

De *Madame Bovary* à *Gemma Boveri* : une étude comparée du roman et de son adaptation cinématographique

Aboubacar Abdoulwahidou MAIGA

Université Yambo Ouologuem de Bamako, Mali

abubacar2013@gmail.com

ORCID iD : 0000-0001-6763-2385

&

Aminata TAMBOURA

École Doctorale Droit, Économie, Sciences Sociales, Lettres et Arts du Mali

amyytamboura@gmail.com

ORCID iD : 0009-0002-0982-0702

Reçu le : 03/10/2025 Accepté le : 03/11/2025 Publié le : 30/11/2025

Résumé

Entre *Madame Bovary* de Gustave Flaubert et *Gemma Boveri* d'Anne Fontaine, il se dégage un contraste palpant : *Madame Bovary* sert surtout de prétexte à *Gemma Boveri*, le film n'ayant aucune prétention de transposer à la lettre l'œuvre de G. Flaubert. Cette étude entend faire une exploration comparatiste du roman flaubertien et du film fontainier dans le but de révéler leurs ressemblances et dissemblances, et surtout de percer le mystère du processus d'appropriation du roman par le film sans perdre son originalité. Ainsi, l'étude montre la façon dont une œuvre du patrimoine littéraire est réinventée selon les codes du médium cinématographique. La confrontation du roman avec le film a permis d'exposer la permanence du bovarysme, tout en soulignant les mutations sociales et culturelles de la France entre le XIX^e et le XXI^e siècle. L'analyse établit que le film d'A. Fontaine est une relecture moderne du roman de G. Flaubert. L'Emma d'Anne Fontaine est contemporaine. Elle incarne une nouvelle définition du bovarysme au XXI^e siècle. C'est une adaptation librement inspirée qui donne à voir la volonté d'innover de la réalisatrice. L'étude des procédés narratifs et esthétiques démontre que le passage du roman au cinéma relève d'un véritable acte de création artistique. Enfin, cette adaptation cinématographique de *Madame Bovary* est une forme de lecture active de l'hypotexte permettant d'offrir un regard neuf sur le bovarysme.

Mots-clés : *Madame Bovary*, *Gemma Boveri*, adaptation, cinéma, comparaison.

From *Madame Bovary* to *Gemma Boverly*: A Comparative Study of the Novel and Its Film Adaptation

Abstract

Between G. Flaubert's *Madame Bovary* and A. Fontaine's *Gemma Boverly*, a striking contrast emerges: Madame Bovary serves primarily as a starting point for Gemma Boverly, as the film makes no claim to be a literal adaptation of Flaubert's work. This article intends to conduct a comparative study of Flaubert's novel and Fontaine's film, in order to reveal their similarities and differences, and, above all, to explore the process by which the film adapts the novel while maintaining its own originality. Thus, the study demonstrates how a work of literary heritage is reinvented according to the conventions of the cinematic medium. The confrontation between the novel and the film made it possible to expose the permanence of bovarysme, while highlighting the social and cultural changes in France between the 19th and 21st centuries. The analysis establishes that A. Fontaine's film is a modern reinterpretation of Flaubert's novel. A. Fontaine's Emma is contemporary. It embodies a new definition of Bovaryism in the 21st century. This loosely inspired adaptation reveals the director's desire to innovate. An examination of the narrative and aesthetic techniques demonstrates that the transition from novel to film constitutes a genuine act of artistic creation. Finally, this cinematic adaptation of Madame Bovary offers a form of active engagement with the source text, providing a fresh perspective on Bovaryism.

Keywords: *Madame Bovary*, *Gemma Boverly*, adaptation, cinema, comparison.

Introduction

Les plus grands classiques de la littérature se sont vus au fil du temps être adaptés en des versions cinématographiques plus ou moins fidèles. *Madame Bovary* de G. Flaubert n'a pas échappé à cette tendance en recouvrant à elle seule une vingtaine de reprises filmiques de par le monde. S'il attire autant les acteurs d'un art aussi jeune que le cinéma, c'est sans nul doute parce qu'il regorge de thèmes universels qui s'étendent à toutes les aires culturelles et à différentes époques. G. Flaubert a su faire d'un sujet banal, qui aurait dû rester typiquement français, un classique qui bouscule les conventions et les visions du monde.

À travers un roman réaliste mettant en scène des personnages de la classe moyenne du XIX^e siècle français, l'écrivain normand venait de donner naissance à une œuvre qui allait marquer les futures générations de sphères artistiques différentes. Parmi les cinéastes qui n'ont pu échapper à la tentation de transposer ce chef d'œuvre à l'écran, A. Fontaine se distingue par sa reprise très récréative et libre : il s'agit du film *Gemma Boverly*, sorti en salle en 2014. De ce fait, il est intéressant de voir qu'en matière d'adaptation cinématographique librement inspirée comme celle de A. Fontaine, les changements d'époques entraînent inéluctablement des écarts dans la conception de l'hypotexte. Il arrive même que l'esprit et la portée de l'œuvre changent pour mieux s'adapter aux nouvelles réalités dans lesquelles elle se trouve désormais placée.

Ainsi, par une démarche comparatiste, intermédiaire et narratologique, la présente étude vise essentiellement à analyser les procédés d'adaptation utilisés par la réalisatrice franco-britannique pour transformer l'intrigue de l'œuvre flaubertienne, tout en conservant l'essentiel des éléments invariants du scénario romanesque. L'approche comparatiste permet de révéler les éléments de divergence et de similarité entre le roman et le film – tâter leurs correspondances et écarts, tandis que l'analyse intermédiaire met en évidence les particularités stylistiques et structurelles de chaque média, roman comme film, dans leur appropriation des mythes et sous-thèmes du bovarysme comme mythe né dans la littérature et migré vers le cinéma. Quant à la méthode narratologique appliquée de façon alternée aux deux médias, elle permet de mieux élucider les procédés auctoriaux d'exposition de l'intrigue centrale et de son dénouement graduel sous les caméras d'Anne Fontaine à l'aune du schéma originel flaubertien. Il s'agit alors d'identifier les éléments narratifs, thématiques et esthétiques conservés, transformés ou supprimés au cours de l'adaptation du roman à l'écran. Il est également question de faire une sémiotique des personnages en confrontant les choix descriptifs des deux artistes créateurs.

1. Le cadre spatio-temporel dans le roman et dans le film

Le paysage spatio-temporel de l'intrigue d'une œuvre, qu'elle soit romanesque ou filmique, joue un rôle très important dans la création de l'histoire et participe activement à la compréhension de celle-ci. Le couple espace-temps est donc essentiel pour cerner la psychologie des personnages, mais aussi et surtout l'intention de l'auteur ; d'où la nécessité pour ce dernier de révéler au public le lieu et le moment de l'action.

Dans *Madame Bovary* de G. Flaubert, l'intrigue se passe essentiellement à Yonville et quelques faits se déroulent entre Tostes et Rouen. Les personnages du roman sont des campagnards vivant dans les années 1830, sous Louis-Philippe d'Orléans. Dans cette petite ville, où évolue Emma Bovary, c'est la routine, mais il n'y a pas de place au scandale dans la mesure où tous les habitants se connaissent. Les gens sont également très conservateurs et accordent une place de choix à la morale et à la religion.

Par contre, dans le film d'A. Fontaine, il n'y a aucune pression sociale sur les personnages. Ils sont plus décontractés et extravertis que leurs prototypes romanesques. Ils sont beaucoup libres dans leur conduite langagière et leurs choix vestimentaires. À partir de là, il est palpable que le cadre spatiotemporel du film diffère beaucoup de celui du roman. Mettant en scène des actions qui se déroulent à des époques différentes, le livre et le film tentent de refléter au mieux les spécificités des temps racontés. Par exemple, dans le film, le décor est beaucoup plus moderne que dans la description flaubertienne : il y a des routes goudronnées, des voitures motorisées, le bruit des klaxons, bref le quotidien du XXI^e siècle ; alors que dans le livre-source, les seules voitures présentes sont des calèches roulant sur des routes caillouteuses et herbeuses. Mais le véritable décalage est perceptible avec l'apparition dans le film d'inventions technologiques inhérentes au XXI^e siècle : le téléphone, la télévision, la radio, etc., des choses absentes de *Madame Bovary* de Flaubert.

La dissemblance entre le roman et le film est visible aussi dans la mode. Les acteurs du film d'A. Fontaine troquent les jeans, petites jupes et T-shirt contre les costumes uniformes, les corsets et les robes bouffantes des personnages de G. Flaubert. G. Genette (1982, p. 431) rappelle à ce niveau : « le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximisante : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public ».

2. Narration romanesque et narration filmique

La narration est l'un des procédés communicatifs que le cinéma doit à la littérature. Elle est autant présente dans le roman de G. Flaubert que dans le film d'A. Fontaine. Chez Flaubert, nous avons affaire à un narrateur hétérodiégétique selon la terminologie de G. Genette (1972, p. 252), un narrateur étranger, absent de l'histoire, ce qui lui confère un caractère impassible et objectif face aux événements racontés. Il a un langage très littéraire et cherche à polir chaque mot. Même l'adultère est habilement euphémisé. À aucun moment de la narration, les relations extra-conjugales d'Emma Bovary ne sont racontées de manière explicite, le narrateur se contentant simplement de dire : « elle s'abandonna » (G. Flaubert, 1929, p. 331). Rien ne doit choquer le lecteur ; c'est peut-être ce qui évitera à l'auteur la condamnation pour outrage à la morale. En cela, M. Leroy (2007, p. 17) écrit : « À la littérature est confié le soin de former aux plus hautes valeurs, de donner "le sentiment du vrai, du beau et du bien [...]" ».

Contrairement au livre, dans le film, le narrateur ou la voix-off est homodiégétique. Ainsi, quand Gemma Boverly noue une relation adultérine, Martin Joubert n'y va pas par des pincettes. À l'inverse du narrateur flaubertien, le personnage-narrateur du film est plus rude dans son style verbal : « ils ont baisé » (A. Fontaine, 2014, 45mn 31 sec). Le contraste palpant entre ses deux langages - « elle s'abandonna » et « ils ont baisé » - laisse entrevoir une évolution dans l'interprétation des notions de vulgarité et de brutalité. Le roman était exposé à la crainte de la censure,

tandis que le film en est affranchi. Le personnage-narrateur est dès lors plus libre dans son expression. Il ne connaît de limites au « grotesque » ou au « vulgaire ». Ainsi, des jurons et d'autres termes vulgaires lui échappent. E. Renan (1973, pp. 206-207) note à ce sujet que « la vieille politesse, en effet, n'est plus guère propre qu'à faire des dupes. [...] Observer dans un monde qui n'est plus fait pour la civilité, les bonnes règles de l'honnêteté d'autrefois, ce serait jouer le rôle d'un véritable niais. »

L'étude comparée des registres de langue utilisés dans le livre et le film permet de comprendre les normes et pratiques langagières de chaque époque. Evidemment, la langue elle-même ne change pas, c'est toujours le français. Mais dans le film, il est moins soutenu, et la narration est moins stricte. Elle est même émaillée de mots et expressions anglais. À l'opposé, le roman de G. Flaubert se plie aux règles linguistiques, stylistiques et d'éthique de son époque. Par conséquent, sa narration et ses dialogues sont marqués par des formalités et des tournures cérémoniales dont le film se passe facilement.

3. Personnages de roman et personnages filmiques

- **Gemma Boverly face à Emma Bovary**

La ressemblance entre la vie d'Emma et celle de Gemma est frappante. Les deux sont malheureuses en couple, s'échappent à travers des relations extra-conjugales, rêvent d'une vie meilleure à celle qu'elles ont. Cependant, des différences notables apparaissent rapidement au fur et à mesure que l'intrigue filmique avance.

Emma est décrite comme étant « l'amoureuse de tous les romans, l'héroïne de tous les drames, le vague "elle" de tous les volumes de vers » (G. Flaubert, op. cit, p. 544). Ce passage de *Madame Bovary* résume absolument le caractère fébrile de l'héroïne. C'est une femme sensuelle,

empreinte de romantisme, conséquence de ses nombreuses lectures¹ de romans et de poèmes lyriques. Elle est tout au long de l'histoire une éternelle insatisfaite de la vie en général, et de sa condition de femme en particulier. Elle s'ennuie, voit le cycle des saisons s'enchaîner sans que rien ne change dans sa vie. C'est une femme au foyer, comme l'étaient la plupart des femmes de ce siècle. Elle a des goûts et des besoins incompatibles avec son milieu et son époque. Son besoin constant d'attention la pousse dans des relations extra-conjugales. Emma est aussi une femme sensible qui, une fois abandonnée par son amant, développe des pathologies dépressives. Sa volonté très marquée de fuir avec son amant, de se faire « enlever » (ibid., p. 398) symbolise une certaine dépendance affective et financière. Elle ne sait s'occuper seule d'elle-même, sa seule couverture étant le mariage. Pour P. Chardin (2010, p. 13) « [...] Emma, à une époque et dans un milieu où les femmes ne rêvent guère de vocation de créatrice, se contente donc de s'identifier à des personnages féminins illustres de la littérature ou de l'histoire légendaire ». Le rêve semble être sa seule échappatoire. Mais le réveil est brutal pour celle qui avait « un genre trop relevé pour leur position de fortune » (G. Flaubert, op. cit., p. 90). Ses amants l'abandonnent successivement, ses dépenses excessives lui valent des dettes colossales. C'est l'accumulation de tous ces malheurs qui la conduiront au destin macabre qu'on lui connaît : le suicide.

Gemma Boverly, par contre, semble être en meilleure condition que son prototype romanesque. Bien que n'étant pas heureuse dans son couple, elle reste tout de même une femme libre et entreprenante. Elle fait du sport, promène son chien et se balade librement dans sa voiture. Aussi est-elle plus stable émotionnellement et financièrement qu'Emma Bovary. Elle est décoratrice d'intérieure et est passionnée de musique. Une différence remarquable entre les deux est que Gemma n'est pas une grande lectrice, voire pas du tout. Plus d'un siècle les séparant, Gemma assume plus sa sensualité. Elle marque ainsi une certaine indépendance vis-à-vis de son

¹ Dans le roman, Emma a lu notamment les écrits de Walter Scott, *Paul et Virginie*, *Le Lac* de Lamartine

mari Charlie. Ses échecs en amour ne l'affligent pas non plus autant qu'Emma. Au contraire, elle n'est pas aussi dupe que l'héroïne de G. Flaubert et sait que ses liaisons adultérines sont sans lendemain. Ainsi, alors que dans le livre, c'est Emma qui supplie ses amants de ne pas l'abandonner, la situation est complètement inversée dans le film. Gemma refuse de donner de faux espoirs à son amant quand celui-ci lui parle de leur avenir en tant que couple : « Pourquoi tu veux tout gâcher en parlant du futur ? Ça ne peut pas durer toujours. C'est ça qui est si bon » (A. Fontaine, op.cit., 51 min 37sec), martèle-t-elle. Ainsi, là où Emma cherche à remplir son vide de romantisme, Gemma cherche le plaisir charnel. Elle n'aime pas les longs discours amoureux, mais simplement la satisfaction de désirs jusque-là inassouvis.

- **Charles Bovary/Charlie Boverly**

Dans le roman de Flaubert, Charles Bovary est veuf quand il épouse Emma en secondes noces. C'est un médecin qui se distingue notamment par sa médiocrité et son manque de caractère. Le mari cocu n'a en effet aucune ambition, aucune volonté ; ce qui irrite beaucoup sa femme. Ainsi, celui dont « la conversation était plate comme un trottoir de rue » (G. Flaubert, op. cit., p. 86) ennue Emma. De tempérament faible, il se laisse mener par sa femme. Sa simplicité creuse un énorme fossé entre lui et cette dernière qui a la folie des grandeurs. Il est si naïf qu'il ne soupçonne pas qu'elle s'ennue de lui, encore moins qu'elle le trompe, alors que les indices sur les infidélités de son épouse sont palpables. La platitude du personnage est ainsi mise en exergue dans plusieurs passages du roman. C'est ainsi qu'après le suicide de sa femme, il n'arrivera pas à s'en remettre et mourra de chagrin.

Dans le film, en revanche, on le retrouve sous le nom de Charlie. Cette petite différence phonétique n'est pas la seule qui les démarque l'un de l'autre. En effet, Charlie Boverly est un homme beaucoup plus sûr de lui. Il s'impose dans son couple et ne se laisse pas mener à la baguette. Il apparaît comme étant plus intelligent que son prototype livresque. À la différence de celui-ci, Charlie a de la conversation et de l'ambition. Il n'est pas veuf, mais divorcé. Surtout, il n'est pas dupe : il soupçonne bien les relations

adultérines de sa femme. Enfin, il convient de noter qu'à la grande différence de Charles Bovary qui se laisse mourir après le décès soudain de sa femme, Charlie Bovary gère plutôt bien son deuil. Il n'a rien du veuf éploré et inconsolable que nous décrit G. Flaubert. Au contraire, il se remet assez vite, brule les affaires de sa défunte épouse, décide de laisser le passé derrière lui et de repartir à zéro.

- **Rodolphe Boulanger/Hervé de Bressigny dans le film**

Dans le roman, Rodolphe Boulanger est tout l'opposé de Charles Bovary. Il sait séduire, s'habille et s'exprime bien. Il est fier, suffisant et a un tempérament bien marqué. C'est un riche bourgeois de 34 ans qui collectionne les femmes. Ainsi, dès son apparition, il est décrit comme étant « de tempérament brutal et d'intelligence perspicace, ayant d'ailleurs beaucoup fréquenté les femmes, et s'y connaissant bien » (ibid., p. 267). Débordant de confiance, il n'a aucun mal à attirer Emma, dont il sera le premier amant. Cependant, il n'a pas vraiment de sentiment amoureux. Il aime les femmes pour leur beauté physique et cherche uniquement à satisfaire ses besoins sexuels. Rodolphe est la figure symbolique du noble libertin, plus porté vers le plaisir corporel que les sentiments.

Dans le film d'A. Fontaine, on le retrouve sous les traits d'Hervé. Il apparaît beaucoup plus jeune que dans le livre. C'est un étudiant en droit qui vit encore chez sa mère. Quoique beau séducteur et aimant surtout les belles femmes, on le retrouve cette fois-ci beaucoup plus sentimental. Hervé, à la différence de Rodolphe, tombe réellement amoureux de Gemma. Étant plus jeune, il est moins expérimenté que ce dernier. Dans une scène du film, il montre sa vulnérabilité et son attachement à son amante ; ce qui est une différence de taille d'avec Rodolphe, qui reste plutôt froid et impassible. En effet, il veut fuir avec Gemma, veut avoir des projets d'avenir avec elle, mais elle n'y est pas très réceptive, souhaitant juste vivre la passion du moment. Il est en ce sens bien loin du personnage vil et égoïste peint par G. Flaubert. Hervé n'est pas non plus un aristocrate riche et sa condition d'étudiant fait qu'il n'a pas grand-chose à offrir à Gemma. En fait, leur relation n'est pas basée sur l'argent ou les rêves de

gloire de l'héroïne comme dans le livre, mais plutôt sur une attirance physique mutuelle et une volonté d'assouvir leur pulsion sexuelle.

- **Léon Dupuis/Patrick Large dans le film**

Léon Dupuis est le deuxième amant d'Emma Bovary. C'est un jeune clerc encore étudiant de 20 ans. Très sensible à l'Art, il apparaît comme un jeune homme romantique épris de littérature. Chose assez curieuse, Léon, dans le livre, ressemble plus à Hervé dans le film. En effet, il est aussi plus jeune que Rodolphe, étudiant en droit et cherche à se construire. Il n'est pas non plus un collectionneur de femmes et est moins fier que le premier amant de Madame Bovary. À l'instar d'Hervé, sa mère a un contrôle sur sa vie et l'oblige à arrêter sa relation adultérine d'avec Emma. Il importe de noter que Léon apparaît dans la vie de l'héroïne avant Rodolphe. Mais incapable de lui avouer ses sentiments, il décide de partir pour se consacrer à ses études. Quelque temps plus tard, il revient plus confiant et conquiert Emma. Cependant, comme Rodolphe avant lui, Léon non plus n'a pas de projets d'avenir avec elle. Il sait qu'elle est mariée, que lui a une carrière en devenir et il ne veut surtout pas se compromettre avec un amour adultère qui risquerait d'entacher sa réputation naissante.

Dans le film, Léon apparaît sous les traits de Patrick, l'ex-compagnon de Gemma. À l'instar du livre, lui aussi réapparaît dans la vie de l'héroïne après que celle-ci ait eu un amant. Malgré ces ressemblances, des différences restent tout de même à noter : si Patrick réapparaît brusquement, c'est non seulement pour retrouver un amour perdu, mais c'est aussi et surtout dans une dernière tentative de se faire pardonner ses infidélités passées. Une autre différence notable est que Patrick est plus vieux que Léon. C'est un homme à la trentaine qui est financièrement stable. De plus, le statut matrimonial de Gemma ne constitue pas un frein pour lui à s'engager auprès d'elle. Le scandale ne l'effraie pas et il ne craint pas pour sa réputation. Il exhorte la jeune femme à divorcer et rêve d'une relation officielle. Toutefois, à l'inverse d'Emma, Gemma ne répond pas à ses attentes. En effet, après la rupture d'avec Hervé, celle-ci veut remettre de l'ordre dans sa vie et la présence d'un homme à ses côtés n'est plus nécessaire.

4. Des personnages et éléments-clés de l'hypotexte sacrifiés par le film

Il est intéressant de voir que des personnages ayant joué des rôles importants dans le roman sont ignorés par le film. Parmi ceux-ci, il convient de citer :

- **Le père Rouault**

Le film ne fait aucune mention du père Rouault, le géniteur d'Emma Bovary, qui joue un rôle crucial dans la vie de l'héroïne. En effet, très soucieux de la morale religieuse, il envoie sa fille en internat chez les bonnes sœurs, occasion pour Emma de tomber amoureuse de la littérature courtoise. C'est également lui qui arrange le mariage de sa fille avec le médecin. La figure du père est la première autorité qui décide de la vie d'Emma Bovary.

- **Monsieur Lheureux**

Le film d'A. Fontaine ne conserve pas de traces non plus de M. Lheureux, le vendeur vil et sournois qui aura conduit Madame Bovary à la ruine, en lui faisant ingénieusement accumuler les dettes. Ce personnage occupe une place centrale dans le roman, d'autant plus que c'est lui qui attise la soif de luxe de Madame Bovary. Il connaît tous ses secrets et jouera un rôle crucial dans la mort d'Emma, en la conduisant à la ruine et à la saisie de tous ses biens. M. Lheureux représente la quête obsessionnelle de l'argent et du profit des gens de la petite bourgeoisie et de leur course effrénée pour l'ascension sociale. Il est la figure du bourgeois typique qui, pour réaliser son rêve d'atteindre le rang d'aristocrate, perd toute humanité et toute vertu, en se laissant corrompre et corrompre les autres.

- **Homais**

Encore un autre qui manque à l'appel dans le film et dont le rôle dans le roman n'est pas des moindres, c'est M. Homais, le pharmacien qui rêve de succès et de grande renommée. Lui aussi joue un rôle capital dans le destin

tragique d'Emma Bovary. En effet, c'est chez lui que l'héroïne se procurera l'arsenic, le poison mortel qui lui coûtera la vie. Par ailleurs, il convient de noter que ce personnage symbolise dans le roman le raisonnement scientifique qui gagnait de plus en plus de terrain dans le XIX^e siècle français au grand dam de l'Eglise. Fervent partisan des idées de Voltaire, M. Homais fait l'éloge des progrès scientifiques et se plaint à critique sévèrement certaines normes religieuses.

- **Le prêtre Bournissien**

Le film fait également l'impasse sur le prêtre Bournissien, figure emblématique de l'Eglise dans le roman. Emma se rendait, dans ses moments les plus sombres, à son église dans une vaine tentative de retrouver la foi perdue. Le père Bournissien incarne la religion, l'Eglise catholique, les codes moraux, l'ordre social établi. Cependant, il donne l'air d'un homme qui ne peut accomplir sa mission : il est toujours trop occupé pour écouter, à fortiori de conseiller les âmes tourmentées qui viennent à lui.

Il faut retenir que ces personnages romanesques symbolisent les trois pouvoirs qui ont dirigé la société française du XIX^e siècle : la science par la figure de Homais, le commerce par celle de Lheureux et enfin la religion par le prêtre Bournissien. En outre, c'est la combinaison de tout cela qui fait de *Madame Bovary* un roman social et réaliste. Flaubert (1864, p. 409) lui-même dira de son roman : « Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération ».

Leur suppression conduit subséquemment à celle de certains passages d'importance avérée dans l'intrigue romanesque. Par exemple, l'invitation du couple Bovary au bal dans le château de Vaubyessard, dans lequel Emma côtoie pour la première fois les gens de la haute société, des ducs et des duchesses, et où elle développe cette envie incontrôlée de gravir à tout prix l'échelle sociale. Il y a aussi la balade à cheval durant laquelle Emma et Rodolphe deviennent amants, sans oublier les longues conversations des personnages sur les réalités du siècle (politique, économie, science, Belles Lettres, etc.).

L'une des explications plausibles à la suppression de ces personnages par la réalisatrice pourrait être la suivante : d'abord, incompatibilité du décor du film avec une Bovary rêvant obstinément de grand bal dans un château et dans des costumes surannés ; encore, le mariage de Charlie et Gemma n'étant point un mariage arrangé, le père perd ainsi sa fonction première que lui conférait le livre ; puis, M. Lheureux a pu être écarté car l'héroïne filmique n'est pas trop sensible aux belles choses, contrairement à l'héroïne romanesque ; encore, dans un siècle où les vérités scientifiques ne sont plus à discuter, le film peut se passer des longs discours du pharmacien visant à convaincre son auditoire des bienfaits de la science ; enfin, si la figure du prêtre est absente du film, c'est sans doute parce que les personnages du film ne sont pas très religieux.

Madame Bovary fait écho à un temps, c'est la peinture fidèle et réaliste d'un milieu donné à une époque donnée. Les personnages sont représentatifs des systèmes, us et pratiques de la société française du XIX^e siècle. Les longs débats sur la politique témoignent de l'état tumultueux et instable du siècle. Ces passages sont indispensables au livre qui se veut le reflet de la société. Flaubert entendait surtout dénoncer et réprimer à travers une mise en scène soigneusement pensée pour marquer les esprits. Or, ceci n'est pas l'intention d'A. Fontaine.

Gemma Boverly vise principalement à distraire ses spectateurs par une belle histoire familière. Il n'y a aucune intention de condamner l'adultère, d'expier une femme infidèle par une longue et douloureuse agonie ou de mettre en évidence les dérives d'une société décadente. L'esprit du film, c'est de montrer au public du XXI^e siècle à quoi pourrait ressembler une Madame Bovary contemporaine, libérée des clivages et des contraintes en vigueur dans la France du XIX^e siècle. Raisons pour lesquelles le film ne retiendra qu'Emma, Charles, Rodolphe et Léon, qui reviennent respectivement sous les noms et traits de Gemma, Charlie, Hervé et Patrick. Dans un tel projet, les autres personnages, aussi importants soient-ils dans le livre, ne sont pas nécessaires.

5. Les personnages ajoutés

En marge des personnages omis, d'autres ont été ajoutés dans le film comme pour remplir le vide laissé par les premiers. Ce sont surtout des personnages secondaires, du moins pour la plupart, mais dont la présence est déterminante dans les écarts que le film prendra délibérément par rapport au roman. De ces personnages, nous pouvons relever entre autres :

- **Martin Joubert**

Le rôle de Martin n'est pas des moindres dans le film. En effet, c'est lui qui narre les événements. Il est en ce sens le maître de cérémonie du film. C'est un fin connaisseur de la littérature classique ; ce qui pourrait expliquer le fait qu'il tombe spontanément amoureux de sa voisine dont le nom lui rappelle celui de l'héroïne de G. Flaubert. Il est également celui qui change le cours naturel des choses, en provoquant des situations semblables à celles du livre, ou en évitant d'autres dans la vie de Gemma Boverly. La figure de Martin représente la nostalgie de l'âge d'or de la littérature française. Il est aussi ce narrateur un peu maladroit qui en sait moins qu'il ne le pense et qui induit parfois le spectateur en erreur. Il est aussi la touche humoristique du film, celle qui empêche l'intrigue filmique de trop enlacer le côté dramatique du livre.

- **Valéry Joubert**

Dans le film, Valéry est l'épouse de Martin Joubert. C'est une femme qui ne mâche pas ses mots, en particulier envers son mari, qu'elle n'hésite pas à recadrer, que ce soit dans l'intimité de leur chambre ou en public. Elle est très à l'aise en société et interrompt constamment son mari pour qu'il « ne lui fasse pas honte ». Elle a ainsi un caractère beaucoup plus flamboyant que Martin qui s'efface toujours derrière elle. C'est donc elle qui tient les rênes de la maison, qui donne les ordres ; et son mari, de nature calme et timide, se contente de la suivre. Le personnage de Valéry Joubert incarne en ce sens l'image de la femme cheffe, dominatrice qui se situe aux antipodes de la femme traditionnelle, soumise à son mari et aux convenances. Valéry n'est pas non plus la mère aimante et pleine de

compassion pour son enfant. En réalité, elle est beaucoup plus sévère que son époux en ce qui concerne l'éducation de leur fils. On peut donc en déduire qu'à travers son personnage, on a un ordre inversé sur le cliché des rôles que doivent jouer un homme et une femme dans un couple traditionnel.

- **Julien Joubert**

Julien est le fils unique de Martin et de Valéry Joubert. C'est un adolescent insouciant qui ne partage aucunement la passion de son père pour la littérature. Il trouve cela ennuyeux et n'hésite pas à se moquer de son père dès que l'occasion s'y prête. Passant le plus clair de son temps sur les réseaux sociaux ou encore sur les jeux vidéo, il néglige ses études, minimise ses fautes. La figure de Julien semble refléter la jeunesse de ce XXI^e siècle, prise entre les filets de la toile. En effet, Julien est dépendant de l'écran de son téléphone. Il ne jure que par les jeux vidéo, tout le reste n'a que peu d'importance à ses yeux.

- **Le couple Wizzy et Rankin**

Wizzy et Rankin sont un jeune couple voisin des Joubert et des Boverly. L'homme est anglais et la femme française. La nationalité semble être la seule différence entre les deux, tant ils partagent les mêmes idéologies et comportements. Les deux aiment briller en société, faire des réflexions intelligentes sur divers sujets, renvoyer l'image d'un couple parfait et cultivé. Ils ont ainsi un goût très prononcé pour les choses luxueuses et sophistiquées. Leur conversation tourne donc essentiellement autour des questions de bien-être, de diététique, de fitness, etc. Wizzy et Rankin sont surtout la représentation du couple « hypermoderne ». Ils sont plus soucieux de leurs physiques que de tout autre chose. Ils suivent les diktats de beauté axés sur la minceur, et ne s'en cachent pas. C'est donc un couple qui assume ses goûts et penchants et qui est même fier de les exhiber.

6. La sexualité dans les deux œuvres

F. Rouvillois (2006, p. 9) disait : « Le code des bonnes manières se révisé sans cesse et se simplifie. Mais chaque époque a des tabous. Au XIX^e

siècle, c'était le sexe. Au XX^e siècle, c'était la mort ». Le sexe était certes tabou au XIX^e siècle, mais il n'en restait pas moins un sujet d'actualité, comme en témoigne la prolifération des maisons closes. Ainsi, parlant du XIX^e siècle, D. Simonnet (2020, p. 97) donne le qualificatif de « siècle hypocrite qui réprime le sexe mais en est obsédé, traque la nudité mais regarde par les trous de la serrure. ». Il devient dès lors clair pourquoi *Madame Bovary* parle de sexe sans évoquer le mot « sexe ». Par un jeu de tournures fait de simples allusions, G. Flaubert laisse le soin au lecteur de deviner l'action. Ainsi se retient-il de faire de longues descriptions sur ce qui se passe côté charnel entre les deux amants. Les amours adultères de Madame Bovary sont comme balayées par de simples insinuations. En mettant sous silence un sujet aussi important de son œuvre, G. Flaubert tente de correspondre aux normes de son siècle, comme le soulignera Maître Sinard, avocat de l'auteur lors de son procès.

Il faut comprendre qu'il n'est pas aisé de parler ouvertement de sexualité dans un roman, surtout des désirs sexuels féminins à une époque et dans une société où « aller nu-tête 'on dit en cheveux' est un signe de sans-gêne et d'impudeur » (Ibid.) pour une femme. Dans cet ordre des choses, faire une peinture des adultères d'une femme mariée est un véritable scandale, voire une infamie. Selon les convenances du XIX^e siècle, le mot « sexe » est donc tu dans le livre et même lors du procès de Flaubert : on se contentera de parler de « la chute » plutôt que de nommer un mot qui ne va pas avec les codes sociaux.

Mais dans le film, il n'y a pas cette retenue, ni aucun souci de pudeur. *Gemma Boverly* regorge de scènes de sexe assez explicites et de personnages dénudés. Cette nudité à l'écran témoigne d'un certain réalisme sans compromis. Délivrée du poids de la censure, l'œuvre filmique peut désormais rendre explicite ce qui était implicite dans le livre. Ce qui a fait dire à A. Giguère (2020, p. 2) que « la sexualité dans les médias s'est progressivement banalisée. On s'en formalise un peu moins. Son abondance nous a rendu moins sensibles ». Les médias audio-visuels vivent de la surexposition du sexe et des sujets érotiques. Là, Giguère (ibid.) ajoute : « la tentation est grande pour les marques et les créateurs de

contenus de faire usage de la sexualité pour attirer consommateurs et audiences. La recette est simple et elle fonctionne. [...] La nudité s'est certainement frayé un chemin dans les mises en scènes modernes ».

C'est donc intentionnellement que la caméra d'A. Fontaine suit Gemma dans ses aventures extra-conjugales, pénétrant dans son intimité, insistant sur les scènes à caractère sexuel et donnant à voir ce que le livre, par convenance et par pudeur propre à l'époque, s'est abstenu de détailler. Pourtant, comme par un geste délibéré, elle tourne en ellipse la mort de Gemma, alors que G. Flaubert décrit soigneusement l'agonie de sa Bovary sur plus d'une vingtaine de pages.

Conclusion

En somme, l'étude comparée de *Madame Bovary* et de *Gemma Boverly* a permis de mettre en évidence la vitalité d'une œuvre littéraire qui traverse le temps et les médias. L'analyse a révélé que plus qu'une transposition, le film d'A. Fontaine se présente comme une relecture moderne de l'œuvre source. À travers l'analyse des procédés narratifs et esthétiques, il apparaît que le passage du roman au cinéma relève d'un véritable acte de création artistique. La comparaison a mis en évidence le fait que l'œuvre de G. Flaubert n'appartient pas seulement au XIX^e siècle, mais qu'elle demeure une expérience humaine intemporelle. Ainsi, l'étude a souligné que l'adaptation cinématographique est une forme de lecture active de l'hypotexte. C'est dire que les grands textes du patrimoine ne cessent d'être réinventés à travers les âges, ce qui confirme la force universelle et intemporelle de *Madame Bovary*.

Il convient de souligner que les différents changements confèrent au texte originel un nouveau souffle et une nouvelle manière de réception devant aider à traverser les frontières du temps. Le livre de G. Flaubert se trouve ainsi remanié, revisité et actualisé par A. Fontaine pour conquérir un nouveau public par un média différent : le cinéma. Les avantages de l'adaptation librement inspirée d'œuvres littéraires s'avèrent ainsi infinis. En la matière, ce qui paraît primordial, c'est de faire une proposition

artistique innovante, différente du texte-source, de donner à voir une nouvelle œuvre qui se veut révélatrice de son temps et en phase avec les pratiques socio-culturelles de celui-ci. Ainsi, se justifiera la théorie de caméra-stylo telle introduite par le théoricien et réalisateur cinématographique français A. Astruc (1948, p. 327) : « l'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec son stylo ». Il serait donc une erreur de négliger la liberté créatrice de la réalisatrice en se focalisant seulement sur la nécessité de reproduire textuellement l'entièreté de l'œuvre originelle.

Il est surtout à retenir que malgré des ressemblances remarquables, des changements se sont opérés entre le livre et le film. Certains personnages empruntent des caractères à d'autres plus qu'à leurs prototypes romanesques, la narration est chamboulée, l'esprit du livre est remanié. Ce chassé-croisé sert surtout de contre-exemple qui déconcerte le lecteur-spectateur. L'intrigue filmique ne cesse de lui tendre Madame Bovary et de la lui reprendre aussitôt. La présente étude a mis donc en lumière ce dialogue entre l'écriture romanesque de G. Flaubert et celle filmique d'A. Fontaine. Elle est aussi une réflexion critique sur la fidélité et la créativité dans l'adaptation, en ce sens qu'elle dégage une typologie des transformations opérées entre actualisation, ajouts, et distance critique.

Références

- ASTUC Alexandre, 1948, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » in *L'écran français*, Numéro du 30 mars, pp. 207-207.
- CHARDIN Philippe, 2010, « Mal du siècle et mal du lieu : bovarysme et romantisme mêlés dans les deux grands romans modernes de Flaubert », *Flaubert* [Online], Style/Poétique/Histoire littéraire. URL : <http://Journals.openedition.org/flaubert/913>, consulté le 16 avril 2021
- FLAUBERT Gustave, 1929, *Madame Bovary*, (réed), Paris, Librairie de France.
- FLAUBERT Gustave, 1991, *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.
- FONTAINE Anne (réal), 2014, *Gemma Boverly*, Philippe CARCASSONNE, vidéo VHS, 1h 39m, comédie dramatique.

- GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points Essais ».
- GIGUERE Alain, 2020, « Trop de sexe dans vos écrans ? » in *L'actualité*.
Url : <https://lactualite.com/societe/trop-de-sexe-dans-vos-ecrans/>,
consulté le 18 avril 2021.
- HUTCHEON Linda, 1986, *A Theory of Parody*, London, Methuen.
- LEROY Michel, 2002, « La littérature française dans les instructions officielles au XIXe siècle » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3 (Vol. 102), mis en ligne sur Cairn.info le 01/10/2007, <https://doi.org/10.3917/rhlf.023.0365>, consulté le 15 avril 2021.
- RENAN Ernest, 1973, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Garnier-Flammarion.
- ROUVILLOIS Frédéric, 2006, *Histoire de la politesse de 1789 à nos jours, La politesse au jour le jour*, Paris, Flammarion.
- SANGSUE Daniel, 1994, *La parodie*, Paris, Hachette Supérieur, coll., « Contours littéraires ».
- SIMONNET Dominique, 2020, « Le sexe au XIXe siècle, le siècle des oies blanches et des bordels », *Actualités* sur le site http://www.lexpress.fr/actualite/societe/sexualite/le-sexe-au-xixe-le-siecle-des-oies-blanches-et-des-bordels_1810197.amp.html, consulté le 18 avril 2021.