

## UN SCENARIO SOUS INFLUENCE

Entretien avec Claude Chabrol

par

Pierre-Marc de Biasi

Le texte qui suit est la transcription de deux longs entretiens que j'ai eus avec Claude Chabrol au moment où le film était au montage. Il m'avait donné carte blanche pour l'interroger comme je le souhaitais, avec son accord de principe pour que ses propos, quels qu'ils soient, puissent être publiés. J'ai décidé de ne rien changer au rythme ni aux contenus de notre discussion, et c'est ce dialogue à bâtons rompus que vous pouvez lire ici. J'ai seulement ajouté, par-ci par-là, quelques intertitres qui serviront au lecteur de points de repère thématiques pour s'orienter dans ce débat

Une belle matinée de décembre 1990, froide et ensoleillée. Nous sommes à Paris, près de l'Arc de Triomphe, au bar de l'hôtel Splendid-Etoile, dans un décor assez neutre : table basse, fauteuils et banquettes de skaï faisant demi-cercle . Sur une de ces banquettes, Claude Chabrol vient de s'asseoir à ma gauche : grosses lunettes, oeil malicieux, sourcils en bataille. Il est souriant, amical : belle voix profonde, poignée de main chaleureuse. Nous commençons presque immédiatement à discuter :

**Pierre-Marc de Biasi :** Je viens de lire rapidement tous les extraits de presse qui parlent du tournage de *Madame Bovary*, et je dois dire que j'ai été frappé, comme spécialiste de l'oeuvre littéraire, par la précision avec laquelle vous parvenez à vous situer dans une perspective flaubertienne. C'était votre projet puisque vous avez déclaré :

“L'idée qui a présidé à cette adaptation de Madame Bovary est l'absolue fidélité ...L'ambition, peut-être un peu folle, est celle de faire ce film tel que Flaubert aurait pu le concevoir. Il s'agit donc de Madame Bovary de Gustave Flaubert, rien de plus, rien d'autre et, si tout va bien, rien de moins.”

Il y a pourtant quelques points, dans ces interviews, où vos réponses m'ont paru moins convaincantes... Vous avez accepté de jouer au jeu de la vérité. Nous allons donc prendre le temps d'aller au fond des choses...(Chabrol interromp d'un geste mes précautions oratoires)

Claude Chabrol : Ne tenez pas compte de ce que vous avez lu ! Méfiez-vous terriblement des interviews! Certains papiers en arrivent à vous faire dire exactement le contraire de ce que vous pensez. J'ai d'ailleurs, à ce sujet, une histoire formidable à vous raconter sur les "idées reçues" des journalistes. L'histoire n'a rien à voir avec *Madame Bovary* mais a peut-être beaucoup à voir avec Flaubert .Il y a quelques années j'étais marié à une comédienne, et c'était au temps où les journalistes adoraient poser aux actrices la question : "mais, est-ce que vous accepteriez un rôle dénudé?" . Et la réponse des comédiennes était évidemment toujours : "Oui, si le scénario l'exige." Ça finissait par devenir une sorte de rite, très ennuyeux. Alors j'avais dit à ma femme, si on te pose la question, réponds plutôt : "Oui, j'accepterais, mais seulement si c'est complètement gratuit, et si le scénario ne le justifie pas." C'est ce qu'elle a répondu peu de temps après, à un journaliste très original qui lui demandait "et accepteriez-vous de tourner un rôle très déshabillé?" : "-Mais bien sûr! et même tout à fait nue, mais seulement si ce n'est pas prévu dans le scénario, et s'il n'y a aucune raison pour que je me déshabille..." Quand l'article du journaliste sort, qu'est-ce qu'on lit? "Oui, mais seulement si le scénario l'exige." En relisant ses notes le journaliste a dû croire qu'il avait fait un lapsus, qu'il s'était trompé, et croyant bien faire, il a ressorti tranquillement son idée reçue ...

Pierre-Marc de Biasi : Un point pour vous! On croirait vraiment entendre Gustave : il ne supportait pas les journalistes!... Je me tiens tout cela pour dit. Mais ne vous inquiétez pas, je révoque tout de suite mes idées reçues et je vous écoute avec la neutralité malade du magnétophone. Je ne changerai rien à vos propos, mais évidemment, tout ce que vous direz pourra aussi être retenu contre vous!...Commençons par le commencement.

On a beaucoup dit, -c'est peut-être encore une idée reçue- que l'idée de tourner *Madame Bovary* n'était pas chez vous une idée récente, que vous y aviez beaucoup songé, et même que vous auriez eu déjà dans le passé le projet de faire ce film. Si c'est vrai, quel genre d'obstacle vous y avait fait renoncer? Et, vrai ou faux, qu'est-ce qui vous a aujourd'hui permis de passer à l'acte?. Quel a été le déclic?

### Le déclic initial

Claude Chabrol: Que j'ai eu depuis très longtemps le désir de faire *Madame Bovary* est à la fois vrai et faux. 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! Alors 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 que c'était elle l'incarnation idéale d'Emma. Alors que les autres actrices auxquelles j'ai pu penser et que j'admire profondément n'arrivaient pas à me décider...Je crois qu'elles n'avaient pas une conception du personnage, une véritable conception comme c'est le cas d'Isabelle Huppert. Elles avaient une vision du personnage, chacune avait sa lecture. Mais moi j'avais besoin de rencontrer quelque chose de plus profond : 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 telle quelle. Et c'était évidemment décisif pour moi. Sans cette certitude je ne me serais jamais lancé dans l'aventure!

Pierre-Marc de Biasi : Oui, c'était sûrement déterminant... mais, quand même, votre réponse ne me satisfait pas complètement : ça fait quelques années que vous pouviez penser à Isabelle dans le rôle d'Emma. Qu'est-ce qui a fait que, brutalement, vous vous êtes décidé à réaliser ce vieux rêve?

Claude Chabrol: Eh bien , je me suis jeté à l'eau ! A l'origine de ce coup de tête, il y a une raison très bête : je vais fêter mes soixante ans. Je me suis dit : maintenant, logiquement, avec un peu d'efforts, j'arriverai à ne pas décliner tout de suite, mais ça ne pourra sûrement pas aller en s'améliorant! ... D'autre part, il faut une certaine force physique pour tourner un film de cette ampleur ! Donc, me suis-je dit, si je dois faire un jour *Madame Bovary*, ça ne peut plus être que maintenant! Je n'avais plus l'excuse de l'actrice qui manquait pour le rôle principal : j'avais Isabelle, et elle était exactement ce que j'avais toujours espéré! Si bien que la seule excuse qui me restait, c'était de m'avouer : je suis incapable de faire ce film! C'était une objection sérieuse...Donc j'ai continué ma petite méditation et je me suis dit : je suis peut-être tout à fait incapable de le faire, ce film, mais, d'un autre côté, si je n'essaie pas, je passerai le restant de mes jours à m'en vouloir, à me traiter de nul , de lâche, de capon et de crétin. Alors, je me suis lancé! mais vraiment : comme on se lance dans la piscine pour ne pas sentir l'eau froide! J'ai plongé la tête la première!

Pierre-Marc de Biasi : Racontez-moi en trois mots ce moment de décision...

Claude Chabrol : Eh bien, j'ai passé un coup de fil à Isabelle, et je lui ai dit : "Isabelle, ça y est! on va tourner *Madame Bovary*!" . Elle m'a répondu aussitôt : "Ah! Joie, joie, joie!". Après cela, j'ai aussitôt fait un second coup de fil à Marin (Karmitz) et je lui ai dit : "Marin, on va tourner *Madame Bovary* !". Et alors là, je m'attendais à un autre genre de réaction, du genre "tu es devenu complètement fou, il n'en est pas question, etc." . Et pas du tout, il me répond tout de suite : "Ah oui ! Formidable idée! Oui, oui! c'est épatant! Vas-y! Fonce!" Je n'en revenais pas...Du coup je me suis mis à cumuler les difficultés, je lui ai dit : "Oui, mais attention! je ne veux pas tourner en studio! Il faut qu'on trouve un patelin qu'on pourra transformer, etc. etc." Réponse : "Mais oui, bien entendu! c'est la meilleure idée!"...

Pierre-Marc de Biasi : Et du coup, le sort en était jeté, vous ne pouviez plus reculer!

Claude Chabrol : Exactement! J'étais complètement pris au piège! Ça avait marché beaucoup plus vite que prévu! A partir de là ça devenait une affaire entre moi et moi . J'ai trouvé un très beau portrait de Flaubert. Je l'ai installé juste en face de moi, sur mon bureau, j'ai pris une édition du roman, et je me suis enfoncé dans le travail...

### Commencer à écrire le scénario

Pierre-Marc de Biasi : Quelle édition avez-vous choisi pour travailler?

Claude Chabrol : J'ai choisi l'édition Garnier-Flammarion : c'est une édition assez pratique, les notes ne sont pas mal, c'est bien quoi!

Pierre-Marc de Biasi : C'est une très bonne édition : elle a été faite par Claudine Gothot-Mersch, une des meilleures spécialistes du texte. Il y avait aussi la belle édition, pleine de documents, de la collection "Texte et contexte"<sup>1</sup>. faite par Gérard Gengembre. C'est une mine!

Claude Chabrol : Oui, oui, je la connais; il me semble bien qu'on s'en est servi.

Pierre-Marc de Biasi : Et par où avez-vous commencé?

Claude Chabrol : Eh bien, là où c'est devenu très drôle pour moi, c'est que je n'ai eu aucun passage à vide : j'ai commencé à travailler tout de suite . J'ai écrit immédiatement, en me trompant, naturellement, mais sans angoisse. J'ai commencé par Charles entrant dans la classe. Comme ça pour me lancer quoi. Et puis là, assez vite, je me suis mis à réfléchir. Je me suis dit : le bouquin fait 350 pages écrites en tout fin dans mon édition, si je commence à travailler en voulant tout garder, ça fait six heures de film environ : ce n'est pas possible... Alors je me suis remis au travail en reprenant le bouquin autrement, par sa

---

<sup>1</sup>*Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, par Gérard Gengembre, Coll. "Texte et Contexte", Magnard, Paris, 1988, 773 p.

construction :les trois parties, les chapitres, la structure; j'ai calculé combien de temps représentait chaque élément, les durées qu'il fallait éliminer, etc. 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 difficulté car c'était assez évident . A partir de là, j'ai essayé plusieurs hypothèses d'adaptations, que je retravaillais au brouillon jusqu'à ce que j'arrive à un résultat plausible. Bref, un rythme pas tellement différent des habitudes de Flaubert...Petit à petit, je remplissais des pages et des pages... Et il y a quelque chose de dramatique dans ma façon de travailler, c'est que je ne supporte pas les ratures. Une page avec des ratures, ça m'est douloureux. J'écris toujours à la main . Je tape aussi à la machine, mais je n'aime pas la machine pour "écrire". Il faut que qu'écrive à la main! En plus, je suis bourré de manies : j'ai besoin de mes cahiers Clairefontaine grand format... Mais le vrai drame, c'est la rature! Comme vraiment je ne supporte pas de voir une rature, je suis continuellement obligé de recopier. Je recommence les pages... c'est un enfer!

**Pierre-Marc de Biasi** : Flaubert supportait les ratures, du moins je l'espère pour lui, parce que les quinze mille pages de brouillons qu'il nous a laissées en ont saturées ; mais le résultat était le même que pour vous : il n'arrêtait pas de recommencer ses pages pour y voir clair! Donc vous devez avoir des piles de grands cahiers Clairefontaine?

**Claude Chabrol** : Naturellement! Mais du coup, vous serez étonné en voyant mes cahiers parce qu'il n'y a pas un mot rayé! En revanche, il y a des inégalités très visibles dans les graphies , parce que, comme j'écris à la main sur des durées assez longues, je finis par me crisper, ça me fait par moment une écriture inquiétante (rire).

**Pierre-Marc de Biasi** : Et ce travail de rédaction du scénario a duré combien de temps au total?

**Claude Chabrol** : Cinq mois!

Pierre-Marc de Biasi : Vous vous étiez installé où pour écrire?

Claude Chabrol : J'étais tantôt à Paris, tantôt en Anjou... Mais je me sentais beaucoup mieux en Anjou! Ça allait vraiment plus facilement quand j'étais tranquille en Anjou...

Pierre-Marc de Biasi : On va beaucoup reparler du scénario, de votre démarche, mais j'aimerais que vous me disiez tout de suite un mot sur le choix définitif des acteurs, quand l'avez-vous fait? Pour Isabelle, les choses étaient claires puisqu'elle avait joué le rôle de condition même du projet, mais pour les autres?

Claude Chabrol : Pour Isabelle, et disons pour Jean-François Balmer, ça été très vite fait . Quant à Malavoy, qui était pour moi l'évidence dès le départ pour le personnage de Rodolphe, ça a été plus compliqué parce que je croyais ne pas pouvoir l'avoir. Normalement, il aurait dû être pris sur un autre tournage. Je n'avais même pas osé lui en parler! Heureusement, j'ai pu le récupérer in extremis! C'était l'acteur indispensable pour ce rôle parce qu'il a une chose rare : c'est un homme qui, lorsqu'il le veut, est capable 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 fallait. Là, il a joué le grand jeu, et j'avoue que, dans cette forêt où nous avons tourné, il n'y a pas une femme qui aurait eu assez de cran pour ne pas lui céder. Toutes les spectatrices comprendront Emma immédiatement, même celles qui ne veulent pas se l'avouer. Et ça, c'était important : Emma fond littéralement. Il fallait quelqu'un d'indiscutablement assez fort pour la faire fondre.

## L'écriture du scénario

Pierre-Marc de Biasi : Certains passages du scénario donnent à voir une extrême fidélité au texte de Flaubert, aux articulations du récit, aux contenus des dialogues, aux indications narratives qui sont reprises presque tels quels

dans votre propre découpage. Mais vous avez dû aussi choisir, trancher, retrancher. Comment avez-vous procédé, notamment pour les suppressions?

Claude Chabrol : Dès le début, enfin dès les premiers jours, j'ai recherché ce que j'allais couper radicalement : ce que j'allais éliminer de mon esprit avant de commencer à écrire pour de bon. Pour cela, je suis parti du principe que *Madame Bovary* c'est avant tout l'histoire d'Emma. Je sais très bien que ce principe a été discuté, remis en cause, mais je n'ai jamais été convaincu par ces lectures ; et pour tout dire, ce sont des lectures qui m'intéressent mais que je crois erronées.

Pierre-Marc de Biasi : Bien que le roman commence par l'enfance et la vie de Charles, et qu'il se termine également par la mort de Charles ?

Claude Chabrol : Oui, oui, j'ai dû faire un travail de suppression très rigoureux. J'ai décidé de supprimer carrément l'enfance, l'adolescence, les études de Charles et de ne rien dire non plus de son premier mariage. Chose plus grave encore à mon sens, j'ai décidé de supprimer également - et, là, pour des raisons purement dramatiques - tout ce qui suit la mort d'Emma : on passe directement dans le scénario de la mort d'Emma à la dernière page du roman. Ellipse importante qui me fait supprimer la lecture par Charles des lettres de Rodolphe, la rencontre avec Rodolphe, la mort de Charles dans le jardin... Le raccourci est violent, mais pour moi, il s'imposait : l'agonie débouche sans transition sur l'admirable final du texte qui fait la fin du film. Voilà, comme vous le voyez, j'ai tranché dans le vif. Et alors, ces passages, j'ai fait comme si Flaubert ne les avait jamais écrits, comme s'ils n'existaient pas!. Avec une exception pour quelques détails qui, tout en appartenant à ces passages oubliés, me paraissaient indispensables à l'économie globale du récit, ou encore pour des détails qui, plus simplement, me paraissaient insuppressibles par leur effet de mémoire, comme le célèbre "Charbovari" du début du récit. Celui-là par exemple, il fallait vraiment que je le place. Je l'ai réintroduit dans le premier dialogue avec Emma

: elle lui demande “-Je voudrais savoir votre nom, Docteur?” , et il lui réplique en bredouillant dans sa barbe, comme ça, d’un coup : “-Charbovari”. Et là j’ai rajouté un “-Pardon?” d’Emma, qui n’a pas compris, auquel il répond “-Charles Bovary, Mademoiselle”. Je trouve que ça fonctionne très bien. Quant à l’autre détail fameux, le “C’est la faute de la fatalité !”, je suis assez content aussi de l’astuce qui m’a permis de le réinsérer très naturellement dans le scénario juste avant le final. Ce qui m’a permis de placer la phrase c’est une petite indication de mise en scène sur le mouvement des personnages, immédiatement après la mort d’Emma : effondré Charles quitte la chambre où sa femme vient de mourir; il est en train de descendre l’escalier et il y a les trois personnages -Homais, Canivet et le curé Bournisien- qui sont encore en haut sur le palier et qui le regardent; il descend quelques marches, il se retourne et dit en se tournant vaguement vers eux “C’est la faute de la fatalité”. Après cela, tout est dit, l’histoire est finie.

### Chabrol lecteur de *Madame Bovary*

Pierre-Marc de Biasi : J’aimerais bien que vous me disiez quand vous avez lu pour la première fois *Madame Bovary*, à quel moment de votre vie : dans l’enfance, l’adolescence, ou un peu plus tard?

Claude Chabrol : C’est très étrange. J’avais complètement oublié et quand on me demandait, je disais, un peu au hasard, qu’il me semblait que c’était vers l’âge de quinze ou seize ans. Et puis, très récemment, pendant le tournage, ça m’est revenu! En fait, c’était beaucoup plus tôt. J’ai lu *Madame Bovary* pour la première fois à l’âge de treize ans ou treize ans et demi ! Et je vais vous faire un aveu épouvantable, c’est exactement au moment où je me suis fait dépuceler...

Pierre-Marc de Biasi : Et vous aviez lu le roman après ou avant? Allez, dites-moi tout!

Claude Chabrol : Non, j’avais commencé à lire le livre juste avant, j’étais plongé dedans quand ça m’est arrivé. Ceci

étant d'ailleurs peut-être la cause de cela... Puisque vous y tenez, je vais vous dire. C'était pendant la guerre, j'étais même, et j'étais tombé par hasard sur ce bouquin dans la bibliothèque de la maison où j'habitais. Je vivais dans la Creuse. Les paysages étaient magnifiques. Depuis un moment j'étais très amoureux d'une fillette un tout petit peu plus âgée que moi : une fille de campagne, elle était ravissante. La veille du jour de mon dépucelement, j'avais commencé *Madame Bovary*. Une impression formidable, j'étais fasciné. Je ne comprenais pas tout, mais j'étais sous le charme. Et puis le lendemain, j'avais rendez-vous avec ma petite amoureuse. On devait se promener dans les bois. On était en sabots. On s'est promené, on s'est beaucoup embrassés, et il est arrivé ce qui devait arriver : elle n'a pas hésité à sauter le pas...et moi, j'étais aux anges. Ça a duré une bonne partie de l'après midi, et quand j'ai voulu la raccompagner, la nuit tombait. On se tenait par la main, je n'arrêtais pas de l'embrasser, mais en même temps j'avais hâte de rentrer à la maison pour retrouver mon bouquin...eh oui ! ... Alors je l'ai raccompagnée un peu plus vite qu'il n'aurait fallu, et puis dès que j'ai été seul je me suis mis à courir comme un fou pour revenir chez moi. Il fallait retraverser le bois, il faisait noir, et je courrais si vite qu'à un moment j'ai perdu l'un de mes sabots...On n'y voyait plus rien, je ne l'ai pas retrouvé, et j'ai fini le chemin à cloche-pied, avec un seul sabot. En fait, je n'avais qu'une idée en tête, retrouver mon roman... voilà!

**Pierre-Marc de Biasi** : C'est une bien belle histoire!

**Claude Chabrol** : Et puis, naturellement, au cours des années qui ont suivi, je l'ai relu souvent ce texte. D'ailleurs j'y ai été aussi obligé pendant mes études puisque le roman s'est trouvé au programme de licence de littérature moderne : "la technique romanesque de Flaubert", vous voyez... Et puis, à vrai dire à propos de ce texte, il y a eu pour moi une espèce d'obsession, peut-être un peu aussi à cause de ma première lecture?

**Autour de *Madame Bovary* : la critique et les pastiches**

Pierre-Marc de Biasi : Est-ce que cette obsession vous a conduit à lire aussi les textes critiques sur Flaubert? Pour préparer le scénario et le tournage, êtes-vous allé chercher des idées dans les ouvrages critiques ?

Claude Chabrol : Oui, bien sûr, j'ai lu de la critique, j'ai même lu du délire critique, par exemple Sartre, qui fait du pur délire d'interprétation ! Ce type qui est génial, qui n'a pratiquement pas dit de bêtises au cours d'une vie où il n'a pas arrêté de prendre position sur tout, eh bien, il suffit qu'il se mette à écrire sur Flaubert pour devenir Homais ! C'est très étrange ! Par exemple tout ce qu'il dit sur l'hystérie est d'une sottise formidable, d'une bêtise à couper au couteau (rire formidable de Chabrol) ... Bien sûr, Flaubert n'a pas grand chose à voir là-dedans, c'est une affaire délirante entre Sartre et Sartre. Mais ça va très loin ! Il y a par exemple une interview, dans *Les Temps modernes* je crois, où Sartre, niant d'un seul coup tout son système philosophique, disait qu'au fond, il n'aimait pas -il détestait même- la personne de Flaubert : comme s'il l'avait connu personnellement, comme s'il l'avait rencontré ! (nouveau rire formidable de Chabrol) C'est absolument fou !

Pierre-Marc de Biasi : Et en dehors de Sartre, vous avez lu autre chose comme travaux critiques sur *Madame Bovary* ?

Claude Chabrol : Oui, j'ai lu récemment un truc formidablement intéressant sur le "froid et le chaud" dans *Madame Bovary*<sup>2</sup>. C'est un article de Starobinski que m'avait passé Caroline, la femme de Karmitz J'avais le bouquin avec moi pendant le tournage et je le lisais en diagonale... mais, c'est bizarre, parce que j'ai suivi ses données, et, en réalité je ne crois pas que ce soit d'une importance capitale. A vrai dire, je pense que c'est un point de vue trop simple : à la fois subtile et trop simple... Mais c'est une impression que j'ai souvent eu avec la critique littéraire. Des études sur *Madame Bovary* et sur Flaubert, j'en ai lu des cargaisons! Ce qui m'a plus attiré, c'étaient les

---

2

textes des écrivains, ce que raconte par exemple Nabokov, dans *Littératures 1.*, sur les stéréotypes, et sur l'ironie qui, dit-il justement "n'enlève rien au pathétique"... Il y a de belles pages aussi de Larry Riggs, dans un truc de 1980 qui doit s'appeler "La banqueroute des idéaux reçus dans Madame Bovary" ...Mais je me suis surtout beaucoup servi des textes de Flaubert lui-même : la première *Education sentimentale*, celle de 1845, et bien sûr, les lettres de Gustave à Louise Colet, pendant la rédaction du roman, ça c'est irremplaçable! Il y a aussi les lettres à George Sand, qui ne sont pas de la même époque, mais qui sont très utiles pour comprendre ce que veut Flaubert, son point de vue d'écrivain. En fait j'ai lu de tout! J'ai même lu de petites extrapolations amusantes, par exemple une petite nouvelle très drôle écrite par deux normaliens, je crois, en tout cas par des auteurs très astucieux : ils imaginent une sorte de Sherlock-Holmes venu enquêter sur la mort suspecte d'Emma : il découvre évidemment qu'il s'agit d'un meurtre maquillé en suicide. C'est Charles qui a versé le poison pour se venger des infidélités d'Emma...etc.

Pierre-Marc de Biasi : Dans le même ordre d'idée, avez-vous lu le petit pastiche de Gérard Genette : un "à la manière de" Jules Lemaître imitant Flaubert, et qui s'intitule "Le secret de Charles Bovary". Derrière ses airs stupides, Charles n'arrête pas de tromper sa femme avec la solide paysanne un peu nymphomane de la ferme de Geffosses, tous les matins, avant ses tournées médicales...(énorme rire de Chabrol). En réalité c'est Charles qui a poussé Emma à reprendre le piano, en se doutant bien qu'il la jetait dans les amours clandestines : un peu parce que cette idée aiguillait son propre désir pendant ses parties fines avec la nymphomane de Geffosses, et beaucoup pour être tranquille chaque matin, et libre de se consacrer à ses propres aventures érotiques...Il y a aussi le texte de Woody-Allen qui s'intitule "Madame Bovary c'est l'autre", vous le connaissez? On voit Emma devenir la maîtresse d'un intellectuel juif américain !. C'est une petite nouvelle de *Destins tordus* : ça se passe à New-York, ça commence sur le divan d'un analyste, et c'est à mourir de rire. Tenez, je l'ai

là dans mon sac, je vous l'offre... vous verrez, c'est endiablé, et la clause est une beauté.

**Claude Chabrol** : Merci, c'est très gentil...je vais le lire dès ce soir! J'ai lu aussi quelque chose de très curieux dans ce genre, une très jolie nouvelle écrite par Roger Grenier. C'est l'histoire d'une fille qui essaie de vivre comme Emma Bovary et qui se retrouve à Ry ... c'est très subtile : elle est à la fois Emma, Delphine Delamare (la "vraie" Emma, celle du fait divers dont on a voulu faire l'origine du roman) et elle-même. Le décalage entre elle et les deux autres éclaire le décalage entre Emma et Delphine. C'est vraiment intéressant.

**Pierre-Marc de Biasi** : Pour revenir à la question de votre rapport à la critique, il me semble que vous vous êtes informé, comme cela, en lisant quelques textes par plaisir, mais sans en attendre grand chose, et peut-être même avec une sorte de méfiance, non?

**Claude Chabrol** : La vérité c'est que je cherchais à éviter les éclairages, les interprétations extérieures 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 significations du roman par des interprétations particulières, forcément partielles et partiales. Mon parti-pris a été de respecter au maximum les données.

**Pierre-Marc de Biasi** : Bref, pas d'interprétations globales, et rien qui puisse se solder par des conclusions sur le sens du récit?

**Claude Chabrol** : Ah ça, c'est sûr ! Le mec qui se dit qu'il va conclure en essayant de mettre en scène du Flaubert (rire effrayant, Chabrol s'en étouffe, les gens du bar se retournent), le mec qui conclut avec Flaubert, il est foutu !

**Pierre-Marc de Biasi** : Et vous estimez par exemple qu'avec le système d'ellipses que vous avez du construire dans le scénario, vous n'avez pas induit une interprétation

particulière du récit, c'est à dire une espèce de conclusion cachée?

Claude Chabrol : Non, franchement, je ne crois pas. Si j'avais eu cette impression, je n'aurais jamais tourné! J'aurais repris le scénario à zéro, je l'aurais réécrit!. Bon, c'est sûr, j'ai été obligé de resserrer mon truc, mais ça n'affecte pas le sens. Ma plus grosse trahison c'est... (petit silence)

Pierre-Marc de Biasi : ... l'ellipse du début du récit?

Claude Chabrol : Oui, il y a cela... Mais non, c'est surtout d'avoir -ça c'est sûr qu'on va beaucoup me le reprocher!-, c'est d'avoir éliminé la lecture par Charles des lettres de Rodolphe, après la mort d'Emma (gros soupir avec un geste de regret qui se termine sur une mimique d'affirmation, du genre : qu'est-ce que vous voulez, c'est comme ça ! ) Il n'y a rien à faire, je vois les choses comme ça! D'ailleurs vous savez, quand j'ai annoncé que j'étais décidé à faire *Madame Bovary*, j'ai reçu des quantités de propositions de scénarios sur le roman, des masses d'adaptations. Naturellement je n'en ai lu aucune avant d'avoir fait la mienne . Je ne voulais pas d'écrans, d'idées qui seraient venues d'ailleurs que du roman. Mais quand je les ai lues, ces adaptations, je me suis trouvé en face de trucs vraiment déconcertants : par exemple, il y avait un auteur de scénario qui m'expliquait qu'il fallait commencer -quand j'y pense c'est touchant vu ce que j'avais décidé de mon côté- qu'il fallait démarrer avec Charles lisant les lettres d'amour d'Emma ! ... Vous voyez l'idée ! C'est exactement ce que j'ai voulu combattre : le risque de proposer au spectateur une identification au personnage de Charles. Mais je regrette, Flaubert n'a jamais dit "Charles Bovary, c'est moi!" Je sais bien qu'on a beaucoup glosé sur son "Emma Bovary c'est moi", et qu'il n'est même pas sûr qu'il l'ait vraiment dit, mais quand même!. S'il a dit quelque chose d'approchant, à mon sens, c'est surtout pour dire "en tout cas , je ne suis pas Charles" : ne vous identifiez pas à Charles ! Parce que, 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 !...

Pierre-Marc de Biasi : Voilà une interprétation inédite du “Madame Bovary c’est moi” !

Claude Chabrol : Outre le fait que Flaubert, on le sait, s’est réellement identifié à Emma : il était fier comme Artaban d’avoir dégueulé toute sa bille au moment où il écrivait l’empoisonnement d’Emma ! Il en était très fier, mais, ça c’est pas difficile, parce que moi-même ça a failli m’arriver, pour le même passage, en écrivant le scénario !

Pierre-Marc de Biasi : Ah oui, vraiment ?

Claude Chabrol : Eh bien , vous n’avez qu’à essayer ! Vous verrez, quand il faut décrire bien précisément les symptômes, les effets du poison sur le corps, avec le liquide épais, visqueux, et noir comme de l’encre qui coule de la bouche d’Emma . Et au cinéma, il faut sans arrêt penser aux réalités visuelles... pour le tournage, on a fait un mélange de yaourt et de charbon animal, ça rend bien l’aspect de ce jus arseniqué dégueulasse... Mais je vous assure que ça m’a soulevé le coeur...

Pierre-Marc de Biasi : Oui, Flaubert dit exactement : “L’empoisonnement de la Bovary m’avait fait dégueuler dans mon pot de chambre” . Et il en reparle, un peu plus tard, dans une lettre à Hippolyte Taine :

“Les personnages imaginaires m’affolent, me poursuivent - ou plutôt c’est moi qui suis dans leur peau. Quand j’écrivais l’empoisonnement de Mme Bovary, j’avais si bien le goût de l’arsenic dans la bouche que je me suis donné deux indigestions coup sur coup - deux indigestions réelles car j’ai vomi tout mon dîner...”

C’est pendant le travail des brouillons qu’il a eu son indigestion... A propos de brouillons, vous êtes-vous intéressé à la genèse de *Madame Bovary*, à ce que contiennent les esquisses et des diverses rédactions?

Claude Chabrol : Oui, j’ai regardé d’assez près les transcriptions de brouillons lorsque j’avais besoin de clarifier les choses . Par exemple, je me suis servi des premières versions de Flaubert pour mieux voir l’opération

d'Hippolyte. Je voulais vraiment aller jusqu'au bout de ce moment terrible du récit. Les brouillons m'ont beaucoup servi : ils m'ont confirmé de mettre en scène l'opération dans toute sa violence. Le sang gicle dans les premières versions. Il y a en a partout. On voit la gangrène, le pus...Le recours aux versions antérieures du texte servent à se représenter les choses que le texte ne dit pas, qu'il laisse deviner, ou qu'il remet à l'imagination du lecteur. Je pouvais naturellement m'imaginer la scène d'après le texte. Mais je voulais savoir ce que Flaubert avait dans la tête.

### **Emma, Rodolphe et Léon : la sexualité**

Claude Chabrol : Je me suis aussi servi des "scénarios" pour mieux comprendre Emma de l'intérieur. Ce qui m'a le plus frappé dans les plans primitifs notamment, c'est l'extraordinaire crudité du langage de Flaubert; et ça m'a beaucoup servi pour les scènes dites de "sexualité" d'Emma qui étaient sans doute l'une des choses les plus compliquées à faire. Et c'est surtout pour résoudre cette difficulté-là que j'ai fait une tentative de transposition du texte, en fonction justement de ce que je savais que Flaubert avait en tête. Le texte final du roman est assez discret, mais les scénarios disent les choses carrément : il est question des "langues" que se font Emma et Léon, de la "baisade" en fiacre, etc. Avec cet état d'esprit, j'ai commis volontairement une hérésie terrible : j'ai fait un plan -très court, c'est vrai- mais enfin, j'ai fait un plan d'Emma et Léon dans le fiacre, l'un imbriqué dans l'autre. C'était indispensable, parce que visuellement on ne peut pas se contenter d'un fiacre qui s'en va et qui tourne dans les rues...

Pierre-Marc de Biasi : Mais ce n'est pas une hérésie du tout !

Claude Chabrol : Si, tout de même , puisque lui-même, dans le texte, ne le montre que de l'extérieur. J'ai longtemps hésité, mais...

Pierre-Marc de Biasi : Vous avez eu raison, et, là, je ne crois pas du tout qu'il s'agisse d'une trahison du texte. Flaubert sait parfaitement qu'il est bien plus fort littérairement de faire disparaître un développement sur la "baisade" dans le fiacre, et de laisser l'imagination du lecteur inventer la scène à loisir .Il n'empêche que les conditions pour provoquer la rêverie ont été savamment installées dans le texte. Au cinéma, le problème est tout différent : le rythme est imposé par l'image qui défile extérieurement, le spectateur ne peut pas arrêter la pellicule pour prendre le temps de phantasmer. Et surtout, le spectateur est déjà dans la matière même du phantasme : il est plongé dans l'image. Donc il faut bien introduire dans le film même, les quelques images qui déclencheront la rêverie instantanée

Claude Chabrol : Eh oui ! Et ce que j'ai fait, c'est que j'ai essayé de le montrer de manière à ce qu'on ne le voit pas vraiment : c'est suffisamment présent pour induire le sens, et suffisamment court pour passer presque inaperçu; on entrevoit, c'est de la suggestion, mais c'était nécessaire.

Pierre-Marc de Biasi : Et les scènes amoureuses avec Rodolphe?

Claude Chabrol : Avec Rodolphe, les choses au fond étaient beaucoup plus simples, vraiment beaucoup plus faciles qu'avec Léon. C'est à dire que la relation d'Emma et de Rodolphe est naturellement sensuelle et sexuelle; c'est une évidence. Et, en plus, l'acteur qui joue Rodolphe, Christophe Malavoy, possède lui-même ce genre d'évidence : je vous l'ai dit, il a une sorte de potentiel de séduction physique vis à vis des femmes en général, qui convient exactement au personnage. Ce que j'ai cherché à travers le personnage de Rodolphe, c'était un moyen de souligner chez Emma le goût du romantisme. Lui, c'est un vrai trousseur, et elle, elle prend des poses romantiques... C'est tout le contraire avec Léon, et, du coup, ça devient beaucoup plus difficile : avec le jeune Léon, c'est elle qui mène la barque, c'est Léon qui est la maîtresse d'Emma, ou si vous voulez, c'est elle qui le maîtrise . Alors, comment j'ai fait? Eh bien, dans les scènes

d'amour -très chastes, je vous le dis tout de suite ! - (rire sous cape de Chabrol) -non, non, je vous assure ce n'est pas un euphémisme - , dans ces scènes d'amour très chastes, je me suis arrangé pour qu'Emma soit presque toujours physiquement en position supérieure, au-dessus de Léon . Il y a notamment un passage dont je suis très fier, c'est un moment où ils sont tous les deux : lui est à plat ventre, et elle, en corset, à cheval sur de lui, et elle lui fait les points noirs... Oui, oui (Chabrol arbore un grand sourire de fierté) elle lui presse le points noirs, tout en fumant un cigarillo, pas autre chose, voilà...J'avoue que ça me paraît assez bien vu !

**Pierre-Marc de Biasi** : Et par exemple, cette idée-là est apparue comment? Pendant l'écriture du scénario ou au moment du tournage?

**Claude Chabrol** : En fait, elle venue tout de suite à l'écriture du scénario mais on l'a mise au point pendant le tournage.. Evidemment il y a une certaine obscénité dans la pose, et je ne voulais pas qu'Isabelle se sente le moins du monde gênée, mais elle n'a pas été du tout gênée, au contraire je l'ai vue très à l'aise... (sourire)

**Pierre-Marc de Biasi** : Et le comédien qui joue Léon, comment a-t-il interprété son rôle?

**Claude Chabrol** : Magnifiquement ... C'est Lucas Belvaux qui joue Léon, un garçon très fin et très intelligent, qui, en plus, a ce qu'on appelle "un beau visage". Vraiment il a réussi une performance formidable. Interpréter Léon était une chose très difficile parce qu'il fallait réussir à devenir un peu transparent. Sa technique a été efficace : coller au texte et ne pas se poser de questions. Dès qu'un acteur commence à analyser son rôle -et quelquefois il est impératif qu'il le fasse, mais là ç'aurait été fatal- il est menacé par une exacerbation de l'ego. Pour son rôle, Lucas a eu l'intelligence de s'obstiner à ne pas analyser.

**Pierre-Marc de Biasi** : Une question encore, très générale, sur l'écriture du scénario : avez-vous terminé entièrement l'écriture de votre scénario avant d'engager une discussion

avec les acteurs ou bien avez-vous laissé quelques problèmes en suspens pour les régler en tenant compte de la personnalité des interprètes?

### Des comédiens flaubertiens, le cas Homais

Claude Chabrol : Non, j'ai entièrement finalisé le scénario avant de travailler avec les acteurs, et cela pour une raison très simple : comme je voulais que le dialogue soit du texte de Flaubert, je n'avais pas à me poser la question de savoir si j'écrivais pour un tel ou pour une telle... C'était pour moi une règle absolue et j'ai d'ailleurs pris des comédiens qui se sentaient proches de Flaubert. Je tenais beaucoup à cela . Et ça a vraiment guidé mon choix . Par exemple, ma première idée pour le rôle d'Homais était de prendre Michel Serrault, j'y tenais même beaucoup. Et puis je l'ai vu, on a discuté du roman , et manifestement Michel -qui est quelqu'un que j'aime beaucoup et qui est un grand acteur- Michel ne comprend pas *Madame Bovary* . Il reste très extérieur au livre. Il me disait : "moi, ça me fait rigoler" : bon, très bien, c'est vrai qu'il y a des moments comiques dans l'histoire, mais ce n'est vraiment pas un récit comique : moi aussi, ça me fait rigoler par moments, mais dans l'ensemble ça ne me fait pas *trop* rire. Bref, il ne comprenait pas le roman. Voilà quoi ! Je ne pouvais pas le prendre pour jouer Homais. Et ce n'est pas parce que je n'aime pas le style de Serrault, au contraire, je suis persuadé que c'est un acteur magnifique et il va tourner dans mon prochain film qui sera un Simenon. Là, il sera impeccable...Mais pour *Bovary*, je ne voulais que des acteurs qui aient un rapport intense au texte Et moi j'ai préféré trouver quelqu'un qui prendrait le roman un peu au sérieux, qui le comprendrait aussi dans sa dimension pathétique.

Pierre-Marc de Biasi : Et ce fut donc Jean Yanne?

Claude Chabrol : Eh oui! Jean Yanne : d'abord, je savais qu'il adorait Flaubert...Le problème, un peu comme pour Malavoy, n'était pas son intérêt pour le rôle, ça, j'en étais sûr. C'était qu'il n'était pas facile à récupérer. Il est arrivé de Californie juste pour le tournage. Mais il a été magnifique. Je ne me

suis pas trompé : pendant le tournage, il est réellement devenu Homais. Pas seulement devant la caméra, à jet continu! Il passait son temps à sortir des théories extravagantes, sur tout, sur la mode japonaise aux Etats-Unis, sur la bouffe, sur la moindre chose !

**Pierre-Marc de Biasi** : Et d'après ce que j'ai entendu dire de son interprétation, il incarne une version assez positive d'Homais : un vrai progressiste qui est dans le sens de l'Histoire, non ?

**Claude Chabrol** : Bien sûr ! il est Homais de l'intérieur ! Homais se croit dans le sens de l'Histoire, il est de bonne foi. Le personnage est un fier con, mais il ne s'en doute pas une seconde. Et puis, c'est un peu plus compliqué que cela , et c'est ce qu'il y a de toujours hallucinant chez Flaubert : Homais est un con, mais en même temps, tout n'est pas faux ni inepte dans ce que dit Homais . Ce n'est pas un abruti congénital, mais c'est un homme qui tire des conclusions, qui n'arrête pas de vouloir conclure ; d'où la connerie de son discours, malgré quelques vérités indiscutables dans ce qu'il dit : des vérités avec lesquelles on serait d'accord, et avec lesquelles Flaubert lui-même était sûrement d'accord !

**Pierre-Marc de Biasi** : Dans cet ordre d'idées, comment avez-vous traité les formidables discussions entre Homais et le curé Bournisien?

**Claude Chabrol** : J'ai un tout petit peu résumé les dialogues Homais-Bournisien qui touchent les questions religieuses, la grande opposition catholicisme-rationalisme laïque. J'avais le sentiment que cette problématique-là 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'oeuvre . Cette polémique Homais-Bournisien qui était un problème d'actualité cuisante, qui était même un

peu en avance sur son temps dans les années 1850 nous parvient aujourd'hui, en 1990, avec une sorte de distorsion : la plupart des significations se trouvent tronquées par le recul historique. Des historiens professionnels pourraient s'y retrouver, reconnaître un problème d'époque; mais franchement, l'immense majorité du public n'est plus concerné.

**Pierre-Marc de Biasi** : C'est vrai qu'en France le problème a continué de faire sens violemment jusqu'au début du XXe siècle, et un peu au-delà, mais que tout a changé après la séparation de l'Eglise et de l'Etat...

**Claude Chabrol** : Exactement ! Et maintenant, réintroduire ce problème dans le film, insister dessus, produirait un effet contraire à celui qui était voulu dans le texte : ça tirerait le film en arrière, vers du révolu, alors que le texte était profondément moderne et novateur en posant la question et en montrant les limites de l'argumentation des deux partis... Cela dit, rassurez-vous, on ne peut pas se tromper : Homais est un authentique bouffeur de curé, et Bournisien, incontestablement, un véritable abruti de curé !

## **Le final**

**Pierre-Marc de Biasi** : Vous avez assez largement remanié les derniers moments du récit. Comment avez-vous traité la clause? Comment le récit s'achève-t-il dans votre scénario? Que devient par exemple la petite Berthe?

**Claude Chabrol** : La petite Berthe? Elle est prise dans le mouvement citationnel sur lequel se termine le scénario. Je fais un lecture de la dernière page.

**Pierre-Marc de Biasi** : C'est cela : le final est en voix off.

**Claude Chabrol**: Oui. 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. Alors j'en ai profité pour terminer par la langue de

Flaubert. D'ailleurs il s'est passé une chose très marrante dans cette affaire de final textuel. Quand j'ai fait taper le scénario, il y avait cette dernière page, et vous savez que dans les dernières lignes du roman, l'accélération du temps narratif est telle que Flaubert, dans son écriture, passe tout d'un coup du passé au présent. J'ai transcrit le texte . Mais quand j'ai donné le scénario à taper, la fille qui dactylographiait s'est dit : "c'est pas possible, il s'est planté" , et pour m'aider, elle a rétabli la concordance des temps; elle a tout remis au passé....(rire de Chabrol)

Pierre-Marc de Biasi : Vous avez fait rétablir le présent de Flaubert, on l'entend distinctement à la fin du film. Mais, en fait, si on relit de près le scénario, on s'aperçoit que cette fameuse dernière page de *Madame Bovary*, vous ne la citez pas intégralement. Ça pose quand même un sérieux problème si votre intention était de terminer par l'évocation du style de Flaubert. On va en discuter, mais je vous relis d'abord les deux versions.Voici le texte du scénario que l'on entend en voix off au moment des dernières images:

“Un soir, la petite Berthe vint chercher son père pour le dîner. Il était assis sur le banc sous la tonnelle. Elle le poussa doucement. Il tomba par terre. Il était mort. Quand tout fut vendu, il resta douze francs et soixante quinze centimes qui servirent à payer le voyage de Berthe Bovary chez sa grand-mère. La bonne femme mourut dans l'année même; le père Rouault étant paralysé, ce fut une tante qui s'en chargea . Elle est pauvre et l'envoie, pour gagner sa vie, dans une filature de coton. Monsieur 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.

Et voici l'original, deux fois et demi plus long, d'où vous avez extrait les éléments de votre adaptation :

“Le lendemain, Charles alla s'asseoir sur le banc, dans la tonnelle. Des jours passaient par le treillis; les feuilles de vigne dessinaient leurs ombres sur le sable, le jasmin embaumait, le ciel était bleu, des cantharides bourdonnaient autour des lis en fleur, et Charles suffoquait comme un adolescent sous les vagues effluves amoureux qui gonflaient son coeur chagrin.

A sept heures, **la petite Berthe**, qui ne l'avait pas vu de toute l'après-midi **vint le chercher pour dîner**.

Il avait la tête renversée contre le mur, les yeux clos, la bouche ouverte, et tenait dans ses mains une longue mèche de cheveux noirs.

-Papa, viens donc! dit-elle.

Et, croyant qu'il voulait jouer, **elle le poussa doucement. Il tomba par terre. Il était mort.**

Trente-six heures après, sur la demande de l'apothicaire, M. Canivet accourut. Il l'ouvrit et ne trouva rien.

Quand tout fut vendu, il resta douze francs et soixante quinze centimes qui servirent à payer le voyage de mademoiselle Bovary chez sa grand-mère. La bonne femme mourut dans l'année même; le père Rouault étant paralysé, ce fut une tante qui s'en chargea. Elle est pauvre et l'envoie, pour gagner sa vie, dans une filature de coton.

Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège.

**Il vient de recevoir la croix d'honneur.”<sup>3</sup>**

Les deux textes sont quand même très différents, et je me demande s'il était vraiment impossible de citer cette page telle quelle, in extenso? Il y avait des détails magnifiques : la micro-narration de la mort de Charles est faite de telle manière que l'on peut croire que Charles est en train de vivre un rêve érotique alors qu'il est en train de perdre la vie; c'est une chose qui disparaît complètement de votre adaptation. Et cette extraordinaire petite description de la nature !...Quitte à citer, il fallait le faire pour de bon, sans compromis! Bon, évidemment, j'ai calculé les temps : le texte original fait plus de 3 minutes et votre adaptation moins d'une minute et demi, ça fait une différence!

---

<sup>3</sup>Les éléments retenus par C. Chabrol sont imprimés en gras dans la citation. Comme on peut le remarquer, plusieurs de ces éléments font l'objet de diverses transformations pour cette adaptation

Claude Chabrol : Le problème est là ! Cette dernière page, je ne pouvais pas la faire lire en entier, malgré le désir que j'avais, comme vous, de faire entendre le texte même de Flaubert, parce que c'est radicalement impossible ! Trois minutes et demi c'est une éternité au cinéma, je vous assure. Avec mon adaptation du final, qui est quand même une vraie citation de la fin du texte, on passe à 1 mn 15 secondes, et c'est un vrai maximum. Je pense qu'avec 3mn 30 secondes, les gens commenceraient à quitter la salle avant le générique!

Pierre-Marc de Biasi : Je ne crois pas !

Claude Chabrol : Eh bien, c'est que vous êtes plus optimiste sur le genre humain que moi, et que Gustave qui, à mon avis, aurait fait le même calcul...

Pierre-Marc de Biasi : Oh, vous savez, Gustave se moquait éperdument d'infliger des textes impossibles à ses lecteurs. C'est vrai qu'il n'a jamais fait fortune avec ses bouquins, mais un siècle et demi plus tard, on en parle encore ! Et moi, je pense qu'en imposant au public un texte off de 3mn 30 seconde en final vous auriez créé un final historique au cinéma! La dimension de l'entreprise le permettait, non?

Claude Chabrol : Et j'aurais du même coup infligé à mon producteur l'occasion historique de ne plus avoir que ses yeux pour pleurer! Il ne lui resterait plus, après cela qu'à abandonner la carrière de producteur! Vous savez, au cinéma, on est moins libre de faire ce que l'on veut qu'en littérature. Un roman qui ne marche pas ne ruine ni l'éditeur ni l'auteur. Au cinéma, avec un budget comme celui de ce film, ça devient vite une catastrophe irrémédiable. Et surtout le réalisateur, quand il conçoit son scénario, sait qu'il n'est pas embarqué dans une traversée en solitaire comme un écrivain : de son travail dépend le succès de toute une équipe.... Mais, vous savez, l'argument financier n'a pas été la seule raison de mon choix, loin de là. Pour bien comprendre la forme que j'ai voulu donner au final, il faut refaire le chemin que j'ai fait pendant l'écriture du scénario.

En réalité pour boucler le récit, j'avais plusieurs solutions possibles

Pierre-Marc de Biasi : Lesquelles ?

Claude Chabrol : Eh bien, d'abord, j'avais à choisir entre l'hypothèse de mettre en scène la mort de Charles et celle de me borner à la mentionner, comme je l'ai finalement fait ... J'ai décidé de ne pas la mettre en scène, tout comme j'ai décidé aussi de me priver de la mise en scène de la rencontre finale entre Rodolphe et Charles... C'était pourtant des moments formidables pour un metteur en scène. Vous savez, il en coûte de faire des ellipses! Mais j'avais de bonnes raisons de procéder comme cela. D'abord, comme je vous l'ai dit, 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, la poétique du récit n'est pas la 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.. J'en ai déjà fait l'expérience, à mes dépens, dans un film où j'avais voulu parier contre cette règle...Mais il y avait un autre problème . Si j'avais voulu tourner la mort de Charles par exemple, il aurait fallu, naturellement, le faire en suivant le texte à la lettre. Or, à la lettre, dans cette petite narration que vous aimez tant, Charles meurt, en donnant, ce qui est effectivement superbe, l'impression de jouir, de "suffoquer" de plaisir dit le texte. Et il meurt "sous la tonnelle" du jardin : c'est à dire exactement là où, quelques pages plus tôt, Emma et son amant forniquaient comme des bêtes. C'est un peu rude mais ça passe dans le texte de Flaubert : à l'image ça devient d'une redondance absolument obscène. Tout cela m'a conduit assez vite à l'hypothèse que j'ai finalement choisi : passer immédiatement à la page finale en off. D'ailleurs, en relisant pour la centième fois les dernières pages de *Madame Bovary* , j'ai été frappé par l'extrême sécheresse du ton : les adjectifs se mettent à disparaître (chose très difficile à faire passer à l'écran!) et c'est un peu

comme si le sens, la réalité des choses se mettaient à désertier le texte . Ça m'a conforté dans l'idée d'être elliptique. Mais, là encore, j'avais plusieurs choix possibles. Je pouvais par exemple faire lire le texte de la dernière page, 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, vous le savez mieux que moi, parfaitement anti-flaubertien, et ce qui est aussi très gênant pour mon travail qui, en se situant sous la dépendance du texte, cherche quand même à se constituer comme une oeuvre autonome de cinéma, et non comme l'illustration d'une oeuvre littéraire... Vous voyez la difficulté! Donc, j'ai décidé de faire le texte en voix off, et de faire défiler à l'écran les images de la grand'rue de Yonville où se verrait tout le futur de la narration, en réalisant ce fameux saut dans le présent qu'accomplit le texte : on voit passer les personnages du roman, tous les rescapés du drame, tels qu'ils sont dans la vie quotidienne de l'après-Bovary, le destin réalisé du personnel secondaire du roman, Léon avec sa jeune fiancée, etc.... Je crois que cette option était la plus juste, mais, vous voyez bien que je ne pouvais pas tenir là-dessus plus d'1 mn. 15 !

Pierre-Marc de Biasi : Oui, je vois... Mais, de mon côté, en réfléchissant sur le choix que vous avez fait de contracter le texte de Flaubert, de le réduire à une sorte d'abstract de la dernière page, je m'étais formé une autre interprétation, sûrement fautive puisque vous ne m'avez pas parlé de cette idée. J'avais pensé qu'au fond, étrangement, votre version ressemble à ce que serait un "souvenir" du texte original : je la ressens comme la citation que pourrait faire de mémoire quelqu'un qui connaîtrait bien *Madame Bovary*, mais qui n'aurait pas l'oeuvre sous les yeux et qui se souviendrait de l'essentiel : le schéma narratif de la mort de Charles, le passage au présent dans les dernières phrases, et par-ci par-là quelques expressions, quelques phrases qui citent exactement le texte... Vous voyez? Comme si ce final n'était pas le texte proprement dit, mais la

mémoire qu'on en garde : la trace un peu simplifiée du texte qui est restée gravée dans la mémoire, l'inoubliable...

Claude Chabrol. (ses yeux s'allument, il sourit et saisit l'idée au vol) : Mais vous avez parfaitement raison, il y a aussi un peu de cela! Je me suis beaucoup servi d'une technique mise au point par David Lean. J'ai souvent repensé à son travail, à ce qu'il m'en avait dit lorsqu'il avait si magnifiquement mis en scène Dickens : *Oliver Twist* et *Les Grandes Espérances*. Là, le problème était encore bien plus terrible qu'avec *Madame Bovary*, je veux dire en dimensions, en obligation d'ellipses. David Lean disait : "j'ai tourné les choses dont je me souvenais après avoir relu le livre : ce qui m'avait frappé, ce que je ne pouvais pas oublier, ce que je pouvais raconter de mémoire". C'est ce que vous disiez, et, de mon côté, j'ai un peu procédé comme cela. Avec cette différence que le livre de Flaubert était beaucoup moins gros que les romans de Dickens et que je l'avais relu trente-six fois. Mais, par exemple, je me suis interdit d'ajouter tout ce que je découvrais de nouveau en relisant le roman pour écrire mon scénario. Quelquefois, je n'ai pas pu m'empêcher d'intégrer tel ou tel détail qui venait de m'apparaître, mais, dans l'ensemble j'ai suivi cette règle : ne rien éliminer de ce qui était inscrit dans mon souvenir du texte, et ne rien ajouter de ce que je découvrais pour la première fois...

### **La voix off, le narrateur et l'incipit.**

Pierre-Marc de Biasi : Un dernier point sur cette affaire de final. Moins une question d'ailleurs qu'une remarque qui touche en fait au problème général de cette voix off, et, indirectement au problème de l'incipit du roman. Le problème est formel. La voix off introduit un narrateur dans l'oeuvre cinématographique, et d'une manière qui diffère beaucoup de ce que peut être le narrateur du roman. En fait, c'est le texte, ou plutôt la mémoire du texte (sa trace dans l'esprit d'un lecteur hypothétique) qui tient ici la place du narrateur. C'est un décalage considérable par rapport au narrateur du roman, qui existe aussi, mais qui ne pouvait guère passer dans le film. Et d'une certaine manière, jouer

ce décalage vous autorisait formellement à prendre, avec le texte de Flaubert, les distances que vous avez prises et qu'il fallait sans doute prendre pour faire un film. De ce point de vue, il me semble que votre parti-pris d'ellipse du début et de la fin constitue bien un système logique.

Claude Chabrol : Je n'ai pas pris de "distances" avec le texte de Flaubert. Je suis resté au plus près. Mais je ne pouvais pas tout reprendre! Ou alors ça faisait quatre films! Mais, bien entendu, je me suis arrangé pour que l'adaptation soit cohérente, et pour retomber sur mes pieds, malgré les suppressions, en tout ce qui touchait les problèmes de structure et de rythme....

Pierre-Marc de Biasi : Je ne mets pas en cause la fidélité de votre adaptation. J'essaie de comprendre la logique des ellipses, et il me semble en effet cohérent qu'en supprimant le chapitre 1 de la première partie du récit —la dizaine de pages qui racontent la jeunesse de Charles— vous ayez éliminé du même coup le problème presque insoluble de ce fameux "Nous" qui dès les premiers mots du roman pose le principe d'une sorte de narrateur collectif . Regardez, si on reprend le texte! Le texte s'ouvre sur l'arrivée de Charles au collège et Flaubert commence par : "*Nous* étions à l'Etude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois...". La critique a beaucoup réfléchi sur ce fameux "Nous" qui n'arrête pas de refaire surface dans le premier chapitre : "le nouveau était un gars de la campagne ...bien plus haut de taille qu'aucun de *nous* tous", et plus loin "*Nous* avons l'habitude, en entrant en classe, de jeter nos casquettes par terre...". On trouve même cette formule étrange, vers la septième page "Il serait *maintenant* impossible à aucun de *nous* de se rien rappeler de lui.": phrase vraiment surprenante, puisque ce narrateur collectif qui se définissait d'abord comme les élèves de la classe (une classe de collège comme celle de Flaubert vers 1830), se trouve tout d'un coup rapporté à un présent ("maintenant") qui ne peut être que le présent de l'écriture du roman (en 1851-1856), donc le même présent que celui des dernières lignes... Voilà qui aurait été bien difficile à faire passer à l'écran... Mais le présent du texte qui émerge

en voix off dans les dernières secondes du film produit, sur un autre mode, un effet de distorsion qui permet de récupérer quelque chose de cette image du narrateur.

Claude Chabrol : Je me suis posé, comme vous, toutes ces questions en commençant à travailler sur les texte. En fait, il y aurait sûrement eu un moyen élégant pour faire passer ce “nous”...Je pense que c’était imaginable. Si ce narrateur collectif du roman a disparu dans le naufrage du premier chapitre, c’est parce qu’il fallait bien procéder à quelques suppressions massives, indispensables pour des raisons de simple faisabilité, et que cette suppression-là était, selon moi, moins problématique que d’autres pour l’économie globale de l’oeuvre... Mais, dans l’idéal, naturellement, j’aurais bien aimé m’amuser à mettre en scène ce fameux “nous”!

## La bande-son

Pierre-Marc de Biasi : En dehors de ces rudes mais inévitables suppressions, votre stratégie, disiez-vous, a été celle du respect fidèle au texte? A tous les aspects du texte?

Claude Chabrol : Absolument ! absolument ! Je me suis efforcé, même, pour ce qu’on appelle “la colonne de gauche” -c’est à dire dans le scénario, l’endroit où l’on note toutes les indications de mouvements, les indications scéniques, les sons, etc.- d’utiliser presque exclusivement la littérature de Flaubert. Savez-vous qu’on a établi une liste précise des sons indiqués dans le roman.

Pierre-Marc de Biasi Parlez-moi de cette fameuse bande-son dont on entend beaucoup parler autour de ce film...

Claude Chabrol : C’est très important ! imaginez : il y a des centaines, des milliers de sons dans *Madame Bovary* ; prenez simplement, par exemple, au chapitre 3 de la première partie, les bruits au moment où Emma lèche à petits coups de langue le fond de son verre, avec le bruit des mouches qui bourdonnent en se noyant dans le cidre,

au fond d'un autre verre qui traîne sur la table...! Il y a un travail formidable à faire sur le rapport son-image... Il faut montrer le son dans sa dimension propre!

**Pierre-Marc de Biasi** : Expliquez-moi comment vous avez sélectionné ces sons? Vous avez fait un relevé pour traduire les sons évoqués dans le roman? Quel critère de choix vous êtes-vous donné?

**Claude Chabrol** : C'est à dire qu'il y a quelques notations de bruit qu'on ne peut évidemment pas intégrer. Parce que, ce que je ne veux surtout pas, c'est faire redire l'image par le son. Ça , ce n'est pas possible. Quel exemple donner? Si, voilà : dans une des premières rencontres dans le jardin entre Emma et Rodolphe, il y a des bruits d'animaux ...un animal passe, une belette je crois...bref, il y a des bruits d'animaux . Ils sont dans le texte de Flaubert, on va les mettre dans la bande-son; mais ce que je ne ferai pas, c'est un plan sur une belette qui passe... Il y aura juste la trace sonore de la belette!

**Pierre-Marc de Biasi** : Vous voulez dire que la bande-son doit conserver une dimension relativement autonome, qu'elle doit éviter avant tout d'être redondante avec l'image...

**Claude Chabrol** : Oui, exactement . Mon contre-exemple serait ce que j'ai vu, récemment, dans les films d'Yves Robert sur Pagnol : le narrateur nous dit d'une voix profonde "le ciel était bleu", et vlan, on nous sert à l'écran un grand ciel bleu avec la musique appropriée, non, ça, je n'en veux pas.

**Pierre-Marc de Biasi** : Donc, pour vous l'écriture du scénario a été avant tout un travail de remise à plat du texte de Flaubert dont vous avez extraits d'un côté des dialogues, que vous avez adaptés, d'un autre côté des indications de mise en scènes, d'un autre côté encore des consignes non redondantes pour la bandes-son...

**Claude Chabrol** : Oui, et ce travail de la bande-son, qui va être mené systématiquement après le montage image , va

nous occuper plus de deux mois! Tout est prêt mais ça va être un boulot énorme. J'avais préparé les choses dans le scénario, on a beaucoup discuté sur la question pendant le tournage, et le texte de Flaubert a été étudié de près de ce point de vue. Il reste à tout revoir, à harmoniser l'ensemble comme un vrai système, et à réaliser, au millimètre, la synthèse avec le dialogue et les images.

**Pierre-Marc de Biasi** : Encore un mot sur le son : comment avez-vous traité l'élément musical ? Comment avez-vous construit la relation entre cette bande-son complexe, symbolique, raffinée que vous venez d'évoquer , et la musique.

**Claude Chabrol** : Les éléments musicaux seront en nombre limité : trois ou quatre . Il y aura, bien entendu, la sonate de Scarlatti qu'Emma joue, puis s'arrête de jouer par lassitude, et qui a sa petite importance, qui représente quelque chose. Et là, j'ai un petit avantage incontestable sur Flaubert, c'est que je peux la faire entendre, que mon spectateur peut rêver dessus, tandis que dans le texte, le lecteur n'a qu'un nom : la sonate de Scarlatti : il la connaît, ou il ne la connaît pas... Moi, je peux la ramener discrètement derrière l'image sans même avoir à la nommer, cette sonate. Il y aura aussi, bien entendu, les valse du bal de la Vaubyessard : là, c'est la côté viennois de la partition musicale du film.

**Pierre-Marc de Biasi** : Une petite digression sur ce fameux bal : comment l'avez-vous fait?

**Claude Chabrol** : Oh, je l'ai tourné comme c'est écrit...

**Pierre-Marc de Biasi** : Certes, mais encore? Vous me répondez toujours en vous réfugiant derrière Gustave!

**Claude Chabrol** : Non, non, ce n'est pas une fausse réponse : je l'ai vraiment tourné comme c'est écrit. Par contre, c'est en tournant cette scène que j'ai compris d'où venait le coucher de soleil de la première rencontre d'Emma avec Léon, le soir à Yonville, quand ils se retrouvent à l'auberge.

Ils parlent des couchers de soleil sur la mer, et on se dit qu'elle a lu ça quelque part, qu'il s'agit d'un de ces clichés qui meublent son esprit...Et il s'agit bien d'un stéréotype, mais il me semble qu'il est une variante d'un autre cliché, qu'Emma entend pendant le bal à la Vaubyessard : elle entend des gens chics qui parlent à une table, une femme qui dit notamment "Oh, les clairs de lune sur le Colisée, ma chère, c'est une beauté, c'est absolument magnifique..." quelque chose comme ça. Je crois qu'Emma, avec ses couchers de soleil, ne fait qu'imiter l'idée chic qu'elle a entendue à la Vaubyessard. Mais ironie ne veut pas dire absence d'émotion : Emma est un peu bête, parce qu'elle est profondément humaine, mais, d'un bout à l'autre elle est émouvante, pathétique même.

## La bêtise

**Pierre-Marc de Biasi** : La "bêtise" est, semble-t-il, un des thèmes qui vous ont visiblement intéressé chez Flaubert. Quelle place lui donnez-vous dans *Madame Bovary*? S'agit-il d'un thème majeur?

**Claude Chabrol** : Attention, la "bêtise" est un thème important dès qu'on aborde Flaubert, ce n'est pas à vous que je l'apprendrai, mais ce n'est pas le seul thème qui m'ait intéressé en réfléchissant sur *Madame Bovary*. Il reste quand même qu'il s'agit là d'un problème essentiel, et profondément flaubertien. Quand on prépare un scénario à partir d'une oeuvre aussi dense que ce roman, on n'arrête pas de lire et de relire le texte. Eh bien, après moult relectures de *Madame Bovary* et de quelques autres oeuvres de Flaubert, je me suis aperçu que la clé de ce livre est un certain "optimisme". C'est la même chose pour *Bouvard et Pécuchet*, et, si mes souvenirs sont bons, c'est encore le même point de vue dans *L'Education sentimentale*, que j'ai lue plusieurs fois mais que je n'ai malheureusement pas eu le temps de relire avant de tourner *Madame Bovary*. La position de base, la philosophie première de Flaubert est un optimisme paradoxal qui pourrait se résumer à la thèse suivante : l'homme est un con, l'homme est un imbécile, et tout ce qui en lui n'est pas son imbécillité est à

sa gloire : tout ce qui échappe à la bêtise constitutionnelle de l'homme suppose un formidable effort d'arrachement, une sorte d'héroïsme. J'ai voulu faire *Madame Bovary* en adoptant résolument ce point de vue à la fois optimiste et paradoxal. Ce principe est très éclairant . Il serait faux de penser que cette philosophie résout le problème du personnage d'Emma ; mais c'est un point de vue qui l'éclaire, sans annuler son énigme. Emma Bovary est un personnage qui est doué 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 .Evidemment, 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, hélas, elle n'a pas la force d'en prendre conscience. Mais cette conscience du vide ambiant est un de ses titres de gloire : c'est ce en quoi elle devient admirable et pathétique. Sa limite est dans son refus d'admettre sa propre bêtise.

Pierre-Marc de Biasi : Si Emma prenait conscience de sa propre bêtise, *Madame Bovary* deviendrait une sorte de *Bouvard et Pécuchet* avant la lettre... Mais toujours à propos de la "bêtise", que pensez-vous du terme? La bêtise c'est, comme vous l'avez dit tout rond, la "connerie" humaine, l'imbécillité, une certaine médiocrité de pensée et de vie, mais ce n'est pas tout. Dans "bêtise", il y a le mot "bête", c'est à dire aussi une certaine dimension animale. Comment voyez-vous cet aspect là de l'idée? Je pense par exemple à la "bêtise" de Félicité dans *Un Coeur simple* : ce mélange de stupidité et de relation vraie à la Nature, aux grandes forces de la Nature. Là aussi il y a une forme d'héroïsme, et qui n'est plus dans l'arrachement à la bêtise, mais au contraire dans une sorte d'acceptation de la relation native au monde naturel, dans une certaine harmonie sans recul ni prise de conscience.

Claude Chabrol : Je crois qu' *Un Coeur simple* va tout à fait dans le sens de ce que j'évoquais comme la philosophie première de Flaubert : la bêtise de Félicité ne l'empêche pas d'être grandiose. Sa relation de connivence immédiate à

la Nature est profondément humaine : elle est “bête” et spontanément proche des bêtes, des animaux parce que l’être humain est un animal . Il y a une certaine beauté à être ce que l’on est, c’est ici la version positive de la bêtise entendue comme animalité. Ce qui est stupide, médiocre, con, c’est de nier cette animalité, de se poser comme supérieur (un animal supérieur) et de perdre la noblesse de l’animal sans gagner la grandeur d’une prise de conscience. De ce point de vue, Félicité exprime, du côté du pacte avec la Nature, ce qu’Emma exprime du côté de son refus de la médiocrité sociale. Mais le point essentiel est toujours le même : l’intelligence n’est pas la caractéristique a priori de l’humanité, idée qui, selon moi, est plutôt réconfortante.

**Pierre-Marc de Biasi** : Et en même temps, cette philosophie de la bêtise se traduit, chez un écrivain comme Flaubert, par un véritable culte de l’intelligence, par un formidable effort de recherche, par une incessante remise en cause de la pensée par elle-même, par un travail intellectuel tous azimuts qui inaugure quelque chose comme une nouvelle idée de la littérature; une idée telle qu’on ne peut plus, après Flaubert, séparer l’écriture littéraire d’une certaine réflexion sur le savoir. ...

**Claude Chabrol** : Mais oui, bien sûr! C’est un travailleur acharné, il n’arrête pas de lire, de prendre des notes, de tout vérifier et revérifier, de tourner les idées dans tous les sens, mais c’est justement parce qu’il est persuadé de sa propre connerie !

**Pierre-Marc de Biasi** : Et c’est au point que l’épithète “bête” pourrait s’appliquer au roman! et, peut-être à votre film! Flaubert dit quelque part dans la Correspondance : “Les chefs-d’oeuvres sont bêtes; ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes.”

**Le rythme, le style et la fatalité**

Pierre-Marc de Biasi : Je reviens à ma première question, sur le scénario et le texte du roman : quel a été le problème majeur ? la fidélité au détail ? à la structure ?

Claude Chabrol : Non, ce n'était pas le détail. Pour les détails je savais où je voulais aller. La difficulté d'écriture du scénario ne se trouvait pas dans ce travail de remise à plat du texte : le vrai problème a été en réalité celui du rythme d'ensemble. Il y avait, à grande échelle, une construction narrative à respecter, et à une échelle plus rapprochée, un vrai travail de transposition à effectuer pour rendre sensible le rythme des phrases ... 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. J'ai essayé de trouver des solutions, mais naturellement, je ne suis pas sûr qu'elles soient bonnes...

Pierre-Marc de Biasi : Vous pourriez me donner un exemple de ce travail de transposition du rythme ?

Claude Chabrol : Oh, vous savez, il s'agit surtout d'astuces techniques, de petites constructions ... Attendez, si, je peux vous donner un exemple très simple qui me vient à l'esprit ! 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...voilà, quoi!. D'une façon générale je me suis efforcé d'utiliser des astuces de structure pour transposer le rythme. Mais, le rythme, en fait, ça peut être aussi un problème de virgule ! J'ai bien compris ce qu'il voulait dire, Flaubert, avec son après-midi passé à se demander s'il fallait laisser ou enlever une virgule ! A certains endroits, j'ai travaillé sur des effets microscopiques. Il fallait bien placer la virgule, visuellement. Par exemple, à un moment, il s'agissait de faire sentir l'effacement de Charles. Emma et Charles sont ensemble. Le texte dit qu'elle avait l'impression qu'il disparaissait, qu'il s'abolissait (une fois pendant le tournage j'ai même lu "s'atomisait", mais là, c'est

moi qui lisait de travers!). Eh bien! je me suis arrangé, dans ces plans, pour que Charles, insensiblement, sorte du champ. Il est là, mais, juste après la virgule, il s'est aboli. J'ai essayé aussi quelques constructions un peu plus risquées, comme Flaubert s'amuse aussi à violenter tranquillement la grammaire française. Vous savez, il y a un livre de Henri Berthomieux, une *Grammaire cinématographique*, qui énumère ce qui est visuellement correct et efficace comme articulations syntaxiques des images. C'est utile. Mais ça ne devient vraiment intéressant que lorsqu'on s'en libère. Ce qu'il faut, pour parler au cinéma une langue qui se rapproche de celle de Flaubert, c'est connaître sur le bout des doigts sa grammaire cinématographique, mais surtout, au moment voulu, savoir la transgresser avec la même désinvolture que Gustave! Ce qui est surprenant, c'est l'incroyable proximité qu'il peut y avoir entre ce que dit Flaubert du "style" et le travail qu'exige une adaptation fidèle de son texte au cinéma. Pour Flaubert, le style n'est pas une simple affaire d'arrangement de la phrase : bien entendu c'est cela, mais c'est aussi la place de cette phrase dans le paragraphe, dans le chapitre, etc. Et cette architecture n'est pas seulement une affaire de forme : c'est en même temps la matière même de l'histoire, de tous les niveaux du récit, des plus apparents aux plus secrets. Le style c'est tout : le fond et la forme, la prose, le narratif, le symbolique. En adaptant *Madame Bovary*, je me suis trouvé -avec délice- placé devant l'obligation de procéder de la même manière! Par exemple, la fatalité ! 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 spectateur. Au moment où Emma se rend chez Lheureux, Hippolyte, là par hasard, passe un instant dans le champ...

Pierre-Marc de Biasi : Oui, je crois que c'est très juste. La fatalité chez Flaubert est souvent l'effet d'un réseau de signes extrêmement discrets...

Claude Chabrol: Oui, on en a tissé partout, et on s'est bien amusé avec ça!

Pierre-Marc de Biasi Il y a une figure massive de la fatalité dans le roman, c'est le personnage de l'Aveugle. Comment l'avez-vous interprété?

Claude Chabrol Je ne l'ai pas du tout interprété. Il est joué nature, c'est ni plus ni moins ce que le roman nous montre

Pierre-Marc de Biasi : A ceci près -j'ai vu les photos de plateau- que le maquillage ne passe pas inaperçu! Il est vraiment atroce votre aveugle! C'était sans intention symbolique?

Claude Chabrol : Sans effet symbolique, je ne sais pas, mais sans interprétation symbolique, c'est sûr! Je me suis borné à appliquer le diagnostic d'Homais. On a fait plusieurs moulages. Homais parle de son aspect "scrofuleux". On a essayé de se rapprocher le plus précisément possible de cet aspect scrofuleux... c'est tout! Il s'agissait de rendre visible le diagnostic du pharmacien. Qu'il devienne une sorte de symbole de la laideur, et, de là , un symbole de la justice immanente ou de la vengeance divine, ou de la Mort, etc. c'est une pure affaire de lecture qui n'engage que le spectateur...comme dans le roman, où sa signification symbolique n'est pas du tout précisée. Nous n'arrêtons pas de fabriquer des symboles de la fatalité...

Pierre-Marc de Biasi : A propos de fatalité, comment êtes-vous parvenu à transposer la grande scène de rencontre avec Léon au théâtre, cette scène à valeur fortement symbolique qui se déroule sur fond d'opéra, avec l'autre texte derrière, celui de Lucie de Lammermoor ?

Claude Chabrol : Oui, Lucie de Lammermoor ... là, le problème, mon grand problème, vous pouvez vous en

douter, c'est que je ne pouvais pas imposer à mon producteur, pour quelques secondes de film, de reconstituer en dimensions réelles une représentation à l'opéra, dans un théâtre, avec des décors, des chœurs, des chanteurs, des costumes, un public, etc. Ça, c'était hors de question, pour des raisons de budget évidents. Alors, ce que j'ai fait, c'est que j'ai respecté la situation textuelle -le début du deuxième acte- et j'ai fondé mon travail d'adaptation et de transposition sur ce jeu du texte narratif qui se croise avec le texte du drame sur scène. Ça m'a considérablement aidé pour comprendre la dimension en effet symbolique de ce passage.

**Pierre-Marc de Biasi** : Eh oui, Emma, Charles et Léon quittent le théâtre avant la levée de rideau sur le troisième acte...qui sera joué en dimensions réelles dans la troisième partie du roman. Alors, en pratique, comment avez-vous fait pour mettre en scène ce moment-clé?

**Claude Chabrol** : Eh bien, 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'ensorcèle... Mais on a le son, et on sait qu'Emma connaît l'histoire de Lucie...

**Pierre-Marc de Biasi** : C'est un moment important du récit. En fait, cette scène du théâtre se situe comme une articulation symbolique entre les deux suicides d'Emma : le suicide raté du chapitre 13 dans la deuxième partie du roman, et le suicide réussi du chapitre 8 de la troisième partie sur lequel se termine le film. Il y a là un dispositif secret qui structure le récit. Je crois d'ailleurs qu'on le sent très bien dans votre scénario.

**Claude Chabrol** : J'ai fait la scène du premier suicide manqué tel quel : c'est le texte même de Flaubert.

Pierre-Marc de Biasi : Oui, j'ai remarqué, et je pense que ce sera réussi . C'est au moment où l'héroïne prend connaissance de la lettre de rupture de son premier amant Rodolphe. Il s'agit d'une tentation de suicide plutôt que d'une tentative . Emma s'est réfugiée au grenier pour lire la lettre en secret, elle est appuyée à la fenêtre, sa tête se vide, l'idée de se jeter dans le vide prend naissance presque en même temps que le vertige qui la happe... tout à coup sur sa hanche la main de sa servante Félicité qui la sauve in extremis, puis la longue maladie -une fièvre cérébrale- dont elle ne guérira complètement qu'en tombant à nouveau amoureuse, cette fois de Léon, lequel lui fera oublier son premier amant, Rodolphe, qui l'avait positivement "laissé tomber".

Claude Chabrol : Oui, Rodolphe, à ce moment-là, et juste avant le suicide, est un instrument de la fatalité. Mais là, c'est une fatalité qui n'a rien de mystérieux. Rodolphe est un homme seul, cynique par idéalisme, sans illusion sur la société, et lâche, comme la plupart des hommes. Il s'était lancé une espèce de défi donjuanesque, mais c'est un mélancolique qui joue à l'épicurien. Vous avez raison : du point de vue des structures globales, il "laisse tomber" Emma et elle manque de s'écraser dans la cour, et à la fin, il ne lui donne pas l'argent qu'elle vaut mais qu'il n'a pas, et elle se tue. Et entre les deux, il y a l'intermède Léon, qui commence bizarrement dans une loge quittée avant le dernier acte...

Pierre-Marc de Biasi Oui, très bizarrement!. Le dernier acte est escamoté. Léon vient saluer Emma dans sa loge à l'entracte. Elle transpose sur lui tous les désirs qui l'avaient irrésistiblement attiré vers Lagardy, le ténor. Le rideau va se lever. Le troisième acte est celui de la folie et de la mort. Charles a vraiment envie de voir comment doit finir l'histoire de Lucie Il dit : "Restons!... Elle a les cheveux dénoués : cela promet d'être tragique." Mais Emma ne pense déjà plus qu'à Léon. Elle fait un caprice pour aller manger des glaces avec le jeune homme. Charles cède, et du coup tout le monde est privé du lever de rideau sur le troisième acte. Ce sera pour plus tard, et sur une autre

scène Reste, pour mémoire, le nom de l'opéra Donizetti : "Lammermoor" et son homophonie fatale "l'amère mort". C'est Emma qui interprètera le rôle de Lucie, à l'arsenic, à la fin de cette troisième partie qui s'ouvre justement très vite après cet épisode inachevé du théâtre...

## Flaubert : l'oeil-caméra

Pierre-Marc de Biasi : D'une manière générale, qu'est-ce qui, selon vous, rend possible la démarche que vous avez adoptée pour l'écriture de ce scénario : cette fidélité au texte suivi presque mot à mot? Parce qu'on ne peut pas procéder comme cela avec n'importe quelle oeuvre. Je ne suis pas sûr par exemple que vous ayez pu faire la même chose avec un roman de Balzac . Y aurait-il selon quelque chose chez Flaubert qui permet de passer presque directement du texte au scénario?

Claude Chabrol : Je vais vous le dire. Quand on s'attaque au projet de transposer l'oeuvre d'un grand écrivain pour en faire un scénario, on s'aperçoit bien souvent, en descendant dans le détail du texte -et pour "mettre en scène" un texte, c'est souvent le détail qui devient essentiel- on s'aperçoit donc que le grand écrivain est une sorte de magicien et que son texte est bourré de tours de passe-passe. C'est la qualité de son écriture qui permet à l'écrivain de faire illusion, et le lecteur ne s'aperçoit pas du tour qu'on lui joue. Mais en réalité, s'il s'agissait de visualiser concrètement ce que le texte nous raconte, ce serait souvent carrément impossible Très souvent par exemple, la même personne au même moment du récit, dans la même scène se trouve simultanément à la fenêtre et dans un autre endroit de la pièce. Et encore mon exemple est simple, on peut trouver une solution. Mais c'est souvent beaucoup plus sérieux que cela, et ça devient insoluble. Or, ce genre de tour de passe-passe que permet l'écriture, le type qui écrit son scénario se trouve obligé de l'adapter pour le rendre viable dans l'espace et le temps, pour le mettre en scène, quoi... 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. Voilà. Eh bien, chez Flaubert c'est un problème qui ne se pose pratiquement jamais : on peut transcrire au centimètre près le nombre de pas que le personnage a du faire nécessairement pour aller de la fenêtre à la porte, le temps qu'il lui a fallu, ce qui a pu se passer entre temps, etc. 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'écriture.

**Pierre-Marc de Biasi** : Et comment expliquez-vous ça?

**Claude Chabrol** : J'explique ça par le fait que Flaubert est un écrivain très visualiste. J'ai l'impression que son art littéraire est très proche du cinéma. Très proche de Dos Passos... Et c'est pourquoi je trouve que la folie de Sartre sur Flaubert rejoint carrément sa folie sur Dos Passos ! Tous les deux sont des créateurs qui ont un œil-caméra. La preuve chez Flaubert, c'est que j'ai pu transposer presque directement le narratif en dramatique : très souvent il suffit de ressaisir les mots qui sont la matière de la narration pour reformuler la même scène en dialogues, et ça fonctionne très bien ! C'est mystérieux mais c'est comme cela...

**Pierre-Marc de Biasi** : Il y a des raisons très profondes à cela. Avant de commencer à écrire, Flaubert passe beaucoup de temps, comme il le dit, à "rêvasser" son histoire. Il lit, il se documente, il enquête mais sans rien écrire d'autre que des notes de documentation initiale, et, pour le reste il *rêve son récit*. Il est couché sur son lit, regarde le plafond, et construit son découpage. Il enchaîne psychiquement les scènes, l'arrivée des personnages, les mouvements, les sorties, les dialogues, les décors, etc. Et ce n'est que lorsque tout cela est bien en place dans sa tête, 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, souvent en style télégraphique, mais assez développé, plein de petits détails : ce qu'il appelle d'ailleurs son "scénario". Mais, plus tard, quand il va chercher à développer ce plan pour en faire du texte, il va

passer à une nouvelle procédure de visualisation, plus concrète. 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, mais pour un théâtre dont la scène serait extraordinairement élargie. Il écrit en faisant des repérages extérieurs, en prenant lui-même les positions qu'occuperaient ses personnages, en faisant le même chemin (et sûrement en comptant les pas!) et en hurlant ses phrases, -c'est le gueuloir- pour trouver les formules qui pourraient le plus naturellement se prononcer...Et vous avez bien raison d'évoquer le cinéma : tout est près à ce stade pour un tournage.

**Claude Chabrol** : Formidable ! Vous savez que c'est exactement comme cela qu'on fabrique un scénario! C'est comme cela qu'on devrait faire en tout cas!

**Pierre-Marc de Biasi** : Mais ce n'est pas la fin du processus d'écriture. . 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, ou encore se transformer en pure narration. 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. Et en écrivant votre scénario, vous redécouvrez spontanément ce qui a été une couche de la lente sédimentation du texte. Votre adaptation a quelque chose à voir avec une plongée dans la genèse même du texte de Flaubert.

**Claude Chabrol** : C'est ce que je pensais. Ce travail de Flaubert que vous décrivez, au fond, ressemble exactement à ce que serait la façon de procéder d'un scénariste de génie .

**Pierre-Marc de Biasi** : Il y a des aspects qui vont encore plus loin dans le rapprochement : par exemple, certains

projets que l'on trouve dans les Carnets de travail<sup>4</sup>, font irrésistiblement penser au procédé des frères Lumière : Flaubert s'est étendue à imaginer, pour le scénario fantastique d'une féerie très visuelle, des systèmes d'ombres chinoises sur un grand écran translucide, au fond de la scène, ou sur un grand miroir, recevant des images, ou sur une toile qui avancerait jusqu'au premier plan, et où se projetteraient les rêves des personnages... Il y a toute une série de projets comme ça, qui anticipent d'ailleurs souvent sur le cinéma surréaliste.

Claude Chabrol : Ces recherches sont absolument fascinantes, et je crois que c'est absolument cohérent avec ce que l'on sait du refus de Flaubert de toute illustration graphique de ses œuvres. L'idée qu'on fasse un dessin pour illustrer ses textes le rendait fou furieux ! Et il faut dire que les tentatives d'illustration qui ont été faites après sa mort, contre sa décision, sont la preuve qu'il avait raison. Mais je crois qu'il s'agissait pour lui d'une vraie position de principe.

Pierre-Marc de Biasi : C'est certain ! Il y a dans le Journal des Goncourt un passage absolument clair à ce sujet. C'était à un moment où Flaubert avait des problèmes d'argent très sérieux; son éditeur lui propose de faire une édition de luxe illustrée de *Trois Contes* qui pourrait être vendue très cher pour les fêtes de fin d'année, et Zola suggère comme illustrateur Gustave Moreau, qui n'était pas vraiment un amateur, et qui était fort connu à l'époque. Flaubert bondit, fou de rage : "Jamais !". Il avait eu la même réaction devant une proposition d'illustration de *Salammbô* : "Quoi! que le premier imbécile venu puisse dessiner ce que je me suis obstiné à ne pas montrer!". Le refus total, quoi! Vous avez tout à fait raison de parler de position de principe...

---

<sup>4</sup>Gustave Flaubert, *Carnets de travail*, édition critique et génétique établie par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Balland, 1988, 1000 p.: voir Carnet 20.

Claude Chabrol : J'ai quand même, par acquit de conscience, fait le tour de ce qui existait comme illustrations historiques du roman, y compris les adaptations théâtrales comme, par exemple, la pièce de Gaston Baty<sup>5</sup> qui est à pleurer de rire. Mais, les raisons que Flaubert pouvait avoir de refuser l'illustration sont des raisons purement cinématographiques. Je suis convaincu qu'il se serait jeté sur la caméra comme une bête si la caméra avait existé à son époque. Il a l'esprit cinématographique... Pour revenir à ce modèle théâtral que vous avez repéré dans les brouillons, 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 qui est sûrement propre à cette écriture, 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. Si elles sont si nombreuses, c'est qu'il y en a de très courtes, qui ne font pas plus de quelques images : ce ne sont pas des scènes, mais des bouts de séquences qui correspondent par exemple à une indication, ou à une série d'indications; mais mises bout à bout, ces courtes séquences font une scène, qui correspond elle même à une véritable page du roman. Au fond, on en revient encore 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 !

Pierre-Marc de Biasi : 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 de livre est une interprétation univoque qui se surajoute

---

<sup>5</sup>Gaston Baty avait monté en 1936 au Théâtre Montparnasse une adaptation théâtrale assez discutable de *Madame Bovary* en dix-neufs tableaux.

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 représentations . Flaubert compare souvent la lecture au rêve : il faut que le lecteur puisse utiliser le texte comme une véritable partition onirique. C'est la mobilité, la fluidité des images qui, selon lui, fait l'immense force de l'écriture littéraire . Mais le cinéma se rapproche considérablement du rêve et de cette mobilité des images que suscite la lecture.

**Claude Chabrol** : Et c'est pourquoi je suis convaincu qu'aujourd'hui Flaubert aurait écrit des scénarios. Il aurait peut-être fait aussi des romans, mais il aurait certainement voulu écrire pour le cinéma, et sûrement faire des films!

### **Reconstitution historique : l'exemple des "comices"**

**Pierre-Marc de Biasi** : Vous avez tenu à tourner dans un cadre historique extrêmement fidèle. Les décors, les costumes, les accessoires ont été étudiés minutieusement dans un esprit d'exactitude référentielle. Ce parti-pris de reconstitution est même allé jusqu'à la performance pour les décors extérieurs de Lyons, et pour les costumes dont certains ont été réalisés avec des tissus d'époque. Tout a été vérifié. Vous vous êtes servi d'une impressionnante iconographie. Que cherchiez-vous à travers cette obsession du détail exact ? Quel était votre objectif ?

**Claude Chabrol** : Oui, c'était un parti-pris de reconstitution historique exacte, mais en même temps un parti-pris de discrétion : ce cadre, je ne lui jamais fait un sort. J'utilise trois cent personnes habillés strictement en costumes d'époque, je cherche à être aussi précis que possible, mais en m'interdisant d'insister une seconde sur la question : tout reste absolument naturel . Pour arriver à être naturel, il faut à la fois une rigueur exceptionnelle dans le détail, et un grand négligé dans l'utilisation du détail. En fait, ce qui gêne dans la reconstitution historique, ce n'est pas la reconstitution elle-même, c'est le fait qu'on la souligne,

qu'on ne peut s'empêcher de la souligner . La caméra vous dit : "regardez comme c'est bien fait !". Mais si vous vous obligez à ne rien souligner, ça fonctionne tout naturellement de soi-même. On ne s'en aperçoit même pas ! Au fond, pour moi, le but était que le public, aussi vite que possible dans le film, ne se pose plus la question de savoir à quelle époque ça se passe. Le XIXe siècle est présent dans le film, mais comme *a-priori*. Je ne voulais pas tenir de discours repérable là-dessus; ça doit aller de soi.

**Pierre-Marc de Biasi** : D'ailleurs l'Histoire reste assez effacée du roman, à peine par-ci par-là quelques traces ou quelques symptômes... Comment les avez-vous traitées?

**Claude Chabrol** : Eh bien les seuls signes visibles, les seuls repères sont des choses comme le buste de Louis-Philippe dans la mairie et dans les Comices, lequel buste, logiquement, se trouve remplacé à l'heure dite par celui de Louis-Napoléon , et c'est à peu près tout...Il y a naturellement aussi les discours des Comices...

**Pierre-Marc de Biasi** : Mais en dehors de ces repères historiques qui sont en effet rares, et à côté du discours des officiels aux comices, comment avez-vous traité l'autre discours, je veux dire ce discours social très progressiste que tient implicitement Flaubert lorsqu'il fait entrer en scène les pauvres, les esclaves, le prolétariat. Je pense par exemple au personnage de Catherine Leroux qui va être récompensé pour ses cinquante-quatre ans de services? Vous vous souvenez, il y a la description de la pauvre vieille, puis cette phrase terrible : " Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude."

**Claude Chabrol** : Je n'ai pas cherché à reproduire ce point de vue social. Je me suis borné à montrer le personnage. Les vêtements, les physionomies parlent d'elles mêmes. Au fond, pour moi, c'était le même choix que pour la question religieuse et la polémique Homais-Bournisien : la question du prolétariat telle qu'elle est posée par Flaubert, avec lucidité vous avez raison, est une question du XIXe siècle. Si je l'avais explicitée, ne serait-ce qu'une seconde, je serais

tombé dans le piège dont on parlait il y a un instant : j'aurais souligné ma reconstitution historique. Et il ne fallait surtout pas la souligner. En revanche, j'ai posé, par-ci par-là dans les images, quelques signes sociaux. Par exemple, le valet de Rodolphe se tient toujours derrière lui, à cette distance qui en dit long sur les rapports sociaux...Et je me suis aussi laissé guider par une certaine logique interne du détail historique : par exemple, au final, dans mon adaptation de la dernière page, j'avais d'abord pensé transformer la "croix d'honneur" de Homais en "légion d'honneur". J'ai failli oser! en pensant parler mieux à l'imaginaire du spectateur... et puis quelque chose m'a poussé à rétablir "croix d'honneur", je ne sais pas au juste quoi, mais il fallait que je rétablisse!. Et j'ai eu raison, parce qu'en fait il ne s'agit pas de la même chose!. Après avoir repris la formule originale, je me suis renseigné : matériellement, c'est bien la même médaille, mais la "croix" c'est l'équivalent de notre "ordre du mérite", et naturellement, ça n'a pas le même sens!.

**Pierre-Marc de Biasi** : La longue scène des Comices a été tournée, dit-on, avec un soin tout particulier : vous avez fait une transposition du texte au millimètre, en respectant, j'imagine le montage flaubertien des voix alternées?

**Claude Chabrol** : Oui , bien sûr ! Non seulement j'ai respecté le principe des voix alternées, mais je les ai respectées à la lettre : ce sont les voix du texte, et j'ai fait les coupes là, exactement là où Flaubert les avait faites.

**Pierre-Marc de Biasi** : Et du point de vue de l'image ? Comment avez-vous placé votre caméra?

**Claude Chabrol** : Oh! de la manière la plus simple qui soit! Les images sont centrées sur Lieuvain puis sur Desroserays pendant qu'ils font leurs discours, et entre temps la caméra se ballade sur la foule, sur les gens. La caméra est à une hauteur intermédiaire entre la masse qui est assemblée en bas et les deux amoureux qui sont en haut.

**Pierre-Marc de Biasi** : Et on ne voit pas la foule à partir du point de vue d'Emma et Rodolphe, en haut?

Claude Chabrol : Si, bien sûr! Mais c'est un point de vue qui n'intervient qu'une fois, comme dans le texte...

Pierre-Marc de Biasi : Et comment traitez vous le rythme de cette scène? Ça c'était un sacré problème...

Claude Chabrol: On a beaucoup travaillé sur le rythme des comices. Du point de vue de la caméra, dans les plans successifs qui sont centrés sur les deux d'en haut, Rodolphe se fait réellement de plus en plus pressant vis à vis d'Emma : les plans sur Rodolphe et Emma se resserrent. Je crois que l'effet visuel doit bien fonctionner. De même que l'alternance entre les plans, sur la foule en bas et sur le couple en haut, est construite comme une alternance qui se resserre aussi : il y a dans le texte de Flaubert une accélération, un scansion qui va en se resserrant, et il suffisait de la respecter...

## La description

Pierre-Marc de Biasi : J'aimerais qu'on en vienne maintenant à deux questions de fond : comment avez-vous choisi de traiter le problème de la description dans le récit, et, parmi les descriptions quel sort avez-vous fait à cette caractéristique du roman qu'on pourrait appeler "l'empire des objets"?

Claude Chabrol: C'est un question très grave. Commençons par la description. De mon point de vue, il y a deux sortes de descriptions dans *Madame Bovary*. Il y a d'abord la description des cadres, des décors dans lesquels évoluent les personnages, et là, je ne procède à aucun traitement particulier du problème dans le scénario : ce sont les décors du tournages, les lieux choisis en repérages, etc. Bref, quant à ces descriptions, elles sont là sans avoir besoin d'être dites. Elles relèvent plutôt de l'évocation, et il n'y a pas lieu de les souligner, toujours selon le principe de l'exactitude discrète. En revanche, sur le fond de ces évocations, il y a des choses qui doivent se détacher : par

exemple les objets qui font partie d'un dispositif symbolique qui est celui de la fatalité. Alors ces objets-là, j'essaie de les souligner deux fois : une fois à leur initiation, la première fois qu'on les voit, et une autre fois au moment de leur finalisation, lorsqu'ils atteignent leur but. Et je m'arrange pour qu'on suive implicitement le chemin qui mène de l'un à l'autre, leur trajectoire dans l'histoire. Pour certains objets de ce type, c'est très facile : la cravache par exemple; pour d'autres, c'est un peu plus compliqué : le bouquet de violettes de Léon, par exemple... En fait, pour chacun de ces objets, le problème se présente toujours de façon différente, mais le texte offre aussi tous les moyens de résoudre le problème dans sa singularité. Je me suis constitué un petit lexique personnel pour ces objets, et je reviens au texte, cas par cas... dans l'ensemble, j'ai l'impression que je m'en suis assez bien sorti. En revanche, il y a des cas où le traitement d'un objet symbolique devient tout à fait impossible à réaliser . Il y a par exemple un détail qui m'a été signalé par ce gentil journaliste du *Monde*, celui qui a fait l'article dans la rubrique "Arts-Spectacles" de novembre : il était très impressionné, et même littérairement obsédé par le lacet du corset d'Emma qui "siffle comme une couleuvre" au moment où elle se déshabille devant Léon. Bon ! J'ai bien essayé de lui faire plaisir, et j'ai voulu voir si on pouvait faire ce lacet sifflant et serpentin : on a tout essayé, mais franchement, non ! ça devient ridicule à l'écran. Mais, d'un autre côté, ce même journaliste m'a rendu un vrai service pour un autre détail, pas vraiment mince celui-là. 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 de *Une affaire de femmes* , et je n'avais pas trop envie que ça se renouvelle . Alors, j'avais carrément mis le baiser au crucifix entre parenthèse . Le journaliste m'a fait honte, et je l'ai réintroduit. D'ailleurs 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 (rire)...

Pierre-Marc de Biasi : Quand je vous posais la question de la description, je ne pensais pas qu'aux objets, je pensais aussi par exemple aux descriptions de nature qui ne peuvent pas toutes être rangées dans la catégorie évocations d'extérieurs ...

Claude Chabrol : Oui, les descriptions de la nature sont très importantes, mais j'ai eu la chance de pouvoir tourner dans les lieux réels. Par exemple, quand le texte parle de la forêt d'Argueil je tourne dans la forêt d'Argueil, et je maintiens que Lyons a beaucoup à voir avec Yon(ville)... dans quelques cas, j'ai bien été obligé de tricher, mais pour l'essentiel mes repérages n'étaient pas différents de ceux de Flaubert.

Pierre-Marc de Biasi : Avez-vous faits des plans de pure description : un bout de paysage par exemple, là où une page du roman nous le montre?

Claude Chabrol : C'est à dire que pour moi, ces paysages sont expressifs dans le roman : ils sont toujours liés à un point de vue, souvent celui d'Emma, et servent à exprimer quelque chose d'intérieur. Donc, ce ne sont pas de simples décors, c'est entendu, mais ils n'ont pas non plus besoin d'être traités en eux-mêmes ..Il peut quand même arriver que la nature soit présente, comme ça, pour elle-même Bien sûr ! Tenez, par exemple : le petit monologue de Rodolphe "Ah! cette petite femme, je l'aurai, je l'aurai...", eh bien dessus, je n'ai pas fait long, mais j'ai fait un plan de nature pure ! Un crépuscule, le soleil qui tombe sur la ville, c'est tout...C'est un plan très court, mais qui correspond à peu près à ce que vous disiez des descriptions de l'espace à l'état pur...Oui, ça, il y en a quelques-uns dans le film. Bien sûr! Et par exemple aussi, les sous-bois, dans la scène entre Emma et Rodolphe, il suffisait de poser la caméra devant pour qu'ils correspondent à la description qu'en fait Flaubert... c'est ce que j'ai fait : j'ai laissé tourner la pellicule. C'est une description sur le motif, de la pure nature!

**Pierre-Marc de Biasi** : Il y a de belles choses dans la Correspondance, au sujet de ces bois . Lorsque Flaubert a écrit ce passage, quand il s'est lui-même promené dans ces bois pour décrire la chevauchée d'Emma à travers la forêt, il lui est arrivé de ressentir quelque chose d'inouï : pendant tout un moment, il a vécu une sorte de dépersonnalisation, et c'était en lui la sensation non seulement de voir la nature comme la voyaient ses personnages, mais d'être ses personnages, d'être Emma, et, plus fort encore, d'être la nature : les chevaux, les arbres, la forêt elle-même et la lumière qui traverse les feuillages!

**Claude Chabrol** : Je m'explique cela très facilement . Comme vous le disiez vous-même tout à l'heure, Flaubert observe "à chaud", comme s'il le faisait par les yeux de ses personnages . Il est en pleine exaltation, et pour bien écrire, il a besoin de voir avec le point de vue de son héros . Celui ou plutôt celle qui voit, c'est Emma dans Gustave, - Emma c'est moi, c'est le cas le le dire!- , eh bien, ces bois quel rôle jouent-ils? ils sont enveloppants, ils sont protecteurs, ils les couvre : ce sont les parents d'Emma et de Rodolphe. C'est le bois qui protège leur amour, moi-même je les ai ressentis comme cela ces bois...C'est étrange comme les précédentes versions n'avaient pas senti cela. Alors que pour moi c'est complètement capital. C'est un signe formidable de l'évolution des moeurs!

## **Emma : l'évocation du délire avant la scène du suicide**

**Pierre-Marc de Biasi** : il y a un moment particulièrement fort du récit qui semble offrir des difficultés considérables de mise en scène : le moment de délire qui précède immédiatement le suicide d'Emma. Je me demande bien comment vous avez procédé pour résoudre ou contourner la difficulté. C'est un moment de déchirure absolue dans le récit. Emma qui est ruinée, menacée de saisie, est allée demander les trois mille francs qui la sauveraient à son ancien amant Rodolphe. Il ne les a pas. Elle s'enfuit en courant, elle sent que le piège est en train de se refermer.

L'espace, autour d'elle commence à bouger! Le texte dit "Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait." Elle parvient à passer la grille du parc en s'arrachant les ongles à la serrure, se retourne une dernière fois , puis c'est la chute libre. Je cite : "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 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 réminiscences, 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 (...) La nuit tombait, des corneilles volaient. Il lui sembla tout à coup que des globules couleurs 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."

Après cela, sans transition, Emma se met à courir, se précipite dans l'arrière boutique du pharmacien et mange l'arsenic. Cette expérience hallucinatoire est la cause directe du suicide. Comment avez-vous fait pour transposer ce passage terrible?

Claude Chabrol : Eh oui! c'est un moment formidable, mais malheureusement, je ne pouvais pas le transposer tel quel, hélas! On atteint ici le point où littérature et cinéma travaillent dans des dimensions incommensurables. On ne peut pas faire passer à l'image ce genre de fiction littéraire...

Pierre-Marc de Biasi : Mais précisément, il ne s'agit pas d'une fiction! Ici Flaubert démarque presque mot pour mot ce qu'il dit ailleurs de la même expérience qu'il a vécue en 1844, au moment de son attaque nerveuse! Dans sa lettre à Taine du 1er décembre 1866, quand il cherche à définir l'hallucination, il retrouve exactement certaines expressions du roman. Allez, je cite juste quelques lignes, tellement c'est étonnant : "Voici ce que j'éprouvais quand j'ai eu des hallucinations (...) tout à coup, comme la foudre, envahissement ou plutôt irruption instantanée de la mémoire

(...) c'est une maladie de la mémoire, un relâchement de tout ce qu'elle recèle. On sent les images s'échapper de vous comme des flots de sang. Il vous semble que tout ce qu'on a dans la tête éclate à la fois comme les mille pièces d'un feu d'artifice et on n'a pas le temps de regarder ces images internes qui défilent avec furie. En d'autres circonstances, ça commence par une seule image qui grandit, se développe et finit par couvrir la réalité objective, comme par exemple une étincelle qui voltige et devient un grand feu flambant..." Le rapprochement est fascinant, non? Ce sont les mêmes mots que dans le texte de *Madame Bovary*. Vous voyez bien qu'il ne s'agit pas de fiction littéraire!...Mais cela ne veut pas dire, évidemment, qu'il était facile ou même possible de mettre en scène ce récit de délire...

**Claude Chabrol** : Il aurait fallu pouvoir le faire, mais, je vous assure, c'est complètement impossible . J'ai remplacé toute cette scène d'hallucination par une simple alternance de courses et de stations immobiles. Pour une raison très simple, c'est que l'impression donnée par la lecture du texte ne pourrait avoir d'équivalent, une fois transposée à l'image, que sous la forme de violentes déformations visuelles . Des murs qui se referment, des globules de feu qui éclatent, un sol qui se dérobe sous vos pas, etc sont, vécues ou non des fictions littéraires. Je veux dire par là : c'est une chose quand on le lit, et c'est tout autre chose quand on les montre. Si on veut les montrer en images, ce n'est pas l'impression de déchirure mentale que l'on voit, c'est le procédé qui apparaît!

**Pierre-Marc de Biasi** : Et c'est bien pourquoi je me demandais comment vous aviez pu adapter ce moment de délire ! .

**Claude Chabrol** : Eh bien , je vous l'ai dit, j'ai cherché à résoudre la difficulté en jouant la violence des contrastes : Emma court à en perdre haleine, et l'instant d'après elle est complètement immobile. La nuit tombe, il fait noir, et l'instant d'après, la lumière l'inonde, elle est derrière la vitre de chez Homais. J'ai brusqué les choses.

Pierre-Marc de Biasi : Donc vous avez supprimé entièrement l'évocation, même indirecte, de l'hallucination : les éclatement de lumières, les sensations d'hémorragie, les sillons des champs qui deviennent comme les flots...?

Claude Chabrol: Oui, c'était impossible à rendre en images. Il n'y a pas de solution, ça se transforme toujours en procédé . En revanche, j'ai essayé de rattraper des choses, de faire sentir un peu plus indirectement ce qui se passe dans l'esprit d'Emma . Par exemple au tout début de ce passage, au moment où ça se déclenche dans sa tête, c'est à dire au moment où Rodolphe lui refuse le pognon, j'ai réussi un coup visuel : 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 . Là, on a au cinéma quelques petits avantages sur l'écriture... modestes, il est vrai! Alors, ce passage au rouge, puis, sans transition, la fuite et l'arrivée à l'arsenic, j'ai traité tout cela comme une rupture, comme un crachement ! Mais c'est un moment où le jeu de l'actrice est aussi une chose déterminante. Isabelle occupe tout l'écran. Sans oublier la bande-son qui a aussi sa place dans ce moment de vertige.

## La direction d'acteur

Pierre-Marc de Biasi : Vous m'avez dit l'importance qu'avait eu pour vous le choix des acteurs. Isabelle a été la condition de possibilité, et tous, au fond, avaient en commun, dès le départ, de partager votre passion pour Flaubert, votre désir de faire une *Madame Bovary* fidèle au texte. Mais au moment du tournage, sans vouloir jouer sur les mots, il leur a bien fallu "interpréter" leurs rôles J'aimerais que vous m'expliquiez comment vous avez conçu votre travail de direction d'acteur?

Claude Chabrol: le terme de direction n'est peut-être pas tout à fait exact ici. En fait, comme vous le disiez, l'essentiel, pour moi, s'était joué avant le tournage, au moment du choix.

J'ai beaucoup discuté avec les acteurs avant de les engager. Je ne voulais que des acteurs qui aient un rapport intense au texte. Il fallait qu'on soit parfaitement d'accord sur quelques principes fondamentaux qui sont ceux du film. Après cela, les choses étant claires, mon rôle s'est borné à aider les acteurs pour qu'ils se sentent parfaitement à l'aise pendant le tournage.

**Pierre-Marc de Biasi** Vous est-il arrivé de pas être du tout d'accord avec l'intonation d'un dialogue, avec un mouvement, une physionomie?

**Claude Chabrol** : Non, je ne crois pas que ce soit arrivé. Vous savez, c'est l'acteur qui est responsable de son jeu. Mettre en scène, c'est se mettre au service des comédiens, du choix qu'ils font au moment où ils sont devant la caméra . Alors, bien entendu, on peut avoir à discuter de quelques questions très simples sur la gestuelle par exemple, mais ça se limite à ça. L'essentiel, c'est que l'acteur se sente dans le film comme un poisson dans l'eau. Il faut l'aider à se sentir parfaitement à l'aise dans la direction qu'il a choisi lui-même. Mais, vous savez, on avait une chance inouïe, c'est d'avoir des dialogues écrits par Flaubert. Tout avait été passé au "gueuloir" par le vieux Gustave, et ça se sent quand il s'agit de dire les répliques. Ça vient tout seul. C'est logique, exact, et ça se dit naturellement!

**Pierre-Marc de Biasi** : Evidemment... N'y a-t-il jamais eu de problème d'homogénéité du jeu pendant le tournage? C'est quand même vous qui aviez en charge l'unité du récit, le rythme, les articulations?

**Claude Chabrol** : Oui, bien entendu, mais tout cela se ramène en pratique à laisser les comédiens entrer dans la logique du scénario. Bon, vous avez sûrement raison sur la question de l'homogénéité. Là c'est technique, et ça dépend des acteurs. Par exemple, si on fait plusieurs reprises, une comédienne comme Isabelle ne changera rien , ou presque rien, dans son jeu d'une reprise à l'autre. Son jeu est bon, elle n'en bouge pas, elle l'approfondit. Par contre, un acteur comme Jean-François Balmer va changer de jeu à chaque

reprise de la même scène, même si sa première interprétation était très bonne. C'est comme ça. Ça donne d'ailleurs parfois d'excellentes surprises. Mais là, quand Isabelle et Jean-François jouent ensemble, il y a forcément à harmoniser : l'une reste sur sa position, l'autre en change. Il y a un travail de conciliation à faire, c'est sûr. Ça, c'est le travail du tournage. Mais je ne vois pas cela en termes de direction. L'idée de direction elle serait plutôt à prendre au sens d'orientation commune.

**Pierre-Marc de Biasi** : Vous venez de parler de “surprises” . Pouvez-vous me donner un exemple ?

**Claude Chabrol** : Eh bien , par exemple, Christophe Malavoy m'a surpris. Christophe est un acteur qui joue en général très en profondeur. Son jeu ne repose jamais sur des “trucs” d'expression ou de physionomie. Là, pour Rodolphe, il a utilisé un “truc”, un seul, mais à fond : le magnétisme. Il a joué le séducteur doué de magnétisme : une sorte d'animalité charmante, irrésistible. Ce n'était pas dans ses habitudes. Je ne l'avais pas prévu, mais c'était profondément exact.

## **Le montage-image**

**Pierre-Marc de Biasi** : Ou en êtes-vous dans la fabrication du film ?

**Claude Chabrol** : Eh bien, la dernière fois que nous nous sommes vus, en novembre, le montage était en route. Il est terminé depuis ce matin. Reste le montage du son : encore deux mois de travail au moins... le film devrait sortir le 3 avril.

**Pierre-Marc de Biasi** : Au montage-image, vous avez réussi à gagner quelques minutes? Vous me disiez l'autre jour qu'il allait vous falloir trouver par-ci par-là quelques coupes...

**Claude Chabrol** : Oui, le premier montage image faisait 2 heures 37 minutes. On a enlevé un bout de séquence de 22 secondes, et puis on a resserré un peu partout pour arriver à un deuxième montage qui donne maintenant 2

heures 22 minutes : une légère contraction de 15 minutes, quoi....

**Pierre-Marc de Biasi** : Et ce montage, vous l'avez réalisé sur quel total de pellicule? Vous tournez beaucoup ?

**Claude Chabrol** : Non , je ne tourne pas beaucoup, je tourne même au plus juste ... Pour vous donner une idée précise, ce film monté représente un peu plus de 5000 m de pellicule, et en tout nous avons tourné 30 000 m. Vous voyez : à 12 minutes les 400 m. , ça fait environ 15 heures de pellicule pour un montage final de 2 heures 22 ... Je tourne juste ce qu'il me faut, en ayant déjà une idée assez précise de montage...Vous voyez les chiffres : du total de pellicule au film monté, il y a un rapport de 1 à 6 . Difficile de faire moins !

**Pierre-Marc de Biasi** : Et cette séquence de 22 secondes que vous avez éliminée au montage, de quoi s'agissait-il?

**Claude Chabrol** : Ah, c'est assez intéressant cette suppression. Vous savez, il faut resserrer au maximum un film de la longueur de celui-ci : vous pensez, deux heures et demi! Donc on cherche tout ce qu'on peut enlever, et c'est très sain. Ça oblige à être aussi sévère que le vieux Flaubert , quand il chassait ses allitérations, ses chevilles de style inutiles, etc. Là, j'ai enlevé un bout de séquence, parce que ça me faisait gagner 22 secondes, certes, mais surtout parce que c'était un passage très gênant d'un point de vue logique et formel. Et je ne pouvais vraiment m'en apercevoir qu'au montage. Il s'agit d'une scène entre Emma, Charles et leur petite, avec Léon qui les regarde et qui s'interroge sur la situation. La séquence était bonne, et bien tournée, mais je sentais que ça ne collait pas, sans très bien savoir pourquoi . En voyant le montage j'ai tout de suite compris : avec sa position de regardeur, Léon introduisait carrément un nouveau point de vue dans le système narratif du film. On se mettait à voir du point de vue de Léon, point de vue que l'on ne trouve nulle part avant dans le récit et qui ne réapparaît plus ensuite. Et ça,

ça n'allait pas du tout, c'était impossible. Donc j'ai supprimé, carrément.

## Madame Bovary, et après?

Pierre-Marc de Biasi : Après des années d'hésitations, vous avez donc sauté le pas : dans trois mois votre *Madame Bovary* sera sur nos écrans; et si j'en juge par tout ce que vous venez de me dire, cela promet d'être un petit chef-d'oeuvre. Allez-vous vous en tenir là et abandonner le vieux Flaubert, ou bien méditez-vous quelque'autre projet flaubertien?

Claude Chabrol: Ah non! non! je m'arrête là! (toussotements, Chabrol prend l'air très sérieux, sourcils froncés) ...ou bien alors...ou bien alors... mais c'est très difficile à dire... il faut vraiment viser juste... (silence, puis il dit d'une traite, sans hésitation : ) Ou bien alors, mon dernier film sera *L'Education sentimentale*. ! Mais...

Pierre-Marc de Biasi : Ah! Oui! voilà qui serait une idée formidable!

Claude Chabrol : Oui, mais, ça c'est encore plus difficile! Parce que c'est plus lourd...mais ...vous voyez, c'est difficile d'en faire un film : il faudrait faire un truc comme *La Révolution française*, en deux parties, ou quelque chose comme ça...

Pierre-Marc de Biasi : Et pourquoi pas?

Claude Chabrol : Produisez-le! (énorme rire)

Pierre-Marc de Biasi : Je vais y réfléchir!

Claude Chabrol : On peut aussi rêver! Par exemple, si Marin gagne beaucoup d'argent avec *Madame Bovary*, ce que j'espère vivement, et si, après cela, à un moment quelconque dans quelques années, j'essuie de mon côté un ou deux échecs retentissants, il est bien possible que je me dise "allez, je vais me refaire une santé avec *L'Education*, ça

c'est un projet!"... Là, c'est sûr, je risque de replonger! Mais vous voyez, ça fait pas mal de si. Et si jamais la chose devait se faire, je sais bien que ce serait un pari fou, formidablement casse-gueule! Au fait, avez-vous vu le *Bouvard et Pécuchet* de Carrière?

Pierre-Marc de Biasi : Oui, je l'ai vue... C'est l'idée de "film casse-gueule" qui vous y fait penser? Je l'ai vue, mais...(mine moyennement réjouie), je ne peux pas dire que j'ai été subjugué...

Claude Chabrol: Eh oui, eh non! Je suis comme vous, parce que ... Là, il s'est passé une chose, c'est que, outre le manque de moyens, le film contenait certaines laideurs qui ne sont pas tellement flaubertiennes... à ma connaissance, Flaubert n'est jamais laid...Et puis il y a aussi un truc qui ne m'a pas entièrement convaincu dans l'adaptation de Carrière, c'est son hypothèse de travail par subdivision! Il a voulu classer et boucler le récit, alors que ce qu'il y a d'absolument sublime dans *Bouvard et Pécuchet*, c'est que c'est définitivement inachevé : c'est inachevé en fait, mais aussi en soi, ça l'aurait de toute façon été, c'est évident : ce livre est interminable, inachevable!

Pierre-Marc de Biasi : Et j'ai trouvé l'adaptation de Carrière assez souvent illustrative, plus préoccupée de faire allusion au récit que de véritablement le transposer au cinéma...

Claude Chabrol: Eh oui! Ça, c'est l'écueil !

Pierre-Marc de Biasi : Reste donc un *Bouvard* à imaginer!

Claude Chabrol: Hum... Ça, je ne suis pas du tout sûr que ce soit jouable! (rêveur) En revanche, *L'Education* , évidemment...Mais là, c'est pareil! Il faut d'abord trouver un Frédéric, et un Frédéric vraiment exceptionnel! Il y avait eu une adaptation de ce roman pour la télévision, vous vous souvenez, une adaptation qui était faite de manière un peu étrange, mais qui était jouée par Jean-Pierre Léaud... Oui, bon, c'est vrai, le reste ne valait pas grand chose, mais c'était quand même pas mal trouvé pour Frédéric!

Pierre-Marc de Biasi : Oui, Léaud est un acteur de premier ordre, mais c'était peut-être un acteur un petit peu *nerveux* pour le rôle de Frédéric, non?. Frédéric est un mou...

Claude Chabrol : C'est vrai... Mais il y a autre chose qui m'amuserait énormément, un sujet qui me fascine, ce sont les rapports entre Gustave Flaubert, Maxime Du Camp et Louis Bouilhet ! Là il y aurait tout à transposer, mais ce serait extraordinaire! Bouilhet, bizarrement, est un écrivain que je connais, parce que pendant la guerre, je lisais tout ce que je pouvais trouver. Et je trouvais des merveilles dans la bibliothèque d'un notaire qui avait une assez forte collection de bouquins du XIXe siècle. C'est à cette époque que j'ai lu *Madame Bovary*, je vous l'ai raconté, et un peu plus tard, j'ai avalé les oeuvres de Bouilhet. Je ne me souviens plus très précisément des oeuvres, mais je me souviens que ça m'avait paru très bien! Quant à Maxime Du Camp, le personnage me plaît, parce que je crois que Flaubert n'a jamais su mesurer la profondeur de la haine que Maxime lui portait . Il faudrait faire quelque chose là-dessus : sur la haine et l'abjection de Du Camp. Il faudrait montrer sa volonté de destruction de A à Z, une exécration qui commence très trop : c'est lui qui recommande à Flaubert de brûler sa première *Tentation de saint Antoine* en 1849! Imaginez! à un moment où Flaubert n'a encore rien publié! Sept ans plus tard, c'est encore lui qui cherche à saboter *Madame Bovary* en exigeant de couper des pans entiers du roman pour la première publication du roman, à la Revue de Paris, qu'il dirige! Et ça va durer comme ça pendant des années...formidable, non ?

### La question des points de vue

Pierre-Marc de Biasi : Encore une question, semi-littéraire, semi-technique : tous vos propos convergent vers une conception du film qui semble prendre au sérieux le principe flaubertien de l'impersonnalité. Vous n'avez pas voulu donner une adaptation prouvant quelque chose d'autre que l'oeuvre elle-même. Tout votre art consiste à tenter de faire au cinéma une oeuvre du même calibre que ce Flaubert a lui-

même fait en littérature. Et pour y parvenir, vous avez choisi d'appliquer à la lettre la poétique flaubertienne, vous vous êtes efforcé de trouver une sorte d'équivalent visuel de sa technique d'écriture. Dans cette perspective, comment avez-vous traité et réglé le problème, évidemment central, des points de vue? Comment avez-vous déterminé la place de votre caméra? Qui est-ce qui regarde? D'où voyons-nous les événements dans votre propre récit?

Claude Chabrol : La question est bonne, et la réponse va être encore meilleure! 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 ni désigné -ce qui arrive assez souvent dans le texte, beaucoup plus souvent en tout cas que la critique littéraire ne le dit- 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, soit un point de vue subjectif qui m'arrange pour la suite de la séquence. Voilà!

Pierre-Marc de Biasi : Auriez-vous un ou deux exemples à me donner?

Claude Chabrol : Ah! Ce n'est pas facile...Attendez...Oui, j'ai un exemple, et qui n'est pas le moindre! A la mort d'Emma!, il y a à la fois intervention d'un point de vue subjectif absolu, pour la description de ce qu'elle voit, de ce qu'elle entend en mourant, et, presque en même temps dans le texte, - vraiment sans transition, ça roule ensemble dans la phrase de Flaubert- une description quasi objective des gens qui sont dans la pièce, de ce qu'ils font, de l'endroit où ils se trouvent... Alors, par rapport à un problème de ce type, la caméra permet une certaine liberté : il y a des espèces de "trucs" -il n'y a pas d'autre mot- qui permettent de donner une description quasi objective avec, au moment nécessaire, le plus de subjectivité possible . Dans ce cas précis, il y avait Emma d'un côté et l'ensemble des gens autour d'elle dans la pièce : j'ai fait un plan avec Emma qui est au premier plan couchée de profil, et derrière, les autres personnages qui sont debout, et légèrement plus

dans l'ombre. Ce qui résout le problème d'un accès à la subjectivité de l'héroïne (l'expressivité de son visage est au premier plan) et la question d'un regard sur l'objectivité de l'environnement.... Mais ce n'est pas tout, les points de vue ne se limitent pas à cette opposition objectif-sujetif. Juste après ce plan, il y a un moment où Charles se précipite vers elle -on garde le même angle- et elle lui caresse les cheveux en soupirant "Oui, c'est vrai, tu es bon, toi...", et là, dans le texte il y avait cinq lignes qui sont sans doute parmi les plus belles lignes que Flaubert ait écrites. Je me suis dit, ces cinq lignes, il faut absolument les mettre. Alors, ce que j'ai décidé, c'est d'arrêter carrément le temps, de tout arrêter sur ce plan d'Emma qui caresse les cheveux de Charles, pour laisser se lever la voix du narrateur qui lit les fameuses cinq lignes. Là, du fait de ce décalage, c'est tout d'un coup un point de vue absolu qui se met en place : c'est l'irruption du texte, dans une sorte d'éternité qui est aussi une sorte d'objectivité absolue : un instant qui est comme immobile à l'intérieur d'un moment où tout se précipite. Après cela, on revient au descriptif objectif, jusqu'à ce que Emma entende l'Aveugle . Et là, il y a un problème, sur lequel on a beaucoup discuté : il y a la voix de l'Aveugle, le fait qu'elle voit l'Aveugle -elle voit le rideau, puis entrevoit l'aveugle derrière la croisée, et l'Aveugle lui apparaît- puis on apprend, un peu plus loin que l'Aveugle est "réellement" là. En fait, L'Aveugle est là pour de bon, et c'est très important qu'on comprenne qu'il ne s'agit pas d'une hallucination . Mais, en même temps c'est essentiel que pendant un instant on puisse en douter. Donc, vous voyez qu'à cet instant la vision de l'Aveugle doit à la fois être subjective (au point qu'on puisse en douter) et objective (puisqu'on va apprendre que le personnage est effectivement présent). J'ai fait une surimpression du plan sur l'Aveugle qui devient de plus en plus net par rapport à Emma. Au moment où elle meurt, elle regarde l'Aveugle, et c'est purement subjectif . Elle se dresse, elle crie "L'Aveugle" et elle retombe. Alors je coupe avec un plan de l'Aveugle à l'extérieur. Et on le constate alors que l'Aveugle est là. Alors, à partir de là, je suis obligé de tricher un tout petit peu. Comme j'ai supprimé la discussion Homais-Bournisien au pied de la morte, parce que là, je trouvais

vraiment que ce n'était pas faisable au cinéma, j'en arrive tout de suite au plan sur Charles qui se précipite sur elle et qui la soulève. Et quand il la soulève, j'ai repris exactement le même axe que l'Aveugle pour le plan terrible sur le liquide noir qui se met à couler de la bouche d'Emma. Voilà! J'ai essayé de créer une continuité forte de point de vue dans un récit qui est très saccadé, et il me semble que cela marche bien visuellement. Mais il est clair que là, tout devait être prêt et bien clair au moment du tournage. On ne peut pas faire des essais de ce genre de dispositif et opter pour une solution ou une autre au moment du montage.

Pierre-Marc de Biasi : Dans ce que vous appelez les scènes "objectives" on est donc placé du côté de ce que serait le narrateur?

Claude Chabrol: Je pense... oui.

Pierre-Marc de Biasi : Un narrateur qui n'est pas tout à fait Flaubert dans le texte, et donc un narrateur qui n'est pas tout à fait Chabrol dans le film du même nom? Où est Chabrol dans ce film?

Claude Chabrol : Je vais vous dire...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. C'est un peu tordu comme ambition, mais ce qu'elle a de bien, cette ambition, c'est qu'elle n'est suspendue à aucune vérification possible! Et, (rire) c'est évidemment un avantage considérable! Sinon, pour dire les choses un peu plus imprudemment, 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. Mais par exemple, d'un point de vue qui n'est ni le mien ni celui de Flaubert, mais plutôt mon rapport possible à son oeuvre (et je dirais "notre" rapport à son oeuvre), ce que j'ai gommé

résolument, c'est la différence d'optique entre le XXe et le XIXe siècle : j'ai obstinément voulu que les différences visibles (de costumes, de psychologie, de moeurs, etc) disparaissent pour moi, et pour tout le monde, à force d'être naturelles.

Pierre-Marc de Biasi : Vous êtes en train d'esquiver ma question! Je veux que vous me disiez la manière dont vous concevez la place de ce film dans l'oeuvre de Chabrol. Votre rapport personnel à ce projet...

Claude Chabrol : Vous savez , dans l'ensemble des oeuvres d'un cinéaste, on trouve un certain nombre de films dont les scénarios sont dits "originaux", qui ne brillent pas toujours par l'originalité : moi je préfère dire : "là, c'est moi qui ai fait la fabulation", et ça s'arrête là. Le cas de mon adaptation de *Madame Bovary* est un peu à part, car je me suis volontairement placé sous la dépendance totale de Flaubert quant au texte, tout en cherchant, naturellement, à faire une oeuvre cinématographique originale, au sens plein du terme cette fois! Je ne pouvais pas rêver meilleure dépendance, car pour tout ce qui compte pour moi, 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 inassouvisable, accompagné d'une étude formidable de ces dimensions intérieures que sont le souhait, le désir, le regret, la nostalgie, le rêve... Et surtout, 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 expression.

Pierre-Marc de Biasi : Donc il s'agit d'un pari assez différent de ce que vous avez fait jusqu'aujourd'hui?

Claude Chabrol : Oui, oui, j'ai obéis : j'ai obéis à la loi de Gustave. Disons, pour présenter le film très immodestement, que tout se passe un peu comme si j'étais le "conseiller technique" de l'écrivain! Et je peux vous dire, comme scénariste et comme metteur en scène, ce Flaubert, quel sacré pistolet!

Pierre-Marc de Biasi