher positivement, et c'était là qu'était la fatalité.» (Apud DIGEON, 1970, p.72).

résulte que le lecteur y repère sans difficulté le *leit-motif* de la fenêtre¹¹, topique plusieurs fois révisité par le narrateur et que le cinéaste reprend à plaisir. Retenons ici cette réflexion, sereine et équilibrée, de Brombert (1971, p.66):

La fenêtre devient en fait, dans *Madame Bovary*, le symbole de l'attente: ouverture sur l'espace qui suscite le rêve. Jean Rousset, dans un brillant essai, suggère que la fenêtre ouverte déclenche les velléités mystiques d'Emma. [...]. Il est vrai que la fenêtre entr'ouverte fait partie de ses rêveries littéraires au couvent. Mais si la rêverie spatiale correspond tout d'abord au désir et à l'attente, elle s'affirme bientôt comme une fermeture sur l'espoir.

Personnage muet, la fenêtre garde des connotations proches et antithétiques à la fois: elle est liée à l'interdit et à la liberté, elle est porteuse de vie et de mort, elle incarne le rêve d'impuissance qui est au cœur d'Emma, elle se prête aussi bien aux rêves et aux cauchemars de sa vie médiocre. Bref, elle est à l'image de sa solitude.

C'est ainsi, au milieu de cette nébuleuse de connotations, que la fenêtre apparaît tout au long de l'histoire, dès les visites de Charles à la ferme des Rouault: « Il [Charles] arriva un jour vers trois heures; tout le monde était aux champs; il entra dans la cuisine, mais n'aperçut point d'abord Emma; les auvents étaient fermés. [...]. Entre la fenêtre et le foyer, Emma cousait.» (FLAUBERT, 1956, p.28-29). Elle participe à la demande en mariage (dans le film, plan lointain axé sur la fenêtre qui s'ouvre) et l'œil du spectateur y est attiré sinon à la manière d'une énigme à résoudre, au moins d'un pari:

Père Rouault... père Rouault, balbutia Charles.

- Moi, je ne demande pas mieux, continua le fermier. Quoique sans doute la petite soit de mon idée, il faut pourtant lui demander son avis. Allez-vous en donc; je m'en vais retourner chez nous. Si c'est oui, entendez-moi bien, vous n'aurez pas besoin de revenir [...]. Mais pour que vous ne vous mangiez pas le sang, je pousserai tout grand l'auvent de la fenêtre contre le mur (FLAUBERT, 1956, p.31).

Il y a je ne sais quoi de systématique, de froid et de triste dans la fermeture et l'ouverture de fenêtres, ce topique qui revient dans le roman par transfert ou contiguïté, car la fréquence des emplois figurés lui donne des équivalences insoupçonnables. Dans le film, à chaque visionnement, la fenêtre, et tout le champ sémantique qu'elle recouvre – carreaux, vitres, embrasures, volets – crée une sorte de complicité avec le lecteur, amateur de Flaubert, mais pas avec le spectateur, car l'absence de recours verbal (sauf ceux où le message verbal est dominant) ne permet pas de lui faire comprendre les implicites contenus dans le tissu littéraire. Tout le temps présente dans le film, la fenêtre n'est, pour le spectateur, qu'un objet perceptible par le sens visuel. Prenons ce thème dominant dans le passage où Emma, bouleversée, éperdue, lit la lettre de rupture envoyée par Rodolphe (l'obsession du suicide est en gestation): «Elle s'était appuyée contre l'embrasure de la mansarde et elle relisait la lettre avec des ricanements de colère. [...] Elle jetait les yeux autour d'elle, avec l'envie que la terre croulât. Pourquoi n'en pas finir? Qui la retenait donc?» (FLAUBERT, 1956, p. 39). On voit que, pétri de bonne volonté, le réalisateur, au moyen d'un léger travelling sur la pièce, a bien voulu donner à la fenêtre un, disons, traitement symbolique. Il conviendrait quand même de s'interroger sur l'intérêt du spectateur au sujet de ce thème: par exemple, tout à fait voué à l'évolution des épisodes de l'action, difficilement il aurait compris le passage ci-dessous, où Emma, pour un instant seulement, revoit son passé. Ce qui lui reviennent en mémoire c'est la platitude du paysage normand avec ses pommiers – formes

¹¹ Selon Jean-Maurice Lefebvre (1975) ce fut Jean Rousset le premier à étudier le rôle de la fenêtre dans son étude intitulé *Madame Bovary* – forme et signification, publié en 1962.

symboliques de la culture du romancier – son père et la jeune paysanne qu'elle a été. D'ailleurs, on a pu s'étonner que Chabrol n'ait pas voulu utiliser ici le procédé de retour en arrière, des «flash-back explicatifs [qui] correspondent à l'utilisation classique de la mémoire au cinéma» (LARERE, 1986, p.373).¹² Ces visages si humbles, qui regardent par les carreaux, forment un contraste suprême avec le faste du bal:

L'air du bal était lourd; les lampes pâlissaient. On refluit dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres; au bruit des éclats de verre, Mme. Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors, le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, remuant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie (FLAUBERT, 1956, p.62).

La fenêtre évoque alors, métaphoriquement et métonymiquement, deux mondes séparés par une distance infinie¹³. On ne voit ce que l'on cherche: tandis que le spectateur veut comprendre globalement le film, le lecteur du roman veut établir des relations entre ce qu'il connaît, ce qu'il voit et ce qu'il entend. Comment un moyen d'expression, le cinéma, qui priorise l'image, s'approprie le signe poétique c'est une question difficile à trancher, étant donné que

Le cinéma travaille avec des fractions d'objet variées et de dimensions différentes; il modifie les proportions de ces fractions et les confronte suivant leur proximité, ou suivant leur ressemblance et leur opposition, c'est-à-dire qu'il emprunte la voie de la métonymie ou de la métaphore (deux genres fondamentaux de la composition cinématographique) (JAKOBSON, 1973, p.106).

A partir des interrogations que pose la confrontation d'une oeuvre littéraire à un film, et sachant d'avance qu'un réalisateur trouvera son intérêt selon sa sélectivité personnelle (il ne saurait être question de vouloir à tout prix tout récupérer), nous avons montré comment s'est opérée la transcription de la page en image et comment ce déplacement se manifeste dans la version filmique de Claude Chabrol. Bref, nous avons voulu souligner l'importance que, malgré les contraintes propres à l'art cinématographique, Chabrol a accordé aux deux processus fondamentaux de l'art littéraire – la métaphore et la métonymie. Bien qu'il s'y rende attentif, son approche, bien entendu, modifie le profil de l'oeuvre. Ce qui vaut pour la méfiante réceptivité de Flaubert à l'égard de l'illustration de *Boward et Péouchet*, vaut aussi pour notre conclusion.

REFERENCES

BROMBERT, Victor. **Flaubert par lui-même**. Paris: Seuil, 1971. (Écrivains de toujours).

BARTHES, Roland. **Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques**. Paris:

¹² Larere (1986, p. 372-373) distingue deux grandes catégories de retours en arrière: ceux qui «relèvent de la contrainte narrative, c'est-à-dire qu'ils ont pour prétexte la nécessité d'une explication causale [...]»; ceux qui «relèvent de la contrainte psychologique, car ils ont pour prétexte une analogie de sensations ou d'émotions. [...]» ;

¹³ Remarquons-y la note ironique. Selon le mot de Gothot-Mersch (1979, p. 36): «Dans *Madame Bovary* l'ironie est encore saisissable; par exemple dans l'emploi de l'italique, qui désigne et stigmatise le discours de l'autre dans celui de l'auteur-narrateur. Et si le style indirect libre, procédé plus subtil, y est déjà couramment exploité, il est loin de prendre l'importance qu'il aura dans le roman posthume. Dans *Boward et Péouchet*, tout est organisé pour que le lecteur perde pied.»

Seuil, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal [présenté par Jean-Paul Sartre]**. Paris: Editions Gallimard e Librairie Française, 1964. (Le livre de poche).

CAMUS, Albert. Lettre sur **L'étranger**. In: «Le Point», août 1993, n.1091.

DIGEON, Claude. **Flaubert**. Paris: Hatier, 1970. (Connaissances des Lettres).

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary – moeurs de province**. Paris: Gründ, 1956.

GOTHOT-MERSCH, Claudine. Introduction. In: FLAUBERT, Gustave. **Bouvard et Pécuchet**. Paris: Gallimard, 1979. p. 7-43. (Folio Classique).

JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Kristina. Similaridade e contiguidade na língua e na literatura, no cinema e na afasia. In: **Diálogos**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch, Léon Kossovitch, Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 121-130.

JAKOBSON, Roman. **Questions de poétique**. 2. ed. revue et corrigée par l'auteur. Paris: Seuil, 1973.

_____. **Essais de linguistique générale: les fondations du langage**. Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.

LARERE, Odile. Sur la mémoire au cinéma. In: **Poétique – revue de théorie et d'analyse littéraires**. (67). Paris: Seuil, 1986. (n. 67). p. 371-383.

LEFEBVE, Jean-Maurice. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira Coutinho. Coimbra: Almedina, 1975.

QUENEAU, Raymond. Une préface. In: FLAUBERT, Gustave. **Bouvard et Pécuchet**. Paris: Gallimard, 1979. (Folio classique). p. 45-48.

REQUISITOIRE, PLAIDOIRIE et JUGEMENT du PROCÈS INTENTÉ A L'AUTEUR devant le Tribunal Correctionnel de Paris. (6^{ème} chambre). Paris: Editions Garnier Frères, 1947. p. 373-505.

ROBERT, Marthe. **La vérité littéraire**. Paris: Grasset, 1981.

Recebido em 28/03/2013.

Aprovado em 17/10/2013.