

Florence Gacoin Marks

UDK 821.133.1.09-31Flaubert G.:791Chabrol C.

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

DOI: 10.4312/vestnik.5.131-144

florence.gacoin-marks@guest.arnes.si

LE TRAITEMENT DU DISCOURS INDIRECT LIBRE FLAUBERTIEN DANS LE FILM DE CLAUDE CHABROL *MADAME BOVARY*

L'étude des relations unissant l'œuvre cinématographique et l'œuvre littéraire lui ayant servi de base s'inscrit dans l'étude plus générale des relations entre la littérature et les autres arts.⁶⁴

Le plus souvent, ces études sont essentiellement thématiques et s'attachent à comparer l'œuvre littéraire et le scénario du film auquel s'ajoutent ou, du moins, devraient s'ajouter des éléments purement filmiques tels que le jeu des acteurs, les décors et les mouvements de caméra. Ici, nous nous proposons de tenter une étude très limitée portant non pas sur un motif ou un autre élément thématique, mais sur un procédé stylistique propre à l'écriture romanesque : le discours indirect libre (DIL).⁶⁵ Pour ce faire, nous avons choisi de nous intéresser à *Madame Bovary*, œuvre de Gustave Flaubert où le romancier a abondamment eu recours au DIL, ainsi qu'à l'adaptation cinématographique à laquelle cette œuvre a donné lieu.⁶⁶

Grand classique du roman français traduit dans de très nombreuses langues et même à plusieurs fois dans bon nombre d'entre elles,⁶⁷ *Madame Bovary* a inspiré également de nombreux autres artistes, à commencer par les illustrateurs qui, dès le XIX^e siècle, en dépit de la répugnance que Flaubert avait témoignée de son vivant pour ces pratiques, se sont ingénies à représenter les personnages et scènes du grand livre sur les « mœurs de province ». Par la suite, à partir de 1932 jusqu'à nos jours, *Madame Bovary* a donné lieu à plus de dix adaptations cinématographiques, dont trois films français réalisés respectivement par Jean Renoir (1933), Pierre Cardinal (1974) et Claude Chabrol (1991). Dans le présent article, nous nous intéresserons au troisième, l'adaptation française la

64 Comme l'écrit Gérard Genette, « [à] l'horizon d'une démarche littéraire comparatiste s'inscrit [...] une réflexion sur l'interaction des différentes formes d'art » (Genette, 1982: 8).

65 Rappelons quelques abréviations déjà couramment utilisées par les chercheurs et dont nous ferons usage dans la suite du texte : DIL, discours indirect libre ; DN, discours narratif ; DD, discours direct, DI, discours indirect. Nous y ajouterons l'abréviation DSD pour désigner le « discours semi-direct », la forme slovène du monologue narrativisé.

66 Rappelons que l'idéal de Flaubert était d'écrire « un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style » (lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852) et que, pour cette raison, le romancier a mis cinq ans à écrire *Madame Bovary*.

67 Il existe, entre autres, dix-neuf traductions de ce roman en anglais et à peu près autant en allemand.

plus récente de *Madame Bovary*, c'est-à-dire l'adaptation ayant vu le jour à une époque où les recherches concernant l'écriture romanesque en général et plus spécifiquement le style de Flaubert se sont multipliées et ont pu éclairer le réalisateur dans son travail. Les déclarations de ce dernier dans divers entretiens semblent en effet montrer que le cinéaste se sent proche du romancier, souhaite rester fidèle à son œuvre et n'a certainement pas négligé son style dans l'élaboration de son adaptation de *Madame Bovary* à l'écran.⁶⁸

1 LE DISCOURS INDIRECT LIBRE, UNE FORME DE DISCOURS SPÉCIFIQUEMENT LITTÉRAIRE

Comme nous l'avons déjà mentionné précédemment, le DIL ne s'est imposé comme procédé narratif dans le roman français qu'à partir du XIX^e siècle, avec Flaubert qui en fait un usage permanent. Dès lors, comme le constate déjà Thibaudet en 1935, il se généralise, « entre dans le courant commun du style romanesque, abonde chez Daudet, Zola, Maupassant, tout le monde » (1935 : 248).

La description que la linguiste Laurence Rosier propose du DIL dans son récent ouvrage de synthèse consacré au discours rapporté en français, nous permet de nous faire une première idée de la complexité de ce phénomène discursif :

Le marquage minimal du DIL se réalise, en français contemporain, par la présence conjointe d'un verbe à l'imparfait et/ou au conditionnel avec une troisième personne, généralement accompagnée d'une modalité décalée qui peut porter sur le verbe même (auxiliaire modal), sur la forme de la phrase (interrogative, surassertion), sur un complément de l'énonciation (adverbial). Cette modalité décalée fait entendre la voix d'une autre, de façon plus (DIL mimétique) ou moins discordante (DIL narratif) avec le contexte narratif (2008 : 90).

Le DIL se définit donc par son hybridité tant au niveau strictement grammatical qu'énonciatif. Ainsi, d'un point de vue grammatical, le DIL est bel et bien un discours hybride alliant deux éléments apparemment très distincts, voire incompatibles : d'un côté, la troisième personne et la concordance des temps propres au DI et, de l'autre, le lexique, les tournures syntaxiques et les coordonnées spatio-temporels déictiques du DD. Par ailleurs, ne se distinguant pas grammaticalement du DN à l'imparfait, le DIL est par nature difficilement identifiable et permet d'instaurer une ambiguïté énonciative ouvrant la porte à

⁶⁸ Ainsi, le réalisateur a, entre autres, déclaré : « Ce que la littérature peut vraiment apporter au cinéma, ce n'est pas tant un réservoir de sujets intéressants qu'un certain sens du récit. Ce qui compte, c'est de dégager le film du spectacle pour le rapprocher de l'écriture ». Cette citation a été publiée dans *Cinéma et Roman* (in *La revue des Belles Lettres*, Paris-Caen, 1999, n°36-38, p. 67) et citée par Gilles Visy (2004). Nous aurons l'occasion de revenir sur les caractéristiques de l'adaptation élaborée par Claude Chabrol.

la polyphonie.⁶⁹ De manière générale, et tout particulièrement chez Flaubert, seul le co(n) texte peut éventuellement permettre de trancher si le discours est pris en charge par le narrateur ou par le personnage. L'ambiguïté des temps, à laquelle s'ajoute la polyvalence du lexique, crée dans certains cas une sorte de terrain flou, de *no man's land* où cohabitent les voix du narrateur et celle du personnage. Bien souvent, c'est aussi dans cet entre-deux que se loge la fameuse « ironie flaubertienne », procédé reposant sur la discordance entre ce que le personnage dit et ce que le narrateur en pense.

Ainsi, quand Flaubert rapporte en DIL les rêves de voyages d'Emma, nous pouvons entendre au premier plan les pensées de l'héroïne :

C'est là qu'ils s'arrêteraient pour vivre ; ils habiteraient une maison basse, à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac ; et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contemperaient (Flaubert 1951 : 470).

Cependant, l'énumération de clichés exotiques (palmier, gondoles, hamacs, vêtements de soie) et romantiques (la contemplation des nuits douces) laisse aussi entendre la voix de Flaubert qui s'ingénue à miner les rêves d'Emma en en dénonçant la facticité.⁷⁰ C'est ainsi qu'on peut qualifier ce passage en DIL de polyphonique ou, du moins, de diphonique.

En raison de cette complexité, le DIL est une forme de discours spécifiquement littéraire qui a suscité un intérêt constant chez les critiques et les chercheurs tant en linguistique qu'en littérature qui, par des approches variées, ont tous tenté de percer le secret de son efficacité.⁷¹

2 LE PROJET CINÉMATOGRAPHIQUE DE CLAUDE CHABROL

Il est parfois difficile d'obtenir des documents et témoignages fiables concernant les projets cinématographiques des scénaristes-réalisateurs ayant décidé d'adapter une œuvre littéraire au cinéma. Les intervieweurs n'ont souvent pas les connaissances en littérature suffisantes pour poser des questions réellement pertinentes ; par ailleurs, l'espace réservé à ce type d'entretiens est rarement propice à une réflexion approfondie. Dans le cas

69 Ce concept a été introduit par Mikhaïl Bakhtine dans les années 1960 et repris par certains chercheurs dans les années 1980 pour renouveler l'étude du DIL français.

70 Flaubert reprend ensuite en charge la narration en montrant que cette vie rêvée, ne permettra pas à Emma d'échapper à l'ennui que lui procure toute situation paisible et routinière.

71 Comme le constate Laurence Rosier, « l'arrivée du DIL dans la réflexion linguistique repose à nouveau la question du *discours rapporté* dans son rapport au littéraire et au style, hors des sentiers grammaticaux (1999, 42). Dorrit Cohn (1981), Claudine Gothot-Mersch (1983), Oswald Ducrot (1984) et Jacqueline Authier-Revuz (1992), pour ne mentionner que quelques noms dont les écrits assez récents ont fait date, se sont succédé pour examiner la question du DIL de points de vue très différents.

précis, nous avons la chance de disposer de deux longs entretiens accordés par Chabrol à Pierre-Marc de Biasi, l'un des plus grands spécialistes de Flaubert actuels, en décembre 1990, donc peu de temps avant la sortie du film.⁷²

Bien que souhaitant être le plus fidèle possible au roman de Flaubert et respecter au plus près la structure tripartite de l'œuvre, Chabrol a été contraint, en raison du cadre temporel restreint de son film, d'opérer des coupes dans l'histoire et le texte. Ainsi, son film commence par la première rencontre des futurs époux Bovary (chapitre 2) et s'achève pour ainsi dire avec la mort d'Emma (on passe directement de sa mort à la dernière page du roman). Le réalisateur s'en explique ainsi : « [J]e suis parti du principe que Madame Bovary, c'est avant tout l'histoire d'Emma » (Boddaert-De Biasi 1991 : 32). Cela induit la disparition de passages assez longs : l'évocation de l'enfance et de la jeunesse de Charles (qui permet pourtant de mieux comprendre le personnage) ainsi que la scène où Charles découvre l'infidélité passée de sa femme et rencontre son rival au village. À l'intérieur de la vie d'Emma, certaines scènes ont été supprimées ou, plus souvent, simplifiées. En revanche, contrairement à ce que nous pouvons constater dans la majorité des autres adaptations de *Madame Bovary* à l'écran, Chabrol n'invente rien, ne rajoute aucune scène et reste extrêmement proche de l'œuvre littéraire qu'il adapte. Les écarts les plus importants consistent en des déplacements et modifications de certaines scènes. Par exemple, la scène où madame Bovary mère réprimande sa belle-fille concernant sa gestion du ménage a lieu plus tôt, immédiatement après le retour d'Emma des trois jours passés à Rouen. De plus, dans le film, c'est Emma qui propose de détruire la procuration et Charles qui s'interpose (la procuration n'est pas détruite par la belle-mère et Emma n'a pas de crise de nerfs, ce qui donne d'elle la vision d'une femme plus forte psychologiquement que dans le roman).

En écrivant son scénario, Chabrol revient en quelque sorte à un état antérieur du roman. En effet, il est connu que Flaubert établissait lui-même de façon schématique le déroulement de l'intrigue et des scènes avant de passer au travail de rédaction de son roman. Pour Chabrol, « [c]e travail de Flaubert [...] ressemble exactement à ce que serait la façon de procéder d'un scénariste de génie » (Boddaert-De Biasi 1991: 76). Ainsi, comme le fait remarquer Pierre-Marc de Biasi dans l'entretien avec Claude Chabrol déjà mentionné, le travail du scénariste s'apparente à « une plongée dans la genèse même du texte de Flaubert » (Boddaert-De Biasi, 1991, 76). Naturellement, le « scénario » flaubertien étant trop long, Chabrol a dû opérer des choix, mais il n'a pas eu besoin d'inventer. Pour ce qui est de la représentation visuelle des scènes élaborées par Flaubert, Chabrol a pu, là aussi, suivre les indications de l'écrivain. Comme le note Gilles Visy, « [l]es descriptions de Flaubert sont d'une telle acuité visuelle que le Septième Art n'a plus qu'à cueillir les mots pour les mettre en mouvements » (2004).

72 Les deux entretiens ont été réunis sous le titre « Un scénario sous influence. Entretien avec Claude Chabrol par Jean-Marc de Biasi » dans le recueil de documents *Autour d'Emma. Madame Bovary, un film de Claude Chabrol avec Isabelle Huppert* (voir bibliographie), pp. 23-109.

L'une des caractéristiques du récit flaubertien est de jouer sur les différents points de vue des personnages. Ainsi, par exemple, la scène du bal au château de la Vaubyessard est en grande partie observée du point de vue d'Emma. S'ajoutent à son regard celui de Charles, qui n'a d'yeux que pour sa femme, et celui du narrateur omniscient, qui lit dans les pensées des personnages. Ici, Chabrol met les procédés cinématographiques au service de la focalisation multiple voulue par Flaubert. Comme le remarque Gilles Visy, le réalisateur « se fonde à travers les trois points de vues, la caméra devient la perception de tous ces foyers » (2004).

En réalité, l'écart le plus délicat entre le film et le roman est peut-être la réduction des passages narratifs confiés par Chabrol à une voix extérieure (voix *off*). Bien que faisant mine de lire le roman, la voix opère dans le texte des coupes qui lui ôtent beaucoup de sa précision et de sa saveur. Ainsi, par exemple, comme le remarque Pierre-Marc de Biasi, la dernière page du roman, que la voix *off* fait mine de lire *in extenso*, est fortement tronquée, réduite à moins de la moitié. Entre autres, le récit de la mort de Charles (avec toute l'ironie qui le caractérise) disparaît totalement. Chabrol justifie à nouveau son choix par le minutage du film, tenant comme parfaitement impossible d'imposer à ses spectateurs un récit long de trois minutes et demie (Boddaert-De Biasi 1991: 50-54).

3 TRAITEMENT DU DIL DANS LE FILM DE CLAUDE CHABROL

Claude Chabrol a recours à deux stratégies distinctes pour traiter le DIL flaubertien. Son choix semble se faire en fonction du scénario élaboré. Si les propos peuvent être intégrés dans un dialogue, il les place dans la bouche des personnages en présence (DD) ; dans le cas contraire, il a recours à une voix *off*.

3.1. Le DIL transformé en DD (pris en charge par les personnages)

Le plus souvent, Claude Chabrol choisit de transformer le DIL en DD pris en charge par le personnage étant le plus vraisemblablement l'énonciateur du discours. C'est notamment le cas lorsque le DIL fait suite à une phrase comportant un verbe d'énonciation :

Alors Léon, pour faire le dilettante, se mit à parler musique. Il avait vu Tamburini, Rubini, Persiani, Grisi ; et à côté d'eux, Lagardy, malgré ses grands éclats, ne valait rien (Flaubert 1951 : 500).

Léon : Ils ont l'air satisfaits. Mais quand on a vu un Rubini ou Grisi, Lagardy, malgré ses grands éclats, ne vaut pas grand-chose (Chabrol 1991 : 1h 31mn 43s – 1h 31mn 50s).

Dans ce cas, le passage du DIL au DD est sans conséquence. C'est un simple changement de catégorie discursive sans conséquence sémantique. En revanche, quand

le DIL suit une phrase comportant un verbe de pensée, le passage du DIL au DD est plus délicat.

Bovary, pendant ce temps-là, n'osait bouger de sa maison. Il se tenait en bas, dans la salle, assis au coin de la cheminée sans feu, le menton sur sa poitrine, les mains jointes, les yeux fixes. Quelle mésaventure ! pensait-il, quel désappointement ! Il avait pris pourtant toutes les précautions imaginables. La fatalité s'en était mêlée. N'importe ! si Hippolyte plus tard venait à mourir, c'est lui qui l'aurait assassiné. Et puis, quelle raison donnerait-il dans les visites, quand on l'interrogerait ? Peut-être, cependant, s'était-il trompé en quelque chose ? Il cherchait, ne trouvait pas. Mais les plus fameux chirurgiens se trompaient bien. Voilà ce qu'on ne voudrait jamais croire ! on allait rire, au contraire, clabauder ! Cela se répandrait jusqu'à Forges ! jusqu'à Neufchâtel ! jusqu'à Rouen ! partout ! Qui sait si des confrères n'écriraient pas contre lui ? Une polémique s'ensuivrait, il faudrait répondre dans les journaux. Hippolyte même pouvait lui faire un procès. Il se voyait déshonoré, ruiné, perdu ! Et son imagination, assaillie par une multitude d'hypothèses, ballottait au milieu d'elles comme un tonneau vide emporté à la mer et qui roule sur les flots (Flaubert 1951 : 459-460).

Charles : J'ai pris toutes les précautions, pourtant. C'est la fatalité ! Si ce pauvre Hippolyte venait à mourir, c'est moi qui l'aurais assassiné. Tout va se savoir. Je vais être déshonoré !

Emma : Assieds-toi, tu m'agaces (Chabrol 1991 : 1h 15mn 42s – 1h 15mn 58s).

Dans ce cas, par exemple, le passage du DIL au DD a pour effet de modifier la scène décrite par Flaubert. En effet, les réflexions de Charles exprimées en DIL ne sont plus des pensées intérieures, non exprimées, mais des justifications adressées à sa femme. Tandis que, dans le roman, la communication entre les époux Bovary est inexistante, ici Emma est témoin de l'angoisse de son mari, ce qui rend son indifférence et son animosité encore plus cruelles.

Le passage du DIL au DD est aisé également lorsque le discours du personnage est signalé, à l'intérieur du DIL, par l'emploi de l'italique :

Charles se traînait à la rampe, les genoux lui rentraient dans le corps (Flaubert 1951 : 340).

Emma : Qu'est-ce que tu fais ?

Charles : Oh, j'enlève mes bottes. Mes genoux me rentrent dans le corps (Chabrol 1991 : 22mn 36s – 22mn 00s).

Cependant, dans certains cas, l'usage de l'italique est ambigu et ne permet pas de déterminer qui est l'énonciateur des propos cités :

Charles entra dans la salle. M. Boulanger lui présenta son homme, qui voulait être saigné parce qu'il éprouvait *des fourmis le long du corps* (Flaubert 1951 : 407).

Rodolphe : Merci de me recevoir, monsieur. Voici mon valet qui voudrait être saigné parce qu'il éprouve des fourmis tout le long du corps (Chabrol 1991 : 48mn 46s).

S'agit-il de l'expression employée par le valet en style direct (première hypothèse), de l'expression du valet rapportée par Rodolphe (deuxième hypothèse) ou de l'expression choisie par Rodolphe lui-même pour expliquer au médecin de quoi souffre son valet (troisième hypothèse) ? Dans le film, le valet aurait pu lui-même prendre la parole ou être cité par Rodolphe qui aurait signalé la citation par une légère inflexion de la voix de l'acteur jouant son rôle. Or, Chabrol a opté pour la troisième solution en mettant l'expression dans la bouche de Christophe Malavoy (Rodolphe) qui la prononce sans inflexion particulière.

Dans d'autres cas, l'ambiguïté énonciative a été résolue à l'aide d'un dialogue entre les deux personnages potentiellement auteurs des propos rapportés :

Charles, naïvement, lui demanda d'où venait ce papier.

— De M. Guillaumin.

Et, avec le plus grand sang-froid du monde, elle ajouta :

— Je ne m'y fie pas trop. Les notaires ont si mauvaise réputation ! Il faudrait peut-être consulter... Nous ne connaissons que... Oh ! personne.

— À moins que Léon..., répliqua Charles, qui réfléchissait.

Mais il était difficile de s'entendre par correspondance. Alors elle s'offrit à faire ce voyage (Flaubert 1951 : 524).

Charles : Et d'où vient-il ce papier ?

Emma : De monsieur Guillaumin. Je ne m'y fie pas trop. Les notaires ont si mauvaise réputation ! Il faudrait demander l'avis de quelqu'un de compétent. Mais nous ne connaissons personne.

Charles : Mais si. On pourrait demander à Léon.

Emma : Ah oui ! C'est une bonne idée. Mais il va falloir aller à Rouen.

Charles : Je peux lui écrire.

Emma : Charles, ces choses-là ne se traitent pas par correspondance. Non, puisqu'il le faut, j'irai.

Charles (l'embrassant) : Comme tu es bonne (Chabrol 1998 : 1h 43m, 22s – 1h 44mn 00s).

Ici, la scène est composée d'un passage en style direct, d'une phrase en DIL (la phrase soulignée) et d'une phrase en discours narratif. La phrase en DIL permet la transition entre le discours direct et le discours narratif, mais qui est l'auteur des propos rapportés ? Est-ce Emma, désireuse de montrer la nécessité du déplacement à Rouen, ou Charles, ennuyé de traiter ses affaires par correspondance. Chabrol a opté pour la première hypothèse qu'il a développée et explicitée sous la forme d'un dialogue entre les deux époux Bovary. Dans ce cas, Chabrol prend parti et explicite ce qui n'était que suggéré chez Flaubert.

Le recours au dialogue entre les deux personnages est également utilisé par le réalisateur dans un autre cas où il s'avère extrêmement efficace :

On les regardait. Ils passaient et revenaient, elle immobile du corps et le menton baissé, et lui toujours dans sa même pose, la taille cambrée, le coude arrondi, la bouche en avant. Elle savait valser, celle-là ! Ils continuèrent longtemps et fatiguèrent tous les autres (Flaubert 1951 : 339-340).

Charles : Elle sait valser, celle-là !

Emma : Elle ne doit pas manquer d'occasions de s'entraîner ! (Chabrol 1998 : 21mn 46s – 21mn 50s.)

Ici, l'énonciateur de la phrase exclamative n'est pas précisé. Le lecteur l'attribuera aisément à Emma qui, venant de valser avec le vicomte, compare avec envie sa propre danse avec celle, beaucoup plus experte, de la jeune noble qui lui succède au bras de son cavalier. Pour rendre audible cette réflexion intérieure et lui donner tout son sens, Chabrol décide de la placer dans la bouche de Charles et d'inventer une réplique d'Emma explicitant ce qui reste suggéré chez Flaubert : l'amertume d'Emma face à cette jeune femme pour qui le faste et les fêtes semblent être choses quotidiennes. Cette interprétation est renforcée par le ton sur lequel la réplique d'Emma est prononcée.

3.2. Le DIL transformé en DN (pris en charge par le narrateur / la voix off)

À plusieurs reprises, Claude Chabrol choisit de faire intervenir une voix *off*, celle d'un narrateur semblant lire littéralement le texte de Flaubert.⁷³ Le réalisateur s'en explique ainsi : « J'ai utilisé une voix off à cinq ou six reprises parce qu'il y avait des choses qui en soi étaient sublimes – qui étaient sublimes par la langue et le pouvoir d'évocation – et il n'y avait vraiment pas d'autre façon de les dire » (Boddaert-De Biasi 1991: 50). La difficulté provient du fait que, là encore, le réalisateur doit opérer un choix et rompre l'ambiguïté instaurée par le DIL en le plaçant dans la bouche d'un narrateur, ce qui revient à transformer le DIL en DN.

⁷³ En réalité, comme le constate Jean-Marc de Biasi, le texte est considérablement simplifié. Seules quelques phrases ou membres de phrases sont repris textuellement, sonnante comme des vestiges de la narration flaubertienne.

Ainsi, si la dernière page du roman peut sans difficulté être imputée à un narrateur, voire à Flaubert lui-même, d'autres passages peuvent être interprétés de diverses manières. C'est le cas de ce célèbre passage de la première partie décrivant Charles :

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 rêverie. Il n'avait jamais été curieux, disait-il, pendant qu'il habitait Rouen, d'aller voir au théâtre les acteurs de Paris. 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 roman (Flaubert 1951 : 328).

Ces quelques phrases peuvent être attribuées soit à un narrateur extérieur soit à Emma. Flaubert efface les frontières entre les différents types de discours, laissant ainsi au lecteur l'impression de pénétrer dans les âmes sans perdre le fil de la narration. Dans son film, Claude Chabrol fait le choix de réduire ce passage à une seule phrase confiée à la voix *off*, tout en intercalant deux phrases banales inventées par le scénariste et mise dans la bouche de Charles pour illustrer ce que le narrateur entend par « conversation plate comme un trottoir de rue » :

Le narrateur : La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, (*Charles : Il va pleuvoir.*) 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.*) (Chabrol 1991 : 14mn38s – 14mn 51s).

Dans la troisième partie du roman, Emma constate que ses amours extraconjugales ne lui apportent pas le bonheur auquel elle aspire. Le passage doit manifestement être attribué à Emma (la ponctuation et le style empreint d'oralité montrent que nous avons affaire au DIL). Cependant, comme souvent chez Flaubert, l'écrivain glisse des éléments qui lui sont propres et expriment une prise de distance par rapport au personnage. Ainsi, la description de l'amant idéal, tout en correspondant aux rêveries amoureuses d'Emma, sonne, par sa longueur et l'abondance des clichés, comme un commentaire ironique sorti tout droit de l'esprit amusé de l'écrivain lui-même : « 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, sonnante vers le ciel des épithalames élégiaques » (Flaubert 1951 : 550). Il est donc surprenant de constater que Claude Chabrol, au moment de reprendre ce passage, décide de l'écourter pour ne garder que les phrases qui sont indubitablement imputables à Emma mais qu'il place pourtant dans la bouche de la voix *off*.

N'importe ! elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle

s'appuyait ?... 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, sonnante 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 ! (Flaubert 1951 : 550)

Le narrateur : Qu'importe ! elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche ; tout mentait ! (Chabrol 1991 : 1h 49mn 57s – 1h 50mn 7s).

Ce choix s'avère très efficace. En effet, ce contraste entre l'oralité des deux phrases et la voix *off* qui les prononce permet de faire entendre, dans une certaine mesure, les deux voix du DIL, celle d'Emma et celle du narrateur.

Dans l'exemple suivant, le texte commence par une réflexion en DI (introduite par le verbe « songer » postposé) qui rapporte les pensées du personnage. Vient ensuite un membre de phrase en DIL ambigu (« Elle ne haïssait personne, maintenant »), suivi d'un passage clairement pris en charge par le narrateur (Emma est le sujet du dernier membre de phrase et le passage comporte une métaphore et une comparaison). Pourtant, dans le film de Claude Chabrol, ce passage est entièrement confié à la voix *off* :

Elle en avait fini, songeait-elle, avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la torturaient. Elle ne haïssait personne, maintenant ; une confusion de crépuscule s'abattait en sa pensée, et de tous les bruits de la terre Emma n'entendait plus que l'intermittente lamentation de ce pauvre cœur, douce et indistincte, comme le dernier écho d'une symphonie qui s'éloigne (Flaubert 1951 : 582).

Elle en avait fini, songeait-elle, avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la torturaient. Elle ne haïssait personne, maintenant ; une confusion de crépuscule s'abattit en sa pensée, et de tous les bruits de la terre Emma n'entendait plus que l'intermittente lamentation de ce pauvre cœur, douce et indistincte, comme le dernier écho d'une symphonie qui s'éloigne (2h 10mn 22s – 2h 10mn 45s).

Ici, ce choix peut paraître de prime abord beaucoup moins efficace que précédemment. En cessant de raconter l'histoire pour lire littéralement le roman de Flaubert, la voix *off* fait sortir le film de l'art cinématographique pour le ramener à ses origines littéraires. En même temps, par son unité sonore, elle simplifie la structure narrative du texte. Cependant, les éléments visuels viennent compenser cette faiblesse apparente : le regard songeur d'Emma agonisante et sa caresse sur la tête de Charles exploré permettent

en quelque sorte de lire les réflexions prises en charge par la voix *off* dans les yeux et l'attitude de l'actrice. Ainsi, à la confusion ou communion des instances narrative, trait caractéristique du texte original, le réalisateur substitue la communion de la voix et du regard, procédé propre à l'art cinématographique.

Plus rare, la transformation du DIL en discours pris en charge par une voix extérieure (voix *off*) n'est donc pas un traitement cinématographique moins efficace que la transformation du DIL en DD. À défaut de pouvoir conserver l'ambiguïté dans laquelle se loge parfois l'ironie flaubertienne, il permet parfois d'instaurer un certain degré de polyphonie s'en rapprochant.

3.3 Le DIL, discours traduisible par des éléments non verbaux ?

Le dernier procédé que le réalisateur aurait pu utiliser pour transcrire les passages où le DIL exprime les pensées des personnages plus qu'un discours effectivement prononcé est le recours à des images présentées comme les images mentales des personnages. Par exemple, le long passage en DIL (deuxième partie, chapitre 12) où le lecteur est introduit dans les pensées les plus intimes de Charles et d'Emma, totalement opposées les unes aux autres, aurait pu être conservé dans le film sous la forme d'images muettes plus ou moins explicites semblant extraites de l'esprit des personnages ou, au moins, par un plan sur un regard expressif de chacun des deux acteurs susceptible d'éveiller l'imagination du spectateur. Or, ce n'est pas le cas. Ce passage si célèbre est totalement absent du film où nous passons directement de la phrase « Jamais M^{me} Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque » (Flaubert 1951 : 469) à la visite d'Emma à Monsieur Lheureux. Pas de traces de ces rêves et pensées non plus dans les autres scènes précédant la rupture entre Emma et Rodolphe. Ainsi, dans le film de Chabrol, le contenu du DIL est exprimé soit sous la forme d'un discours direct pris en charge par un ou plusieurs personnages soit sous la forme d'un discours narratif confié à une voix *off*. Son rôle de transmetteur des pensées et rêves intérieurs des personnages disparaît complètement.

4 CONCLUSION

Comme nous avons pu le voir, dans le film de Claude Chabrol, le discours indirect libre (DIL), l'un des procédés narratifs très usités par Flaubert, doit faire l'objet d'un traitement minutieux où le réalisateur aura recours à des procédés très divers. Pour résumer, nous pouvons dire qu'il doit être converti soit en discours direct (DD) soit en discours narratif (DN). Les procédés visuels, par lesquels sont rendues de nombreuses descriptions, ne sont que très peu utilisés pour transcrire les passages en DIL, ce qui semble montrer que le réalisateur perçoit ce dernier comme relevant essentiellement du discours et devant comme tel être attribué soit à un ou plusieurs personnages soit

au narrateur (voix *off*). Bien que Claude Chabrol ait fait preuve d'une grande finesse et d'une compréhension parfaite du style flaubertien, le passage du roman à l'écran aboutit inmanquablement à des simplifications et déformations de l'œuvre littéraire. C'est ce qui se produit avec la transposition du DIL où la disparition presque entière de l'ambiguïté énonciative semble inévitable.

En dehors de la simplification de l'intrigue à laquelle Chabrol a été contraint par la nécessité de ne pas dépasser le cadre temporel d'un long métrage ordinaire, nous aurions pu également parler du devenir à l'écran d'autres éléments tels que les images poétiques (métaphores, comparaisons) ou l'ironie flaubertienne. Toutes les analyses montrent bien – si tant est qu'il soit nécessaire de le prouver – que l'adaptation de l'œuvre littéraire à l'écran n'équivaut pas à un roman illustré et que, de son côté, l'œuvre littéraire n'est pas un mauvais film sans images, contrairement à ce que semblent souvent le penser les lycéens et étudiants du début du XXI^e siècle. Ce sont deux formes d'art distinctes, au fonctionnement narratif très différent, qui ont toutes deux leur intérêt propre et ne sont en aucun cas interchangeables. C'est pourquoi, il ne paraît pas toujours très opportun de les confondre en les enseignant ensemble à l'aide des adaptations cinématographiques des œuvres littéraires. Seul un public avisé d'élèves ayant appris à lire une œuvre littéraire et à apprécier une œuvre cinématographique pourra se former une opinion éclairée concernant la transposition d'un art dans l'autre. Une confrontation anticipée ne peut mener qu'à la confusion des genres et à une approche superficielle de la littérature comme du film.⁷⁴

BIBLIOGRAPHIE

1.

CHABROL, Claude [réalisateur], 1991 : *Madame Bovary*. [Long métrage disponible en DVD ou en dix parties sur Youtube.]

FLAUBERT, Gustave, 1951 : *Madame Bovary*. In : Œuvres, tome I, Paris : Gallimard, coll. La Pléiade.

2.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, 1992 : « Repères dans le champ du discours rapporté ». *L'Information grammaticale*, n° 55, 38-42, n° 56. 10-15.

74 En ce sens, nous sommes en désaccord avec Gilles Visy, spécialiste des relations entre la littérature et le cinéma, qui préconise l'utilisation des adaptations pour rapprocher les œuvres littéraires du public scolaire. Plus exactement, nous pensons qu'il convient d'adopter une attitude pragmatique en fonction des caractéristiques des œuvres littéraires concernées. Si Balzac peut être avantageusement présenté à l'aide des adaptations cinématographiques de ses œuvres, un grand styliste comme Flaubert, lui, ne pourra que souffrir de cette présentation qui placera l'intrigue au premier plan et passera sous silence le style, élément fondamental chez ce romancier.

- BODDAERT, François / De Biasi, Pierre-Marc et al., 1991 : *Autour d'Emma. Madame Bovary, un film de Claude Chabrol avec Isabelle Huppert*, Paris : Hatier.
- CERQUIGLINI, Bernard, 1984 : « Le style indirect libre et la modernité ». *Langages*, n° 73. 7-16.
- COHN, Dorrit, 1981 : *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Seuil.
- DUCROT, Oswald, 1980 : *Le Dire et le Dit*. Paris : Éditions de Minuit.
- GENETTE, Gérard, 1982 : *Palimpsestes*. Paris : Seuil.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, 1983 : « La parole des personnages ». Gérard Genette, Tzvetan Todorov [dir.], *Travail de Flaubert*. Paris : Seuil. 199-221.
- HAILLET, Pierre Patrick, 2002 : *Le conditionnel en français : une approche polyphonique*. Paris : Ophrys.
- ROSIER, Laurence, 1999 : *Le discours rapporté: histoire, théories, pratiques*. Bruxelles-Paris : Duculot.
- VISY, Gilles, 2004 : « Emma & Chabrol. Adaptation et dérision d'un bovarysme très bourgeois ». Cadrage mars/avril 2004. Disponible en ligne : <http://www.cadrage.net/dossier/bovary.htm>
- VISY, Gilles, s. a. : « Le cinéma comme stratégie didactique de la perception du roman balzacien ». De la plume à l'écran, site internet sur l'adaptation de la littérature au cinéma créé par Gilles Visy (http://gvisy.free.fr/article.php3?id_article=48).
- ROSIER, Laurence, 2008 : *Le discours rapporté en français*. Paris : Ophrys.
- THIBAUDET, Albert, 1935 : *Gustave Flaubert*. Paris : Gallimard.
- ULLMANN, Stephen, 1964 : *Style in the French Novel*. New-York : Barnes & Noble.

POVZETEK

Obravnava Flaubertovega polpremega govora v filmu *Madame Bovary* Clauda Chabrola

V članku avtorica preučuje obravnavo Flaubertovega polpremega govora v filmu *Madame Bovary* Clauda Chabrola. Pretvorba polpremega govora bodisi v premi govor bodisi v pripoved zunanjega pripovedovalca (z glasom v offu) je neizbežna, a je posebej delikatna, kadar je polpremi govor dvoumen oz. večglasen. V teh primerih je francoski filmski ustvarjalec pogosto našel učinkovite rešitve, s katerimi se je s filmskimi sredstvi približal Flaubertovemu slogu. Kljub temu pa ostaja jasno, da vodi vsaka priredba literarnih mojstrov in v osiromašenje predloge. Zato morajo učiteljji učencem jasno povedati, da gledanje filmske priredbe vrhunškega romana nikakor ne more nadomestiti branje samega literarnega dela. Literatura in film sta različni umetnosti, ki ju je treba predstavljati neodvisno ena od druge. V tem kontekstu filmske priredbe literarnih del morda niso najbolj primeren pedagoški material.

Ključne besede: Gustave Flaubert, Claude Chabrol, Madame Bovary, polpremi govor, literatura in film

ABSTRACT

Transformation of Flaubert's Free Indirect Speech in Film Adaptation *Madame Bovary* by Claude Chabrol

The paper deals with the transformation of Flaubert's free indirect speech in the film *Madame Bovary* by Claude Chabrol. Conversion of free indirect speech into direct speech or into narration by an external narrator (voice-over) cannot be avoided, it does, however, pose many problems because of the potential ambiguousness (polyphony) of free indirect speech. In such cases, Chabrol often finds effective solutions which bring the film closer to Flaubert's style. Nevertheless, it remains clear that film adaptations of literary masterpieces entail serious losses. Therefore teachers must convince students that film adaptations of high-quality literature can never replace literary works themselves. Literature and film are two different media, based on distinct types of artistic expression, and should be presented as such to students. As a consequence, film adaptations of literary masterpieces should not uncritically be considered as the most suitable material in all teaching contexts.

Key words: Gustave Flaubert, Claude Chabrol, *Madame Bovary*, free indirect speech, literature and film