DU CONTE A L'ÉCRAN: *UN CŒUR SIMPLE* DE FLAUBERT ET SA VERSION CINÉMATOGRAPHIQUE PAR GIORGIO FERRARA. UNE APPROCHE INTERSÉMIOTIQUE

Marco LONGO
Université de Catane, Italie

Abstract : Combining realistic narration and cinematographic expression, *Un cuore semplice*, directed by Giorgio Ferrara on the screenplay by Zavattini, translates the masterpiece of French realism into a movie based upon neorealistic principles. Many images refer to painting, and the plot, even respecting the thematic features of the source text, rationalizes the complex narrative structure of Flaubert's *Conte* through a well studied use of framing, cameras and montage.

À Ema.
Sans elle cette étude n'aurait jamais existé.

La version filmique du *Conte* de Flaubert, réalisée par Giorgio Ferrara[1], s'avère « une transcription soignée »[2]. Le scénario de Zavattini avait été préparé pour De Sica « selon un point de vue populiste »[3], voilà pourquoi *Un cuore semplice* est considéré comme « un film de l'école de Visconti »[4]. Un siècle après la parution d'*Un Cœur simple* de Flaubert (1877), le film de Ferrara (1977) propose le réalisme flaubertien selon les perspectives du néo-réalisme italien. Si la

[1] Sur cet artiste, voir *Il Corriere della sera*, 1er mai 2005.
[2] *Eva dopo Eva. La donna nel cinema italiano*, Bari, Laterza, 1982. Dorénavant c'est nous qui traduisons de l'italien en français.
[3] Tullio Kezich, *Il nuovissimo Mille film. Cinque anni al cinema 1977-1982*, Oscar Mondadori.
[4] *Eva dopo Eva. La donna nel cinema italiano*, art. cit..

BDD-A5040 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:14 UTC)

Normandie disparaît au profit d'une grise province indéfinie, le rôle de Felicita met en évidence la source française, en soulignant son humilité et sa vénération envers ses maîtres. Le rythme lent du film reproduit l'écoulement de sa « vie obscure ».

Cette étude met en évidence les rapports entre la littérature et la mise en images cinématographique[5] afin de démontrer que Ferrara a organisé le texte suivant une rationalisation de l'intrigue qui, chez le maître réaliste, suit une complexe structure narratologique. En effet, presque toutes les descriptions reviennent dans les séquences filmiques en assumant une valeur iconique.

Le premier exemple de cette rationalisation est l'*incipit* du *Conte* qui disparaît à la faveur d'une notation, que le narrateur donne au II[e] chapitre, sur le passé de Félicité:

Son père […] s'était tué en tombant d'un échafaudage. Puis sa mère mourut, ses sœurs se dispersèrent […][6].

Le début du film présente des images statiques: une maison de paysans, cuisine et chambre à coucher à la fois, trois femmes et un hommes soupent. La lumière du foyer illumine à la Caravage. Fermeture au noir, scène suivante: même pièce, les trois femmes prient, l'homme est sur le lit, mort. Autre fermeture au noir: à l'extérieur, les trois femmes se congédient. Une d'elles lève son bras, pivote sur elle-même, revient à sa position initiale et s'achemine.

Les images sont suivies d'un texte de Flaubert :

*L'*Histoire d'un cœur simple *est […] le récit d'une vie obscure, celle d'une pauvre fille de campagne, dévote mais mystique, dévouée sans exaltation et tendre comme du pain frais. […].*[7]

---

[5] Consulter Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège, Éditions du Céfal, 1999.

[6] Gustave Flaubert, *Trois Contes*, préface par Michel Tournier, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1963, 1973, p. 23.

[7] Gustave Flaubert, à Madame Roger de Genettes, Croisset, 19 juin 1876, dans *Correspondance*, texte révisé et classé par M. René Descharmes, tome III (1864-1876), Paris, Librairie de France, 1924, p. 646.

BDD-A5040 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:14 UTC)

Le péritexte qui apparaît à l'écran élimine les syntagmes « dévote mais mystique, dévouée sans exaltation et tendre comme du pain frais », qui seront mis en images.

C'est à ce point que commence la véritable histoire de Felicita: plan rapproché sur elle lavant du linge qui reprend la présentation de Félicité au début du *Conte*:

Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Évêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité[8].

Les analepses et les prolepses qui caractérisent le *Conte* disparaissent au profit d'un récit chronologique qui dilate la première macro-séquence, la rencontre entre Felicita et Teodoro. Celui-ci lui fait cadeau d'un tissu rouge qui rappelle le « mouchoir d'indienne »[9].

Dans le récit, Théodore essaie de séduire Félicité. Lors de la deuxième rencontre, il attribue son comportement à l'alcool. Ce motif est repris par le scénariste, mais en renversant les rôles: Teodoro offre du vin à Felicita et elle se soûle. Elle est amoureuse de lui, mais il n'est que désireux d'une épreuve d'amour: lors d'une rencontre nocturne Felicita révèle qu'une voix lui conseille de résister:

Parfois il me semble entendre celle de ma mère, parfois celle du Saint-Esprit.

C'est la première apparition dans le film du motif du Saint-Esprit, anticipation du halo de mysticisme qui enveloppe l'héroïne (« dévote mais mystique ») tout en justifiant un épisode inexistant dans le *Conte*. Lors de la dernière rencontre, Teodoro se plaint de ce qu'il est obligé de partir en guerre, mais Felicita, dans une sorte de transe, commence à prévoir l'avenir et décrit ce que ses yeux voient selon une focalisation interne:

[8] Gustave Flaubert, *Trois Contes*, *op. cit.*, p. 19.
[9] Voire Gustave Flaubert, *Trois Contes*, *op. cit.*, p. 21.

BDD-A5040 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:14 UTC)

Il fait nuit. Je vois un vaste champ, le vent, la pluie. Et beaucoup de soldats fatigués et blancs. Tu es là, toi aussi. Tu es blessé, je vois du sang. Là-bas, au bout, il y a des flammes. Et l'on entend le canon au loin. Ne pars pas, Teodoro, ne pars pas! Ne pars pas!

Après cette macro-séquence le motif du Saint-Esprit revient.

Felicita est assise dans une grande place, le foulard froissé entre les doigts; son geste assume un second niveau d'interprétation se révélant le symbole de l'amour déçu, mais en même temps celui d'une pureté bernée. Elle regarde « une bourgeoise en capeline de veuve », première image de Mme Aubain dans le film autant que dans le *Conte*. Un homme passe à côté de Felicita, une reproduction du Saint-Esprit à la main, et frôle le visage de la femme. On pourrait déjà parler d'une dissémination thématique dans le texte filmique, de plus en plus obsédante.

La deuxième macro-séquence, la vie avec Mme Aubain et ses enfants, débute alors sous la protection du Saint-Esprit, mais chaque macro-séquence laisse des indices métonymiques dans les suivantes. C'est le cas du foulard rouge porteur de différentes valeurs: séduction lors de la première rencontre avec Teodoro, signe d'appartenance ensuite, marque de désespoir lors de la fin de l'idylle, souvenir plusieurs années plus tard.

Felicita arrête Mme Aubain dans la rue; celle-ci lui demande ce qu'elle est capable de faire. Le script reprend un extrait de l'*incipit*:

Pour cent francs par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser la volaille, battre le beurre, et resta fidèle à sa maîtresse, - qui cependant n'était pas une personne agréable[10].

[10] Gustave Flaubert, *Trois Contes*, *op. cit.*, p. 19.

BDD-A5040 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:14 UTC)

Le passage du récit au dialogue est le changement le plus macroscopique: le récit devient discours direct, étant donné que Flaubert ne laisse presque jamais parler la « muette Félicité » [11].

Le motif du Saint-Esprit subit le même traitement que celui du foulard rouge. L'épisode de la première communion de Virginie mérite une analyse détaillée. Flaubert décrit une église bondée de fidèles. Ferrara introduit cette micro-séquence avec l'alternance champ/contre-champ selon un montage alterné: Virginia agenouillée devant le maître-autel, dont l'image centrale est une représentation du Saint-Esprit; le prêtre récitant l'*Agnus Dei*, ce que Flaubert laissait chanter aux foules en prière.

Après l'énième renvoi au motif du Saint-Esprit, Felicita, en contre-champ, ouvre les lèvres, au moment de la communion de Virginia, comme si elle était en train de se communier; entre-temps les ultérieurs contre-champs de Virginia, Paolo et Mme Aubain se succèdent commentés par le flux de conscience de Felicita, qui chuchote:

Saint-Esprit, protège-la. Protège-la. Moi aussi, je veux la protéger. Comme si elle était mon enfant. Protège-la. Protège-la. Protège-les tous.

Selon Jurij Lotman, l'image cinématographique peut représenter la réalité telle qu'elle est, en instaurant avec les objets réels, un rapport sémantique, ou bien elle peut s'enrichir de significations nouvelles, symboliques, métaphoriques ou métonymiques[12]. En effet, lors du départ de Virginia le cadrage fournit les éléments pour comprendre causes et conséquences de l'action. On pourrait le partager en deux parties: à gauche, une sœur et un cheval; à droite, Paolo, regardant vers le cheval, Mme Aubain,

[11] Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, 1977, p. 62.

[12] Jurij Lotman, *Semiotics of Cinema*, University of Michigan, 1977, *Semiotica del cinema*, traduction italienne par Gloria Beltrame, introduction par Giuseppe Privitera, Catania, Edizioni del Prisma, 1979, pp. 55-56.

BDD-A5040 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:14 UTC)

parlant à sa fille, derrière Felicita, angoissée, l'avocat et le médecin. La section de gauche présente une information iconique, la sœur et le cheval étant deux métonymies des renseignements sur l'action: Virginia va partir pour un couvent où elle approfondira sa culture, d'autant plus que le spectateur a déjà assisté à la scène où la fille récite ses leçons, devant son frère et sa servante. La section de droite présente une modalité descriptive mimétique et picturale, reflétant la participation émotive de Felicita et de l'entourage de Mme Aubain au départ de sa fille. Paolo est le lien entre les deux parties. Il semble ne pas partager les états d'âme des autres, préférant regarder le cheval: indice métaphorique de son futur choix de voyager.

Dans une scène du film, Felicita répète: « Oui, oui, oui, oui, Madame », traduction de la phrase: « [Elle] semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique »[13]. C'est cette comparaison avec un automate qui sera reprise dans le texte filmique.

La macro-séquence de l'arrivée et de la mort de Lulù sont significatives. Un nègre remet à Felicita l'oiseau: autre occasion pour Felicita de se montrer «fonctionnant d'une manière automatique» en répétant « Loulou, Loulou, Loulou, Loulou »[14]. L'affection pour Lulù s'ajoute à celle pour Virginia, Paolo et Vittorio. Lors des *cours* pour lui apprendre à parler, le cadre présente une scène réaliste à la Vermeer: des casseroles suspendues, dans la profondeur du champ, frappées par un rayon de soleil; Felicita est assise sur la table, Lulù sur son genou; près d'elle, une nature morte; une pomme et une miche de pain. Les casseroles suspendues sont la traduction d'un

[13] Gustave Flaubert, *Trois Contes*, *op. cit.*, pp. 21-22.

[14] Parmi toutes les significations que la critique lui a attribuées, le perroquet est considéré comme un symbole de la répétition, étant constitué de deux syllabes identiques; mais aussi de l'indifférenciation sexuelle, de la condition frustrée de la servante, de son assujettissement et de son incapacité d'affirmer une identité. Voir à ce propos Brigitte Le Juez, *Le Papegai et le palelard dans «Un cœur simple» de Gustave Flaubert*, Amsterdam, Éditions Rodopi B. V. 1999, p. 122.

BDD-A5040 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:14 UTC)

passage: « Quant à la propreté, le poli de ses casseroles faisait le désespoir des autres servantes »[15].

D'un côté, le trait /poli/ assume la valeur d'/éclat/ et subit une réinterprétation éliminant le désespoir envieux des autres servantes, exemple de ce «déplacement de l'ordre habituel des faits et de déformation de l'aspect usuel des objets» que Lotman trouve à la base de la signification cinématographique[16]; de l'autre côté, le pain reprend métonymiquement la définition « tendre comme du pain frais ».

L'histoire procède en ajoutant une citation picturale, réélaboration de *La Femme au perroquet* (1866) de Manet[17], ainsi que des citations des gravures de la *Comédie Humaine* par Bertall[18].

Après la course au port pour que l'oiseau déjà mort soit remis à l'empailleur, Felicita rentre dans la demi-obscurité et monte les escaliers. Au palier un tableau qui a été présent dans d'autres cadrages, apparaît enveloppé d'un voile. Cet effet se présentera jusqu'à la fin de la narration où le tableau sera presque complètement couvert et qu'il sera enlevé lorsque les héritiers de Madame viendront vider la maison. Est-ce le temps qui s'écoule et qui engloutit les souvenirs? Est-ce un symbole de la déchéance économique de Madame, étant donné que la dernière fois que la caméra reprend le tableau, c'est lorsque l'avocat se rend chez elle pour lui avouer sa faillite?

Le film atteint sa conclusion suivant le récit: Madame meurt, Felicita semble vivre « dans une torpeur de somnambule »[19]:

---

[15] Gustave Flaubert, *Trois Contes*, *op. cit.*, p. 21.

[16] Jurij Lotman, *Semiotics of Cinema*, University of Michigan, 1977, *Semiotica del cinema*, op. cit., p. 56. C'est nous qui traduisons.

[17] Consulter http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Femme_au_perroquet_(Manet). Brigitte Le Juez a mis en relief les citations picturales dans *Un Cœur simple* des nombreux tableaux du XIX^{ème} siècle dont le titre était *La Femme au perroquet*. *Cf.* Brigitte Le Juez, *Le Papegai et le palelard dans «Un Cœur simple» de Gustave Flaubert*, *op. cit.*, p. 5.

[18] Pseudonyme d'Albert d'Arnoux, dont on rappelle la célèbre gravure de Mme Vauquer. Consulter http://www.paris-france.org/MUSEES/balzac/collections/dessins_furne/bertall.htm

BDD-A5040 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:14 UTC)

À l'église, elle contemplait toujours le Saint-Esprit, et observa qu'il avait quelque chose du perroquet. […] Avec ses ailes de pourpre et son corps d'émeraude, c'était vraiment le portrait de Loulou.

L'ayant acheté, elle le suspendit à la place du comte d'Artois […][20].

Dans le film Felicita, à la sortie de l'église, achète une image du Saint-Esprit aux ailes de pourpre et au corps d'émeraude et le placera sur l'étagère près de Lulù. À son retour chez elle, elle trouve la maison vide, car Paolo et sa femme ont emporté les meubles. Felicita vivra grâce à la rente que Madame lui a léguée. Madame Simone réconforte la servante:

Vous avez tous les habits qu'il vous faut et vous allez aussi épargner l'éclairage car vous irez vous coucher avec les poules.

Ce qui est une une traduction en italien presque littérale, sauf l'idiotisme, du passage:

Quant aux habits, elle possédait de quoi se vêtir jusqu'à la fin de ses jours, et épargnait l'éclairage en se couchant dès le crépuscule[21].

Une notation traductologique est nécessaire: la traduction rend le français « en se couchant dès le crépuscule» avec «andrete a dormire prima dei polli!». La traduction italienne opère une adaptation[22] ou *lateral chunking*[23], c'est-à-dire le repérage d'un

---

[19] Gustave Flaubert, *Trois Contes*, *op. cit.*, p. 70.
[20] *Ibidem*.
[21] Gustave Flaubert, *Trois Contes*, *op. cit.*, p. 73.
[22] *Cf.* Josiane Podeur, *La pratica della traduzione*, *op. cit.*, pp. 111 et suivantes.
[23] David Katan, *Translating Cultures. An introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester, St. Jerome Publishing, 1999[1],

BDD-A5040 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:14 UTC)

équivalent dynamique, tout en maintenant le trait distinctif du syntagme: la vie paysanne dont le rythme est scandé par les événements naturels tels que le coucher du soleil ou le silence du poulailler.

Felicita reste seule, malade, soignée par une vieille femme du voisinage, jusqu'au jour où elle expire croyant « voir, dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête »[24].

Comme on l'avait déjà affirmé, cette réalisation demeure fidèle au texte. Le choix d'un montage alterné explique la rationalisation de l'intrigue flaubertienne et transcrit plutôt que réinventer le *Conte*; de plus, le montage avec ponctuation, suivant les techniques du fondu, de la fermeture et ouverture au noir, structure dans la plupart des séquences une progression à thème constant au niveau de la chronologie, tandis que le rebondissement des motifs procède par une progression à thèmes dérivés pour créer de réseaux thématiques axés sur les thèmes du foulard rouge et du Saint-Esprit.

La réalisation de Ferrara se rapproche du modèle classique, une mise en images qui est autoréférentielle du point de vue de la narration[25], c'est-à-dire, un modèle qui condense en quelques traits (gestes des acteurs; mouvements de caméra; montage) ce que dans l'œuvre littéraire était décrit en détail.

Le modèle classique ou hollywoodien du cinéma se base sur la structure paradigmatique du roman victorien anglais, où la nature exemplaire des événements se répète toujours identique à elle-même selon une perspective constante et des stratégies narratives autoréférentielles.

Le roman français par contre est ancré à l'écriture réaliste et ne présente presque jamais une structure suffisamment autoréférentielle, miroir de l'univers qu'elle veut représenter.

2004, p. 202.

[24] Gustave Flaubert, *Trois Contes*, *op. cit.*, p. 79.

[25] Voir Renato Candia, *Romanzo & Film*, Ancona, I Quaderni della Mediateca delle Marche, anno VIII, n. 20, 2003, p. 127.

BDD-A5040 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:14 UTC)

Un personnage de Flaubert, du moins tel qu'il est traité dans ces […] contes, ne se dresse plus comme une sorte d'être présent, vivant, mimé. Il s'évide, son « être de papier » s'émiette et se dissémine. Son illusion de réalité dépend tout entière des autres procédés du récit[26].

Le néo-réalisme cinématographique avait lutté contre toute sorte d'abstraction pour atteindre l'équilibre entre art et réalité[27]. Ce courant avait refusé tout ce que le modèle hollywoodien avait promu à la dignité de principe constituant. Mais, après avoir atteint l'apogée grâce à ce souci de vérité et de documentation, le néo-réalisme avait rebroussé chemin pour s'emparer de ce que jadis il avait refusé. *Un cuore semplice* de Ferrara, tout en puisant à l'atmosphère du néo-réalisme, revient à une conception nouvelle du montage, du cadrage 'artistique' se rapportant à l'iconographie de l'époque de Flaubert, de l'emploi de la bande sonore (extra-diégétique, dont la fonction expressive souligne certaines scènes): ce qui explique enfin l'organisation rationnelle en éléments significatifs du montage selon Lotman et la sélection de certains motifs dans la mise en images de la vie insignifiante d'une servante que seul le style de Flaubert avait pu faire devenir un monument à la gloire du style réaliste.

[26] Raymonde Debray-Genette, «Du mode narratif dans les Trois Contes», dans Raymonde Debray-Genette *et alii*, *Travail de Flaubert*, Paris, Éditions Points, 1985, p. 140.

[27] Voir Jurij Lotman, *Semiotics of Cinema*, University of Michigan, 1977, *Semiotica del cinema*, *op. cit.*, pp. 40-41.

BDD-A5040 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:14 UTC)