

*(G)Emma : dispositifs intermédiaux. Flaubert, Simmons, Fontaine*

Florence Pellegrini\*

ABSTRACT

Cet article analysera deux transpositions contemporaines de *Madame Bovary* : *Gemma Boverly*, le roman graphique de Posy Simmonds (1999) et son adaptation à l'écran par Anne Fontaine (2014). On s'interrogera sur la place de l'œuvre-source et, plus largement, de la littérature patrimoniale dans les deux récits. Dans un dispositif qui exhibe la référence et fait de la précédence et de la renommée du roman flaubertien la condition de leur existence-même, les deux adaptations proposent, chacun pour le médium qui lui est propre, une réflexion sur la place et la fonction du modèle.

This article will analyse two contemporary transpositions of *Madame Bovary*: *Gemma Boverly*, the graphic novel by Posy Simmonds (1999) and its screen adaptation by Anne Fontaine (2014). We will examine the place of the source work and, more broadly, patrimonial literature in both stories. In a device that exhibits the reference and makes the precedence and fame of the Flaubertian novel the condition of their very existence, the two adaptations propose, each for its own medium, a reflection on the place and function of the model.

---

\* Université Bordeaux-Montaigne.

Dans la nébuleuse des adaptations cinématographiques de *Madame Bovary* – fort vaste si l'on se réfère aux films recensés tant par Mary Donaldson-Evans<sup>1</sup> que par Anne-Marie Baron<sup>2</sup> –, il existe une catégorie particulière que l'on a pu qualifier d'adaptation à « double distance »<sup>3</sup> : les adaptations cinématographiques qui ne se basent pas directement sur le roman de Flaubert mais sur une réécriture ou une transposition. Il en est ainsi du film de Manoel de Oliveira, *Vale Abraão* (1993), adapté du roman du même nom d'Augustina Bessa-Luis, ou, plus récemment, de *Gemma Boverly* (2014) d'Anne Fontaine, qui fait référence non pas au roman de Flaubert mais au roman graphique anglais de Posy Simmonds (1999, 2000 pour la traduction française) qui en est la libre transposition contemporaine. Dans les deux cas, les œuvres cinématographiques renvoient explicitement à des œuvres secondes dont elles reprennent le titre, manifestant un décalage à la fois temporel, spatial et médiatique avec le roman flaubertien. Et, dans le cas de *Gemma Boverly*, le pas de côté médiatique est démultiplié : le récit filmique ne se construit plus dans le rapport à une œuvre littéraire mais à une forme hybride, associant texte et image dans des modalités assez libres et qui empruntent à divers genres.

La relecture flaubertienne de Posy Simmonds a déjà été largement commentée, en particulier par Bruna Donatelli dans le cadre de ses travaux sur l'intermédialité<sup>4</sup>. À la fois « réduction du roman de Flaubert

<sup>1</sup> M. DONALDSON-EVANS, *Madame Bovary at the Movies. Adaptation, Ideology, Context*, Amsterdam/New York, Rodopi, «Faux Titre», 2009.

<sup>2</sup> A.-M. BARON, *Romans français du XIX siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008. Il est à noter que les travaux de Mary Donaldson-Evans et d'Anne-Marie Baron remontent à plus de dix ans. Depuis leur publication, d'autres adaptations plus ou moins libres de *Madame Bovary* ont vu le jour, signe de l'inépuisable fertilité du roman (Arturo Ripstein, 2011 ; Mieke Bal, 2012 ; Marc Fitoussi, 2014 ; Sabina Soyer, 2015 ; Sophie Barthes, 2015). L'adaptation d'Anne Fontaine dont je traite est au nombre de celles-ci (2014).

<sup>3</sup> F. PELLEGRINI, É. BIAGI, « Pour en finir (ou presque) avec l'adaptation cinématographique : *Madame Bovary* de Claude Chabrol et *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira », dans *Madame Bovary: prelude, presenze, mutazioni*, sous la direction de R.M. Palermo Di Stefano et S. Mangiapane, Accademia Peloritana dei Pericolanti, Università degli Studi di Messina, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, p. 192 : « [Oliveira] évite [...] l'adaptation frontale le scénario à partir du roman – et opte pour une adaptation biaisée ou, comme il le dit très bien, pour “une adaptation à double distance : l'adaptation d'une adaptation de *Madame Bovary*, ou plutôt un film sur une réflexion à partir de Flaubert” ». (Entretien avec Manoel de Oliveira, *Cahiers du Cinéma*, n. 466, avril 1993, p. 43).

<sup>4</sup> Voir en particulier B. DONATELLI, « Gemminazioni: Posy Simmonds rilegge Flaubert », dans *Rifrazioni d'autore*, sous la direction de B. Donatelli, Rome, Artemide,

en bande-dessinée » et « réécriture créative »<sup>5</sup>, *Gemma Boverly* offre une configuration complexe, qui allie les traditionnelles planches de bande-dessinée, avec leurs « bulles » de dialogue et leur séquentialisation, aux illustrations de plus grand format ainsi qu'à une trame narrative dont les épisodes et les changements spatio-temporels se signalent par des titres et des sous-titres.

Pris en charge par un narrateur-personnage qui intervient en première personne – « Mon nom est Raymond Joubert. J'ai fait bien des choses dans ma vie, mais depuis sept ans, je me contente de diriger la boulangerie familiale, ici, à Bailleville »<sup>6</sup> –, le récit, qui intègre des fragments du journal intime de Gemma, se présente comme une gigantesque analepse – « Gemma Boverly est en terre depuis trois semaines » (p. 6) lorsqu'il débute – qui se referme à la mort de Gemma « étouffée avec un morceau de pain » (p. 100), assortie d'un chapitre supplémentaire, « Normandie aujourd'hui » (p. 101) qui inclut « le récit de Charlie » (pp. 105 et 107), et d'un « Épilogue » (pp. 109-110) qui voit le retour du printemps et des pommiers en fleurs alors que la maison des Boverly est vendue à une certaine Jane Eyre.

La distanciation est double : tant formelle que diégétique, et annoncée dès la paronymie du titre qui établit un jeu, c'est-à-dire à la fois un écart et un rapport ludique, entre Gemma et Emma. Convoquée et citée au sein même du roman graphique, l'héroïne flaubertienne fait office de référence culturelle et littéraire, figure fantasmatique appartenant à « une mythologie extra-romanesque » et jouissant « d'une existence autonome

---

2013. Sur le sujet, on pourra consulter également : Y. LECLERC, « Gemma Boverly, c'est elle », *Philosophie magazine*, hors-série, *La Vie a-t-elle un sens ?*, Spécial Bande dessinée, n. 15, 2012 ; H. GARIC, « Ce que la bande-dessinée pense de la littérature : à propos de *Gemma Boverly* de Posy Simmonds », *Neuvième art 2.0*, <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article806>> (dernier accès 26.10.2020) ; ou encore G. PLISSONNEAU, « Bovarysme contemporain et roman graphique: *Gemma Boverly* de Posy Simmonds », dans *Littérature de jeunesse au présent 2. Genres graphiques en question(s)*, sous la direction de C. Connan-Pintado et G. Béhotéguy, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Études sur le livre de jeunesse », 2020.

<sup>5</sup> DONATELLI, *op. cit.*, p. 87 : « La riscrittura di Posy Simmonds è infatti tra le più riuscite rivisitazioni del capolavoro flaubertiano nell'ambito della narrativa visiva, ponendosi sia come una testualità addizionale al livello alto, sia per l'originalità del soggetto sia per la solidità dell'impianto. Nelle intenzioni dell'autrice, *Gemma Boverly* vuole essere al tempo stesso una riduzione a fumetto del romanzo di Flaubert ed una sua riscrittura creativa ».

<sup>6</sup> P. SIMMONDS, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, (Jonathan Cape/Random House, 1999 pour l'édition originale, 2000 pour la première édition française), 2012, p. 6. Toutes les références au roman graphique renvoient à cette édition et seront désormais mentionnées dans le texte, à la suite de la citation.

dont l'œuvre originale n'est plus qu'une manifestation accidentelle et presque superflue »<sup>7</sup>. La place de l'objet-livre *Madame Bovary* dans la fiction est à ce titre tout à fait significative: à cinq reprises<sup>8</sup>, le roman de Flaubert est figuré, soit dans des vignettes dans les mains des protagonistes – Gemma et Joubert sont montrés tous deux en train de le lire –, soit – c'est le cas de la première occurrence (p. 76) – dans une illustration autonome, associée au texte du récit.

La monstration de l'objet, bien plus qu'une allusion plaisante à l'origine<sup>9</sup> ou même une « motivation » du récit au sens genettien du terme, me semble relever de ce que Philippe Ortel a pu définir comme « une poétique des dispositifs »<sup>10</sup>: outre que le roman graphique en lui-même, assemblage sémiotiquement hétérogène, peut se penser en termes de « dispositif »<sup>11</sup>, il y aurait un « effet-dispositif » dans l'exhibition de l'ouvrage par le récit dont l'organisation toute entière repose moins sur la linéarité et le principe de transformation que sur un subtil jeu de variations en regard de la « matrice d'actions potentielles »<sup>12</sup> que constitue le roman de Flaubert. Le retour régulier de la référence livresque<sup>13</sup> permet de mesurer l'écart entre Gemma et Emma, entre deux époques, entre deux sociétés, c'est-à-dire la distance culturelle entre *Gemma Boverly* et *Madame Bovary*. Ainsi un exemplaire de *Madame Bovary* est brandi par

<sup>7</sup>A. BAZIN, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf-Corlet, « Septième Art », 1985, p. 81.

<sup>8</sup>SIMMONDS, *op. cit.*, pp. 76-77, 83, 93, 94, 107.

<sup>9</sup>La présence « physique » du livre dans le roman graphique dénie son statut de réécriture traditionnelle, qui fonctionne généralement sur l'oblitération de la source ; nombre d'adaptations cinématographiques procèdent de même, en dissimulant leur statut d'œuvre seconde et en se donnant à voir comme un équivalent intermédiaire de l'œuvre dont elles sont issues. Ainsi, par exemple, du *Madame Bovary* de Claude Chabrol (1991) dont le réalisateur a pu affirmer un peu benoîtement qu'il ambitionnait « d'en faire le film qu[e Flaubert] aurait fait s'il avait tourné *Madame Bovary* au cinéma ». C. CHABROL, « Un scénario sous influence. Entretien avec Claude Chabrol par Pierre-Marc de Biasi », *Autour d'Emma*, Paris, Hatier, 1991, p. 106. J'ai analysé ailleurs ce que ce présupposé a d'illusoire. Voir sur ce point PELLEGRINI, BIAGI, *op. cit.*

<sup>10</sup>P. ORTEL, « Vers une poétique des dispositifs », *Discours, image, dispositif*, sous la direction de Ortel, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 33 et suivantes.

<sup>11</sup>Je me limiterai ici à rappeler les trois niveaux qu'implique le dispositif : la dimension strictement formelle ou « technique » ; la finalité pragmatique; le niveau symbolique. Envisager *Gemma Boverly* comme un dispositif permet d'appréhender la configuration texte + image comme un ensemble, dans un co-engendrement du lisible et du visible.

<sup>12</sup>ORTEL, *op. cit.*

<sup>13</sup>Référence livresque relayée, à l'ultime étape du récit, par le roman de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*.

Joubert ulcéré de l'incompréhension de Gemma, qui n'a jamais lu Flaubert avant que le boulanger ne l'y incite (« Ne racontez pas la FIN, merde ! Vous gâchez tout !... j'y suis pas encore ! », p. 93) et se moque bien de la mort tragique d'Emma qu'elle n'a aucune intention d'imiter (« Et puis si vous croyez que je vais me BUTER pour quelques dettes, vous êtes DINGUE! FOU à lier ! »<sup>14</sup>, p. 93).

Emma participe d'une lignée à laquelle s'intègre aussi la protagoniste de Charlotte Brontë dont la simple mention finale pourrait permettre de relancer l'imaginaire du narrateur Joubert, bien plus enclin au bovarysme que les personnages féminins du récit. C'est d'ailleurs lui qui fait remarquer à Gemma la parenté qu'elle a avec Madame Bovary : « Tu ne comprends pas ! Tout ce qui arrive à Madame Bovary... t'arrive à TOI !!!! Ton nom, ton adultère... tes amants! tes dettes ! » (p. 93) Ce boulanger, dont le métier évoque facétieusement le patronyme du Rodolphe de Flaubert, est à la fois une figure intradiégétique de l'auteur et du lecteur: lecteur de Flaubert mais aussi du journal de Gemma dont il s'empare après sa mort ; narrateur-auteur de la vie de la jeune anglaise dont il « modèl[e] les traits psychologiques [...] sur ceux de l'Emma du roman pour montrer leur parenté »<sup>15</sup>. Bruna Donatelli a montré comment, tant par le biais de son nom – Joubert peut se lire comme une contraction de « Jouer à Flaubert » – que par son activité professionnelle, le personnage peut s'interpréter comme une représentation métaphorique « du travail de l'écrivain (dans ce cas Posy Simmonds) qui [tel le boulanger sa pâte] amalgame tous les éléments à sa disposition pour recréer quelque chose de nouveau, une nouvelle "texture" »<sup>16</sup>.

« Nouvelle texture » lorsque Posy Simmonds réinvente une Emma anglaise et contemporaine à l'imaginaire peuplé de nouveaux stéréotypes : la France, son vin et sa cuisine – son pain en particulier, qui fait pousser à Gemma des cris d'« extase » lors de sa première visite à la boulangerie : « Bon Dieu, Charlie !... t'as vu ? 25 sortes de pains différents ! Les Français sont incroyables ! » (p. 37) –, ainsi que les joies de la vie champêtre en Normandie remplacent pour Gemma les images des keepsakes qui font rêver Emma, dans un renversement humoristique repérable dans de nombreux épisodes du roman graphique. Christine

---

<sup>14</sup> Les capitales et les caractères gras sont dans le texte du roman graphique.

<sup>15</sup> DONATELLI, *op. cit.*, p. 89 : « A lui [Joubert] il compito di raccontare la storia attraverso il diario tenuto dalla protagonista, di cui si impossessa dopo la morte, come pure quello di modellare i tratti psicologici di Gemma su quelli dell'Emma del romanzo per mostrarne la parentela ».

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 90.

Queffélec le remarque :

L'inversion systématique des situations du roman flaubertien apparente l'œuvre anglaise à une transposition ludique qui révèle les dangers d'une confusion entre la littérature et la vie, mais qui souligne aussi le fait que la littérature est tributaire de son époque<sup>17</sup>.

Pour le dire autrement : le système de valeurs à l'œuvre dans *Gemma Boverly* n'est plus celui qui sous-tendait *Madame Bovary*. Le miroir inversé que tend le roman graphique à l'œuvre-référence suggère que l'archétype – archétype de genre si l'on considère le roman, archétype de l'héroïne si l'on considère le personnage d'Emma – fait moins office de modèle que de point de fuite: un lieu imaginaire – c'est la Emma « mythologique » de Bazin – que la mise en perspective n'a pas vocation à attendre.

« Nouvelle texture » encore lorsque Anne Fontaine revisite le roman graphique pour l'adapter au cinéma et ajoute au détournement de Simmonds le regard d'une réalisatrice française, dans une forme d'aller-retour entre Angleterre et continent qui déplace quelque peu les enjeux du récit. Posy Simmonds – qui a participé à l'écriture du scénario du film, en collaboration avec Pascal Bonitzer et Anne Fontaine – l'affirme dans l'entretien qui figure dans le dossier de presse français :

J'étais convaincue qu'il fallait un point de vue français – et donc un metteur en scène français – pour porter le livre à l'écran. [...] Pour moi, il est essentiel qu'un cinéaste s'approprie un livre et en propose sa propre interprétation. Du coup, j'ai parfaitement compris que les scènes londoniennes ne se retrouvent pas dans le film, ou que la satire des Anglais en France soit moins féroce que dans le livre. De même, la fameuse scène du fiacre a été écartée car elle risquait de donner une image trop dure de Gemma : dans le livre, elle est parfois cruelle et cynique avec les hommes, mais on tenait à ce que son personnage soit plus attachant et doux dans le film<sup>18</sup>.

De fait, le changement de perspective est notable, tant en regard du personnage originel que de la protagoniste du roman graphique. Contrairement au roman graphique où le point de vue de Joubert est

---

<sup>17</sup> C. QUEFFÉLEC, « “La vie imite rarement l'art” : *Gemma Boverly*, entre Flaubert et Wilde », *Revue de Littérature comparée*, Klincksieck, n. 355, 2015/3, p. 304.

<sup>18</sup> SIMMONDS, « Entretien », *Gemma Boverly. Dossier de presse Gaumont*, <<https://www.unifrance.org/film/36230/gemma-boverly>> (dernier accès 26.10.2020), p. 15.

relayé par celui d'autres personnages – celui de Gemma en particulier au travers des pages de son journal intime –, le récit cinématographique est essentiellement tributaire du point de vue du boulanger, rebaptisé Martin pour la circonstance<sup>19</sup> :

La majeure partie de l'histoire est focalisée par le regard du boulanger [...] fasciné par Gemma, jouée par une Gemma Asterton, parfaite dans ce rôle de femme séduisante, sensuelle et mystérieuse, ce qui rend cohérence et unité à l'œuvre<sup>20</sup>.

Cette unité se construit essentiellement autour de la caractérisation du personnage éponyme. Le charme de Gemma Asterton, sa présence physique, ne sont pas étrangers au resserrement de l'intrigue sur une romance, « les amours d'Emma et la rêverie amoureuse du narrateur » qui

ne semble pas avoir été sensible à l'ironie de Flaubert à l'égard de son héroïne. Il est séduit par Emma Bovary, « une femme qui attend tout de l'amour et est déçue » et qui, selon lui, a le mérite « de ne pas aimer la banalité de sa vie ». Il aspire à retrouver une femme comparable à elle. [...] En se centrant sur les épisodes amoureux et sur le rôle de Martin, Anne Fontaine retrouve les ingrédients traditionnels des grandes histoires d'amour qui plaisent au public : désir inassouvi, rêve impossible que la vie imite l'art, scènes érotiques avec Hervé<sup>21</sup>, manipulation perverse<sup>22</sup>.

Et le film de multiplier les gros plans du visage de Gemma Asterton alors que la voix-off du narrateur déclame le texte de Flaubert.

La représentation de Gemma dans le roman graphique est très différente, pour ne pas dire radicalement opposée :

La vérité, c'est que Madame Bovary me fascinait. Ce n'était pas une question d'apparence. Ses vêtements étaient *atroces*, et à cette époque,

---

<sup>19</sup> Martin plutôt que Raymond, comme dans la version originale, pour résolument ancrer la fiction cinématographique dans l'époque contemporaine – Raymond serait quelque peu désuet – et dans un certain milieu social. Martin est un prénom qui convient davantage que Raymond au « bobo » néo-rural qu'est le boulanger.

<sup>20</sup> QUEFFÉLEC, *op. cit.*, p. 306.

<sup>21</sup> Hervé de Bressigny, l'un des amants de Gemma, qui condense certaines caractéristiques de Rodolphe et de Léon.

<sup>22</sup> QUEFFÉLEC, *op. cit.*, p. 307.

elle était grosse comme un muffin anglais. Ce qui m'attirait chez elle, c'était son NOM.

Ça m'amuse de la saluer d'un « *Bonjour, Madame BOVARY !* » Elle me regardait d'un air absent, comme si la référence ne signifiait rien pour elle (p. 45).

Joubert, personnage éminemment littéraire, qui évoque dès sa description liminaire ses « travaux d'écriture » (p. 6) et, plus loin dans le récit, son « mémoire universitaire » (p. 45) qui a failli être publié, ne peut être que « fasciné » par le nom de Gemma<sup>23</sup>, si proche de celui de l'héroïne flaubertienne et dont la simple mention fait surgir instantanément une série d'images romanesques. Le jeu sur les patronymes, tout comme la description physique mouvante du personnage de Gemma s'intègrent parfaitement dans le genre composite du roman graphique qui s'inscrit dans une tradition sinon littéraire du moins livresque. Il n'en est pas de même pour le film d'Anne Fontaine : d'une part l'incarnation du personnage par une actrice – quelle qu'elle soit mais *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'une actrice jeune et jolie, comme c'est le cas ici mais le choix est fréquent lorsqu'il s'agit de l'attribution du rôle principal – interdit les transformations physiques trop importantes; d'autre part ce n'est plus seulement avec la littérature mais aussi avec l'histoire du cinéma que l'œuvre doit composer. Le médium a ainsi partie liée avec les involutions de la fiction et *Gemma Boverly* de Fontaine avec les nombreuses adaptations cinématographiques du roman de Flaubert qui l'ont précédée.

Il n'est ainsi pas anodin que le film s'ouvre sur une évocation du bal à la Vaubyessard. Le générique débute par un fondu au noir alors que la bande-son reprend la célèbre valse viennoise *Le Beau Danube bleu* de Strauss utilisée par Claude Chabrol pour la séquence du bal, et plus particulièrement pour le moment où Emma-Isabelle Huppert et Charles-

---

<sup>23</sup> Une phrase du journal intime de Gemma révèle que le boulanger n'est pas le seul à évoquer Emma Bovary en présence de la jeune anglaise qui trouve ça « assommant ». Joubert commente ensuite : « À quoi s'attendait-elle en vivant ici ? Nous ne sommes pas des paysans. Nous connaissons notre littérature. Nous lisons des livres, certains d'entre nous essayent même d'en écrire. Moi, le boulanger auquel elle fait si désobligeamment référence, j'ai écrit sur la franc-maçonnerie et la Révolution dans le Rouen du XVIII<sup>e</sup> siècle » (p. 45). Si le caractère catégorique de la double assertion « nous connaissons notre littérature ; nous lisons des livres » prête à sourire – en particulier pour le lecteur français à même de mesurer le décalage entre le lieu commun d'une France cultivée et lettrée et la réalité –, l'évocation de *Madame Bovary* comme d'un classique d'une littérature patrimoniale fait du personnage flaubertien à la fois un paragon à l'aune duquel mesurer le personnage de Simmonds et une figure de l'imaginaire collectif dont la plasticité s'accommode tout à fait de la variation.

Jean-François Balmer observent, l'une avec envie, l'autre avec une admiration naïve, un couple de danseurs au château ; le dispositif fait également entendre, en voix over, l'extrait correspondant du texte de Flaubert :

On les regardait. Ils passaient et revenaient, elle immobile du corps et le menton baissé, et lui toujours dans la même pose, la taille cambrée, le coude arrondi, la bouche en avant. Elle savait valser, celle-là! Ils continuèrent longtemps et fatiguèrent tous les autres<sup>24</sup>.

Le générique se poursuit par une seconde voix over, un extrait d'une émission radiophonique vraisemblablement de *France Culture*, où l'on reconnaît la voix de Raphaël Einthoven interrogeant l'universitaire Patrick Dandrey sur l'« épisode cardinal de l'existence de Madame Bovary » qu'est le bal, alors que le fondu au noir cède la place à une séquence où l'on voit le boulanger Joubert, interprété par Fabrice Luchini, en train de pétrir la pâte dans son laboratoire. Une troisième voix prend le relai dans la dernière partie du générique : la voix-off de Joubert lui-même, qui se présente puis s'adresse directement au spectateur non plus en voix-off mais dans un plan rapproché face caméra. La fin du générique est marquée par le changement de musique et de cadre : on découvre, depuis la rue d'une petite bourgade normande – les façades à colombages en sont le signe –, la devanture de la boulangerie où l'on pénètre lorsque l'action commence. Le générique du film permet ainsi de livrer au spectateur dans le temps réduit de deux minutes trente nombre d'informations non seulement techniques mais aussi et surtout des clés de déchiffrement : c'est non seulement l'œuvre Flaubert qui est évoquée mais également les adaptations cinématographiques auxquelles elle a donné naissance et la glose érudite qu'elles ont suscité. L'allusion discrète mais reconnaissable à l'adaptation de Chabrol, le choix de la séquence du bal<sup>25</sup> et la présence de son analyse inscrivent le film de Fontaine dans

---

<sup>24</sup> G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, préface, notes et dossier de J. Neefs, nouvelle édition, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », « Classiques », 2019, p. 123.

<sup>25</sup> Le fondu au noir en lieu et place de la « scène de genre » que le bal ne manquerait pas de faire naître dans une adaptation cinématographique plus traditionnelle du roman indique la mise à distance dans laquelle se construit le film de Fontaine. Pour autant, la musique de Strauss et le texte flaubertien sont bien là. Il y a, dans le positionnement de Anne Fontaine, quelque chose de semblable au parti pris par Manoel de Oliveira : « Le bal à la Vaubyessard – le bal des Jacas dans *Le Val d'Abraham* – n'est pas traité comme une scène de genre. On sait le caractère spectaculaire de ce type de scène (débauche d'effets, de costumes, de mouvements, de musiques), qui

la continuité d'une tradition littéraire et cinématographique qu'il prolonge. D'un héritage universitaire aussi, l'analyse proposée par Patrick Dandrey se refermant sur l'évocation de *Salammbô* et de la dimension mortifère du désir.

Le choix de Fabrice Luchini pour interpréter le narrateur va dans le même sens : on connaît bien – en France tout au moins, où sa présence médiatique est régulière – la passion de l'acteur pour la littérature, maintes fois réaffirmée, et les différents spectacles théâtraux conçus à partir de la lecture à haute voix de textes littéraires auxquels il a participé : de Céline à Baudelaire, de La Fontaine à Rimbaud en passant par Péguy ou Hugo, Luchini a souvent lu, seul en scène, les poètes et les écrivains français<sup>26</sup>, parmi lesquels Flaubert en 1996<sup>27</sup>. On se souvient également que, dans le film de François Ozon *Dans la maison* (2012), Luchini incarnait un professeur de français manipulé par un de ses élèves, aussi doué que pervers, du lycée Gustave Flaubert. Le clin d'œil est amusant, qui, tout en étant parfaitement motivé par le sujet du film – la manipulation du professeur s'opère par l'entremise des brillantes rédactions de l'élève – rappelle une fois encore la ferveur littéraire de l'acteur et autorise un jeu subtil d'échos et de références culturelles qui séduit un public cultivé.

Le dispositif utilisé par Anne Fontaine procède de même : au-delà de la présence de l'ouvrage de Flaubert à l'écran – *Madame Bovary* figure dans deux scènes : Joubert montre son exemplaire à Gemma lors de l'une de leurs rencontres en promenade; il en découvre un autre chez sa jeune voisine qu'il vient aider à rédiger une lettre de réponse à l'avocat de Mme de Bressigny –, et de l'évocation musicale du film de Chabrol en ouverture du générique, le film multiplie les allusions plus ou moins discrètes à la littérature et, plus largement, à l'art patrimonial. Le chien

---

renvoie dans la mémoire cinématographique à *Autant en emporte le vent*, Sissi et Visconti. Or, dès son arrivée et sa discussion avec Lumières, Ema, à qui on ne la fait pas, annonce la couleur : tous les bals se ressemblent, c'est en tout cas comme ça au cinéma. Manière on ne peut plus claire pour Oliveira de signifier au spectateur que la scène qu'il va voir se distanciera de ses modèles cinématographiques, qu'il va délibérément prendre à rebours ». PELLEGRINI, BIAGI, cit., p. 196. Entre fidélité et irrévérence, le film d'Oliveira « se souvient » – la formule est de Jean-Baptiste Renault – de *Madame Bovary*, tout en indiquant qu'il ne peut pas en être la transposition littérale. D'une manière comparable, on peut dire que *Gemma Boverly* de Fontaine se souvient non seulement du texte de Flaubert et de son commentaire scolaire, mais aussi des adaptations/transpositions auxquelles l'œuvre a donné naissance.

<sup>26</sup> Le choix des textes inclut également des philosophes, français (Barthes) ou étrangers (Nietzsche).

<sup>27</sup> Il s'agit de la lecture d'*Un cœur simple* au Théâtre de la Villette.

de Joubert se nomme « Gus » – diminutif de Gustave ? –, celui de Gemma « Carrington », comme l'artiste britannique et le biopic de Christopher Hampton (1995) ; l'arrivée des Boverly suscite une discussion familiale cocasse où chacun des Joubert égraine ses propres références culturelles<sup>28</sup> ; au milieu du film figure une scène de bal en costumes où valsent Gemma et Hervé, le château de la Boissière condensant à la fois le château de la Vaubyessard et le domaine de la Huchette<sup>29</sup> ; Julien, le fils de Joubert, demande vingt euros à son père pour acheter *Premier amour* de Tourgueniev et, à la toute fin du film, se moque de lui en lui faisant croire que la maison des Boverly a été vendue à des russes, les Karénine. « Je déconne, hein! Ils sont russes comme moi. Ils viennent de Rouen. Ils s'appellent Mercier », avoue-t-il à sa mère. Dans une moindre mesure, on soulignera le rôle joué par la bande-son et le choix de la musique : par deux fois, au début et à la fin du film, on entend le morceau *Jimmy* du groupe Moriarty, rythmé par la répétition du mot « buffaloes » dont la sonorité évoque irrésistiblement les noms Bovary/Boverly. Et le générique de fin se déroule sur un chant soviétique entonné par les Chœurs de l'Armée rouge, *Plaine, ma plaine*, alors que, sur fond de paysage enneigé, Joubert questionne sa nouvelle voisine – blonde et en manteau aux poignets ornés de fourrure, dans une version contemporaine du manchon XIX – sur sa connaissance du roman de Tolstoï.

Le procédé qui consiste à rappeler que le récit filmique n'a de sens et n'est même possible qu'en regard de l'œuvre et du champ culturel de référence – et ici la référence est double, puisqu'à la tradition littéraire vient s'ajouter la tradition cinématographique où l'adaptation est un genre en soi – fonctionne comme une contrainte productive. S'il relève parfois du collage approximatif – je pense au chant soviétique final, dont rien ne justifie la présence sinon qu'il peut évoquer la Russie « éternelle » de façon immédiatement reconnaissable pour le public, tout comme la neige et le manchon de fourrure, et ce indépendamment de l'anachronisme manifeste –, il autorise une réflexion sur la littérature, sa place et sa représentation et « invite à reconsidérer les enjeux et la pratique de l'adaptation »<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> À Martin qui s'enthousiasme du nom des nouveaux voisins, sa femme répond « Je préfère *La Princesse de Clèves* » et son fils « Et moi *Call of Duty* ». Et Joubert de conclure : « J'aimerais mieux que tu te drogues plutôt que d'entendre des conneries pareilles ».

<sup>29</sup> C'est déjà le cas par exemple dans le *Madame Bovary* de Vincente Minnelli (1949).

<sup>30</sup> J.-L. TILLEUIL, « *Gemma Bovary* ou l'art de déjouer les contraintes », *Image/Texte. Formes, trajectoires, frictions. Formules. Revue des créations formelles*, n. 15, Presses Universitaires du

S'appuyant sur le Genette de *Palimpsestes*, Jean-Louis Tilleuil le rappelle à propos du roman graphique de Simmonds :

Gérard Genette a insisté sur le caractère inévitablement poétique de la transtextualité et sur la nécessité de jouer avec celle-ci pour affirmer ce caractère. En matière de jeu, le livre de Posy Simmonds s'y entend, tant formellement que sémantiquement, en prenant, sur ces deux plans, la littérature comme objet de ce jeu [...]. Une autre convergence se dessine dès lors, qui [...] consiste à émettre l'hypothèse que cette BD participe à sa manière (ironique) à la remise en cause, dans la société contemporaine, d'une contrainte culturelle assurée par le modèle littéraire, dont rendent compte, pêle-mêle, et de manière de plus en plus manifeste, la crise de la « Littérature majuscule » [...], celle de la lecture [...], et celle des institutions de savoir<sup>31</sup>.

Le film de Fontaine, qui redouble le dispositif du roman graphique – c'est-à-dire à la fois le réplique et l'élargit – est sans doute moins corrosif. Destiné à un public plus large, nettement plus académique dans sa facture, il manie davantage l'humour que l'ironie et, dans une connivence un peu complaisante, épingle gentiment les travers d'une époque où les archétypes littéraires ne valent ni plus ni moins que « le style Versace »<sup>32</sup> ou un magazine de décoration.

---

Nouveau Monde, juin 2011, p. 30.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>32</sup> Le créateur italien est mentionné par Wizzy Rankin lorsqu'elle explique à Gemma le style qu'elle veut donner à l'entrée de sa demeure : « a kind of Gianni Versace style » mais mâtiné de « quelque chose » de japonisant, comme « une geisha qui aurait vécu à Miami »(!).