



Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Deuxième série - 22 | 2021

Sous le double signe de Baudelaire et de Flaubert:
traductions, adaptations, transpositions

Madame Bovary 24 : l'héroïne flaubertienne au cinéma selon Sophie Barthes

Ana Alexandra Carvalho



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/carnets/13254>

ISSN : 1646-7698

Éditeur

APEF

Référence électronique

Ana Alexandra Carvalho, « Madame Bovary 24 : l'héroïne flaubertienne au cinéma selon Sophie Barthes », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 22 | 2021, mis en ligne le 30 novembre 2021, consulté le 30 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/13254>

Ce document a été généré automatiquement le 30 novembre 2021.



Carnets est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons - Attribution – Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.

Madame Bovary 24¹ : l'héroïne flaubertienne au cinéma selon Sophie Barthes

Ana Alexandra Carvalho

- 1 Publié sous forme de livre en 1857, le célèbre roman *Madame Bovary. Mœurs de province*, de Gustave Flaubert, raconte l'histoire d'Emma Bovary, présentée comme une lectrice avide de romans d'amour et très malheureuse dans sa vie de femme mariée à un officier de santé médiocre. Charles Bovary est un homme bon, mais maladroit, pauvre d'esprit et sans ambition. Emma, au contraire, pour satisfaire son âme romantique, voire pour vivre, a besoin de passion, d'aventure et de luxe². Profitant de la naïveté de son époux, elle s'engage dans une spirale de problèmes : deux amants et une accumulation de dettes, qui finiront par dicter son malheur et, plus tard, celui de son mari et de sa fille. Pourtant, cette histoire assez plate reprise d'un fait-divers provincial est avant tout le récit d'un combat tragique entre la réalité et l'illusion, fondé sur une position ambiguë du narrateur, qui ne semble prendre parti pour aucune d'entre elles. La célèbre phrase attribuée à Flaubert « Emma, c'est moi ! », si elle est bien réelle, pourrait être interprétée comme correspondant au cri d'âme d'un auteur partagé entre l'esthétique du Romantisme et celle du Réalisme, balançant, tout comme Baudelaire, entre « Idéal » et « Spleen ».
- 2 Ce roman accomplit un projet d'écriture novateur, axé avant tout sur la valeur esthétique : conception et style de l'œuvre, qui devrait dépasser le modèle balzacien par l'interdiction de l'intervention de l'auteur (impersonnalité) et doter le récit d'une prose aussi riche et polie que le langage poétique. Le propos de Flaubert était d'écrire « un livre sur rien (...) qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style » car « le style [est] à lui tout seul une manière absolue de voir les choses » (Flaubert, 2003). Ce travail de l'écriture est présent dans les grandes unités du récit : le paragraphe, le chapitre, la composition générale, la technique du point de vue (de la focalisation narrative). Entre 1851 et 1856, Flaubert en rédige le texte, péniblement et constamment corrigé. En 1857, et malgré les coupures imposées par les éditeurs,

l'œuvre est accusée d'offenser la morale publique et religieuse. Au cours du processus, la question de la vérité et de la morale dans l'œuvre d'art a été soulevée. Cependant, contrairement aux *Fleurs du Mal*, condamnées la même année, *Madame Bovary*, Flaubert, l'éditeur et l'imprimeur sont acquittés. L'avocat du romancier avait défendu la thèse selon laquelle la lecture d'un tel roman inspirait plutôt l'horreur du vice. En raison de toute la publicité sur le processus, la 1^e édition complète du roman (15 000 exemplaires) est épuisée en quelques semaines : Emma Bovary gagne sa place parmi les types littéraires les plus célèbres et donne son nom à un comportement moral, le « bovarisme », défini alors par Jules de Gaultier comme « le pouvoir *départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est* » (Gaultier, 1921 : 3 ; c'est l'auteur qui souligne), ou l'insatisfaction romanesque qui empêche de vivre dans le monde réel (selon la lecture contemporaine de Avital Ronell (2004), cela correspond à l'addiction comme structure symptomatique de la condition moderne, structure logique agissant avant la production de sa matérialisation par une drogue quelle qu'elle soit).

- 3 Cependant, la véritable transgression de Flaubert concerne, à notre avis, la poétique du roman dix-neuviémiste dans les aspects suivants : l'impersonnalité délibérée de la narration due à la multiplicité des points de vue ; la plasticité de la durée ; l'ironie qui ridiculise le sens et la psychologie romanesque traditionnels ; le nouvel empire d'objets créé par l'accumulation de descriptions ; le jeu sur les stéréotypes linguistiques ; le style inédit de la prose narrative, d'apparence neutre, privilégiant le discours indirect libre. Le résultat de la recherche esthétique de l'écrivain ébranla fortement les codes du genre à son époque, étant actuellement considéré comme l'un des principaux initiateurs du roman moderne et l'un des grands maîtres du canon littéraire occidental.
- 4 L'aspect innovateur de l'écriture de *Madame Bovary* est l'ironie, présente dès les premières pages, décevant les lecteurs habitués au code romantique et balzacien. Ainsi, après le titre, dans le 1^{er} chapitre de la I^e partie (une sorte de prologue), on est confronté non pas à l'histoire de l'héroïne annoncée (par son nom de mariée et non par son prénom, comme d'habitude), mais à l'entrée en scène d'un jeune homme ridicule. Il s'agit de Charles Bovary, 15 ans, à son premier jour d'école, incapable même de prononcer son nom de manière compréhensible... Bien qu'Emma soit la protagoniste et le point de vue principal du roman, c'est Charles qui ouvre et ferme le texte – aussi sans lui, il n'y aurait pas de « Madame Bovary », un statut qu'Emma n'acquiert que par son mariage bourgeois³. Le premier regard sur le monde est ici jeté à distance et ne retient, dans un premier temps, que l'extérieur, le mécanique et le grotesque. Pour Homais, ce sera toujours le mode de représentation choisi, et c'est pourquoi il clôturera le roman⁴. Pour Charles, cependant, le procédé varie : parfois, le narrateur pénètre dans sa conscience, adoptant sa vision du monde, après nous avoir éclairés sur ses origines, son enfance et son adolescence. Ainsi, on finit par sympathiser avec le personnage, malgré sa pauvreté d'esprit. Innovante aussi est la façon dont Flaubert utilise Charles pour introduire Emma dans le récit, la donnant à voir selon son angle de vision limité et subjectif, pour nous montrer progressivement la découverte qu'il en fait de cette inconnue : « Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary » (Flaubert, 1990 : 15)⁵. L'auteur n'apporte d'abord que quelques aspects fragmentaires et progressifs dans la description d'Emma, aperçue de la perspective confuse du désir de Charles. Jusqu'à ce qu'elle accède au statut de protagoniste, elle sera toujours montrée par les yeux passionnés et acritiques du médecin. On n'en sait que ce qu'il découvre peu à peu ; les mots qu'elle prononce ne sont que ceux qu'elle lui adresse ; ses pensées et ses sentiments nous sont

complètement opaques, car le point de vue de Charles ne peut la montrer que de l'extérieur. Il n'a pas assez de perspicacité pour comprendre cette jeune femme mystérieuse et indéchiffrable. En adoptant ce type de focalisation, le romancier renonce au privilège de l'omniscience pour donner à son héroïne une première image provisoire, superficielle et successive (Rousset, 1979 : 114-117). Cependant, à partir du 5^e chapitre de la 1^{re} partie, l'axe se met à tourner lentement : d'objet, Emma devient sujet et la focalisation lui en revient, ce qui nous fait entrer dans sa conscience ; au chapitre suivant (son éducation conventuelle), Emma se transforme finalement en protagoniste.

- 5 À partir de là, Flaubert adopte un mélange très original du point de vue du narrateur et de celui de son héroïne (par le discours indirect libre). L'enjeu est de lisser complètement ces passages d'une perspective à l'autre pour aboutir à l'idéal stylistique du mur poli. Pour l'écrivain, la qualité d'une œuvre littéraire n'est pas dans les perles (les scènes), mais dans le fil qui les unit (le style de la narration). Malgré cela, le roman est connu pour quelques grandes scènes célèbres, où la critique sociale et des mœurs est savamment orchestrée avec celle d'Emma. Souvenons-nous des principales : le mariage populaire en Normandie (dans lequel la jeune femme projette tous ses rêves de bonheur) ; le bal aristocratique (Emma se déconnecte de Charles) ; l'auberge d'Yonville (Emma s'enthousiasme par Léon) ; les comices agricoles (l'esprit d'Emma se laisse séduire par Rodolphe) ; la promenade à cheval (Rodolphe concrétise sa séduction) ; à Rouen, les scènes de l'opéra, la cathédrale et la calèche (Emma consume l'adultère avec Léon) ; le dernier entretien avec Rodolphe (qui lui refuse l'argent dont elle a besoin pour acquitter ses dettes) ; la mort d'Emma (opposition totale entre ses illusions d'une mort romanesque et la cruelle réalité).
- 6 En finissant la lecture du roman, on se rend compte qu'au niveau thématique nos attentes ont aussi été faussées. En effet, *Madame Bovary* n'est ni une histoire d'amour ni sur l'amour, mais un roman sur la routine conjugale, l'ennui, la médiocrité, la folie consommatrice, la critique des mœurs de la société provinciale petite-bourgeoise de la France de Louis-Philippe. Dans ce contexte, l'imagination égarée d'Emma fait scandale, provoquant son malheur. L'ennui du quotidien amplifie énormément les rêves et les rêveries de l'âme de sa protagoniste. Elle s' imagine vivre une vie différente, à l'opposé de celle que la réalité lui impose, et ce serait justement ça le « bovarisme », la folie de l'imagination et l'inadéquation des rêves à la réalité. L'imparfaite éducation conventuelle des filles, qui ne les prépare pas à la vraie vie, aussi bien que l'idéal sentimental bourgeois du bonheur individuel trouvé dans le mariage sont ici mis en question par Flaubert. Une illusion romanesque délirante et une chute brutale dans la réalité quotidienne sont les deux mouvements opposés qui dominent sa protagoniste (en écho à « Idéal » vs « Spleen » chez Baudelaire). Pour Emma, son mariage est un choc amer avec la réalité, à laquelle elle tente sans cesse d'échapper, en se réfugiant dans le monde des romans sentimentaux ; en recherchant des aventures amoureuses selon le modèle de ses lectures ; en voyageant, aussi bien dans la réalité que dans ses rêves ou projets, par des lieux exotiques, l'espace parisien cosmopolite, l'Italie ; en dissipant l'argent de la famille. Dans sa stratégie d'évasion, les rendez-vous avec Léon à Rouen deviennent aussi frustrants et accentuent sa dissimulation et son attitude transgressive envers son cercle social (depuis sa relation avec Rodolphe elle fume et porte un gilet d'homme). Pourtant, la société bourgeoise ne tolère plus la galanterie et l'adultère de l'aristocratie des siècles passés ; et le mariage est encore une institution défavorable à la passion. Celle-ci semble ne pouvoir se réfugier que dans l'univers du roman, d'où le

succès de ce genre littéraire auprès d'une audience en croissance exponentielle, notamment féminine (Zschirnt, 2007).

- 7 Selon J. Rousset, en écrivant *Madame Bovary*, Flaubert trouve sa propre voix : celle de l'inaction, de l'ennui, de l'immobilité – le livre du rien soutenu que par le style (Rousset, 1979 : 132-133). Toutefois, on y trouve une vision tragique du monde, mélange de comique et de mélancolie caractéristique de l'ironie flaubertienne, présente, par exemple, dans des scènes mémorables : Emma lisant de la poésie à Charles, geste inutile car il ne la comprend ni ne l'apprécie ; Emma se répétant « J'ai un amant, j'ai un amant », geste enfantin et idiot ; Emma jetant les morceaux de la lettre de son amant, geste futile, car Charles ne la comprendrait ou alors il l'excuserait, comme cela arrive à la fin. Pourtant, cette question prend des contours bizarres dans la scène de la veille du corps d'Emma, où le pharmacien et le curé, sans aucun respect ni pour la défunte ni pour sa famille, s'engagent dans une énième dispute enflammée et sotte.
- 8 À cette lecture plus traditionnelle du chef-d'œuvre de Flaubert, on pourrait ajouter celle poststructuraliste d'Avital Ronell (2004) déjà citée, qui y décèle le vertige de l'addiction de cette héroïne moderne à l'excès et au danger extrême : de ses hallucinations romantiques à son suicide par l'arsenic, en passant par l'enivrement du luxe et du gaspillage, elle est toujours menée par un désir intérieur irrésistible qui la met dans un état chronique d'insatisfaction, dont la mort serait la seule issue possible.
- 9 Depuis sa création, le cinéma a puisé son inspiration et sa reconnaissance sociale et culturelle dans la littérature, notamment en s'emparant d'œuvres canoniques telles que *Madame Bovary*. Le film de S. Barthes (2014) en est, à notre connaissance, la 24^e mise à l'écran⁶. De cette longue liste, trois films se démarquent pourtant : ceux de Jean Renoir (1933-4), Vincente Minnelli (1949) et Claude Chabrol (1991). En fait, si le roman flaubertien attire tant de cinéastes et créateurs de séries télévisées, il leur pose pourtant pas mal d'écueils, comme le remarque Mary Donaldson-Evans :

Comment traduire à l'écran la *littérarité* qui est l'essence même du roman ? Comment représenter le discours indirect libre, grâce auquel le lecteur du roman a accès en même temps à la subjectivité des personnages et à la perspective souvent ironique du narrateur ? Comment réduire un roman de plus de 400 pages aux dimensions d'un film de deux heures ? Comment, dans l'adaptation d'un roman qui ne compte pas un seul personnage attachant (du moins parmi les personnages importants), ne pas rebuter le spectateur ? (Donaldson-Evans, 2010)
- 10 Chaque adaptation, interprétant sa source, combine donc le point de vue personnel sur l'œuvre littéraire de son créateur, l'idéologie de son époque et de son pays. En outre, la plupart des adaptations à l'écran se citent les unes les autres et, suprême ironie, elles choisissent plutôt un point de vue subjectif qui les différencie de la recherche esthétique d'un style objectif menée par ce romancier.
- 11 On peut dire alors que la *Madame Bovary* de S. Barthes est aussi une réécriture, une interprétation très libre et inventive qui résulte d'une connaissance profonde et du roman et des films des cinéastes ses prédécesseurs. Par exemple, Minnelli prend déjà des libertés frappantes avec le roman : Flaubert, pendant son jugement au tribunal, devient narrateur et le réalisateur s'éloigne de la distance ironique de l'écrivain. Chabrol choisit plutôt de rester plus proche du roman, en adoptant à maintes reprises le procédé de la voix *off* pour introduire le texte dans le film. S. Barthes fait renaître l'esprit de l'œuvre de Flaubert, en en présentant une adaptation qui coupe pourtant des scènes emblématiques telles que le bal ou la mort d'Emma. Son film est une suite de petits tableaux qui donnent à voir en silence le milieu de la jeune femme, ses illusions

et ses désenchantements. Son Emma (la jeune Mia Wasikowska) garde toute sa fraîcheur jusqu'à sa mort. En fait, S. Barthes reprend une interprétation plutôt féministe contemporaine du personnage flaubertien qui voit Emma comme une victime des hommes et non pas d'elle-même. En outre, les libertés que la réalisatrice prend avec le roman découlent de son propre projet esthétique, raison pour laquelle elle supprime de nombreux épisodes du roman⁷, condense en un seul plusieurs épisodes⁸ ou personnages⁹. La narration débute [en flash-forward] par une séquence de pré-générique sur la mort d'Emma, n'étant la suite qu'un long flash-back de sa vie. En plus, l'analepse de Flaubert sur la jeunesse et l'éducation d'Emma (I, 6) est placée dans le film juste après le générique de début. Le célèbre bal de la Vaubyessard est supprimé et converti en chasse à courre. En revanche, S. Barthes respecte tout l'affolement d'Emma pour trouver l'argent dont elle a besoin, puisque la thèse de la cinéaste serait de montrer, selon Jean-Luc Lacuve, le « drame d'une femme qui court sans cesse pour échapper à l'ennui et qui s'avère traquée par les hommes qui devinent en elle une proie aussi séduisante que dénuée de défense » (Lacuve, 2015).

- 12 Dans ce film il n'y a pas non plus la distance ironique flaubertienne qui se prenait à la médiocrité et l'hypocrisie des personnages tels que Charles, Homais et Bournisien. Outre Emma, ici se détache la mauvaise influence de l'usurier Lheureux sur la jeune femme consommatrice qu'il mène à la ruine et au suicide. À l'opposé de la prétendue impersonnalité du style flaubertien, S. Barthes ne prend pas de distance vis-à-vis de sa protagoniste : elle en multiplie les gros plans sur son beau visage délicat et expressif où nous lisons tout le drame :

D'abord surface lisse prête à recevoir toutes les impressions, souriant au cadeau que lui fait son père le jour de son mariage, puis se fermant aussitôt en regardant les jeux idiots auxquels se livrent les invités de la noce, bouche crispée d'une moue de déception et de dégoût devant les trivialités de Charles, déterminée dans la révolte, tour à tour rêveuse et portant toute la déception du monde. Son visage est un « paysage choisi », comme dirait Verlaine, reflet d'une belle âme tourmentée, une plaque sensible exposée aux ombres et à la lumière. (Leclerc, s/d)

- 13 La différence entre la scène de la mort d'Emma dans le roman et son traitement dans le film de S. Barthes est frappante. Comme on le sait, l'héroïne flaubertienne, après une longue agonie, éperdue et échevelée, meurt dans sa chambre entourée de gens : Charles, Félicité, Bournisien, Homais et ses deux fils, le docteur Canivet. Son collègue Larivière vient de partir, incapable d'aider l'agonisante. Berthe, la petite fille du couple Bovary, y apparaît aussi, prenant la scène pour une fête du Nouvel An ou de la Mi-Carême. Enfin, après l'administration des derniers sacrements par le curé, on entend la chansonnette de l'Aveugle : c'est le dernier coup porté sur la pauvre mourante. Alors,

Emma se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante. (...) [Elle] se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement. (...) Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus. (Flaubert, 1990 : 332-333)

- 14 Dans la version cinématographique de S. Barthes, nous assistons, pourtant, à une jeune femme très élégante¹⁰ chancelante le long d'un chemin boisé automnal et désolé. Il n'y a personne d'autre en vue, on n'écoute que son essoufflement et les petits oiseaux. La caméra rebondissante saisit le désordre sur le visage d'Emma, qui s'arrête plusieurs fois à cause de la douleur dans son ventre. Enfin, elle tombe à genoux et puis doucement sur le côté. On voit dans sa main ouverte une petite fiole qu'elle avait volé de la sacoche de son mari. Elle meurt empoisonnée, ses vêtements soigneusement rangés autour d'elle

dans un complément texturé aux feuilles mortes qui lui servent d'avant-dernier lieu de repos. Pas un seul mot – ou rire – n'est offert dans ses derniers instants. Ainsi, on reprend l'ouverture du film. Finalement, le dernier plan de tout le village recherchant Emma la nuit change l'épisode horrible de son agonie. Nous sommes du même avis de Jean-Luc Lacuve qui considère que « cette belle scène de nuit est le linceul qui convient à l'héroïne de Sophie Barthes : dans la mort au moins, personne n'a pu rattraper Emma » (Lacuve, 2015). Ce contraste n'est pas un hasard. Comme le rappelle James Smith Allen, le cinéma et la littérature étant deux modes d'expression différents qui s'empruntent l'un à l'autre, ils ont cependant leurs propres conventions et traditions rhétoriques, leurs propres créateurs, critiques et historiens, et leurs propres objectifs, éthique et intégrité. En fait, dans l'adaptation d'une œuvre littéraire à l'écran, il faut tout d'abord réduire plusieurs heures de lecture en une durée approximative entre 90 et 120 minutes de visionnage ; des scènes entières, des personnages et des décors en prose sont alors omis pour condenser le récit en une forme cinématographique gérable ; en plus, on peut y introduire une bande sonore et des vues persistantes sans langage (Allen, 2016).

- 15 S. Barthes, d'après son interprétation du roman flaubertien et ayant pour cible un public jeune et contemporain, choisit de supprimer, entre autres personnages, la petite Berthe, c'est-à-dire l'enfant du couple Bovary. Selon la cinéaste, elle perturberait la perspective à donner à sa protagoniste¹¹ dans la durée limitée du film. On vérifie aussi l'étonnante substitution déjà mentionnée la fameuse scène du bal de la Vaubyessard, filmée avec maîtrise et par Minnelli et par Chabrol par celle de la chasse du marquis d'Andervilliers . S. Barthes invente de ce fait une quête symbolique du marquis d'Andervilliers (Logan Marshall-Green) pour abattre un cerf d'un seul coup d'épée dans les bois mêmes où mourra plus tard Emma, une proie vaincue d'un autre genre. Aussi la scène de l'opéra à Rouen est-elle remplacée par un concert de chambre. En ce qui concerne les personnages qui gravitent autour d'Emma, Charles (Henry Lloyd-Hughes) devient moins bête et médiocre que son homologue flaubertien ; Homais (Paul Giametti) et Bournisien (Richard Cordery) se disputent rarement dans le film. Aussi les discours idiots des comices agricoles ne sont-ils pas audibles à travers les fenêtres fermées des étages supérieurs donnant sur l'estrade au moment où le marquis tente de séduire Emma, au contraire du film de Chabrol. De là, on peut conclure que la cinéaste se focalise sur la jeune femme, ses désirs (voire ses addictions), ses illusions et ses désenchantements, qu'elle ne peut malheureusement pas satisfaire à son gré dans un monde régit par les hommes.
- 16 Nous accompagnons James Smith Allen quand il affirme que le but de S. Barthes a été celui de réaliser un film esthétique qui captât l'atmosphère exacte de la Normandie, avec son extraordinaire lumière. Effectivement, en partant du roman de Flaubert, la cinéaste s'adonne surtout à se concentrer sur le visuel, le scénique, l'artistique. Elle en travaille soigneusement chaque cadre, composé comme s'il s'agissait d'un tableau, en ressortant la couleur, le trait, la forme et la profondeur, de sorte qu'ils semblent davantage destinés à une exposition qu'à un film dont les autres éléments (l'intrigue, les personnages, les dialogues, la bande son) sont généralement d'un intérêt majeur. Sans doute, de cette Emma on retient surtout les qualités picturales – ses vêtements, son mobilier, sa gestuelle, son visage et son corps (Allen, 2016).
- 17 Pour conclure, en ce qui concerne le roman de Flaubert, *Madame Bovary*, il en existe plus d'une vingtaine d'adaptations et de versions à l'écran, soit de cinéastes français comme

Renoir (1933-4) ou Chabrol (1991), soit américains comme Minnelli (1949), parmi d'autres nationalités. La réutilisation de cette œuvre littéraire comme source d'inspiration se doit, bien sûr, à son importance dans l'histoire de la littérature française et universelle, mais aussi « au fait qu'elle possède une héroïne qui est devenue un archétype, pour ne pas dire une figure mythique qui échappe à son créateur et se réinvente dans des préquelles et des suites, dans des adaptations en bande dessinée et cinématographiques » (Pimenta Gonçalves, 2019).

- 18 Sophie Barthes s'inscrit dans cette longue lignée de recherches pour adapter au cinéma le chef-d'œuvre de Flaubert. L'intrigue du film se concentre naturellement sur la jeune Emma, mais elle a été condensée sur une seule année, ce qui rend vraisemblable et nécessaire la coupure d'épisodes et personnages que nous avons détaillés ci-dessus, mais aussi que la protagoniste garde toute sa beauté et fraîcheur jusqu'à sa mort. En fait, à peine sortie du couvent pour entrer dans l'âge adulte par le mariage, cette jeune femme naïve et vulnérable, en proie aux égarements de son imagination et ses désirs, semble toujours prise dans une série d'erreurs d'évaluation et d'interprétation qui la conduisent finalement au suicide.
- 19 La cinéaste franco-américaine a voulu cibler un public contemporain et plus jeune. Elle prend, certes, quelques libertés mais tout en essayant de respecter l'esprit du roman, notamment la tension entre Romantisme et Réalisme, entre prosaïsme et poésie, aussi bien que la psychologie des personnages et l'obsession stylistique de l'écrivain, ici devenue une quête esthétique visuelle : si, pour Flaubert, il s'agissait du mot juste, pour la cinéaste il s'agit de l'image juste. Elle s'occupe plutôt du jeu visuel du concret et de l'imaginaire, de l'éventail des détails et de ses possibilités artistiques au-delà du quotidien, en réalisant la compréhension instinctive de Flaubert des implications artistiques de la transition du milieu du XIX^e siècle vers de nouvelles pratiques discursives. Cependant, le film parle aussi de la période dans laquelle il a été fait, le présent, car il est mieux adapté à un public francophile international en 2014 qu'aux amateurs de Flaubert (Allen, 2016).
- 20 Après le film de S. Barthes, on peut signaler encore un autre inspiré du roman flaubertien, de ce fait « une surprenante variation provocatoirement intitulée *Je ne suis pas Madame Bovary* (2016), du chinois Feng Xiaogang » (Pimenta Gonçalves, 2019). Pimenta Gonçalves étudie aussi deux variations inter-artistiques basées sur des adaptations indirectes du chef-d'œuvre flaubertien, incluses dans la liste ci-dessus (cf. note 6). La première est le film portugais *Vale Abraão* (1993), de Manoel de Oliveira, basé sur le roman homonyme d'Agustina Bessa-Luís, protagonisé par une Bovary du Douro au XX^e siècle. La seconde est un film français d'Anne Fontaine, *Gemma Boverly* (2014), une recreation du roman graphique de Posy Simmonds (Simmonds, 2001), où Joubert, un lecteur compulsif de *Madame Bovary*, essaie de lire le réel de la fin du XX^e siècle à travers la fiction flaubertienne. Ces deux transpositions du roman, tout en recréant son univers imaginaire, entretiennent encore un rapport reconnaissable avec le modèle mais en s'en éloignant aussi pour devenir autonomes. « Les diverses transpositions filmiques indirectes de *Madame Bovary* », remarque Pimenta Gonçalves, « dans l'impossibilité d'adapter l'inadaptable, reconnues par les différents auteurs et réalisateurs qui se sont inspirés de l'œuvre de Flaubert, ont réussi à créer des univers singuliers qui, au lieu de copier un modèle, dialoguent avec lui » (Pimenta Gonçalves, 2019). De la sorte, elles peuvent toujours ouvrir les portes de la lecture d'un chef-d'œuvre littéraire à un public non-flaubertien.

BIBLIOGRAPHIE

AGUIAR, Daniella de, SUPPIA, Alfredo & QUEIROZ, João (2015). « Madame Bovary : de Flaubert à Renoir et Chabrol », *Lumina*, vol. 9, n°1, pp. 1-26 [disponible le 20/06/2021] <URL : <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21172>>

ALLEN, JAMES SMITH (2016). "Sophie Barthes's *Madame Bovary*", *Fiction and Film for French Historians / H-France*, Vol. 6, Issue 4, February 2016 [disponible le 25/06/2021] <URL : <https://h-france.net/fffh/classics/sophie-barthess-madame-bovary/>>

Au Café des Loisirs (2015), « Madame Bovary : Interview de Sophie Barthes » [disponible le 25/06/2021] <URL : <https://www.youtube.com/c/AuCaf%C3%A9DesLoisirs/search?query=sophie%20barthes>>

Cléder, Jean (2019). « L'Adaptation cinématographique », *Fabula : la recherche littéraire* [disponible le 21/06/2021] <URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation_cin%26eacute%3Bmatographique>

DONALDSON-EVANS, Mary (2010). « Les adaptations cinématographiques de *Madame Bovary*. Gustave Flaubert (1821-1880) ». Centre Flaubert/ CÉRÉDI. Université de Rouen [disponible le 10/06/2021] <URL : https://flaubert.univ-rouen.fr/derives/mb_cinema_maryde.php>

FLAUBERT, Gustave (1990). *Madame Bovary. Mœurs de province*. Éd. Claudine Gothot-Mersch. Paris : Classiques Garnier/ Bordas.

FLAUBERT, Gustave (2003). *Correspondance : Année 1852 (Édition Louis Conard)*. Éd. Girard, Danielle & Leclerc, Yvan. Rouen [disponible le 24/07/2021] <URL : <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.htm>>

FLAUBERT, Gustave (1910). *Dictionnaire des idées reçues* suivi du *Catalogue des opinions chics*. Paris : Louis Conard [disponible le 23/07/2021] <URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_des_id%C3%A9es_re%C3%A7ues/Texte_entier>

GAUDREAU, André (1999). *Du littéraire au filmique : système du récit*. Paris/Montréal : Armand Colin/Éditions Nota Bene [1989].

GAULTIER, Jules de (1921). *Le Bovarysme*. Paris : Mercure de France [1902]. *Apud* LECLERC, Yvan (2004). « Bovarysme, histoire d'une notion », in Yvan Leclerc et Nicole Terrien (orgs.) *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre [disponible le 21/06/2021] <URL : https://books.openedition.org/purh/7271_>

LACUVE, Jean-Luc (15/09/2015). « Madame Bovary, Sophie Barthes, 2014 », *Le Ciné-club de Caen* [disponible le 2/07/2021] <URL : <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/barthes/madamebovary.htm>>

LACUVE, Jean-Luc (31/03/2021). « Les œuvres de Gustave Flaubert et leurs adaptations », *Le Ciné-club de Caen* [disponible le 30/06/2021] <URL : <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/gustaveflaubertcinema.htm#madamebovary>>

LECLERC, Yvan (s/d). « Entretien sur Madame Bovary [avec Florence Salé] », *Zéro de conduite. net* [disponible le 12/07/2021] <URL : https://www.zerodeconduite.net/ressources/3397_>

LEMAÎTRE, Henri (org.) (1994). *Dictionnaire Bordas de littérature française*. Paris : Bordas.

Le Robert des grands écrivains de langue française (2000). Paris : Robert.

PIMENTA GONÇALVES, L. C. (2019). "Variações e recriações cinematográficas de *Madame Bovary*", *Icono* 14, 17 (2), 82-108 [disponible le 19/07/2021] <URL:<https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/1355/1545>>

RONELL, Avital (2004). *Crack Wars. Literature, Addiction, Mania*. Urbana & Chicago : University of Illinois Press.

ROUSSET, Jean (1979). *Forme et Signification*. Paris : Librairie José Corti.

SIMMONDS, P. (2001). *Gemma Boverly*. Londres: Jonathan Cape.

VANOYE, Francis (2011). *L'adaptation littéraire au cinéma*. Paris: Armand Colin.

ZSCHIRNT, Christiane (2007). "Gustave Flaubert: *Madame Bovary* (1857)". *Livros – tudo o que é preciso ler*. Lisboa : Casa das Letras, pp. 108-111.

Filmographie

BARTHES, Sophie (2015). *Madame Bovary*. [DVD]. Lisboa : NOS Audiovisuais.

CHABROL, Claude (2020). *Madame Bovary*. [DVD]. Paris : mk2 Éditions.

FONTAINE, Anne (2015). *Gemma Boverly*. [DVD]. Lisboa : Gaumont.

MINNELLI, Vincente (2008). *Madame Bovary*. [DVD]. Paris: Warner/Fnac.

OLIVEIRA, Manoel de (2003). *Vale Abraão*. [DVD]. Lisboa : Madragoa Filmes.

RENOIR, Jean (2014). *Madame Bovary*. [DVD]. Paris: Gaumont.

NOTES

1. Nous nous inspirons de la remarque de l'Appel concernant l'*Amphitryon* 38 de J. Giraudoux, ce mythe ayant déjà été traité 37 fois avant sa pièce de 1929. Or, le film de S. Barthes correspond, à notre connaissance, à la 24^e adaptation du roman/personnage flaubertien à l'écran.

2. En fait, selon Avital Ronell (2004), ce roman de Flaubert aborde les problèmes de drogue et d'addiction de multiples manières, présentés comme des exemples du sûr et du dangereux. Des hallucinations romantiques d'Emma à son suicide par l'arsenic, Ronell y recherche constamment l'irréel. Pour l'auteur, Emma Bovary illustre la fascination contemporaine pour le danger extrême. Elle serait la première toxicomane, incarnant un désir qui l'appelle du fond de son âme épuisée et qui la met dans un état chronique d'insatisfaction. L'auteur trace une sorte de structure symptomatique de la condition moderne nourrie par un appétit insatiable pour les romans d'amour, la passion, l'aventure, le luxe (culturellement acceptables à condition que l'on se tienne à la juste mesure, c'est-à-dire que l'on ne franchisse pas les limites établies).

3. Notons aussi qu'il y en a deux Mesdames Bovary avant Emma : la mère et la première épouse de Charles occupent la scène du roman avant qu'Emma Rouault n'y entre. Ici Flaubert déconcerte à nouveau son lecteur.

4. Cf. les dernières lignes : « Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer ; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège. / Il vient de recevoir la croix d'honneur » (Flaubert, 1990 : 356).

5. Plus loin, le narrateur nous fait observer les mains d'Emma par les yeux du médecin ; d'abord ses ongles : « Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amande » (Flaubert, 1990 : 16) ; puis ses

main : « sa main pourtant n'était pas belle, point assez pâle peut-être, et un peu sèche aux phalanges ; elle était trop longue aussi, et sans molles inflexions de lignes sur les contours » (*ibidem*). Pourtant, Charles est attiré par la beauté des yeux d'Emma : « Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux ; quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide » (*ibidem*). Candeur et hardiesse : le mélange promet, comme « un lorgnon d'écaille » (Flaubert, 1990 : 17) qu'elle porte, symbolisant, selon le *Dictionnaire des idées reçues*, l'insolence et la distinction (Flaubert, 1910 : 436). Ensuite, pendant leur entretien, Charles remarque « ses lèvres charnues », « ses pommettes (...) roses » et ses cheveux, « dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne » (Flaubert, 1990 : 17). Des cheveux qui, « laissant voir à peine le bout de l'oreille, (...) allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondulé vers les tempes, que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie » (*ibidem*). Plus tard, devenu veuf de sa première épouse, ce seront les minuscules gouttes de sueur sur les épaules nues d'Emma qui retiendront l'attention du désir de Charles (Flaubert, 1990 : 23).

6. Voici la liste des adaptations de *Madame Bovary* à l'écran jusqu'à celle de Sophie Barthes : 1932 : *Unholy Love*, dir. Albert Ray (USA).

7. Tels que ceux concernant la vie de Charles avant le mariage avec Emma et après sa mort, aussi bien que l'existence de leur fille Berthe.

8. Comme « la vie à Toast et la vie à Yonville, l'épisode de la calèche de Rouen vite transformé en classique scène de lit, l'attribution à Lheureux de scènes avec Homais ou le notaire Guillaumin » (Lacuve, 2015).

9. Le marquis d'Andervilliers, le vicomte dont le porte-cigare fait rêver Emma et Rodolphe sont réduits à un seul personnage : en fait, ces hommes s'équivalent par rapport au désir érotique d'Emma.

10. Elle est impeccablement vêtue d'une veste de soie élégamment cousue et d'une jupe assortie. En fait, la protagoniste de S. Barthes porte toujours de très belles robes et, comme le remarque Y. Leclerc, « ce n'est pas seulement un film en costumes d'époque, c'est aussi un film sur les costumes, sur le grain et sur la couleur des étoffes, assortie à un état d'âme et à un cadre, par exemple cette robe couleur d'automne dans laquelle Mia-Emma meurt, sur un lit de feuilles tombées » (Leclerc, s/d). S. Barthes fait spécifiquement référence à la relation entre les états d'esprit d'Emma et les vêtements qu'elle porte – cf. *Au Café des Loisirs* (2015).

11. Cf. l'interview de S. Barthes dans *Au Café des Loisirs* (2015).

RÉSUMÉS

Dans cet article, nous nous proposons d'étudier le long-métrage *Madame Bovary* (2014) de la cinéaste franco-américaine Sophie Barthes et de cerner comment il dialogue avec le roman flaubertien, en respectant son esprit et la psychologie des personnages, mais dans une œuvre moderne dont la cible serait plutôt un public plus jeune, après d'autres adaptations à l'écran bien connues. On voit ainsi comment Emma Bovary a gagné sa place parmi les types littéraires les plus célèbres, donnant même son nom à un comportement moral, le « bovarisme », c'est-à-dire l'insatisfaction romanesque qui empêche de vivre dans le monde réel. C'est en effet un personnage fascinant que le cinéma a contribué à rendre encore plus universel.

The purpose of this article is to study the feature film *Madame Bovary* (2014) by Franco-American filmmaker Sophie Barthes, and to identify how it dialogues with the Flaubertian novel, while respecting its spirit and the psychology of the characters, but in a modern work whose target would rather be a younger audience, after other well-known screen adaptations. This shows Emma Bovary has earned her place among the most famous literary types, even giving her name to a moral behaviour, « bovarism », the romantic dissatisfaction which prevents from living in the real world. She is indeed a fascinating character that the cinema has helped to make even more universal.

INDEX

Mots-clés : Littérature et cinéma, Bovary (Emma), Flaubert (Gustave), Barthes (Sophie)

Keywords : Literature and cinema, Bovary (Emma), Flaubert (Gustave), Barthes (Sophie)

AUTEUR

ANA ALEXANDRA CARVALHO

FCHS-Universidade d'Algarve -CLEPUL

aacarva[at]ualg.pt