

Université de Saida– Dr. Moulay Tahar
Faculté des Lettres et Langues et Arts



Thèse

Présentée pour obtenir le diplôme de

Doctorat 3ème Cycle

Spécialité : Sciences des textes littéraires

Filière : Français

Par :

Mahi Yamina Nadia

Thème :

**La transposition contemporaine du personnage
d'Emma Bovary dans le roman graphique *Gemma
Bovary* de Posy Simmonds**

Thèse soutenue le 14 septembre 2025 devant le jury composé de :

N°	Nom et prénom	Grade	Etablissement	Qualité
01	Ouardi Brahim	Prof.	Université de Saida - Dr. Moulay Tahar	Président
02	Meskine Mohammed Yacine	Prof.	Université de Saida - Dr. Moulay Tahar	Rapporteur
03	Zinai Boukri Souhila	Prof.	Université de Saida - Dr. Moulay Tahar	Co-rapporteur
04	Rammas Baghdad	Prof.	Centre universitaire de Naâma – Salhi Ahmed	Examineur
05	Aounallah Soumia	MCA	Université de Tiaret - Ibn Khaldoun	Examineur
06	Mokhtari Fatima	MCA	Université de Tiaret - Ibn Khaldoun	Examineur

Année universitaire : 2024/2025

الملخص :

نحلل هذه الأطروحة الرواية المصورة "جيما بوفاري" لبوزي سيموندز باعتبارها إعادة إحياء معاصرة لرواية "مدام بوفاري" لفلوبير. وندرس كيف تقوم سيموندز بتحويل شخصية إيمما إلى جيما في القرن الحادي والعشرين، من خلال دراسة الاستراتيجيات السردية والرسوم المستخدمة. يستكشف البحث الحوار النصي بين العاملين، وتطور التوقعات الاجتماعية والتطلعات الفردية، والطريقة التي يتم بها تكييف مفهوم البوفاري مع المجتمع الحالي. تستخدم الأطروحة مقارنة متعددة التخصصات لمقارنة العاملين، وتحليل آليات التحويل، ووضع السياق الاجتماعي والثقافي للروايات. تهدف إلى فهم كيف تعيد بوزي سيموندز تفسير أسطورة أدبية كلاسيكية من خلال وسيط فن الرسوم المتحركة.

الكلمات المفتاحية: تحويل، تشابك نصي، تشابك فوق نصي، بوفارية، الفن التاسع، إيمما بوفاري، جيما بوفاري.

« La transposition contemporaine du personnage d'Emma Bovary dans le roman Graphique Gemma Boverly de Posy Simmonds »

Résumé :

Cette thèse analyse le roman graphique *Gemma Boverly* de Posy Simmonds comme une réactualisation contemporaine de *Madame Bovary* de Flaubert. Elle examine comment Simmonds transpose le personnage d'Emma en Gemma dans le XXI^e siècle, en étudiant les stratégies narratives et graphiques employées. La recherche explore le dialogue intertextuel entre les deux œuvres, l'évolution des attentes sociales et des aspirations individuelles, et la manière dont le concept de bovarysme est adapté à la société actuelle. La thèse utilise une approche interdisciplinaire pour comparer les deux œuvres, analyser les mécanismes de transposition et contextualiser socioculturellement les récits. Elle vise à comprendre comment Posy Simmonds réinterprète un mythe littéraire classique à travers le médium de la bande dessinée.

Mots clés : Transposition, Intertextualité, Bovarysme, Neuvième Art, Emma Bovary, Gemma Boverly.

« The Contemporary Transposition of the Character of Emma Bovary in the Graphic Novel Gemma Boverly by Posy Simmonds »

Abstract:

This thesis analyzes Posy Simmonds' graphic novel *Gemma Boverly* as a contemporary recontextualization of Gustave Flaubert's *Madame Bovary*. It examines how Simmonds transposes the character of Emma into Gemma in the 21st century by studying the narrative and graphic strategies employed. The research explores the intertextual dialogue between the two works, the evolution of social expectations and individual aspirations, and the way in which the concept of bovarysme is adapted to contemporary society. The thesis employs an interdisciplinary approach to compare the two works, analyze the mechanisms of transposition, and socioculturally contextualize the narratives. It aims to understand how Posy Simmonds reinterprets a classic literary myth through the medium of comics.

Keywords: Transposition, Intertextuality, Bovarysme, Ninth Art, Emma Bovary, Gemma Boverly.

Remerciements

Bien que cette thèse soit le fruit d'un travail personnel, je tiens à rendre hommage et exprimer ma profonde gratitude à toutes celles et ceux qui, de près ou de loin, ont contribué de diverses manières à sa réalisation et à son achèvement.

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à mon directeur de thèse, le Professeur Meskine Mohammed Yacine, pour son soutien indéfectible, ses judicieux conseils et ses généreuses corrections. J'ai ainsi pu bénéficier de l'étendue de sa connaissance et de sa riche expérience de la recherche. Ma reconnaissance est infinie. Quant à ma co-directrice, Madame Zinai Boukri Souhila, Maître de Conférence au Département de français de l'université Dr. Moulay Tahar de Saida, sa contribution a été déterminante dans l'orientation de cette thèse. Notre rencontre m'a permis d'élargir ma réflexion à de nouveaux enjeux. Je la remercie infiniment.

J'exprime ma gratitude à mon enseignant, le Professeur Ouardi Brahim, Vice doyen chargé de la post graduation de la Faculté des Lettres, des Langue et des Arts de l'Université de Saida DR. Tahar Moulay. Sans son implication, ce travail n'aurait certainement pas vu le jour. Sa disponibilité, sa générosité et ses encouragements constants ont été inestimables. Je l'en remercie tout particulièrement.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude aux membres du jury pour l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant d'évaluer ce travail. Leurs expertises et leurs remarques constructives contribueront grandement à l'amélioration de ce travail.

Je me dois également de saluer cordialement mes collègues du Département de Français de l'université Amar Téliidji de Laghouat, particulièrement mes collègues et amis, le Dr. Fatima Ziouani, le Dr. Sara Belghouar, le Dr. Selt Amel, le Professeur Thameur Tifour, ainsi que notre chef du département le Dr. Tayeb Khencha. Je salue également l'ensemble des enseignants du Département de Français de l'Université Dr. Tahar Moulay de Saida. Je tiens aussi à exprimer ma sincère gratitude envers l'ensemble du personnel administratif de la Faculté des Lettres, des Langue et des Arts pour leur soutien constant et leur efficacité. Leur disponibilité et leur professionnalisme ont grandement facilité mon parcours doctoral.

Table des matières

I. Résumé.....	3
II. Remerciements	4
III. Table des matières.....	5
IV. Liste des figures	8
V. Liste des tableaux	11
Introduction	15

Première Partie: Emma Bovary : La Figure Universelle Chez Gustave Flaubert

Chapitre I: Gustave Flaubert, *Madame Bovary* et son contexte d'émergence : Une analyse sociohistorique et esthétique

1. La vie de l'auteur	27
1.1. Les années d'apprentissage	27
1.2. Le voyage en Orient	29
1.3. Louise Colet : Une muse critique.....	37
2. Flaubert et la critique génétique	42
2.1. La genèse de Madame Bovary	44
2.2. L'adultère : un prétexte de gloire	48
2.3. La publication de Madame Bovary : Le choc des expertises	51
3. Structure narrative de l'œuvre.....	59
3.1. Histoire et structure du roman	59
3.2. Le réalisme subjectif : Le choix de l'impersonnalité	86
3.3. L'organisation spatio-temporelle	88

Chapitre II: Constitution Et Fonction Du Personnage D'Emma Et Des Principaux Protagonistes Du Roman

1. Emma Bovary, un nom, un physique et un caractère.....	100
1.1. Étude onomastique	100
1.2. Portrait physique	102
1.3. Portrait psychologique.....	103
2. Charles Bovary ou l'anti-héros	106
2.1. Portrait de Charles Bovary	106
2.2. Vision critique du narrateur	109
2.3. La réalité intérieure du personnage	111
3. Les amants et les habitants de Yonville-L'Abbaye.....	113
3.1. Léon Dupuis/Rodolphe Boulanger.....	113
3.2. Le pharmacien Homais	115
3.3. M. Lheureux, le marchand d'étoffes	116

Chapitre III: La Postérité De L'œuvre Et L'universalité D'Emma Bovary

1. Réinventer la critique littéraire.....	119
1.1. Regard critique à l'égard des critiques.....	119
1.2. La critique littéraire de Flaubert.....	122
1.3. La flaubertisation de l'écriture.....	124
2. La renommée universelle d'Emma Bovary.....	125
2.1. La dimension mythique d'Emma Bovary.....	126
2.2. Le Bovarysme.....	129
2.3. Les nouvelles/nouveaux Emma.....	130
3. Emma Bovary et l'art visuel.....	132
3.1. Les illustrations/gravures d'Emma Bovary.....	133
3.2. Les adaptations cinématographiques.....	140

Partie II: La Transposition Contemporaine Du Personnage D'emma Bovary Dans Gemma Bovary De Posy Simmonds

Chapitre I: Genèse Et Essor Du Neuvième Art

1. Aperçu historique du Neuvième art.....	151
1.1. Les précurseurs de la Bande Dessinée.....	151
1.2. La Bande Dessinée américaine.....	154
1.3. La Bande Dessinée franco-belge.....	160
2. Vers la légitimation ou non du « Neuvième art ».....	170
2.1. La scénographie muséale.....	172
2.2. L'enseignement supérieur de la Bande Dessinée.....	177
2.3. La Bande Dessinée comme objet d'étude Scientifique.....	181
3. Les principaux Formats de la Bande Dessinée.....	186
3.1. L'album de Bande Dessinée.....	186
3.2. Le phénomène du manga.....	194
3.3. Le roman graphique.....	230

Chapitre II: Les Théories De L'adaptation Au Sein Du Neuvième Art

1. Les Premiers défenseurs de l'adaptation.....	245
1.1. Le principe de fidélité.....	246
1.2. Le principe d'inventer sans trahir.....	251
1.3. Le principe de métamorphose.....	255
2. Les Théories De La Transposition Littéraire Au Sein Du Neuvième Art : Enjeux Narratifs Et Sémiotiques.....	261
2.1. Les formes de la transposition.....	261
2.2. État des lieux sur les études liées à la transposition.....	263
2.3. Principes et limite de la méthode comparatiste.....	266
3. Lecture hypertextuelle du roman graphique <i>Gemma Bovary</i>	274

3.1. La transposition formelle	277
3.1.1. L'hybridation générique.....	277
3.1.2. La littérarité dans <i>gemma bovery</i>	283
3.2. La transposition thématique	287
3.2.1. La transposition diégétique	288
3.2.1.1. Réactualisation du mode de vie.....	289
3.2.1.2. Les revers de la société contemporaine	290
3.2.1.3. Mise a jour spatiale	294
3.2.1.4. Approche onomastique du système actantiel	298
3.2.2. La transposition pragmatique	305
3.2.2.1. Principe de structuration dans <i>Gemma Boverly</i>	305
3.2.2.2. Les dessins au service de la narration	312
3.2.2.3. La langue de Posy Simmonds	321
Chapitre III: Emma Bovary Revisitée : Le Cas De <i>Gemma Boverly</i>	
1. Gemma Boverly : Une figure bovaryste au prisme de la modernité	327
1.1. Emma/Gemma : convergences et divergences.....	327
2. La Réactualisation du bovarysme flaubertien	333
2.1. L'insatisfaction moderne.....	334
2.2. L'influence des médias contemporains	339
2.3. Synthèse interprétative de l'étude	343
VI. Conclusion.....	349
VII. Références Bibliographiques	353

Liste des figures

Figure 1: Illustration d'Albert Fourié pour l'édition Quantin – Mariage de Charles et d'Emma Rouault (Partie I-Chapitre IV).....	134
Figure 2: Illustration Alfred de Richemont pour l'édition Ferroud - Scène du Bal (Partie I-Chapitre VIII)-.....	136
Figure 3: Illustration de Charles Lucien Léandre - La mort de Charles (Partie III-Chapitre XI).....	136
Figure 4: Deux illustrations d'Emma Bovary par Alfred Fourier (Rencontre de Charles et d'Emma (Partie I- Chapitre II) /Discours de Rodolphe Boulanger aux Comices agricoles (Partie II- Chapitre VIII).....	137
Figure 5: Illustration de Christian Jacques Boullaire pour l'édition Mornay - Les habitants de Yonville- l'Abbaye (Partie 2-Chapitre 1).....	138
Figure 6: Couverture de Madame Bovary- Éditions Thierry Laget-2013/2016.....	139
Figure 7: Affiche du film « Unholy Love » d'Albert Ray	141
Figure 8: Une planche extraite de l'album Histoire d'Albert (1845)	152
Figure 9: Planche de « The Yelow Kid » datant du 25 octobre 1896, dans laquelle, le personnage principal utilise pour la première fois un phylactère (une bulle) pour s'exprimer	155
Figure 10: Planche de « Pim Pam Poum » - Rudolph Dirks.....	156
Figure 11: Première bande dessinée (en édition américaine) avec Félix le chat, distribuée par King Features Syndicate, août 1923.....	158
Figure 12: L'évolution du personnage de Spirou à travers le temps.....	162
Figure 13 : Planche de Spirou de Jijé.....	163
Figure 14: Planche de Spirou d'André Franquin extraite de l'album « Panade à Champignac » (1969).....	164
Figure 15: Image de la céramique représentant les principaux personnages de la série de bande dessinée humoristique Lucky Luke créé par Morris. Réalisée en 1996 à l'occasion du cinquantième de la série -Charleroi - Station de métro Parc.....	166
Figure 16:: Un extrait de l'album « Qui est ce schtroumpf ? » de Tébo- Le Lombard	167
Figure 17: Couverture de l'album « MADAME Bovary » - Edition Glenat-2010.....	189
Figure 18: Planche de BD extraite de l'album « MADAME BOVARY ».....	193
Figure 19 : Reproduction d'un extrait du premier rouleau des animaux gambadant, du moine Toba Sōjō, époque Heian, début du XIIe siècle.....	196
Figure 20 : Reproduction d'un extrait du premier rouleau des animaux gambadant, du moine Toba Sōjō, époque Heian, début du XIIe siècle.....	197
Figure 21: Exemple d'un rouleau complet d'un emaki, la Biographie illustrée du moine itinérant Ippen (rouleau VII, 1299, musée national de Tokyo).....	198
Figure 22 : Exemple d'une peinture Otoko-e : Attaque nocturne du palais Sanjō -Artiste japonais inconnu -Musée des Beaux-Arts, Boston	199
Figure 23: Exemple d'une peinture Onna-e- : rouleau illustré du Conte du guerrier Obusuma Saburo, Musée national de Tokyo, Japon	200
Figure 24: Ukiyo-e : Neige du soir à Kanbara- Utagawa Hiroshige.....	201
Figure 25: Illustration figurant dans Hokusai Manga	205

Figure 26: Exemple du traitement monochrome dans un manga.....	210
Figure 27: Mode d'emploi pour expliquer le sens de lecture.....	211
Figure 28 : Exemple représentant différentes expressions faciales dans un manga.....	212
Figure 29: Bulle muette - Karate shoukoushi kohinata minoru (Le petit professeur de Karaté) de Baba Yusushi.....	214
Figure 30 : Exemple d'onomatopées japonaises dépassant la case pour représenter un bruit violent.....	218
Figure 31 : Cases orthogonales classiques extraites du manga <i>Je ne suis pas mort</i> - Hiroshi Motomiya.....	219
Figure 32 : Cases étirées horizontalement et coupées obliquement - Extraites du manga <i>Nausicaä</i> de Hayao Miyazaki.....	220
Figure 33 Exemple	220
Figure 34: Cases étirées verticalement - Extraites du manga <i>Devil</i> de Yûki Miyoshi .	220
Figure 35: Extrait de <i>Dead Demon's</i> (Les démons morts) d'Inio Asano.....	222
Figure 36: Traits de mouvement utilisés dans un manga- Planche extraite de <i>Détective Conan</i> - Gosho Aoyama.....	223
Figure 37: Traits De Mouvement Utilisés dans une bande dessinée franco-belge	224
Figure 38: Lignes de mouvements de type focus.....	225
Figure 39: Lignes de mouvement horizontales	226
Figure 40 : Lignes verticales, représentant le choc, l'horreur et la peur	227
Figure 41 : Ligne d'élévation1	227
Figure 42: lignes de mouvements représentant un flash	228
Figure 43: Mouvements utilisés pour exprimer la rapidité	228
Figure 44 : Exemple de déformation du décor/ personnage utilisés pour exprimer la force de l'impact.....	229
Figure 45 : Planche extraite du roman graphique <i>A Contract With God and Other Tenements Stories</i> (Un pacte avec Dieu) - page 053	231
Figure 46: Planche extraite du roman graphique <i>A Contract With God and Other Tenements Stories</i> (Un pacte avec Dieu)	232
Figure 47 : Deux planches extraites du roman graphique <i>A Contract With God and Other Tenements Stories</i> (Un pacte avec Dieu) – pages : 33-34.1.....	233
Figure 48: Planche extraite du roman graphique <i>A Contract With God and Other Tenements</i> – (Un pacte avec Dieu) - page 501	233
Figure 49: Planche extraite de <i>A Contract With God and Other Tenements</i> – (Un pacte avec Dieu) - page 52.	234
Figure 50: Planche n°2 - <i>Gemma Boverly</i> - Posy Simmonds.....	278
Figure 51: Planche n°30 - <i>Gemma Boverly</i> - Posy Simmonds.....	280
Figure 52: Planches n°09-19- <i>Gemma Boverly</i> - Posy Simmonds.....	281
Figure 53: Planche n°88- <i>Gemma Boverly</i> - Posy Simmonds.....	282
Figure 54 : Couverture et quatrième de couverture de <i>Gemma Boverly</i>	283
Figure 55: Affiche du film <i>Gemma Boverly</i> - Anne Fontaine.....	286
Figure 56: Case extraite de la planche n°24- <i>Gemma Boverly</i> - Posy Simmonds.....	291
Figure 57: Bande extraite de la planche n°25- <i>Gemma Boverly</i> - Posy Simmonds	292
Figure 58: Cases extraites de la planche n°34- <i>Gemma Boverly</i> - Posy Simmonds	293

Figure 59: Extrait de la planche n°34- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds	293
Figure 60 : Plan large représentant la ville de Bailleville- Planche n °04- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds.....	295
Figure 61 : Planche n°32- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds.....	296
Figure 62: Extrait de la Planche n°99- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds	304
Figure 63 : Planches n°1 et n°111- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds.....	307
Figure 64: Extrait de la planche n°30- <i>Gemma Bovery</i> -Posy Simmonds	312
Figure 65 : Planche n°26- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds.....	313
Figure 66: Planche n°32- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds.....	314
Figure 67 : Extrait de la planche n°72- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds.....	315
Figure 68: Illustration extraite de la planche n° 40- <i>Gemma Bovery</i> -Posy Simmonds .	316
Figure 69 : Extrait de la planche n°78- <i>Gemma Bovery</i> -Posy Simmonds	317
Figure 70: Planches n°46/47- <i>Gemma Bovery</i> -Posy Simmonds	318
Figure 71 : Case extraite de la planche n° 86- <i>Gemma Bovery</i> -Posy Simmonds.....	319
Figure 72: Planche n° 100- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds.....	320
Figure 73: Planche n° 97- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds.....	320
Figure 74: Illustration extraite de la planche n° 27- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds.	336
Figure 75 : Illustration extraite de la planche n° 55- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds	337
Figure 76 : Illustration extraite de la planche n°56- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds.	338
Figure 77 : Illustration extraite de la planche n° 14- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds	340
Figure 78: Illustration extraite de la planche n°36- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds.	341
Figure 79: Extrait de la planche n°56- <i>Gemma Bovery</i> - Posy Simmonds	342

Liste des tableaux

Tableau 1: Exemples d'impressifs japonais « Nakigoe : Les cris d'animaux».....	215
Tableau 2: Exemples d'impressifs japonais « Giseigo : Les sons de l'environnement ambiant ».....	216
Tableau 3: Exemple d'impressifs japonais « Giono : mots imitant un son » représentant les «rires » des êtres humains.....	216
Tableau 4: Exemples de Gitaigo : sons imitant un état physique, émotionnel ou une action:.....	217
Tableau 5: : Les pratiques hypertextuelles. ¹	273
Tableau 6: Récapitulatif des transformations hypertextuelles observées par Gérard Genette. ²	275
Tableau 7: Récapitulatif du système actanciel de <i>Madame Bovary</i> (hypotexte)/Gemma Boverly (hypertexte).....	299
Tableau 8 : Récapitulatif de la structure narrative de Madame Bovary (hypotexte)/Gemma Boverly (hypertexte)	305
Tableau 9 : Récapitulatif des principaux évènements de Madame Bovary (hypotexte)/Gemma Boverly (hypertexte)	310
Tableau 10: comparatif des convergences et divergences entre Emma Bovary et Gemma Boverly.....	327

Introduction

Dans le paysage de la littérature française du XIXe siècle, Emma Bovary, l'héroïne du roman éponyme de Gustave Flaubert (publié en 1857), occupe une place de choix. Ce personnage est l'incarnation d'un romantisme désabusé, confronté à la réalité prosaïque de son existence. Son insatisfaction constante et ses aspirations brisées font d'elle un archétype littéraire dont la pertinence perdure. Son parcours, marqué par des rêves chimériques et une quête tragique d'émancipation, continue de résonner, car il explore des thèmes universels et intemporels comme l'ennui existentiel, le désir, les contraintes sociales et l'affrontement entre l'idéal et la réalité. Emma Bovary demeure ainsi un sujet d'étude et d'interprétation pour la critique littéraire.

Dans un contexte de réception et de réappropriation constant des motifs littéraires classiques, l'œuvre de Posy Simmonds, *Gemma Boverly*, constitue une contribution notable. Initialement publié en feuilleton dans le journal *The Guardian* en 1999, ce roman graphique a été édité sous forme de volume en 2000. Sa réception en France s'est effectuée en deux temps : une première édition chez Denoël en 2000, puis des rééditions chez Denoël Graphic en 2014 et 2019.

À travers le médium de la bande dessinée, cette œuvre se distingue comme une transposition contemporaine particulièrement inventive et éclairante du roman flaubertien. Posy Simmonds transpose l'intrigue et le personnage emblématique d'Emma Bovary dans la Normandie du début du XXIe siècle, sous les traits de Gemma, une Londonienne expatriée à la campagne française avec son époux. Loin d'une simple imitation narrative, ce roman graphique instaure un dialogue intertextuel complexe avec son modèle littéraire, interrogeant la pertinence et la transformation des thèmes flaubertiens à l'aune des mutations sociales, culturelles et médiatiques contemporaines.

L'idée qu'une transposition de texte littéraire en bande dessinée puisse être perçue comme un "blasphème" relève d'une conception obsolète des interactions entre les différents modes d'expression artistique. De nos jours, de nombreuses adaptations ont rencontré un succès critique et populaire significatif, ce qui témoigne de leur valeur artistique intrinsèque. Des exemples comme *Persepolis* de Marjane Satrapi, les adaptations des romans de Proust par Stéphane Heuet, ou encore *L'Étranger* de Camus par Fernandez, démontrent la capacité de la bande

dessinée à captiver un vaste public. Leur réception favorable s'explique par la qualité et la fidélité à l'esprit de l'œuvre originale, tout en exploitant les spécificités du médium de la bande dessinée. L'œuvre de Posy Simmonds, *Gemma Boverly*, s'inscrit dans cette dynamique. Son roman graphique intègre les éléments fondamentaux du roman de Flaubert, tout en offrant une expérience de lecture distincte et complémentaire. Par ailleurs, le succès de cette œuvre a suscité l'intérêt des universitaires, qui explorent les mécanismes de la réécriture et de la transposition d'un texte littéraire emblématique dans un contexte moderne et graphique. Parmi ces chercheurs, nous pouvons citer :

- 1) L'article de Florie Steyaert, intitulé "Gustave Flaubert, revu et corrigé par l'Anglaise Posy Simmonds" (2012), analyse la manière dont Posy Simmonds s'approprie l'œuvre de Flaubert. L'auteure y étudie comment Simmonds utilise les spécificités du langage visuel pour créer une œuvre fondamentalement distincte, dotée de sa propre autonomie dans le domaine de la bande dessinée.
- 2) Dans son étude "Exception et imitation dans *Gemma Boverly* de Posy Simmonds" (2020), Oriane Monthéard adopte une approche traductologique pour examiner la manière dont *Gemma Boverly* combine les codes de la bande dessinée, du roman et du texte illustré. Son analyse met en évidence l'intégration de collages et d'extraits littéraires comme éléments constitutifs de cette hybridation générique.
- 3) L'article de Marina Isabel Caballero Muñoz, "Adapter l'ironie flaubertienne : l'exemple de *Gemma Boverly* de Posy Simmonds" (2021), se penche sur la transposition de l'ironie flaubertienne en tant que source d'humour dans l'adaptation de *Madame Bovary* réalisée par Posy Simmonds. L'étude analyse les stratégies narratives et visuelles employées par Simmonds pour réactiver l'effet ironique dans le contexte spécifique du roman graphique.

Dans le cadre de cette thèse de doctorat en sciences des textes littéraires, notre objectif est d'analyser la transposition contemporaine du roman de Flaubert par Posy Simmonds. Nous examinerons comment l'auteure réactualise le personnage d'Emma Bovary, en identifiant les caractéristiques qui persistent tout en observant leur adaptation au contexte actuel. Notre étude se concentre sur les choix narratifs et graphiques de Simmonds, et nous nous attarderons plus

particulièrement sur l'exploitation de la bande dessinée comme outil de transposition des complexités psychologiques et des dynamiques sociales initialement explorées par Flaubert. Ainsi, la problématique énoncée soulève un ensemble de questions fondamentales qui orienteront notre investigation :

- 1) Quelles stratégies narratives et graphiques Posy Simmonds met-elle en œuvre pour établir un dialogue intertextuel avec le roman *Madame Bovary*, tout en revendiquant une singularité artistique propre à son œuvre ?
- 2) En quoi la transposition du personnage d'Emma Bovary en Gemma Boverly révèle-t-elle les points de convergence et de divergence entre les attentes sociales et les aspirations individuelles, en les contextualisant dans les époques respectives du XIXe et du XXIe siècle ?
- 3) Selon quelles modalités, Posy Simmonds actualise-t-elle le concept flaubertien du bovarysme, en l'adaptant aux aspirations et aux désillusions caractéristiques de la société contemporaine, tout en conservant l'essence de l'œuvre originale ?

Cette recherche s'articule autour de trois hypothèses principales :

- 1) Stratégies narratives et visuelles : Posy Simmonds utilise des stratégies narratives et visuelles uniques pour établir un dialogue avec *Madame Bovary*. Elle combine la structure de la bande dessinée avec des éléments textuels et visuels qui évoquent le roman original, tout en créant un style graphique et une narration propre à son œuvre.
- 2) Transformation du personnage et thèmes sociaux : En transformant Emma Bovary en Gemma Boverly, Posy Simmonds met en évidence la tension persistante entre les pressions sociales (rôles de genre, statut) et la quête d'épanouissement personnel. Cette adaptation révèle à la fois des continuités dans les mécanismes de l'aliénation et des différences liées à l'évolution de notre société.
- 3) Actualisation du bovarysme : Posy Simmonds actualise le concept du bovarysme en transposant les idéaux romantiques et les désillusions vers des aspirations contemporaines (liées à la consommation, à l'image de soi et aux relations interpersonnelles). L'auteure conserve ainsi le noyau du bovarysme flaubertien : le décalage entre les fantasmes et la réalité.

Pour répondre à nos questions de recherche, nous avons opté pour une approche

interdisciplinaire. Cette méthode nous permet de dépasser les frontières disciplinaires traditionnelles en mobilisant divers savoirs et perspectives pour une compréhension plus holistique des phénomènes étudiés. Notre démarche s'articule autour de cinq axes complémentaires :

- 1) Analyse comparatiste et hypertextuelle : nous mènerons une étude comparatiste rigoureuse de *Madame Bovary* et de *Gemma Boverly* pour identifier les convergences et les divergences dans la caractérisation des personnages, les thématiques explorées et le contexte narratif. En parallèle, une analyse hypertextuelle examinera le dialogue explicite et implicite que Posy Simmonds établit avec l'œuvre de Flaubert.
- 2) Approche sémiotique et narratologique de la transposition : L'étude des mécanismes de transposition dans *Gemma Boverly* nécessite une approche sémiotique et narratologique. L'analyse portera sur les choix graphiques et narratifs pour décrypter leur contribution à la reconfiguration du personnage et de l'histoire.
- 3) Ancrage socioculturel des récits : une étude socioculturelle contextualisée des deux œuvres est essentielle. Il s'agira d'examiner les environnements sociaux et culturels dans lesquels les récits émergent, afin de comprendre comment les aspirations et les désillusions des personnages reflètent les normes et les attentes de leurs époques respectives. Une attention particulière sera accordée aux représentations féminines et aux injonctions sociales spécifiques à chaque contexte.
- 4) Approche onomastique : l'intérêt de notre étude réside dans le dialogue riche et complexe que les noms des personnages et des lieux établissent avec l'œuvre source. Une attention particulière sera accordée aux transformations de l'onomastique flaubertienne et à la manière dont les noms s'articulent avec l'organisation du système actantiel.
- 5) Méthodologie qualitative : notre recherche s'appuiera sur une méthodologie qualitative. Elle impliquera la collecte et l'analyse de données provenant de sources académiques (ouvrages théoriques, articles, sitographie), des correspondances de Flaubert et des entretiens de Posy Simmonds. Nous utiliserons des outils d'analyse textuelle pour identifier les motifs récurrents,

les figures stylistiques et les indices intertextuels pertinents.

Pour aborder notre problématique, notre étude se divise en deux parties, chacune comprenant trois chapitres :

La première partie de cette étude, intitulée « Emma Bovary : une figure universelle chez Gustave Flaubert », examine le caractère universel du personnage éponyme du roman. Contrairement à une approche superficielle, nous avons exploré la genèse de l'œuvre à travers la critique génétique pour mettre en lumière les diverses interprétations que le texte a suscitées et continue de susciter. Ce roman de Flaubert est une œuvre d'une ambition littéraire majeure, souvent comparée au projet de Marcel Proust dans le *Contre Sainte-Beuve*. Le personnage d'Emma Bovary est devenu mythique, notamment par le concept du bovarysme, dont la pertinence reste d'actualité, en particulier à l'ère des réseaux sociaux. Cette dimension universelle et cette pérennité du bovarysme expliquent pourquoi le personnage d'Emma Bovary est une source d'inspiration pour de nombreuses adaptations artistiques, notamment en illustration, en gravure, au cinéma et en bande dessinée.

Le chapitre I intitulé « Gustave Flaubert, *Madame Bovary* et son contexte d'émergence : une analyse sociohistorique et esthétique » a pour objectif de situer *Madame Bovary* de Gustave Flaubert dans son contexte historique, social et littéraire. Il explore la biographie de l'auteur et son approche esthétique, en soulignant les influences qui ont façonné le roman. Nous analyserons la structure narrative, l'organisation spatio-temporelle et le concept de réalisme subjectif propre à Flaubert. L'étude du contexte permettra de mieux comprendre les enjeux thématiques et stylistiques de l'œuvre, ainsi que sa réception initiale et sa portée ultérieure.

Le chapitre II intitulé « Constitution et fonction du personnage d'Emma Bovary et des principaux protagonistes du roman » se concentre sur la construction et le rôle narratif des personnages, en particulier d'Emma Bovary et de ceux qui interagissent avec elle. Nous examinerons les éléments qui définissent leur identité (nom, psychologie, statut social, idéologie) ainsi que leur rôle dans le développement de l'intrigue et des thèmes centraux du roman. Une attention particulière sera portée aux dynamiques relationnelles entre ces personnages et à

la manière dont leurs destins s'entrecroisent pour tisser la complexité du récit.

Le chapitre III intitulé « La postérité de l'œuvre et l'universalité d'Emma Bovary » étudie la pérennité de Madame Bovary au-delà de sa publication. Nous analyserons sa réception critique, son influence sur la littérature et son statut d'œuvre majeure. L'objectif est de comprendre ce qui a fait d'Emma Bovary une figure universelle. Nous explorerons la dimension mythique du personnage, ses adaptations dans divers médias (théâtre, cinéma, télévision, bande dessinée, etc.), ainsi que la persistance du concept de "bovarysme" dans les discours psychologiques et sociaux. Il s'agit de montrer comment une œuvre singulière transcende son époque pour acquérir une résonance intemporelle.

Dans la deuxième partie de cette étude, intitulée « La transposition contemporaine du personnage d'Emma Bovary dans *Gemma Boverly* de Posy Simmonds », nous nous concentrons sur le personnage de Gemma en tant qu'adaptation moderne d'Emma Bovary. Nous examinerons comment Posy Simmonds réactualise le bovarysme dans le contexte socioculturel du XXI^e siècle, tout en dialoguant de manière explicite et implicite avec l'œuvre de Flaubert. Ainsi, notre analyse portera sur :

- Les stratégies de transposition employées par Simmonds.
- Les modifications apportées au personnage principal et aux thèmes originaux.
- Les spécificités de la bande dessinée comme support de cette adaptation littéraire.

L'objectif est de comprendre comment Gemma Boverly s'inscrit dans une tradition de réinterprétation tout en offrant une perspective novatrice sur les désirs, les désillusions et le destin tragique d'une héroïne moderne.

Le chapitre I de cette seconde partie de notre thèse s'intitule « Genèse et essor du Neuvième art » retrace la naissance et le développement de la bande dessinée, ou Neuvième art. Nous explorerons son émergence en tant que forme narrative et artistique distincte en analysant son histoire, ses principaux genres (comics, albums franco-belges, mangas, romans graphiques) et son cheminement vers la reconnaissance. L'analyse portera sur les étapes clés de son évolution, les figures pionnières qui ont contribué à son institutionnalisation, ainsi que sur les spécificités de son langage visuel et narratif. Nous examinerons également les débats théoriques qui ont jalonné sa légitimation progressive

comme une forme d'expression capable de véhiculer des récits sophistiqués.

Le chapitre II intitulé « La théorie de l'adaptation au sein du Neuvième art » explore les théories et les cadres conceptuels de l'adaptation littéraire en bande dessinée. Ce champ d'étude, relativement récent, s'est largement inspiré de l'adaptation cinématographique. Nous verrons comment cette influence s'est manifestée à travers le transfert de concepts clés et le développement de cadres théoriques spécifiques. Ainsi, nous examinerons les défis inhérents au passage d'un texte littéraire à un médium visuel et séquentiel. L'analyse portera sur les différentes approches théoriques de l'adaptation (fidélité, métamorphose, transécriture, transposition), en étudiant comment les éléments narratifs et thématiques de l'œuvre source sont réinterprétés par le langage propre à la bande dessinée (organisation de la planche, relation texte-image, phylactères, onomatopées). Nous aborderons également la question de la créativité de l'adaptateur, de la réception par le lectorat et de la légitimité de la bande dessinée comme forme d'adaptation à part entière.

Enfin, une lecture hypertextuelle nous permettra d'explorer comment *Gemma Boverly* dialogue avec le roman de Flaubert, tout en exploitant les spécificités du médium graphique pour offrir une expérience de lecture enrichie. L'étude portera sur les références explicites et implicites à *Madame Bovary* ainsi que sur les choix de mise en page, de composition et de narration visuelle qui contribuent à la réinterprétation du récit flaubertien.

Le chapitre III intitulé « La transposition contemporaine du personnage d'Emma Bovary dans le roman graphique *Gemma Boverly* de Posy Simmonds » se consacre à l'analyse du personnage de Gemma Boverly. L'objectif est de déterminer en quoi Gemma constitue une réactualisation contemporaine de la figure bovaryste et d'examiner son inscription dans le contexte socioculturel du début du XXI^e siècle. L'étude se focalisera sur les caractéristiques psychologiques, les aspirations et les désillusions de Gemma, en les mettant en parallèle avec celles d'Emma Bovary. Nous explorerons comment les thèmes centraux de l'ennui, du désir insatisfait, de la quête d'idéal et du décalage entre rêve et réalité se manifestent chez cette héroïne moderne, influencée par les nouvelles technologies et les dynamiques sociales contemporaines. Une attention particulière sera accordée à la

manière dont Simmonds utilise le langage visuel de la bande dessinée pour souligner les aspects modernes du bovarysme de Gemma. L'analyse prendra en compte les interactions sociales dépeintes, les références culturelles contemporaines et la manière dont le personnage évolue dans un monde marqué par le capitalisme et la surconsommation. Ce chapitre vise à démontrer comment *Gemma Boverly* incarne une nouvelle lecture du mythe flaubertien, révélant ainsi la persistance et la transformation des dynamiques psychologiques et sociales dans la quête d'identité et de bonheur à l'ère contemporaine.

En guise de conclusion, nous présenterons une synthèse globale de l'étude, tout en mettant en lumière l'impact et les enjeux des transpositions littéraires au sein du paysage culturel contemporain

Première partie

**Emma Bovary : la figure universelle
chez Gustave Flaubert**

Chapitre I

**Gustave Flaubert, *Madame Bovary* et son
contexte d'émergence : une analyse
sociohistorique et esthétique**

1. La vie de l'auteur :

Gustave Flaubert est né le 12 décembre 1821 à Croisset, hameau de Canteleu en bordure de la Seine, près de Rouen. Il appartenait à la bonne bourgeoisie normande. Son père, chirurgien connu et respecté, exerçait à l'hôtel-Dieu de Rouen, ville où le jeune garçon a passé toute son enfance et son adolescence avant son baccalauréat et son départ pour ses études à Paris. Cette enfance fut triste et morose, ponctuée par la monotonie de la vie provinciale, en compagnie d'Achille, son frère aîné, très brillant et futur chirurgien, de son ami Ernest Chevalier, et surtout de sa jeune sœur Caroline, avec laquelle, comme ses lettres de jeunesse le prouvent, il entretenait une complicité très profonde¹.

En 1843, Flaubert fut victime d'une crise nerveuse qui le poussa à abandonner ses études de droit et à se retirer à Rouen. C'est là qu'il vécut, dans la demeure familiale de Croisset, qu'il rejoignit avec sa mère après la mort de son père, et c'est là qu'il demeura jusqu'à sa mort en mai 1880.

1.1. Les années d'apprentissage :

En janvier 1844, Gustave Flaubert fut victime d'une crise nerveuse, probablement une épilepsie, qui bouleversa profondément sa vie à l'âge de vingt-deux ans. Désormais, il n'était plus question de retourner à Paris pour reprendre ses études de droit. Lui et sa famille convinrent qu'il ne pouvait s'établir dans la société comme les autres jeunes bourgeois. Son père acheta une maison à Croisset pour lui offrir un cadre de vie apaisant où Flaubert décida de consacrer entièrement son existence à la lecture, à l'étude et à l'écriture, comme le souligne cet extrait de lettre adressée à Louise Colet : « Celui qui vit maintenant et qui est en moi ne fait que contempler l'autre qui est mort. J'ai eu deux existences bien distinctes. Des événements extérieurs ont été le symbole de la fin de la première et de la naissance de la seconde. Tout cela est mathématique. Ma vie active, passionnée, émue, pleine

¹ Chevalley-Sabatier, Lucie, *Gustave Flaubert et sa sœur Caroline*, Les Amis de Flaubert – Année 1956 – Bulletin n° 8 – Page 2, Article en ligne, disponible sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/008_002/ consulté le 19/10/2021 à 11h56.

de soubresauts opposés et de sensations multiples, a fini à 22ans. À cette époque, j'ai fait de grands progrès tout d'un coup, et autre chose est venu... »¹

En effet, au début de l'année 1846, son père et sa jeune sœur Caroline moururent très brutalement en quelques semaines, le premier d'un abcès à la cuisse (le 15 janvier), la seconde de fièvre puerpérale après son accouchement (le 25 mars). Il constate alors, avec un peu d'étonnement, que cette double catastrophe, qui fit disparaître les deux êtres qu'il aimait le plus au monde et qui détruisit presque entièrement sa famille en trois mois, ne parvenait pas à le replonger dans les angoisses ou le désespoir de son adolescence, comme il le déclare dans une lettre destinée à Maxime Du Camp : « Tu me regarderais peut-être comme un homme sans cœur, je te disais que ce n'est pas l'état présent que je considère comme le plus pitoyable de tous. Dans le temps que je n'avais à me plaindre de rien, je me trouvais bien plus à plaindre. Après tout, cela tient peut-être à l'exercice. À force de s'élargir pour la souffrance, l'âme en arrive à des capacités prodigieuses. »²

Désormais, sa passion pour la littérature ne rencontra plus aucun obstacle, ce qui le conduisit à lire et à écrire jusqu'à huit à dix heures par jour, et à vivre absolument à sa guise en compagnie de sa mère et de sa petite nièce, dans la grande maison achetée par ses parents en 1844 près de Rouen, à Croisset, sur les bords de la Seine : « Je commence à prendre une habitude du travail dont je remercie le ciel. Je lis ou j'écris régulièrement de huit à dix heures par jour ; et si l'on me dérange, j'en suis tout malade. Bien des jours se passent sans que j'aille au bout de la terrasse ; J'ai soif de longues études et d'âpres travaux. La vie interne, que j'ai toujours rêvée, commence enfin à surgir... »³

¹ Extrait d'une lettre adressée à Louise Colet, 27 août 1846, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1846.htm> consulté le 22/11/2021 à 9h20.

² Extrait d'une lettre adressée à Maxime Du Camp, 7 avril 1846, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1846.htm> consulté le 24/10/2021 à 14h31.

³ Extrait d'une lettre adressée à Maxime Du Camp, Avril 1846 disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1846.htm>, consulté le 24/10/2021 à 17h25.

Le voyage qu'il entreprit entre 1849 et juin 1851 avec son ami Maxime du Camp en Orient fut un événement d'une grande importance dans la vie de Flaubert. À son retour, il commença la rédaction du roman *Madame Bovary*, et l'histoire de sa vie va désormais s'effaça désormais devant l'histoire de ses œuvres successives : *Madame Bovary* (1857), *Salammbô* (1857-1862), *L'Éducation sentimentale* (1864-1869), *La Tentation de Saint Antoine* (1870-1872), *Trois contes* (1875-1877), enfin *Bouvard et Pécuchet* (1872-1875, puis 1877-1880), qui demeura inachevé à cause de la mort de l'écrivain le 8 mai 1880.

1.2. Le voyage en Orient :

Gustave Flaubert a 28 ans lorsqu'il entreprend un long voyage en Orient, en compagnie de son ami Maxime Du Camp, écrivain et photographe. Tout au long de son aventure, qui le mènera en Egypte puis à Jérusalem, en Syrie et en Grèce¹, il entretient une correspondance suivie avec son ami Louis Bouilhet, comme en témoigne cet extrait de lettre : « Je commence, mon cher vieux, par embrasser ta bonne tête et par souffler sur ce papier toute l'inspiration, pour que ton esprit vienne vers moi. Je crois, du reste, que tu penses bougrement à nous, car nous pensons, nous autres, bougrement à toi, et cent fois dans la journée nous te regrettons. À l'heure qu'il est, la lune brille sur les minarets ; tout est silencieux. De temps à autre aboient les chiens. J'ai devant ma fenêtre, dont les rideaux sont tirés, la masse noire des arbres du jardin, vue dans la clarté pâle de la nuit. J'écris sur une table carrée, garnie d'un tapis vert, éclairé par deux bougies et puisant mon encre dans un pot à pommade. J'entends derrière le refend le jeune Maxime qui fait ses dosages photographiques. »²

Si Maxime Du Camp avait pour principale ambition de ramener d'Égypte suffisamment de négatifs sur les temples égyptiens afin de réaliser et de

¹ Berchet, Jean-Claude, *Le voyage en Orient : Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, édition critique, 1985, disponible en ligne sur <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000678768>, consulté le 25/10/ 2021 à 14h05.

² Extrait d'une lettre adressée à Louis Bouilhet, 1er décembre 1849, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1848-49.htm>, consulté le 26/10/2021 à 09h05.

commercialiser un album de reproductions photographiques¹, Flaubert, quant à lui, aspirait à autre chose : « Je crois bien, homme intelligent, que tu ne t'attends pas à recevoir de moi une relation de mon voyage. C'est tout au plus si j'ai le temps de me tenir au courant de mes notes. Je n'ai encore rien écrit, ni même ouvert un livre... »²

En effet, lorsque Flaubert quitta Marseille pour l'Orient avec son ami Maxime Du Camp le 4 novembre 1849, il est terriblement marqué par ses nombreux échecs littéraires, notamment son premier essai de poème en prose *La Tentation de Saint Antoine*, qui avait profondément déplu à ses amis Louis Bouilhet et Maxime Du Camp lors d'une lecture orale faite en septembre. Outre ce deuil littéraire, Flaubert laissait derrière lui, pour ainsi dire, peu de choses : sa mère, qui vivait désormais seule dans la maison de Croisset ; ses études de droit, abandonnées cinq ans plus tôt ; son père et sa sœur unique, décédés la même année en 1846 ; son grand ami Alfred Le Poittevin, mort en 1848 ; et sa douloureuse rupture, la même année, avec son amante Louise Colet, avec qui il avait entamé une relation en 1846, comme il le souligne dans cet extrait de lettre destinée à son ami Ernest Chevalier : « J'ai du nouveau à t'apprendre, mon cher Ernest. Au mois d'octobre prochain, je (n'aie pas peur de ce qui suit, ce n'est point mon mariage, mais mieux), au mois d'octobre prochain ou à la fin de septembre je fous le camp pour l'Égypte. Je vais faire un voyage dans tout l'Orient (...) je te vois de là ouvrir de grands yeux et te demander comment je fais pour partir. J'ai besoin de prendre l'air, dans toute l'extension du mot. »³

Par ailleurs, Flaubert avait eu à ses débuts beaucoup de difficultés à se faire un nom sur la scène littéraire. À l'époque, il était presque inconnu, ayant réalisé quelques contes philosophiques dont les titres n'ont pas retenu l'attention de la

¹ Méaux, Daniel, *L'univers en portefeuille : Maxime Du Camp en Égypte*, 1997, Écriture et Paysage, disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/inter_1164-6225_1997_num_11_1_1105, consulté le 25/10/2021 à 18h56.

² Extrait d'une lettre adressée à Louis Bouilhet, 1er décembre 1849, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1848-49.htm>, consulté le 26/10/2021 à 09h05.

³ Extrait d'une lettre adressée à Ernest Chevalier, 6 mai 1849, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1848-49.htm>, consulté le 27/10/2021 à 12h56.

critique littéraire : *Un parfum à sentir* (1836), *La peste à Florence* (1836), *Rage et impuissance* (1836), *Les funérailles du docteur Mathurin* (1839). Quelques-uns seulement ont été publiés. Se détachent des textes autobiographiques plus intéressants, *Mémoires d'un fou* (1838), *Agonies* (1838), *Souvenirs, notes et pensées intimes* (1840-1841) et enfin *Novembre* (1842). Flaubert s'essaya à des récits plus longs¹ Il en résulta une première version encore manuscrite, en 1843, d'un roman philosophique déjà intitulé *L'éducation sentimentale*, et une première grande tentative dont il espérait beaucoup, *La Tentation de Saint Antoine*. Il tira en 1847 un récit de son voyage en Touraine et en Bretagne avec Du Camp, son compagnon de voyage, intitulé *Par les champs et par les grèves*. Mise à part cette excursion bretonne, Flaubert a visité jusqu'alors la Corse en 1840 avec le docteur Cloquet et l'Italie durant le voyage de noces de sa sœur Caroline. À Gênes, il fut ébloui pour la première fois par le tableau de Breughel, *La Tentation de Saint Antoine*. Ce tableau est bien celui à partir duquel il avait imaginé une grande œuvre qui s'avéra, peu de temps avant son départ pour l'Orient, une tentative désastreuse !

Ce voyage en Orient était donc pour Flaubert l'occasion de se remettre en question et de tenter de comprendre ses échecs littéraires. Les 56 lettres de sa correspondance orientale, adressées principalement à sa mère et à son ami Louis Bouilhet pendant plus d'un an, soit du 17 novembre 1849 au 15 décembre 1850, d'Alexandrie à Constantinople, sont ponctuées de réflexions existentielles, comme le confirme cet extrait de lettre adressée à son ami Louis Bouilhet : « Assis sur le devant de ma cange, en regardant l'eau couler, je rumine ma vie passée avec des intensités profondes. Il me revient beaucoup de choses oubliées, comme de vieux airs de nourrice dont il vous survient des bribes. Est-ce que je touche à une période nouvelle ? ou à une décadence complète ? Et, du passé, je vais rêvassant à l'avenir,

¹ Brunet, Manon, *Les lettres orientales de Flaubert (1849-1850) ou La fabrique d'un imaginaire romanesque*, 1991, Article en ligne sur <https://www.erudit.org/en/journals/tce/2001-n65-tce604/008230ar.pdf>, consulté le 28/10/2021 à 09h26.

et là je n'y vois rien, rien. Je suis sans plan, sans idée, sans projet et, ce qu'il y a de pire, sans ambition. »¹

Ainsi, ces remises en question existentielles marquèrent un point culminant dans le processus de création littéraire chez Gustave Flaubert. De nombreux spécialistes, à l'image d'Alain Buisine, Thierry Poyet et Philippe Antoine, ont vu dans cette expérience orientaliste l'occasion pour le jeune écrivain de se libérer de ses contraintes et d'aborder librement le thème de la sexualité. Contrairement à Maxime Du Camp qui passait ses journées à photographier et à se documenter sur les nombreux monuments historiques d'Égypte, Flaubert se livra à des « bizarres jouissances »² qu'il mena auprès des « filles de joie, sociabilité bordelière et fraternité virile. »³

En effet, Flaubert découvre l'Orient avec ses sens, à la recherche de l'exotisme : il mange, fume, se fait laver et masser au hammam, fréquente danseuses et des prostituées. Il veut tout voir et tout faire, spécialement ce qu'il n'aurait jamais pu éprouver en Occident. Et il décrit tout cela à son ami Louis Bouilhet pour retrouver ensuite la même sensation : « Le soir, nous sommes revenus chez Ruchiouk-Hânem. Il y avait quatre femmes danseuses et chanteuses, almées (le mot almée veut dire savante, bas bleu ; comme qui dirait putain, ce qui prouve, Monsieur, que dans tous les pays les femmes de lettres ! ! !). La Fête a duré depuis 6 heures jusqu'à 10 et demie, le tout entremêlé de baisers pendant les entr'actes ».⁴

De ce fait, l'Orient, et particulièrement l'Égypte, offre à Flaubert une expérience unique où tout est permis. Dans ses lettres et notes de voyage, l'auteur se plaît à retracer, dans un langage cru, le moindre détail des situations les plus

¹ Extrait d'une lettre adressée à Louis Bouilhet, 4 juin 1850, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1850.htm>, consulté le 30/10/2021 à 10h17.

² Expression empruntée à Saïd, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil, Paris, 2005.

³ Expression empruntée à Reverzy, Éléonore, *Flaubert et la prostitution*, Revue Flaubert, 2017, Disponible en ligne sur https://www.fabula.org/actualites/flaubert-et-la-prostitution_71172.php consulté le 02/11/2021 à 08h34.

⁴ Extrait d'une lettre adressée à Louis Bouilhet, 13 mars 1850, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1850.htm>, consulté le 18/11/2021 à 09h24.

érotiques, comme les reproductions, plus ou moins précises, de ses nombreux actes sexuels avec les danseuses et prostituées égyptiennes, dont la fameuse « Kuchiuk Hanem ». Il rapporte également quelques expériences inédites, comme celle du masseur qui se mit à le masturber dans un bain public : « J'étais seul au fond de l'étuve, regardant le jour tomber par les grosses lentilles de verre qui sont au dôme ; l'eau chaude coulait partout : étendu comme un veau je pensais à un tas de choses et mes pores, tranquillement, se dilataient tous (...) Ce jour-là (avant-hier, lundi) mon kellak me frottait doucement, lorsqu'étant arrivé aux parties nobles, il a retroussé mes boules d'amour pour me les nettoyer, puis continuant à me frotter la poitrine de la main gauche, il s'est mis de la droite à tirer sur mon vi et, le polluant par un mouvement de traction, s'est alors penché sur mon épaule en me répétant : « Batchis, batchis » ¹

Ainsi, tout au long de son voyage, Flaubert n'hésite pas à rendre compte de ses nombreuses aventures orientales, mais au lieu de livrer une vision romantique de l'Orient, Flaubert abandonne les descriptions poétiquement sensuelles pour dévoiler l'Orient, et notamment l'Égypte dans toute sa nudité, y compris sexuelle. Cette esthétique, conçue et développée dans ses lettres et récits de voyage, sera au cœur même de l'œuvre flaubertienne, qui n'hésitera plus à faire basculer les conventions sociales et littéraires.

De ce voyage, Flaubert retint un élément fondamental : il n'était plus question de croire aux idéaux romantiques. Désormais, il ne se laisserait plus inspirer par autrui. Il ne ferait plus référence au passé, aux mythes, comme dans *La Tentation de Saint Antoine*. Plus de romantisme, mais une inscription profonde dans le présent, comme il l'explique dans une lettre adressée à Louis Bouilhet : « Quant à moi, littéralement parlant, je ne sais où j'en suis. Je me sens quelquefois anéanti (...) Je n'aurais jamais soupçonné ce côté au voyage. Le côté psychologique, humain, comique y est abondant (...) L'idée d'étudier la question me préoccupe. À mon retour, j'ai envie de m'enfoncer dans les socialistes et de

¹ Extrait d'une lettre adressée à Louis Bouilhet, 15 janvier 1850, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1850.htm>, consulté le 19/11/2021 à 10h17.

faire, sous la forme théâtrale, quelque chose de très brutal, de très farce, et d'impartial bien entendu. J'ai le mot sur le bout de ma langue et la couleur au bout des doigts. Beaucoup de sujets plus nets comme plan n'ont pas tant d'empressement à venir que celui-là. »¹

Au final, l'Orient aura grandement contribué à façonner les bases des futurs projets littéraires de Flaubert, notamment son premier roman, *Madame Bovary* : « À propos de sujets, j'en ai trois, qui ne sont peut-être que le même et ça m'embête considérablement : 1° Une nuit de Don Juan à laquelle j'ai pensé au lazaret de Rhodes ; 2° L'histoire d'Anubis, la femme qui veut se faire aimer par le Dieu. C'est la plus haute, mais elle a des difficultés atroces ; 3° Mon roman flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique, entre son père et sa mère, dans une petite ville de province, au fond d'un jardin planté de choux et de quenouilles, au bord d'une rivière grande comme l'Eau de Robec. Ce qui me turlupine, c'est la parenté d'idées entre ces trois plans. Dans le premier, l'amour inassouissable sous les deux formes de l'amour terrestre et de l'amour mystique. Dans le second, même histoire ; mais on se donne, et l'amour terrestre est moins élevé en ce qu'il est plus précis. Dans le troisième, ils sont réunis dans la même personne, et l'un mène à l'autre ; seulement, mon héroïne crève d'exaltation religieuse après avoir connu l'exaltation des sens. Hélas ! il me semble que lorsqu'on dissèque si bien les enfants à naître, on n'est pas assez monté pour les créer. Ma netteté métaphysique me donne des terreurs. Il faut pourtant que j'en revienne. J'ai besoin de me donner ma mesure à moi-même. Je veux, pour vivre tranquille, avoir mon opinion sur mon compte, opinion arrêtée et qui me réglera dans l'emploi de mes forces. Il me faut connaître la qualité de mon terrain et ses limites avant de me mettre au labourage. »²

Ainsi, cet extrait de lettre prouve que les prémices du premier chef-d'œuvre de Flaubert ont bien été mises en place durant ce voyage en Orient. Maxime Du

¹Extrait d'une lettre adressée à Louis Bouilhet, 14 novembre 1850, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/50e.html>, consulté le 07/12/2021 à 14h08.

² Extrait d'une lettre adressée à Louis Bouilhet, 14 novembre 1850, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/50e.html>, consulté le 12/12/2021 à 11h08.

Camp le confirma dans ses *Souvenirs littéraires*, publiés deux ans après la mort de l'auteur, en 1882, et déclara que c'est en Égypte que Flaubert trouva le nom de son personnage central : « Il me disait : J'en suis obsédé. [...] Aux confins de la Nubie inférieure, sur le sommet de Djebel-Aboucir, qui domine la seconde cataracte, pendant que nous regardions le Nil se battre contre les épis de rochers en granit noir, il jeta un cri : J'ai trouvé ! Eurêka ! Eurêka ! Je l'appellerai Emma Bovary »¹

Cependant, de nombreux spécialistes de Flaubert ont fini par remettre en cause les propos de Maxime Du Camp, comme le déclare Michel Brix : « Les flaubertistes ont une mauvaise opinion de Maxime Du Camp. Celui-ci a d'abord eu le tort d'avoir été méprisé par l'auteur de *Madame Bovary* lui-même, pour diverses raisons : Du Camp ne rendait pas un culte aux dogmes littéraires de la "modernité" (impersonnalité, élitisme de l'écrivain, autonomie de l'art), il était sensible aux honneurs et il s'est "sali" les mains en se compromettant avec le monde des éditeurs parisiens et celui du journalisme (il a notamment contribué à la "résurrection" de la *Revue de Paris*, en octobre 1851). Par surcroît, après la mort de Flaubert, Du Camp s'est vu violemment reprocher – notamment par Maupassant – d'avoir consacré de longues pages de ses *Souvenirs littéraires* à évoquer la maladie dont avait souffert, toute sa vie, l'ermite de Croisset. Laminé par ces différents chefs d'accusation, d'autant plus accablants qu'ils avaient été formulés par le Maître lui-même et par son disciple le plus illustre, Du Camp a donc, ou peu s'en faut, été précipité dans les oubliettes de l'histoire littéraire. »²

En effet, la crédibilité de Maxime Du Camp a été mise en doute par les études d'Édouard Maynial, de Jean Pommier et aussi de René Herval, qui jugeaient que : « Du Camp se laisse aller, sans aucun ménagement, à des contradictions, à

¹ Maxime, Du Camp, *Souvenirs littéraire : Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval, Sand*, éd. Complexes, 2002, p.126

² Brix, Michel, *Flaubert et Du Camp : Quelques remarques*, 2016, Article disponible en ligne sur <https://www.revue-relief.org/articles/10.18352/relief.939/galley/971/download/>, consulté le 13/12/2021 à 9h38.

des déformations de la vérité et à des mensonges, dont certains sont de perfides mensonges. »¹

Toutefois, même si Maxime Du Camp a apparemment déformé quelques faits, il nous semble que l'Orient est bel et bien présent dans le roman *Madame Bovary*. Par exemple, le physique d'Emma Bovary est loin de correspondre aux portraits des femmes normandes, puisque Flaubert opte pour un personnage féminin aux allures orientales, avec une chevelure noire et un charme envoûtant. De plus, les rêveries et les envies d'ailleurs de ce personnage central du premier chef-d'œuvre de Gustave Flaubert s'envolent souvent vers les paysages orientaux : « Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigogne. On marchait au pas, à cause des grandes dalles, et il y avait par terre des bouquets de fleurs que vous offraient des femmes habillées en corset rouge. On entendait sonner des cloches, hennir les mulets, avec le murmure des guitares et le bruit des fontaines, dont la vapeur s'envolant rafraîchissait des tas de fruits, disposés en pyramide au pied des statues pâles, qui souriaient sous les jets d'eau. Et puis ils arrivaient, un soir, dans un village de pêcheurs, où des filets bruns séchaient au vent, le long de la falaise et des cabanes. C'est là qu'ils s'arrêteraient pour vivre ; ils habiteraient une maison basse, à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac ; et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contempleraient. Cependant, sur l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître, rien de particulier ne surgissait ; les jours, tous magnifiques, se

¹ Di Stefano, Rosa Maria, *Maxime du Camp d'après sa correspondance avec Flaubert*, Les Amis de Flaubert, 1979, Bulletin n° 54, p.7, Article en ligne sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/054_006/ consulté le 13/12/2021 à 9h51.

ressemblaient comme des flots ; et cela se balançait à l'horizon, infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil. »¹

1.3. Louise Colet : une muse critique

Louise Colet est le nom d'usage de Louise Révoil. Elle est née le 15 septembre 1810 à Aix-en-Provence. Le 5 décembre 1834, elle échappe à la vie provinciale et monte à Paris en 1835, grâce à son mariage avec le flûtiste Hippolyte Colet, dont elle se sépare en 1846 et qui meurt en 1851.

À son arrivée à Paris, Louise Colet commence à publier des poèmes. La publication de son recueil poétique *Fleurs du Midi* (1836) lui vaut, de la part du ministre de l'Instruction publique, une pension de 400 livres. Peu de temps après, elle obtient le prix de l'Académie française d'un montant de deux mille francs. Encouragée par son compatriote aixois, l'historien François Mignet, et soutenue par Népomucène Lemercier, elle obtient, en mai 1839, le Grand Prix de poésie de l'Académie française pour son poème *Le Musée de Versailles*. Au même moment, elle collabore à une traduction de Shakespeare et commence à écrire pour le théâtre. Victor Cousin, dont elle devient la maîtresse en juillet 1839, intervient pour que soit triplée la pension qu'elle a déjà obtenue et pour que lui soient attribuées de nouvelles récompenses. Elle fréquente elle-même le salon de Mme Récamier à partir de 1842. Louise Colet est couronnée trois fois encore, pour *Le Monument de Molière* (1843), *La Colonie de Mettray* (1852) et *L'Acropole d'Athènes* (1852), d'abord grâce à la protection de Cousin, de Villemain et de leurs amis, puis grâce à celle de Musset et de Vigny².

Puis, elle ouvre par la suite son propre salon littéraire³. Ses premiers invités sont des transfuges de l'Arsenal ou des survivants de L'Abbaye aux Bois où elle avait rencontré Chateaubriand. De 1851 à 1857, elle reçoit ses hôtes rue de Sèvres,

¹ Gustave, Flaubert, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre XII, p.402, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection ; « À tous les vents ». Volume 715, Téléchargé en ligne sur <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>.

² <https://www.babelio.com/auteur/Louise-Colet/44437>, consulté le 15/12/2021 à 09h14.

³ Poyet, Thierry, *Louise Colet : écriture féminine et codification du féminin*, Sociopoétiques, 2019, Article en ligne sur <https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=698&file=1>, consulté le 16/12/2021 à 10h55.

au 21, puis au 22 de la rue Vaneau jusqu'en 1859. Elle a son jour de réception : c'est le jeudi. De plus en plus souvent, dans des réunions moins guindées, elle reçoit ses amis les plus proches le dimanche. Ses hôtes sont célèbres : s'y rencontrent des écrivains comme Musset, Vigny, Cousin, Béranger, Villemain, des journalistes, des hommes politiques, des peintres comme Delacroix et Gérôme, le sculpteur Pradier, et puis elle reçoit Maxime Du Camp, Louis Bouilhet et sa maîtresse, Mme Edma Roger des Genettes. D'autres en sont aussi, qui brillent dans la République des Lettres, Théophile Gautier par exemple, Dumas encore, ou qui commencent leur carrière : Leconte de Lisle, Champfleury, les fils Hugo (et toutes les femmes de la famille du grand écrivain), Philoxène Boyer, Duranty, parfois Baudelaire, quelquefois Eugène Sue. Sous l'influence de sa relation épistolaire avec Hugo, le salon de Louise Colet s'affirme bientôt, dit-on, comme un des hauts lieux du mouvement libéral.

En 1846, Louise Colet rencontre pour la première fois Gustave Flaubert à Paris durant l'été de 1846¹, Louise Colet a trente-cinq ans. Elle est une écrivaine célèbre. Gustave Flaubert, alors âgé de vingt-cinq ans, vient d'interrompre ses études de droit à la suite de la grave maladie nerveuse dont il a souffert de 1844 à 1845. Cette crise lui permet de renoncer à toute carrière. Il vit avec sa mère de ses rentes à Croisset, et se consacre à l'art. Il n'a encore rien publié à cette date. Flaubert est célibataire et sans lien amoureux. Colet est mariée, mais si indépendante qu'elle compte à son actif, durant les six dernières années, huit amants avec lesquels elle a entretenu, comme on peut le lire dans ses *Mementos*², des liaisons durables.

Tout au long de cette relation, qui durera plus de deux ans, Flaubert entretiendra une correspondance quasi quotidienne. En effet, Colet et Flaubert s'écrivent des lettres de plusieurs pages. Celles de Louise Colet étant introuvables, c'est aux lettres de Flaubert qu'il faut se référer pour connaître le déroulement de leur relation.

¹ Vinken, Barbara *Le continent noir du désir masculin : Colet et Flaubert, encore, Flaubert*, 2010, Disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/flaubert/968> , consulté le 20/12/2021 à 14h02.

² Colet, Louise, *Mémentos*, Édition Kime, Paris, 2018.

Cette correspondance se divise en deux parties. La première débute à minuit, entre le 4 et le 5 août 1846, et s'achève, pour sa première phase au mois d'août 1848. La deuxième partie de la correspondance, celle qui nous intéresse le plus dans cette partie de notre étude, concerne la période où les deux amants ont mis fin à leur tumultueuse relation amoureuse. Ils ont néanmoins maintenu une relation amicale et littéraire jusqu'à la rupture finale en 1855. Ainsi, les lettres échangées pendant cette période ressemblent davantage à un journal de travail sur le roman *Madame Bovary* qu'à un échange épistolaire entre deux amants.

En effet, au début de la composition de *Madame Bovary*, fin septembre 1851, les lettres de Flaubert adressées à son amie témoignent des nombreuses difficultés de l'auteur vis-à-vis de son roman. Ainsi, la correspondance de ces années-là est ponctuée par les plaintes de l'écrivain à propos de la lenteur de la rédaction de l'ouvrage et de sa difficulté à écrire : « Je me tourmente, je me gratte. Mon roman a du mal à se mettre en train. J'ai des abcès de style et la phrase me démange sans aboutir. »¹

En effet, la rédaction des premières pages de *Madame Bovary* est une entreprise laborieuse pour Flaubert. L'auteur a du mal à trouver son rythme : « J'ai bien du mal à me remettre au travail. Ces 15 derniers jours de repos m'ont tout à fait dérangé. Pour le moment mon sujet me manque entièrement. Je ne vois plus l'objectif. La chose à dire fuit au bout de mes mains quand je la veux saisir. »²

Flaubert travaille péniblement et témoigne souvent de son désarroi : « J'avance péniblement dans mon livre. Je gâche un papier considérable. Que de ratures ! La phrase est bien lente à venir. Quel diable de style ai-je pris ! Honnis soient les sujets simples ! Si vous saviez combien je m'y torture, vous auriez pitié de moi. M'en voilà bâté pour une grande année au moins³.

¹ Extrait d'une lettre adressée à Louise Collet, 16 janvier 1852, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1851.htm>, consulté le 25/12/2021 à 10h17.

² Extrait d'une lettre adressée à Louise Collet, 12 janvier 1852, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.htm>, consulté le 25/12/2021 à 11h09.

³ Extrait d'une lettre adressée à Louise Collet, 3 novembre 1851, Disponible en ligne sur https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/lettres/MB_difficultes.html, consulté le 25/12/2021 à 11h35.

L'écrivain exprime le plus souvent son ennui, son dégoût. La tâche lui paraît exorbitante : « J'ai repris mon travail. J'espère qu'il va aller. Mais franchement Bovary m'ennuie. Cela tient au sujet et aux retranchements perpétuels que je fais. Bon ou mauvais, ce livre aura été pour moi un tour de force prodigieux, tant le style, la composition, les personnages et l'effet sensible sont loin de ma manière naturelle. Dans Saint Antoine j'étais chez moi. Ici, je suis chez le voisin. Aussi je n'y trouve aucune commodité. »¹

L'écriture s'accompagne de souffrances et ce livre le torture : « À chaque pas je découvre dix obstacles. Le commencement de la deuxième partie m'inquiète beaucoup. Je me donne un mal de chien pour des misères ; les phrases les plus simples me torturent.²

Cependant, à côté des plaintes de Flaubert quant à la difficulté de l'écriture, nous retrouvons dans cet échange épistolaire l'essence même du projet d'écriture de Gustave Flaubert. Ces lettres témoignent du cheminement de plusieurs questions esthétiques, dont voici quelques exemples :

Tout d'abord, Flaubert accorde une grande importance à la recherche documentaire. Pour lui, il est nécessaire de tout apprendre sur une époque ou un sujet avant de pouvoir en parler : « Il faudrait tout connaître pour écrire. Tout tant que nous sommes écrivassiers, nous avons une ignorance monstrueuse, et pourtant comme tout cela nous fournirait des idées, des comparaisons ! La moelle nous manque généralement. Les livres d'où ont découlé des littératures entières, comme Homère, Rabelais, sont des encyclopédies de leur époque. Ils savaient tout, ces bonnes gens-là, et nous ne savons rien »³

Ensuite, dans sa quête de la perfection et du mot juste. Flaubert est devenu une sorte de génie quant à la composition de ses phrases et à l'utilisation des figures

¹ Extrait d'une lettre adressée à Louise Collet, 13 juin 1852, Disponible en ligne sur https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/lettres/MB_difficultes.html, consulté le 25/12/2021 à 12h42.

² Extrait d'une lettre adressée à Louise Collet, 23 mai 1852, Disponible en ligne sur https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/lettres/MB_difficultes.html, consulté le 30/12/2021 à 18h17.

³ Extrait d'une lettre destinée à Louise Collet datant du 07 avril 1854, Disponible en ligne sur https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/lettres/MB_difficultes.html, consulté le 31/01/2021 à 10h44.

de style ¹ . Il s'avère particulièrement acharné et traque les répétitions, les assonances, les termes ternes ou vulgaires, et surtout le manque de rythme : « Je me tourmente, je me gratte – Mon roman a du mal à se mettre en train. J'ai des abcès de style et la phrase me démange, sans aboutir. Quel lourd aviron qu'une plume et combien l'idée quand il la faut creuser avec, est un dur courant – Je m'en désole tellement que ça m'amuse beaucoup. – J'ai passé aujourd'hui ainsi une bonne journée la fenêtre ouverte avec du soleil sur la rivière et la plus grande sérénité du monde. J'ai écrit une page, en ai esquissé trois autres. J'espère dans une quinzaine être enrayé. Mais la couleur où je trempe est tellement neuve pour moi que j'en ouvre des yeux ébahis. »²

Au fil de ses lettres adressées à Louise Colet, Flaubert élargit les limites du langage romanesque³. Le texte littéraire devient, jour après jour, le seul moyen capable de rendre compte de la réalité. Il s'oppose ainsi au romantisme, car il choisit de se tourner vers la science et les aspects matériels pour représenter la réalité. L'absolu du langage est alors la seule vérité moins décevante que les autres, car le texte est le produit de l'idée, un reflet de la vie moins trompeur que la vie elle-même. L'aspect lisse et harmonieux des phrases et des paragraphes, dans *Madame Bovary*, ne sert donc qu'à dissimuler les pièges et les critiques mis en place par l'auteur. La fonction de ses descriptions n'a donc plus rien à voir avec la description balzacienne, qui donne déjà la vérité interne d'un personnage ou d'un lieu. Chez Flaubert, le registre dominant reste celui de l'ironie, de la satire et de l'humour. La perfection de la prose ne doit donc pas cacher la violence et la satire, qui s'exercent d'abord contre les idées qu'il considère comme les fléaux de son temps : le mythe de l'Amour, le Progrès, la Liberté, la Science, la religion, la course à l'argent et aux honneurs. C'est-à-dire, en quelques mots, tous les mirages qui éblouissent les personnages mis en scène dans le roman *Madame Bovary* :

« Moi, je ris de tout, même de ce que j'aime le mieux ; il n'est pas de choses, faits,

¹ Petibon, Nathalie, *La figure de la comparaison chez Flaubert*, 2014, Article disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/flaubert/2279> , consulté le 04/01/2022 à 21h52.

² Extrait d'une lettre adressée à Louise Collet datant du 23 octobre 1851, Disponible en ligne sur https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/lettres/MB_difficultes.html, consulté le 06/01/2022 à 11 h01.

³ Martinez, Michel, *Etude de l'œuvre : Madame Bovary*, Paris, Bordas, 2003, pp.94-98.

sentiments ou gens sur lesquels je n'aie passé naïvement ma bouffonnerie, comme un rouleau de fer à lustrer les étoffes. »¹

2. Flaubert et la critique génétique :

La critique génétique flaubertienne, dont la confusion avec la biologie est évidemment écartée, se compose d'une équipe mise en place par Raymonde Debray Genette² en 1978. Cette équipe consacrait principalement ses recherches aux documents témoignant des étapes successives de l'élaboration scripturale des œuvres littéraires de Gustave Flaubert, tels que les manuscrits, brouillons, correspondances, carnets de notes, carnets de voyage, carnets de travail, fiches de lecture, écrits de jeunesse, etc. Pour cette équipe de recherche, l'étude de ce qu'ils appellent la genèse des œuvres flaubertiennes n'a aucunement l'ambition d'ajouter une nouvelle discipline critique, mais il s'agit d'appliquer des méthodes issues de la théorie littéraire à l'étude des avant-textes afin de confirmer ou de contester leur validité, comme l'explique Raymonde Debray Genette : « La critique génétique est née de la prise en compte des archives littéraires du XIXe siècle, puis du XXe. Et elle ne s'est sans doute pas dégagee de ce qui la précédait d'une manière aussi rapide et définitive que, dans leur enthousiasme, les généticiens ont pu l'affirmer. Mais l'innovation radicale qu'elle comporte la situe en réalité dans un tout autre espace que celui du texte, de l'imprimé, de l'auteur et du bon à trier. Il faut aller plus loin que Pierre-Marc de Biasi lorsqu'il décrit la « génétique textuelle » : la critique génétique n'est pas seulement une démarche préalable à une démarche critique « classique » qui resterait centrée sur le texte, le « double objectif » du généticien consistant seulement à « rendre techniquement lisible et analysable l'antérieur-du-texte, son évolution, son travail interne jusqu'à sa forme définitive »

¹ Extrait d'une lettre adressée à Louise Collet, 27 mars 1852, Disponible en ligne sur <https://www.mon-poeme.fr/citations-gustave-flaubert/#:~:text=Gustave Flaubert>, consulté le 06/01/2022 à 12h25.

² Maître de conférences à l'Université de Paris VIII (en 1988) et Fondatrice de l'équipe Flaubert à l'Institut des textes et manuscrits modernes (CNRS).

et à « reconstruire la logique de cette genèse ». Il faut aller au-delà de l'objectif d'un projet prenant son sens dans le cadre du texte et de son auteur. »¹

Avec Flaubert, la critique génétique a trouvé un terrain favorable pour ses différentes investigations. La conservation et la richesse des documents de genèse flaubertiens offrent un parcours complet de la genèse scénaristique et rédactionnelle, permettant aux généticiens de suivre les différentes étapes de la rédaction de toutes les œuvres de Gustave Flaubert.

En effet, avec l'émergence de la notion moderne du statut du romancier, qui se généralise au XIXe siècle, et la valorisation du génie, de nombreux auteurs ont commencé à conserver toutes les traces témoignant de près ou de loin de leur activité scripturale. Gustave Flaubert, fidèle à son tempérament, en a fait une obsession, au point d'endosser malgré lui le rôle d'archiviste. Dans une lettre datant du 26 avril 1853 et adressée à son amante Louise Colet, il explique cette pratique profondément ancrée : « J'ai un tel encombrement de lettres dans mes tiroirs et de paperasses dans mes cartons (...) Jamais je ne jette aucun papier. C'est de ma part une manie. »²

L'auteur pousse cette « manie » jusqu'à s'identifier au matériau de son travail : « Pourvu que mes manuscrits durent autant que moi, c'est tout ce que je veux. C'est dommage qu'il me faudrait un trop grand tombeau ; je les ferais enterrer avec moi, comme un sauvage fait de son cheval. »³

Pour Flaubert, les manuscrits valent donc comme pièces justificatives de sa lenteur d'exécution et témoignent d'une conception neuve du style, qui doit se conquérir mot à mot. Le terme de « mécanique » est assez révélateur d'une

¹ Genette, Raymonde Debray, *Études génétiques ; Esquisse de méthode, Métamorphoses du récit, Autour de Flaubert*, Poétique, Seuil, 1988, p. 65. Cité par Wetherill, Bevan, Peter, David, *Sur la génétique textuelle*, Brill, 2023, disponible en ligne sur https://books.google.tt/booksedition/Sur_la_génétique_textuelle, consulté le 10/08/2024.

² Extrait d'une lettre adressée à Louise Colet, 26 avril 1853, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=10006&mot=montaigne&action=M> consulté le 12/01/2022 à 09h24.

³ Extrait d'une lettre adressée à Louise Colet, 03 avril 1852, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/52c.html> consulté le 12/01/2022 à 11h57.

poétique qui s'oppose largement à l'inspiration romantique, comme il l'écrit dans une lettre adressée à Louise Colet : « Quand mon roman sera fini, dans un an, je t'apporterai mon manuscrit complet, par curiosité. Tu verras par quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase. »¹

Cet extrait de correspondance de Flaubert avec son amante Louise Collet nous confirme que, contrairement aux écrivains romantiques qui croyaient en l'inspiration, Gustave Flaubert parlait de l'écriture en termes techniques. C'est ce qui explique la conservation de la quasi-totalité du manuscrit du roman de *Madame Bovary*. Mais que nous apprend véritablement la critique génétique flaubertienne sur la genèse et la réception de l'œuvre *Madame Bovary* ?

2.1. La genèse de *Madame Bovary* :

Jacques Neefs, considéré par ses confrères comme un grand spécialiste de Flaubert, affirme que, dans ce chef-d'œuvre de la littérature française, c'est le roman qui fait le sujet de *Madame Bovary*, et non l'inverse. Il ajoute que l'élaboration du sujet est : « l'effet esthétique des phrases et des paragraphes qui demeure en avant de l'invention »². Pour Jacques Neefs, le sujet de *Madame Bovary* est fondamental, car son texte narratif est porteur de l'intensité de l'approche du sujet. Jacques Neefs atteste que le sujet de ce roman est intimement organisé en une forme pour que la présence à l'imaginaire d'une histoire singulière devienne plénitude de la prose à l'œuvre.

Cette affirmation de Jacques Neefs nous semble tout à fait plausible, dans la mesure où la *Correspondance* de Flaubert confirme que l'histoire d'Emma Bovary n'est pas sortie tout droit de l'imagination de son auteur, mais qu'elle a été inspirée de plusieurs sources. Ce qui nous amène à penser que, chez Flaubert, l'histoire, qu'elle soit importante ou non, doit être au service de l'art. Le « livre sur rien » est donc pour lui une ambition de fondre le sujet dans l'intensité de la prose,

¹ Extrait d'une lettre adressée à Louise Colet, 15 avril 1852, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9918&mot=&action=M> consulté le 14/01/2022 à 10h15.

² Neefs, Jacques, *Flaubert et la mimesis scénarique*, 2018, Article en ligne sur <http://www.item.ens.fr/index.php?id=116648>, consulté le 14/01/2022 à 22h36.

qui doit se tenir comme il écrivait : « Droite d'un bout à l'autre, comme un mur portant son ornementation jusque dans ses fondements et que, dans la perspective, ça se fasse une grande ligne unie. »¹

Les nombreux travaux de Claudine Gothot-Mersch, notamment sa thèse de doctorat soutenue en 1963, et qui porte principalement sur *La genèse de Madame Bovary*, nous apprennent que ce roman a débuté par une critique formulée en 1849 par les amis de l'auteur, Maxime Du Camp et Louis Bouillet, à la lecture du premier manuscrit de Flaubert de *La Tentation de Saint Antoine* : « Nous pensons qu'il faut jeter cela au feu et n'en jamais reparler ! »²

En effet, dans ses *Souvenirs littéraires*³, publié en 1882, soit deux ans après la mort de Gustave Flaubert, Maxime Du camp raconte que Louis Bouillet avait reproché à Flaubert son exotisme et ses grandes envolées lyriques. Pour Louis Bouillet, Flaubert s'éloignait de ce qui comptait vraiment en littérature. Il lui conseilla dès lors d'opter pour des sujets qui se rapprocheraient beaucoup plus de la réalité contemporaine du XIXe siècle. Il lui recommande même de prendre exemple sur Balzac : « Du moment que tu as une invincible tendance au lyrisme, il faut choisir un sujet où le lyrisme serait si ridicule que tu seras forcé de te surveiller et d'y renoncer. Prends un sujet terre à terre, un de ces incidents dont la vie bourgeoise est pleine, quelque chose comme *La Cousine Bette*, comme *Le Cousin Pons*, de Balzac, et astreins-toi à le traiter sur un ton naturel, presque familier, en rejetant ces digressions, ces divagations, belles en soi, mais qui ne sont que des hors-d'œuvre inutiles au développement de la conception et fastidieuses pour le lecteur. »⁴

¹ Extrait d'une lettre adressée à Louise Colet, 2 juillet 1853, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm>, consulté le 16/01/2022 à 11h42.

² Ajac, Bernard, « Introduction » : *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, p. 5, téléchargé en ligne sur <https://fr.scribd.com/document/815579428/Gustave-Flaubert-context-social>, consulté le 16/01/2022 à 15h47.

³ Du Camp, Maxime, *Souvenirs littéraires*, Revue des Deux Mondes, 1881 ; VI. *En Révolution, la tentation de Saint Antoine* novembre 1881, Ouvrage disponible en ligne sur https://fr.wikisource.org/wiki/Souvenirs_litt%C3%A9raires/06 consulté le 17/01/2022 à 21h28.

⁴ Ajac, Bernard, « Introduction » : *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, p.6, disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/document/815579428/Gustave-Flaubert-context-social>, pp.5-6.

Selon le récit de Maxime Du Camp, Louis Bouilhet serait même allé plus loin en suggérant à Flaubert de s'inspirer de l'affaire Delamare, un fait divers ayant pour principal protagoniste, un officier de santé qui épouse en secondes noces Delphine, une jeune femme assez exaltée, qui succombe à l'adultère, contracte de nombreuses dettes et finit par se suicider : « Nous étions tristes, poursuit Maxime Du Camp, en pensant à la déception de Flaubert et aux vérités que nous ne lui avions point ménagées. Tout à coup Bouilhet dit : « Pourquoi n'écrirais-tu pas l'histoire de Delaunay ? » Flaubert redressa la tête, et avec joie, s'écria : « Quelle idée ! »¹

Toutefois, les déclarations de Maxime Du Camp restent suspectes, dans la mesure où elles ont été à plusieurs reprises remises en question, notamment par Bernard Ajac qui, en 1986, écrit dans l'introduction du roman *Madame Bovary* : « La prudence s'impose quant aux assertions de Du Camp, et plus encore lorsque s'ébauche sous sa plume le mythe d'un Flaubert à ce point habité de son projet qu'il en aurait été indifférent aux séductions de l'Orient où l'auteur des Souvenirs littéraires l'accompagne de novembre 1849 à septembre 1851 : « Il me disait : J'en suis obsédé. [...] Aux confins de la Nubie inférieure, sur le sommet de Djebel-Aboucir, qui domine la seconde cataracte, pendant que nous regardions le Nil se battre contre les épis de rochers en granit noir, il jeta un cri : J'ai trouvé ! Eurêka ! Eurêka ! je l'appellerai Emma Bovary. »²

Par ailleurs, Claudine Gothot-Mersch affirme que l'affaire Delamare n'est pas le seul fait divers à avoir inspiré la trame du récit de *Madame Bovary*. Cette spécialiste de Flaubert a proposé, preuves à l'appui, puisées dans les manuscrits, brouillons ainsi que dans les nombreuses lettres de Gustave Flaubert, notamment celles que le romancier a envoyées à son amante Louise Colet, d'autres faits divers qui auraient pu influencer la genèse du roman, comme l'affaire « Loursel » et l'affaire « Lafarge »³ :

¹ Ajac, Bernard, « Introduction » : *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, p.6, disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/document/815579428/Gustave-Flaubert-context-social>, p.6.

² Ibid., p.7.

³ Gothot-Mersch, Claudine, *La Genèse de Madame Bovary*, Broché, 2014, pp. 253-290.

La première affaire, s'est déroulée en avril 1844 en Normandie, concerne le meurtre d'une femme et de sa bonne à l'arsenic. Le procès, qui accusait le mari, un pharmacien, a démontré que le motif du meurtre était une passion extraconjugale qu'il entretenait avec Mademoiselle de Bovery. Si les points communs, comme le pharmacien qui rappelle le personnage d'Homais, l'arsenic, le poison qui servira au suicide de l'héroïne, ou encore la ressemblance des patronymes, sont assez évidents à déceler, un autre point renforce le lien entre cette affaire et le roman de Flaubert : l'avocat qui a défendu Mademoiselle Bovery au procès était Maître Sénart, le même avocat que choisira Flaubert, le 31 Janvier 1857, pour le défendre au tribunal correctionnel de Paris.

Quant à l'affaire Lafarge, elle concerne Marie Lafarge, née Marie Capelle. Cette dernière a été reconnue coupable en 1840 du meurtre par empoisonnement de son mari, Charles, comme l'époux d'Emma Bovary. De plus, dans les premiers brouillons du roman, rédigés en septembre 1851, Gustave Flaubert avait initialement donné à son héroïne le prénom de Marie. Par ailleurs, dans une lettre adressée au romancier, Louise collet lui conseilla de lire les mémoires de Marie Lafarge. Il lui répondit, dans une lettre datant du 03 mars 1852, qu'il craignait que cette affaire d'empoisonneuse ne l'influence trop : « Je suis presque fâché que tu m'aies conseillé de lire les Mémoires de Mme Lafarge car je vais probablement suivre ton avis (...) j'ai peur d'être entraîné plus loin que je ne veux. »¹

Claudine Gothot-Mersch remonte plus loin dans l'histoire en proposant également l'influence d'une marquise ayant vécu au XVII^e siècle. Il s'agit de la marquise de Brinvilliers, qui fut condamnée à mort par pendaison pour avoir empoisonné plusieurs victimes. L'histoire de cette empoisonneuse a été mentionnée dans une lettre de la célèbre épistolaire de l'époque, Madame de Sévigné. En effet, dans une de ses lettres adressées à sa fille, et datant du 17 juillet 1676, Madame de Sévigné écrivait : « Enfin c'en est fait, la Brinvilliers est en l'air. Son pauvre petit corps a été jeté, après l'exécution, dans un fort grand feu, et les

¹ Extrait d'une lettre adressée à Louise Colet, 26 avril 1852, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.htm> consulté le 18/01/2022 à 10h06.

cendres au vent, de sorte que nous la respirerons, et par la communication des petits esprits, il nous prendra quelque humeur empoisonnante, dont nous serons tous étonnés...¹.

Pour Claudine Gothot-Mersch, il est donc tout à fait probable que Gustave Flaubert ait voulu rendre hommage à Madame de Sévigné en créant lui-même un personnage d'empoisonneuse, même si Emma s'empoisonne elle-même à l'arsenic. Mais, de ce fait, si les femmes empoisonneuses semblent passionner Flaubert et si ce qui compte le plus pour lui est le style, alors, pourquoi a-t-il choisi un thème aussi sulfureux que celui de l'adultère ?

2.2. L'adultère : un prétexte de gloire.

Gustave Flaubert n'est sûrement pas le premier écrivain à choisir le thème de l'adultère, étant donné que ce sujet fait partie des thèmes majeurs de la littérature française depuis des siècles. Mais ce qui est étonnant, c'est la période durant laquelle Flaubert a rédigé et publié le roman *Madame Bovary*, soit près de cinq années, de septembre 1851 à octobre 1856. Cette époque correspond, en France, à l'empire autoritaire de Napoléon III, un régime qui reposait essentiellement sur l'autorité de l'Église. Or, nous savons que le roman de Flaubert est non seulement une critique envers la bourgeoisie provinciale, mais que, à bien des égards, l'auteur attaque ouvertement l'Église catholique. Avec un tel roman, Flaubert ne pouvait sûrement pas échapper à une poursuite judiciaire, surtout qu'il avait du mal à accepter les coupures que lui suggéraient ses éditeurs, Maxime Du camp et Léon Laurent-Pichat². Nous supposons que l'auteur de *Madame Bovary* était tout à fait conscient du risque qu'il encourrait avec la publication de son histoire. Nous pensons que ses choix de sujets particulièrement en ce qui concerne l'adultère, a été prémédités afin de provoquer un scandale. Il fallait que la presse en parle. C'était pour Flaubert un moyen d'inciter les gens à lire son feuilleton

¹ Madame de Sévigné, *De Mme DE SÉVIGNÉ À Mme DE GRIGNAN*. Paris, vendredi 17 juillet 1676, texte établi par Suard, Firmin Didot, 1846 (p. 362), Disponible en ligne sur l'adresse [https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_choisies_\(S%C3%A9vign%C3%A9\),_%C3%A9d._1846/Lettre_171](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_choisies_(S%C3%A9vign%C3%A9),_%C3%A9d._1846/Lettre_171), consulté le 20/01/2022 à 22h13.

² Bigeast, Faustine, *Madame Bovary de Gustave Flaubert : Analyse approfondie*, Profil-Littéraire, 2015, p.47.

dans *La Revue de Paris* et découvrir enfin son nouveau projet d'écriture. Mais ce scandale s'est vite transformé en procédure judiciaire.

En effet, il faut savoir qu'au milieu du XIX^e siècle, les romans étaient généralement publiés dans la presse sous forme de feuilleton, avant de paraître en volume. *Madame Bovary* ne fait pas exception : le roman est publié en pré-originale en six livraisons dans *La Revue de Paris*. Craignant la censure impériale, les éditeurs de Flaubert, Léon Laurent-Pichat et Maxime Du Camp, voulaient effectuer certaines suppressions dans des passages jugés trop choquants, comme les pages qui décrivent la scène du fiacre ou les scènes extrêmement réalistes, telles que l'opération du pied bot et l'agonie d'Emma. Mais le romancier, qui voulait conserver l'intégrité de son texte, refusait la moindre coupure. Après plusieurs conflits éditoriaux, Flaubert qui avait à l'esprit la publication intégrale de *Madame Bovary* en livre, se résigne et accepte d'alléger quelques passages. Ses éditeurs devaient en retour s'engager à publier des communiqués qui expliqueraient aux lecteurs les changements effectués. Toutefois, et malgré ces concessions, les services de la censure impériale se penchèrent sur le texte et la publication de *Madame Bovary* en volume fut interrompue. Des poursuites judiciaires furent engagées et le roman fut accusé, le 31 janvier 1857, de délit d'outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs au tribunal correctionnel de Paris, qui accusaient Gustave Flaubert, son éditeur Léon Laurent-Pichat et l'imprimeur Auguste-Alexis Pillet¹

Lors du procès, le procureur impérial Pierre Ernest Pinard a commencé par résumer l'intrigue du roman *Madame Bovary*. Il a ensuite cité des passages incriminants du roman, du point de vue de la morale publique, puis de la morale religieuse : « Voilà un portrait, messieurs, comme sait les faire M. Flaubert. Comme les yeux de cette femme s'élargissent ! Comme quelque chose de ravissant est épandu sur elle, depuis sa chute ! Sa beauté a-t-elle jamais été aussi éclatante que le lendemain de sa chute, que dans les jours qui ont suivi sa chute ? Ce que

¹ Bigeast, Faustine, *Madame Bovary de Gustave Flaubert ; Analyse approfondie*, Profil-Littéraire, 2015, p.69.

l'auteur vous montre, c'est la poésie de l'adultère, et je vous demande encore une fois si ces pages lascives ne sont pas d'une immoralité profonde !!! »¹

Dans son réquisitoire, Maître Pinard dénonça les tableaux lascifs du roman et les insultes faites à la religion, notamment les images voluptueuses mêlées aux choses sacrées. Le procureur mit particulièrement en cause le « réalisme » de l'œuvre, considéré selon lui comme « un principe vulgaire, amoral, matérialiste, choquant et impudique »². C'est ainsi que, pendant une heure et demie, le substitut du procureur a démontré en quoi les lecteurs ressentent, à la lecture du roman *Madame Bovary*, une forme d'érotisme, même s'il n'y a aucune phrase dans le texte de Flaubert qui puisse être mise en accusation. Mais l'issue du procès fut positive, et ce en grande partie grâce aux compétences de Maître Sénart, l'avocat de Flaubert. Ce dernier eut le génie de comprendre les diverses interprétations que pouvait susciter la lecture de *Madame Bovary* et finit par convaincre Gustave Flaubert de monter une défense qui allait à l'encontre de ses idéaux. Maître Sénart, dont la plaidoirie dura près de quatre heures et demie, fit appel à des arguments pour le moins inattendus, comme « la respectabilité bourgeoise et littéraire, la moralité de l'œuvre ou encore l'appui et le soutiens d'auteurs lyriques comme Alphonse de Lamartine ». Cette orientation du procès autour de la moralité, et surtout des intentions de Flaubert, attrista ce dernier, qui écrivit dans une lettre adressée à Louise Pradier en février 1857 : « Quoi écrire qui soit plus inoffensif que ma pauvre Bovary traînée par les cheveux comme une catin en pleine police correctionnelle ? »³

Selon ses lettres, le romancier aurait aimé assister à son procès pour le jugement critique de la dimension esthétique de son œuvre, comme l'a si bien compris Charles Baudelaire dans sa recension du roman *Madame Bovary*, rédigée

¹ Hôte, Hélène, *Procès de Madame Bovary : réquisitoire d'Ernest Pinard*, Texte établi sur l'édition de *Madame Bovary*, Charpentier, 1873, service recherche, Cérédi, université de Rouen, Disponible en ligne sur : http://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/mb_pinard.php6 , consulté le 02/02/2022 à 14h17.

² Ibid.

³ Zylberstein, Jean-Claude, *Quand Flaubert et Baudelaire "offensaient"*, 2007, Article en ligne sur http://www.lefigaro.fr/livres/2007/02/01/03005-20070201ARTFIG90185-quand_flaubert_et_baudelaire_offensaient.php , consulté le 04/02/2022 à 12h51.

après son propre procès pour *Les fleurs du mal* : « Maître Sénart n'est pas dupe ; il est bien conscient que le principal intérêt du roman qu'il défend repose, aux yeux de son auteur, sur cette question esthétique. Par contre, s'en tenir à cette dimension, et éviter ainsi d'attaquer les propositions du réquisitoire, c'était aller à l'encontre des procédures usuelles en matière de défense. C'était laisser sans réponse les attaques contre lesquelles il fallait défendre Flaubert. »¹

2.3. La publication de *Madame Bovary* : le choc des expertises.

Après l'acquittement de Flaubert, la notoriété liée au procès lui assura une publicité considérable. *Madame Bovary* fut publié en volume chez Michel Lévy le 15 avril 1857. Le roman devint un succès de librairie et cette célébrité mit Flaubert à l'abri d'éventuelles poursuites judiciaires. Mais en acquittant le roman de Flaubert, les jurés l'ont soigneusement confié au jugement de la critique littéraire de la seconde moitié du XIXe siècle. Sainte-Beuve, considéré à l'époque comme le juge suprême de la République des lettres, affirma dans son article publié le 4 mai 1857 dans le journal *Le Moniteur* que : « L'ouvrage de *Madame Bovary*, en tout, porte bien le cachet de l'heure où il a paru. Commencé, dit-on, depuis plusieurs années, il vient à point en ce moment. C'est bien le livre à lire en sortant d'entendre le dialogue net et acéré d'une comédie d'Alexandre Dumas fils, ou d'applaudir les *Faux Bonshommes*, entre deux articles de Taine. Car en bien des endroits et sous des formes diverses, je crois reconnaître des signes littéraires nouveaux : science, esprit d'observation, maturité, force, un peu de dureté. Ce sont les caractères que semblent affecter les chefs de file des générations nouvelles. »²

L'article de Sainte-Beuve a suscité une vive réaction de la part des critiques professionnels et amateurs qui ont pris des positions vis-à-vis de l'œuvre de Flaubert. C'est pourquoi, dans la seconde moitié du XIXe siècle, on distingue deux

¹ Charles Baudelaire, *M. Gustave Flaubert. Madame Bovary. - La tentation de Saint Antoine*, L'artiste, 18 octobre 1857, p. 105, 2007, Disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/pul/6080>, consulté le 04/02/2022 à 19h34.

² Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Le Moniteur Universel*, 4 mai 1857, Article repris dans *Causeries du lundi*, Garnier, 1857-1862, t. XIII, p. 346-363. Disponible en ligne sur Gallica : <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-37448>, consulté le 18-02-2022 à 15h20.

catégories de critiques : ceux qui sont restés insensibles à la nouveauté de l'œuvre, et ceux que Flaubert a lui-même appelés les « bovarystes »¹

Selon Marina Girardin², la réception du roman *Madame Bovary* a constitué un moment clé dans le changement de paradigme qui s'est opéré dans la seconde moitié du XIXe siècle. Cette œuvre nous fait assister à : « à la confrontation de deux visions de la littérature- une vision classique (qui défend la tradition) et une vision moderne (qui accueille la nouveauté), mais elle nous permet également de voir s'affronter deux tendances critiques : une tendance normative (la critique qui juge) et une tendance que l'on pourrait dire positive (la critique qui décrit) »³

Afin de mieux comprendre l'innovation apportée par le roman *Madame Bovary* à la critique littéraire de la seconde moitié du XIXe siècle, il nous semble essentiel de revenir sur les fondements de cette critique normative. À l'ère du réalisme, elle jugeait une œuvre selon trois critères principaux : l'influence de Balzac, la dimension morale de la fable et l'inscription des auteurs, en l'occurrence Flaubert, au sein de l'école réaliste⁴.

En effet, dans la première moitié du XIXe siècle, la critique était considérée comme une science de la vie littéraire. En jugeant une œuvre, le critique s'intéressait davantage à l'homme qu'à l'auteur, c'est-à-dire, de leur point de vue, aux facteurs ayant rendu possible l'émergence de ce dernier. Leur méthode consistait à confondre le « je » énonciatif du texte avec l'éducation, le milieu et la moralité de l'homme qui l'a créé, en d'autres termes, avec le « je » de l'auteur. Ainsi, pour Sainte-Beuve, fondateur de cette critique, l'objectif principal était de lier l'intention poétique de l'auteur avec ses qualités personnelles : « La littérature, la production littéraire, n'était point distincte ou du moins séparable du reste de

¹ Flaubert emploie le substitut sans guillemets dans une lettre datant janvier 1857 et destinée à son ami Théophile Gautier : *Tu trouveras là beaucoup de bovarystes* ; Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1857.htm>, consulté le 19-02-2022 à 10h22.

² Girardin, Marina, *Les interactions de la critique littéraire savante et de la biographie d'écrivain en France, dans la seconde moitié du XIXe siècle : cas de Flaubert*, thèse de doctorat en études littéraires, Université du Québec à Montréal, septembre 2014, Disponible en ligne sur <https://archipel.uqam.ca/6771/> consulté le 20-02-2022 à 17h36.

³ Ibid., p.176.

⁴ Ibid., p. 181.

l'homme et de l'organisation (...) L'étude littéraire mène ainsi tout naturellement à l'étude morale. »¹

Compte tenu de cette vision de la littérature et de l'écrivain, nous comprenons la déception de Sainte-Beuve face à une œuvre aussi impersonnelle que *Madame Bovary*. Pourtant, il a jugé positivement l'ensemble du roman, qu'il considérait comme : « Un livre ; composé, médité, où tout se tient, où rien n'est laissé au hasard de la plume, et dans lequel l'auteur ou mieux l'artiste a fait d'un bout à l'autre ce qu'il a voulu. »²

Cependant, Sainte-Beuve regrettait que l'auteur n'ait soigné aucun personnage : « À d'autre fin que pour être décrit en toute précision et crudité, aucun [personnage] n'a été ménagé comme on ménage un ami ; il [Gustave Flaubert] s'est complètement abstenu, il n'y est que pour tout voir, tout montrer et tout dire ; mais dans aucun coin du roman on n'aperçoit même son profil. L'œuvre est entièrement impersonnelle. »³

Ainsi, Sainte-Beuve était déçu car il n'est pas parvenu à identifier, dans le roman *Madame Bovary*, la caution morale propre à consoler un lecteur mis à l'épreuve. Pour ce critique : « Flaubert s'est absenté de son roman, et s'est même abstenu d'y intégrer un seul personnage qui soit de nature à consoler, à reposer le lecteur par un bon spectacle. »⁴

Ce jugement de Sainte-Beuve a suscité une véritable critique de la critique littéraire. D'ailleurs, plusieurs spécialistes, à l'image d'Yvan Leclerc⁵, considèrent cet article comme un tournant décisif dans la réception et le succès du roman *Madame Bovary*. En effet, après la publication de l'article de Sainte-Beuve, de

¹ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803*, Disponible en ligne sur <https://theconversation.com/debat-confondre-lhomme-et-loeuvre-ou-le-retour-de-sainte-beuve-127950> consulté le 21-02-2022 à 19h23.

² Id., *Le Moniteur Universel*, 4 mai 1857, Article repris dans *Causeries du lundi*, Garnier, 1857-1862, t. XIII, p. 346-363. En ligne sur Gallica : <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-37448> , consulté le 22 - 02-2022 à 19h13.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Leclerc, Yvan, *Flaubert au scalpel*, Revue Flaubert, n° 12, 2012, Gustave avant Flaubert : les années de jeunesse à l'Hôtel-Dieu de Rouen. Numéro dirigé par Joëlle Robert in <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=104> , consulté le 24 -02-2022 à 21h33.

nombreux auteurs et critiques littéraires ont tenté de juger à leur tour ce premier roman de Flaubert. Parmi eux, nous comptons le poète français Charles Baudelaire, qui fut l'un des premiers à réagir. Il a rédigé, le 18 octobre 1857, un article dans lequel il s'en prend implicitement à Sainte-Beuve : « Plusieurs critiques avaient dit : cette œuvre, vraiment belle par la minutie et la vivacité des descriptions, ne contient pas un seul personnage qui représente la morale, qui parle la conscience de l'auteur. Où est-il, le personnage proverbial et légendaire, chargé d'expliquer la fable et de diriger l'intelligence du lecteur ? En d'autres termes, où est le réquisitoire ? »¹

Pour Charles Baudelaire, une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire, car l'œuvre en elle-même suffit à toutes les exigences de la morale, et c'est au lecteur d'en tirer les conclusions.

Pour Gustave Merlet, la nouveauté de *Madame Bovary* témoigne de l'obsolescence de la vision de ses commentateurs à l'égard d'une œuvre romanesque : « L'art d'écrire se ramène à la Peinture. La plume est un pinceau destiné à reproduire toutes les combinaisons plastiques de la vie. Le monde moral n'offrant à l'imitation ni la figure ni la couleur, l'imagination, qui n'a pas charge d'âmes, doit se renfermer dans le monde physique, comme dans un immense atelier, peuplé de modèles qui tous ont la même valeur à ses yeux. Car se serait infliger un blâme au Créateur que de repousser ou de corriger telle ou telle de ses créatures. Abstenons-nous donc de les juger, et ne voyons partout que des sujets d'étude, légitimes au même titre, puisque le fond n'est rien et que la forme est tout. »²

Selon Gustave Merlet, *Madame Bovary* est une œuvre qui se suffit à elle-même, puisqu'elle est à la fois le moyen et la fin, cela rejoint parfaitement le raisonnement de Ferdinand Brunetière, qui affirmait que la plupart des contemporains de Flaubert ont mal jugé son œuvre. Selon lui, l'innovation dont ils

¹ Philippon, Didier, *Gustave Flaubert ; « Mémoire de la critique »*, presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p.171.

² Merlet, Gustave, *Le Roman physiologique : Madame Bovary par M. Gustave Flaubert*, Revue européenne, 15 juin 1860, Disponible en ligne sur http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_mer.php?imp=1, consulté le 25-02-2022 à 19h24.

ont souvent fait allusion ne concerne pas l'auteur, mais plutôt son œuvre : « C'est ici l'un des mérites originaux de *Madame Bovary*, je ne dis pas de Flaubert ».¹

En somme, Ferdinand Brunetière précise que l'œuvre est éternelle, tandis que l'auteur, en l'occurrence Flaubert, dont il se souvient au moment où il a écrit son article, en 1880, n'est déjà plus assimilable à l'auteur de *Madame Bovary*.

Dans la mise au point de Ferdinand Brunetière, nous entrevoyons déjà les prémices de la nouvelle critique qui s'installera au cours du XXe siècle. En effet, relever les mérites de Flaubert revenait, pour Ferdinand Brunetière, à : « Reconnaître les qualités propres à l'ensemble de ses œuvres, alors que ce qui devrait intéresser le critique, ce sont celles que possède le roman *Madame Bovary*. »²

Les idées prônées par Ferdinand Brunetière, Gustave Merlet et, plus tard, Marcel Proust avec son *Contre Sainte-Beuve*, ont certainement influencé les critiques de l'ère structuralistes et poststructuralistes, en particulier les sémioticiens. Ces derniers ont totalement négligé l'individu, privilégiant l'étude des configurations propres au texte littéraire. Pourtant, l'avenir a prouvé que cette conception de la critique n'a pas permis une véritable compréhension du roman *Madame Bovary*. Jean-Paul Sartre l'a bien démontré dans sa reconstruction de la vie de Flaubert dans *L'Idiot de la famille*³

Selon Young-Rae Ji, les arguments développés par Sartre dans son ouvrage se résument en un mot dans son intitulé : Gustave était l'idiot de la famille. Autrement dit, Gustave est devenu Flaubert, le plus grand romancier français de la seconde moitié du XIXe siècle, parce qu'il était considéré comme un idiot au sein de sa famille durant son enfance. Et selon Sartre, un événement décisif a façonné le caractère de Gustave Flaubert : « Il [Gustave Flaubert] ne savait pas lire à sept ans. Avant cet événement il y avait l'âge d'or ; après celui-ci, ce fut la Chute. Selon Sartre, tout a donc commencé à l'âge de sept ans ; La disgrâce, vers sept ans, a été

¹ Brunetière, Ferdinand, *Gustave Flaubert*, 2013, <http://journals.openedition.org/flaubert/2002>, consulté le 26/02/2022 à 11h50.

² Ibid.

³ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, « Préface », Bibliothèque de philosophie, Gallimard, Paris, 1988, p.7.

indubitablement un véritable traumatisme ; à cet âge s'est formée en lui cette "fêlure" qui, de toute manière, le promettait à l'exil, aux "léthargiques mélancolies" Passant dès lors pour un demeuré aux yeux d'un père éminent et exigeant, par comparaison avec un frère aîné aux brillantes études et sans histoire.

»¹

Ainsi, pour Jean-Paul Sartre, Flaubert serait resté toute sa vie « l'idiot de la famille », à la fois ennemi et prisonnier de cette famille, dont il ne parviendra jamais ni à s'évader ni à se venger. Dans son ouvrage, Jean-Paul Sartre s'est appuyé sur deux piliers de l'argumentation, deux « plannings » pour reprendre son expression. Ces deux « plannings » soutiennent l'ensemble de la structure logique de ses arguments. Le premier est le « planning familial » des parents de Gustave, qui déterminent la protohistoire de leur fils cadet en constituant irrémédiablement sa passivité ; le second est le « planning névrotique » que Gustave intériorise comme mécanisme de défense contre le mal de sa vie, et qui sera accompli par sa fameuse crise pendant une nuit de janvier 1844. Ne pas savoir lire à sept ans est, dans cette logique sartienne, un événement crucial qui sépare la vie de Gustave en deux : la première moitié prédéterminée par le « planning familial » et la seconde moitié soumise au « planning névrotique ».

Pourtant, malgré les dix années consacrées par Sartre à cette recherche sur l'histoire de Flaubert, Jean Bruneau² a jugé l'ouvrage de Jean-Paul Sartre inachevé. Ce flaubertien a même employé le terme « inadmissible », car selon lui, l'ouvrage de Sartre comporte de nombreuses erreurs qu'il n'a pas hésité à signaler. Parmi ces erreurs, il mentionne l'absence de références pour de nombreuses citations et le recours à des informations qui ne correspondent pas tout à fait aux textes originaux. Selon Jean Bruneau, Sartre les a manipulées librement afin de les adapter à son contexte, sans grand souci de leur exactitude. C'est pourquoi de

¹ Young-Rae Ji, *La reconstruction sartrienne de la vie de Flaubert*, Recherches & Travaux, 2007, Disponible en ligne sur : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/221> consulté le 10/03/2022 à 16h45.

² Bruneau, Jean, *L'intervention*, Langages de Flaubert, Actes du colloque de London (Canada, 1973), Minard, 1976, p. 230 : cité par Young-Rae Ji, *La reconstruction sartrienne de la vie de Flaubert*, Recherches & Travaux, 2007, Disponible en ligne sur : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/221>, consulté le 10/03/2022 à 16h45.

nombreux flaubertistes jugent le raisonnement développé par Sartre comme étant fondé sur des faits totalement fictifs de la vie de Flaubert.

Néanmoins, Sartre n'a pas commis que des erreurs et il a le mérite de nous avoir éclairés sur de nombreux points concernant les choix et les stratégies rédactionnelles de Gustave Flaubert. Cette mise en perspective historique nous permet de comprendre, selon Patrice Vibert, en quel sens *Madame Bovary* est l'œuvre attendue au début du Second Empire. Ainsi, pour ce Professeur de philosophie : « La bourgeoisie est devenue une classe haineuse depuis 1848. Mais cette haine n'est pas seulement haine de soi et haine de l'autre. Elle se fait haine de la nature humaine, misanthropie. Les lecteurs de cette littérature à-faire attendent donc un écrivain authentiquement misanthrope, indépendamment de 1848.¹

En effet, avec *Madame Bovary*, Flaubert fait preuve d'un certain mépris pour tout ce qui concerne la politique, il souligne le désintérêt de son héroïne pour les affaires politiques, mais aussi le caractère égocentrique de la bourgeoisie, centrée sur sa petite vie, ses petites affaires, aveuglée face à l'histoire. Jean-Paul Sartre confirme donc cette convergence par l'étude de la vie de Flaubert après la fin de ce régime : celui-ci devient moribond et peine à écrire. Il survit car il n'est plus soutenu par la temporalisation collective : il meurt « trop tard »².

Ainsi, nous devons à Jean-Paul Sartre le mérite d'avoir prouvé à ses contemporains qu'il est impossible de comprendre toutes les dimensions d'une œuvre sans recourir à des éléments de la vie de son auteur. Dans un long entretien accordé à Michel Contat et Michel Rybalka, le 14 mai 1971 pour le journal *Le Monde*, Jean-Paul Sartre a précisé qu'avec sa reconstruction de la vie de Flaubert, il avait l'intention de montrer un homme et une méthode : « Ma méthode a pour objectif de jeter les bases d'une anthropologie structurale et historique de nature marxiste. Par un va-et-vient dialectique entre l'enquête régressive, qui est

¹Patrice Vibert, *Quelques propositions pour une lecture sartrienne de Madame Bovary*, Revue Flaubert, n° 8, 2008 | *Madame Bovary*, encore. Numéro réuni par Yvan Leclerc, avec la collaboration de Juliette Azoulai, Article disponible en ligne sur <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue8/vibert.php> consulté le 13/03/2022 à 13h31.

² Ibid.

l'interprétation systématique du présent à la lumière de l'avenir échoué et la démarche progressive qui tente de retrouver le mouvement d'enrichissement totalisateur qui engendre chaque moment à partir du moment antérieur, l'élan qui part des obscurités vécues pour parvenir à l'objectivation finale. »¹

En définitive, la méthode de Jean-Paul Sartre visait à atteindre une véritable connaissance compréhensive, qui retrouverait l'homme dans le monde social et le suivrait dans sa praxis. Ainsi, pour ce prix Nobel de la littérature, aucune analyse de *Madame Bovary* ne peut être valable sans recourir à la personne, c'est-à-dire à l'étude des documents qui nous la révèlent. Cette vision de Jean Paul Sartre illustre l'importance qu'il accorde à la question du rapport entre l'auteur et l'œuvre dans les études littéraires, comme le précise Réal Ouellet dans son compte rendu critique de *L'idiot de la famille* : « La méthode proposée par Jean-Paul Sartre dans *L'idiot de la famille* nous amène vers l'analyse de la « personnalisation » ou du dépassement vers le concret, et voir comment Flaubert a intériorisé en attitudes des structures familiales abstraites pour les extérioriser et les dépasser ensuite par sa manière de les vivre. Il s'agit, en définitive, de reconstituer dans toutes ses phases le mouvement dialectique par lequel Flaubert se fait progressivement l'auteur de « Madame Bovary ». En d'autres termes, voir de quelle façon, il en est venu à choisir l'irréel comme mal et moyen d'échapper au mal et intégrer ce choix à son entreprise d'exister. C'est ainsi, qu'après avoir occupé la position de biographe dans les trois premiers volumes de son ouvrage, Sartre tentera une critique littéraire afin de montrer en quoi *Madame Bovary* en tant que victoire exige un autre auteur que le Flaubert malheureux qui s'est projeté dans son livre. »²

En somme, cet ouvrage de Jean-Paul Sartre nous amène à supposer qu'il a pu influencer, à un moment donné, certains fondements de la critique littéraire de son époque et, peut-être même, favoriser celles qui allaient venir. Néanmoins, nous

¹ Gilles Philippe, *L'Idiot de la famille : repères chronologiques*, Recherches & Travaux, 2007, Disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/244>, consulté le 18/03/2022 à 19h37.

² Ouellet, Réal, *Jean-Paul Sartre ; L'Idiot de la famille (Gustave Flaubert de 1821 à 1857)* Paris, Gallimard, T. I et II, 1971, 2136 p.; T. III, 1972, 667 p. disponible en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1972-v5-n3-etudlitt2192/500261ar.pdf> consulté le 25/03/2022 à 10h48.

ne sommes pas en mesure d'établir l'influence qu'a exercée *L'idiote de la famille* de Jean-Paul Sartre sur la critique génétique flaubertienne encore naissante. Selon Jean-Marc Huitorel, Jean-Paul Sartre, en compagnie de Gaston Bachelard et Maurice Blanchot, a participé à l'écartement de toutes les méthodes traditionnelles dans l'analyse critique d'une œuvre littéraire, puisqu'ils ont abordé l'œuvre du point de vue de son lecteur : « Ces philosophes-critiques littéraires tenteront d'élucider les rapports entre le lecteur critique et le texte qu'il interprète, ce qui justifie l'importance accordée aux présupposés méthodologiques et à la méta-critique. Jean-Paul Sartre n'est sûrement pas le père fondateur de la critique génétique flaubertienne mais le regard qu'il a porté sur la vie et l'œuvre de Gustave Flaubert a pu favoriser l'accroissement de cette critique qui est parvenue à trouver un certain équilibre entre l'appréciation d'une œuvre et le travail créatif de l'écrivain. »¹

Les études génétiques menées sur l'œuvre de Flaubert confirment cette tendance. En effet, entre le roman *Madame Bovary* et tous les éléments qui ont précédé sa création, à savoir les manuscrits, les différents scénarios, les brouillons et en particulier les nombreuses lettres de l'auteur, nous pouvons retracer le programme esthétique et critique du roman *Madame Bovary*.

3. Structure narrative de l'œuvre :

3.1. Histoire et structure du roman :

En écrivant *Madame Bovary*, Gustave Flaubert caressait l'envie d'écrire un livre sur rien, qui se tiendrait uniquement par la force du style, comme il l'explique dans une lettre destinée à Louise Colet : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrai faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style. »² Néanmoins, même si Flaubert présente son roman comme un livre sur rien, où l'histoire relatée doit s'effacer devant la force du style, il est facile de constater que le récit de cette œuvre littéraire

¹ Huitorel, Jean-Marc, *Les Chemins actuels de la critique*, Critique d'art n°39, 2012, Disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/critiquedart/2619>, consulté le 26/03/2022 à 15h19.

² Extrait d'une lettre adressée à Louise Colet, 16 janvier 1852, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/16-janvier-1852-de-gustave-flaubert-%C3%A0-louise-colet/>, consulté le 01/04/2022 à 21h17.

est loin d'être si simple, puisqu'il s'agit d'une histoire travaillée dans les moindres détails et présentée dans un contexte bien précis. Et, s'il est vrai qu'à bien des égards Flaubert est le romancier de l'inaction¹, il n'en reste pas moins que, si nous voulons être fidèle au luxe des détails et aux rebondissements de l'action, ce roman ne se résume pas en une ligne. En effet, l'inaction, dans *Madame Bovary*, est plus un sentiment qu'une absence réelle d'événements dramatiques. Nous avons tenté, dans cette partie de notre étude, de mettre en lumière les principaux événements du roman.

Première partie :

Chapitre 1 : « Charbovari »

Dans cet incipit, clichés et ambiguïté des points de vue s'alternent pour dérouter le lecteur. En effet, au lieu de lui présenter directement l'histoire d'Emma Bovary, le personnage éponyme, Gustave Flaubert met en place un dispositif artificiel digne d'un roman d'apprentissage, avec un narrateur et des personnages qui disparaîtront complètement dans les chapitres suivants. Cependant, un personnage inattendu occupe le centre de la scène : Charles Bovary, le futur mari d'Emma.

Charles Bovary se présente comme le personnage principal du roman, puisqu'il est présent dès les premières pages de l'œuvre et que sa mort clôt son explicit. Mais que raconte ce début de roman ?

Dans ce premier chapitre, Flaubert nous plonge dans le monde de l'école, Charles a quinze ans et fait son entrée dans un des collèges de Rouen. Cependant, cette rentrée scolaire est un échec complet, principalement en raison du comportement ridicule et de l'apparence physique de Charles.

Ainsi, le roman commence par une scène relatée par un élève de la classe : « Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois. »² Contrairement aux héros dotés d'aptitudes exceptionnelles, Charles

¹ Carvalho, Ana Alexandra, *Madame Bovary : l'héroïne flaubertienne au cinéma selon Sophie Barthes*, Carnets : association portugaise d'études françaises, 2021, Article en ligne disponible sur <https://journals.openedition.org/carnets/13254>, consulté le 30/03/2022 à 16h23.

² Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre I, p.7, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

est d'emblée dévalorisé par le proviseur, qui, tout en le recommandant au maître d'étude, insiste sur son âge avancé : « Voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera dans les grands, où l'appelle son âge. »¹

Flaubert présente Charles Bovary comme un anti héros. En effet, avec une apparence physique ridicule, le romancier détruit progressivement l'image positive que pourrait se faire un lecteur de l'indication du mot « bourgeois ». Ainsi, Charles vient de la campagne, et il n'a pas l'habitude de ses habits : Il a des « poignets rouges habitués à être nus ». Ses vêtements sont négligés, « son pantalon est jaunâtre et ses souliers sont mal cirés ». De plus, les éléments de son costume sont dépareillés et inadaptés : « son habit-veste de drap vert à boutons noirs était petite et devait le gêner aux entournures » alors qu'au contraire, son pantalon « était très tiré par les bretelles était plutôt grand. »² Ainsi, tous les gestes du jeune homme sont maladroits et provoquent chez les élèves des rires qui vont jusqu'à l'hilarité générale lorsque Charles prononce inintelligiblement son nom : « Charbovari »³ Au final, tous les efforts de Charles pour donner une bonne impression pour ce premier jour d'école, se soldent par un échec, puisqu'il est différent et complètement en décalage avec les autres élèves de sa classe.

Après cette scène initiatique où les élèves se moquent de Charles, le narrateur s'éloigne de cet épisode de la vie du personnage pour nous raconter sa petite enfance : nous apprenons que Charles est issu de la petite bourgeoisie de la campagne normande. Son père, ancien aide-chirurgien-major compromis, a épousé sa mère pour sa dot de soixante mille francs, qui grignotée d'année en année, les fait vivre tous les trois. La mère Bovary, vite aigris par son mari incapable, reporte toutes ses ambitions sur son fils. À la fin de sa troisième, elle incite son fils à quitter le collège de Rouen pour entreprendre des études de médecine. Cependant, étant un élève médiocre, il échoue complètement à son

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre I, p.7, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., p.8.

³ Ibid., p.10.

examen d'officier de santé. Alors, sa mère fait intervenir ses connaissances afin qu'il puisse repasser l'examen. Charles « fut reçu avec une assez bonne note après avoir appris d'avance toutes les questions par cœur. »¹

Charles devint finalement un « officier de santé »² Il s'installe à Tostes, puis sa mère le marie à Héloïse, une veuve de quarante-cinq ans, qui avait douze cents livres de rente : Charles, loin d'être amoureux de sa femme : « espérait de ce mariage l'avènement d'une condition meilleure, imaginant qu'il serait plus libre et pourrait disposer de sa personne et de son argent, mais son épouse fût le maître ! »³

Chapitre 2 : La première rencontre avec Mademoiselle Emma...

Le deuxième chapitre débute par le réveil en plein nuit du couple Bovary. Charles est appelé en urgence pour une intervention à la ferme des Bertaux. Le père Rouault, maître des lieux, un paysan assez aisé, vient de se fracturer la jambe. En se rendant chez lui, Charles est accueilli par sa fille Emma.

Lorsque Charles aperçoit Emma pour la première fois, elle est décrite une « jeune femme, en robe mérinos bleu garnie de trois volants »⁴ Ce n'est qu'à la fin de la page trente-deux que nous lisons pour la première fois le prénom de « mademoiselle Emma », qui « tachait à coudre des coussinets »⁵ pendant que Charles s'attachait à soigner la fracture de son père.

Au début du printemps, la vieille épouse de Charles se retrouve ruinée à cause de son notaire et se dispute avec les parents Bovary. Elle meurt brusquement une semaine plus tard.

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre I, p.7, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² À partir du 10 mars 1803, un officier de santé désignait en France une personne qui exerçait la profession médicale sans le titre de docteur en médecine : Léonard, Jacques, *Les études médicales en France entre 1815 et 1848*, Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine, 1966, Article disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1966_num_13_1_2898, consulté le 02/04/2022 à 22h43.

³ Gustave, Flaubert, Op.cit., p.25.

⁴ Ibid., p.31.

⁵ Ibid., p.32.

Chapitre 3 : La (non)demande en mariage....

Après la mort de sa femme Héloïse, Charles se rend plus librement aux Bertaux. En multipliant les visites, il envisage même à refaire sa vie avec Emma, la fille du père Rouault. Cependant, timide de nature, Charles perd ses mots et hésite à demander sa main auprès de son père. Se rendant compte de l'attraction entre les deux jeunes gens, le père Rouault décide de prendre l'initiative avant même que Charles ne se déclare. Il met en place tout une stratégie digne d'une légende à la « Tristan et Yseult » pour en parler à sa fille. Celle-ci hésite longuement avant d'accepter. Étant donné que Charles est encore en deuil, la noce est fixée au printemps suivant. L'hiver servira donc aux préparatifs du mariage.

Chapitre 4 : Le mariage...

À la fin du chapitre précédent, une prolepse annonce l'événement à venir : Emma et Charles se marient : « Il y eut donc une noce, où vinrent quarante-trois personnes, où l'on resta seize heures à table, qui recommença le lendemain et quelque peu les jours suivants. »¹

Tout est donc résumé dans la dernière partie du troisième chapitre. Pourtant, Gustave Flaubert consacre tout le quatrième chapitre à une description très longue et très détaillée du mariage : c'est l'occasion pour l'auteur de présenter un tableau qui peint toute la médiocrité de la petite bourgeoisie de campagne. Aucun élément du mariage n'est épargné.

En effet, l'auteur commence par décrire les invités. Il critique ironiquement leur style vestimentaire, car ils imitent grossièrement les gens de la ville, portant des habits « à la façon de la ville »², ce qui aboutit à un effet totalement ridicule, comme dans le cas d'une cousine qui portait une robe « blanche de sa première communion rallongée pour la circonstance. » Elle était « rougeaude, ahurie, les cheveux gras de pommade à la rose, et ayant bien peur de salir ses gants. »³ Ces invités s'émerveillent et s'empiffrent devant un repas gargantuesque : « C'était

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre III, p.54, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid.

³ Ibid.

sous le hangar de la charreterie que la table était dressée. Il y avait dessus quatre aloyaux, six fricassées de poulets, du veau à la casserole, trois gigots, et, au milieu, un joli cochon de lait rôti, flanqué de quatre andouilles à l'oseille. »¹ Quant au violoniste, le bruit de son instrument « faisait partir de loin les petits oiseaux. »²

De leurs côtés, les mariés semblaient évoluer dans deux mondes différents. Charles, fidèle à lui-même « n'avait pas brillé pendant la noce »³, tandis qu'Emma, dans sa robe « trop longue »⁴, laissait libre cours à son imagination romantique, comme en témoigne sa pièce montée extravagante : « Au dessert, une pièce montée qui fit pousser des cris. À la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour, dans des niches constellées d'étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges ; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturels, en guise de boules, au sommet. »⁵ Les festivités se prolongèrent sur plusieurs jours, avec un festin somptueux et de nombreux invités. Le père Rouault raccompagna ensuite Charles et Emma à Tostes, se remémorant sa propre noce.

Chapitre 5 : Le Bonheur de Charles et la déception d'Emma...

Dans ce cinquième chapitre, l'auteur dresse un portrait ambivalent d'un jeune couple qui entame sa vie commune. Un couple qui simule la passion plutôt que de la ressentir véritablement. La jeune mariée découvre sa nouvelle demeure et éprouve déjà de la déception, tandis que Charles semble s'épanouir auprès de sa jeune épouse, croyant enfin trouver le bonheur conjugal. Pour Emma, c'est

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre III, p.60, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid, p.59.

³ Ibid., p.63.

⁴ Ibid., p.58.

⁵ Partie I, Chapitre IV, Ibid., pp. 60-61.

l'inverse : la réalité s'avère bien éloignée de ce qu'elle a pu lire dans ses livres : « Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres. »¹

Chapitre 6 : L'Education au couvent et les rêveries d'Emma...

L'ensemble de ce chapitre est construit en analepse. Grâce à ce retour en arrière, Flaubert explore l'éducation d'Emma au couvent. Ainsi, à l'instar du premier chapitre du roman, qui décrivait la jeunesse et la personnalité de Charles Bovary, ce sixième chapitre met l'accent sur la passion d'Emma pour la littérature romantique. En effet, la jeune femme qui s'est délectée de romans romantiques, de récits fabuleux, pieux et sentimentaux, finit par y croire et rêve alors d'une vie semblable à celle de ses héroïnes.

Chapitre 7 : La vie conjugale...

Après la lecture du sixième chapitre, le lecteur comprend mieux la déception d'Emma face à un mari dont la conversation est : « plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. »² Tandis que Charles s'émerveille devant son épouse élégante et cultivée, la jeune femme, rongée par l'ennui, regrette d'avoir épousé un homme si éloigné de l'apparence et du raffinement des personnages de ses romans. En effet, Charles n'incarne en rien le prince charmant : il « ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet. »³ De plus, Emma se heurte à l'hostilité d'une belle-mère jalouse, qui lui reproche « un genre trop relevé pour leur position de fortune. »⁴ Pour échapper à cette réalité, Emma s'adonne à la rêverie lors de promenades avec sa chienne Djali.

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre V, p.73, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie I, Chapitre VII, Ibid., p.86

³ Ibid., p.87.

⁴ Ibid., p.90.

Vers la fin septembre, un événement vient bouleverser la routine du jeune couple : Charles et Emma reçoivent une invitation au bal de Vaubyessard, chez le marquis d'Andervilliers.

Chapitre 8 : Le bal.

Arrivée chez le marquis pour participer au bal du château de la Vaubyessard, Emma est confrontée pour la première fois à son idéal de vie. En effet, le couple dîne en compagnie de nombreux invités aristocrates au « teint de la richesse »¹ Emma, en parfaite harmonie avec ce milieu, se sent dans son élément, émerveillée par le faste et le luxe du bal. Elle délaisse largement son mari, dont la présence lui fait honte. Elle boit du champagne et danse une valse enivrante avec un vicomte, dont « le gilet très ouvert semblait moulé sur la poitrine »², et sur lequel « se matérialise un désir frustré par les bornes de son mariage »³. La jeune femme vit son rêve pendant quelques heures. Mais le lendemain est difficile : le couple quitte les lieux et retourne à Tostes. Ce retour à la réalité plonge Emma dans le désarroi et la mélancolie. Marquée par le souvenir de ce bal fantastique, elle se réfugie souvent dans la remémoration de ce moment plaisant, mais « son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie. »⁴

Chapitre 9 : Rêveries et l'écœurement d'Emma...

Le souvenir du bal de la Vaubyessard alimente davantage l'imagination débordante d'Emma. Elle assouvit ses désirs en multipliant ses lectures : journaux féminins, revues et de nombreux romans, notamment Balzac et George Sand : « Elle s'abonna à la Corbeille, journal des femmes, et au Sylphe des salons. Elle dévorait, sans en rien passer, tous les comptes rendus de premières représentations, de courses et de soirées, s'intéressait au début d'une chanteuse, à l'ouverture d'un magasin. Elle savait les modes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs, les jours de Bois ou d'Opéra. Elle étudia, dans Eugène Sue, des descriptions d'ameublements ; elle lut Balzac et George Sand, y cherchant des assouvissements imaginaires pour

¹ Gustave, Flaubert, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre VIII, p.107, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., p. 110.

³ Ibid.

⁴ Ibid., p.117.

ses convoitises personnelles. À table même, elle apportait son livre, et elle tournait les feuillets, pendant que Charles mangeait en lui parlant. Le souvenir du Vicomte revenait toujours dans ses lectures. »¹ Emma rêve également de Paris et s'imagine « arpenter ses rues »² Cependant, l'ennui s'empare de ses jours. Elle attend impatiemment un nouvel événement qui pourrait la sortir de cette vie monotone, supportant de moins en moins l'attitude passive de son mari, « sa sottise et son manque d'ambition »³. La déception est immense et l'avenir lui semble un « corridor tout noir. »⁴

Plus d'une année s'écoule, l'ennui s'accroît et le caractère de la jeune femme se transforme. Elle devient aigrie, critique et multiplie les crises, jusqu'au jour où les médecins lui diagnostiquent une maladie nerveuse. Un an et demi après le fameux bal, Charles décide d'emménager à Yonville-l'Abbaye alors qu'Emma est enceinte.

Deuxième partie :

Chapitre 1 : Yonville-l'Abbaye et ses habitants...

L'ensemble de ce chapitre est construit autour de l'attente du couple Bovary dans leur nouveau cadre de vie. Le romancier crée une véritable esthétique du vide, du néant, à l'image de Yonville-l'Abbaye, le lieu où se déroulera la suite de la narration du roman : « Une contrée bâtarde [sur les confins de la Normandie, de la Picardie et de l'Île-de-France] où le langage est sans accentuation, comme le paysage sans caractère. »⁵

En effet, Emma et Charles sont attendus au Lion d'Or, l'unique auberge de la petite commune. En route, ils font la connaissance de monsieur Lheureux, le marchand d'étoffes. Le couple arrive en retard, l'expliquant par la fuite de la chienne d'Emma pendant le trajet.

¹ Gustave, Flaubert, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre IX, p.121, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., pp.121-123.

³ Ibid., p.128

⁴ Ibid., p.131.

⁵ Partie II, Chapitre I, Ibid., p.144.

À l'auberge, le lecteur découvre les autres figures principales de Yonville-l'Abbaye : Madame Lefrançois, la maîtresse des lieux, Homais, le pharmacien, un homme dont la figure « n'exprimait rien que la satisfaction de soi-même »¹, Monsieur Binet, qui vient toujours « dîner à six heures précises »², l'abbé Bournisien, qui vient « chercher son parapluie »³, et enfin Léon, un jeune homme affable qui « n'a jamais un mot plus haut que l'autre. »⁴

Chapitre 2 : Dîner polyphonique au Lion d'or...

À l'auberge du Lion d'Or, Charles et Emma sont invités à dîner avec M. Homais et Léon. À table, deux conversations s'entremêlent : d'un côté, Charles s'entretient avec M. Homais, le pharmacien de la ville, à propos de « l'exercice de la médecine et d'autres sujets sans rapport »⁵. Le pharmacien monopolise la parole et Charles, fidèle à lui-même, ne prononce qu'une réplique inachevée : « Si vous étiez comme moi, sans cesse obligé d'être à cheval... »⁶

De son côté, Emma s'entend parfaitement avec Léon Dupuis, le clerc du notaire. Il est à noter que le romancier les unit dans une même forme de naïveté, puisque les deux jeunes gens s'accordent à merveille sur les divers clichés romantiques, comme ceux de la mer et des grands paysages de montagne : « Et puis ne vous semble-t-il pas, répliqua madame Bovary, que l'esprit vogue plus librement sur cette étendue sans limites, dont la contemplation vous élève l'âme et donne des idées d'infini, d'idéal ? (...) Il en est de même des paysages de montagnes, reprit Léon. J'ai un cousin qui a voyagé en Suisse l'année dernière, et qui me disait qu'on ne peut se figurer la poésie des lacs, le charme des cascades, l'effet gigantesque des glaciers. On voit des pins d'une grandeur incroyable, en travers des torrents, des cabanes suspendues sur des précipices, et, à mille pieds

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre I, p.152, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., p.154

³ Ibid., 158.

⁴ Ibid., 160.

⁵ Partie II, Chapitre II, Ibid., p.165.

⁶ Ibid., p.165.

sous vous, des vallées entières, quand les nuages s'entrouvrent. Ces spectacles doivent enthousiasmer, disposer à la prière, à l'extase ! »¹

En confiant ainsi leurs goûts et leurs rêves, Emma et Léon se lient d'amitié. Après le dîner, un garçon d'écurie conduit le couple à leur nouvelle maison, dans laquelle Emma espère enfin s'épanouir : « C'était la quatrième fois qu'elle couchait dans un endroit inconnu. La première avait été le jour de son entrée au couvent, la seconde celle de son arrivée à Tostes, la troisième à la Vaubyessard, la quatrième était celle-ci ; et chacune s'était trouvée faire dans sa vie comme l'inauguration d'une phase nouvelle. Elle ne croyait pas que les choses puissent se représenter les mêmes à des places différentes, et, puisque la portion vécue avait été mauvaise, sans doute ce qui restait à consommer serait meilleur. »²

Chapitre 3 : Naissance de Berthe ; naissance de l'amour...

Quelques mois après l'installation du couple Bovary à Yonville-l'Abbaye, Emma donne naissance à une fille, qu'elle prénomme Berthe après de longues hésitations, en souvenir du bal du château de la Vaubyessard. Pendant ce temps, les patients se faisaient de plus en plus rares, et Charles commence à s'inquiéter pour ses finances.

Après le baptême de Berthe, la petite est placée en nourrice chez la mère Rollet. Un jour de forte chaleur, Emma eut une soudaine envie de rendre visite à sa fille. Fatiguée, elle croisa Léon dans la rue et lui demanda de l'accompagner. Dans ce petit village, les nouvelles se répandent vite, et en apercevant les deux jeunes gens ensemble, une rumeur d'infidélité commence à se propager. Mme Tuvache, la femme du maire, a déclaré devant sa servante que « Madame Bovary se compromettait »³

En allant voir sa fille en compagnie de Léon, et au fil des discussions entre les jeunes gens, une réelle attirance se manifeste : « N'avaient-ils rien autre chose à se dire ? Leurs yeux pourtant étaient pleins d'une causerie plus sérieuse ; et,

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre II, pp.168-169, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., pp. 175-176.

³ Partie II, Chapitre III, Ibid., p.189.

tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux ; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix. »¹ Cependant, l'amour naissant reste enfoui.

Chapitre 4 : Amitié amoureuse avec Léon...

La vie d'Emma se poursuit avec la même monotonie. Mais chaque jour, elle guette le passage de Léon, qui « allait de son étude [deux fois par jour] au Lion d'or. »² Une amitié amoureuse se développe alors.

Chaque dimanche, Homais reçoit Léon et les Bovary pour jouer et se distraire, ce qui rapproche davantage les deux jeunes gens. Ainsi, « s'établit entre eux une sorte d'association, un commerce continu de livres et de romances. »³

Charles, n'éprouvant aucune jalousie, ne s'inquiète absolument pas de ce rapprochement. Quant à Léon, freiné par la crainte et la timidité, il ne sait comment déclarer sa flamme à Emma : « Il se torturait à découvrir par quel moyen lui faire sa déclaration ; et, toujours hésitant entre la crainte de lui déplaire et la honte d'être si pusillanime, il en pleurait de découragement et de désirs. » p. 206. De son côté, Emma pense ne pas avoir de sentiments amoureux pour Léon : « Quant à Emma, elle ne s'interrogea point pour savoir si elle l'aimait. L'amour, croyait-elle, devait arriver tout à coup, avec de grands éclats et des fulgurations, ouragan des cieux qui tombe sur la vie, la bouleverse, arrache les volontés comme des feuilles et emporte à l'abîme le cœur entier. »⁴

Chapitre 5 : Le refoulement amoureux...

En Février, lors d'une promenade dans les environs d'Yonville en compagnie des Homais et de Léon, Emma commence à comparer son mari avec le clerc du notaire. Dans son esprit, Charles lui semble stupide et sans intérêt « avec sa casquette enfoncée sur ses sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide ; son dos même, son dos

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre III, pp. 195-196, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie I, Chapitre IV, Ibid., p.200.

³ Ibid., p.204.

⁴ Ibid., p.207.

tranquille était irritant à voir, et elle y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage. »¹

De son côté, Léon est un homme charmant : « elle ne pouvait s'en détacher ; elle se rappela ses autres attitudes en d'autres jours, des phrases qu'il avait dites, le son de sa voix, toute sa personne ; et elle répétait, en avançant ses lèvres comme pour un baiser : – Oui, charmant ! charmant !... »²

Ce contraste entre les deux hommes effare Emma. Elle découvre alors qu'elle nourrit des sentiments pour Léon. Cependant, elle les refoule et s'efforce d'être plus vertueuse en allant plus souvent à l'église et en devenant une parfaite maîtresse de maison : « ses discours, ses manières, tout changea. On la vit prendre à cœur son ménage, retourner à l'église régulièrement et tenir sa servante avec plus de sévérité. »³

Emma retire même sa fille de chez la nourrice et fait beaucoup plus attention à ses dépenses. Mais ce refoulement fait souffrir Emma. Elle maigrit de façon assez significative et a souvent des crises de nerfs. Charles, cependant, ne remarque rien, tandis que Léon ne sait comment interpréter cette transformation. Madame Bovary est en proie à une lutte intérieure entre la volonté de rester vertueuse et celle de céder à la tentation de l'amour pour Léon.

Chapitre 6 : Une tentative de salvation....

Un soir d'Avril, Emma se rend à l'église pour chercher une aide spirituelle auprès du curé, monsieur Bournisien. Cependant, le dialogue entre eux n'est qu'une suite de malentendus. Le curé ne comprend pas le mal d'Emma et la laisse plus malheureuse qu'avant.

De son côté, Léon sombre lui aussi dans la mélancolie : « Léon était las d'aimer sans résultat, puis il commençait à sentir cet accablement que vous cause la répétition de la même vie, lorsque aucun intérêt ne la dirige et qu'aucune espérance ne la soutient. Il était si ennuyé d'Yonville et des Yonvillais, que la vue

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre V, pp.168-169, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., p.211.

³ Ibid., pp.218-219.

de certaines gens, de certaines maisons l'irritait à n'y pouvoir tenir ; et le pharmacien, tout bonhomme qu'il était, lui devenait complètement insupportable. »¹

Il décide alors de partir pour Paris. Les adieux sont difficiles pour tout le village, et plus encore pour Emma. Suite à cela, Homais annonce à Charles qu'un comice agricole aurait lieu cette année à Yonville, apportant un peu de vie au village.

Chapitre 7 : La rencontre avec Rodolphe...

Après le départ de Léon, la tristesse et le chagrin s'emparent d'Emma : « Le lendemain fut, pour Emma, une journée funèbre. Tout lui parut enveloppé par une atmosphère noire qui flottait confusément sur l'extérieur des choses, et le chagrin s'engouffrait dans son âme avec des hurlements doux, comme fait le vent d'hiver dans les châteaux abandonnés. »²

Pour tenter d'apaiser sa souffrance, Emma multiplie les achats de mode auprès de M. Lheureux. Mais ces crises deviennent de plus en plus fréquentes, alors Charles fait appel à l'aide de sa mère, qui met fin aux lectures d'Emma et lui conseille de se trouver une autre occupation.

Un jour de marché, Rodolphe Boulanger, nouveau châtelain de la Huchette, rencontre les Bovary à l'occasion d'une saignée prescrite à un fermier. Il trouve Emma fort jolie et, coureur de jupons invétéré, il décide aussitôt de la séduire.

Chapitre 8 : Les comices agricoles...

Ce huitième chapitre est entièrement consacré aux comices agricoles de Yonville-l'Abbaye. Ainsi, à la mi-Août, tout le village est en fête pour célébrer cette foire. Emma assoiffée de relation humaine est au rendez-vous !

Rodolphe en profite de l'occasion pour faire la cour à madame Bovary et l'accompagne dans les rues. Il s'arrange pour se retrouver seul avec elle et ils assistent ensemble à plusieurs événements. Il lui tient un discours séducteur,

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre VI, p.241, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie II, Chapitre VII, Ibid., p.252.

auquel Emma ne répond rien, mais ne retire pas sa main de celle de Rodolphe. La fête se termine par la remise de récompenses et par un feu d'artifice.

Chapitre 9 : La stratégie séductrice de Rodolphe...

Après les comices, Rodolphe évite de revoir Emma. Cette stratégie vise à augmenter les sentiments dans le cœur d'Emma et lui donner envie de le revoir.

Après six semaines d'attente, Rodolphe organise des retrouvailles calculées et rend visite à Emma à son domicile. Il lui joue alors une véritable scène de comédie du désespoir pour avouer ses sentiments. Au moment où Charles survient, Rodolphe détourne son attention en lui suggérant de laisser Emma faire du cheval, dans le but d'améliorer sa santé. Ne se doutant de rien, Charles accepte et tente de convaincre sa femme. Celle-ci refuse d'abord, mais Charles insiste et lui commande une amazone : « L'amazone la décida (...) Quand le costume fut prêt, Charles écrivit à M. Boulanger que sa femme était à sa disposition, et qu'ils comptaient sur sa complaisance. »¹

Le lendemain, Emma part pour cette promenade à cheval en compagnie de Rodolphe. Sortis d'Yonville, ils pénètrent dans une forêt. C'est là qu'Emma cède à l'adultère. Le soir, seule dans sa chambre, elle se remémore la scène et prononce la réplique la plus célèbre du roman : « J'ai un amant ! un amant ! »²

Excitée par cette idée, Emma croit enfin pouvoir vivre le véritable amour, celui que lui racontaient les récits de ses romans : « Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire (...) Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. »³

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre IX, p.323, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>.

² Ibid., p.334.

³ Ibid., pp. 334-335.

Désormais, les deux amants se donnent rendez-vous quotidiennement. Entre lettres et rendez-vous matinaux, leur relation se poursuit. Surprise d'être aussi heureuse de posséder un amant dont elle est totalement éprise, Emma se rend quotidiennement au château de Rodolphe. Cette relation risquée fait peur à Rodolphe, qui en fait part à Emma en lui déclarant que « ses visites devenaient imprudentes et qu'elle se compromettait. »¹

Chapitre 10 : Evolution de la relation d'Emma et de Rodolphe....

Malgré les nombreuses recommandations de Rodolphe, Emma continue régulièrement, de lui rendre visite. Un jour, sur le chemin du retour, lors d'une de ses escapades matinales, la jeune femme croise Binet et la crainte la gagne aussitôt. Elle décide alors d'être plus prudente.

Désormais, les deux amants se voient le soir, au fond du jardin des Bovary. Après plusieurs mois d'adultère, la passion s'atténue peu à peu et Rodolphe commence à s'en lasser : « ayant réussi à conduire l'adultère selon sa fantaisie ; (...), ils se trouvaient, l'un vis-à-vis de l'autre, comme deux mariés qui entretiennent tranquillement une flamme domestique. »² Bien que toujours éprise, Emma prend peu à peu conscience de sa faute suite à la réception d'une lettre nostalgique de son père : « Mais qui donc la rendait si malheureuse ? où était la catastrophe extraordinaire qui l'avait bouleversée ? Et elle releva la tête, regardant autour d'elle, comme pour chercher la cause de ce qui la faisait souffrir »³

Cette mélancolie pousse Emma à se remémorer son enfance insouciante aux Bertaux, et ressent le besoin de se rapprocher de sa fille Berthe : « – Amenez-la-moi ! dit sa mère se précipitant pour l'embrasser. Comme je t'aime, ma pauvre enfant ! comme je t'aime ! (...) Puis, s'apercevant qu'elle avait le bout des oreilles un peu sale, elle sonna vite pour avoir de l'eau chaude, et la nettoya, la changea de linge, de bas, de souliers, fit mille questions sur sa santé, comme au retour d'un

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre IX, p.338, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie II, Chapitre X, Ibid., p.351.

³ Ibid., p.355.

voyage, et enfin, la baisant encore et pleurant un peu, elle la remit aux mains de la domestique, qui restait fort ébahie devant cet excès de tendresse. »¹

Ainsi, la tendresse maternelle prend le dessus et la jeune mère tente même de se rapprocher de son mari en se demandant : « Pourquoi donc elle exécrait Charles, et s'il n'eût pas été meilleur de le pouvoir aimer. »²

Chapitre 11 : l'Opération du pied-bot...

Encouragé par Homais et Emma, Charles se laisse convaincre d'opérer le pied-bot d'Hippolyte, un garçon d'écurie au Lion d'Or. L'opération se déroule à merveille sous les yeux ahuris de la foule attirée par les machines servant à opérer : « Et, comme dans les hôpitaux, on voyait à côté, sur une table, un tas de charpie, des fils cirés, beaucoup de bandes, une pyramide de bandes, tout ce qu'il y avait de bandes chez l'apothicaire (...) Charles piqua la peau ; on entendit un craquement sec. Le tendon était coupé, l'opération était finie. Hippolyte n'en revenait pas de surprise ; il se penchait sur les mains de Bovary pour les couvrir de baisers. »³

Emma se met alors à éprouver de la tendresse pour son mari : « La soirée fut charmante, pleine de causeries, de rêves en commun. Ils parlèrent de leur fortune future, d'améliorations à introduire dans leur ménage... »⁴

Mais cinq jours plus tard, la jambe d'Hippolyte se met à gangréner. M. Canivet, célèbre médecin Suisse, pratique une amputation de la cuisse. Déçue, Emma se détache définitivement de son mari, regrettant ainsi d'avoir pu croire encore en lui. Ainsi, les dernières envies de vie vertueuse disparaissent et Emma finit par retomber dans les bras de Rodolphe avec encore plus d'ardeur : « en face de lui, le regardait ; elle [Emma] ne partageait pas son humiliation, elle en éprouvait une autre : c'était de s'être imaginé qu'un pareil homme pût valoir

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre X, pp.355-359, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., p. 356.

³ Partie II, Chapitre XI, Ibid., p.363.

⁴ Ibid., p. 364.

quelque chose, comme si vingt fois déjà elle n'avait pas suffisamment aperçu sa médiocrité.¹

Chapitre 12 : Le projet de fuite...

Suite à l'échec de Charles, Emma reprend sa liaison adultère avec plus d'ardeur et de passion : « Ils recommencèrent à s'aimer. Souvent même, au milieu de la journée... »² Ainsi, exaspérée de plus en plus par son mari et par l'intrusion incessante de sa belle-mère, Emma projette de s'enfuir avec son amant en Italie. Elle en parle à Rodolphe. Ce dernier, incapable de comprendre cet amour sans frein, accepte, dans un premier temps, son projet de fuite. Ravie, la jeune femme planifie pendant plusieurs mois son évasion, ce qui la pousse à contracter de nombreuses dettes auprès du marchand d'étoffe.

De son côté, Rodolphe se désiste la veille du départ et décide de ne plus s'enfuir avec son amante : « Il se révolta contre elle (...) je ne peux pas m'expatrier, avoir la charge d'une enfant. (...) Et, d'ailleurs, les embarras, la dépense. Ah ! non, non, mille fois non ! Cela eût été trop bête ! »³

Chapitre 13 : La lettre de Rupture ...

Refusant le projet de fuite d'Emma, Rodolphe décide de rompre avec la jeune femme. Il rentre alors chez lui pour lui écrire une lettre de rupture. À la lecture des premiers mots de la lettre, Emma comprend et fuit au grenier où elle pense à se suicider. Heureusement, elle est interrompue par le repas que sa domestique lui annonce et redescend pour dîner. Mais au moment du dessert, elle entend passer à toute vitesse la voiture de Rodolphe et perd connaissance. Une fièvre cérébrale la cloue au lit pendant plusieurs semaines. En mari dévoué, Charles arrête de recevoir ses patients pour se consacrer entièrement à son épouse : « Pendant quarante-trois jours, Charles ne la quitta pas. Il abandonna tous ses malades ; il ne se couchait plus... »⁴

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre XI, p.379, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie II, Chapitre XII, Ibid., p.384.

³ Ibid., p.411-412.

⁴ Ibid., p. 431.

Chapitre 14 : La convalescence d'Emma...

Durant la convalescence d'Emma, Charles contracte plusieurs dettes afin de subvenir au besoin de sa famille. M. Lheureux profite de la situation pour réclamer la somme qu'Emma lui doit. Charles, ne sachant plus comment s'en sortir, décide de contracter un prêt auprès du commerçant.

Croyant ses dernières heures venues, Emma demande la visite du curé. Elle devient dès lors une parfaite dévote et s'adonne à des lectures pieuses. Mais cette situation ne dure que jusqu'au début du printemps. Un jour, lors d'une conversation avec le curé à propos du théâtre, Homais suggère aux Bovary de se rendre à Rouen pour voir une pièce. Le lendemain, le couple part.

Chapitre 15 : Les retrouvailles avec Léon

Pour améliorer la santé de son épouse, Charles propose à Emma de l'accompagner à Rouen pour assister à une pièce de théâtre. Dès que la jeune femme entre dans le théâtre, elle est subjuguée par la beauté des lieux.

En effet, lors de l'opéra de Lagardy, Emma s'identifie aux personnages du spectacle et se souvient alors de nombreux événements, comme son infidélité et son amour pour Rodolphe : « Elle s'emplissait le cœur de ces lamentations mélodieuses qui se traînaient à l'accompagnement des contrebasses, comme des cris de naufragés dans le tumulte d'une tempête. Elle reconnaissait tous les enivrements et les angoisses dont elle avait manqué mourir. La voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience, et cette illusion qui la charmait quelque chose même de sa vie. »¹

Au moment de l'entracte, Charles, qui est parti chercher une boisson fraîche pour Emma, rencontre Léon. À son retour, il en fait part à Emma. Léon les rejoint dans leur loge : « À partir de ce moment, elle n'écoula plus ; et le chœur des conviés, la scène d'Ashton et de son valet, le grand duo en ré majeur, tout passa pour elle dans l'éloignement, comme si les instruments fussent devenus moins sonores et les personnages plus reculés ; elle se rappelait les parties de cartes chez

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre XIV, p.461, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>.

le pharmacien, et la promenade chez la nourrice, les lectures sous la tonnelle, les tête-à-tête au coin du feu, tout ce pauvre amour si calme et si long, si discret, si tendre, et qu'elle avait oublié cependant. Pourquoi donc revenait-il ? quelle combinaison d'aventures le replaçait dans sa vie ? Il se tenait derrière elle, s'appuyant de l'épaule contre la cloison ; et, de temps à autre, elle se sentait frissonner sous le souffle tiède de ses narines qui lui descendait dans la chevelure. »¹

Emma commence alors à se sentir mal durant la pièce et demande à sortir. Les trois personnages quittent le théâtre pour aller prendre une glace : Comme avant, Emma et Léon conversent, tandis que Charles regrette de ne pas avoir vu la fin de la pièce. Alors, Léon propose au couple de rester un peu plus longtemps à Rouen. Bien que Charles ait des obligations professionnelles, Emma accepte, surprise par cette proposition.

Troisième partie :

Chapitre 1 : La scène du fiacre...

Ayant acquis une certaine expérience auprès des parisiennes, Léon a de plus en plus confiance en lui. Il est convaincu de pouvoir séduire « la femme de ce petit médecin »², et se résout enfin à vouloir « la posséder »³. Ainsi, en quittant M. et madame Bovary la veille au soir, Léon, les avait suivis de loin dans la rue : « puis les ayant vus s'arrêter à la Croix rouge, il avait tourné les talons et passé toute la nuit à méditer un plan. »⁴

Le lendemain, Léon organise des retrouvailles calculées avec Emma et lui avoue enfin ses sentiments lors d'une longue promenade à Rouen. De son côté, ne refusant pas les avances de Léon, Emma lui expose : « les impossibilités de leur amour, et qu'ils devaient se tenir, comme autrefois, dans les simples termes d'une

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre XIV, pp.468-469, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie III, Chapitre I, Ibid., p. 476.

³ Ibid., p.476.

⁴ Ibid., pp.476-477.

amitié fraternelle. »¹ Mais Léon insiste et obtient d'elle un second rendez-vous, le jour suivant à la cathédrale.

Le soir même, Emma tente d'expliquer à Léon que leur relation est impossible, en rédigeant une lettre interminable ²

À la cathédrale, Emma donne sa lettre à Léon et s'en va prier. Au moment où elle se relève, un sacristain vient à sa rencontre pour lui proposer de visiter le lieu. Voulant fuir Léon, Emma accepte, tandis que ce dernier s'impatiente. Léon agrippe brusquement la jeune femme et l'a fait sortir pour la ramener en fiacre à son hôtel. En route, Léon entraîne Emma vers une seconde relation adultère.

Chapitre 2 : La mort du père Bovary...

En rentrant à Yonville, Emma apprend d'Homais la mort du père Bovary. Le lendemain, les époux Bovary, ainsi que la mère de Charles, préparent les affaires du deuil. M. Lheureux, qui venait offrir ses services « eu égard à la fatale circonstance... »³, profite de l'occasion pour soutirer de l'argent au couple Bovary. Emma se rend à Rouen prétextant demander conseil à Léon, clerk de notaire, à propos de la gestion de leur argent : « Elle y resta trois jours... »⁴

Chapitre 3 : Une vraie Lune de miel...

En trois jours, Emma vit une véritable idylle avec Léon : « Ce furent trois jours pleins, exquis, splendides, une vraie lune de miel. Ils étaient à l'hôtel de Boulogne, sur le port. Et ils vivaient là, volets fermés, portes closes, avec des fleurs par terre et des sirops à la glace, qu'on leur apportait dès le matin. » ⁵Ainsi, la relation d'Emma et de Léon atteint le summum de l'intimité, avec des promenades, des discussions et des embrassades, une véritable lune de miel pour la jeune femme.

À la fin de ces trois jours, Emma suggère à son amant une correspondance épistolaire : « Les adieux furent tristes. C'était chez la mère Rolet qu'il devait

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie III, Chapitre I, p.487, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., p.490.

³ Partie III, Chapitre II, Ibid., p.519.

⁴ Ibid., p.524.

⁵ Partie III, Chapitre III, Ibid., p.525.

envoyer ses lettres ; et elle lui fit des recommandations si précises à propos de la double enveloppe, qu'il admira grandement son astuce amoureuse. ¹

Chapitre 4 : Visite de Léon à Yonville et l'ardeur musicale d'Emma...

Impatient de revoir sa maîtresse, Léon se rend à Yonville. Il dîne au Lion d'Or et va voir les Bovary. À la fin de la soirée, Il retrouve Emma et les deux amants décident d'établir un stratagème afin de se voir plus souvent : « Ils revinrent sur leurs pas pour s'embrasser encore ; et ce fut là qu'elle lui fit la promesse de trouver bientôt, par n'importe quel moyen, l'occasion permanente de se voir en liberté, au moins une fois la semaine. Emma n'en doutait pas. Elle était, d'ailleurs, pleine d'espoir. Il allait lui venir de l'argent. » ²

Espérant ainsi recevoir un héritage conséquent suite à la mort de son beau-père, Emma multiplie les dépenses auprès de M. Lheureux en l'envoyant chercher : « Vingt fois dans la journée pour une paire de rideaux jaunes à larges raies et un tapis. »³ Et vers le commencement de l'hiver, elle se découvre une « grande ardeur musicale. »⁴ En effet, Emma parvient à convaincre Charles de la laisser se rendre, chaque jeudi, à Rouen, pour se perfectionner au piano.

Chapitre 5 : Les jeudis d'Emma...

Désormais, chaque jeudi, Emma effectue, le même trajet, pour se rendre de bon matin à Rouen. La jeune femme s'abandonne avec fougue et passion à son amant, qu'elle désire de tout son être. Elle tient, bien entendu, les réels motifs de ses excursions secrets, en mentant. Mais malheureusement pour elle, M. Lheureux finit par l'apercevoir aux bras de Léon. Il profite de l'occasion pour lui soustraire encore plus d'argent. La situation financière du couple devient de plus en plus difficile, ce qui provoque la colère de la mère de Charles. Emma, de son côté, redouble de désir pour son amant et désormais rien ne l'arrête. Elle va même jusqu'à dormir, un soir, à Rouen. Charles s'en rend compte durant la nuit, sans pouvoir la trouver avant le petit matin.

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie III, Chapitre III, p.529, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie III, Chapitre IV, Ibid., p.532.

³ Ibid., p.532.

⁴ Ibid., p.533.

Ainsi, indépendante et plus forte que jamais, Emma se rend à Rouen quand elle le souhaite. Léon, quant à lui, est de plus en plus heureux de voir ses sentiments totalement partagés par Emma.

Chapitre 6 : La déchéance financière et amoureuse d'Emma Bovary...

Un jeudi, Homais et Emma prennent la même diligence pour Rouen. Léon subit les longs bavardages d'Homais et ne s'occupe guère d'Emma. Exaspérée, la jeune femme commence à remettre en cause cette relation. Elle prend conscience de l'alternance que connaît sa passion, entre déception et espoir : « Ils en vinrent à parler plus souvent de choses indifférentes à leur amour ; et dans les lettres qu'Emma lui envoyait, il était question de fleurs, de vers, de la lune et des étoiles, ressources naïves d'une passion affaiblie, qui essayait de s'aviver à tous les secours extérieurs. »¹ Par ailleurs, Emma est sévèrement menacée de saisie, ses problèmes financiers s'aggravent, et comme à ses habitudes, M. Lheureux en profite.

Ainsi, tout semble annoncer la ruine des Bovary. Léon commence à se fatiguer d'Emma et prend conscience que cette relation pourrait nuire à son avenir professionnel, étant donné qu'il est sur le point d'être nommé « premier clerc »². De son côté, la jeune femme est également écœurée de cette situation, mais n'a pas le courage de quitter son amant : « Elle était aussi dégoûtée de lui qu'il était fatigué d'elle. Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage. Mais comment pouvoir s'en débarrasser ? Puis, elle avait beau se sentir humiliée de la bassesse d'un tel bonheur, elle y tenait par habitude ou par corruption ; et, chaque jour, elle s'y acharnait davantage, tarissant toute félicité à la vouloir trop grande. »³ Un soir, en rentrant à Yonville, les meubles des Bovary sont saisis et personne ne peut rien y faire.

Chapitre 7 : La chute...

Emma se sent pourchassée. Cette situation catastrophique la contraint aux pires actes : « Elle partit pour Rouen, le lendemain dimanche, afin d'aller chez tous

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie III, Chapitre VI, p. 577, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>.

² Ibid., p.592.

³ Ibid., p. 593.

les banquiers dont elle connaissait le nom. Ils étaient à la campagne ou en voyage. Elle ne se rebuta pas ; et ceux qu'elle put rencontrer, elle leur demandait de l'argent, protestant qu'il lui en fallait, qu'elle le rendrait. Quelques-uns lui rirent au nez ; tous refusèrent ».¹ Emma alla jusqu'à suggérer à Léon de voler de l'argent pour l'aider. Il refuse. Désespérée et essayant des refus de prêts, elle se réfugie chez la mère Rollet. C'est alors qu'elle eut l'idée de faire appel à son premier amant : « Tout à coup elle se frappa le front, poussa un cri, car le souvenir de Rodolphe, comme un grand éclair dans une nuit sombre, lui avait passé dans l'âme. Il était si bon, si délicat, si généreux ! Et, d'ailleurs, s'il hésitait à lui rendre ce service, elle saurait bien l'y contraindre en rappelant d'un seul clin d'œil leur amour perdu. Elle partit donc vers la Huchette, sans s'apercevoir qu'elle courait s'offrir à ce qui l'avait tantôt si fort exaspérée, ni se douter le moins du monde de cette prostitution. »²

Chapitre 8 : Le suicide à l'arsenic...

En retrouvant Rodolphe, Emma est d'abord heureuse. Mais son ancien amant refuse de lui fournir les trois mille francs qu'elle lui implore. Il n'en a pas les moyens. La jeune femme s'emporte alors et s'en va. Prise d'hallucinations, elle se rend chez Homais et avale de l'arsenic pour s'empoisonner. Ensuite, elle retourne chez elle se coucher sur son lit.³

Les premiers effets de l'empoisonnement ne tardent pas à se manifester. Charles, affolé par la situation, ne sait que faire, tandis qu'Homais suggère d'analyser Emma. Lorsque les médecins constatent l'impossibilité de la sauver, la jeune femme fait ses adieux à sa fille et meurt « dans un rire atroce, frénétique, désespéré »⁴

Chapitre 9 : La veillée funèbre....

La douleur de Charles est si forte qu'il conserve à peine assez de bon sens pour demander que les dispositions funèbres soient faites. Il trouve néanmoins la

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie III, Chapitre VII, pp.605-606, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., pp.629.

³ Partie II, Chapitre VIII, Ibid., p. 643.

⁴ Ibid., p.665.

force d'ordonner les dispositions suivantes : « Je veux qu'on l'enterre dans sa robe de nocces, avec des souliers blancs, une couronne. On lui étalera ses cheveux sur les épaules ; trois cercueils, un de chêne, un d'acajou, un de plomb. Qu'on ne me dise rien, j'aurai de la force. On lui mettra par-dessus toute une grande pièce de velours vert. Je le veux. Faites-le. » ¹

Ainsi, la veillée se déroule. Pendant qu'Homais et Bournisien se perdent dans toutes sortes de discussions théologiques, Charles, lui, sombre dans la tristesse et le désespoir.

Chapitre 10 : L'enterrement...

Le père Rouault, qui n'avait été informé que de l'état difficile dans lequel se trouvait sa fille, espérait qu'elle serait guérie à son arrivée. Lorsqu'il aperçoit le cercueil, sa douleur est immense. Souffrant de cette nouvelle, le père Rouault quitte Charles et sa mère seuls, sans même voir Berthe, après le passage au cimetière. Charles et sa mère : « restèrent le soir, malgré leur fatigue, fort longtemps à causer ensemble. Ils parlèrent des jours d'autrefois et de l'avenir. Elle viendrait habiter Yonville, elle tiendrait son ménage, ils ne se quitteraient plus. Elle fut ingénieuse et caressante, se réjouissant intérieurement à ressaisir une affection qui depuis tant d'années lui échappait. Minuit sonna. Le village, comme d'habitude, était silencieux, et Charles, éveillé, pensait toujours à elle. » ²

Ainsi, à minuit, tandis que Rodolphe et Léon dorment tranquillement, et que la mère Bovary se réjouit à l'idée d'avoir à nouveau son fils tout à elle, Charles pense toujours à Emma et Justin, agenouillé sur la tombe d'Emma, la pleure.

Chapitre 11 : La mort de Charles...

Emma n'existe plus, toute la narration se focalise à présent sur Charles. Après la mort d'Emma, il se retrouve seul, abandonné de tous. Ses problèmes d'argent s'aggravent, mais il préfère alourdir ses dettes plutôt que de vendre les affaires ayant appartenu à sa défunte épouse. Sa mère s'en indigne, se brouille avec

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie III, Chapitre IX, p.669, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksg gratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie III, Chapitre X, Ibid., pp.693-694

lui et le quitte. Quant à Félicité, la bonne, elle s'enfuit en emportant avec elle, toute la garde-robe d'Emma.

Par la suite, Charles découvre les relations adultères d'Emma grâce aux nombreuses lettres laissées dans le grenier, mais « sa jalousie incertaine se perdit dans l'immensité de son chagrin. »¹ Il n'éprouve même pas de rancœur envers Rodolphe lorsqu'il le revoit plus tard : « Je ne vous en veux pas, dit-il (...) C'est la faute de la fatalité ! »² Pendant ce temps, Léon se marie. Restant seul avec sa fille, Charles se ruine en dépenses vestimentaires pour raviver le souvenir de sa défunte femme. Mais sa tristesse est immense, finalement, Berthe le retrouve un jour mort sur un banc au fond du jardin. L'enfant est prise en charge par une tante qui était « pauvre et l'envoie, pour gagner sa vie, dans une filature de coton »³ Tandis qu'Homais vaque à ses occupations et reçoit « la croix d'honneur. »⁴

Dans *Madame Bovary*, Gustave Flaubert opte pour une structure ternaire classique. Néanmoins, il n'hésite pas à casser le rythme de son récit en insérant, dans sa première partie, un chapitre entier qui fonctionne comme une analepse⁵ (Partie I, le chapitre VI), revenant sur la jeunesse et l'éducation d'Emma au couvent afin d'expliquer son tempérament « rêveur et romantique ». Par ailleurs, il y a une disproportion entre les trois parties. Cela permet au romancier de moduler le rythme du récit et de mettre en évidence certaines scènes clés. Ainsi, nous avons :

La première partie, contient 9 chapitres. Elle correspond à la mise en place des personnages par étapes, en commençant par Charles, un médecin de campagne modeste et sans éclat, ainsi qu'Emma, une jeune fille rêveuse et romantique, qui devient sa femme. Nous découvrons ainsi l'univers monotone des personnages, le mariage d'Emma avec Charles et ses premières désillusions face à une vie qui lui

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie III, Chapitre XI, pp.698, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., pp.710-711.

³ Ibid., p. 643.

⁴ Ibid., p.713.

⁵ Procédé narratif, qui consiste à insérer dans le récit des événements antérieurs à l'histoire principale. C'est un saut en arrière dans le temps.

paraît ennuyeuse et dépourvue de romantisme, particulièrement après une invitation à un bal, qui lui procure une joie éphémère et ne fait qu'accentuer la banalité et la monotonie de son existence.

La deuxième partie, qui contient 15 chapitres, constitue le cœur du roman puisqu'elle correspond au départ du couple Bovary pour Yonville. Ainsi, il y a non seulement un changement d'espace, mais également un tournant dramatique : Emma, continuellement insatisfaite, rêve d'une vie luxueuse et passionnée. Déçue par son mariage, elle entretient une relation adultère avec Rodolphe. Parallèlement, elle accumule des dettes pour vivre pleinement ses illusions romantiques et pour plaire à son amant.

Quant à la troisième partie, elle contient 11 chapitres et correspond au début de la double vie d'Emma entre Yonville et Rouen. Cette partie inaugure en effet la nouvelle relation d'Emma avec son deuxième amant, Léon. Mais cette dernière partie du roman met particulièrement l'accent sur les conséquences des choix d'Emma. En effet, ses dettes atteignent un niveau critique et ses relations amoureuses échouent. Dévastée et désespérée, elle finit par se suicider en s'empoisonnant à l'arsenic. Après sa mort, Charles, brisé, meurt à son tour, et leur fille Berthe est envoyée dans une filature de coton.

De ce fait, chaque partie comporte des scènes qui permettent de faire progresser l'histoire de façon significative. Ainsi, cette structure reflète les thèmes clés de l'œuvre, comme :

- 1) Le contraste entre les rêves romantiques d'Emma et la réalité provinciale ;
- 2) L'ennui et le désir d'évasion ;
- 3) La répétition des déceptions d'Emma, même dans ses relations adultères, ce qui renforce le sentiment d'échec et la fatalité de son destin ;
- 4) Les conséquences de l'adultère et de la poursuite du plaisir ;
- 5) La progression de l'endettement d'Emma et la conséquence de son suicide.

En somme, la structure de *Madame Bovary* est soigneusement élaborée pour mettre en valeur les thèmes du roman et l'évolution tragique de son personnage principal.

3.2. Le réalisme subjectif : le choix de l'impersonnalité

Madame Bovary est un roman réaliste. Ce mouvement a pour principal objectif de représenter fidèlement la vie réelle. Cependant, en rédigeant son roman, Gustave Flaubert s'est d'emblée placé en dehors du réalisme pratiqué à son époque par ses confrères, comme il l'explique dans une lettre adressée à Laurent-Pichat, co-directeur de la *Revue de Paris*, et éditeur de *Madame Bovary* : « On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre. C'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité, dont nous sommes bernés par le temps qui court. »¹

Le romancier ajoute dans une autre lettre, adressée cette fois-ci à son amante Louise Colet, que : « Le bon de la Bovary, c'est que ç'a aura été une rude gymnastique. J'aurai fait du récit écrit, ce qui est rare. »²

Ainsi, dans ce roman, Flaubert abandonne non seulement les spirales du romantisme, mais semble vouloir rédiger une œuvre novatrice, tant au niveau de sa structure qu'au niveau de son réalisme³. Tout en préservant la dimension mimétique du réalisme théorisé par Stendhal dans *Le Rouge et le Noir* en 1830 et popularisé principalement par Champfleury et Louis Edmond Duranty⁴, Flaubert le dépasse en travaillant en profondeur les détails de sa description. Le romancier s'engage dès lors dans un véritable travail d'investigation, qui pourrait être assimilé à la recherche scientifique, puisqu'il prend le parti de tout montrer avec un soin minutieux. Car pour lui, en matière de réalisme littéraire, comme dans les sciences naturelles, les détails, même les plus minimes, ont une grande portée, comme il l'explique dans une lettre à son ami Louis Bouilhet : « Croyez-vous donc que cette ignoble réalité, dont la reproduction vous dégoûte, ne me fasse tout autant

¹ Tondeur, De Claire-Lise, *Gustave Flaubert, critique : thèmes et structures*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1984, p. 15.

² Extrait d'une lettre adressée à Louise Colet, 07 juillet 1853, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm>, consulté le 11-05-2022 à 10h43.

³ Vingen, Barbara, *Le Flaubert réel*, Avant-propos, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 2009, pp. 3-5.

⁴ Castagnès, Gilles, *Réalisme (1856-1857) : journal dirigé par Edmond Duranty*, Classiques, Garnier, Paris, 2017.

qu'à vous sauter le cœur ? Si vous me connaissiez davantage, vous sauriez que j'ai la vie ordinaire en exécration. Je m'en suis toujours, personnellement, écarté autant que j'ai pu. - Mais esthétiquement j'ai voulu, cette fois, et rien que cette fois, la pratiquer à fond. Aussi ai-je pris la chose [la composition de *Madame Bovary*] d'une manière héroïque, j'entends minutieuse, en acceptant tout, en disant tout, en peignant tout. »¹

De ce fait, chez Flaubert, il ne s'agit pas de faire de la littérature une science à part entière, mais d'emprunter aux méthodes scientifiques leur valeur documentaire, leur rigueur intellectuelle, ainsi que les méthodes d'observations et d'expositions, comme le souligne le romancier dans une lettre destinée à son ami Maurice Schlésinger : « À propos d'un mot ou d'une idée, je fais des recherches »² Plus tard, Flaubert ajoutera, dans une lettre destinée à George Sand : « Le roman qui n'a été jusqu'à présent que l'exposition de la personnalité de l'auteur doit devenir scientifique et impersonnel et arriver à la précision de résultat d'une science exacte »³

Ainsi, dans le souci de tout dire, et de tout montrer, le romancier fait le choix de l'impersonnalité⁴. Cela consiste à intégrer dans le récit un narrateur omniscient, qui se fait le plus discret possible. Car pour Flaubert, moins nous sentons une chose, plus nous sommes aptes à l'exprimer, comme il l'explique dans une lettre destinée à Madame Edma Roger des Genettes : « *Madame Bovary* n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée ; je n'y ai rien ni de mes sentiments, ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans

¹ Extrait d'une lettre de Gustave Flaubert destinée à Louis Bouilhet, 6 juin 1855, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1855.htm> , consulté le 12-05-2022 à 21h10.

² Extrait d'une lettre de Gustave Flaubert destinée à Maurice Schlésinger, 18 décembre 1859, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1859.htm> , consulté le 17-05-2022 à 12h23.

³ Extrait d'une lettre de Gustave Flaubert destinée à George Sand, 15 décembre 1866, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1866.htm> , consulté le 17-05-2022 à 21h23.

⁴ Alikavazovic, Jakuta, *Flaubert : panorama d'un auteur*, Studyrama, 2003, pp.47-49.

son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas. ».¹

Ainsi, le narrateur de *Madame Bovary* ne se pose plus comme détenteur d'une vérité absolue, pas plus qu'il n'explicite la réalité au lecteur. La technique de l'impersonnalité flaubertienne repose principalement dans le retrait total du moi en employant le style indirect libre. La parole appartient au personnage et ne se distingue pas typographiquement du récit. L'impersonnalité a pour objectif de réduire au maximum la différence entre la parole du narrateur et celles des personnages. Cela crée un suspense permanent, puisque l'auteur fait subsister de véritables zones d'ombres. Le lecteur découvre la réalité en même temps que les personnages, et de la même façon, puisque le point de vue des protagonistes prédomine. Cette technique, qui vise à atteindre le degré d'effacement dans la narration, sera nommée plus tard « réalisme subjectif » par Michel Raimond : « Le réalisme subjectif dans le sens assez large tient d'un effort pour présenter au lecteur la réalité fictive à travers l'optique d'un protagoniste. »²

En somme, le réalisme flaubertien conçu dans *Madame Bovary* et affiné plus tard dans les autres romans de l'auteur, cherche à dévoiler au lecteur la réalité fictive du roman telle qu'elle est vue par les yeux d'un personnage particulier.³

3.3. L'organisation spatio-temporelle :

Dans le roman *Madame Bovary*, la remise en cause des conventions romanesques ne s'opère pas uniquement par un réalisme subjectif. Flaubert innove également au niveau de la dimension spatio-temporelle du roman.

En effet, comme nous l'avons précédemment mentionné, Flaubert apporte un nouveau rapport au temps romanesque classique en refusant de se soumettre aux exigences de la linéarité dans la progression chronologique. Ainsi, dans le

¹ Extrait d'une lettre de Gustave Flaubert destinée à Edma Roger des Genettes, 30 octobre 1856, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1856.htm> consulté le 11-01-2021 à 11h31.

² Raimond, Michel, *Le réalisme subjectif dans "L'Éducation sentimentale"*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n°23, 1971, P. 299.

³ Gilles Philippe, *Le discours indirect libre et la représentation du discours perçu*, Fabula / Les colloques, Marges et contraintes du discours indirect libre, 2007, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3867.php>, consultée le 19/05/2022.

roman, les personnages sont sensibles au temps qui passe, mais ils ne sont pas pour autant inscrits dans une dynamique. La conséquence principale de ce parti pris romanesque est le refus de l'action et du dramatique, comme le souligne Flaubert, dans une lettre, qu'il a écrite à Louise Colet au sujet de l'amour naissant entre Emma et Léon pendant les premiers mois du séjour d'Emma à Yonville : « J'ai ainsi cinquante pages d'affilée, où il n'y a pas un événement, c'est le tableau continu d'une vie bourgeoise et d'un amour inactif... »¹ Ainsi, Flaubert situe ses événements dans le temps, mais de façon à ce que le lecteur puisse lui-même, établir la chronologie du roman. Dans cette partie de notre étude, nous avons tenté de reconstituer la chronologie de ce roman, en voici le résultat :

Dans *Madame Bovary*, le point de départ de la chronologie romanesque est l'année 1812, période où monsieur Charles-Denis-Bartholomé Bovary, ancien aide-chirurgien-major, épouse la fille d'un marchand bonnetier pour sa dot de soixante mille francs.² Quelques temps après, les deux jeunes gens donnent naissance à Charles Bovary. D'après les indications données par le romancier, nous supposons que ce dernier est né en fin 1812 ou 1813, étant donné que rien dans le texte n'indique que le couple a attendu longtemps la naissance d'un enfant. Douze ans plus tard, sa mère obtient qu'il commence ses études auprès du curé du village³. À 15 ans⁴, Charles entre définitivement au collège de Rouen, de fin octobre à la fin novembre, puisque le romancier mentionne « la foire Saint- Romain »⁵. « Trois ans plus tard », à 18ans, ses parents le retirent du collège pour lui faire étudier la médecine, persuadés qu'il pourrait se pousser seul jusqu'au baccalauréat⁶ Il est finalement reçu officier de santé, avec un an de retard, ayant

¹ Extrait d'une lettre de Gustave Flaubert adressée à Louis Bouilhet, 17 janvier 1852, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.htm>, consulté le 30-05-2022 à 11h22.

² Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre I, p.13, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>.

³ Ibid., p.17.

⁴ Ibid., p.19

⁵ <https://www.visiterouen.com/actualites/au-rythme-des-temps-forts/foire-saint-romain-rouen/> : La foire Saint-Romain est une fête foraine rouennaise annuelle se déroulant de la fin octobre à la fin novembre.

⁶ Partie I, Chapitre I, Flaubert, Gustave, op.cit., p.20.

complètement échoué à ses examens. Ainsi, les cours de médecine duraient quatre ans à cette époque¹, et Charles a accompli cinq ans d'études. Nous estimons qu'il a donc reçu son diplôme à l'âge de 23 ans, ce qui correspondrait, si nous suivons notre logique, à l'année 1835 ou 1836. Peu de temps après, la mère de Charles lui fait épouser Héroïse, une veuve de quarante-cinq ans, qui meure quelques années plus tard, au printemps, après une violente dispute avec ses beaux-parents à cause d'un notaire d'Ingouville, qui emporta avec lui tout son argent² L'auteur ne donne aucune précision sur la durée de ce premier mariage de Charles Bovary. Néanmoins, il précise que son personnage a dû patienter une année, après le décès d'Héroïse, avant de s'engager avec Emma Rouault : « Le père Rouault embrassa son futur gendre. On remit à causer des arrangements d'intérêt ; on avait, d'ailleurs, du temps devant soi, puisque le mariage ne pouvait décemment avoir lieu avant la fin du deuil de Charles, c'est-à-dire vers le printemps de l'année prochaine. »³ Ainsi, la première rencontre de Charles et d'Emma a eu lieu le 7 janvier, le lendemain de la fête des Rois, étant donné que le père Rouault s'est cassé la jambe la veille au soir en revenant de faire les Rois chez un voisin.⁴ Après cette première rencontre et le décès d'Héroïse, la première épouse de Charles Bovary, au début du printemps (mars/avril), la chronologie du roman devient un peu confuse, car l'auteur fait de plus en plus allusion aux fleurs et aux fruits qui déterminent pour le lecteur la saison où se place un épisode. C'est ainsi que Charles retourna aux Bertaux cinq mois après son intervention auprès du père Rouault, lorsque les poiriers étaient déjà en fleur⁵, ce qui correspondrait à la fin avril ou

¹ Léonard, Jacques, *Les études médicales en France entre 1815 et 1848*, Revue d'histoire moderne Contemporaine, 1966, disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1966_num_13_1_2898, consulté le 02/06/2022 à 22h35.

² Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre I, pp.41-42, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

³ Partie I, Chapitre III, Ibid., p.53

⁴ La fête des Rois, ou Épiphanie se tient traditionnellement le 6 janvier : <https://www.noovomoi.ca/style-et-maison/infos-pratiques/article.fete-rois-histoire-origine.1.1012944.html>

⁵ Flaubert, Gustave, Partie I, Chapitre III, op.cit., p.44.

début mai. Charles obtient la main d'Emma le 29 septembre à la « Saint-Michel »¹, à l'époque où il est venu passer trois jours aux Bertaux. Ainsi, le mariage fut célébré au printemps, puisque la jeune femme passa tout l'hiver à préparer son trousseau².

Deux jours après la noce³, les jeunes mariés s'installent à Tostes où Emma s'ennuie pendant tout l'été. Ce n'est que vers la fin de septembre qu'un événement inattendu vient perturber la monotonie de sa vie provinciale, puisque le couple Bovary est invité au bal de Vaubyessard, chez le marquis d'Andervilliers⁴. Après le bal, Emma passe tout l'hiver dans le souvenir nostalgique de cette nuit enchanteresse. Charles, quant à lui, est tout à fait satisfait de sa petite vie, ce qui crée de plus en plus de distance entre lui et sa jeune épouse. Espérant un nouveau rebondissement, Emma passe un deuxième hiver tranquille à Tostes, entre les brèves visites du père Rouault vers la fin février et l'attente d'une vie meilleure⁵. Mais voyant que rien d'extraordinaire ne se produit, la jeune femme désespère et, au printemps, l'ancien maître de Charles lui diagnostique une maladie nerveuse et conseille à Charles de lui faire changer d'air⁶. Charles s'exécute et quitte Tostes pour Yonville au mois de mars.⁷

Le couple arrive à Yonville vers six heures, un mercredi, puisque c'était un jour de marché dans le bourg⁸. Leur fille Berthe naît quelque mois après, un dimanche, vers six heures, au soleil.⁹ Six semaines après son accouchement, Emma est prise tout à coup d'un besoin de voir sa petite fille, qui avait été mise en nourrice chez la femme du menuisier.¹⁰ Alors accompagnée de Léon, elle rend

¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Saint-Michel> : le jour de la Saint-Michel, le 29 septembre, qui était en Occident la date de paiement des fermages par les fermiers après la récolte : c'est en conséquence la date traditionnelle d'expiration des baux ruraux.

² Flaubert, Gustave, Partie I, Chapitre III, op.cit., p.53.

³ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre IV, p.64., La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

⁴ Partie I, Chapitre VII, Ibid., p.96.

⁵ Ibid., p.138

⁶ Partie I, Chapitre IX, Ibid., p.140

⁷ Ibid., p.141.

⁸ Partie II, Chapitre I, Ibid., p.159

⁹ Ibid., p.183

¹⁰ Ibid., p.187

visite à la nourrice de la petite Berthe. Au cours du trajet, Emma apprécie les « troènes, les véroniques, les églantiers et les orties », qui étaient en fleur¹ : Flaubert situe donc l'épisode en été.

L'automne et l'hiver qui suivent sont l'occasion pour Léon de faire une cour discrète à Emma. Alors, il s'établit entre eux une sorte d'association, un commerce continu de livres et de romances. Un dimanche après-midi de février, alors qu'il neigeait, monsieur et madame Bovary, Homais et Léon, partent voir, à une demi-lieue d'Yonville, dans la vallée, une filature de lin.² Au cours de cette promenade, Emma apprécie le charme de Léon, mais elle nie ses sentiments et se tourne vers la religion. En effet, au commencement d'avril³, Emma se rend à l'église pour voir l'abbé Bournisien. Un mois plus tard, Léon, las d'aimer sans résultat, quitte Yonville.⁴ Pendant le mois qui suit, et pour oublier sa déception amoureuse, Emma s'endette de plus en plus auprès de monsieur Leheureux. Ainsi, elle varie quotidiennement ses coiffures, achète des dictionnaires, une grammaire, une provision de papier blanc pour apprendre l'italien, et essaie même des lectures sérieuses, de l'histoire et de la philosophie.⁵ Mais tous ses efforts n'aboutissent à rien, et elle finit par sombrer dans la dépression. Charles finit par demander de l'aide à sa mère, qui vient leur rendre visite pour trois semaines.⁶

Après le départ de la belle-mère, le dernier mercredi de juin, Emma rencontre Rodolphe Boulanger.⁷ Elle le revoit quelques temps plus tard aux Comices agricoles, et celui-ci, lui rend une deuxième visite, six semaines après les comices⁸. « Aux premiers jours d'octobre »⁹, Emma et Rodolphe font une promenade à cheval. Les mois suivants, Emma va de plus en plus souvent à la

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre I, p. 189, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie II, Chapitre V, Ibid., p. 208.

³ Ibid., p.226.

⁴ Partie II, Chapitre VI, Ibid., p.243.

⁵ Ibid., p.256.

⁶ Partie II, Chapitre VII, Ibid., p.259.

⁷ Ibid., p.266.

⁸ Partie II, Chapitre IX, Ibid., p.318.

⁹ Partie II, Chapitre X, Ibid., p.324.

Huchette. « Pendant tout l'hiver »¹, ont lieu ainsi les rendez-vous nocturnes avec Rodolphe, dans le jardin, ou dans le cabinet de consultation de Charles. Quand le printemps arrive, leur liaison n'a plus le même enchantement pour eux.

Au mois d'avril ², Emma reçoit une lettre de son père, qui fait naître en elle le désir de se rapprocher de son mari. À la fin du printemps, après l'échec de l'opération du pied bot du jeune Hippolyte, le garçon d'écurie à l'hôtel du Lion d'or, Emma est de plus en plus exaspérée par son mari et finit par retomber dans les bras de son amant. Et pour satisfaire ses caprices et ceux de son amant, la jeune femme s'endette de plus en plus auprès de monsieur Leheureux³.

Le 29 juin à la « Saint-Pierre »⁴, M. Leheureux menace Emma de dévoiler son secret à Charles. Elle finit par le payer avec l'envoi de M. Derozerays, un client de son mari. En août, une violente dispute éclate avec la belle-mère d'Emma. Plus déterminée que jamais à s'enfuir avec son amant, la jeune femme fait venir M. Leheureux et lui commande toutes sortes d'objets afin de préparer au mieux son départ, prévu pour le 4 septembre⁵.

Le 3 septembre, la veille du départ, Emma reçoit une lettre de rupture. Choquée par l'annonce de Rodolphe, elle est prise d'une fièvre cérébrale qui dure quarante-trois jours. Sa convalescence fut longue puisqu'elle dure tout l'hiver et une grande partie du printemps. La mère de Charles vient chez eux et reste jusqu'à la fin avril, après les fêtes de Pâques.⁶

L'été, le couple Bovary se rend à Rouen pour assister à une pièce de théâtre. Lors du spectacle, ils aperçoivent Léon. Deux jours après, Emma et lui font une promenade en fiacre. Lheureux arrive quarante-huit heures⁷ après leur retour à Yonville, pour proposer de renouveler un billet signé par Charles pendant la

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre X, p.345, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie II, Chapitre XI, Ibid., p.355.

³ Ibid., pp.351-353.

⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/F%C3%AAt_de_la_Saint-Pierre

⁵ Partie II, Chapitre XI, Op.cit., p.406

⁶ La fête de pâques, se tient traditionnellement entre le 22 mars et le 25 avril de chaque année, qui correspond au premier dimanche après la première pleine lune, qui suit le 21 mars : <https://kalendrier.ouest-france.fr/fetes-et-jours-feries/paques.html>

⁷ Partie III, Chapitre VI, Op.cit., p.521.

maladie d'Emma. Pendant l'hiver, Emma prétexte des leçons de piano pour revoir chaque jeudi son nouvel amant.¹

Leheureux rend régulièrement visite aux Bovary pour demander le remboursement de leur dette. Un jour, (l'auteur ne donne aucune indication précise) M. Leheureux aperçoit Emma au bras de Léon alors que les deux amants sortent de l'hôtel de Boulogne. Trois jours après, Lheureux vient réclamer ses deux mille francs. Il rédige quatre billets à ordre, de mille francs chacun, pour régler les dettes d'Emma. Cependant, à force d'acheter, de ne pas payer, d'emprunter, de souscrire des billets, puis de renouveler ces billets, qui s'enflent à chaque nouvelle échéance. Emma ne parvient jamais à se sortir de ce cercle vicieux².

Le jour de la mi-carême³, ce qui correspond au mois de mars ou avril, Emma va à un bal masqué à Rouen. Le lendemain, sa bonne Félicité lui montre un papier gris réclamant le paiement de huit mille francs pour éviter la saisie de ses meubles et effets dans vingt-quatre heures pour tout délai. Le samedi est consacré au procès-verbal de la saisie. Le dimanche, Emma part pour Rouen pour essayer de faire un emprunt chez les banquiers qu'elle connaît de nom. À deux heures de l'après-midi, elle essaie de persuader Léon de lui prêter de l'argent. Léon ne parvient même pas à lui procurer la somme de trois mille francs. Déçue, Emma se rend le lendemain d'abord chez Guillaumin, le notaire, ancien maître de Léon lorsque celui-ci était clerc à Yonville, puis chez Binet, le percepteur. Mais ne trouvant d'aide nulle part, Emma décide d'aller voir Rodolphe, qui refuse de l'aider. Désespérée, Emma se rend chez Homais, obtient de Justin la clef du capharnaüm et avale de l'arsenic. Elle rentre chez elle après six heures⁴

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie III, Chapitre IV, p.532, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie III, Chapitre V, Ibid., p.556.

³ La mi-carême est fêtée le jour arrivant à la moitié du carême, c'est-à-dire, selon la tradition chrétienne, au vingtième des quarante jours du jeûne avant pâques : <https://www.lejourduseigneur.com/fetes-chretiennes/careme>

⁴ Partie III, Chapitre VIII, Op.cit., p.643.

Pendant la nuit, Charles découvre qu'Emma s'est empoisonnée. Il écrit aussi vite que possible une lettre à monsieur Canivet et au docteur Larivière. Canivet arrive au milieu de la nuit, le docteur, Larivière au matin¹, et Emma meurt le jour-même. Homais et l'abbé Bournisien font la veillée. Madame Bovary mère arrive tôt le lendemain matin. Le soir, il y a une deuxième veillée. Le lendemain matin, c'est l'arrivée du père Rouault, et l'après-Midi a lieu l'enterrement².

En été, Charles rencontre Rodolphe au marché d'Argueil³. Le lendemain, Charles va s'asseoir dans le jardin. À sept heures du soir, sa fille Berthe le trouve mort. Madame Bovary mère meurt également dans l'année, et la petite fille est envoyée chez une tante.

L'analyse chronologique du roman révèle que Flaubert utilise deux types d'indications temporelles. D'une part, il emploie des repères précis tels que les dates, les mois, les fêtes et les saisons, ainsi que des indices indirects comme les allusions aux fruits et aux fleurs de saison ou aux variations de température. D'autre part, l'auteur situe les événements à travers des indications de durée relative, souvent imprécises. Ces indications comprennent des expressions comme « un jour », « une fois », « un matin », « un soir », « le lendemain », « À partir de ce jour-là », « À partir de ce moment », « Dès lors », « à mesure que », « quelquefois », « de temps à autre », « parfois », « souvent », « d'abord », « peu à peu ». Ensemble, ces indications permettent d'estimer la durée de la fiction romanesque à environ neuf ans et sept mois, entre la rencontre d'Emma et la mort de Charles.

Ainsi, le temps romanesque est étroitement lié aux moments forts du temps subjectif d'Emma, ce qui perturbe la linéarité de la chronologie de l'histoire. Parfois, une année entière d'ennui s'écoule en quelques lignes, tandis que d'autres moments, empreints d'exaltation et d'extase, se déploient sur plusieurs pages du

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie III, Chapitre VIII, p.646, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie III, Chapitre X, Ibid., p.691.

³ Partie III, Chapitre XI, Ibid., p.709.

roman et correspondent aux scènes marquantes, telles que le bal de la Vaubyessard, les Comices, l'Opéra de Rouen...etc.

En définitive, le temps de la fiction est influencé par la subjectivité du personnage à travers lequel la réalité est perçue. Flaubert privilégie le reflet de l'événement dans la conscience plutôt que l'événement lui-même. Cette approche permet au romancier d'unifier le texte en harmonisant son objet et sa matière : le roman de Flaubert porte sur un roman, celui d'Emma. Ainsi, les mots de Flaubert, rapportant d'autres mots, lui permettent de peindre ton sur ton, selon la formule idéale du « livre sur rien » ¹

De même, les personnages flaubertiens semblent subir l'espace plutôt que de s'y mouvoir et d'y progresser. L'espace devient ainsi un lieu d'immobilité, et non de progression. Même lorsque des déplacements effectifs ont lieu, comme dans la dernière partie du roman avec les allers-retours répétés entre Yonville et Rouen, le mouvement est nié par la répétition constante du même, se transformant à son tour en principe d'enfermement. L'écriture flaubertienne semble donc nier la notion de « chronotope » comme principe actif du roman, ouvrant la voie à un roman qui pourrait ne plus être romanesque. Flaubert inaugure ainsi ce que Gérard Genette a nommé la « dé- romanisation du roman ». Il s'écarte des canons traditionnels pour mettre au point une « écriture du silence », également appelée « écriture du blanc », « prélude à l'écriture blanche » qui caractérisera le Nouveau Roman au XXe siècle.²

Cependant, Flaubert opère diverses divisions spatiales qui revêtent une valeur symbolique ³ pour les personnages, et pour Emma, comme en témoignent les trois exemples suivants :

¹ Bismut, Roger, *Sur une chronologie de Madame Bovary*, 1973, Les amis de Flaubert et de Maupassant, Article disponible en ligne sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/042_005/, consulté le 18 / 07/2022 à 20h51.

² Beaulieu, Étienne, *Silence et poésie chez Gustave Flaubert*, 2001, Article en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2001-v37-n1-etudfr734/008847ar.pdf> , consulté le 30-07-2022 à 11h41.

³ Roberts, Paula, *L'espace dans Madame Bovary*, 1994, Disponible en ligne sur https://www.researchgate.net/publication/311630461_L'espace_dans_Madame_Bovary , consulté le 03/08/2022 à 14h23.

1) Exemple n°1 : Tostes, Yonville et Rouen sont des villes qui représentent différentes étapes de la vie d'Emma et reflètent ainsi son évolution psychologique. Ainsi, Tostes symbolise l'ennui et la monotonie de sa vie conjugale, Yonville représente l'espoir et l'illusion, et Rouen incarne la désillusion et la chute.

2) Exemple n°2 : Les lieux associés à ses amants, comme le château de Rodolphe ou l'hôtel de Rouen, deviennent des espaces de rêve et d'illusion : « Le tiède appartement, avec son tapis discret, ses ornements folâtres et sa lumière tranquille, semblait tout commode pour les intimités de la passion. Les bâtons se terminant en flèche, les patères de cuivre et les grosses boules de chenets reluisaient tout à coup, si le soleil entrait. Il y avait sur la cheminée, entre les candélabres, deux de ces grandes coquilles roses ou l'on entend le bruit de la mer quand on les applique à son oreille (...) Comme ils aimaient cette bonne chambre pleine de gaieté. »¹ Cependant, ces lieux se transforment rapidement en symbole de désillusions lorsque ses espoirs sont déçus : « Elle s'esquiva brusquement, se débarrassa de son costume, dit à Leon qu'il lui fallait s'en retourner, et enfin resta seule à l'hôtel de Boulogne. Tout et elle-même lui étaient insupportables. Elle aurait voulu, s'échappant comme un oiseau, aller se rajeunir quelque part, bien loin, dans les espaces immaculés. »²

3) Exemple 3 : la chambre d'Emma est un lieu intime où s'illustrent ses rêves romantiques, ses lectures passionnées ou ses moments de désespoirs : « Ma femme ne s'en occupe guère, dit Charles ; elle aime mieux, quoiqu'on lui recommande l'exercice, toujours rester dans sa chambre, à lire (...) les heures passent. On se promène immobile dans des pays que l'on croit voir, et votre pensée, s'enlaçant à la fiction, se joue dans les détails ou poursuit le contour des aventures. Elle se mêle aux personnages »³ La chambre d'Emma symbolise ainsi son monde intérieur et son désir d'évasion.

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie III, Chapitre V, p.542, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie III, Chapitre VI, Ibid., p.596.

³ Partie II, Chapitre II, Ibid., p.171.

En somme, à l'instar du temps, l'espace forme une union cohésive et complémentaire avec le récit du roman *Madame Bovary*. Chez Flaubert, aucun détail n'est gratuit, comme il le souligne dans une lettre à Charles Augustin Sainte-Beuve : « Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite, toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action »¹

¹ Extrait d'une lettre à Charles Augustin Sainte-Beuve, 23 décembre 1862, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/23-d%C3%A9cembre-1862-de-gustave-flaubert-%C3%A0-charles-sainte-beuve/>, consulté le 06/08/2022 à 13h47.

Chapitre II

Constitution et fonction du personnage
d'Emma et des principaux protagonistes du
roman

Dans *Madame Bovary*, Emma est le personnage central de l'intrigue romanesque. Il est également l'objet principal de l'analyse psychologique et l'élément crucial du récit. En effet, Flaubert lui attribue un état civil, une activité sociale, et une psychologie détaillée, ce qui crée et renforce l'illusion réaliste. Le lecteur la perçoit ainsi comme une jeune femme ayant réellement existé. Dans ce contexte, comment l'auteur a-t-il conçu le personnage d'Emma ? Quel rôle joue-t-elle dans la narration et quelle relation entretient-elle avec les autres protagonistes du roman ?

1. Emma Bovary, un nom, un physique et un caractère :

Sous l'apparence de la simplicité et du vide qui caractérise sa vie, Emma est un personnage complexe. En effet, le roman fait émerger de multiples portraits d'elle, et la narration à la troisième personne permet de faire varier les perspectives. Ainsi, Emma est perçue différemment par son mari, ses deux amants, les personnages secondaires et le narrateur. Ces regards diversifiés offrent une multitude d'angles de vue.

1.1. Étude onomastique :

Ce roman de Gustave Flaubert offre une véritable galerie de portraits bourgeois, où se côtoient des personnages et des lieux issus de l'imagination de l'auteur. Dans cette partie de notre étude, nous nous sommes particulièrement intéressés au prénom et au nom de famille d'Emma Bovary. Nous avons cherché à examiner en profondeur ce choix onomastique afin de comprendre l'élaboration et la fonction de ce personnage central du roman.

Avant d'épouser Charles Bovary, Emma se nommait « Rouault ». Bien que ce patronyme soit très répandu en Normandie, néanmoins, il est d'origine germanique, dérivant « hrodwald », composé de « hrod », qui signifie « gloire » et de « waldan », qui signifie « gouverner »¹. Ainsi, l'idée de « gloire de gouverner » pourrait refléter l'aspiration constante d'Emma Rouault à l'ascension sociale.

¹ ROUAULT:Origine du nom, généalogie, popularité du nom, Disponible en ligne <https://www.geneanet.org>. Consulté le 03-09-2022 à 11h47.

C'est dans cette optique qu'elle épouse Charles Bovary. Emma Rouault cherchait à s'échapper de sa ferme. Elle désirait devenir la femme du médecin, mais même après son mariage, elle demeure insatisfaite et rêve de Paris et d'aristocratie.

Quant au prénom, il représente dans le roman de Gustave Flaubert l'anagramme d'« aime ». Il est important de souligner que, dans les premiers plans et scénario de *Madame Bovary*, Emma s'appelait initialement « Marie ». Dans son essai onomastique *Noms et prénoms dans Madame Bovary*, Jean Pommier ¹ remarque que le prénom « Marie » est fondamental dans l'œuvre romanesque de Flaubert, car le romancier l'attribuait systématiquement à ces principaux personnages féminins. On le retrouve par exemple dans son roman de jeunesse autobiographique *Mémoire d'un fou*, dans *l'Education sentimentale* avec « Marie Arnoux », et dans le récit de *Passion et vertu*. De plus, « Marie » fait référence à la première femme aimée par Flaubert, Madame Schlésinger. Pour Flaubert, « Marie » caractérise « l'amoureuse », mais ce prénom a également une connotation religieuse, car il renvoie à la Vierge Marie dans la tradition chrétienne, symbole de pureté et d'admiration pour de nombreux croyants. On peut supposer que le romancier a changé « Marie » en « Emma » car son personnage, exalté, succombe à l'adultère. D'ailleurs, dans ses manuscrits et ses nombreuses lettres, il signale les sources possibles de ses noms propres, tout en expliquant leurs significations, comme le souligne Jean Pommier : « Emprunté à la fille, Marie, de la femme aimée (Mme Schlésinger), cueilli sur les lèvres de celle-ci (1836), — stylisé en « Maria » en 1838 (*Mémoires d'un fou*), redevenu « Marie » en 1842 (Novembre), associé à « Anna » sous la forme « Maria » en 1850-1851 (*Une Nuit de don Juan*) ; essayé sous ses deux formes à la fin de 1851 pour baptiser la future Mme Bovary, puis rejeté, — il est repris plus tard et désigne finalement Mme Arnoux, c'est-à-dire encore Mme Schlésinger.»²

¹ Pommier, Jean, *Noms et prénoms dans Madame Bovary*, Essai d'onomastique littéraire, in *Dialogues avec le passé. Études et portraits littéraires*, Grasset, 1967 : cité par Bruneau, Jean, *Noms et prénoms dans Madame Bovary*, Les Amis de Flaubert – Année 1977 – Bulletin n° 51 – Page 42, disponible en ligne sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/051_042/, consulté le 09/09/2022 à 17h37.

² Ibid.

Ainsi, Emma, anagramme du verbe « aimer », est conjugué au passé, ce qui correspond parfaitement au personnage de la déception romantique qu'elle incarne. Elle lisait avidement des romans d'amour et aspirait à devenir une héroïne passionnée, mais elle n'y parvint jamais. En définitive, Emma n'a jamais vraiment aimé, car elle ne savait pas aimer.

1.2. Portrait physique :

Afin de répondre aux exigences du réalisme subjectif, la description physique d'Emma Rouault est présentée de manière fragmentée et mimétique. En effet, l'auteur dévoile son physique par petites touches, selon le point de vue des personnages qui la regardent. Ces descriptions sont disséminées à différents endroits de la narration.

Ainsi, c'est à travers le regard de Charles, lors de leur première rencontre à la ferme des Berteaux, puis à travers celui de Léon et de Rodolphe, que le lecteur construit progressivement le portrait physique d'Emma. Au fil de sa lecture, le lecteur découvre, à travers le point de vue de Charles qu'Emma a « de longs cheveux noirs » (Partie 1-Chapitre 2), qu'elle les relève « en bandeaux » (Partie 1-Chapitre 5), qu'elle a « le nez droit » (Partie 2-Chapitre 5), que ses mains « ne sont pas très belles et ses ongles sont taillés en amande » (Partie 1-Chapitre 2) et que ses lèvres sont « ombragées d'un léger duvet noir » (Partie 2-chapitre 12).

Pour Léon Dupuis, Emma est une jeune femme élégante à « la taille mince » (Partie2-chapitre5), tandis que Rodolphe Boulanger la décrit avec « de belles dents, les yeux noirs, le pied coquet, et la tournure d'une Parisienne. » (Partie2- chapitre 7).

Ainsi, l'auteur ne présente pas un portrait uniforme. Ces descriptions physiques, disséminées tout au long du roman, sont des représentations picturales qui offrent aux lecteurs la liberté d'imaginer le physique d'Emma.

1.3. Portrait psychologique :

Contrairement au portrait physique, le caractère moral de l'héroïne est plus approfondi, car il est plus précis et complexe. En effet, le romancier le présente de manière paradoxale, son personnage évoluant sans cesse au gré des circonstances rencontrées tout au long du roman. Ainsi, Emma est en constante évolution, tiraillée entre ses sentiments, ses émotions, ses rêves et ses désirs.

Flaubert met en scène avec minutie une petite bourgeoise insatisfaite de sa vie, aspirant continuellement au changement. La jeune femme rêve d'une vie de châtelaine, de princes charmants et de paysages lointains tels que Venise : « Il n'était question que de petits anges, de madones, de lagunes, de gondoliers... »¹

Emma se projette sans cesse dans un ailleurs fantasmé, qui se heurte brutalement au monde concret et paysan. Et voici l'originalité de ce personnage : Emma est romantique, mais son romantisme est perverti par des stéréotypes médiocres qui guident ses moindres faits et gestes. Gustave Flaubert se moque ironiquement de cette dérive, jugeant le romantisme d'Emma décadent et dangereux : « Ah ! elle s'occupe ! À quoi donc ? À lire des romans, de mauvais livres, des ouvrages qui sont contre la religion et dans lesquels on se moque des prêtres par des discours tirés de Voltaire. Mais tout cela va loin, mon pauvre enfant, et quelqu'un qui n'a pas de religion finit toujours par tourner mal. (...) il fut résolu que l'on empêcherait Emma de lire des romans. L'entreprise ne semblait point facile. La bonne dame s'en chargea : elle devait, quand elle passerait par Rouen, aller en personne chez le loueur de livres et lui représenter qu'Emma cessait ses abonnements. N'aurait-on pas le droit d'avertir la police, si le libraire persistait quand même dans son métier d'empoisonneur ? »²

Ainsi, le romantisme dicte toutes les conduites d'Emma. Flaubert en abuse, accumulant sans cesse des clichés ridicules qui ruinent les sentiments qu'ils pourraient susciter. L'excès de ces derniers engendre la banalité et l'ennui, car le

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre VI, p.79, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie I, Chapitre VII, Ibid., pp.258-259.

lecteur, tout comme Emma, est dépassé et perd son imagination : « Il s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient pour lui rien d'original. » ¹

L'ennui éprouvé par Emma s'accroît à travers la pauvreté linguistique, issue du romantisme. En effet, si nous nous référons au dialogue de Rodolphe, lors duquel Emma lui demande de réaffirmer ses sentiments, nous remarquons son manque de distinction :

- M'aimes-tu ?
- Mais oui, je t'aime
- Beaucoup ?
- Certainement !²

Ce déficit s'explique par le contenu relativement vide des ouvrages romanesques. À plusieurs reprises dans le récit, Flaubert souligne l'absence quasi totale de fond dans cette littérature, comme le démontre l'attitude d'Emma, qui ne se soucie guère de « la niaiserie du style et l'imprudence de la note des chansons chantées », mais uniquement de « l'attrayante fantasmagorie des réalités sentimentales »³ L'insuffisance du contenu s'accorde avec leurs auteurs anonymes, pour la plupart des comtes ou vicomtes ratés espérant décrocher le succès avec leurs ouvrages. Finalement, ce qui attire Emma n'est pas la qualité littéraire, qu'elle soit romantique ou autre ; ce qui compte pour elle, c'est de manier les « belles reliures de satin » afin de mieux masquer la pauvreté du reste. Les conséquences de ce romantisme stéréotypé et dégradé suivent une logique cruelle et légitime que nous résumons comme suit :

Chaque rêve et espoir romantique se trouve inéluctablement brisé dans le roman, à tel point qu'au début, le lecteur a du mal à distinguer clairement les raisons d'un tel acharnement. Ce personnage féminin est non seulement insatisfait de sa condition sociale, mais également de sa situation amoureuse. Ayant un idéal romantique, Emma a du mal à s'adapter à la réalité. Flaubert détruit tous ses rêves,

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre VII, pp.393, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., p.392.

³ Partie I, Chapitre VI, Ibid., p.79.

en les confrontant à une vérité implacable et inévitable. L'auteur se plaît donc à inverser les ambitions d'Emma, en lui imposant un destin funeste. Ainsi, fatalement, la jeune femme donne naissance à une petite fille alors qu'elle désirait un garçon, épouse un mari d'un ennui mortel, trouve des amants lâches et peu maniérés, et l'adultère, au lieu d'être, le moyen d'accéder à l'amour heureux qu'elle imaginait, devient au contraire le moyen de trouver la mort. De plus, elle décède après d'atroces souffrances, alors qu'elle escomptait un départ rapide et indolore.

Tous ces éléments permettent à l'auteur de mettre en garde le lecteur contre les dangers de la littérature romantique. Ainsi, le romancier attribue à son personnage des caractéristiques néfastes qui salissent : « Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets. »¹

À ce sort du destin s'ajoutent des situations saugrenues, comme les rendez-vous manqués d'Emma avec ses deux amants, durant lesquels toute la perfection du moment s'effondre. Nous pouvons citer sa première sortie en tête-à-tête avec Léon, dégradée par l'atmosphère extérieure (Partie 2, chapitre 3), ou son premier rendez-vous avec Rodolphe, où ils s'avouent leurs sentiments respectifs tandis que les prix agricoles de la fête des comices résonnent en bruit de fond. (Partie 2, chapitre 8). En définitive, à travers le personnage d'Emma, Flaubert avait l'intention de :

- 1) Représenter et décrire une réalité sociale en mettant en scène une héroïne dont la vie banale et vide ressemble à celle de la majorité.
- 2) Dévoiler toute la médiocrité de la bourgeoisie provinciale.
- 3) Condamner l'attrait passionnel d'Emma pour les clichés, les lieux communs et le romantisme de bas étage.

En somme, le personnage d'Emma répond fidèlement au projet littéraire de Gustave Flaubert. En effet, *Madame Bovary*, c'est plus de 500 pages sur le vide de sa vie, ce qui illustre parfaitement le défi romanesque du romancier : écrire un

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre VI, p.78, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne

roman sur rien. Notant par ailleurs que, depuis 1892, le nom d'Emma Bovary fait est utilisé comme antonomase, inventée par Jules de Gaultier¹. La notion de bovarysme désigne l'inadéquation des univers romanesques à servir de modèles au monde réel, entraînant une série de désillusions. Par extension, le terme désigne une pathologie de lecture. Cette pathologie, dont souffrait l'héroïne du roman de Flaubert, a conduit de nombreux adaptateurs du roman à percevoir Emma comme une femme souffrante et victime de l'excès de romantisme.

2. Charles Bovary ou l'anti-héros :

Dans le roman, il est difficile de dresser un portrait physique et psychologique traditionnel de Charles Bovary, car les éléments disséminés ne parviennent pas à former une individualité aux contours clairement définis. Cependant, Gustave Flaubert nous livre des éléments biographiques de ce personnage, dont le physique et l'aspect psychologique évoluent en accord avec sa vie.

Charles Bovary semble être le personnage principal de l'œuvre de Gustave Flaubert, puisqu'il ouvre et clôt le roman. Cela nous amène à nous interroger sur son rôle dans la fiction et à nous demander s'il s'agit d'un héros ou d'un anti-héros.

2.1. Portrait de Charles Bovary :

Dès l'incipit du roman, le romancier retrace les origines familiales de Charles Bovary, en présentant ses parents, M. et Mme Charles-Denis-Bartholomé Bovary. Son père, ancien aide-chirurgien-major, était attaché à un « certain idéal viril de l'enfance », selon lequel il s'efforçait d'éduquer son fils, voulant « qu'on l'élevât durement, à la spartiate, pour lui faire une bonne constitution. »² Ainsi, les principes éducatifs du père Bovary, tirés principalement de son expérience

¹ Jayot, Delphine, *Le bovarysme : histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne*, Flaubert [En ligne], Résumés de thèses, 2009, Disponible en ligne sur : <http://journals.openedition.org/flaubert/411>, consulté le 12/09/2022 à 22h04.

² Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre I, p.16, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

professionnelle dans l'armée, consistaient à envoyer son fils « se coucher sans feu et boire à grands coups de rhum. »¹.

Sa vision éducative semble également marquée par la philosophie de Jean Jacques Rousseau, qui se traduit chez lui par une existence sauvageonne : il laissant son fils « courir sans souliers » en affirmant qu'il « pouvait bien aller tout nu, comme les enfants des bêtes »². L'auteur fait également du père de Charles un lecteur invétéré de Voltaire, faisant référence à son anticléricalisme, puisqu'il encourageait son fils à « insulter les processions »³.

Par ailleurs, même si le père Bovary semble influencé par la pensée des Lumières, il se soucie peu de l'éducation scolaire de son fils, jugeant que « ce n'était pas la peine »⁴, alors que la véritable raison résidait dans le fait qu'il ne voulait pas assumer les frais de scolarité de son unique enfant. Ainsi, Charles Bovary passa sa petite enfance à vagabonder dans le village, et « suivait les laboureurs, et chassait, à coups de motte de terre, les corbeaux qui s'envolaient. Il mangeait des mûres le long des fossés, gardait les dindons avec une gaule, fanait à la moisson, courait dans le bois, jouait à la marelle sous le porche de l'église les jours de pluie, et, aux grandes fêtes, suppliait le bedeau de lui laisser sonner les cloches, pour se pendre de tout son corps à la grande corde et se sentir emporter par elle dans sa volée. Aussi poussa-t-il comme un chêne. Il acquit de fortes mains, de belles couleurs. »⁵

Contrairement à l'assurance effrontée et à l'avarice assumée du père viril, la mère de Charles, la première Madame Bovary, est une figure maternelle extrêmement protectrice et possessive, qui gavait son fils de « confiture », et « le

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre I, p.16, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., pp. 15-16.

³ L'anticléricalisme est un courant de pensée et un ensemble d'actions qui s'opposent à l'influence du clergé et des institutions religieuses sur la société. Voltaire, figure emblématique des Lumières, a joué un rôle majeur dans le développement de la pensée anticléricale, information extraite de : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-marche-de-l-histoire/voltaire-et-la-religion-9349975> , consulté le 15/09/2022 à 19h48.

⁴ Partie I, Chapitre I, Op.cit., p.16.

⁵ Ibid., p.17.

traînait toujours derrière elle »¹. Malheureuse et déçue par son mari « incapable », elle affichait une « humeur difficile, piaillarde, nerveuse »² et reportait sur son enfant toutes ses ambitions : « Elle rêvait de hautes positions, elle le voyait déjà grand, beau, spirituel, établi, dans les ponts et chaussées ou dans la magistrature. Elle lui apprit à lire, et même lui enseigna, sur un vieux piano qu'elle avait, à chanter deux ou trois petites romances ».³

A 12 ans, la mère Bovary obtient que l'on commence les études de Charles. Sa première éducation fut dispensée par le curé du village, mais le résultat ne fut pas concluant, car le principe éducatif de l'église était la mémorisation et les conditions d'apprentissage n'étaient jamais propices aux progrès de l'élève : « C'était aux moments perdus qu'elles se donnaient, dans la sacristie, debout, à la hâte, entre un baptême et un enterrement ; ou bien le curé envoyait chercher son élève après l'Angelus, quand il n'avait pas à sortir. On montait dans sa chambre, on s'installait : les moucheron et les papillons de nuit tournoyaient autour de la chandelle. Il faisait chaud, l'enfant s'endormait ; et le bonhomme, s'assoupissant les mains sur son ventre, ne tardait pas à ronfler, la bouche ouverte. D'autres fois, quand M. le curé, revenant de porter le viatique à quelque malade des environs, apercevait Charles qui polissonnait dans la campagne, il l'appelait, le sermonnait un quart d'heure et profitait de l'occasion pour lui faire conjuguer son verbe au pied d'un arbre. La pluie venait les interrompre, ou une connaissance qui passait. Du reste, il était toujours content de lui, disait même que le jeune homme avait beaucoup de mémoire. »⁴

Après cette expérience désastreuse, les parents de Charles finissent par abandonner l'éducation religieuse et confient leur fils à de véritables pédagogues. Cependant, son expérience au collège est à l'image de sa première journée d'école, qui se soldera encore une fois par un échec total. Charles, qui était un enfant

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre I, p.15-16, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., pp. 14-15.

³ Ibid., p.16.

⁴ Partie I, Chapitre I, Ibid., p.18.

épanoui à la compagne avec une grande force physique qui se développait « comme un chêne »¹, apparaît comme « pas large des épaules » aux yeux de ses condisciples au collège. Ses habits et tous ses gestes sont maladroits au point de provoquer les rires des élèves, qui vont jusqu'à l'hilarité générale lorsqu'il prononce son nom de manière inintelligible.

De plus, même en s'appliquant, il se maintiendra toujours « vers le milieu de la classe »², il ne brillera jamais. L'aveuglement de sa mère atteint son paroxysme lorsqu'elle décide de le retirer du collège pour « lui faire étudier la médecine, persuadés qu'il pourrait se pousser seul jusqu'au baccalauréat. »³ Ce ne fut point le cas puisqu'il aura des difficultés à suivre « le programme des cours ». Sa mère décidera qu'il sera officier de santé, mais Charles échouera « complètement à son examen »⁴, et sa mère interviendra : « Charles se remet donc au travail et prépara sans discontinuer les matières de son examen, dont il apprit d'avance toutes les questions par cœur. Il fut reçu avec une assez bonne note. Quel beau jour pour sa mère ! On donna un grand dîner. »⁵

Ainsi, Gustave Flaubert dresse le portrait d'un homme qui manque de talent et de vivacité d'esprit puisqu'il doit redoubler d'effort pour réussir de simples tâches. C'est un élève médiocre, dont les résultats scolaires sont continuellement insuffisants. Quant à son caractère, il manque « cruellement » de fermeté, ce qui le rend contrôlable par toutes les femmes de sa vie notamment par Emma qui, soumise à son charisme, finit par en perdre toute cohérence.

2.2. Vision critique du narrateur :

Charles Bovary est certes le personnage principal du roman, mais toute la narration ne s'organise pas autour de sa personne et de son parcours. Ainsi, contrairement au héros traditionnellement surdimensionné, doté de vertus ou de

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre I, p.17, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Ibid., p.19.

³ Ibid., p.20.

⁴ Ibid., p.23.

⁵ Ibid., p.24.

qualités qui le distinguent des autres et lui permettent de surmonter des obstacles, Charles Bovary se présente comme l'incarnation par excellence de la médiocrité.

En effet, Charles Bovary n'est point glorieux. Tous ses faits et gestes sont maladroits. Il n'est jamais là où il faut et ne fait jamais ce qu'il faut. Le narrateur omniscient dresse un portrait dépréciatif de ce personnage, qui semble né sous le signe de l'imperfection. Il insiste sur ses origines campagnardes, sur sa laideur physique, et également sur son manque de vivacité d'esprit, puisqu'il échoue dans tout ce qu'il entreprend : études, profession et mariage. Il est continuellement enfermé dans un rôle qui ne lui convient pas. Il peine à devenir lui-même, à exister en son nom, se contentant du rôle de figurant. Il n'est jamais montré comme celui qui a l'initiative ou le contrôle des événements. Au contraire, placidité et docilité s'imposent comme les traits dominants de son caractère, auxquels fait écho son patronyme à consonance « bovine »¹ Le narrateur ne révèle jamais ses motivations, à croire qu'il n'en a pas. Sa parole est souvent réduite au bégaiement et au psittacisme², comme le souligne la récurrence du redoublement, de la répétition dans toutes ses répliques, ce qui contribue à son effacement. Les rare fois où il a l'occasion de s'exprimer, sa conversation est « plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. Il n'avait jamais été curieux, disait-il, pendant qu'il habitait Rouen, d'aller voir au théâtre les acteurs de Paris. Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman. Un homme, au contraire, ne devait-il pas, tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ? Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien. Il la croyait heureuse ; et elle lui en voulait de ce calme si bien assis, de cette pesanteur sereine, du

¹ Le terme « Bovin » fait référence aux animaux de la famille des bovidés, qui comprend les vaches, les bœufs et les taureaux : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bovin/10801>, consulté le 20/09/2022 à 14h09.

² Le terme « psittacisme » désigne une répétition mécanique de paroles ou d'écrits, à la manière d'un perroquet, sans compréhension du sens : <https://www.cnrtl.fr/definition/psittacisme>, consulté le 22/09/2022 à 21h20.

bonheur même qu'elle lui donnait. »¹ Le lecteur ne pouvait donc que rarement avoir accès aux pensées intérieures du personnage.

De plus, la virilité de Charles est constamment remise en question. Ses deux mariages ne lui permettent pas de s'affirmer dans son statut d'homme, puisque ses femmes, Héloïse puis Emma, sont « le maître ». Il perd ainsi toute possibilité de devenir un héros, un personnage principal au cœur de l'action. Flaubert en fait donc l'incarnation de la bourgeoisie de province, médiocre dans ses aspirations et ses idéaux, se contentant de sa situation plutôt que de chercher à l'améliorer.

2.3. La réalité intérieure du personnage :

La simplicité de la nature de Charles s'oppose au caractère exalté d'Emma. Il s'épanouit dans la monotonie du quotidien, alors qu'Emma est sans cesse à la recherche de l'ascension sociale et sentimentale. Contrairement à sa femme, qui était déçue de ne pas avoir eu de fils, la naissance de sa fille est pour lui un accomplissement. Il est donc entièrement satisfait de son existence.

Par ailleurs, en dépit de sa platitude, Charles est un mari dévoué et toutes ses attentions vont à la satisfaction de sa femme. Son amour est sincère et sa dévotion désintéressée. Quand Emma tombe malade, il en prend soin et délaisse toute activité professionnelle. Il est donc capable d'empathie et de sentiments dirigés vers les autres, alors qu'Emma ne se soucie que d'elle-même.

Ainsi, c'est l'un des personnages les plus attendrissants, qui n'existe véritablement dans le texte, particulièrement avant l'apparition d'Emma et après sa mort, un peu comme si Emma s'est approprié le personnage principal en prenant toute la place disponible. Par étrange destin et un curieux retournement des situations, il devient à la fin du roman le genre même de personnage romantique qu'Emma aurait pu aimer.

En effet, contrairement à l'effacement habituel de Charles, son chagrin pour la mort d'Emma le révolte et le pousse à refuser l'ordre des choses, comme le

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie I, Chapitre VII, pp.86-87, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

souligne Didier Philippot¹. Ainsi, Charles refuse la consolation de la religion en rejetant l'aide proposée par l'ecclésiastique.² Il éprouve une attirance morbide pour le cadavre de sa femme, allant jusqu'au fétichisme en réclamant des cheveux d'Emma ou en transformant sa chambre en mausolée, refusant de vendre tout ce qui lui a appartenu, ce qui nous rappelle la réaction effarouchée d'Emma dans le sixième chapitre de la première partie du roman en apprenant la mort de sa mère lorsqu'elle était au couvent³. Charles demande même à Félicité, la dame de chambre, de continuer à porter les robes de sa défunte épouse pour prolonger l'illusion de la vie : « Charles, en l'apercevant par derrière, était saisi d'une illusion, et s'écriait : « Oh ! reste ! reste ! »⁴

Même la découverte de l'infidélité d'Emma attise son désir et le pousse à mener des investigations approfondies pour tenter de justifier honorablement l'adultère de sa femme en accusant la fatalité⁵. Mais la révolte de Charles est de courte durée, puisque sa résignation fataliste et sa capacité à pardonner à Rodolphe attestent une fois encore sa faiblesse et son manque d'initiative, en abandonnant son être à un amour qui le dépasse et qui finit par le tuer, comme le souligne Didier Philippot : « La haine lui est étrangère parce qu'il n'a plus d'amour propre, parce qu'il n'a plus que de l'amour. La résignation fataliste de l'innocent prouve son abnégation absolue, l'abandon de son être à l'infini d'un amour qui le dépasse et le domine comme une « fatalité », et dont il accepte tout par un oubli total, religieux, de lui-même. »⁶

¹ Philippot, Didier, *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2006, p.935.

² Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie III, Chapitre IX, p.670, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

³ Partie I, Chapitre VI, Ibid., pp.81-84.

⁴ Partie III, Chapitre XI, Ibid., p. 696.

⁵ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie III, Chapitre XI, p.711, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

⁶ Philippot, Didier, *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2006, p.418.

3. Les amants et les habitants de Yonville-l'Abbaye :

Les habitants de Yonville l'Abbaye sont des protagonistes secondaires, mais ils jouent un rôle crucial dans l'évolution du personnage d'Emma Bovary, puisqu'ils contribuent de manière significative à la profondeur et à la complexité de ce personnage. Tout d'abord, il y a Léon Dupuis et Rodolphe Boulanger, qui deviennent successivement les amants d'Emma. Ensuite, nous avons les autres habitants, dont les plus importants sont le pharmacien Homais et le marchand d'étoffes monsieur Leheureux.

Dans cette partie de notre étude, nous nous sommes intéressés au profil de ces personnages, aux rôles qu'ils occupent dans la narration, ainsi qu'au regard qu'Emma porte sur eux.

3.1. Léon Dupuis/Rodolphe Boulanger :

Léon Dupuis est un jeune clerc de notaire qui espère terminer ses études de droit à Paris. Il habite chez le pharmacien Homais, dans une petite pièce au second étage.¹

Léon est un personnage cultivé, qui s'intéresse à la politique, à l'art, à la musique, à la littérature et particulièrement à la poésie. Il semble être conçu sur mesure pour Emma : c'est un jeune homme fin, délicat et romantique à souhait, qui adule l'héroïne comme si elle était une déesse. Mais timide et pudique, il n'osera jamais, du moins dans la deuxième partie du roman, lui déclarer sa flamme : « Il se torturait à découvrir par quel moyen lui faire sa déclaration ; et, toujours hésitant entre la crainte de lui déplaire et la honte d'être si pusillanime, il en pleurait de découragement et de désirs. Puis il prenait des décisions énergiques ; il écrivait des lettres qu'il déchirait, s'ajournait à des époques qu'il reculait. Souvent il se mettait en marche, dans le projet de tout oser ; mais cette résolution l'abandonnait bien vite en la présence d'Emma »²

¹ Gustave, Flaubert, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre II, p.167, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre II, pp.206-207, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

Las d'aimer sans résultat et s'ennuyant à mourir à Yonville-l'Abbaye, Léon prend une décision qui bouleversera la vie d'Emma. Il décide de partir pour Paris afin de continuer ses études. La jeune femme devient mélancolique et sombre dans la dépression : « Comme au retour de la Vaubyessard, quand les quadrilles tourbillonnaient dans sa tête, elle avait une mélancolie morne, un désespoir engourdi. Léon réapparaissait plus grand, plus beau, plus suave, plus vague ; quoiqu'il fût séparé d'elle, il ne l'avait pas quittée, il était là, et les murailles de la maison semblaient garder son ombre. »¹

Dans la troisième partie du roman, le lecteur redécouvre un nouveau Léon, plus mûr et plus confiant. Désormais, c'est un clerc de notaire qui fréquente les parisiennes. En revoyant Emma, lors d'une pièce de théâtre jouée à Rouen, il prend beaucoup plus la parole et n'hésite pas à mettre en place des subterfuges pour la revoir et la séduire : « Puis, en la revoyant après trois années d'absence, sa passion se réveilla. Il fallait, pensa-t-il, se résoudre enfin à la vouloir posséder. »²

Cependant, même si Léon semble nourrir de véritables sentiments pour sa maîtresse, il se montre ingrat et manque totalement de générosité lorsque la jeune femme le sollicite pour qu'il lui prête de l'argent : il refuse alors, qu'il avait, pendant leur liaison, toujours bénéficié de la générosité d'Emma.

Ainsi, Emma qui a toujours vu en Léon son alter ego, découvre, à l'instar de Charles, un homme médiocre, qui incarne la dérision des rêveries romantiques, mais de façon beaucoup plus molle qu'elle. Finalement, ce protagoniste n'a été, avant tout, qu'une première étape dans la quête du désir de madame Bovary qui, après lui, cédera physiquement à Rodolphe, avant de revenir vers lui et de le posséder à son tour.

Quant à Rodolphe Boulanger, c'est un noble local et un grand séducteur. Flaubert a fait de lui une sorte de « Don Juan » de province. Dans le roman, son rôle se limite à séduire madame Bovary, et l'initier à une passion toute charnelle, qu'elle n'avait guère éprouvée jusqu'alors, puisqu'il incarne pour Emma l'un des

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre VII, pp. 252-253, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie III, Chapitre I, Ibid., p. 476.

personnages des romans romantiques qu'elle lisait au couvent : « Elle se répétait : J'ai un amant ! un amant ! se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. »¹

Ainsi, contrairement à Léon, Rodolphe n'a jamais vraiment aimé Emma. Pour lui, c'est une simple conquête à ajouter à sa longue liste de séducteur. Avec elle, il était couvert de cadeaux. D'ailleurs, quand elle revient vers lui, à la fin du roman, pour lui demander de l'argent, en offrant son corps en gage, il refuse, plongeant Emma dans un profond désespoir.

3.2. Le pharmacien Homais :

Bien qu'il ne soit qu'un personnage secondaire, Homais semble être le protagoniste le plus important du roman. Pour Flaubert, il incarne dans sa nature la plus grotesque toute la bêtise humaine, étant donné que le nom « Homais » est dérivé du latin « Homo », « Hominis », qui signifie l'homme.

Ainsi, ce modèle du « sot prétentieux, pédant, malveillant, et anticlérical », mais désirant une « religion pour le peuple »², se présente comme le défenseur de la propriété privée et rêve aux honneurs tout en rejetant le système. C'est lui qui aura « le dernier mot » dans le livre, dans une sorte de « happy end » bourgeois, où la dérision de Flaubert se laisse percevoir, avec la réplique de « Homais vient de recevoir la croix d'honneur »³.

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre IX, p.334, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Le personnage de monsieur Homais dans *Madame Bovary* : étude disponible en ligne sur <https://www.etudes-litteraires.com/madame-bovary-homais.php>, consulté le 25/09/2022 à 9h46.

³ Partie III, Chapitre XI, Ibid., p.712.

En somme, ce personnage qui prend de plus en plus d'importance au sein de l'intrigue, n'apparaît que dans la deuxième partie du roman. Il impressionne le canton, où il est considéré comme un intellectuel parce qu'il est apothicaire, « rédacteur d'opuscules scientifiques », et correspondant au Fanal de Rouen (journal de la ville). C'est un « âne », mais dont le ton et la fierté impressionnent le bas peuple. Homais a aussi un rôle très curieux du point de vue de la trame narrative puisqu'il est toujours présent aux moments où l'histoire prend un tournant décisif : c'est lui qui annonce la tenue des comices agricoles (où Rodolphe séduit Emma), qui souffle l'idée d'aller au théâtre de Rouen, de faire des promenades à cheval avec Rodolphe, de prendre des leçons de piano avec Léon, et c'est aussi lui qui indique l'endroit où se trouve l'arsenic, en présence de madame Bovary.

3.3. M. Leheureux, le marchand d'étoffes :

M. Leheureux apparaît pour la première fois dans la narration lorsqu'Emma et Charles déménagent à Yonville, où se trouve leur future demeure. Par la suite, il devient de plus en plus présent dans de nombreuses péripéties, à partir du cinquième chapitre de la deuxième partie du roman.

Ce personnage, qui est un marchand d'étoffes et de nouveautés, se spécialise dans la mode, particulièrement dans la mode parisienne. Né « Gascon »¹, il devient « Normand ». Il a un physique plutôt « sympathique », avec « une figure grasse, molle et sans barbe », une « chevelure blanche », qui rendait « plus vif encore l'éclat rude de ses petits yeux noirs. » Il se montre continuellement gentil et poli « jusqu'à l'obséquiosité » avec tous les habitants de Yonville, en se tenant toujours « les reins à demi courbés, dans la position de quelqu'un qui salue ou qui invite. » Pourtant, sous cet aspect de « gentil bonhomme » se cache un « commerçant fourbe », qui n'hésite pas à vendre sa marchandise à qui que ce soit, que ses clients aient les moyens financiers ou non.²

¹ La Gascogne est une région culturelle située dans le territoire compris entre la Garonne et les Pyrénées : Grand Sud-Ouest français et Val d'Aran en Espagne (Généralité de Catalogne).

² Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre V, p.212, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

Emma apparaît comme une proie idéale aux nombreuses tentations proposées par le marchand, qui n'hésite pas à lui vendre à crédit ses différentes marchandises, dès que l'occasion se présente. La jeune femme, qui se nourrissait de rêves et de clichés romantiques, accumule les achats pour combler le vide de sa vie. Ainsi, elle succombe très vite et se laisse rapidement gagner par une folie dépensière, qui pousse son mari à s'endetter pour satisfaire ses moindres caprices.

Ainsi, M. Leheureux participe largement à la déchéance financière de l'héroïne puisqu'« à force d'acheter, de ne pas payer, d'emprunter, de souscrire des billets, puis de renouveler ces billets, qui s'enflaient à chaque échéance nouvelle, elle avait fini par préparer au sieur Lheureux un capital, qu'il attendait impatiemment pour ses spéculations.¹ Par ailleurs, M.Lheureux met la pression sur Emma, étant donné qu'il est l'unique personnage à avoir connaissance de toute sa vanité, puisqu'il a découvert ses adultères par le biais des nombreux achats de la jeune femme pour son amant Rodolphe notamment la fameuse cravache : « Et, sûr de sa découverte, il sortit en répétant à demi-voix et avec son petit sifflement habituel - Soit ! nous verrons ! nous verrons ! »²

Au final, M. Leheureux, qui au début, comme son nom l'indique, procurait beaucoup de bonheur à Emma Bovary en répondant positivement à ses pulsions, qui se manifestaient à travers ses achats compulsifs, finit par précipiter sa déchéance et sa chute, qui se soldera par un suicide à l'arsenic.

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie III, Chapitre VI, p. 598, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection « À tous les vents ». Volume 715 : version 2.01, Livre disponible en ligne sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie II, Chapitre XII, Ibid., p. 390.

Chapitre III

**La postérité de l'œuvre et l'universalité d'Emma
Bovary**

1. Réinventer la critique littéraire :

Chez Gustave Flaubert, théorie et pratique sont intimement liées. Ce romancier appartient, comme le souligne Yvan Leclerc, à « la race des esprits auto-analytique. »¹ L'intention qu'il portait à conserver l'ensemble des éléments qui constituaient la genèse de ses œuvres en est la preuve, car au-delà de produire des chefs-d'œuvre de la littérature française, il avait avant tout l'intention de réinventer la critique littéraire du XIXe siècle.

Dans cette partie de notre étude, nous avons mis l'accent sur les raisons qui ont poussé notre auteur à vouloir un changement dans la critique littéraire de son époque, tout en mettant en lumière sa conception de la critique littéraire. Nous avons également souligné l'influence qu'a eue Flaubert sur les fondements de la critique littéraire de la seconde moitié du XIXe siècle.

1.1. Regard critique à l'égard des critiques :

Gustave Flaubert a toujours manifesté sa méfiance et son mépris à l'égard de la critique littéraire de son époque, comme il l'explique dans une lettre datant du 2 juillet 1853 : « Ô critiques ! Éternelle médiocrité qui vit sur le génie pour le dénigrer ou pour l'exploiter ! Race de hannetons qui déchiquettent les belles feuilles de l'Art ! [...] Comme c'est peu senti, cet article ! pas un mot de l'Art, de la forme en soi, des procédés d'effet. [...] Mais n'y a-t-il donc pas un coin sur la terre où l'on aime le Vrai pour le Vrai, le Beau pour le Beau, où l'enthousiasme s'accepte sans honte et pour le seul plaisir d'en jouir, comme d'une volupté où l'idée vous convie ? »²

Ainsi, le romancier reprochait aux critiques littéraires de vouloir abaisser les grandes œuvres à leur niveau au lieu de s'élever jusqu'à elles. Le 28 juin 1853,

¹ Leclerc, Yvan, *Lieux et discours théorique chez Flaubert*, Centre Flaubert, Université de Rouen (2000) in Tanguy, Renard, Logé, Marie-France, *Flaubert et la théorie littéraire*, Publications des facultés universitaires de Saint-Louis, Bruxelles, 2005, p.23.

² Extrait d'une lettre de Gustave Flaubert adressée à Louise Colet, 2 juillet 1853, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm>, consulté le 17/10/2022 à 12h23.

il écrit que la critique littéraire du début du XIXe siècle était : « au dernier échelon de la littérature, comme forme presque toujours, et comme valeur morale, incontestablement. Elle passe après le bout-rimé et l'acrostiche, lesquels demandent au moins un travail d'invention quelconque. »¹

Mais selon lui, il y a plus grave, puisque la majorité des critiques littéraires agissaient par ignorance ou par jalousie, comme il l'écrit, le 14 octobre 1846 à Louise Colet : « C'est perdre son temps que de lire des critiques. Je me fais fort de soutenir dans une thèse qu'il n'y en a pas eu une bonne depuis qu'on en fait, que ça ne sert à rien qu'à embêter les auteurs et à abrutir le public, et enfin qu'on fait de la critique quand on ne peut pas faire de l'art, de même qu'on se met mouchard quand on ne peut être soldat »²

Ainsi, depuis la publication du roman *Madame Bovary*, Gustave Flaubert n'a jamais trouvé, sauf exception rarissime, de critiques capables de rendre compte de ses livres de manière équitable, mis à part quelques gens du métier comme Charles-Augustin Sainte-Beuve ou Charles Baudelaire.³ En effet, le romancier détestait les feuilletonistes dont « les articles dans les journaux littéraires ne font que refléter l'opinion d'une coterie, qu'étendre la polémique d'un clan, sans prétention à la vérité ou à la sincérité. Les collaborateurs de journaux, ayant leurs favoris et leurs ennemis personnels, seraient incapables de jugement littéraires. »⁴

Ainsi, ce que le romancier reprochait aux critiques de son temps l'a poussé à réfléchir à une autre critique, capable de juger non pas l'homme, mais l'œuvre en elle-même, comme il l'explique dans une lettre adressée à Louise Colet, le 12 octobre 1853 : « Il faut faire de la critique comme on fait de l'histoire naturelle, avec absence d'une idée morale. Il ne s'agit pas de déclamer sous telle ou telle

¹ Extrait d'une lettre de Gustave Flaubert adressée à Louise Colet, 28 juin 1853, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm>, consulté le 17/10/2022 à 13h46.

² Extrait d'une lettre de Gustave Flaubert adressée à Louise Colet, 14 octobre 1846, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php> consulté le 17/10/2022 à 14h12.

³ Girardin, Marina, *Les interactions de la critique littéraire savante et de la biographie d'écrivain en France dans la seconde moitié du XIXe siècle*, thèse du Doctorat en études littéraires, université du Québec, 2014.

⁴ Extrait d'une lettre de Flaubert cité par Tondeur, De Claire-Lise, *Gustave Flaubert critique : thèmes et structures*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1984, p.12.

forme, mais bien d'exposer en quoi elle consiste, comment elle se rattache à une autre et par quoi elle vit. L'esthétique attend son Geoffroy Saint-Hilaire, ce grand homme qui montra la légitimité des monstres. Quand, on aura pendant quelque temps traité l'âme humaine avec l'impartialité qu'on met dans les sciences physiques à étudier la matière, on aura fait un pas immense ». ¹

Et dans sa préface aux *Dernières chansons* de son ami Bouilhet, il précise avec plus de netteté encore le rôle, selon lui, de la critique littéraire : « On simplifierait peut-être la critique si, avant d'énoncer un jugement on déclarait ses goûts ; car toute œuvre d'art renferme une chose particulière, tenant à la personnalité de l'artiste et qui fait, indépendamment de l'exécution, que nous sommes séduits ou irrités. Aussi notre admiration n'est-elle complète que pour les ouvrages satisfaisant à la fois notre tempérament et notre esprit. L'oubli de cette distinction préalable est une grande cause d'injustice. Avant tout, l'opportunité du livre est contestée : Pourquoi ce roman ? À quoi sert ce drame ? Qu'avons-nous besoin ? Et au lieu d'entrer dans l'intention de l'auteur, de lui faire voir en quoi il a manqué son but et comment il fallait s'y prendre pour l'atteindre, on le chicane sur mille choses en dehors de son sujet, en réclamant toujours le contraire de ce qu'il a voulu. »²

Par conséquent, Flaubert décida de rédiger lui-même une œuvre critique. Sa critique littéraire, Flaubert la voulait objective, parce qu'il disait « qu'il fallait savoir admirer ce qu'on n'aime pas. »³

Ainsi, tout en long de sa longue carrière littéraire, Flaubert envisage de repenser la critique littéraire de la première moitié du XIXe siècle. Il conçoit en pensées plusieurs ouvrages sur la critique et en parle souvent dans sa correspondance. Il projette d'y travailler pendant sa vieillesse, comme il l'explique

¹ Extrait d'une lettre de Gustave Flaubert destinée à Louise Colet, 12 octobre 1853, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/53m.html> consulté le 20/10/2022 à 20h08.

² Raitt, Alan William, *Pour Louis Bouilhet*, Edition en Anglais, 1994, p.23, disponible en ligne sur https://books.google.dz/books/about/Pour_Louis_Bouilhet.html, consulté le 13/09/2022 à 18h09.

³ Extrait d'une lettre adressée à Madame Roger Des Genettes, 18 avril 1880, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/80d.html> consulté le 03/06/2021 à 20h27.

à George Sand, le 5 juillet 1868 : « Quand je serai vieux, je ferai de la critique ; ça me soulagera, car souvent j'étouffe d'opinions rentrées. »¹

Entre 1852 et 1856, Flaubert envisage aussi, dans ses lettres à Louise Colet et à Louis Bouilhet, d'écrire une grande histoire de la critique littéraire, projet qui se réduira plus tard à trois préfaces : une à une édition de Ronsard, qu'il aurait dû faire avec Bouilhet et où il aurait exposé l'histoire littéraire et l'évolution de la poésie ; une deuxième préface servant d'introduction au conte romain de Bouilhet, *Mélanis* ; et une troisième, un livre de vengeance, où il aurait prouvé l'insuffisance des écoles littéraires. Aucun de ces projets n'a été réalisé. Mais si Flaubert n'a jamais écrit ces livres de critique qu'il projetait, sa correspondance est une source inépuisable d'opinions critiques, car il a lu toute sa vie et a commenté ses lectures, souvent abondamment, à ses amis et confidentes. C'est finalement la *Correspondance* de Flaubert qui a récupéré cette critique jamais élaborée².

1.2. La critique littéraire de Flaubert :

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le grand projet littéraire de Flaubert était de réinventer la critique littéraire de la première moitié du XIXe siècle. Le principe de cette critique flaubertienne est fortement lié à l'œuvre de *Madame Bovary*, car c'est pendant la rédaction de ce roman que ce projet littéraire a commencé à se mettre en place. D'ailleurs, la correspondance la plus dense et l'une des plus riches en ce qui concerne la critique littéraire et l'esthétique flaubertienne est celle que Flaubert entretient avec Louise Colet entre 1846 et 1854, ce qui correspond à la période où l'auteur a écrit *Madame Bovary*. Par ailleurs, la publication et le succès de ce roman permettent à son auteur d'élargir le cercle de ses amitiés littéraires, avec des écrivains comme Les Goncourt, Michelet, Baudelaire, Sainte-Beuve, Taine, Renan ou encore Théophile Gautier et

¹ Extrait d'une lettre à George Sand, le 5 juillet 1868, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1868.htm>, consulté le 03/06/2021 à 20h34.

² Tondeur, De Claire-Lise, *Gustave Flaubert critique : thèmes et structures*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1984, p.10.

Ernest Feydeau, et également des admiratrices comme Mlle Leroyer de Chantepie, Mme des Genettes, la princesse Mathilde et George Sand.

Dans son ouvrage *Gustave Flaubert critique : thèmes et structures*, Claire-Lise Tondeur¹ dresse une liste des critères proposés par Gustave Flaubert tout au long de ses échanges épistolaires². Nous avons tenté de reformuler les principaux points :

- 1) Dans ses nombreuses réflexions sur l'art et le statut de l'écrivain, Gustave Flaubert est persuadé que l'écrivain est soumis à une fatalité supérieure, qui le contraint à s'isoler d'une société qui a de plus en plus mal à le comprendre. Cet isolement est pour lui, une manière d'accéder à la pureté de l'art, car libéré de son public, de son succès, et ne devenant pas un instrument dans les mains du pouvoir, tel un diamant pur, l'écrivain parvient à préserver son intégrité, ce qui lui permet de se consacrer uniquement à la cohérence esthétique de ses œuvres³.
- 2) Pour Flaubert, le réalisme ne se limite pas à une copie conforme du réel, car il serait condamné à la banalité. L'art réaliste n'est pas une copie fidèle du réel, mais une quintessence de la réalité. Tout comme lui, dans le cas de *Madame Bovary*, l'écrivain pourrait utiliser l'actualité comme point de départ, mais pas comme une fin en soi. Ce qui prime est la recherche du beau, qui, combiné avec le vrai, constitue les deux facteurs indispensables à l'art⁴.
- 3) Le beau est envisagé sous son aspect classique. Ainsi, précision et harmonie structurelle accompagnent une forme scrupuleusement travaillée, dont les composants exceptionnels forment un style qui demeure chez Gustave Flaubert, le moyen fondamental pour réaliser l'art⁵.

Ainsi, ces échanges épistolaires furent une sorte de journal d'écrivain, de longues confidences concernant d'une part les idées de Flaubert sur l'art et le style, ainsi que sa conception du rôle et du comportement de l'artiste, et d'autre part des

¹ Tondeur, De Claire-Lise, *Gustave Flaubert critique : thèmes et structures*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphie, 1984, p.10.

² De Claire-Lise Tondeur souligne que ces échanges épistolaires étaient un ensemble de commentaires ou de réactions de Flaubert énoncés le plus souvent sur un plan humoral et non d'après un schéma dicté par le ratio.

³ Tondeur, De Claire-Lise, op.cit., pp. 11-13.

⁴ Ibid., pp. 14-19.

⁵ Ibid., pp. 20-36.

commentaires sur ses lectures. Une lecture minutieuse de ces lettres a permis aux critiques génétiques de dégager les principes esthétiques, que le romancier considérait comme essentiels. Nous citons à titre d'exemple la référence aux méthodes scientifiques dans l'analyse d'une œuvre littéraire, où la priorité est donnée au style.

1.3. La flaubertisation de l'écriture :

En offrant un mélange étudié de roman d'apprentissage et de témoignage historique, Flaubert a influencé des générations d'auteurs qui, comme lui, ont porté une attention particulière à la réalité crue des classes populaires, en dressant le tableau des mœurs contemporaines et en s'appuyant sur un travail conséquent de documentation, dans l'idée de rester le plus proche possible du réel. Cette école d'écriture s'appuie fortement sur les méthodes de recherche des sciences humaines et sociales.

Ainsi, des auteurs à l'image de Guy de Maupassant ou Émile Zola ont prolongé l'héritage laissé par Flaubert, en adoptant volontiers ses thèmes, qui peignent avec ironie la bêtise de leurs contemporains, et en multipliant les angles d'approche relatifs à la vie quotidienne : « Derrière cette notion d'héritage qui ne doit pas renvoyer à une seule relation de respect et d'admiration, s'est établie et se donne à voir toute une complicité qui unit les écrivains dans une sorte de ressemblance cultivée, un goût affiché pour une communauté d'idées, de sentiments, voire des attitudes et des actes semblables. Peut-être ce terme de complicité traduit-il mieux la réalité que celui d'influence. »¹

Vers le milieu du XXe siècle, Nathalie Sarraute écrivait : « En ce moment, notre maître à tous, c'est Flaubert. Sur son nom l'unanimité s'est faite : Il est le précurseur du roman actuel »². Alain Robbe-Grillet, quant à lui, place le Nouveau Roman dans le sillage de Flaubert, en affirmant qu'à partir de Flaubert « tout

¹ Poyet, Thierry, *L'influence de Flaubert sur Maupassant*, 2016, Article en ligne disponible sur <https://books.openedition.org/purh/7368?lang=fr> consulté le 02/11/2022 à 22h51.

² Fournier, Louis, *Flaubert et le « Nouveau Roman »* ; *Un cas de paternité douteuse*, Les Amis de Flaubert – Année 1978 – Bulletin n° 52 – Page 13, Article en ligne disponible sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/052_013/ , consulté le 03/11/2022 à 11h45

commence à vaciller »¹ et que le système du récit, jusque-là un « univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable »², change alors de nature. Quelques années auparavant, Roland Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, avait déjà fixé les regards de la critique sur Flaubert, en écrivant que ce romancier avait « constitué définitivement la littérature en objet, par l'avènement d'une valeur-travail »³, et en datant de *Madame Bovary* ce qu'il nommait « la flaubertisation de l'écriture »⁴, qui se définit comme la fabrication d'une forme qui devient un but, jusqu'à s'autodétruire dans l'écriture blanche⁵.

Ainsi, ce rôle de pivot de la modernité romanesque, attribué à Flaubert, peut être résumé par un jugement de Claude Imbert dans la revue *Europe*, daté de 1969 : « J'ai l'impression qu'on doit envisager Flaubert en opposition avec le grand roman classique du romantisme et du réalisme – j'entends le roman de Stendhal et le roman de Balzac- ou chaque parole a son poids et son intention (...) On peut comprendre – c'est devenu une banalité, d'ailleurs, de le dire – à quel point Flaubert est ouvert sur le Nouveau Roman. »⁶

Sous ce double coup de projecteur qui en est fait du romancier le plus important de la littérature française, Flaubert devient alors, en un temps assez réduit, le centre de la critique nationale, tandis que les articles, les thèses et les colloques ne font que se multiplier jusqu'à nos jours.

2. La renommée universelle d'Emma Bovary :

Le personnage d'Emma Bovary existe depuis plus d'un siècle. Pourtant, il continu toujours de fasciner. Selon les psychologues Nelly Leval et Clément Rizet,

¹ Fournier, Louis, *Flaubert et le « Nouveau Roman »* ; *Un cas de paternité douteuse*, Les Amis de Flaubert – Année 1978 – Bulletin n° 52 – Page 13, Article en ligne disponible sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/052_013/, consulté le 03/11/2022 à 11h45

² Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1957, rééd. Livre de Poche, 2010.

³ Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, rééd. Livre de Poche, 2009.

⁴ Id, *La Préparation du roman*, édition Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003, p. 376.

⁵ Ibid. p. 377.

⁶ Imbert, Claude, *Flaubert*, 1967, p.112, disponible sur <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3621095.pdf>, consulté le 15/11/2022 à 18h32.

cela est dû à l'universalité de ce personnage¹, qui s'adapte parfaitement à toutes les époques. En décrivant avec précision les interrogations d'une femme partagée entre la réalité ennuyeuse et ses désirs exaltants, Flaubert nous propose d'entrer dans l'esprit d'Emma Bovary pour y retrouver nos propres tourments : « La prouesse réside en ce que la description apparemment objective, voire objectiviste, faussement naturaliste, nous donne accès, comme par la concaténation des détails en nous, lecteurs, à un « zoom avant » qui part de la description d'un passage et d'une situation sociale et s'enfonce dans l'intériorité subjective d'Emma. Flaubert parvient à nous fasciner, à nous faire combler les manques : tous les plus menus détails du réel quotidien (le « vulgaire ») sont exposés, et c'est le lecteur qui comble, trouve et surtout crée l'univers intrasubjectif d'Emma, dont Flaubert lui-même ne nous dit jamais rien directement. Nous pénétrons au sein d'un univers psychologique, subjectif, unique, où nous croyons lire Emma, alors que nous nous y projetons ! Dans ce rapport à un personnage de roman, c'est l'universalité dans le singulier. »²

En effet, depuis sa publication en 1856, Emma est devenue un personnage universel, connu dans le monde entier, qui continue de fasciner jusqu'à nos jours. Dans cette partie de notre étude, nous avons tenté d'expliquer cette renommée universelle, en mettant la lumière les points suivants :

- 1) La dimension mythique du personnage d'Emma ;
- 2) Le développement et l'évolution du concept de « bovarysme » ;
- 3) Les assimilations qui sont faites de ce personnage à l'ère des réseaux sociaux.

2.1. La dimension mythique d'Emma Bovary :

Selon Yvan Leclerc, si de nombreux lecteurs s'identifient au personnage d'Emma Bovary, c'est parce que Flaubert en a fait un personnage aux dimensions mythiques.

¹ Levalet, Rizet, Nelly, Clément, Emma Bovary, *Flaubert et nous : un suicide entre mélancolie et hystérie*, Article en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-et-projective-2010-1-page-247.htm> consulté le 30 /11/2022 à 20h26.

² Leclerc, Yvan, *Comment une petite femme devient mythique*, Article disponible en ligne sur <https://api.nakala.fr/data> , consulté le 04/12/2022 à 19h42.

En effet, dans son article « Comment une petite femme devient mythique », Yvan Leclerc explique les raisons qui pourraient justifier l'entrée du nom d'Emma dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel¹ : « Là où l'alphabet et sa nature lui donneraient légitimement place, entre D comme Don Juan et F comme Faust. Celle que Flaubert appelle tout au long de sa Correspondance "ma petite femme" ne compte pas au rang des grandes figures mythiques du désir et du savoir. »²

Ainsi, il nous a semblé judicieux de relever les éléments qui constituent la dimension mythique de ce personnage, étant donné que Gustave Flaubert introduit dans son roman plusieurs références mythiques, en les assimilant directement au personnage d'Emma.

En effet, il existe tout d'abord une certaine similitude entre Emma Bovary et le mythe de Don Juan, l'un comme l'autre s'accomplissant par la séduction et dans l'adultère. Ils partagent un destin tragique, à savoir la mort et la damnation. Et au-delà de cette similarité, il y a un prolongement qui débouche vers Anna Maria, la fameuse religieuse que Don Juan a séduite. Tout comme Emma, Anna a été éduquée dans la religion et cède tout de même à la tentation. Rappelons que dans les premiers brouillons de Flaubert, Emma avait d'abord pris le prénom de Marie, comme l'amante de Don Juan. De nombreuses études onomastiques, à l'image de celles publiées par Jean Pommier³, émettent l'hypothèse que le prénom d'Emma est la constitution phonétique des deux initiales d'Anna Maria (A.M). Le prénom d'Emma est donc lié de très près à celui du personnage féminin de Don Juan : « Emprunté à la fille, Marie, de la femme aimée (Mme Schlésinger), cueilli sur les lèvres de celle-ci (1836), — stylisé en « Maria » en 1838 (Mémoires d'un fou), redevenu « Marie » en 1842 (Novembre), associé à « Anna » sous la forme « Maria » en 1850-1851 (Une Nuit de don Juan) ; essayé sous ses deux formes à la

¹ Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Broché, 1994.

² Leclerc, Yvan, *Comment une petite femme devient mythique*, Article disponible en ligne sur <https://api.nakala.fr/data> consulté le 04/12/2022 à 19h42.

³ Pommier, Jean, *Noms et prénoms dans Madame Bovary*. Essai d'onomastique littéraire », in Dialogues avec le passé. Études et portraits littéraires, Grasset, 1967 : cité par Bruneau, Jean, *Noms et prénoms dans Madame Bovary*, Les Amis de Flaubert – Année 1977 – Bulletin n° 51 – Page 42, disponible en ligne sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/051_042/, consulté le 14/12/2022 à 18h45.

fin de 1851 pour baptiser la future Mme Bovary, puis rejeté, — il est repris plus tard et désigne finalement Mme Arnoux, c'est-à-dire encore Mme Schlesinger. »¹

Outre, cette référence au mythe de Don Juan, il existe dans le roman *Madame Bovary* d'autres références mythologiques, comme Anubis, le dieu égyptien, ou encore la figure de l'Amazone. Pour la première référence, cela pourrait parfaitement s'accorder dans la mesure où l'histoire d'Anubis faisait partie des trois sujets de roman que Flaubert voulait éventuellement écrire avant la rédaction de *Madame Bovary*, comme il en a parlé dans une lettre à son ami Louis Bouillet : « À propos du sujet, j'en ai trois, qui ne sont peut-être que le même et ça m'emmerde considérablement : 1. Une nuit de Don Juan à laquelle j'ai pensé au lazaret de Rhodes ; 2. L'histoire d'Anubis, la femme qui veut se faire baiser par le Dieu(...) ; 3. Mon roman Flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique entre son père et sa mère(...) »²

Par ailleurs, même si le romancier a opté pour un roman flamand qui est loin de s'apparenter à son idée première, il fait également référence à Don Juan et à Anubis dans la mesure où il existe une certaine divinité dans les rapports qu'entretient Emma Bovary avec ses amants. Effectivement, les sentiments amoureux qu'Emma croit éprouver pour ses deux amants sont particulièrement forts et sulfurant, à tel point que lorsque ces derniers l'abandonnent, la jeune femme est complètement perdue et s'adonne à des crises particulièrement mystiques qui la pousseront au suicide.

De ce fait, au-delà de cette filiation mythique avec Don Juan et Anubis, nous retrouvons celle de l'Amazone, cette femme guerrière de l'antiquité grecque. Le romancier l'introduit habilement dans son roman avec le vêtement d'amazone, qui à l'époque servait aux femmes pour monter à cheval. Ainsi, chez Flaubert, l'amazone fonctionne comme une métaphore pour désigner une femme fortement

¹ Pommier, Jean, *Noms et prénoms dans Madame Bovary*. Essai d'onomastique littéraire », in *Dialogues avec le passé. Études et portraits littéraires*, Grasset, 1967 : cité par Bruneau, Jean, *Noms et prénoms dans Madame Bovary*, Les Amis de Flaubert – Année 1977 – Bulletin n° 51 – Page 42, disponible en ligne sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/051_042/ , consulté le 14/12/2022 à 18h45.

² Extrait d'une lettre de Gustave Flaubert adressée à Louis Bouillet, 14 novembre 1850, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/50e.html> consulté le 14/12/2022 à 20h58.

déterminée à séduire, car à partir du moment où Emma enfle ce vêtement, une force intérieure la pousse passionnément à l'adultère : « – Et comment veux-tu que je monte à cheval, puisque je n'ai pas d'amazone ? – Il faut t'en commander une ! répondit-il. L'amazone la décida. »¹

Notant également que cette figure mythologique se manifeste non seulement dans la volonté de séduire ses amants, mais également dans l'aspect viril qui caractérise souvent ce personnage féminin. Ainsi, dans le sixième chapitre de la troisième partie du roman, Léon devient clairement « la maîtresse » d'Emma : « Ce fut moins par vanité que dans le seul but de lui complaire. Il ne discutait pas ses idées ; il acceptait tous ses goûts ; il devenait sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne. Elle avait des paroles tendres avec des baisers qui lui emportaient l'âme. Où donc avait-elle appris cette corruption, presque immatérielle, à force d'être profonde et dissimulée ? »²

2.2. Le Bovarysme :

Le conflit intérieur qui tourmente Emma Bovary s'illustre de manière frappante dans le concept de « Bovarysme », terme forgé par Jules de Gaultier³ dès 1892. Ce sentiment d'insatisfaction affective et sociale est défini par Christine Montalbetti comme : « Le fait de construire sa vision du monde à partir de ses lectures de romans ou l'invalidité des univers romanesques à servir de modèles au monde réel qui entraîne une série de désillusions »⁴ Il n'est donc pas anodin que le personnage d'Emma Bovary ait donné son nom à ce symptôme. En effet, d'une part, sa description physique, presque inexistante dans le roman, permet au lecteur de l'imaginer à sa guise. Ainsi, qu'elle soit brune, blonde ou rousse, Emma peut incarner toutes les femmes. D'autre part, sa description psychologique est particulièrement généralisée. Emma est, en somme, voire l'être humain⁵ en

¹ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Partie II, Chapitre IX, p.323, La Bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents. Volume 715 : version 2.01. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>

² Partie III, Chapitre V, Ibid., p.568.

³ De Gaultier, Jules, *Le Bovarysme*, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert (1892).

⁴ Christine Montalbetti, *La Fiction*, GF-Flammarion, 2001, p.225.

⁵ Il serait cependant inexact d'imaginer que le Bovarysme ne serait l'apanage que de la gent féminine. Constat implacable que valide Yvan Leclerc, professeur à l'université de Rouen et responsable du Centre Flaubert dans, « Les hommes peuvent aussi être atteints de ce "trouble" constitutif des êtres de désir(s), tourmentés par l'envie d'être autres et ailleurs. » Comme Emma, tout un chacun prisonnier du médiocre aspire au sublime.

général. Cette universalité fait de cette héroïne romanesque un personnage atemporel, compréhensible à toutes les époques.

Au début du XXe siècle, le « Bovarysme » est devenu en France un objet d'étude pour la médecine mentale. Comme le souligne Delphine Jayot : « À travers l'histoire du bovarysme dans le champ psychopathologique se dessine alors une histoire de la psychiatrie du XXe siècle en France : celle de ses divers moments théoriques (de la « dégénérescence » du début de siècle à « l'état-limite » de la fin du siècle, en passant par la clinique de la paranoïa dans les années trente), mais aussi de sa résistance à l'introduction du freudisme. L'impossible rencontre entre le bovarysme et la psychanalyse en aura été, de fait, la conséquence, et ce, malgré une tentative tout à fait remarquable, initiée par Jacques Lacan, d'extraire le bovarysme de son ancrage pathologique.¹

Par ailleurs, le « Bovarysme » demeure étroitement lié à la critique littéraire du roman de *Madame Bovary*. En effet, de sa parution en 1856 jusqu'à nos jours, il est régulièrement invoqué pour expliquer le comportement d'Emma, ce qui confère à l'œuvre une lecture moralisatrice et affine l'interprétation du roman de Flaubert.

2.3. Les nouvelles/nouveaux Emma :

À travers le Bovarysme et la dimension mythique du personnage de *Madame Bovary*, Emma s'adapte remarquablement à toutes les époques. Il n'est donc pas surprenant de constater que, de nos jours, des commentateurs établissent des parallèles entre Emma Bovary et les réalités de l'ère des réseaux sociaux, comme le souligne l'article publié par Mehdi Omaïs, nous serions tous (ou presque) atteints du « virus Bovary », car : « Ouvrir sa page Facebook pour en découvrir le contenu s'apparente aux pages des bluettes tournées par le personnage d'Emma Bovary »².

¹ Jayot, Delphine, *Le bovarysme, histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne*, résumé de la thèse disponible en ligne sur <https://journals.openedition.org/flaubert/411> consulté le 04/01/2023 à 21h53.

² Omaïs, Mehdi, *Nous sommes tous (ou presque) atteints du virus Bovary*, article mis en ligne le 16 janvier 2016 à 15h07 sur <http://www.slate.fr/story/111891/virus-bovary> consulté le 29-03-2020, consulté le 05/01/2023 à 13h25.

Ainsi, à l'image d'Emma Bovary, nous sommes fascinés par le monde virtuel, comme l'explique l'écrivain et mythologue Georges Lewis : « Le syndrome Bovary est d'abord celui d'exister plus, de se montrer, de se rêver, de se créer un ou plusieurs avatars de vie. Une Bovary a besoin d'être remarquée, d'avoir « sa minute de gloire », comme Emma au bal de la Vaubyessard. Notre nombre de fans, de followers... est en soi une première réponse à cette nécessité d'exister. Lorsque vous postez une image et que 1000, 10.000 ou 100.000 personnes vous « likent », l'espoir d'être au centre du monde est alors à son paroxysme. Il devient quasi-réalité. »¹ Ainsi, à l'instar d'Emma et ses lectures compulsives, cette génération Facebook, Twitter, Tiktok, Instagram et Snapchat contribue à forger quotidiennement, de nouvelles attitudes bovarystes, et ce, à une vitesse exponentielle.

Pour conclure cette partie de notre étude, bien qu'Emma Bovary ne figure pas parmi les grands mythes littéraires et culturels - alors qu'elle aurait eu toute sa place entre les « Amazones » et le mythe de « Don Juan »- nous pouvons affirmer que l'universalité d'Emma Bovary réside dans le fait que chaque culture, à chaque époque et aux quatre coins de la planète, abrite des générations de bovarystes. Leur insatisfaction continue d'inspirer les artistes, qui voient en Emma une figure universelle posant le problème essentiel de la fiction et du rapport entre l'art et la vie. Sa compatibilité avec notre époque est manifeste : Emma est individualiste, consommatrice et fascinée par le virtuel. Ce monde massifié, où tout se conjugue à la première personne du singulier –mon espace, mon compte, mon profil, comme le souligne Georges Lewi, qui estime que le Bovarysme a, en tout cas, de beaux jours devant lui : « Il se déploiera tant que l'humanité existera. Deux mythes seulement sont totalement universels : l'âge d'or et Bovary. Mais au fait, est-on tous, par définition et par extension, des bovarystes ? »²

¹ Lewi, Georges, *Les nouveaux Bovary : Génération Facebook, l'illusion de vivre autrement ?* éditions Pearson, 2012. Cité par Omaïs, Mehdi, *Nous sommes tous (ou presque) atteints du virus Bovary*, article mis en ligne le 16 janvier 2016 à 15h07 sur <http://www.slate.fr/story/111891/virus-bovary> consulté le 09/01/2023 à 14h10.

² Omaïs, Mehdi, *Nous sommes tous (ou presque) atteints du virus Bovary*, article mis en ligne le 16 janvier 2016 à 15h07 sur <http://www.slate.fr/story/111891/virus-bovary> consulté le 05/01/2023 à 16h26.

Sophie Barthes, réalisatrice du dernier film adapté du roman de *Madame Bovary*, sorti en 2014, ajoute : « Je me garde bien de porter un jugement sur l'humanité. Je n'aime pas le dogmatisme. Mais je dirais que Madame Bovary nous éclaire sur nos penchants, sur nos faiblesses, sur le côté obscur et refoulé de notre psyché. Comme tous les grands personnages de roman, elle nous renvoie une image de nous-mêmes, êtres humains fragiles »¹

Ainsi, pour cette réalisatrice, Madame Bovary a su traverser les époques sans perdre de sa résonance, notamment grâce à sa force philosophique, qui représente une facette de notre inconscient collectif.

3. Emma Bovary et l'art visuel :

Qu'est-ce que l'art visuel ? Pour répondre à cette question, nous nous sommes d'abord référés aux dictionnaires, qui, pour la plupart, l'associent aux arts produisant des objets perçus essentiellement par l'œil.

Dans son article *Mais qu'est-ce donc que les arts visuels ?*², Richard Lachapelle, artiste visuel en Ontario, au Canada, associe cet art aux arts traditionnels tels que la peinture, le dessin, la gravure, la photographie et la sculpture. Il y ajoute le cinéma et d'autres nouveaux domaines émergents comme le « land-art »³, l'art vidéo et l'art numérique, ainsi que les arts appliqués et les arts décoratifs (art textile, design, marqueterie, etc.), sans oublier l'architecture.

Dans cette partie de notre étude, nous nous sommes particulièrement intéressés aux diverses manifestations du personnage d'Emma Bovary dans l'art visuel. Compte tenu de notre objet d'étude, il nous a semblé pertinent de nous limiter aux représentations dans le domaine de l'illustrations, de la gravure, ainsi qu'aux adaptations cinématographiques de *Madame Bovary*. Notre objectif est de mettre en lumière la manière dont les artistes, français et étrangers, se sont réapproprié le personnage d'Emma Bovary, en réactualisant sans cesse leur regard

¹ Ibid.

² Lachapelle, R. (1981). *Mais qu'est-ce donc que les arts visuels ?* Liaison, (17), 2016. Article disponible en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/liaison/1981-n17-liaison1165787/43952ac.pdf>, consulté le 14/01/2023 à 10h27.

³ Le land art est une tendance de l'art contemporain utilisant le cadre et les matériaux de la nature (bois, terre, pierres, sable, eau, rocher, etc.).

sur cette figure universelle, devenue pour l'art visuel une entité à la fois perméable et vivante.

3.1. Les illustrations/gravures d'Emma Bovary :

Tout au long de sa vie, Gustave Flaubert s'est opposé à l'illustration de ses œuvres, car, selon lui : « la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J'ai vu cela » ou « Cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration. / Je n'y avais pas pris garde lorsque j'ai vendu *Madame Bovary*. Lévy, heureusement, n'y a point songé non plus. Mais j'ai arrogamment refusé cette permission à Préault qui me la demandait pour un de ses amis. En résumé : Je suis inflexible quant aux illustrations.¹

Ainsi, Flaubert refusait toute forme d'illustrations d'Emma Bovary. Selon lui, cela nuirait grandement au caractère général de ce personnage universel. Emma est, et restera, toutes les femmes (ou tous les hommes), et ne peut être représentée par une seule image. L'idée est claire et Flaubert la défendra toute sa vie : « Quant aux illustrations, m'offrirait-on cent mille francs, je te jure qu'il n'en paraîtra pas une. Ainsi il est inutile de revenir là-dessus. Cette idée seule me fait entrer en frénésie. »²

Selon Jacques Giber³, bien qu'il ait eu quelques tentatives d'illustrations de *Madame Bovary*, notamment par Émile Boilvin en 1878, qui a créé

¹ Extrait d'une lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/12-juin-1862-de-gustave-flaubert-%C3%A0-ernest-duplan/>, consulté le 16/01/2023 à 18h42.

² Extrait d'une lettre à Jules Duplan, 5 juillet 1862, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/5-juillet-1862-de-gustave-flaubert-%C3%A0-jules-duplan/>, consulté le 16/01/2023 à 20h12.

³ Giber, Jacques, *À propos d'une édition illustrée de Madame Bovary*, 2017, Article disponible en ligne sur <https://www.librairiekoegui.fr/files/librairie/images/A%20propos%20d'une%20e%CC%81dit%20illustre%CC%81e%20de%20Madame%20Bovary%20version%202.pdf>, consulté le 17/01/2023 à 15h37.

clandestinement pour l'éditeur Alphonse-Pierre Lemerre une suite illustrée de sept planches dessinées et gravées, Flaubert était convaincu que l'image, insérée dans le texte, briderait l'imagination du lecteur, alors que le principe de son écriture vise à susciter une multitude d'images. C'est donc à sa mort, en 1880, que les premières illustrations de *Madame Bovary* ont véritablement vu le jour.

En effet, dès la fin de 1880, Caroline Commanville, la nièce de Gustave Flaubert et héritière des droits littéraires du romancier, ne s'oppose plus à l'illustration des œuvres de son oncle. Dès lors, de nombreuses maisons d'édition parisiennes voient dans la représentation visuelle d'Emma Bovary, une nouvelle manière d'aborder l'œuvre de Flaubert. La gravure, qui à cette période connaît un essor progressif, exerce une influence considérable sur la littérature, comme le souligne Philippe Hamon : « Ce qui frappe surtout, à lire ces textes du XIXe siècle surencombrés d'images et d'objets figuratifs, dérisoires ou sur-signifiants, présents ou cités, en trois ou deux dimensions, positifs ou négatifs, c'est la façon dont ces images semblent forcer, ou aider, la littérature à se redéfinir, ou lui suggèrent les moyens de se rénover. »¹



Figure 1 : Illustration d'Albert Fourié pour l'édition Quantin – Mariage de Charles et d'Emma Rouault (Partie I-Chapitre IV)²

¹ Hamon, Philippe, *Imageries, Littérature et images au XIXe siècle*, José Corti, Paris, 2001, p. 309. Cité par Lyon-Caen, Judith, *Philippe Hamon : Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, 2002, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/rh19/445?lang=en>, consulté le 17/01/2023 à 13h48

² <https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Albert-Auguste-Fourie/1024021/Illustration-du-roman->, consulté le 15/01/2023 à 8h29.

Selon Bruno Gallice ¹, vers la fin du XIXe siècle et début du XXe, l'adaptation du texte de Flaubert en images connaît une augmentation régulière. Ainsi, des maisons prestigieuses comme les éditions « Quantin » de 1885, « Ferroud » de 1905, ou encore la « Société du livre d'art », produisent des illustrations en éditions de luxe, très limitées et excessivement chères, étant donné la qualité et le soin apportés au papier, aux gravures et à la technique d'impression.

En outre, ces éditions de luxe illustrent uniquement certains passages du roman, jugés majeurs par les illustrateurs, tels que les scènes du « mariage de Charles et Emma », du « bal de la Vaubyessard », des « Comices agricoles » ou encore de la « veillée funèbre » d'Emma Bovary et de la « mort de Charles ». Ces moments clés semblent, pour ces illustrateurs, acquérir un statut spécifique au sein de l'œuvre littéraire, comme le souligne Bruno Gallice, professeur de lettres à l'Université Lumière Lyon 2 : « Cette progressive conquête de l'œuvre par l'image ne procède pas tout d'abord d'un développement libre et autonome. Il suffit en effet de parcourir rapidement les premiers volumes illustrés pour se rendre compte que seuls certains passages du roman, jugés comme majeurs par les illustrateurs, sont systématiquement gravés. Les moments clés, choisis par exemple par l'édition Quantin de 1885 (et parfois même dès les planches de Boilvin de 1874), se retrouvent intégrés dans les éditions illustrées successives, dans une sorte d'écho éditorial. Graver le roman de Flaubert passe alors nécessairement par la représentation de ces scènes qui accèdent à un statut spécifique au sein de l'œuvre littéraire. »²

¹ Gallice, Bruno, *Rémanence de Madame Bovary dans l'édition illustrée*, 2014, Disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/flaubert/2356>, consulté le 17/01/2023 à 18h28.

² Gallice, Bruno, *Rémanence de Madame Bovary dans l'édition illustrée*, 2014, Disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/flaubert/2356>, consulté le 17/01/2023 à 18h28.



Figure 2: Illustration Alfred de Richemont pour l'édition Ferroud - Scène du Bal (Partie I- Chapitre VIII)- ¹

Ainsi, il faut attendre l'entre-deux guerres, pour voir apparaître des éditions plus populaires du roman : « Les années 1930 sont de ces points de vue emblématiques , car elles permettent en l'espace de quelques mois de publier une édition populaire chez *Arthème Fayard* pour la collection *Le Livre de demain*, illustrée par Louis Félix Claudel, une édition de demi-luxe illustrée par Boullaire chez Mornay et une édition de bibliophile pour le compte du libraire éditeur Auguste Blaizot en 1931, avec 56 aquarelles de Charles Léandre, gravées à l'eau-forte en couleurs par Eugène Decisy . En une cinquantaine d'années, le roman de Flaubert sous ses formes illustrées accède ainsi à toutes les strates du marché éditorial et répond, ce faisant, à la demande d'un lectorat pluriel mais fasciné par les images. »²



Figure 3: Illustration de Charles Lucien Léandre - La mort de Charles (Partie III-Chapitre XI)-³

¹<https://www.niceartgallery.com/Alfred-Panon-Desba-De-Richemont/Madame-Bovary-oil-painting.html> , consulté le 15/01/2023 à 9h12.

² Gallice, Bruno, *Rémanence de Madame Bovary dans l'édition illustrée*, 2014, Disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/flaubert/2356> , consulté le 17/01/2023 à 18h28.

³ <https://www.livresanciens.com/livres/flaubert-madame-bovary-1931-leandre-202947>, consulté le 15/01/2023 à 12h46

En effet, les années 1930 ont vu apparaître, en l'espace de quelques mois, plus d'une centaine d'illustrations de *Madame Bovary*. Ainsi, en popularisant les images, les illustrateurs multiplient leurs créations et ouvrent la voie à la représentation graphique d'autres aspects du roman de Flaubert, à travers l'apparition de personnages secondaires ou encore de paysages.

Par ailleurs, il nous semble intéressant de souligner que les premiers illustrateurs, à l'image d'Alfred Fourié (Figure n°01), Alfred de Richemont (Figure n°02), Charles Léandre (Figure n°03), tout en respectant fidèlement l'œuvre flaubertienne, optent certes pour un traitement harmonieux de tous les protagonistes, mais offrent une description figée des personnages, notamment de l'héroïne.



Figure 4: Deux illustrations d'Emma Bovary par Alfred Fourié (Rencontre de Charles et d'Emma (Partie I- Chapitre II) /Discours de Rodolphe Boulanger aux Comices agricoles (Partie II- Chapitre VIII)¹

En effet, si nous prenons l'exemple d'Alfred Fourié (Figures n°04), Emma est continuellement représentée de la même manière. Qu'il s'agisse de sa coiffure, toujours semblable, de l'expression de son visage, qui ne change presque pas, ou

¹ <https://www.meisterdrucke.us/fine-art-prints/Albert-Auguste-Fourie/1005050/Illustration-of-the-novel-Madame-Bovary-by-Gustave-Flaubert-%281821-1880%29.-Illustration-by-Albert-Fourie-%281854-1937%29.html> , consulté le 15/01/2023 à 13h18.

encore de sa grande ressemblance avec les personnages secondaires, ayant bénéficié des mêmes expressions graphiques, ces illustrations figent le texte et justifient ainsi les appréhensions de Flaubert, qui craignait que l'illustration ne réduise son personnage en lui attribuant des caractéristiques physiques bien définies. Ainsi, les premières illustrations d'Emma Bovary donnent l'impression que le personnage n'évolue pas et se fige en une même silhouette, comme si l'héroïne de Flaubert ne pouvait figurer qu'à travers une unique apparence. Cela fige en effet le texte de Flaubert et restreint ses diverses interprétations.



Figure 5: Illustration de Christian Jacques Boullaire pour l'édition Mornay - Les habitants de Yonville- l'Abbaye (Partie 2-Chapitre 1)¹

Les illustrateurs des éditions populaires, à l'image de « Mornay », dépassent rapidement l'ancrage réaliste historique (Figures n°05) en adaptant leurs propres lectures de l'œuvre. Ainsi, les artistes prennent parfois un certain plaisir à faire émerger, au sein des éditions illustrées, une forme de laideur, notamment pour les portraits des protagonistes de second rang. Bien que cette évolution ne touche pas spécifiquement la représentation graphique d'Emma, ces illustrations

¹ <https://journals.openedition.org/flaubert/2356>, consulté le 15/01/2023 à 14h24.

accèdent, comme le souligne Bruno Gallice¹, à une forme typique, observable dans le rapport qu'ils entretiennent avec le temps dans la diégèse.

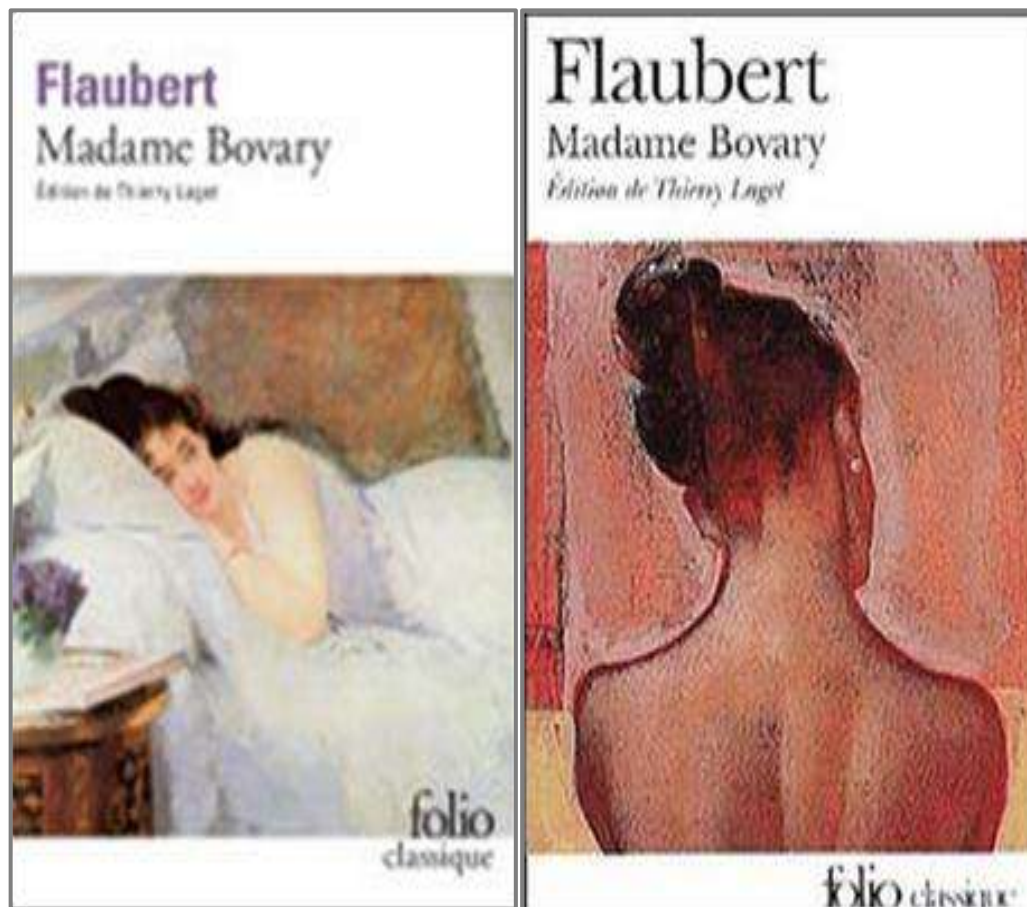


Figure 6: Couverture de Madame Bovary- Éditions Thierry Laget-2013/2016²

De nos jours, le regard que portent les illustrateurs sur l'œuvre de Flaubert s'est libéré et émancipé de la vraisemblance et de l'exacte minutie avec lesquelles, les premières éditions gravaient le texte. En effet, les éditions les plus récentes, à l'image des éditions « Thierry Laget » conçoivent des couvertures qui proposent des évolutions dans l'interprétation du texte de Flaubert. Ainsi, si elles déclinent encore la question des mœurs et de l'adultère, elles cherchent désormais à comprendre les motivations intimes du personnage selon une perspective psychologique (Figure n° 6).

¹ Gallice, Bruno, *Rémanence de Madame Bovary dans l'édition illustrée*, 2014, Disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/flaubert/2356> , consulté le 17/01/2023 à 20h10.

² https://booknode.com/madame_bovary_07/covers, consulté le 16/01/2023 à 14h42.

3.2. Les adaptations cinématographiques :

De nos jours, *Madame Bovary* est l'un des romans français les plus lus au monde¹. Vendu dans sa version originale ou traduit de nombreuses langues, il figure dans tous les programmes de lettres. Cependant, beaucoup ont découvert l'histoire de *Madame Bovary* à travers ses nombreuses adaptations cinématographiques.

Dans cette partie de notre étude, nous nous sommes particulièrement intéressés à la liste établie par Mary Donaldson-Evans dans son ouvrage *Madame Bovary au cinéma*², publié en 2009. En effet, cette auteure dresse une liste de dix-huit adaptations cinématographiques du roman de Gustave Flaubert³, des années 1930 aux années 2000.

Ainsi, ce chef d'œuvre de la littérature française a fait l'objet de près de dix-huit adaptations dans le « Septième art ». La première adaptation cinématographique citée par Mary Donaldson-Evans date de 1932, il s'agit d'une version hollywoodienne du réalisateur américain Albert Ray, intitulée *Unholy Love* (l'amour impitoyable). Cette version est également sortie la même année au Royaume-Uni sous le titre *Deceit* (tromperie). Cette première représentation du roman de Gustave Flaubert n'a rien d'une adaptation fidèle, puisque le réalisateur américain mentionne dès le générique d'ouverture et dans toutes les affiches du film qu'il s'agit d'une version « suggérée » du célèbre roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (Figure n° 7).

¹ Enquête du cercle norvégien du livre : <https://www.lalanguefrancaise.com/litterature/100-meilleurs-livres-litterature-mondiale-cercle-norvegien-du-livre> consulté le 19/01/2023 à 07h16.

² Donaldson-Evans, Mary, *Madame Bovary au cinéma : Adaptation, Idéologie, Contexte*. New York : Éditions Rodopi. 2009.

³ Id, *Liste des adaptations cinématographiques de Madame Bovary (1932-2000)*, 2023, Article en ligne sur https://flaubert.univ-rouen.fr/derives/mb_cinema_maryde.php, consulté le 19/01/2023 à 11h59.

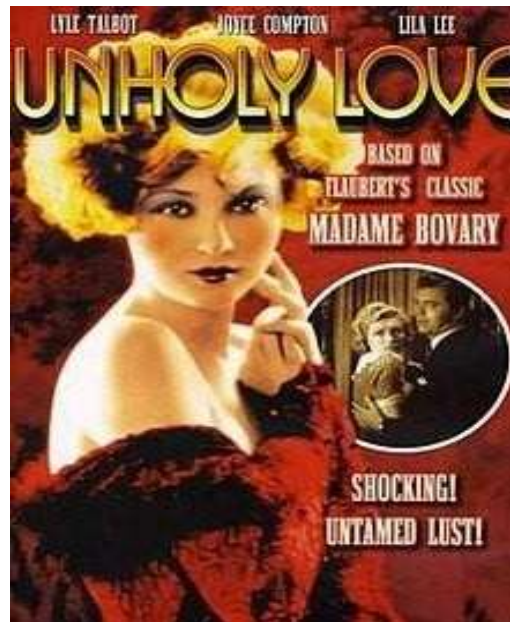


Figure 7: Affiche du film « Unholy Love » d'Albert Ray¹

L'histoire du film tourne autour de deux personnages principaux, Jerry et Sheila, interprétés par les acteurs Lyle Talbot et Joyce Compton¹. Le film s'ouvre avec Jerry, un médecin, réconfortant Sheila au chevet de son père mourant. Daniel, le père de Jerry, Daniel, également médecin, entre et tente de l'aider. Malheureusement, il n'y a rien à faire et l'homme meurt paisiblement. Sheila, bouleversée, quitte la pièce en hâte et Jerry apprend de son père le décès. Peu de temps après, Jerry épouse Sheila, ce qui déplaît à Daniel, car Sheila n'est autre que la fille du jardinier. Les jeunes mariés emménagent dans la maison familiale de Jerry, où Sheila tente de se faire accepter, mais la famille de Jerry la rejette. Lors d'un cours de tennis, elle rencontre Alex, un voisin avec qui elle sympathise et passe la plupart de son temps. Après une soirée dansante dans un club huppé où l'assemblée snobe ouvertement Sheila, elle finit par céder aux avances d'Alex et dépense des sommes considérables, notamment pour l'achat d'une maison pour elle et son amant. Son mari finit par découvrir leur liaison et, par amour pour elle, ordonne à Alex de quitter la ville. Refusant de se séparer de son amant, Sheila s'enfuit et trouve la mort dans un accident de voiture.

¹ Donaldson-Evans, Mary, *Madame Bovary au cinéma : Adaptation, Idéologie, Contexte*. New York : Éditions Rodopi. 2009, p. 17.

Ainsi, nous remarquons qu'Albert Ray change le nom de tous ses personnages et inscrit l'histoire du film dans un cadre spatio-temporelle complètement différent, puisqu'il s'agit de New-York des années 1930. Cependant, il fait allusion à quelques éléments du roman de Flaubert, notamment en représentant une femme tourmentée qui voit dans l'adultère un moyen d'échapper à sa triste existence.

Plus d'un an après cette version américaine, le réalisateur français Jean Renoir, crée l'une des adaptations les plus fidèles à l'histoire du roman de Flaubert. En effet, en 1933, fasciné par le personnage d'Emma Bovary et par la moralité du roman, Jean Renoir réalisa une adaptation de près de trois heures, reprenant les scènes les plus fortes du roman, afin de restituer l'esprit de Gustave Flaubert, comme il l'explique dans cet extrait d'une lettre adressée à son ami et collaborateur Robert Hakim : « Conformément à la décision dont nous sommes convenus après notre entrevue avec Mr. Joseph Breen, je vous écris cette lettre dans laquelle je vais indiquer et tenter d'expliquer les grandes lignes selon lesquelles nous pourrions établir un scénario de *Madame Bovary*. Le premier point que je souhaite souligner est la nécessité de suivre le livre de Flaubert avec une fidélité absolue ; pourtant, comme le sujet est très vaste — d'un champ beaucoup plus étendu que celui habituellement traité dans un film — je pense que nous pouvons, sans prendre de liberté avec l'histoire, faire ressortir avec force certains points et en laisser d'autres dans l'ombre. Nous devons également tenter de tirer une morale des expériences émotionnelles de l'infortunée Emma. Flaubert y parvient fort bien par le biais du roman, car il profite pleinement du commentaire et de la description. Un film étant limité au dialogue et à la photographie, il nous faut trouver un autre moyen pour mettre en évidence cette morale. Pour commencer, j'insisterai sur l'éducation d'Emma et certains faits qui ont formé son caractère : l'erreur profonde commise par son père en l'envoyant dans un collège à la mode, où elle fut en contact avec des filles beaucoup plus riches qu'elle, côtoyant ainsi un monde qui était loin d'être le sien ; c'est là aussi qu'elle a appris à mépriser son père, un simple fermier normand. J'aimerais insister sur ses rêves, les livres qu'elle lit et aussi, peut-être, l'aspect superficiel de son sentiment religieux.

Avec l'aide de ces éléments, je pourrais peut-être commencer à élaborer un film sur une base solide — et on ne peut plus familière au public. Le refus d'affronter les faits et de voir la vie telle qu'elle est constituée, est une erreur courante chez les jeunes filles d'aujourd'hui. Et en Amérique en particulier, si tant de femmes passent d'un divorce à un autre et mènent pour finir une vie extrêmement malheureuse, c'est parce que, comme Emma Bovary, elles perdent leur temps à poursuivre un idéal impossible, d'autant plus impossible et inaccessible qu'il n'existe que dans leur imagination... »¹

Dans cet extrait de lettre, nous remarquons que le réalisateur français Jean Renoir souhaitait être le plus fidèle possible au roman de Gustave Flaubert, en reproduisant à l'écran, les scènes les plus pertinentes du roman. Cependant, même si son long métrage a été coupé et ramené à deux heures, ce qui réduit considérablement sa création, Jean Renoir est parvenu à reproduire au cinéma les expériences émotionnelles du personnage d'Emma Bovary, en insistant sur son éducation et sur l'influence des lectures romantiques sur sa conception d'un idéal impossible et inaccessible, qui l'a menée à sa chute.

Outre d'autres adaptations françaises comme celle de Pierre Cardinal en 1974 et Claude Chabrol en 1991, le succès de *Madame Bovary* et de ses adaptations filmiques a inspiré de nombreux réalisateurs étrangers, que Mary Donaldson-Evans cite comme suit ² :

- 1) *Madame Bovary*, dir. Jean Renoir (France, 1934)
- 2) *Madame Bovary*, dir. Gerhard Lamprecht (Allemagne, 1937)
- 3) *Madame Bovary*, dir. Carlos Schlieper (Argentine, 1947)
- 4) *Madame Bovary*, dir. Vincente Minnelli (USA, 1949)
- 5) *Madame Bovary*, dir. Rex Tucker (Angleterre, 1964)
- 6) *Madame Bovary*, dir. Hans-Dieter Schwarze (Allemagne, 1968)

¹ Extrait d'une lettre de Jean Renoir adressée à son producteur franco-égyptien Robert Hakim, 8 juin 1946, disponible en ligne sur https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18648259.html consulté le 14/07/2021 à 12h45.

² Donaldson-Evans, Mary, *Liste des adaptations cinématographiques de Madame Bovary (1932-2000)*, 2023, Article en ligne sur https://flaubert.univ-rouen.fr/derives/mb_cinema_maryde.php, consulté le 19/01/2023 à 11h59.

- 7) Die Nackte Bovary (trad. Les folles nuits de la Bovary), dir. Hans Schott-Schöbinger [alias : John Scott] (Allemagne/Italie, 1969)
- 8) Madame Bovary, dir. Rodney Bennett (Angleterre, 1975)
- 9) Pany Bovary, to Ja [trad. Madame Bovary, c'est moi], dir. Janusz Kaminski (Pologne, 1976)
- 10) Madame Bovary, dir. Daniele d'Anza (Italie, 1981)
- 11) Spasi I Sokhrani [trad. Sauve et garde], dir. Alexandre Sokourov (Union des républiques socialistes soviétiques (L'URSS), 1990)
- 12) Madam Bovari ot Sliven [trad. Madame Bovary de sliven], dir. Emil Tsanev (Bulgarie, 1991)
- 13) Maya Memsaab, dir. Ketan Mehta (Inde, 1992)
- 14) Vale Abraão [trad. Le val Abraham], dir. Manoël de Oliveira (Portugal, 1993)
- 15) Madame Bovary, dir. Tim Fywell (Angleterre, 2000)

Ainsi, face à ces nombreuses représentations cinématographiques, notamment la dernière réalisée par Sophie Barthe en 2014, qui a connu un succès mondial retentissant, nous pouvons envisager que cette adaptation est loin d'être la dernière. Cela nous amène à nous interroger sur les raisons qui expliquent le nombre et la diversité des adaptations du roman de Flaubert dans le septième art, ainsi que aussi dans d'autres formes d'art.

De nombreux spécialistes, à l'image de Régis Debray¹ et d'Yves Jeanneret², expliquent cet engouement pour l'adaptation de *Madame Bovary* par la nature même de l'œuvre de Flaubert, en particulier par le caractère visuel de sa description, qui offre un champ d'interprétation inestimable. Par ailleurs, ces nombreuses adaptations cinématographiques, qui correspondent chacune à la vision propre de leurs réalisateurs, occasionnent à leurs tour un nombre infini d'interprétations.

¹ Debray, Régis, *Transmettre*, Paris, O. Jacob, 1997.

² Jeanneret, Yves, *Penser la trivialité*, Paris, Hermes science publications-Lavoisier, 2008.

Partie II

**La transposition contemporaine du
personnage d'Emma Bovary dans *Gemma
Bovary* de Posy Simmonds**

Chapitre I

Genèse et essor du Neuvième art.

De nos jours, l'expression « Neuvième art » est la plus couramment utilisée pour désigner la « Bande Dessinée ». Bien qu'elle soit souvent attribuée à Francis Lacassin, qui a publié en 1971 un livre intitulé *Pour un neuvième art : la bande dessinée*¹, cette expression a en réalité été employée pour la première fois au début de l'année 1964 par Claude Beylie, critique et historien du cinéma. Dans un article intitulé *La Bande dessinée est-elle de l'art ?*², il propose discrètement de désigner la « Bande Dessinée » par le terme « Neuvième art »³. Cependant, ce sont Maurice de Bévère, plus connus sous le pseudonyme de Morris (le créateur de *Lucky Luke*), et Pierre Vankeer, qui ont popularisé cette appellation dans les médias et les discours. Dans le numéro 1392 du *Journal de Spirou*, daté du 17 décembre 1964, ils ont signé une rubrique intitulée *Neuvième Art ; musée de la bande dessinée*, qui a duré trois ans. Maurice et Vankeer justifient ce choix en soulignant que le huitième art désigne déjà les « arts médiatiques » (radio et la télévision) et qu'une telle appellation permet de dépasser le débat sur la naissance de la définition de la « Bande Dessinée », car, comme le souligne Thierry Groensteen⁴, les définitions proposées par les dictionnaires, les encyclopédies et les ouvrages spécialisés sont souvent insatisfaisantes.

En effet, dans son ouvrage *Système de la bande dessinée*, Thierry Groensteen reproche à ces définitions d'enfermer l'essence de la « Bande Dessinée » dans des formules synthétiques, qui reposent sur la pauvreté d'expression et l'infantilisme intrinsèque longtemps associé à la « Bande Dessinée ». Or, selon Thierry Groensteen, cette dernière repose sur un ensemble coordonné de mécanismes qui gouvernent des paramètres nombreux et disparates,

¹ Dans cet ouvrage, Francis Lacassin établissait une distinction entre la « Bande Dessinée » (le concept, l'art et les techniques qui lui sont rattachées) et les « bandes dessinées » (le produit, les médias par lesquels cet art est véhiculé, tels que les albums et les livres). Dans le cadre de cette recherche, nous adopterons la même distinction, en utilisant les guillemets pour le concept afin de marquer cette différence.

² Cité par Piette, Jacques-Erick, *L'accession au statut d'artiste des dessinateurs de bande dessinée en France et en Belgique*, Article en ligne disponible sur <https://shs.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2015-1-page-111?lang=fr>, consulté le 20/04/2023 à 14h46.

³ Groensteen, Thierry, *Neuvième art*, Article en ligne disponible sur <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article451>, consulté le 23/04/2023 à 12 :36.

⁴ Id, *Système de la bande dessinée*, Vendôme Impression, 2006, p.10.

dont l'interaction dynamique prend des formes très variées d'une bande dessinée à l'autre¹.

Thierry Groensteen affirme que la difficulté à produire une définition valide de l'objet « Bande Dessinée » réside dans le fait qu'une définition de ce médium doit permettre de distinguer la « Bande Dessinée » de ce qu'elle n'est pas, et ne doit écarter aucune de ses manifestations historiques, y compris ses avatars marginaux ou expérimentaux.² C'est, selon lui, ce qui fait défaut aux définitions des spécialistes de la « Bande Dessinée », qui, au-delà de leurs apports scientifiques, reposent sur des arguments taillées sur mesure pour les justifier.³

Ainsi, pour appuyer son argumentation, Thierry Groensteen cite les propos de Pierre Couperie, qui signalait déjà, dès 1972, l'insuffisance des définitions données à la « Bande Dessinée » dans son ouvrage *Comics : l'art de la bande dessinée*⁴. Selon ce chercheur, la « Bande Dessinée » serait : « Un récit (mais elle n'est pas forcément un récit...) constitué par des images dues à la main d'un ou plusieurs artistes (il s'agit d'éliminer cinéma et roman-photo), images fixes (à la différence du dessin animé), multiples (au contraire du cartoon) et juxtaposées (à la différence de l'illustration et du roman en gravures...). »⁵

Pierre Couperie ajoute également que ni le cloisonnement des images, ni l'emploi du ballon, ni le mode de diffusion ne sont des critères déterminants. Ainsi, pour ce chercheur, la « Bande Dessinée » ne peut être définie ni par la bulle (Ballon), puisqu'il existe des auteurs qui ne l'utilisent pas⁶, ni par la présence simultanée de texte et d'image d'une case à l'autre. Il ajoute que les constituants

¹ Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Vendôme Impression, 2006, p.14.

² Ibid., p.15

³ Thierry Groensteen cite l'exemple de David Kunzle et Bill Blackbeard. Le premier a donné la priorité au critère du support imprimé parce qu'il a choisi l'invention de l'imprimerie pour point de départ de son histoire sur la bande dessinée. Tandis que la définition de Bill Blackbeard, défend selon Groensteen une thèse d'origine américaine, qui tend à écarter du champ de la bande dessinée tout ce qui antérieur à l'apparition du Yellow Kids en 1896.

⁴ Couperie, Pierre, *Comics : l'art de la bande dessinée*, The Graphis Press, 1972.

⁵ Groensteen, Thierry, op.cit, p.16.

⁶ Une bande dessinée sans bulle est une bande dessinée muette ou sans parole, ou encore sans textes. Ce genre sollicite davantage l'imagination des lecteurs puisque l'intention est donnée à la mise en scène des images, voir à ce propos l'article en ligne : *La bande dessinée muette*, Le blog des bibliothèques de Saint-Brieuc sur <https://bmsaintbrieuc.wordpress.com/2015/01/05/la-bande-dessinee-muette/> , consulté le 25/04/2023 à 13h02

les plus fréquemment utilisés comme la bande ou la planche, ne sont pas des critères qui permettraient de définir la « Bande Dessinée », étant donné que l'usage de ces deux notions diffère d'un pays à l'autre. Nous pourrions prendre l'exemple des bandes dessinées chinoises « manhua » ou japonaises « manga », qui utilisent parfois qu'une seule vignette par page. De ce fait, le lecteur n'a simultanément sous les yeux que deux images tout au plus, et il ne peut donc percevoir ni bande, ni planche. Le personnage est également un critère qui ne saurait être retenu, dans la mesure où il existe des albums expérimentaux qui ont poussé la recherche graphique et narrative dans ses limites, et ont proposé divers procédés pour contourner sa présence¹. Le public est lui aussi un critère qui ne saurait définir la « Bande Dessinée », puisqu'il existe des bandes dessinées pour chaque classe d'âge. De même, il n'y a pas de genre spécifique de la « Bande Dessinée », étant donné que tous les genres y sont représentés. Ce qui amène Thierry Groensteen à rejoindre les idées de Pierre Couperie et à affirmer que : « La diversité de ce qui s'est revendiqué ou se revendique aujourd'hui, sous diverses latitudes, comme bande dessinée fait qu'il est devenu quasiment impossible de retenir des critères définitoires de la bande dessinée »²

Ainsi, le nombre d'exceptions que présente la « Bande Dessinée » rend difficile l'élaboration d'une définition qui englobe toute sa diversité. Néanmoins, Thierry Groensteen retient un critère qui, selon lui, pourrait servir de base à une définition convenant à l'ensemble des manifestations historiques de la « Bande Dessinée », et même à un grand nombre de productions non encore réalisées, mais théoriquement concevables. Il s'agit de reconnaître comme fondement ontologique unique de la « Bande Dessinée » la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires. Selon Thierry Groensteen, la « solidarité iconique » établie entre les images est la seule condition, qui permet d'assimiler, en première approximation,

¹ L'album *Cage* de l'anglais Martin Vaughn-James (Coach House Books, 1975 ; traduit par Les Impressions Nouvelles, en est un exemple pertinent dans le sens où l'auteur a construit un univers passionnant omis de personnage tout au long de ses cent quatre-vingt pages, en se contentant de transformer des lieux et des objets : chambres peu à peu envahies par le sable, murs qui se lézardent à vue d'œil, larges taches d'huile, d'encre ou de sang, végétation proliférante qui recouvre des ruines, tableaux et cadres amoncelés dessinant le plus aberrant des musées...etc.

² Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Vendôme Impression, 2006, p.17.

un message visuel à une bande dessinée. Ainsi, l'exploration des connexions entre les images entre elles donne tout son sens à ce qui peut être considéré comme de la bande dessinée, dans la mesure où les images qui participent d'une suite présentent la double caractéristique d'être séparées, contrairement aux images uniques qui renferment en leur sein une profusion de motifs ou d'anecdotes : « la solidarité, je le rappelle, consiste en ceci que les images sont plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence in praesentia. »¹

En fin de compte, Groensteen retient la « solidarité iconique » comme le seul critère capable de rendre compte de toutes les bandes dessinées qui se sont succédé depuis le XIX^e siècle. Cependant, il admet que les bandes dessinées vont naturellement au-delà de cette condition minimale, puisqu'elles n'obéissent pas forcément aux mêmes codes graphiques et ne mobilisent pas les mêmes mécanismes. Pour Groensteen, la Bande Dessinée connaît un dilemme assez similaire à celui de la littérature : il ne suffit pas d'aligner des mots pour créer une œuvre littéraire, de même qu'il ne suffit pas d'aligner deux images pour faire de la « Bande Dessinée ». Ainsi, dans le cadre de notre étude, nous ne nous rallierons pas à telle ou telle définition, même s'il nous semble qu'elles contiennent toutes une part de vérité. Mais étant donné que le corpus principal de notre étude est un roman graphique, nous considérerons la « Bande Dessinée » en nous basant sur deux critères que nous jugeons essentiels pour le roman graphique, et en l'occurrence pour la « Bande Dessinée », à savoir le « récit », qui est « dessiné ». Un récit, car avant tout, une bande dessinée raconte une histoire. Cela rejoint la définition donnée par Annie Baron-Carvais, qui présente la « Bande Dessinée » comme étant : « Une succession de dessins organisés en séquences, qui suggère le déroulement d'une histoire. »² Quant à l'enchaînement des événements, il s'exprime par une suite de scènes dessinées. En somme, nous appellerons bande

¹ Groensteen, Thierry, *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée 2*, Paris : Puf, 2011, p.33.

² Baron-Carvais, Annie, *La bande dessinée*, Que sais-je ? n°2212, 5^{ème} édition refondue, Paris : puf, 2007, p.4.

dessinée tout récit dessiné. Dès lors, des définitions plus élégantes peuvent être empruntées à divers auteurs, telles que « Littérature graphique » (Francis Lacassin), « Narration séquentielle », et « Art séquentiel » (Will Eisner), « Narration par images fixes » (Pierre Fresnault-Deruelle) ou encore « Figuration narrative » (Pierre Couperie)¹. Mais en définitive, chercher à comprendre l'essence de la « Bande Dessinée », nous renvoie systématiquement à son histoire, car c'est tout au long de son évolution que s'est forgé, et continue de se forger, un ensemble de mécanismes qui lui sont propres.

1. Aperçu historique du Neuvième art :

Nous pourrions faire remonter l'histoire de la « Bande Dessinée » aux premières images tracées par les hommes préhistoriques, où l'usage de la ligne noire et du trait gravé servaient à indiquer le contour d'une personne ou d'un animal. Ces représentations permettaient aux premiers hommes d'imiter le réel, en exagérant ou en minimisant certains traits graphiques, afin de donner plus de sens et de signification à leurs créations. Cependant, nous pensons qu'il est plus judicieux de commencer notre aperçu historique du « Neuvième art » en citant des précurseurs plus contemporains.

1.1. Les précurseurs de la Bande Dessinée :

Dans leur ouvrage commun *L'invention de la bande dessinée*, Thierry Groensteen et Benoit Peeters, considèrent Rodolphe Töpffer (1788-1846), écrivain et pédagogue suisse du début du XIXe siècle, comme le fondateur de la « Bande Dessinée Européenne ». Dès 1825, il a en effet dessiné, pour ses élèves, les premiers brouillons des *Voyages en zig-zag* et des *Amours de Monsieur Vieux Boix* (1827), histoires qu'il fait circuler dans son pensionnat et dans les milieux littéraires européens. De nombreux intellectuels, à l'image de Johann Wolfgang Von Goethe, ont favorablement accueilli le projet. À sa lecture, Goethe a affirmé : « C'est vraiment trop drôle ! C'est étincelant de verve et d'esprit ! Quelques-unes de ces pages sont incomparables. S'il choisissait, à l'avenir, un sujet un peu moins frivole, et devenait encore plus concis, il ferait des choses qui dépasseraient

¹ Baron-Carvais, Annie, *La bande dessinée*, Que sais-je ? n°2212, 5ème édition refondue, Paris : puf, 2007, p. 11.

l'imagination »¹ Töpffer n'a pas manqué d'appliquer les conseils de Goethe et a réalisé, dès 1830, des histoires qui se présentent, selon Thierry Groensteen sous une forme inédite.

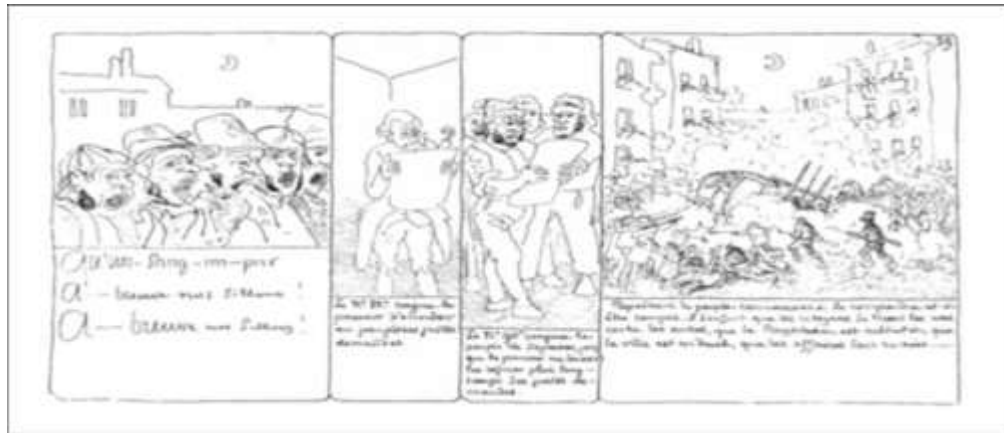


Figure 8: Une planche extraite de l'album Histoire d'Albert (1845).²

En effet, si nous prenons l'exemple d'une planche extraite de l'album *Histoire d'Albert*, publié en 1845 (Figure n°8), nous remarquons les points suivants:

- 1) L'utilisation du trait noir, très inspiré selon Groensteen et Peeters, de la caricature anglaise du XVIIIe siècle³ ;
- 2) Les dessins sont disposés en bandes horizontales⁴, une par page ;
- 3) Les cases sont non uniformes et séparées par un trait vertical ;
- 4) Le texte est disposé sous forme de récitatif sous le dessin.

Ainsi, se différenciant des séquences de caricatures politiques et des textes illustrés, les œuvres de Töpffer constituent une nouveauté que l'auteur qualifie de « Littérature en estampes ». Il a ainsi donné à sa nouvelle création la définition suivante : « Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure,

¹Groensteen, Peeters, Thierry, Benoit, *L'invention de la bande dessinée*, Hermann, 1994, p.13.

² Töpffer, Rodolphe, *Histoire d'Albert*, La Bibliothèque Numérique Romande, 1845, p.51, Disponible en ligne sur https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/topffer_histoire_d_albert.pdf , consulté le 27/04/2023 à 20h19.

³ Groensteen, Peeters, Thierry, Benoit, *L'invention de la bande dessinée*, Hermann, 1994, p.23.

⁴ En bande dessinée, une bande (de l'anglais « strip »), ou un bandeau, est une suite de cases, disposées sur une ligne. Cette disposition est particulièrement visible dans les comic strips.

et le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme sous une sorte de roman, un livre qui, parlant directement aux yeux, s'exprime par la représentation, non par le récit. »¹

L'originalité de ce mode d'expression, la présence d'un même héros d'une histoire à l'autre, le caractère indissociable des images et du texte dans la narration, puis la publication en album à partir de 1832, font des images en estampes de Rodolphe Töpffer les premières bandes dessinées européennes. Parmi les productions de Töpffer, retenons *Les voyages en zig-zag* (1832), *Monsieur Vieux-Bois* (1837), *Les voyages et aventures du Dr Festus* (1840), et *L'Histoire de Monsieur Cryptogame* (1845), un an avant la mort de l'auteur.

Par ailleurs, croyant au potentiel de cet art nouveau, Rodolphe Töpffer consacre en 1845 son premier ouvrage théorique à ce qui n'est pas encore appelé la « Bande Dessinée ». Ainsi, en une trentaine de pages, il réalise un *Essai de physiognomonie*² qui, selon Pascal Robert³, demeure d'une troublante actualité. Dès les premiers chapitres de son ouvrage, Rodolphe Töpffer positionne ce récit dessiné à côté de la littérature, comme une autre voie offerte à l'ambition narrative, en insistant sur son aspect clair et simpliste, ce qui lui confère un aspect plus éducatif. Il met ensuite l'accent sur les éléments techniques de ce nouveau mode d'expression, en traitant la relation interdépendante entre le dessin et le texte, l'importance du personnage et du dessin narratif. Il finit par valoriser les propriétés et les variations du simple trait graphique qui, selon lui, répond à toutes les exigences de l'expression comme et de la clarté. Dégagé de tout détail réaliste, le trait permet au lecteur de ces histoires en estampes de se concentrer plus facilement sur les signes graphiques qui marquent les expressions désirées, en les isolant de tous les autres, et en offrant ainsi un moyen qui devient puissant de par son isolement.

¹ Kaenel, Philippe, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880) : Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*, Librairie Droz, 2005, p.290.

² Töpffer, Rodolphe, *Essai de physiognomonie*, Broché, 2004.

³ Robert, Pascal, *La Bande Dessinée ; Une intelligence subversive*, Disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/pressesenssib/9463> , consulté le 01/05/2023 à 13h17.

Ainsi, Rodolphe Töpffer est non seulement le fondateur, mais aussi le premier théoricien de la « Bande Dessinée Européenne ». À ces côtes, nous retrouvons l'allemand Wilhelm Busch, auteur de *Max Et Moritz* (1865), et le français Marie-Louis-Georges Colomb, dit Christophe, qui publie dès 1889 *La Famille Fenouillard*, *Le Sapeur Camember*, *Le Savant Cosinus* et les lutins *Plick Et Plock*. Mais malgré ce début prometteur en Europe, la Bande Dessinée Européenne ne parviendra jamais à devenir un phénomène de masse, car elle n'était pas tout à fait distincte de l'illustration, ni de la caricature. C'est finalement aux Etats-Unis que la « Bande Dessinée » se développera le plus, d'abord sous forme de « comics strips », puis sous forme de « comics books ».

1.2. La Bande Dessinée Américaine :

Les débuts de « La Bande Dessinée Américaine » remontent à 1842, avec le succès des albums traduits de Rodolphe Töpffer, notamment *The Adventures Of Obadiah Oldbuck* (*Les Amours De Monsieur Vieux Bois*). Ces œuvres ont inspiré de jeunes artistes américains, qui ont commencé à imiter Töpffer pour créer les premières bandes dessinées américaines¹. Cependant, selon Benoit Peeters,² la « Bande Dessinée Américaine » a connu une véritable renaissance avec l'essor de la presse quotidienne à la fin du XIXe siècle. Les journaux du dimanche ont alors commencé à publier des « comics Strips », des bandes dessinées courtes et humoristiques. Le terme « Comics strip » est une combinaison des mots anglais *comic* (comique, amusant) et *Strip* (bande). Le premier « comic strip » américain *Little Bears and Tigers*, créé par Jimmy Swinnerton, un pionnier de la « Bande Dessinée Animalière »³, a été publié le 14 octobre 1893 dans le *San Francisco Examiner*.

¹ Beerbohm, Wheeler, Robert, Doug, *Töpffer en Amérique*, Article en ligne disponible sur <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article925> , consulté le 23/05/2023 à 19h52.

² Peeters, Benoit, *3 minutes pour comprendre 50 moments-clés de l'histoire de la bande dessinée*, Courrier du Livre, 2022, p.56.

³ Dans la bande dessinée, le monde animal est utilisé pour exprimer le monde humain, voir article : Fabio, Moroni, Andréa, Elisa, *De la bête au super-héros : valorisation de l'animalité dans la BD*, Société, n°106,2009, pp.33-44, Disponible en ligne sur : [http:// www.cairn.info/revue-societes-2009-4-page-33.htm](http://www.cairn.info/revue-societes-2009-4-page-33.htm) , consulté le 03/06/2023 à 21h10.



Figure 9: Planche de « The Yellow Kid » datant du 25 octobre 1896, dans laquelle, le personnage principal utilise pour la première fois un phylactère (une bulle) pour s'exprimer¹

En 1896, Richard Felton Outcault a d'abord dessiné pour le supplément du dimanche du *New York World*, puis pour celui du *New York Journal*, les péripéties d'un gamin et de ses amis dans un quartier populaire de New-York. La série a marqué une révolution dans l'histoire de la « Bande Dessinée », car son auteur a utilisé pour la première fois le procédé du ballon (phylactère) (Figure n°9). C'est pourquoi de nombreux historiens américains, comme Bill Blackbeard ², considèrent *The Yellow Kid* comme la première bande dessinée de l'histoire.³

¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/The_Yellow_Kid, consulté le 09/06/2023 à 14h23.

² Kunzle, David, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, Berkeley, University of California Press, 1973. Cité par Thierry Groensteen dans *Système de la bande dessinée*, Vendôme Impression, 2006, p16.

³ Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Vendôme Impression, 2006, p.15.

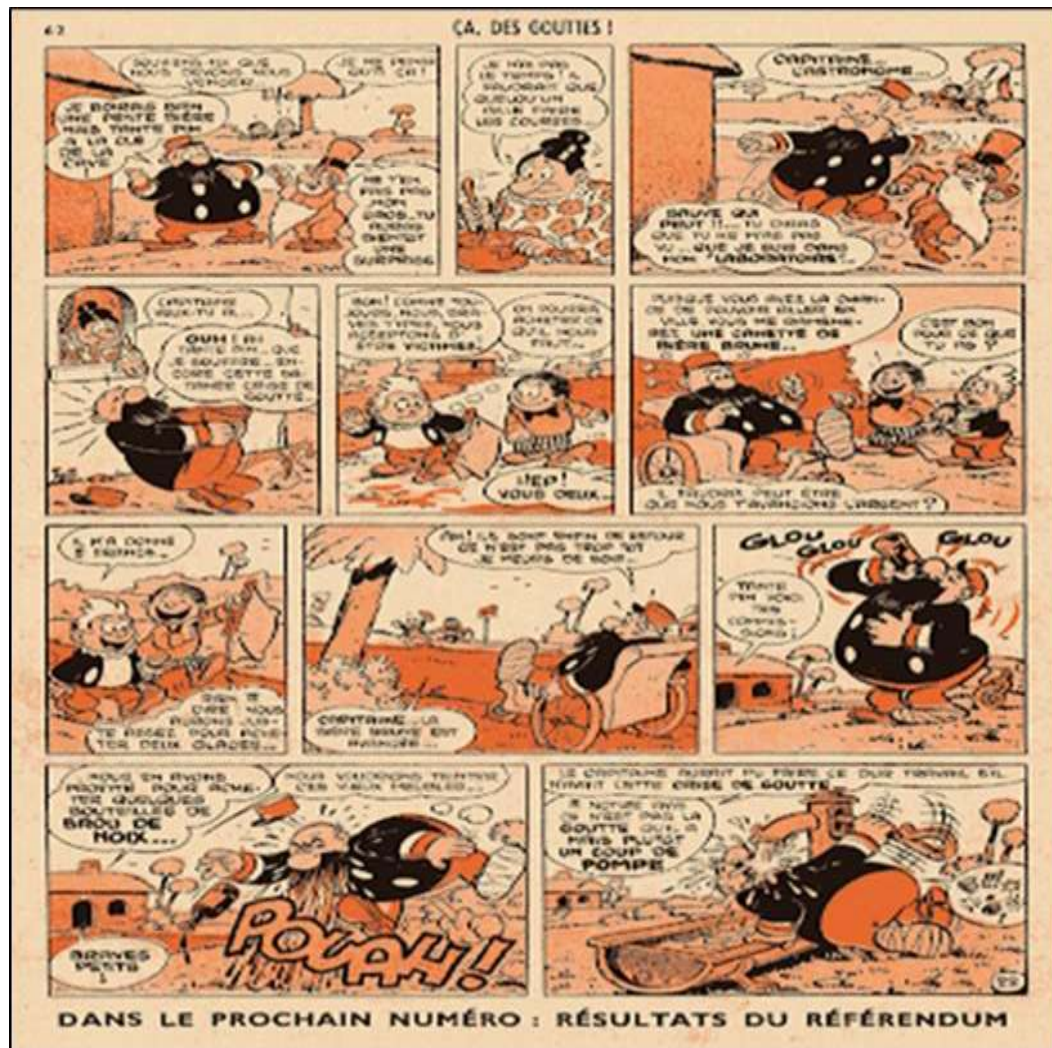


Figure 10: Planche de « Pim Pam Poum » - Rudolph Dirks¹

En 1897, le dessinateur Rudolph Dirks a créé *The Katzenjammer Kids*, connu en France sous le titre de *Pim-Pam-Poum* (Figure n°10), pour le journal *The American Humorist*, puis pour le *New York Journal*. Contrairement à Richard Felton Outcault, qui utilisait sporadiquement le procédé du ballon (Phylactère) dans *The Yellow Kid*, Rudolph Dirks, qui relatait dans *The Katzenjammer Kids*, les aventures aux Etats-Unis de trois migrants allemands, utilisait systématiquement le ballon pour transcrire les dialogues de ses personnages, dans un anglais américain fortement très marqué par les origines germaniques des trois migrants².

¹ https://www.bdnet.com/catalogue_serie_Pim-Pam-Poum--Albums, consulté le 11/06/2023 à 16h56.

² Peeters, Benoit, *3 minutes pour comprendre 50 moments-clés de l'histoire de la bande dessinée*, Courrier du Livre, 2022, p.63.

À partir de 1899, est apparu aux Etats-Unis ce que les spécialistes appellent « La Bande Dessinée Onirique »¹, dont les représentants les plus connus étaient Winsor McCay et Lyonel Feininger. Le premier a connu un grand succès avec ses séries *Little Nemo In Slumberland* (1905- 1911) et les *Dreams Of A Rarebit Friend* (1912), parues dans le supplément dominical du *New York Herald*, et le second a créé les planches de *Wee Willie Winkie's World* (1906-1907) pour le *Chicago Sanday Tribune*²

Le début du XXe siècle est marqué par l'apparition des premières bandes dessinées américaines, *Serial Strip* (série à suivre)³, Charles William Kahles, avec sa série *Hairbreadth Harry* (1906), en est le précurseur. Il ouvre la voie à d'autres auteurs, comme Bud Fisher avec *Mutt And Jeff*, qui est la première bande dessinée publiée quotidiennement, et non plus seulement le dimanche, dans les « Daily comics strips ». À partir de là, la production des premières bandes dessinées américaines explose.

En effet, dès 1913, George McManus crée la série *Bringing Up Father*, traduite en France sous le titre *La Famille Illico*. Peu de temps après, d'autres séries voient le jour, comme *Abie The Agent D'harry Hersfield* (1914), *Home Sweet Home* d'harry Tuthill, Boob McNutt de Rube Goldberg (1918), *Barney Google* de Billy Debeck (1919) et *Winnie Winkle* de Martin Branner (1920). Cette même année, *Félix, le chat* de Pat Sullivan fait son apparition. Ce dernier est le premier bédéiste à utiliser les codes conventionnels de la « Bande Dessinée » pour en tirer un effet insolite.⁴ (Figure n° 11)

¹ Groensteen, Thierry, *Nocturnes : Le rêve dans la bande dessinée*, Broché, 2013.

² Peeters, Benoit, Op.cit., p.67.

³ Ibid., p.76.

⁴ Peeters, Benoit, *3 minutes pour comprendre 50 moments-clés de l'histoire de la bande dessinée*, Courrier du Livre, 2022, p.83.

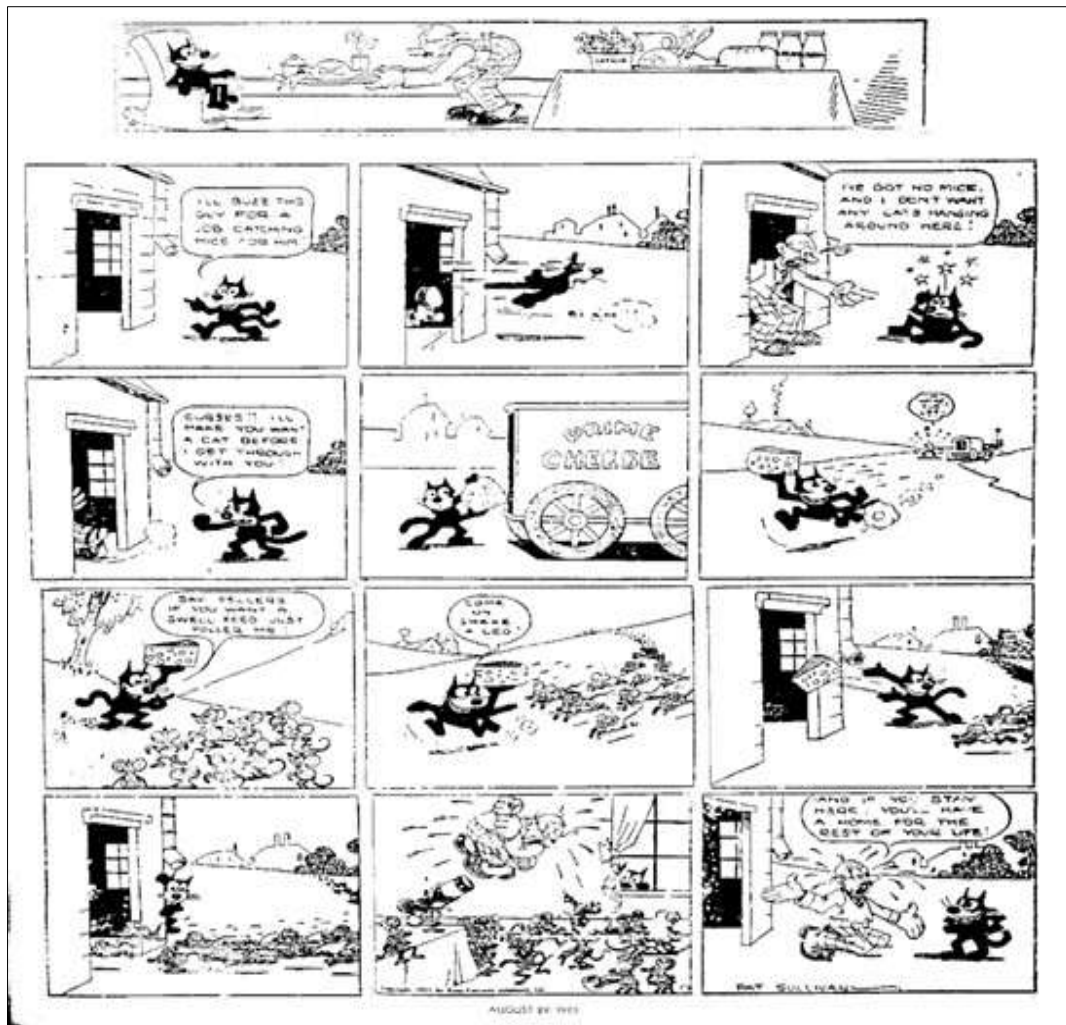


Figure 11: Première bande dessinée (en édition américaine) avec Félix le chat, distribuée par King Features Syndicate, août 1923¹

Ce qui particularise les albums de Pat Sullivan,² c'est la modernité des procédés utilisés. Par exemple, l'emploi dans une bulle d'un point d'exclamation pour en faire une clef, ou bien une ampoule qui signifie « idée » pour s'éclairer, ou encore l'utilisation de la bulle elle-même, en guise de ballon dirigeable, pour s'élever dans les airs.

À la fin des années 1920, Walt Disney et Ub Iwerks créent le personnage de « Mickey Mouse ». Ses aventures sont publiées dans *Le journal de Mickey*, un journal qui lui est exclusivement dédié. Le succès est fulgurant, au point où de nos jours, le terme « Mickey » ou « Petit Mickey » est parfois utilisé pour désigner la

¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_le_Chat, consulté le 13/06/2023 à 14h53.

² Paolucci, Benoît, Philippe, Glaude, *La Bande dialoguée*, 2020, Article en ligne sur <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/22643>, consulté le 14/06/2023 à 14h07.

« Bande Dessinée ». Avec « Mickey Mouse », s'ouvre aux Etats-Unis l'ère des super-héros, qui, grâce aux « Comic Books », vont se répandre dans le monde entier¹.

En effet, un « Comic Book » est, aux Etats-Unis, un périodique de « Bande Dessinée » centré autour d'un héros ou d'un thème, publié sous forme de fascicules d'une trentaine à une centaine de pages² Apparus en 1934 avec *Famous Funnies*, les « Comic Books » n'étaient au départ que des recueils de « Comic Strips ». Il s'agissait initialement de rééditions de bandes dessinées parues dans les journaux. Cependant, le matériel risquant de manquer, le besoin de séries inédites s'est fait sentir. Parmi ces nouveautés, l'une en particulier a eu un impact considérable dans le monde des comics : en 1938, *Action Comics* publie le premier super-héros de « La Bande Dessinée Américaine », *Superman*, créé par Jerry Siegel et Joe Shuster³ Rapidement, d'autres héros, humains ou surhumains, voient le jour, tels que *Batman*, *Capitain Marve*, *Wonder Woman*, *Tarzan*, et *Captain America*. Avec ces supers héros, le « Comic Book » connaît un tel succès aux Etats-Unis qu'il se répand rapidement dans le monde entier, étouffant partiellement les bandes dessinées des autres pays, comme le souligne l'historien Pascal Ory : « Face à ce qui a pu être qualifié d'invasion par les premiers historiens de la bande dessinée, les périodiques français n'eurent plus guère, dans leur majorité, qu'à disparaître ou à plagier. »⁴

Selon l'historien Pascal Ory, certains conservateurs anglais ou italiens ont tenté de faire face à cette invasion américaine en publiant quelques albums de bande dessinée. Mais celle qui parviendra à résister est « La Bande Dessinée Franco-Belge », notamment grâce à des personnages, qui ont connu un succès mondial comme Tintin, Spirou, Lucky Luke, les Schtroumpfs, et Astérix et Obélix.

¹ Jennequin, Jean-Paul, *Histoire du Comic-Book*, Vertige Graphique, 2002, p.09.

² Ibid., pp.12-13.

³ Ibid., p.17.

⁴ Ory, Pascal, *Mickey go homme ; La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950)*, Persée, 1984, Article en ligne sur https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1984_num_4_1_1718, consulté le 16/06/2023 à 21h24.

1.3. La Bande Dessinée Franco-Belge :

La « Bande Dessinée Franco-belge » est essentiellement francophone, publiée par des éditeurs belges et/ou français, qui ont cherché à contrer l'essor et le succès des supers héros américains, en promouvant une alternative.

À Bruxelles, l'éditeur Jean Dupuis a lancé *Le Journal de Spirou* en 1938, et Raymond Leblanc a fondé *Le Journal de Tintin* en 1946¹. La concurrence entre ces deux journaux, ainsi que leur rythme de parution hebdomadaire, a stimulé une effervescence créative et favorisé l'émergence de nombreux auteurs, particulièrement après la Seconde Guerre mondiale²

Dans cette partie de notre étude, nous avons tenté de retracer l'histoire de cette la « Bande Dessinée Franco-Belge », en mettant particulièrement l'accent sur ses précurseurs et les moyens utilisés pour promouvoir leurs œuvres, en l'occurrence journaux et magazines spécialisés en « Bande Dessinée ». De ce fait, notamment les journaux et magazines spécialisés. Ainsi, cet aperçu historique s'est construit en se basant sur cinq grands classiques franco-belges : Tintin, Spirou, Lucky Luke, les schtroumpfs et Astérix et Obélix.

Tintin est la création de Georges Remi, dit Hergé³. Ce personnage apparaît pour la première fois dans le supplément jeunesse *Le Petit Vingtième* du journal belge, avec *Les aventures de Tintin au pays des Soviets* en 1929. Il est considéré comme le « descendant » de Totor, chef scout créé par Hergé en 1926 pour la revue *Le Boy-Scout belge*. Tintin est un jeune reporter, toujours accompagné dans ses voyages par son fox-terrier Milou. Il est rejoint dans ses aventures par le capitaine Haddock à partir de l'album *Le Crabe aux pinces d'or* (1940), puis par le professeur Tournesol à partir de l'album *Le Trésor de Rackham le Rouge* (1943). Sa route croise souvent les détectives Dupond et Dupont, et plus épisodiquement celle de la cantatrice Bianca Castafiore, qu'il rencontre dans l'aventure *Le Sceptre*

¹ Ratier, Gilles, *Les grands auteurs de la bande dessinée européenne*, quatrième chapitre, sur BD Zoom, 2017, Article en ligne sur <http://bdzoom.com/117220/patrimoine/les-grands-auteurs-de-la-bande-dessinee-europeenne-quatrieme-chapitre-americanisation-a-volonte-et-deuxieme-salve-de-periodiques-pour-enfants%E2%80%A6/n>, consulté le 17/06/2023 à 15h59.

² Peeters, Benoit, *3 minutes pour comprendre 50 moments-clés de l'histoire de la bande dessinée*, Courrier du Livre, 2022, p.115.

³ Assouline, Pierre, *Hergé : L'homme qui créa Tintin*, Oxford University Press, 2009, pp.18-32.

d'*Ottokar* (1947). Ainsi, à travers ses voyages en URSS, au Congo belge, en Inde, en Égypte, en Chine et au Tibet, au Pérou, et même jusqu'à la Lune, Tintin offre au public des aventures mêlant suspense, paysages exotiques et d'enquêtes souvent centrées sur un problème d'actualité historique et sur une région particulière du monde. Mais à cause de l'occupation allemande,¹ Hergé a dû abandonner toute référence à l'actualité politique, et ses histoires se sont centrées sur l'étrange, les aventures exotiques ou la chasse au trésor, comme en témoignent les albums produits entre 1940 et 1944 : *Le Crabe aux pinces* (1940), *L'Étoile mystérieuse* (1941), *Le secret de la Licorne* (1942), *Le trésor de Rackham le Rouge* (1943), *Les sept Boules de cristal* (1944) et *Le temple du Soleil* (1944). À la fin de la guerre, beaucoup lui ont reproché d'avoir collaboré avec les Allemands, puisqu'il tenait un supplément hebdomadaire consacré à la jeunesse dans le journal *Le Soir*, un magazine tenu par les nazis pendant l'occupation, ce qui lui a causé quelques difficultés, puisqu'il a eu du mal à se faire publier. Ce qui a amené Hergé à fonder en 1946 *Le Journal Tintin* avec l'aide d'André Sinave et Raymond Leblanc. Avec ce journal, Hergé a fait appel à un plusieurs artistes, qui deviendront par la suite, de grandes figures² de la « Bande Dessinée Franco-Belge », à l'image d'Edgar P. Jacobs, l'auteur de *Blake et Mortimer*, Jacques Martin et Roger Leloup. Ces illustrateurs, tout en publiant leurs propres planches dans ce magazine, ont aidé Hergé à revisiter et à moderniser ses albums. C'est à partir de là que sont apparues les nouvelles versions contemporaines de Tintin, telles que nous les connaissons de nos jours. Mais si Hergé, est le principal initiateur de la « Bande Dessinée Franco-Belge Classique », il est loin d'incarner à lui seul cette école.

En effet, suite au succès de Tintin, un autre personnage de la « Bande Dessinée Franco-Belge » a vu le jour dès 1938 : Spirou³. Ce personnage est une exception dans la « Bande Dessinée », dans la mesure où il n'appartient pas à un

¹ Kuper, Simon, *Comment la guerre a affecté l'œuvre d'Hergé*, Article en ligne sur <https://www.slate.fr/lien/45455/tintin-herge-guerre-occupation>, consulté le 18/06/2023 à 15h51.

² Cri, Matthieu, *Maîtres du neuvième art : bandes dessinées et identité franco-belge*, Presse universitaire de Liverpool .2005, p.28.

³ Paul, Gravett, *Les 1001 BD qu'il faut avoir lues dans sa vie : De 1930 à 1949 : Spirou*, Flammarion, 2012, pp. 06-19.

seul auteur, mais à un magazine. Il s'agit du *Journal de Spirou*, fondé par l'éditeur Jean Dupuis.

Ainsi, plusieurs illustrateurs se sont approprié ce personnage au fil des années. Le premier fut Robert Velter, plus connu sous le pseudonyme de Rob-Vel,¹ qui a créé le personnage de Spirou, un gamin roux espiègle et débrouillard qui a commencé sa carrière en tant que groom au « Moustic Hôtel », fonction dont il conservera le costume pendant de nombreuses années. (Figure n°12)



Figure 12: L'évolution du personnage de Spirou à travers le temps.²

Les aventures de Spirou ont débuté le 21 avril 1938, avec des gags humoristiques centrés sur son travail au « Moustic Hôtel ». Rapidement, ces gags ont évolué vers des péripéties se transformant plus complexes, rappelant un roman populaire, mettant un jeune homme débrouillard face à l'adversité dans *L'héritage*

¹ Patrick Gaumer, « Rob-Vel » dans *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris, Larousse, 2010, p.127.

² <https://www.trictrac.net/actus/lincredoyable-saga-de-spirou>, consulté le 15/06/2023 à 14h55.

de *Bill Money* (n° : 28/38 de Spirou-1938), et *Le repaire de Sosthène Silly* (n° 12/39 de Spirou-1939). Bien qu'il soit toujours vêtu de son uniforme de groom, ses histoires s'éloignent de son métier. Spirou se lance dans des voyages à travers le monde, puis dans l'espace, tel un globe-trotteur. De cette période, très différente du Spirou contemporain, le personnage ne conservera que son costume caractéristique et l'écureuil Spip. Toutefois, son costume disparaîtra progressivement au profit de tenues plus discrètes au fil de l'évolution de la série (Figure n°12), tout en gardant la couleur rouge emblématique.



Figure 13 : Planche de Spirou de Jijé¹

¹<https://www.fr.fnac.ch/a3086173/Spirou-et-Fantasio-Fac-simile-de-l-edition-de-1948-Spirou-et-l-aventure-par-jijé-fac-simile-edition-1948-1-Jijé> , consulté le 26/06/2023 à 09h47.

La Seconde Guerre mondiale déclarée, Rob-Vel est mobilisé dans l'armée française. Il continue de livrer ses planches à la rédaction par courrier spécial, mais le *Journal de Spirou* perd à un moment donné sa trace¹. Le personnage est alors repris par Joseph Gillain, dit « Jijé », qui fait vivre à son héros de courtes aventures et lui adjoint un équipier loufoque, Fantasio (Figure n°13). La série *Spirou et Fantasio* est née. Ces deux personnages deviennent des reporters, accompagnés le plus souvent de l'écureuil apprivoisé de Spirou, Spip. Leurs aventures les amènent à affronter des gangsters divers et variés, ainsi que des dictateurs et autres savants fous, dans des histoires mêlant humour, science-fiction et fantastique²

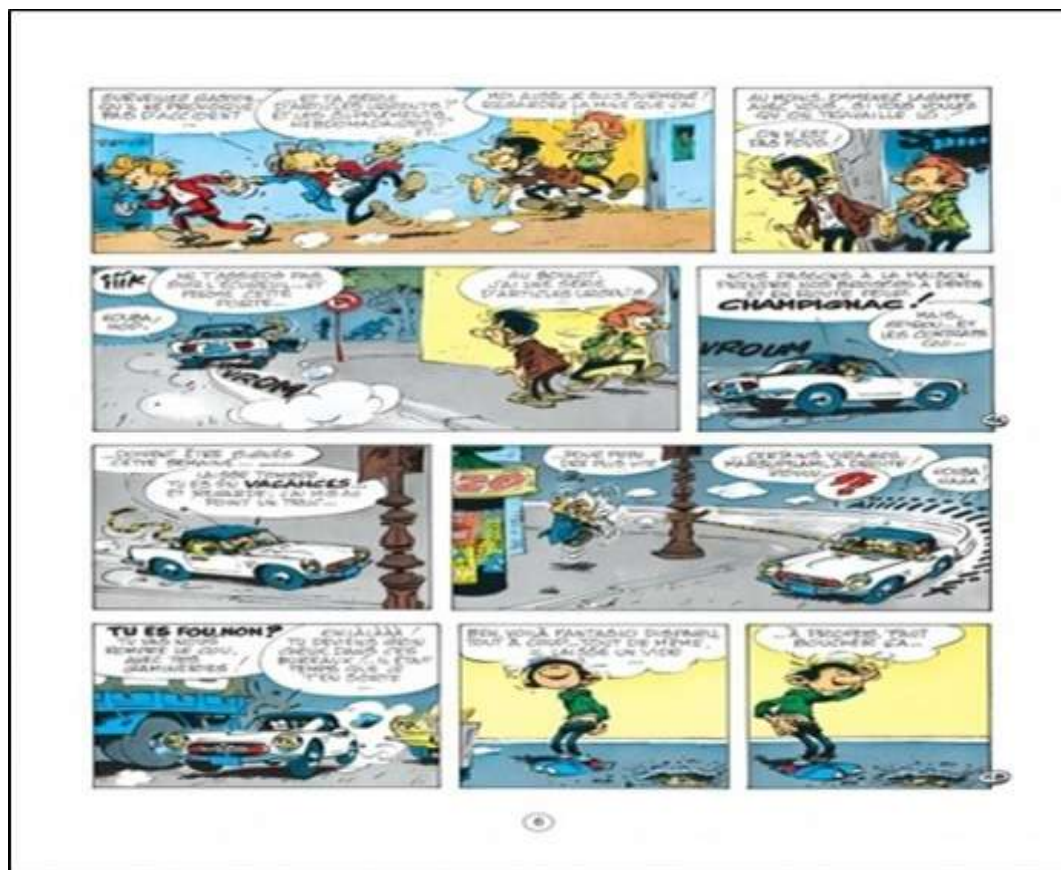


Figure 14: Planche de Spirou d'André Franquin extraite de l'album « Panade à Champignac » (1969).³

¹ Mobilisé pendant la guerre, ses communications avec les éditions « Dupuis » furent perturbées même s'il envoyait du front une planche par semaine pour que le rythme de publication soit respecté. Mais il devient très vite injoignable lorsqu'il fut blessé puis emprisonné. Il reprend cependant sa collaboration avec les éditions « Dupuis » pour complètement les abandonner en leur vendant son personnage en 1943. Informations extraites de l'ouvrage Patrick Gaumer, « Rob-Vel » dans Dictionnaire mondial de la BD, Paris, Larousse, 2010, pp.127-128.

² Gilles Ratier, *Les « Spirou » de Jijé : 2ème partie*, sur BD Zoom, 2010, p.38.

³ <https://www.furet.com/livres/spirou-et-fantasio-tome-19-panade-a-champignac-andre-franquin-9782800100210.html>, consulté le 28/06/2023 à 08h37.

Quand André Franquin reprend la série en 1947, il la modifie profondément, étendant les petites histoires comiques de Jijé à de longues aventures aux scénarios plus complexes (Figure n°14). Il introduit de nombreux personnages qui deviendront récurrents, tels que le Comte de Champignac, un scientifique âgé qui devient une figure paternelle pour Spirou et Fantasio, le maléfique cousin Zantafio, et la journaliste Seccotine¹.

Par ailleurs, à l'instar d'Hergé, Franquin fait appel à plusieurs illustrateurs qui font leurs débuts à ses côtés, contribuant à l'élaboration de ses planches.² Parmi eux, Jean Roba, future auteur de *Boule et Bille*, Jean de Mesmaeker, dit Jidéhem, créateur du personnage de Sophie, une petite fille espiègle et malicieuse apparue en 1964 dans *L'aventure de Starter ; L'Œuf de Karamazout*, et Michel Regnier, plus connu sous le pseudonyme de Greg, créateur d'*Achill Talon*. Ces auteurs de bandes dessinées font leurs premières armes avec Franquin et deviendront par la suite de figures de « La Bande Dessinée Franco-Belge ». Après Franquin, plusieurs équipes d'artistes et scénaristes se succèdent pour reprendre le personnage, parmi lesquelles : Jean Claude Fournier (1969-1980) - Nic et Cauvin (1980-1983) - Tom et Janry (1982-1998) - Morvan et Manuera (2004-2007)³.

Après Tintin et Spirou, un autre personnage rencontre un succès mondial dans « La Bande Dessinée Franco-Belge », il s'agit de Lucky Luke, créé par Maurice de Bevere, dit Morris. Selon Julien Bisson⁴, Morris a consacré 55 ans de sa vie à ce personnage, apparu pour la première fois en 1946, dans l'*Almanach 1947 du Journal Spirou*. Fortement influencé par les comics et les dessins animés américains, Morris met en scène Lucky Luke, un cow-boy solitaire du Far West, pour être « L'homme qui tire plus vite que son ombre », accompagné par son cheval Jolly Jumper et, occasionnellement, du chien Rantanplan. Au cours de ses

¹ Pissavy-Yvernault, Christelle, Spirou, *pour toujours lié à notre enfance*, 2020, Article en ligne sur <https://www.rtb.be/article/spirou-pour-toujours-lie-a-notre-enfance-9893770>, consulté le 10/07/2023 à 08h39.

² Boquet, Verhoest, José-Louis, Eric, *Franquin ; chronologie d'une œuvre*, Broché, 2007, pp.47-58.

³ Ibid., p. 58.

⁴ Bisson, Julien, *Lucky Luke : le secret d'une œuvre*, Lire l'express, 2016, p.13.

aventures, il rétablit la justice dans le Far West en pourchassant des bandits, dont les plus connus sont les frères Dalton (Figure n° 15).



Figure 15: Image de la céramique représentant les principaux personnages de la série de bande dessinée humoristique Lucky Luke créé par Morris. Réalisée en 1996 à l'occasion du cinquantenaire de la série -Charleroi - Station de métro Parc -¹

De nos jours, la série compte plus de 80 albums et a été publiée par plusieurs maisons édition, telle que Dupuis, Dargaud et Lucky Comics. Chaque histoire a également été prépubliée divers journaux : entre 1946 et 1967 dans *Le journal de Spirou*, entre 1967 et 1973 dans *Le journal Pilote*, entre 1974 et 1975 dans *Lucky Comics*, de 1975 à 1976 dans l'édition française de *Tintin*, puis la série est apparue dans *Les histoires de Spirou* et *Pif Gadget*, ainsi que dans des magazines comme *Paris Match* ou *VSD*².

¹[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Charleroi - Parc %28station de m%C3%A9tro%29 - Lucky Luke - principaux personnages - c%C3%A9ramique - 01.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Charleroi_-_Parc_%28station_de_m%C3%A9tro%29_-_Lucky_Luke_-_principaux_personnages_-_c%C3%A9ramique_-_01.jpg), consulté le 13/07/2023.

² Bisson, Julien, *Lucky Luke : le secret d'une œuvre*, Lire l'express, 2016, p.47.

Par ailleurs, Lucky Luke est l'une des bandes dessinées les plus connues et les plus vendues en Europe et dans le monde. Elle a d'ailleurs fait l'objet de nombreuses traductions. La série a également été adaptée sur de nombreux supports, en longs-métrages d'animation et en séries animées pour la télévision. Plusieurs films ont aussi été réalisés, dont le plus récent en 2009 par James Huth. On trouve également des jeux vidéo, des jouets et des jeux de société consacrés exclusivement à la série.



Figure 16:: Un extrait de l'album « Qui est ce schtroumpf ? » de Tibo- Le Lombard

À côté de Lucky Luke, d'autres personnages connaissent un succès mondial : les schtroumpfs (Figure n°16), créés par Pierre Culliford, dit Peyo, en 1958. Les schtroumpfs sont une peuplade de lutins bleus à bonnets blancs vivant dans un village de champignons et parlant leur propre langage, le schtroumpf prononcé comme le mot allemand « Strumpf », qui signifie « chaussette ». Ce mot, devenu emblématique, a été inventé par Peyo, lors d'un repas avec Franquin, alors qu'il ne parvenait pas à se souvenir du nom de la salière. Il aurait alors dit à son ami : « Passe-moi le... schtroumpf s'il te plaît ! » et la conversation se serait poursuivie en langage schtroumpf¹

¹ Morel, Yves, *Les Schtroumpfs ou le refus de venir au monde*, Versailles, Via Romana, 2022, p.17.

Les aventures des schtroumpfs tournent autour de leurs défis face à leurs pires ennemis, le sorcier Gargamel et son chat Azraël. Mais avant de leur consacrer leurs propres albums ¹, Peyo les fait d'abord apparaître dans d'autres de ses aventures déjà connues par ses lecteurs, comme *Johan et Pirlouit* dans *La flûte à six trous*, paru en 1958, prépublié dans *Le Journal de Spirou* et dont le nom en album devint *La Flûte à six schtroumpfs* (1958). Les petits lutins bleus font également des apparitions dans *La Guerre des sept fontaines* (1960), *Le Sortilège de Maltrochu* (1967) et, plus tard, dans des albums comme *La Horde du corbeau* (1994) et *La Nuit des sorciers* (1998). Cependant, dès 1959, Peyo leur consacre sept mini-récits : *Les Schtroumpfs noirs* (1959), *Le Voleur de Schtroumpfs* (1959), *L'Œuf et les Schtroumpfs* (1960), *Le Faux Schtroumpf* (1961), *La Faim des Schtroumpfs* (1961), *Le Centième Schtroumpf* (1962), et *Le Schtroumpf volant* (1963). À partir de là, de nombreux autres albums sont créés, et les schtroumpfs sont adaptés en séries télévisées d'animation, films d'animation, jeux vidéo, figurines, jouets et jeux de société. Par ailleurs, les albums des schtroumpfs ont également fait l'objet de plusieurs études universitaires. Nous citons comme exemple, l'étude du sémiologue italien Umberto Eco, qui a consacré plusieurs pages au « Langage Schtroumpf » et aux questions de « Signifiant/Signifié » pour illustrer les facultés de l'esprit humain en matière d'interprétation des données²

Nous terminons cet aperçu historique par les albums d'Astérix et Obélix, car contrairement à Tintin, Spirou, Lucky Luke et les Schtroumpfs, qui ont été l'œuvre d'artistes belges et quelques français, les personnages d'Astérix et d'Obélix sont une création exclusivement française ³. En effet, Astérix, anciennement appelé Astérix le Gaulois, est une série de bande dessinée française créée le 29 octobre 1959 par le scénariste français René Goscinny et le dessinateur français Albert Uderzo dans le premier numéro du journal français

¹ Morel, Yves, *Les Schtroumpfs ou le refus de venir au monde*, Versailles, Via Romana, 2022, pp.39-63.

² Umberto, Eco, *Kant et l'ornithorhèque*, Le livre de Poche, 2007.

³ Richet, Bertrand, *Le tour du monde d'Astérix*, Presses Sorbonne Nouvelle via Open Edition, 2018, p.07.

Pilote. Après la mort de René Goscinny en 1977, Albert Uderzo a poursuivi seul la série, puis a passé le relais en 2013 à Jean-Yves Ferri et Didier Conrad.

Les albums d'Astérix et d'Obélix mettent en scène, en 50 av. J.-C, un petit village gaulois d'Armorique qui poursuit seul la lutte contre l'invasion romaine, grâce à une potion magique préparée par le druide Panoramix. Cette boisson confère une force surhumaine à quiconque la boit. Les personnages principaux sont le guerrier Astérix et le livreur de menhirs Obélix. Les deux héros sont accompagnés, à partir du cinquième album *Le Tour de Gaule d'Astérix* (1965), par Idéfix, un petit chien adopté par Obélix dans cet album, et qui sera présent dans tous les autres albums de la série. Astérix et Obélix sont toujours chargés par le village de déjouer les plans des Romains ou de venir en aide à quiconque sollicite leur soutien contre la République romaine.

Ainsi, le succès de la série s'explique par la concomitance entre l'aspiration populaire à célébrer la Résistance et la reprise du mythe gaulois des origines. De plus, la série est avant tout humoristique et parodie principalement la société française contemporaine à travers ses stéréotypes et ses régionalismes. Les albums mettent également en avant les traditions et les coutumes emblématiques de pays étrangers, comme le souligne Nicolas Rouvière : « Astérix se présente comme un univers de sens plein qui renvoie à un temps de l'origine, celui de « nos ancêtres les Gaulois », et développe une sémantique profonde sur les fondements du pouvoir. Ce jeu parodique ne constitue pas une pure déconstruction des fondements mythiques de l'État moderne. Il s'agit plutôt d'une reprise ludique qui en réaffirme le symbolisme. »¹

En effet, les albums d'Astérix et Obélix proposent plusieurs niveaux de lectures et d'humour pour tous les publics. Les clichés et références françaises et étrangères, tels que les spécialités culinaires, les lieux touristiques, les institutions ou encore les figures historiques comme Jules César, Vercingétorix, Cléopâtre, sont parodiés et côtoient des figures populaires contemporaines transposées à

¹ Rouvière, Nicolas, *Astérix et les « deux corps du roi » : la parodie des fondements mythiques de l'État*, dans *Mythe et bande dessinée, études réunies par Viviane Alary et Danielle Corrado*, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2006, p.180.

l'époque gallo-romaine, comme les Beatles, Sean Connery, Kirk Douglas et beaucoup d'autres, ce qui crée une proximité avec le lecteur.

Par ailleurs, à l'instar des autres grands succès belges, la série d'Astérix et Obélix a conquis le monde grâce à ses nombreuses traductions. De plus, tout comme Tintin, Spirou, Lucky Luke et Les Schtroumpfs, cette série française est devenue transmédia, grâce aux dessins animés, films et jeux vidéo diffusés dans le monde entier.

2. Vers la légitimation ou non du « Neuvième art » :

Il est loin le temps où la « Bande Dessinée » était décriée par les gens de lettre, perçue une forme de sous-culture encourageant l'analphabétisme et éloignant les jeunes gens de la « vraie » littérature. Ces dernières années, le regard porté sur la « Bande Dessinée » a considérablement évolué. Dans son ouvrage *L'effet livre : Métamorphoses de la bande dessinée*¹, Sylvain Lesage explique cette évolution, l'attribuant principalement aux « classiques » de la « Bande Dessinée. » Ces derniers ont fait leur entrée dans les bibliothèques des écoles élémentaires, à l'image des albums d'Astérix et d'Obélix, de Tintin, de Lucky Luke, des Schtroumpfs, de Spirou et Fantasio, et de bien d'autres, pour ne citer que les albums franco-belges. À côté de ces œuvres, Sylvain Lesage souligne que les « productions commerciales » de la « Bande Dessinée », ainsi que ses « auteurs », ses « critiques », ses « festivals officiels » et ses « prix », grands ou petits, ont également contribué à sa reconnaissance auprès du grand public. De plus, la « Bande Dessinée » a été reconnue en tant qu'art pour les qualités graphiques des dessins de ses meilleurs auteurs et des textes qui les accompagnent.

Aujourd'hui, la « Bande Dessinée » nous permet d'aborder des questions d'actualité par l'image, notamment avec la « BD reportage ». Elle a également gagné sa place dans les musées, où des expositions lui sont consacrées à travers le monde. Un établissement public lui est même dédié à Angoulême, en France, avec

¹ Lesage, Sylvain, *L'effet livre : Métamorphoses de la bande dessinée*, Presses universitaires François-Rabelais, 2019.

*La Cité Internationale De La Bande Dessinée Et De L'image*¹ Les éditeurs de livres traditionnels investissent également le secteur² et publient désormais des albums, comme Le Seuil, Denoël, Gallimard ou Actes Sud.

Par ailleurs, les bandes dessinées sont sorties des kiosques et se vendent désormais dans toutes les librairies, ainsi que dans la grande distribution, qui a largement contribué à leur diffusion. De nos jours, le marché de la « Bande Dessinée » a battu tous ses records, avec par exemple 85 millions d'ouvrages vendus et près de 925 millions d'euros de chiffre d'affaires en 2021³ Toutefois, et malgré cette médiatisation importante, la « Bande Dessinée » est-elle pour autant réellement légitimée ? Dans cette partie de notre étude, nous allons tenter de répondre à cette question, en mettant en lumière les stratégies mises en place pour valoriser le statut de la « Bande Dessinée » et de sa reconnaissance.

Dans son ouvrage publié en 2006, Thierry Groensteen affirmait que la « Bande Dessinée » demeurerait encore et toujours « un objet culturel non identifié »⁴. Il met l'accent sur la confusion qui consiste à vouloir faire de la « Bande Dessinée » un genre littéraire. Selon ce critique, la « Bande Dessinée » n'est ni de la littérature ni de l'illustration, mais un médium à part entière. La considérer comme tel permettrait de la caractériser selon ses publics, ses propres genres et ses auteurs. Par conséquent, la « Bande Dessinée » serait étudiée selon les valeurs adoptées par ses propres théories critiques. Groensteen ajoute que l'invasion du marché par des albums tels que les mangas, ne garantit pas forcément sa

¹ La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (la Cité), située à Angoulême (Charente) est un établissement public de coopération culturelle qui réunit un musée de la bande dessinée, des galeries d'exposition, une bibliothèque patrimoniale, une bibliothèque publique spécialisée, un centre de documentation, une résidence internationale d'artistes (la maison des auteurs), une librairie de référence, un cinéma d'art et d'essai et de recherche, un centre de séminaires et de congrès et une brasserie panoramique. La Cité organise de nombreuses expositions, des rencontres hebdomadaires avec des auteurs, et fait de la médiation culturelle.

² Berthou, Benoît, *Éditer la bande dessinée*, Éditions du Cercle de la Librairie, 2016, pp.11-19.

³ Lachasse, Jérôme, *Le marché de la BD et du Manga a battu tous les records en 2021*, 2021, article en ligne sur https://www.bfmtv.com/people/bandes-dessinees/le-marche-de-la-bd-et-du-manga-a-battu-tous-les-records-en-2021_AN-202201280271.html , consulté le 06/08/2023 à 14h36.

⁴ Groensteen, Thierry, *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, éditions de l'An 2, 2006.

légitimation. Il reste très pessimiste quant à la diminution du nombre d'ouvrages et de revues théoriques consacrés à ce médium.

En effet, lors d'une conférence donnée au colloque international organisé en 2009 à Kyoto, ce célèbre critique français a repris le débat sur la légitimité culturelle de la « Bande Dessinée ». Selon lui, même si ce médium est largement médiatisé, sa légitimation reste néanmoins difficile à évaluer dans la mesure où elle dépend principalement de trois critères, que nous citons comme suit :

- 1) L'exposition dans des musées dédiés uniquement à la « Bande Dessinée » ;
- 2) L'enseignement supérieur de la « Bande Dessinée » ;
- 3) L'inscription de la « Bande Dessinée » comme un objet de recherche scientifique.

2.1. La scénographie muséale :

Selon Groensteen, pour être considéré comme un art complet et totalement légitimé, la « Bande Dessinée » devrait acquérir des musées qui lui soient exclusivement dédiés, car un musée est un lieu où ce médium ne peut être perçu autrement qu'un art.¹

En Europe, la « Bande Dessinée » a fait son apparition dans les musées au cours des années 1980. En nous appuyant sur une enquête de Cristelle Ferreira², nous avons recensé les musées et institutions culturelles, publics et privés, organisant des expositions dédiées au Neuvième art :

- 1) Le Musée de La Bande Dessinée D'Angoulême (France) : Inauguré en 2009, ce musée fait partie de *La Cité Internationale De La Bande Dessinée Et De L'image*, un établissement public de coopération culturelle. Outre les expositions sur la « Bande Dessinée », il propose également des ateliers et des conférences.
- 2) La Collection Musée Du Louvre : Depuis 2005, la collection développée par le musée du Louvre et Futuropolis s'est imposée comme une référence mondiale. La

¹ Groensteen, Thierry, *Pour une internationalisation des études sur la bande dessinée dans le contexte de la mondialisation*, 2014, Article en ligne sur <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article13> , consulté le 07/09/2023 à 18h09.

² Ferreira, Cristelle, *Quand la bande dessinée s'installe au musée*, 2020, Article en ligne disponible sur <https://www.bubblebd.com/9emeart/bd/edito/quand-la-bande-dessinee-s-installe-au-musee#France> , consulté le 09/09/2023 à 18h26.

collection, renouvelée chaque année, est exposée dans la mezzanine située au-dessus de l'accueil des groupes.

3) Le Musée de l'imprimerie et de la Communication Graphique : Depuis 2005, le festival international de la bande dessinée, organisé chaque année en juin par l'association « Lyon BD », se tient à Lyon. À cette occasion, le Musée de l'imprimerie et de la Communication Graphique consacre des expositions à la « Bande Dessinée ».

4) Le Centre Pompidou : le centre national d'art et de culture Georges-Pompidou – communément appelé « Centre Pompidou », ou plus familièrement « Beaubourg » – est un établissement pluridisciplinaire, né de la volonté du président Georges Pompidou, grand amateur d'art moderne, de créer au cœur de Paris une institution culturelle originale. Ce centre réserve depuis les années 1980 plusieurs expositions consacrées à la « Bande Dessinée ». Par exemple, l'exposition de « Spiegelman », a attiré 80 000 visiteurs, et celle sur « Claire Bretécher », 53 000. »¹

5) Le Centre Belge de la Bande Dessinée – Bruxelles (Belgique) : Ce centre accueille ses visiteurs depuis 1989. Il abrite à ce jour plus de 7000 planches et dessins originaux. Le musée propose également une exposition permanente retraçant l'histoire de la BD, des auteurs classiques aux plus contemporains. S'ajoutent au programme diverses expositions temporaires tout au long de l'année, une grande bibliothèque de bandes dessinées, et un espace de documentation.

6) Le Musée Hergé-Louvain-la-Neuve (Belgique) : ce musée, qui s'étend sur une surface de 3600 m², est consacré à la vie du célèbre auteur de bande dessinée belge, Hergé. Depuis 2009, il abrite une large section réservée aux expositions permanentes, ainsi qu'une salle dédiée aux expositions temporaires, conférences, visites animées, visites guidées, etc. Tout est prévu pour retracer la vie du créateur de Tintin et dévoiler quelques secrets de création à travers 80 planches originales et 800 documents inédits.

¹ Le Monde, *Au musée ; La BD en ébullition*, article en ligne sur https://www.lemonde.fr/arts/visuel/2016/04/15/la-bd-entre-au-musee_4903162_1655012.html, consulté le 09/09/2023 à 18h54.

7) Le Cartoonmuseum Basel – Bâle (Suisse) : le « Cartoonmuseum Basel » est le seul musée en Suisse consacré au dessin satirique, de la caricature à la « Bande Dessinée ». Créé en 1979, ce musée expose des milliers d'œuvres originales de plus de 700 artistes. En plus de sa collection permanente, le visiteur peut y trouver des expositions temporaires traitant de thèmes politiques et sociaux.

8) The Cartoon Museum – Londres (Royaume-Uni) : Inauguré en 2006 par son Altesse Royale le prince Philip, duc D'Édimbourg, « The Cartoon Museum » expose des centaines d'œuvres centrées sur la caricature, le dessin et les comics britanniques. On y trouve des expositions temporaires sur des sujets variés gravitant autour de la « Bande Dessinée » et une galerie retraçant l'histoire de la « Bande Dessinée » depuis le XVIII^e siècle.

Ainsi, même si la « Bande Dessinée » continue d'investir les musées et les institutions dédiées aux Arts, cela demeure insuffisant, car ces expositions muséales ne proposent pas une véritable réflexion sur son univers. Pour Jean Marc Thévenet,¹ l'espace muséal ne peut plus se contenter de présenter de simples expositions de planches, souvent en rapport avec des sujets autres que la « Bande Dessinée ». Ce scénariste de bande dessinée regrette que la plupart des musées utilisent la « Bande Dessinée » seulement uniquement pour attirer un large public, qui se retrouve finalement dans une exposition sans lien avec ce médium. Comme il le souligne : « Si nous exceptons les institutions dédiées à la bande dessinée comme la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême ou le Centre belge de la bande dessinée de Bruxelles, qui disposent d'importants fonds à mettre en valoriser, la plupart des expositions muséales profitent uniquement de l'essor et de la médiatisation de la bande dessinée. Si la question sur sa présence au musée ne se pose plus. Il faudrait la remplacer par de nouvelles interrogations notamment sur le pourquoi et le comment exposer une planche ou un album de bande dessinée ? »²

¹ Jean Marc Thévenet, né le 16 juillet 1955, est un éditeur, scénariste de bande dessinée, producteur de télévision et commissaire d'exposition français.

² Jean Marc Thévenet, *Des difficultés d'exposer la bande dessinée : Archi et BD au palais de Chaillot*, article en ligne sur <https://www.phylacterium.fr/?p=567> , consulté le 10/09/2023 à 21h36.

De ce fait, la question qui se pose à ce stade de notre étude concerne les différentes stratégies à mettre en place pour réussir une exposition muséale de « Bande Dessinée ». Pour Pierre-Laurent Daures, l'image d'un album de bande dessinée s'active, se révèle, uniquement lorsqu'elle s'inscrit dans un environnement spatial et temporel propice : « Le livre constituant son écosystème originel, l'en extraire pour l'exposer risque de la rendre passive. Exposer une image de bande dessinée (un dessin, un strip ou une planche), c'est donc l'extraire de son écosystème et la mettre en difficulté, contrainte de survivre dans un nouvel environnement auquel son adaptation a priori est incertaine (...) les organisateurs d'expositions muséales doivent miser sur les ressources propres de la bande dessinée, en comptant par exemple sur sa beauté plastique. »¹

Ainsi, ce travail ne peut se faire qu'en faisant appel à un scénographe, qui tentera de recréer par la scénographie,² un environnement artificiel proche de celui dont elle est extraite : « Il fallait sans doute s'adresser à des scénographes ayant une certaine distance, et non à des personnes impliquées dans l'univers de la bande dessinée, pour éviter de se retrouver avec la caricature de « l'atelier de Franquin », ou « l'atelier d'Edgar P. Jacobs »³

À ce propos, Joost Swarte, un scénographe ayant participé à l'élaboration du musée Hergé, a déclaré dans une interview que son rôle a d'abord été celui de scénariste : « On a réfléchi sur ce qu'on avait envie de montrer dans le musée, dans la mesure où 80% des originaux d'Hergé sont disponibles et archivés. Il fallait rendre visible ce trésor inestimable (...) Créer un musée est une aventure immense (...) L'important pour moi est toujours de raconter une histoire, et, pour cela, la bande dessinée a été une bonne école (...) Il était très important d'imaginer le musée comme une immense bande dessinée, si on peut dire. Souvent, quand un

¹ Pierre-Laurent Daures, *Enjeux et stratégies de l'exposition de Bande dessinée*, mémoire de master 2 Bande dessinée présenté sous la direction de Lambert Barthélémy (Université de Poitiers) et de Thierry Groensteen (EESI) en 2011. Pp.140-141. Disponible en ligne sur http://neuviemeart.citebd.org/IMG/pdf/Daures_Expo_BD2.pdf , consulté le 11/09/2023 à 8h23.

² La scénographie, dont la racine grecque désigne littéralement l'écriture de la scène, désigne l'organisation de l'espace scénique sur un plan spatial et d'un point de vue visuel, à l'aide de diverses techniques (lumière, décor, musique, etc.).

³ Thévenet, Jean Marc, *Des difficultés d'exposer la bande dessinée : Archi et BD au palais de Chaillot*, 2010, article en ligne sur <https://www.phylacterium.fr/?p=567> , consulté le 11/09/2023 à 18h34.

auteur est décédé, le public oublie son œuvre. Avec Hergé, ce n'est pas le cas (...) L'initiative de ce musée est magnifique parce qu'il honore un artiste, un dessinateur. »¹

En effet, Joost Swarte avait réalisé la muséographie à l'intérieur des salles du Musée Belge, avec une mise en scène à l'image des célèbres planches de Georges Remi dit Hergé. Il suffit de lire la page d'accueil du site du musée pour s'en faire une idée : « Chacun de ces volumes est une sorte de personnage. Chacun porte un extrait, démesurément agrandi, du trait d'Hergé. À ces quatre « objets », on peut en ajouter un cinquième, la cage de l'ascenseur, verticale et traitée en blanc et bleu nuit. (...) Onirique mélange de ville et de nature, le projet mêle intérieur et extérieur, le petit et le grand. Sommes-nous entrés dans un dessin ? »²

En somme, la scénographie transpose l'univers d'un album de bande dessinée dans un écosystème de substitution, composé d'un ensemble d'images, de lumières, de décors, de musiques et autres techniques jugées compatibles par le scénographe. Au final, il nous semble que la scénographie pourrait être la solution permettant à la « Bande Dessinée » s'exprimer pleinement en tant qu'art. Cela permettrait aux artistes de bande dessinée de porter un regard rétrospectif sur leur propre travail, ce qui pourrait en retour nourrir leurs œuvres à venir. C'est aussi un moyen de rencontrer différemment son public, voire de toucher un public que l'album n'avait pas atteint auparavant³.

¹ Vangindertael, Zoé, *Étude de la Bande Dessinée dans le champ muséal*, Université du Québec à Montréal, 2018, Etude disponible sur <https://archipel.uqam.ca/14652/1/T1043.pdf> , consulté le 11/09/2023 à 21h55.

² Page d'accueil du site du musée Hergé : <https://www.christiandeportzamparc.com/fr/projects/musee-herge/> , consulté le 12/09/2023 à 19h22.

³ Guilbert, Xavier, *La légitimation en devenir de la bande dessinée*, 2011, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/comicalites/181> , consulté le 15/09/2023 à 12h07.

2.2. L'enseignement supérieur de la Bande Dessinée :

Ces dernières années, et dans plusieurs pays du monde, la « Bande Dessinée » semble avoir trouvé sa place dans l'enseignement supérieur¹. Ainsi, plusieurs nouvelles écoles ont ouvert leurs portes, proposant divers cursus qui préparent aux métiers de la « Bande Dessinée ». De nos jours, cette profession compte de moins en moins d'autodidactes et de plus en plus d'auteurs ayant suivi une formation spécialisée². Afin d'avoir un aperçu sur ces offres de formation, nous avons établi une liste représentant un échantillon de quelques écoles et formations universitaires. Nous avons centré notre recherche sur la France et la Belgique, partant du principe que la « Bande dessinée » est particulièrement valorisée dans ces deux pays. Cela n'exclut pas la présence d'écoles et formations prestigieuses dans d'autres pays comme la Suisse, le Canada, les États-Unis, etc. Nous avons évidemment exclu le cas du Japon, car la question de la légitimité du Manga (bande dessinée japonaise) ne se pose plus dans ce pays³. Ainsi, notre liste se présente comme suit :

1) École Émile Cohl de Lyon en France : Fondée en 1984 par Philippe Rivière, écrivain et réalisateur de films documentaires, avec l'aide du plasticien Roland Andrieu, cette école a pour vocation de former des dessinateurs de talent, capables de vivre de leurs productions. C'est une école d'art privée reconnue par l'État qui revendique, dès sa création, une ambition pédagogique élevée pour ses étudiants. L'école Émile Cohl prépare aux métiers du dessin : cinéma d'animation, jeu vidéo, illustration, bande dessinée, infographie 2D et 3D⁴.

¹ Le terme « études supérieures » (parfois appelées « études tertiaires »), ou « enseignement supérieur » désigne généralement l'instruction dispensée par les universités, les collèges anglo-saxons, et, en France, par un système plus dual de grandes écoles, d'instituts et d'autres institutions décernant des grades universitaires ou d'autres diplômes de l'enseignement supérieur. Ces études visent à acquérir un niveau « supérieur » de compétences, généralement via une inscription ou un concours d'entrée, et un cursus ponctué par des examens.

² Hureau, Maxime, *La bande dessinée comme forme académique*, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/belphegor/1882>, consulté le 15/09/2023 à 22h31.

³ Groensteen, Thierry, *Pour une internationalisation des études sur la bande dessinée dans le contexte de la mondialisation*, Article en ligne sur <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article13>, consulté le 16/09/2023 à 17h07.

⁴ <https://www.cohl.fr/ecole/etudier-a-lecole-emile-cohl/presentation/>, consulté le 16/09/2023 à 17h13.

2) L'EESI (École européenne supérieure de l'image Angoulême-Poitiers) : Depuis 2007, sous la coordination de Thierry Smolderen¹ ; l'EESI propose un master en bande dessinée, issu d'un partenariat avec l'université de Poitiers. Cette formation est un lieu de création, de réflexion et de professionnalisation centré sur la bande dessinée. Elle croise les pratiques et les réflexions d'un enseignement artistique avec les recherches menées en milieu universitaire, tout en faisant appel aux plus grands auteurs et autrices ainsi qu'à des spécialistes du domaine².

3) Institut Saint-Luc de Bruxelles : Cette école supérieure des arts propose un enseignement graphique de la bande dessinée au service de la narration. Cet apprentissage suppose une maîtrise scrupuleuse de la composition, du découpage du récit (sémiologie de l'image, littérature, narrativité...), des techniques de représentation (dessin, infographie, photographie et gravure) et d'édition (mise en page, techniques d'édition...)³.

4) ERG (école de recherche graphique) à Bruxelles : Cette école forme non seulement des dessinateurs, scénaristes et coloristes, mais c'est également un lieu de recherches sur les pratiques artistiques, plastiques, graphiques⁴.

5) L'École Supérieure des Arts Saint-Luc de Liège (Belgique) : L'École supérieure des Arts Saint-Luc de Liège est un établissement d'enseignement supérieur artistique organisant des formations dans le domaine des arts plastiques, visuels et de l'espace. Avec ses 1300 étudiants, elle est la plus importante ESA (école supérieure des arts) de la communauté française. Près de 130 enseignants encadrent les différentes formations⁵.

6) Arc-en-Ciel - École Jean-Trubert : Répertoriée par l'organisation du festival international de la Bande Dessinée d'Angoulême et les amis du Musée de la Bande Dessinée d'Angoulême, cette école d'art privée unique, indépendante et spécialisée dans les formations en illustration et bande dessinée propose des formations de création diplômantes, avec à la clé un certificat de dessinateur de

¹ Essayiste et scénariste de bandes dessinées, il enseigne à l'EESI depuis 1994. Depuis 2007, il coordonne le master bande dessinée.

² <https://www.eesi.eu/site/spip.php?article149>, consulté le 16/09/2023 à 17h24.

³ <http://www.stluc-bruxelles-esa.be/>, consulté le 16/09/2023 à 17h34.

⁴ <http://www.erg.be/>, consulté le 17/09/2023 à 13h32.

⁵ <https://www.saint-luc.be/>, consulté le 17/09/2023 à 13h41.

bande dessinée et d'illustration, inscrit au Répertoire National de la Certification Professionnelle.¹

7) L'Iconographe (Paris Et Strasbourg) : fondé en 2003, l'Iconographe est un établissement d'enseignement supérieur privé qui propose un cursus en bande dessinée, en illustration et en l'image narrative avec 3 types de formations : formation BD sur deux ans, formation BD à distance et stages de bandes dessinées. Adapté au niveau et à la personnalité de chaque apprenant, ce site de formation à la bande dessinée aux mangas et à l'illustration offre un support complet d'apprentissage et de perfectionnement, un espace d'informations, un lieu d'échanges et une assistance pour les premiers pas vers l'édition².

8) Atelier BD : Fondé en 2006 à Angoulême, l'Atelier est une école d'illustration, d'animation et de bande dessinée³.

9) École Pivaut à Nantes : Cette école propose une formation de 3 ans en bande dessinée (dessinateur de BD, illustrateur, scénariste, coloriste), avec des stages en entreprise en 2e et 3e année. À l'issue de la troisième année, les étudiants présentent leurs travaux, élaborés à partir d'un scénario personnel, devant un jury de professionnels extérieurs à l'école⁴.

10) UFR lettres et langues (Poitiers) : L'Université de Poitiers, en collaboration avec l'École Européenne Supérieure de l'Image (EESI, Angoulême) et l'École Supérieure de l'Image (ESI, Poitiers), propose un master recherche en littératures et arts, spécialité bande dessinée. Cette formation théorique, critique et pratique en bande dessinée donne droit à la poursuite d'études en doctorat⁵.

11) L'ESADS – École supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg : Cette école a pour vocation d'amener les étudiants à se former et à se positionner dans le domaine des arts plastiques. Par la découverte, la connaissance puis l'approfondissement des processus de création – tant historiques que

¹ <https://ecolejeantrubert.com/>, consulté le 17/09/2023 à 14h05.

² <https://www.liconographe.com/>, consulté le 17/10/2023 à 20h20.

³ <https://www.atelier-bd.com/>, consulté le 17/09/2023 à 20h33.

⁴ <https://www.ecole-pivaut.fr/>, consulté le 17/09/2023 à 20h41.

⁵ <https://formations.univ-poitiers.fr/fr/index/master-XB/master-XB/master-arts-lettres-et-civilisations-JAHV9G1D/parcours-bande-dessinee-JAI73N46.html>, consulté le 17/09/2023 à 20h48.

contemporains – et en s’intéressant aux interconnexions avec d’autres disciplines, les étudiants sont en mesure d’en apprécier les enjeux¹.

12) L’Académie Brassart-Delcourt à Paris : Créée en 2014 par le groupe Delcourt, affiliée à une école supérieure des arts et métiers, l’Académie est un centre de formation qui propose une formation spécifique aux univers de la bande dessinée dans un esprit d’atelier : un endroit où le travail individuel évolue au fil des travaux dirigés, dans une ambiance conviviale et collégiale².

13) CESAN : Ce centre d’enseignement spécialisé des arts narratifs à Paris propose des formations aux arts narratifs appliqués à l’édition (métiers du livre, album BD, presse, communication, numérique).³

14) École Jean Trubert à Paris : Cette école supérieure forme depuis 35 ans des dessinateurs tournés vers les arts graphiques, plastiques et numériques⁴.

Cette liste, qui est loin de recenser toutes les écoles et formations liées à la bande dessinée en France et en Belgique, illustre bien l’expansion de l’enseignement de ce medium. L’objectif principal est de préparer les étudiants aux différents métiers de la Bande Dessinée qui, en termes de création, regroupent au moins trois professions : scénariste, dessinateur, coloriste. Ce sont trois métiers bien distincts, et il est de plus en plus rare, actuellement, qu’un auteur remplisse seul, ces trois rôles sur un même projet. Cependant, bien que ces écoles forment de plus en plus de dessinateurs, scénaristes et coloristes, il est difficile de vivre de la bande dessinée. Si les petites éditions ou encore les fanzines⁵ donnent une chance aux nouveaux arrivants, les grandes maisons d’édition sont bien moins accessibles. Une étude présentée en 2016 lors du Festival d’Angoulême révèle que plus d’un auteur sur deux (53 %) ayant répondu au questionnaire de l’enquête déclare toucher un revenu inférieur au SMIC brut, et même au seuil de pauvreté

¹ <https://www.hear.fr/la-hear/presentation/>, consulté le 17/09/2023 à 21h17.

² <https://www.academie-bd.fr/>, consulté le 18/09/2023 à 15h12.

³ <https://www.cesan.fr/>, consulté le 18/09/2023 à 15h17.

⁴ <https://ecolejeantrubert.com/>, consulté le 18/09/2023 à 15h21.

⁵ Un fanzine (contraction de l’expression anglaise « fanatic magazine ») est une publication, imprimée ou en ligne, périodique ou non, institutionnellement indépendante, créée et réalisée par des amateurs passionnés pour d’autres passionnés.

pour 36 % d'entre eux. La situation est plus compliquée pour les femmes : 67 % des auteures interrogées disent gagner moins que le SMIC, et moins que le seuil de pauvreté pour 50 % d'entre elles. Par ailleurs, l'enquête n'a pas fait que souligné la faiblesse des revenus. Elle révèle également que 50 % des répondants travaillent plus de quarante heures par semaine, et que, pour 80 % d'entre eux, le travail empiète sur au moins deux week-ends par mois. Ainsi, les résultats de cette enquête soulèvent de nombreuses questions concernant la dégradation des conditions de travail et de vie des auteurs de bandes dessinées, qui réclament aujourd'hui un véritable statut. Sans cette reconnaissance, l'avenir de la profession et de la légitimité du neuvième art pourraient être mis en danger.

2.3. La bande dessinée comme objet d'étude scientifique :

Dans cette partie de notre étude, nous avons exploré la place de la Bande Dessinée en tant qu'objet d'étude scientifique¹. Nous avons souligné l'existence de deux approches principales dans la recherche sur la Bande Dessinée² : une européenne, représentée notamment par Thierry Groensteen, Benoît Peeters, Thierry Smolderen, Pierre Fresnault-Deruelle, et une approche anglo-américaine, dont les figures de proue sont Scott McCloud et Will Eisner.

Ainsi, dans le contexte de la recherche scientifique européenne, et plus particulièrement en France et en Belgique, les premières études sur la Bande Dessinée ont émergé dans les années 1960. Cependant, ces débuts étaient timides, les universitaires s'intéressant à ce médium le faisant en dehors de leurs activités académiques, au sein d'associations de passionnés telles que le *Centre d'Etudes des Littératures d'Expression Graphique* (CELEG), la *Société civile d'étude et de recherche des littératures dessinées* (SOCERLID) ou le *Club des Bandes Dessinées* (CBD).

¹ La présente section s'appuie principalement sur une enquête portant sur l'état des lieux de la recherche scientifique consacrée à la bande dessinée, étude conduite et exposée par Julien Baudry dans le cadre d'une conférence donnée à l'université Bordeaux Montaigne le 8 juin 2021, disponible en ligne sur <https://fadoc.univ-toulouse.fr/mod/page/view.php?id=1097>, consulté le 22/09/2023 à 15h27.

² Liste des chercheurs dans le domaine de la « Bande Dessinée » : <http://labrechebd.com/repertoire-de-la-recherche/cat/thematique/theorie-de-la-bande-dessinee/>, consulté le 22/09/2023 à 22h36.

Ces organisations regroupaient des éditeurs, dessinateurs, scénaristes, des coloristes, des historiens, des pédagogues, des psychologues, des journalistes, ainsi que des universitaires Pierre Couperie (EHESS : École des hautes études en sciences sociales à Paris), Francis Lacassin (Paris1), Evelyne Sullerot (EPHE : École Pratique des Hautes Études à Paris) et Gérard Blanchard (Paris3). Leur objectif commun était de légitimer la « Bande Dessinée » en la plaçant au centre de la recherche. Ainsi, Evelyne Sullerot publia en 1966 l'une des premières études savantes sur le sujet, intitulée *Bande Dessinée et Culture*, suivie en 1971 par *Pour un neuvième art : la bande dessinée* celle de Francis Lacassin.

Les années 1960 ont également vu l'émergence des premiers salons internationaux de la « Bande Dessinée ». Le premier congrès international s'est tenu à Bordighera, en Italie, en 1965, avec pour objectif de recenser les « classiques » du genre. L'année suivante, à Lucques en Toscane, l'événement fut organisé par l'Institut de pédagogie de l'université de Rome, l'Institut italien des communications de masse et le Centre d'étude des littératures d'expression graphique. Il rassembla une centaine de délégués issus de divers horizons (éditeurs, dessinateurs, scénaristes, historiens, pédagogues, psychologues, psychosociologues, anthropologues, théoriciens, exégètes, et lecteurs) venant de toute l'Europe et au-delà.

À l'issue de ces rencontres, deux associations furent créées et sollicitèrent leur affiliation à l'UNESCO : l'Association internationale des critiques de bandes dessinées présidée par Francis Lacassin, visant à influencer la qualité de la production et le goût des lecteurs, et la Fédération internationale des centres d'étude des bandes dessinées. Ce dernier organisme, sous la présidence d'honneur d'Alain Resnais¹, entreprit la création d'un dictionnaire international des

¹ Alain Resnais, réalisateur scénariste et monteur français, est né le 3 juin 1922 à Vannes et décédé le 1er mars 2014 à Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine). Grand défenseur de la bande dessinée, il est notamment célèbre pour sa déclaration : « Quand je suis fatigué, je lis un roman ; quand je suis en pleine forme, je lis une bande dessinée. ». En mars 1962, il a également fondé, en compagnie de Francis Lacassin, Evelyne Sullerot, Pierre Couperie, Guy Bonnemaïson et Jean-Claude Forest, le *Club des Bandes Dessinées* (CBD), qui deviendra par la suite le Centre d'études des littératures d'expression graphique (CELEG).

personnages, d'une bibliographie internationale et d'un inventaire des préjugés et tabous entourant la bande dessinée¹.

Les années 1970 ont marqué un tournant décisif avec l'intégration de la bande dessinée dans les usages universitaires et pédagogiques. Pour la première fois, ce médium n'était plus perçu comme un obstacle à la lecture chez les jeunes, mais comme un outil éducatif potentiel, notamment grâce à l'ouvrage d'Antoine Roux intitulé *La bande dessinée peut être éducative*, publié en 1970.

En France, cette période a vu l'émergence de plusieurs thèses de troisièmes cycles, dont celle de Pierre Fresnault-Deruelle, intitulée *La bande dessinée : Essai d'analyse sémiotique*, soutenue à l'université de Tours en 1970, qui a particulièrement marqué les esprits. Selon Julien Baudry², les études scientifiques ont suivi trois phases distinctes :

1) Les études sémio-structuraliste (1970-1990), ont mis en évidence l'existence d'un système de codes spécifiques à la « Bande Dessinée », analysant les cases, les bulles et les relations texte-image³. Parmi ces études, nous citons *La Bande Dessinée : essai d'analyse sémiotique* (1972) et *Récits et discours par la bande dessinée* (1977) de Pierre Fresnault-Deruelle, considéré en France comme le fondateur des études sémiologiques sur la bande dessinée. Il a ouvert la voie à d'autres sémioticiens et linguistes tels René Lindekens (*Analyse structurale de la stripsody de Cathy Berberian*, 1976), Alain Picquenot (*La grande vignette et le récit*, 1976), Nicole Everaert-Desmedt (*Sémiotique du récit*, 1981), Jean-Marie Floch (*Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*,

¹ Lesage, Sylvain, *Quand les bandes dessinées veulent entrer à l'université*, Hypothèses, Article en ligne disponible sur <https://penserlabd.hypotheses.org/19>, 2020, consulté le 23/09/2023 à 17h44.

² Baudry, Julien, *Bande dessinée et recherche scientifique : Journée d'étude médiad'oc ; La recherche sur la bande dessinée en France ; Etat des lieux*, conférence, Université Bordeaux-Montaigne, disponible en ligne sur <https://fadoc.univ-toulouse.fr/mod/page/view.php?id=1097>, consulté le 23/09/2023 à 19h32.

³ Fatmi, Saâd-Edine, *Analyser la bande dessinée : de la sémiologie à la stripologie*, Synergies Algérie n° 14 - 2011 pp. 89-96, disponible en ligne sur https://gerflint.fr/Base/Algerie14/saad_edine.pdf, consulté le 23/09/2023 à 21h27.

1985), Pierre Masson (*Lire la bande dessinée*, 1985), Joseph Courtés (*Sémantique de l'énoncé*, 1989)¹.

2) Les études historiques (1990- 2000) : initiées par les efforts généalogiques des bédéphiles dès les années 1960 et introduit dans le cadre universitaire par Pascal Ory avec son étude sur *Le Téméraire* (1979), une revue illustrée pour la jeunesse à tendance collaborationniste publiée à Paris du 15 janvier 1943 au 1er août 1944. Les années 1990-2000 ont été marquées par un engouement pour les origines de la « Bande Dessinée ». Parmi les études notables, citons² : Jean-Paul Gabilliet (*Des comics et des hommes : histoire culturelle des comics books aux États-Unis*, 2006), Thierry Groensteen (*La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, 2009), Thierry Smolderen (*Naissances de la bande dessinée*, 2009). Benoits Peeters (*Case, planche, récit : comment lire une bande dessinée*, 1991/ *Lire la bande dessinée*, 2010), Frederic Paques (*Les métamorphoses de Spirou : le dynamisme d'une série de bande dessinée*, 2019), Benoit Glaude (*La Bande Dialoguée : une histoire des dialogues de bande (1830-1960)*, 2019), Erwin Dejasse (*Art brut et bande dessinée*, 2022), Sylvain Lesage (*Histoire et bande dessinée*, 2022), Gert Meesters (*À suivre : archives d'une revue culte*, 2022). Il convient de souligner que l'histoire de la bande dessinée n'est pas le seul intérêt des historiens, car beaucoup d'entre eux étudient la représentation de l'histoire dans la Bande Dessinée³.

3) Les études culturalistes avec des perspectives transdisciplinaires : parallèlement aux études historiques sur la « Bande Dessinée », nous observons de nos jours une tendance transdisciplinaire dans les études universitaires, qui relie la « Bande Dessinée » aux domaines des études culturalistes⁴. Ces dernières offrent un

¹ Jean Cristtus Portela, *Sémiotique de la bande dessinée : regards sur la théorie franco-belge*, Open Edition journal, 2016, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/signata/1247>, consulté le 24/09/2023 à 18h27

² Liste des chercheurs dans le domaine de la bande dessinée (Histoire de la bande dessinée) : <http://labrechebd.com/repertoire-de-la-recherche/cat/thematique/histoire-de-la-bande-dessinee/>, consulté le 24/09/2023 à 18h06

³ Mak, Joël, *Histoire culturelle et bande dessinée : pistes méthodologiques et propositions pédagogiques pour questionner la BD en tant que document historique*, 2012, Article disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/ugaeditions/1259>, consulté le 25/09/2023 à 13h52.

⁴ Chalard-Fillaudeau, Anne, *Les études culturelles*, Presses universitaires de Vincennes, 2015, disponible en ligne sur <https://www.cairn.info/les-etudes-culturelles--9782842924386.htm>, consulté le 25/09/2023 à 17h59.

nouveau cadre à de nombreux chercheurs, qui mettent l'accent sur la dimension sociale de la création et de la réception, les rapports de domination et les identités culturelles, ainsi que la notion d'adaptation en « Bande Dessinée ». Parmi ces chercheurs, nous citons Eric Maigret (*La bande dessinée : une mediaculture*, 2012), Benoit Mitaine (*Bande dessinée et adaptation*, 2015), Nicolas Lebarre (*La bande dessinée contemporaine*, 2018), Jan Baetens (*Adaptation en bande dessinée : éloge de la fidélité*, 2020) et Isabelle Licari-Guillaume (*Bande dessinée et construction des imaginaires nationaux aux États-Unis et au Royaume-Uni*, 2022)¹

Par ailleurs, la recherche scientifique s'étend au-delà du cadre universitaire et se manifeste à travers de nombreuses revues d'études, pour la plupart disponible en ligne, dont les plus connues sont *le Neuvième Art*, *Phylacterium* et *Comicalités*. Ces publications contribuent à la construction d'un savoir mixte, abolissant les frontières entre la recherche universitaire et les études non académiques. Toutefois, Julien Baudry souligne, dans son enquête, que malgré ce développement de la recherche, la bande dessinée peine à s'imposer comme un objet de recherche institutionnellement accepté par l'université française en raison d'« un problème structurel » lié au manque de laboratoires ayant pour axe de recherche principal l'étude de la bande dessinée. En effet, à l'exception du *Réseau de recherche régionale* en Nouvelle-Aquitaine sur la « Bande Dessinée »², les chaires d'enseignement dédiées à ce médium sont quasi inexistantes. Dans ces conditions, il devient difficile de monter et de financer des projets de recherche sur la « Bande Dessinée ». Ainsi, selon l'auteur d'une thèse de doctorat sur la bande dessinée d'Entre-deux-guerres, l'université française doit mettre en place davantage d'outils, de méthodes et de lieux scientifiques permettant d'intégrer la « Bande Dessinée » aux sciences humaines et sociales. C'est à partir de là que des travaux d'envergure pourront être menés pour analyser des corpus plus importants, mener

¹ Liste des chercheurs dans le domaine de la bande dessinée (CULTURAL STUDIES) : <http://labrechebd.com/repertoire-de-la-recherche/cat/thematique/etudes-culturelles/>, consulté le 25/09/2023 à 21h46.

² <https://mshs.univ-poitiers.fr/la-recherche/reseau-regional-de-recherche-de-la-bande-dessinee/>, consulté le 27/09/ 2023 à 21h30.

des études statistiques plus poussées, dresser un panorama historique plus vaste et même s'engager dans des comparaisons transfrontalières avec des recherches sur la bande dessinée belge, suisse, espagnole, anglo-américaine, etc.¹

En définitive, bien que le neuvième art ait considérablement progressé vers sa légitimation en se diversifiant, en s'affranchissant des modèles initiaux de création et de production, et en attirant un lectorat nombreux et de plus en plus prestigieux, notamment universitaire, cette légitimité demeure incomplète et ambivalente. En effet, des efforts considérables restent à accomplir, notamment la valorisation du statut des auteurs de bande dessinée et la mise en place d'organismes et de laboratoires universitaires exclusivement dédiés à son étude.

3. Les principaux genres de la Bande Dessinée :

Dans notre aperçu historique, nous avons constaté que les supports de la bande dessinée varient considérablement d'un pays à l'autre en termes de taille, de format, de pagination, de conception et de diffusion. Dans cette partie de notre étude, nous nous proposons d'examiner les caractéristiques distinctives des trois formats les plus répandus : l'album de bande dessinée européen, le manga japonais et le roman graphique.

3.1. l'album de bande dessinée :

L'album de bande dessinée, ou BD, se présente traditionnellement sous la forme d'un ouvrage à couverture cartonnée, avec un pelliculage ou un vernis protecteur, conçu pour résister aux manipulations fréquentes des lecteurs². Les pages sont reliées par une couture, permettant une ouverture à plat sans les endommager. Les éditeurs privilégient souvent des couleurs vives et des motifs audacieux pour attirer l'attention. Le format, progressivement standardisé par les éditeurs historiques tels que Casterman, Dargaud, Dupuis et Le Lombard³, est

¹ Baudry, Julien, *La bande dessinée à l'université française : un état des lieux*, Comicalités, 2015, Article disponible en ligne sur <http://graphique.hypotheses.org/512> , consulté le 27/09/2023 à 21h53.

² Lesage, Sylvain, *L'album de bande dessinée, une exception franco-belge*, Open éditions books, 2019, Article en ligne sur <https://books.openedition.org/pufr/29130> , consulté le 28/09/2023 à 08h09.

³ Challe, Dujardin, Marie, Anne, *Les éditeurs de bande dessinée et de littérature pour la jeunesse*, Courrier hebdomadaire du CRISP, 2010, disponible en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-courrier-hebdomadaire-du-crisp-2010-32-page-5.htm> , consulté le 28/09/2023 à 13h50.

proche du format A4 (environ 21,6 x 28,0 cm) et se compose généralement de 48 pages¹. Le papier utilisé est souvent couché mat, demi-mat/satin ou brillant, et imprimé en offset².

Dès lors, plusieurs questions se posent : quelle est l'origine de ce format ? Est-il le fruit d'une décision éditoriale ou s'est-il imposé de lui-même ?

Selon Marie Challe et Anne Dujardin ³, ce format a été dicté par les contraintes de l'impression. Avant la Seconde Guerre mondiale, les bandes dessinées présentaient un grand format, d'environ 28 x 42 centimètres, correspondant alors au format des journaux. La pénurie de papier causée par la guerre a contraint des journaux de bandes dessinées tels que *Le Journal de Spirou*, puis son concurrent *Tintin*, à adopter le format A4. Ils ont conservé ce format après la guerre, car les nouvelles machines offset de l'après-guerre étaient normalisées à cette taille. De même, la longueur des récits (48 pages) correspond à trois cahiers de 16 pages, soit trois feuilles plano recto verso d'une presse offset standard, constituant le contenu d'un album. Quant au cartonnage, il est dû à l'imitation des livres pour la jeunesse, auxquels la « Bande Dessinée » a longtemps été assimilée vers la fin du XIXe et le début du XXème siècle. Ainsi, l'album de bande dessinée était considéré comme un cadeau de luxe offert aux familles aisées, d'où l'exigence d'un objet de qualité pour cette clientèle restreinte.

Après la Seconde Guerre mondiale, la bande dessinée commence à se démocratiser, notamment avec l'arrivée de la bande dessinée américaine en Europe. Les récits sont alors principalement publiés sous forme de strips quotidiens, de comics books, de magazines ou au format Bonelli⁴. Le papier est de qualité inférieure, le brochage remplace la reliure, et les récits sont vendus en

¹ Ce nombre de pages est une exception pour les albums de Tintin, dont le standard initial s'inspirait du modèle de Bécassine ou de Gédéon, avant que le format les 48 pages ne s'impose.

² L'impression offset est un procédé d'impression indirecte qui utilise des plaques d'impression en métal pour transférer l'encre sur un cylindre en caoutchouc, puis sur le papier.

³ Challe, Dujardin, Marie, Anne, *Les éditeurs de bande dessinée et de littérature pour la jeunesse*, Crisp, 2010, pp.17-22.

⁴ Bonelli est l'une des plus importantes maisons d'édition italiennes de bandes dessinées. Elle fut créée par Gian Luigi Bonelli sous le nom d'*Audace*, puis devint *Cepim*, puis *Daim Press* avant de prendre le nom de son créateur. Le format Bonelli correspond à un format de 16 sur 21 centimètres, avec couvertures souples pour 96 pages ; il est donc intermédiaire entre celui du *comic américain*, plus grand, et le format de poche.

kiosque plutôt qu'en librairie, avec une périodicité de publication pour la plupart. Cette démocratisation touche le livre lui-même dans les années 1960-1970. Les éditeurs se tournent vers le marché de la bande dessinée et optent pour des albums bon marché, destinés à un large public. Ils utilisent des techniques d'impression plus modernes, comme l'offset, qui permettent de réduire considérablement le prix des livres illustrés en couleur. Ainsi, des millions d'exemplaires sont produits. L'album de bande dessinée devient plus rentable que le journal, ce qui entraîne une rupture entre la bande dessinée et la presse, l'album faisant son entrée en librairie. Cette évolution bouleverse le régime symbolique de la « Bande Dessinée » et sa considération sociale et culturelle. En devenant un objet de librairie, le Neuvième art change d'univers, passant de l'éphémère au patrimoine. Ce qui nous amène à souligner le rôle des éditeurs dans la quête de légitimation du Neuvième art, comme l'explique Sylvain Lesage : « La construction de l'album de bande dessinée comme objet éditorial est donc une histoire paradoxale, celle de la réussite de ces entrepreneurs de l'imprimé qui s'emparent de la bande dessinée et contribuent à écrire quelques-unes des pages les plus flamboyantes de son histoire. Dotés d'expériences limitées, ces industriels de l'image venus de la marge transforment radicalement en deux décennies le paysage français et européen de la bande dessinée. L'histoire de la bande dessinée étant encore aujourd'hui largement écrite du point de vue de ses auteurs et de leurs œuvres, le rôle des éditeurs y est résumé à une sorte de coïncidence, comme s'ils étaient réduits à être présents au bon moment pour publier qui Franquin, qui Hergé. Or ces entrepreneurs de la presse et du livre ont su trouver les moyens de transformer la bande dessinée en divertissement de masse, ont su lui trouver de nouvelles formes d'existence au sein des consommations culturelles de la jeunesse, alors concurrencées par la radio, le disque, puis la télévision. »¹

Ainsi, la Bande Dessinée européenne, particulièrement franco-belge, a intégré au fil de son développement le marché éditorial avec un format qui lui est

¹ Lesage, Sylvain, *Publier la Bande Dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album : 1950-1990*, Presses de l'enssib, 2018, p.37.

propre. Cette spécificité s'accompagne également d'un lexique distinctif, perceptible dès la couverture d'un album de bande dessinée ¹

Afin d'illustrer ce vocabulaire propre à la bande dessinée, nous avons choisi d'analyser l'album de bande dessinée franco-belge intitulé « MADAME BOVARY », publié en 2010 par Daniel Bardet (scénaristes), Michel Janvier (dessinateur) et Stéphane Bein (coloriste), dans la collection *Les incontournables de la littérature en BD* des éditions Glénat. Ainsi, nous distinguons quatre zones principales dans la couverture d'un album (figure n° 17)² :

- 1) La partie supérieure, appelée « tête », où figurent le titre et le nom de l'auteur ;
- 2) La partie inférieure, ou « queue », où se trouve le nom de la maison d'édition ;
- 3) La « gouttière », qui est la partie ouvrante du livre ;
- 4) Le « dos », qui protège la reliure des feuilles.

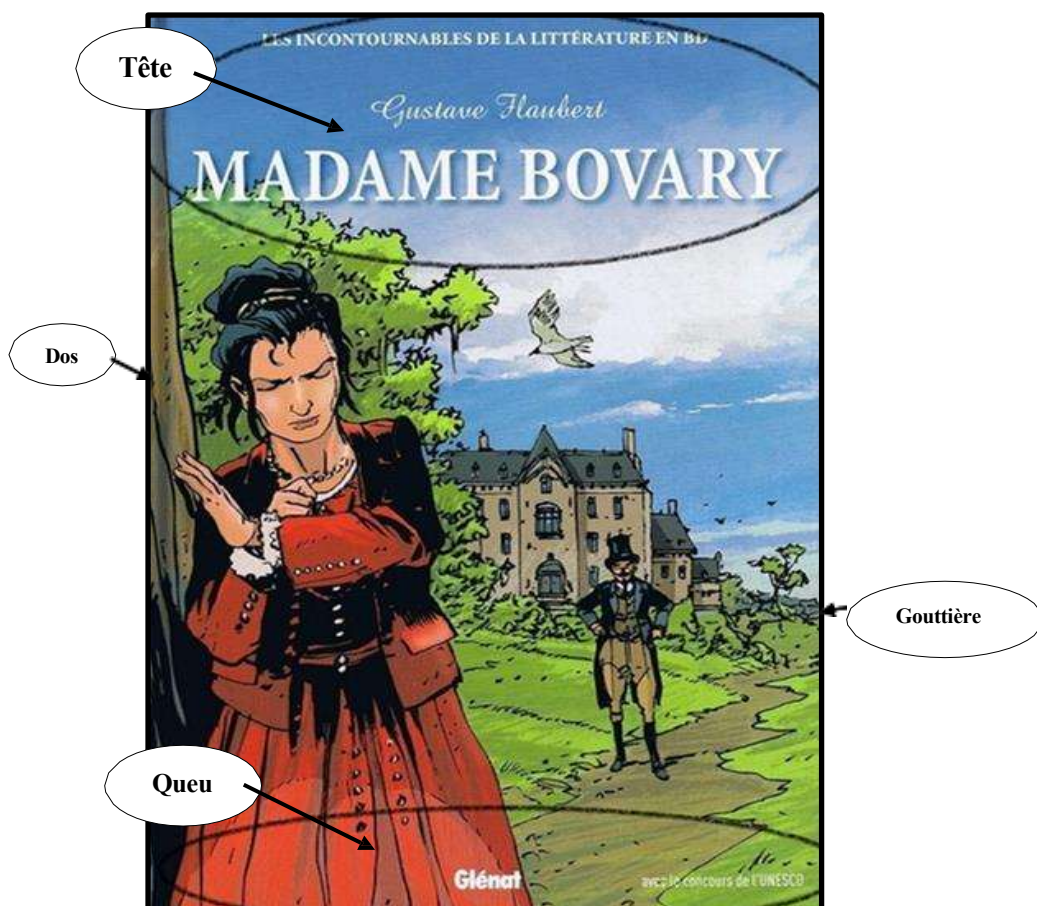


Figure 17: Couverture de l'album « MADAME Bovary » - Edition Glénat-2010.

¹ Groensteen, Thierry, *La bande dessinée ; mode d'emploi, les impressions nouvelles*, 2007, p.37.

² Ibid., p. 64.78.

Le terme « corps d'ouvrage » désigne l'intérieur d'un album (hors couvertures), constitué de feuillets ou de cahiers, eux-mêmes composés de feuilles. Les couvertures, quant à elles, sont les parties extérieures visibles de l'album, celles que nous voyons lorsque le livre est fermé. Elles sont constituées des plats, épaisseurs de carton qui protégeant le corps d'ouvrage, l'un à l'avant et l'autre à l'arrière, séparés par le dos. L'articulation entre le plat et le dos s'appelle la charnière ou le mors. En général, les couvertures dépassent légèrement au niveau de la tête, de la queue et de la gouttière, ce que l'on appelle la chasse. Les couvertures quant à elles sont au nombre de quatre¹ :

- 1) La première de couverture, située sur le plat avant, présente généralement le titre, les auteurs, l'éditeur et une illustration.
- 2) La deuxième de couverture, située à l'intérieur de l'album, sous le plat avant.
- 3) La troisième de couverture, située à l'intérieur de l'album, sous le plat arrière.
- 4) La quatrième de couverture, située sur le plat arrière, présente généralement un résumé de l'album et les éventuels autres tomes de la série.

Selon les maisons d'éditions, nous pouvons également trouver d'autres éléments, tels que ² :

- 1) La jaquette, qui est une feuille recouvrant les couvertures et pouvant être retirée de l'album. Elle a pour but de protéger la première de couverture et/ou proposer un design alternatif.
- 2) Le signet, un étroit ruban solidaire du livre, servant de marque-page. Il est très rare dans les bandes dessinées.
- 3) La dédicace, une personnalisation de l'album réalisée par un ou plusieurs de ses auteurs : dessin plus ou moins élaboré, petit message, signature, etc. Généralement, la dédicace s'adresse directement au propriétaire de l'album et s'obtient en rencontrant physiquement lesdits auteurs. Ce type de dédicace augmente généralement la valeur de l'ouvrage.

Étant un objet de bibliothèque, les particularités de l'album de bande dessinée franco-belge n'a guère d'équivalents en dehors de l'Europe. En effet, les

¹ Groensteen, Thierry, *La bande dessinée ; mode d'emploi*, les impressions nouvelles, 2007, p. 66.

² Ibid., p.69

comics américains et les mangas japonais ont des supports plus modestes. Cependant, la composition d'une couverture de bande dessinée reste globalement la même d'un pays à l'autre¹. Par ailleurs, une lecture approfondie du paratexte, présent particulièrement sur la première de couverture ainsi que sur les deuxième, troisième et quatrième de couverture, nous permet de formuler des hypothèses de lecture. Cette zone, décrite par Gérard Genette², comme « un lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente », est cruciale.

De ce fait, d'un point de vue esthétique, la première de couverture obéit généralement à une composition d'une grande simplicité, à l'efficacité d'une affiche. Elle a pour fonction de vendre l'ouvrage. Elle doit aussi, sans en révéler prématurément les péripéties, renseigner sur son thème, ses ambitions narratives et le genre dans lequel s'inscrit l'album. Notre exemple de la première de couverture de l'album franco-belge *MADAME BOVARY* (Figure n°17) est très démonstratif.

Nous y trouvons ainsi une scène d'extérieur, un paysage printanier de la campagne normande, avec des herbes verdoyantes couvrant la terre et différents types d'oiseaux survolent un ciel bleu. Au centre de la couverture, une propriété ou une maison de maître, dont l'architecture s'inspire des châteaux de la noblesse, attire le regard. Au premier plan, un personnage occupe une place centrale et dominante : une jeune femme brune vêtue d'une élégante robe rouge. Elle s'appuie sur un arbre et semble fatiguée, profondément désespérée et en colère, les yeux fermés et les poings serrés. À sa gauche, en retrait, un homme vêtu d'une redingote, d'un gilet court et de bottes de cuir. Le visage impassible. Les mains sur les hanches, ne manifeste aucune empathie pour la jeune femme.

Tous ces éléments descriptifs nous permettent de formuler des hypothèses quant au contenu de l'album, une adaptation plutôt fidèle du célèbre roman de Gustave Flaubert. Les lecteurs familiers du roman peuvent établir un lien immédiat

¹ Groensteen, Thierry, *La bande dessinée ; mode d'emploi, les impressions nouvelles*, 2007, p.15.

² Genette, Gérard, *Seuils*, édition le Seuil, Paris, 1987.

avec l'œuvre originale. Les inscriptions verbales viennent confirmer la fidélité de cette adaptation en album de bande dessinée franco-belge du roman de Flaubert. Outre le titre, préservé, d'autres mentions fournissent des informations sur l'album. Le nom des auteurs n'apparaît pas sur la première de couverture, mais seulement sur la deuxième. Seul le nom de Gustave Flaubert et le titre de l'album est mis en avant, avec la mention « Les incontournables de la littérature en BD », une collection conçue spécialement pour *Télé 7Jours* par les éditions Glénat pour faire découvrir les plus grandes œuvres de la littérature mondiale à travers la bande dessinée (informations inscrites sur la troisième de couverture).

Ainsi, l'album de bande dessinée est un livre au format particulier, facilement reconnaissable par ses lecteurs. Qu'en est-il de son contenu ? Quelles sont les principales composantes d'un album de Bande dessinée franco-belge ?

Le contenu d'un album se trouve dans ce que les spécialistes de la bande dessinée, tels que Thierry Groensteen ¹, Scott McCloud ² et Benoît Peeters ³, appellent le « corps d'ouvrage ». Ce dernier contient les éléments les plus importants d'un album de bande dessinée : les planches de BD. (Figure n°18)

¹ Groensteen, Thierry, *La bande dessinée ; mode d'emploi, les impressions nouvelles*, 2007, p.33.

² McCloud, Scott, *L'Art invisible*, Delcourt, 2007.

³ Peeters, Benoit, *Lire la bande dessinée ; Cases, planche, récit.*, Champs Flammarion, 1998.

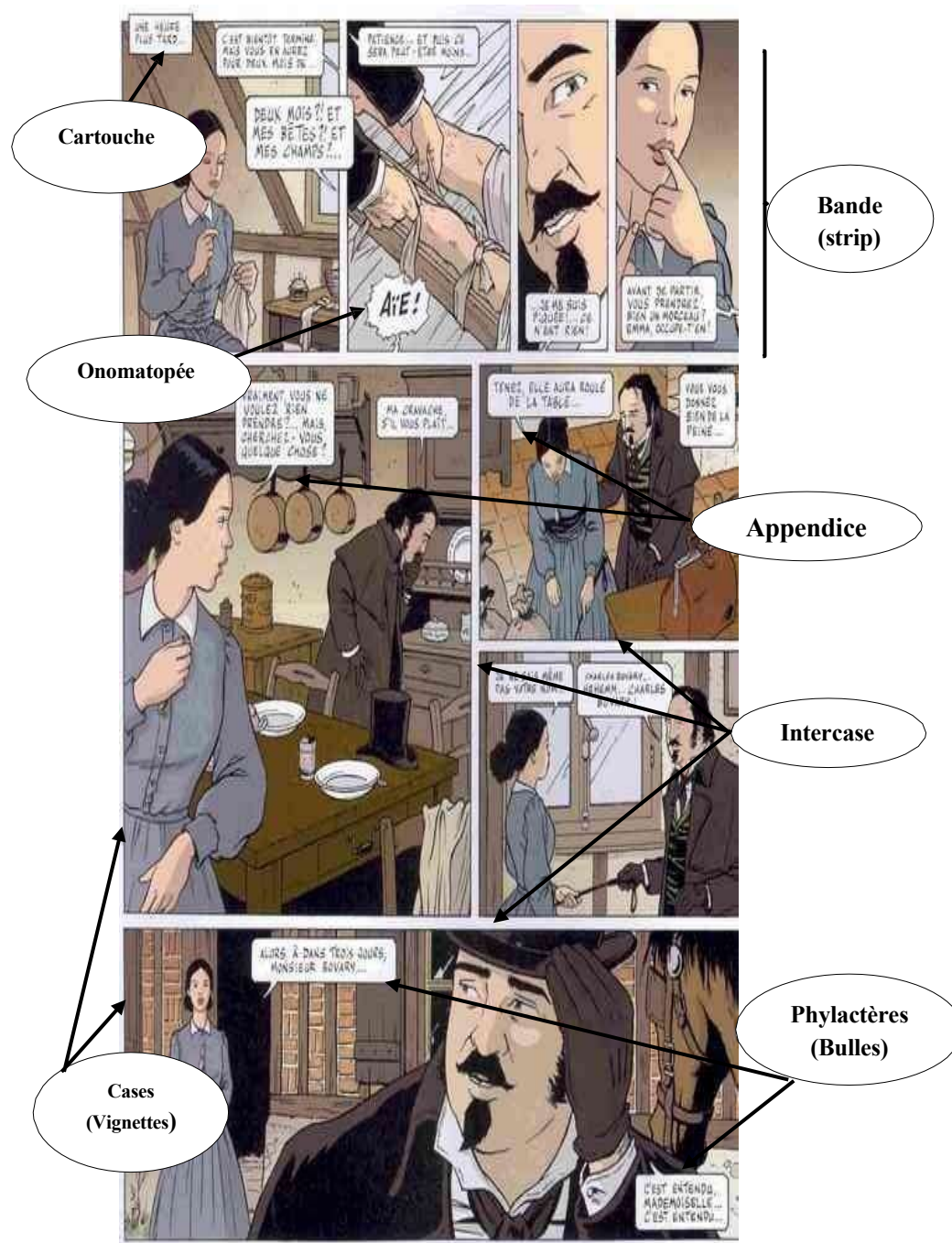


Figure 18: Planche de BD extraite de l'album « MADAME BOVARY »¹

Comme nous l'observons dans la figure ci-dessus (figure n°18), une planche de bande dessinée est une page complète qui rassemble les éléments suivants² :

¹ Image extraite : <https://www.fr.fnac.be/a17910217/Daniel-Bardet-Madame-Bovary-en-BD>, consulté le 15/10/2023 à 12h39.

² McCould, Scott, *L'Art invisible*, Delcourt, 2007, p.69.

- 1) La case, également appelée « vignette », est un dessin encadré qui représente une scène. Les cases sont généralement séparées par un espace blanc non utilisé, nommé « Intercase ».
- 2) L'intercase, souvent désigné par le terme « d'ellipse » ou « d'ellipse temporelle », représente le temps qui s'écoule entre deux cases successives dans l'action de la bande dessinée. Il permet de segmenter une durée continue en images figées et participe ainsi à la nature même de la BD. Cet espace est induit par l'auteur et est généralement très court, sauf mention contraire dans un cartouche ou volonté de l'auteur de ralentir ou d'accélérer le temps de son récit.
- 3) Un cartouche est un encart rectangulaire sans appendice qui contient le texte du narrateur. Il apporte des éléments de contexte pour une meilleure compréhension du scénario. Nous distinguons le cartouche qui précise l'espace-temps du récitatif, qui est un sous-type de cartouche commentant l'histoire. Ce dernier se présente sous la forme d'un texte court servant à expliquer l'action lorsqu'elle est impossible à restituer par image seule.
- 4) Le phylactère ou la bulle est une forme variable qui, à l'intérieur d'une case, contient les paroles ou les pensées des personnages.
- 5) L'appendice est un élément graphique relié à un personnage et qui permet d'identifier le locuteur. Il prend souvent la forme d'une flèche pour les paroles et de petits ronds pour les pensées.
- 6) la bande / bandeau ou strip est une bande horizontale contenant plusieurs vignettes dessinées.
- 7) L'onomatopée est une succession de lettres (ou un mot phonétique) qui sert à représenter un son ou un bruit. Nous pouvons également trouver l'idiogramme, qui est un symbole ou une icône utilisé(e) dans les phylactères pour transmettre une émotion sans usage de mot : signe de ponctuation, tête de mort, symboles typographiques aléatoires (pour des jurons), animal, glyphe, etc.

3.2. Le phénomène du manga :

Ces dernières années, nous assistons à un véritable engouement pour la bande dessinée japonaise, autrement appelé le manga. Désormais, celui-ci connaît un succès mondial et il a une forte interaction sur plusieurs générations de lecteurs.

Mais quelles sont les origines de la bande dessinée japonaise et quelles sont ses particularités graphiques et narratives ?

Selon, Chrysoline Canivet-Fovez, les prémisses du manga sont étroitement liées à trois outils picturaux datant de trois époques différentes¹ :

Tout d'abord, nous avons les *Toba-e* apparus au XI^e siècle, il s'agit de dessins d'un genre satirique créés par Toba Sojo², un moine principal de la section bouddhiste Tendai au temple Kōzan-ji, près de Koyoto. Il est l'un des auteurs présumés d'un ensemble de quatre rouleaux peint à l'encre de Chine³, intitulé *Choju-Jinbutsu-Giga* (Caricature de personnage de la faune) ou plus couramment *Choju-Giga*, que nous pouvons traduire par Animaux espiègles⁴. Ces rouleaux ne sont accompagnés d'aucun texte et ils mettent en scènes des animaux regroupés dans des actions ou des attitudes humaines. Le premier rouleau montre des lapins et des singes anthropomorphiques prenant un bain et se préparant pour une cérémonie. Ces animaux se livrent à des jeux, à des rituels et à d'autres activités humaines. Le second décrit une quinzaine d'espèces animales différentes, réelles ou fantastiques. Le troisième présente des religieux et des laïcs en action, mais aussi des animaux parodiques. Et enfin, le quatrième rouleau, exploite également la veine satirique⁵

¹ Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l'origine, l'histoire et l'influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014.

² Iwao Seiichi, *Dictionnaire historique du Japon*, volume 19, 1993. Lettre T. p. 4. Disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1993_dic_19_1_944, consulté le 01/10/2023 à 13h47.

³ Les deux premiers rouleaux de cet ensemble de rouleaux à l'encre de Chine ont été créés à l'époque de Heian (794-1185), tandis que les deux derniers rouleaux datent de l'époque Kamakura (1185-1333) et sont l'œuvre de plusieurs moines bouddhistes.

⁴ Koyama-Richard, Brigitte, *Mille ans de manga*, Flammarion, 2007, p.32.

⁵ Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l'origine, l'histoire et l'influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014, p. 19.

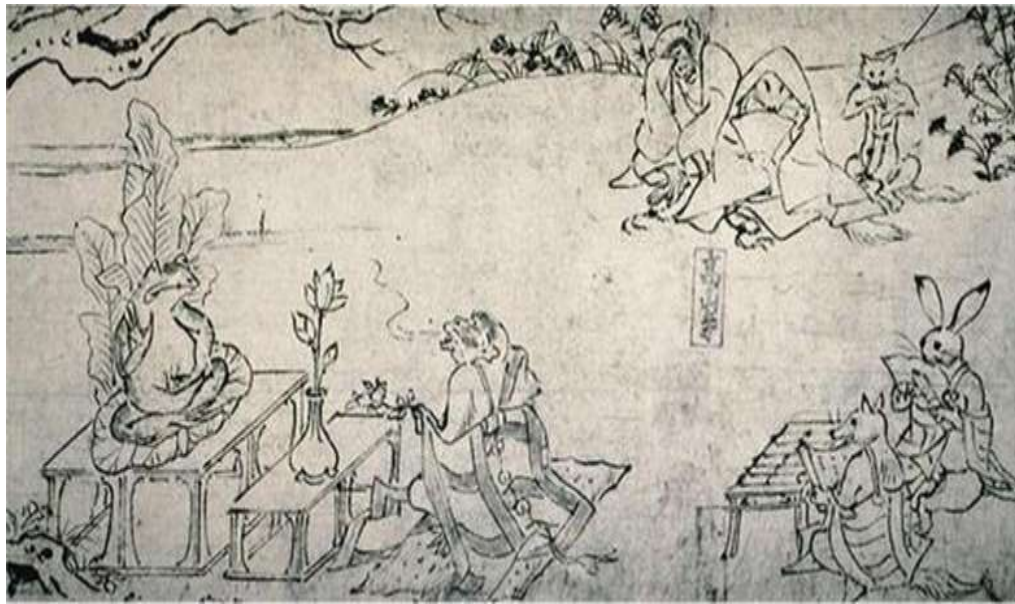


Figure 19 : Reproduction d'un extrait du premier rouleau des animaux gambadant, du moine Toba Sōjō, époque Heian, début du XIIe siècle¹

Si nous observons cet extrait du premier rouleau du moine Toba Sojo, nous remarquons la représentation d'une succession de scènes animées par une grenouille, un lapin, deux singes et trois renards. Sur le détail ci-dessus (figure n° 19), nous avons à gauche en bas de cette iconographie, un singe habillé en moine qui se tient devant un autel bouddhique et tend une branche de pêcher. Un chant est signalé par la représentation de traits ondulés qui sortent de sa bouche. Cette technique illustrative des bruits ou des sons est très pratiquée dans les mangas et les bandes dessinées d'aujourd'hui. Face à lui, nous avons une grenouille caricaturant le Bouddha, en se tenant assise fièrement sur une fleur de lotus. Les deux animaux sont dominés par les branches sinueuses d'un arbre dépourvu de feuilles. À droite, nous avons deux moines représentés cette fois-ci par un lapin et un renard ; ils profèrent les prières de chapelets bouddhiques. Enfin, en second plan, nous retrouvons trois religieux, représentés par deux renards et un singe qui manifestent différents états d'ennui et de lassitude. Selon Chrysoline Canivet-Fovez, artiste peintre certifiée en calligraphie (Shodo) et en art floral traditionnel (Ikebana) au Japon, il est impossible à ce jour de connaître l'intention de l'artiste

¹ <https://www.gettyimages.fr/photos/choju-in>, consulté le 15/10/2023 à 12h36.

ou des artistes à l'origine de ces emaki ¹ : « Aucun indice n'ayant permis de déterminer la réelle fonction des peintures. Commande de l'empereur, amusement pour les riches marchands ou simple divertissement pour les moines du Kozan-ji. On ignore si ces scènes se réfèrent directement aux fêtes et aux compétitions annuelles de la cour de l'époque... »²



Figure 20 : Reproduction d'un extrait du premier rouleau des animaux gambadant, du moine Toba Sōjō, époque Heian, début du XIIe siècle³

Cependant l'une des hypothèses avancées est que ces rouleaux auraient une vocation satirique⁴, ce qui pousse à attribuer ces œuvres à un atelier proche de la cour. Nous pouvons apercevoir sur l'emaki précédent (figure n° 20) une scène qui

¹ L'emaki, qui signifie littéralement « rouleau peint » ou emakimono (souvent noté e-maki), est un système de narration horizontale illustrée dont les origines remontent à l'époque de Nara (794-1185) au VIIIe siècle au Japon.

² Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l'origine, l'histoire et l'influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014, p21.

³ <https://www.gettyimages.fr/photos/choju-in>, consulté le 17/10/2023 à 14h56.

⁴ Baridon, Laureillard, Laurent, Marie, *Identifier et interpréter la « caricature » en Asie de l'Est, Extrême-Orient*, 2015, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/extremeorient/2816?lang=en>, consulté le 12/10/2023 à 15h09.

semble critiquer de façon assez claire les pratiques du clergé. Ainsi, la grenouille est assise en tailleur sur un autel, ce qui semble évoquer un Bouddha. Alors que devant elle, un singe fait office de prêtre. Plus loin, nous retrouvons un singe vêtu de la même manière, recevant de la part d'un lapin des offrandes si nombreuses que ce dernier, peine à les porter. Ce type de scène tend ainsi vers une satire assez vive de la société japonaise de l'époque.



Figure 21: Exemple d'un rouleau complet d'un emaki, la Biographie illustrée du moine itinérant Ippen (rouleau VII, 1299, musée national de Tokyo)¹

Au XII^e siècle, qui correspond aux périodes Heian et Kamakura de l'histoire japonaise (la période Heian s'étendant de 794 à 1185 de notre ère et la période de Kamakura de 1185 à 1333 de notre ère), sont apparus les *emaki-mono*². Il s'agit de rouleaux narratifs peints et calligraphiés pouvant atteindre jusqu'à trois mètres de long et se lisant de droite à gauche. Les *emaki-mono* marquent les débuts de l'utilisation des Kana (caractère de l'écriture japonaise), alliés aux idéogrammes d'origine chinoise, les Kanji (un des trois syllabaires japonais, issu des sinogrammes), mêlant textes et dessins et décrivant des scènes de société à vocation socio-historique. La particularité de ces *emaki* réside dans leur découpage et leur manière de combiner étroitement le dessin et les commentaires qui forment la partie narrative. (Figure n° 21)

¹ <https://www.gettyimages.fr/photos/choju-in> , consulté le 19/10/2023 à 18h04.

² Koyama-Richard, Brigitte, *Mille ans de manga*, Flammarion, 2007, p.41.



Figure 22 : Exemple d'une peinture Otoko-e : Attaque nocturne du palais Sanjō -Artiste japonais inconnu -Musée des Beaux-Arts, Boston.¹

Les *emaki-mono* sont conçus pour être regardés, une fois déroulés, de droite à gauche. Ils sont composés en séquences, comme un découpage cinématographique. Ils représentent les premiers dessins de contes, récits guerriers, mais aussi et principalement des scènes de société. Par ailleurs, les *emaki-mono* se distinguent par deux grands registres de peinture² : nous avons les *Otoko-e* (figure n° 22), un style plutôt masculin, avec des traits vifs et rapide qui confèrent une impression de mouvement, mettant exclusivement en scènes des hommes en guerre ou des représentations de dieux et des scènes de la vie publique. Le deuxième style, nommé les *Onna-e* (Figure n° 23), est un genre qui correspond au côté féminin de la culture japonaise de la période Kamakura et se caractérise par des couleurs riches, des représentations de maisons de cour et privées, de femmes, de fleurs et d'autres choses considérées comme intrinsèquement féminines à cette période. En effet, il s'agit de refléter le placement des femmes à cette époque, où

¹ <https://diluo.digital.conncoll.edu/Asianart/exhibition/onna-e-vs-otoko-e-paintings-mirror-society-during-the-kamakura-period/>, consulté le 23/10/2023 à 19h46.

² Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l'origine, l'histoire et l'influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014, p23.

il était considéré comme inapproprié pour les femmes d'entrer en contact avec un homme autre que leur famille proche.



Figure 23: Exemple d'une peinture Onna-e : rouleau illustré du Conte du guerrier Obusuma Saburo, Musée national de Tokyo, Japon¹

Par ailleurs, contrairement aux textes des *Otoko-e* qui étaient rédigés en chinois, les textes des *Onna-e* furent rédigés en Kana², une simplification des kanji, inventée par Kibi no Maikibi (695-775), dont les connaissances de l'écriture chinoise lui permirent de constituer, à partir de la déformation graphique cursive de certains caractères chinois, un ensemble de signes permettant de noter la langue parlée. Ainsi, les dames se mirent peu à peu à noter en pur japonais leurs impressions, pensées et sentiments, participant ainsi à la diffusion de la langue japonaise.³

¹ <https://diluo.digital.conncoll.edu/Asianart/exhibition/onna-e-vs-otoko-e-paintings-mirror-society-during-the-kamakura-period/>, consulté le 24/10/2023 à 12h49.

² Ces signes sont issus des caractères chinois et il en existe deux types principaux : les *hiraganas*, servant à l'écriture des morphèmes grammaticaux et à l'écriture (ou la transcription) de certains mots japonais et les *katakanas*, utilisés pour la transcription des termes étrangers et d'un grand nombre d'emprunts lexicaux non chinois.

³ Smits, Ivo, *La dynamique sino-japonaise (wakan) à l'époque de Heian*, Open Edition Journal, 2017, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/medievales/8043?lang=en>, consulté le 04/11/2023 à 08h58.



Figure 24: Ukiyo-e : Neige du soir à Kanbara- Utagawa Hiroshige.¹

Enfin, nous avons l'*ukiyo-e*. Il s'agit d'un mouvement artistique relatif à l'époque Edo (1603-1868)², comprenant principalement des estampes gravées sur bois. L'*ukiyo-e* se traduit par « image du monde flottant » et son style s'éloigne de l'hyperréalisme traditionnel hérité des *emaki-mono*. Les dessins sont minimalistes, généralement réalisés d'un simple trait, puis finis de façon magistrale avec des couleurs vives. L'espace est quant à lui allégé des détails insignifiants et distrayants, ce qui permet aux lignes et aux couleurs de faire tout le travail de mise en valeur sur un arrière-plan beau et naturel. (Figure n° 24).

Ainsi, le mouvement *ukiyo-e* représente la vie de tous les jours. Cette notion vient de la philosophie bouddhiste et est censée traduire la nature éphémère de toute chose. C'est une façon d'accepter la mort et tout ce qui l'accompagne³. Mais

¹ Spinks, Hailey, *Ukiyo-e : mouvement et influence sur le design contemporain*, 99Designs, 2022, Article en ligne sur <https://99designs.fr/blog/histoire-design-genres-mouvements/ukiyo-e/>, consulté le 04/11/2023 à 16h28.

² L'époque d'Edo, ou période Tokugawa, est la subdivision traditionnelle de l'histoire du Japon qui commence vers 1600, avec la prise de pouvoir de Tokugawa Ieyasu lors de la bataille de Sekigahara, et se termine vers 1868 avec la restauration Meiji.

³ Pallascio, Serge, *Le monde flottant*, Cap-aux-Diamants ; La revue d'histoire du Québec, 2015, Article disponible en ligne sur <https://id.erudit.org/iderudit/79586ac>, consulté le 07/11/2023 à 13h02.

les populations, notamment la classe chōnin¹, s'éloignent de cette pensée et l'associent aux plaisirs de la vie. En effets, à cette époque, les marchands, les artisans et les ouvriers commencent à s'adonner et à fréquenter les divertissements du théâtre kabuki, des geishas et des courtisanes du plaisir. Le terme *ukiyo* est venu décrire ce style de vie hédoniste, faisant du plaisir le principe de la vie. Ainsi, au fur et à mesure que l'*ukiyo-e* gagne en popularité, notamment grâce à la technique de gravure sur bois qui permet une reproduction des estampes peu coûteuse puisqu'il suffit d'appliquer le papier sur le bloc de bois pour en faire une copie (et on peut en faire plusieurs centaines avant qu'il ne faille graver un autre bloc et repeindre les couleurs), les artistes s'intéressent davantage aux êtres humains. Les portraits de geishas et de courtisanes deviennent alors leur sujet principal. Ces œuvres d'art étaient utilisées pour satisfaire des intérêts commerciaux qui mobilisaient des images du corps féminin et de sa beauté pour faire de la publicité pour des vêtements, plaire à la gente masculine et faire valoir certaines normes de beauté. Et c'est justement ces *ukiyo-e* qui vont se diffuser dans le monde occidental, notamment avec la fin de la politique d'isolement du Japon instaurée par l'ère Meiji². La découverte de ces estampes japonaises va être une révélation pour beaucoup d'artistes américains et européens, notamment les impressionnistes à l'image de Claude Monet ou Vincent Van Gogh qui, formés à représenter le monde environnant selon une seule perspective³, vont introduire à leurs œuvres de nouvelles techniques inspirées des *ukiyo-e* comme l'asymétrie, l'espace vide et une esthétique plate qui ne met pas l'accent sur la perspective et les ombres⁴. Cependant, si le Japonisme⁵ influencera beaucoup d'artistes et écrivains occidentaux, la friction

¹ Il s'agit de la classe sociale formée de ceux qui, habitants des villes, exerçaient le métier de commerçant ou d'artisan.

² L'ère Meiji est une ère de l'histoire du Japon comprise entre 1868 et 1912. Inaugurée par la restauration de Meiji, elle se situe entre l'ère Keiō (fin de l'époque d'Edo) et l'ère Taishō. Elle symbolise la fin de la politique d'isolement volontaire appelée *sakoku* et le début d'une politique de modernisation du Japon.

³ Le mot « perspective » vient du latin *perspicere*, qui signifie « voir au travers ». En dessin et en peinture, il s'agit d'un procédé permettant de représenter, sur une surface plane à deux dimensions, ce que l'on voit en trois dimensions.

⁴ Shigemi, Inaga, *Impressionnisme et japonisme ; Histoire d'un malentendu créateur*, 1998, Article disponible en ligne sur <https://inagashigemi.jp.org/uploads/pdf/98impressionnisme.pdf>, consulté le 11/11/2023 à 16h47.

⁵ Le Japonisme désigne l'influence qu'ont eue les arts japonais sur les arts occidentaux. C'est un mouvement qui dure des années 1860 jusqu'à la fin du XIXème.

entre les deux mondes sera réciproque. L'ouverture du Japon a permis aux artistes d'*ukiyo-e* de visiter l'Europe et l'Amérique et d'apporter de nouveaux styles et techniques de dessins. C'est le cas de Katsushika Hokusai (1760-1849), considéré comme le précurseur d'un nouveau genre d'*ukiyo-e*, le manga.

Né en 1760 dans le quartier de Honjô, à l'est d'Edo (l'ancien nom de Tokyo), Katsukawa Shunsho est élevé dans une famille d'artisans qui participe à façonner sa sensibilité artistique et à développer ses aptitudes pour le dessin et la peinture¹. En 1779, il débute sa formation dans l'atelier du graveur Katsukawa Shunshô (1726 – 1792), un peintre d'estampes *ukiyo-e*, spécialiste des portraits d'acteurs de théâtre kabuki, une forme épique du théâtre traditionnel. C'est dans cet atelier que Hokusai commence modestement son travail d'artisan du dessin et de l'estampe aux revenus modestes. Durant sa période de formation, il réalise des estampes commerciales d'acteurs en bichromie (Illustration en deux couleurs, par dessin), des illustrations de romans populaires (*kibyôshi*, littéralement « couverture jaune »), des cartes de vœux, qu'on appelle *surimono*. En 1790, il se fait remarquer par Tsutaya Jûzaburô, un célèbre éditeur qui lui commande des estampes d'acteurs et des illustrations de programmes de théâtre. Il adopte dès lors le pseudonyme de Katsukawa Shunrô, preuve qu'il s'est parfaitement assimilé à l'école. En 1792, il quitte l'atelier à la mort du maître et décide de ne plus peindre de portraits d'artistes. Cela fait suite à un désaccord avec le successeur de celui-ci, Shunko, qui aurait déchiré une enseigne d'un marchand d'estampes peinte par Hokusai, la trouvant trop mauvaise. Selon Woldemar von Seidlitz², cette querelle représente bien le caractère ombrageux et foncièrement indépendant d'Hokusai, qui était continuellement à la recherche de nouvelles techniques et modes d'expression. Ainsi, entre 1793 et 1795, l'artiste connaît une période de grande pauvreté. Vers 1794, il réintègre une école classique : le clan Tawaraya de l'école Rinpa. À partir de l'année suivante, il prend le nom de Sôri II à la mort de l'un de ses maîtres, Tawaraya Sôri. Cette période marque son détachement avec l'univers dès l'*ukiyo-e*. En effet, l'artiste est bien décidé à expérimenter de nouvelles visions de la

¹ Woldemar, Amsden, von Seidlitz, Dora, *Hokusai*, Groupe Eyrolles, 2014, pp.49-117.

² Woldemar von Seidlitz est un historien de l'art allemand et spécialiste de l'estampe japonaise.

peinture. Il suit à ce moment-là des enseignements du style Kanō, une école de peinture officielle du shōgun, inspirée de l'esthétique chinoise. Il subit également l'influence de l'art occidental où il découvre la perspective grâce à un artiste japonais, Shiba Kōkan, qui fréquente les Hollandais (seuls étrangers autorisés à amarrer à Nagasaki), puis il se rapproche des cercles littéraires de son temps où il compose des poèmes, écrit des récits et s'intéresse à l'édition d'estampes non commerciales. En 1795, il compose son premier recueil poétique accompagné d'illustrations, le Kyōka surimono¹, qui lui vaut son premier succès. À partir de là, Katsukawa, désormais Sōri II, invente un style personnel, empreint de lyrisme, tout en subissant des influences chinoise et occidentale. En 1800, il se donne le surnom de Gakyōjin, « le Fou de dessin », puis il finit par signer ses œuvres avec son propre nom « Hokusai » qui signifie l'« atelier de l'étoile polaire », ce qui symbolise pour lui, l'accomplissement de son art. En 1814, il conçoit des recueils d'illustrations qu'il nomme « Hokusai manga », pour exprimer la notion de dessin pris sur le vif. Ce recueil est un volume qui comprend près de quatre mille esquisses et croquis qui dépeignent avec simplicité le Japon de l'époque, des scènes du quotidien à des instants cocasses, mêlant une grande variété de sujets : architecture, motifs de kimono, geishas, sumos, samourais, paysans et artisans au travail, objets du quotidien, planches botaniques, rituels religieux. Nous retrouvons également des créatures fantastiques, personnage phare des mangas actuels, avec par exemple le fantôme d'une femme morte, sans doute mal traitée de son vivant par son mari et revenant se venger². (Figure n°25)

¹Le Kyōka est une courte poésie, pastiche de poèmes classiques

² Woldemar, Amsden, von Seidlitz, Dora, *Hokusai*, Groupe Eyrolles, 2014, pp.117-183.



Figure 25: Illustration figurant dans Hokusai Manga.¹

De ce fait, de 1814 à 1878, Hokusai publia ainsi quinze volumes de manga, somme colossale qui le fit connaître ensuite en Occident, tout autant que *Les Trente-six vues du mont Fuji*². Cependant, il faut souligner que le mot manga figurant dans le titre de son œuvre, ne se réfère pas aux « mangas » tels que nous les connaissons aujourd'hui, car les différents croquis figurant dans cette œuvre ne forment pas une histoire, mais traitent de sujets séparés les uns des autres. Certes, Hokusai fut parmi les premiers à utiliser le terme de manga et à entreprendre la publication systématique, ce qui a popularisé le genre, mais les premiers véritables mangas en tant que bande dessinée japonaise datent du début du XXe siècle³, avec le développement et la diffusion des dessins de presse et de caricature, notamment avec l'influence de caricaturistes occidentaux à l'image de Charles Wirgman ou Ferdinand Bigot qui s'installèrent au Japon à la fin du XIXème siècle. Ils vont tout

¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Hokusai_manga, consulté le 13/11/2023.

² *Les Trente-six vues du mont Fuji* sont une série de quarante-six gravures sur bois réalisées par Katsushika Hokusai (1760-1849). Elles représentent le mont Fuji depuis différents lieux, suivant les saisons. Cette série est aujourd'hui très célèbre car elle marque l'intégration dans les thèmes de la tradition japonaise des modes de représentation occidentaux, et en particulier de la perspective utilisée dans la peinture occidentale.

³ Koyama-Richard, Brigitte, *Mille ans de manga*, Flammarion, 2007, p.72-89.

à la fois participer à des journaux locaux et à former de jeunes auteurs japonais à l'art de la caricature et de la bande dessinée occidentale.

Ainsi, à l'image de la bande dessinée américaine, la première bande dessinée japonaise se diffuse par le biais de la presse. Il s'agit d'une bande dessinée humoristique intitulée *Tagosaku to Mokube no Tokyo Kembotsu* (Les tombes de Gosaku Tagosaku et Kibe) publiée dans le Journal *Jiji Shinpō* en 1902. Son auteur Rakuten Kitazawa,, qui avait commencé à dessiner des cartoons auprès de Frank Arthur Nankivell, un artiste australien, définit ses esquisses rapides qui relèvent du dessin caricatural comme étant des mangas. Le terme est composé de deux idiogrammes kanji (chinois) : « Man » qui signifie sans gravité, irresponsable, léger, et « Ga » qui se traduit par dessin ou image. L'artiste finit par se définir comme étant un mangaka ; un auteur de manga. Plus tard, sous l'influence de la presse satirique anglo-saxonne et le modèle du *Puck* américain¹, le peintre créa son propre magazine, le *Tokyo Puck*. De ce fait et grâce à ces caricatures et à ses nombreuses œuvres telles que *Kodomo no tomo* (l'ami de l'enfant) ou encore *Shōnen Kurabu* (le club des garçons), Kitazawa fut considéré comme le père fondateur du manga. En 1908, il innove en créant un magazine en couleur exclusivement réservé aux enfants, dont le succès bouleversa le monde de l'édition. C'est ainsi que les premières bandes dessinées japonaises, proche de leur forme actuelle, apparurent réellement dès 1914, quand l'éditeur Kondansha lança le magazine *Shonen Jump* (Député Itsuki² de première année) entièrement destiné aux garçons adolescents. Suivirent le magazine *Shojo Club* (Vierge bébé) pour les filles en 1923 et *Yonen Club* (Lionceau de 4ème année) pour les jeunes enfants en 1926. Le succès de ces fascicules fut tel qu'un réseau de librairies spécialisées apparut presque aussitôt³. Néanmoins, il faut souligner que le genre restera lié à la presse durant toute la première partie du XXème siècle et il sera même utilisé

¹ Puck est un magazine hebdomadaire satirique illustré américain publié de mars 1871 à septembre 1918.

² Prénom japonais qui signifie l'arbre.

³ Deharbe, Adélaïde, *Les groupes d'éditions au Japon ; organigramme de l'édition au Japon*, thèse de doctorat sous-la direction de Clémence Thierry, au département Études du BIEF, 2008, disponible en ligne sur <https://www.bief.org/fichiers/operation/4101/media/9879/Organigramme%20Japon%202018.pdf>, consulté le 13/11/2023 à 9h07.

comme un moyen de propagande par le gouvernement impérial pendant les années quarante¹. Ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale que le manga s'impose, particulièrement avec le *mangakas* Osamu Tezuka, qui va révolutionner le manga et l'imposer comme un genre et un support à part entière.

En effet, son œuvre *Shin Takarajima* publié en 1947 (que les occidentaux traduisent souvent par *La Nouvelle Île au trésor*, en référence au roman *L'Île au trésor* de Robert Louis Stevenson), marqua le début du manga contemporain, avec plus de 500000 exemplaires vendus dans le monde². À travers cette œuvre, Osamu Tezuka imposa un style nouveau qui, au-delà de simplement distraire le lecteur, met en scènes des techniques graphiques très élaborées. Ainsi, Chez cet artiste, chaque trait et chaque ligne du dessin fait sens et a une utilité : il utilisa pour la première fois, l'usage récurrent du trait « Super deformed » ; ce sont des traits du visage, particulièrement pour les yeux, qui sont volontairement grossis pour passer des expressions avec plus de force. Le manga moderne lui doit également l'innovation dans la notion de mouvement, en introduisant des techniques cinématographiques hollywoodiennes³ comme le montage et le rythme en adoptant le gros plan, le découpage dynamique de la page, l'angle de vue, le panoramique, le changement libre de la distance de prise de vues entre deux vignettes (zoom), et invente une certaine visualisation de la vitesse.

Ainsi, Tezuka a un style qui le démarque des autres *mangakas* de son époque ; ses traits sont simples et clairs, ses visages sont expressifs. Il aborde tous les styles, toutes les époques, pouvant rendre hommage aux grands classiques du cinéma tel *King Kong* ou *Crime et châtiment*, que dessiner pour les enfants, toucher au drame social ou encore historique. Il signa également l'arrivée de l'érotisme avec

¹ Emilie Lechenaut. *Le manga : un dispositif communicationnel : perception et interactivité*, Sciences de l'information et de la communication. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013. Disponible en ligne sur <https://theses.hal.science/tel-01379703/document>, consulté le 17/11/2023 à 18h02.

² Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l'origine, l'histoire et l'influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014, p52.

³ On compare souvent Tezuka à Disney, dont il était un fervent admirateur, par l'ampleur de son œuvre (700 œuvres originales recensées) et sa capacité à la porter sur différents supports. En effet, Tezuka a aussi été animateur et producteur de dessins animés puisqu'il a fondé son propre studio en 1961, Mushi productions, puis en 1973, Tezuka productions. Il sera même à l'origine de la première série d'animation japonaise en 1963, d'après son œuvre Tetsuwan Atom.

l'*anime japonais*¹, qui prendra par la suite le nom de *hentai*. Mais il se fait finalement maître dans les domaines de la Science-fiction et du fantastique. Tezuka aime beaucoup le second degré et l'auto-dérision. Il travaillera notamment sur la biographie de grands personnages tels *Bouddha* ou *Jésus*, avec le *Manga No Kami sama* (le Dieu du manga) vient de jaillir. L'innovation avec ces « bandes dessinées à histoires », finit par lui octroyer une dignité absolue de la part de son auditoire, méritant pleinement son titre de « Dieu du manga ».

À partir des années 1960, les mangas se détachent de plus en plus de la presse et traitent des sujets plus sérieux et plus réalistes, destinés principalement aux adultes. Ce genre appelé *Gekiga*² ou manga d'auteur, a été initié par Yoshihiro Tatsumi et Takao Saitō. Le style influencera notamment Sampei Shirato (*Ninja bugeichō*, *Kamui den : Le registre secret des techniques ninja*, *La légende de Kamui*), Shigeru Mizuki (*Kitaro le repoussant*) et le duo Tetsuya Chiba/Asao Takamori (*Ashita no Joe : Joe de demain*). La plupart de ces auteurs participent au magazine d'avant-garde *Garō*³. En 1964 naît l'association des *mangaka* du Japon, qui décerne des prix annuels à partir de 1972. Dans les années 1970, le manga pour filles (*shōjo*), écrit par des femmes, se développe à l'initiative du groupe de l'an 24, notamment Moto Hagio (*Poe no ichizoku : La tribu Poe*) et Keiko Takemiya (*Kase to ki no uta : La chanson du vent et des arbres*), puis de Riyoko Ikeda (*La rose de Versailles*), Suzue Miuchi (*Glass no Kamen : Le masque de verre*) et Yumiko Igarashi et Kyoko Mizuki (*Candy Candy*). Mettant en avant les relations psychologiques des personnages, il se détache des mangas pour garçons (*shōnen*)⁴. En 1985, Tezuka Osamu reçoit le prix culturel de Tokyo, et en 1990, l'année qui a suivi sa mort, le Musée d'art moderne de Tokyo lui a consacré une exposition. Cet

¹ Un anime, ou animé, également appelé parfois japanime ou japanimation, désigne une série d'animation ou un film d'animation en provenance du Japon souvent adapté d'un manga. C'est le diminutif du mot animēshon, lui-même transcription de l'anglais animation.

² Koyama-Richard, Brigitte, *Mille ans de manga*, Flammarion, 2007, pp 121-136.

³ Remington, Miranda, *Garō ; la revue de l'avant-garde du manga*, Pen, 2022, Article en ligne disponible sur <https://pen-online.com/fr/culture/garo-la-revue-de-lavant-garde-du-manga/>, consulté le 19/11/2023 à 09h59.

⁴ Détrez, Christine, *Des shōnens pour les garçons, des shōjos pour les filles ?* Réseaux, 2011, disponible en ligne sur Cairn.info ; Matières à réflexion sur <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2011-4-page-165.htm>, consulté le 29/11/2023 à 10h08.

événement marque l'introduction du manga dans l'histoire culturelle japonaise. De nos jours, les mangas se diversifient selon les goûts et l'âge des lecteurs. L'édition du manga représente plus d'un tiers par ses tirages, et près d'un quart par ses revenus, de l'ensemble de l'édition japonaise. En 2022, les ventes totales de mangas au Japon, en version imprimée ou électronique, ont atteint des records avec près de 677 milliards de yens (4,6 milliards d'euros)¹. Par ailleurs, les adaptations des mangas sont diversifiées au Japon. Ainsi, il en existe des jeux de cartes, des jouets, des jeux vidéo, des films d'animation et des films ; ces derniers pouvant même être à l'origine d'un manga, comme ce fut le cas avec *Pokémon*, qui à l'origine était un jeu vidéo.

Ainsi, le manga a de si profondes racines dans l'histoire graphique et picturale du Japon que la question de sa reconnaissance en tant qu'Art ne se pose même pas². Mais les différences avec les bandes dessinées occidentales ne se limitent pas à la question de légitimité ; il y a en effet de nombreuses particularités graphiques et narratives qui sont propres aux mangas, parmi elles, nous citons³ :

- 1) Un dessin en noir et blanc pour un rythme de parution très important ;
- 2) Un sens de lecture inversé ;
- 3) L'utilisation des grands yeux ;
- 4) Une mise en scène particulière pour les paroles et les sons ;
- 5) Une mise en page des cases traditionnellement plus dynamique que dans une bande-dessinée occidentale ;
- 6) Une mise en scène simpliste des décors au profit d'une centralisation sur les sentiments et les actions des personnages ;
- 7) Les traits de mouvement qui dynamisent le récit et indiquent le sens de l'action.

¹ Ces chiffres ont été rendus publics par l'Institut de recherche sur les publications et l'Association japonaise des éditeurs de magazines et de livres (AJPEA), deux organismes de recherche spécialisés dans les différentes publications parues au Japon. Résultat disponible en ligne sur <https://www.nippon.com/fr/japan-data/h01625/>, consulté le 20/11/2023 à 08h49.

² Bouissou, Jean-Marie, *Manga ; Histoire et univers de la BD japonaise*, Philippe Picquier, 2010, p.39.

³ Pustka, Elissa, *La bande dessinée : Perspectives linguistiques et didactiques*, Narr Francke Attempto Verlag, 2022, p.23.

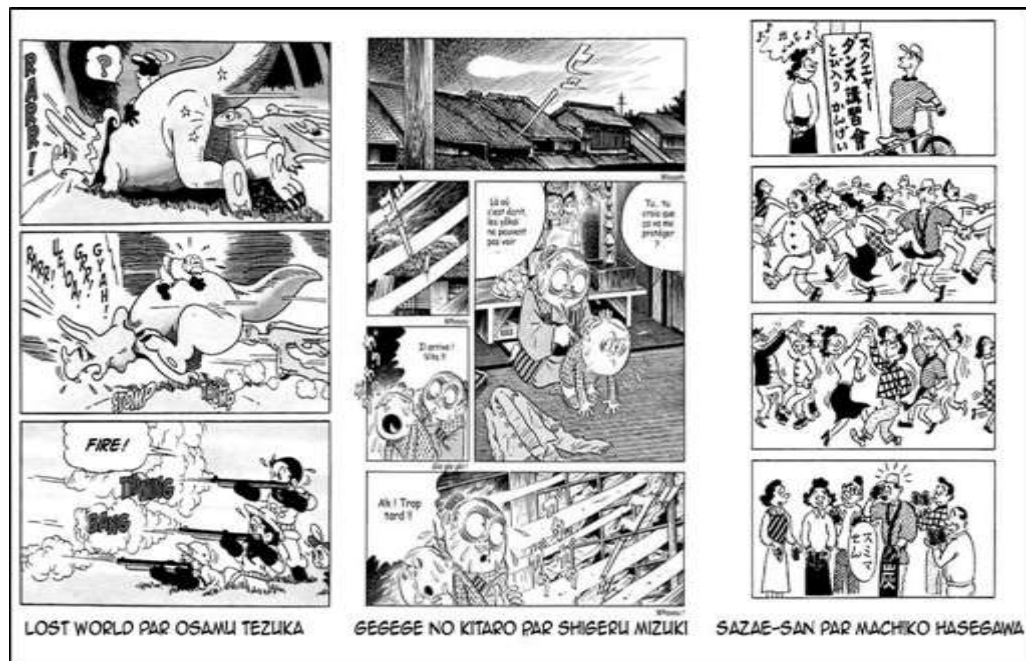


Figure 26: Exemple du traitement monochrome dans un manga¹

Par ailleurs, il faut savoir que le manga n'a pas toujours été noir et blanc ! En effet, au début du XXème siècle, certains mangas pour enfants étaient en couleur, comme les œuvres de Suihō Tagawa, d'Osamu Tezuka, avec son adaptation de *Bambi* en manga, ou encore les magazines pour la jeunesse à l'image de *kodomo no kuni : Le pays des enfants*². Mais dans le but de rester bon marché, les mangas ont été imprimés dès la Seconde Guerre mondiale en noir et blanc sur du papier recyclé, souvent de mauvaise qualité. Cependant, les éditeurs ont su faire de ce traitement monochrome une force en utilisant toutes les nuances de gris.

Les mangakas ont également eu recours à l'emploi des *screentones*³ ; une technique qui permet d'appliquer des nuances et des textures aux dessins, particulièrement sur les vêtements des personnages ou les motifs de décoration, pour augmenter la qualité des images en accentuant les effets de volume avec différentes densités de trames. Par ailleurs, l'absence de couleur permet également aux auteurs japonais de développer leurs récits sur une pagination plus importante

¹ <https://www.manga-designer.com/pour-manga-netb/>, consulté le 19/11/2023 à 17h25.

² Guilbert, Xavier, *Norakuro*, du9 ; l'autre bande dessinée, Article disponible en ligne sur <https://www.du9.org/dossier/norakuro/>, consulté le 25/11/2023 à 22h48.

³ Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l'origine, l'histoire et l'influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014, p.64.

à moindre coût. Ce n'est pas le cas pour la bande dessinée franco-belge et américaine, dont l'impression en couleur est tellement onéreuse pour l'éditeur que la taille des récits doit être limitée, ce qui modifie considérablement la façon de raconter une histoire. De nos jours, les mangas sont devenus une grosse industrie ; la commercialisation actuelle impose aux auteurs des rythmes poussés à moindre coût, d'où la conservation du noir et blanc, qui est devenu un des codes graphiques du manga japonais¹. À côté de ce code spécifique au manga japonais, il y a le sens de lecture, qui est inversé. Ainsi, comme pour l'arabe, la norme de lecture japonaise est de droite à gauche, ce qui pourrait surprendre un lecteur de bande dessinée franco-belge ou américaine, qui est obligé de commencer sa lecture par la fin du livre. Au début, cette distinction posait un problème au niveau de la traduction, car il était nécessaire de retoucher les décors pour redimensionner les bulles et faciliter ainsi la lecture. Mais de nos jours, les éditeurs de manga japonais respectent cette particularité et la traduction de mangas japonais se fait majoritairement dans le sens initial de lecture, ce qui permet de conserver une plus grande authenticité dans les dessins. Cette particularité nécessite juste une petite légende ou un mode d'emploi pour expliquer le sens de lecture. (Figure n° 27)



Figure 27: Mode d'emploi pour expliquer le sens de lecture.²

¹ Bouissou, Jean-Marie, *Manga. Histoire et univers de la BD japonaise*, Philippe Picquier, 2010, p.54.

² <http://chezl'aventurierdesreves.over-blog.com/article-pratique-dans-quel-sens-lire-un-manga-120057240.html>, consulté le 24/11/2023 à 19h29.

Ainsi, une fois le sens de lecture expliqué, un lecteur de manga pourrait également être interpellé par la représentation disproportionnée des yeux des personnages. En effet, les grands yeux ont été utilisés pour la première fois par Osamu Tezuka, qui appréciait les grands yeux chez les personnages de Walt Disney. Néanmoins, le recours à ce traitement graphique n'est pas seulement un choix esthétique puisque les yeux jouent un rôle crucial dans la transmission des émotions¹. De ce fait, les yeux larges et expressifs permettent aux artistes de représenter une gamme d'émotions plus étendue, allant de la joie à la tristesse, en passant par la colère et la surprise. En accentuant les expressions faciales, les grands yeux facilitent ainsi la communication des émotions des personnages aux lecteurs. Par ailleurs, les grands yeux ne sont pas la seule particularité graphique utilisée sur le visage des personnages de mangas. Dans la mise en scène des émotions, les mangakas peuvent aller jusqu'à changer le graphisme du personnage selon son humeur. (Figure n° 28)

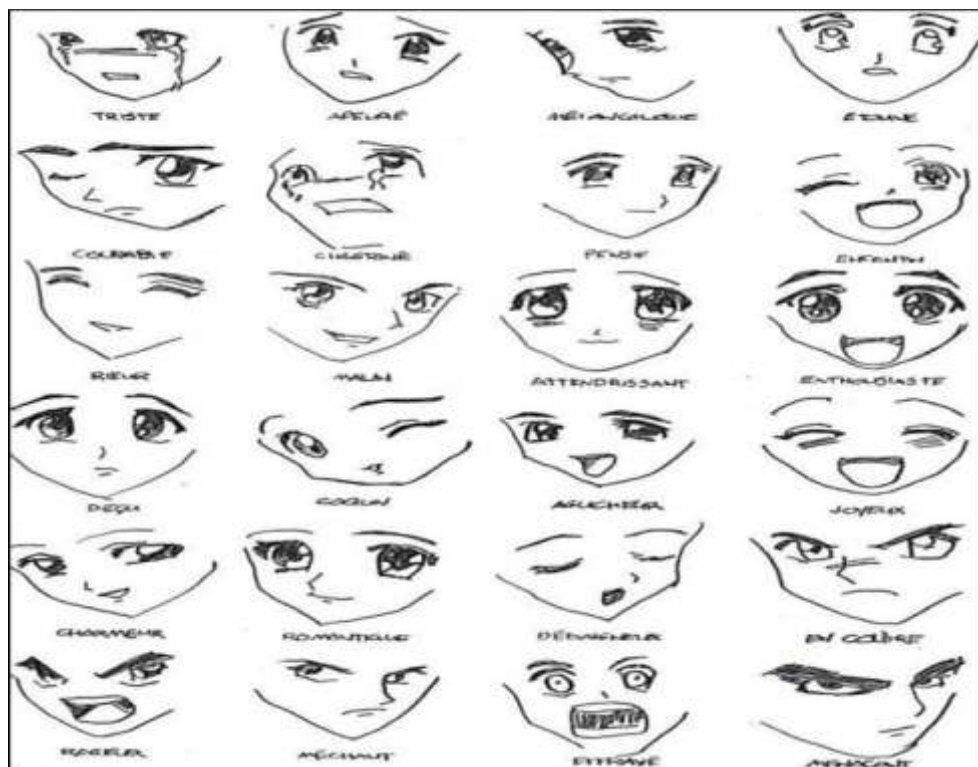


Figure 28 : Exemple représentant différentes expressions faciales dans un manga²

¹ Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l'origine, l'histoire et l'influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014, p.65.

² <https://www.idboox.com/pop-culture-lifestyle/episode-5-comment-decoder-un-manga-et-quelques-exercices-pratiques/>, consulté le 26/11/2023 à 21h57.

Ainsi, comme nous l’observons sur l’exemple ci-dessus (Figure n°28), nous remarquons que la représentation des émotions telles que la joie, la tristesse, l’embarras, la colère, la stupéfaction, le pressentiment ou autres, est dessinée de manière caricaturale, et c’est souvent le cas même dans un manga d’un genre réaliste. Ce style de *Super deformed*¹, initié encore une fois par Osamu Tezuka, est également une particularité graphique qui n’existe pas ou, néanmoins, est rarement utilisée dans la bande dessinée franco-belge ou américaine². La mise en valeur de la clarté des sentiments passe aussi par l’utilisation de codes visuels qui en disent long sur l’état d’esprit des personnages ; ces petits dessins sur le visage des protagonistes donnent un côté dynamique et propre au style manga tout en aidant à la compréhension de la situation. Ainsi, les yeux peuvent prendre une forme particulière : un cœur pour représenter l’amour, un cercle vide pour un choc, une croix pour la mort, une spirale pour un étourdissement ou une étoile pour un émerveillement, etc. D’un autre côté, ces signes et symboles graphiques ne se limitent pas aux yeux et peuvent être utilisés à d’autres niveaux du visage comme les joues avec, par exemple des rougeurs pour accentuer l’embarras, la honte, les sentiments, et parfois ils sont représentés sous forme de traits, de bulle à semi-fermé, ou encore l’emploi de l’étoile de surprise, de traits de honte ou la goutte de tension au niveau du front. Il existe également les bouches baveuses pour représenter la faim ou l’excitation, les larmes en jets ou coulantes pour la tristesse, la veine de la colère pour mettre en scène un personnage énervé ou colérique et beaucoup d’autres pour ne citer que les principaux³. Par ailleurs, nous observons également dans la majorité des mangas, une mise en scène particulière pour les paroles et les sons.

¹ Le terme *super deformed* se réfère au japonais *deforme*, lequel est un terme appartenant au lexique de l’art et trouve son origine dans le français « déformer ». Il est généralement employé sous sa forme abrégée, « SD », et souvent transcrit sous la forme de l’anglicisme « super deformed », qui désigne un style graphique surtout utilisé dans les jeux vidéo et les mangas. C’est un style de dessin particulier dans lequel un personnage est dessiné avec une tête énorme, pouvant faire plus de deux fois la taille du tronc alors que, dans les proportions canoniques, elle ne fait qu’un tiers.

² Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l’origine, l’histoire et l’influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014, p.66.

³ Sigal, Den, *Grapholexique du manga ; comprendre et utiliser les symboles graphiques de la BD japonaise*, Eyrolles, 2006, p.53.



Figure 29 : Bulle muette - Karate shoukoushi kohinata minoru (Le petit professeur de Karaté) de Baba Yusushi¹

En effet, dans les anciens *emaki* japonais, les phylactères n'existaient pas. Les textes et images étaient dès lors mélangés. Mais leur insertion dans les mangas, qui a été influencée par les comics américains au début du XXe siècle, permit d'attribuer avec précision les paroles des personnages. Ainsi, comme pour la bande dessinée franco-belge et américaine, la forme même des bulles apportent du sens avec, par exemple, une forme de nuage pour représenter un rêve ou une pensée ou encore une forme en dent de scie pour évoquer la colère. La police typographique a également du sens pour représenter efficacement le changement d'humeur d'un personnage. Cependant, même s'il y a beaucoup de techniques semblables utilisées à ce niveau-là, les mangakas innovent surtout pour représenter « le silence », sachant que la retenue et le non-dit sont des particularités de la culture nippone². Ainsi, nous pouvons trouver dans un manga, une case, avec à l'intérieur, des bulles muettes contenant un vide ou trois points de suspension pour représenter par exemples des moments de gêne ou d'hésitation dans les échanges. (Figure n° 29)

En revanche, une des caractéristiques particulières d'un manga est de sonoriser des phénomènes plus discrets. Ainsi, les onomatopées, qui sont un processus permettant la création de mots dont le signifiant est étroitement lié à la

¹ <http://mapetitemediatheque.over-blog.com/article-manga-petit-guide-de-lecture-pour-neophytes-101696817.html>, consulté le 27/11/2023 à 16h32.

² Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l'origine, l'histoire et l'influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014, pp.70-71.

perception acoustique des sons émis par des êtres animés ou des objets¹, sont bien plus présentes que dans les bandes dessinées occidentales. De ce fait, les actions qui n'émettent pas un grand bruit peuvent être représentées ; par exemple le bruit de la pluie ou de la neige qui tombent, ou le fait de se lever ou de tourner la tête sont pour les mangakas autant de raisons génératrices d'éléments de bruitage graphique. Ainsi, dans les mangas, chaque son doit être représenté par une onomatopée, que les japonais désignent par les *impressifs japonais*, qui sont des onomatopées capables de représenter le moindre petit bruit. Il existe ainsi deux catégories : Les *Giongo* et les *Gitaigo*². Les *Giongo*, que nous pourrions traduire en « mot imitant un son », sont des onomatopées dites « expressives », ce qui se rapproche le plus des onomatopées occidentales. Il s'agit de la transcription des sons, des bruits qui nous entourent. Ainsi, il y a les cris des animaux (*nakigoe*), les sons de notre environnement ambiant (*giseigo*) ou bien encore les sons émis par les êtres humains tels que les rires, les pleurs, les cris, etc. Pour avoir un aperçu sur ces impressifs japonais utilisés couramment dans les bandes dessinées japonaises, nous avons élaboré les tableaux suivants³ :

Tableau 1: Exemples d'impressifs japonais « Nakigoe : Les cris d'animaux »

ANIMAL	ONOMATOPEE FRANÇAISE	IMPRESSIF JAPONAIS
CHAT	Miaou	Nyaa Nyaa
COQ	Cocorico	Kokekokkoo
CANARD	Coin Coin	GaaGaa
VACHE	Meuh	MooMoo
SINGE	Hii hii	Uki Uki
SERPENT	Kss Kss, ssss	Shurushuru
GRENOUILLE	Coââ coââ, croa croa,	kerokero
CORBEAU	Croâ	Kaa Kaa
LION	Roah , Raaah, roaaar	Gao
ABEILLE, GUEPE	Bzz , buzz	BunBun
HIBOU	Hou hou , hu hu	HooHoo

¹ Adde, Jean-Michel, *Les onomatopées*, Voix littéraires, 2012, p.11.

² Delaborde, Blanche, *Poétique des impressifs graphiques dans les mangas 1986-1996*, Thèse de doctorat en linguistique, Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS, 2019, disponible en ligne sur <https://hal.science/tel-02532291> , téléchargé le 06/12/2023 à 09h28.

³ Adde, Jean-Michel, *Les onomatopées*, Voix littéraires, 2012.

ÂNE	Hi Han	HiiHoo
LOUP	Ouh , Aouuh	Uoon

Tableau 2: Exemples d'impressifs japonais « Giseigo : Les sons de l'environnement ambiant »

SON ENVIRONNANT	ONOMATOPEE FRANÇAISE	IMPRESSIF JAPONAIS
PLUIE QUI TOMBE	Ploc-floc , Flip-flip	Botsu Botsu
UNE PLUIE TORRENTIELLE	Ploc-floc , Flip-flip	Zaa Zaa
LE BRUIT D'UNE FESSEE	Baf !, Splaf !, Paf !, Spaf !	Pen pen
LE TONNERRE	Braoum	Goro Goro
UN ROT	Burp, Brôooo, Blurp, Burp	Geppu
APPLAUDISSEMENTS	Clap-Clap !, Klap-Klap	Pachi Pachi
LE SON DE PLEURS.	Hiiii-hiiii, (Reniflements) Snif-Snif	Shiku Shiku
LE BRUIT D'UN PET	Prout	Buu Puu

Tableau 3: Exemple d'impressifs japonais « Giono : mots imitant un son » représentant les « rires » des êtres humains

SONS EMIS PAR LES ETRES HUMAINS	ONOMATOPEE FRANÇAISE	IMPRESSIF JAPONAIS
RIRE FRANC	Ha ha ha, Hi hi hi, Oh oh oh, Hiiii, Mwahaha, Gnac Gnac Gnac (rire démoniaque)	Ha-ha
RIRE CYNIQUE	//	Hi hi
RIRE SERVILE, MÉPRISANT	//	He he he
RIRE ELÉGANT	//	Ho ho
RIRE DISCRET, CONTENU	//	Hu hu
SOURIRE AIMABLE	//	Ni ni

Si nous observons cette petite comparaison entre les onomatopées françaises et les *impressifs japonais* appelés *Giongo* (mot imitant un son) utilisés dans les mangas, nous remarquons qu'il y a tout d'abord une différence graphique, qui est plutôt logique vu les divergences de langue et de culture. Par ailleurs, les

Giongo utilisés dans les mangas sont plus détaillés et bien plus définis que les onomatopées utilisées dans la bande dessinée franco-belge. Si nous examinons l'exemple de l'onomatopée du « rire » ; pour les Franco-Belge, il existe une seule onomatopée représentant universellement toutes les formes du rire, alors que chez les Japonais, ils conceptualisent le rire en peignant une forme graphique pour chaque situation (Rire franc, Rire cynique, Rire servile, méprisant, Rire élégant, Rire discret, contenu, Sourire aimable...etc.)

De leur côté, les *Gitaigo* (mot imitant un état) sont les onomatopées symbolisant un état physique, émotionnel ou encore une action. Elles sont dites « impressives », et ce sont celles-là même qui constituent une particularité des mangas, puisqu'elles sont rarement utilisées dans la bande-dessinée franco-belge ou les comics américains. Pour avoir un aperçu, nous avons regroupé quelques exemples dans le tableau suivant ¹ :

Tableau 4: Exemples de Gitaigo : sons imitant un état physique, émotionnel ou une action :

Sons imitant un état : physique, émotionnel, une action	Fonctions
Dagadal	Pour l'action de trainer un objet lourd.
Daguldol	Pour le grincement de machine, bruit sourd, collision éloignée.
Dagusdos	Pour un glissement.
Dagisdis	Pour un sifflement continu d'un vent violent.
Hagulhol	Pour des sanglots bruyants et soudains.
Hagikhik	Pour l'aspiration d'un liquide.
Hagakhak	Pour une voix rauque.
Iso Iso	Pour signifier agir avec entrain, joyeusement.
Waku Waku	Pour l'excitation et la jovialité.
Zara Zara	Pour définir quelque chose de rugueux.
Uto Uto	Lorsqu'on se sent somnolent.
Uka Uka	Quand on est distrait.
Giri Giri	Pour avoir réussi quelque chose de justesse.
Fuwa Fuwa	Pour quelque chose de moelleux.
Tsuru Tsuru	Pour quelque chose de soyeux et lisse.

Par ailleurs, pour les actions bruyantes, les onomatopées peuvent aller jusqu'à dépasser la case dans le sens du mouvement de l'engin ou du personnage

¹ Tsuji, Sanae, *Les impressifs japonais : analyse linguistique des gitaigo et inventaire des impressifs japonais*, Presses universitaires de Lyon, 2003.

qui les produit (Figure n°30). Il faut cependant noter que cette technique japonaise influencera beaucoup d'artistes occidentaux et qu'elle est de nos jours très présente dans les bandes dessinées franco-belge et américaine.



Figure 30 : Exemple d'onomatopées japonaises dépassant la case pour représenter un bruit violent¹

Ainsi, les onomatopées et les *impressifs japonais* permettent de représenter la moindre situation émotionnelle, ce qui donne une profondeur et un dynamisme aux personnages. Il y a également un autre procédé utilisé par les mangakas pour dynamiser leurs bandes dessinées : une mise en page particulière des cases.

En effet, contrairement aux bandes dessinées occidentales qui respectent majoritairement une certaine homogénéité dans le traitement graphique, le « patchwork graphique »², est une spécialité japonaise. Cela pourrait s'expliquer par le fait qu'un manga est le résultat d'un travail en collaboration de plusieurs dessinateurs, impliquant des différences de style³. Ainsi, les mangakas ont une grande liberté dans la mise en page et dans la narration de leurs mangas. En effet, si les comics américains et particulièrement les bandes dessinées franco-belge se

¹ <https://bounthavy.com/assourdissant-bruit-du-silence-les-onomatopees-dans-le-manga/>, consulté le 30/11/2023 à 14h34.

² Un patchwork est l'assemblage d'éléments hétérogènes dans un but décoratif : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patchwork/58600> , consulté le 08/12/2023 à 12h44.

³ Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l'origine, l'histoire et l'influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014, p.72.

caractérisent généralement par une planche qui conserve une forme plutôt standard, et dont les cases sont propres et rectangulaires, avec des graphismes cohérents au cours des pages, les mangas, quant à eux, ne respectent aucune règle stricte. Les cases peuvent être de toutes les tailles et de toutes les formes, ce qui crée un certain dynamisme dans la lecture, qui change à chaque planche (page). Ainsi, la mise en page dans le manga est d'une très grande souplesse ; elle s'adapte à la narration. Nous pouvons facilement passer d'une disposition orthogonale classique (Figure n° 31) à des configurations beaucoup plus décoratives, avec des cases étirées horizontalement et coupées obliquement (Figure n°32) ou des cases étirées verticalement (Figure n° 33).



Figure 31 : Cases orthogonales classiques extraites du manga *Je ne suis pas mort* - Hiroshi Motomiya¹

¹<http://mapetitemediatheque.over-blog.com/article-manga-petit-guide-de-lecture-pour-neophytes-101696817.html> , consulté le 09/12/2023 à 13h53.

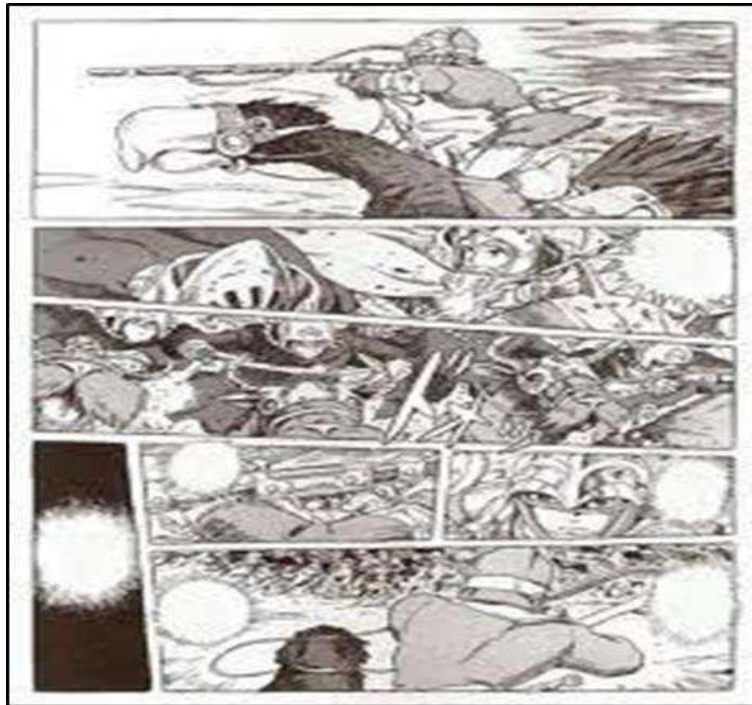


Figure 32 : Cases étirées horizontalement et coupées obliquement - Extraites du manga Nausicaä de Hayao Miyazaki¹



Figure 33 Exemple

Figure 34: Cases étirées verticalement - Extraites du manga Devil de Yûki Miyoshi²

¹ <http://mapetitemediatheque.over-blog.com/article-manga-petit-guide-de-lecture-pour-neophytes-101696817.html>, consulté le 21/12/2023 à 17h43.

² <https://leclaireur.fnac.com/article/137874-portrait-inio-asano-le-maitre-de-la-tranche-de-vie>, consulté le 24/12/2023 à 10h23.

Selon Thierry Groensteen¹, cette diversité graphique s'explique par l'effet de concurrence, qui est très rude dans le marché du manga. Le mangaka doit continuellement innover pour rendre son œuvre captivante. Ainsi, toutes les structures classiques peuvent être éclatées : les cases perdent leur bordure, les personnages peuvent couvrir toute la hauteur de la page ou d'une demi page, hors case. Certaines vignettes peuvent dès lors occuper toute une page, voire une double page. Ces dernières s'accompagnent souvent d'un décor simpliste au profit d'une centralisation sur les paroles, les sentiments et les actions des personnages.

En effet, privilégier les paroles, les sentiments et les actions des personnages semble être une autre spécificité dans la création des mangas, particulièrement pour le cas des *Shōjo* (genre spécifiquement destiné aux jeunes filles), les *Shōnen* (genre spécifiquement destiné aux jeunes garçons), et les *Seinen* (genre spécifiquement destiné aux jeunes hommes)², qui sont soumis à un rythme de production plus intense. Ainsi, étant donné que la primauté est donnée aux personnages, cela implique un manque de sophistication dans la mise en scène des décors. Les auteurs de *Shōjo* et *Shōnen*, se contentent de remplacer le décor de fond par un fond uni ou un motif quelconque, afin de permettre aux lecteurs de se focaliser sur l'histoire et les dialogues en particulier. Cela laisse aussi la place pour les traits d'expression symbolique en arrière-plan (les expressifs japonais ou onomatopées). Ainsi, l'expression des sentiments du personnage domine l'image au point d'effacer le décor. Cependant, certains mangas dit d'auteurs, qui ont la faveur des élites intellectuelles, font tout de même exception en faisant souvent appel à des assistants qui travaillent les décors en utilisant des logiciels, en se basant sur des sources photographiques pour reproduire fidèlement une photo. C'est le cas par exemple du mangaka Inio Asano, connu mondialement pour ses décors et ses paysages photographiques (Figure n°34).

¹ Thierry Groensteen, *L'univers du manga*, Casterman, réédition de 1996, p.61.

² Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l'origine, l'histoire et l'influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014, pp.74-76.



Figure 35: Extrait de Dead Demon's (Les démons morts) d'Inio Asano¹

Néanmoins, il faut savoir que les décors simplistes laissent la place à une autre particularité des mangas japonais : les traits de mouvement², qui dynamisent le récit et indiquent le sens de l'action. En effet, le décor simpliste d'un manga est souvent utilisé pour laisser la place aux lignes de mouvement afin d'augmenter le dynamisme ou de mettre en valeur un personnage. (Figure n°35).

¹ <https://www.mangakoaching.com/tutoriels/lignes-de-vitesse/>, consulté le 03/01/2024 à 9h29.

² Un trait de mouvement, ou ligne de mouvement, ou trait de vitesse, est un procédé de dessin utilisé dans la bande dessinée pour donner une impression de mouvement : https://fr.wikipedia.org/wiki/Trait_de_mouvement, consulté le 04/01/2024 à 19h09.



Figure 36: Traits de mouvement utilisés dans un manga- Planche extraite de Détective Conan- Gosho Aoyama¹

Ainsi, contrairement aux bandes dessinées occidentales où le décor est d'une grande importance et où les lignes de mouvement sont utilisées pour indiquer la position précédente d'un objet ou d'un personnage tout en préservant un décor fixe (Figure n° 36), dans un manga, au contraire, le fond n'est pas le plus important² ; c'est en conséquence l'objet ou le personnage en mouvement qui est principalement mis en valeur.

¹ <https://fr.scribd.com/doc/246041876/Johan-Et-Pirlouit-12-Le-Pays-Maudit>, consulté le 05/01/2024 à 17h49.

² Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l'origine, l'histoire et l'influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014, pp.75-76.



Figure 37: Traits De Mouvement Utilisés dans une bande dessinée franco-belge.¹

De ce fait, ces lignes de mouvements sont si importantes dans un manga qu'elles remplacent le décor, parce qu'en plus de guider la lecture, elles ajoutent du sens à la narration. En effet, ces lignes sont astucieusement tracées dans une case pour donner une illusion de mouvement, de rapidité, de force. Selon la façon dont elles sont tracées et appliquées, le sens de la scène peut s'en trouver changé. Il existe ainsi trois types de lignes de vitesse fréquemment utilisées dans un manga : nous avons les lignes *focus* (Figure n° 37), qui indiquent où le personnage ou l'objet se dirige. Elles montrent ainsi au lecteur quelle est la zone à regarder. Ensuite, il y a les lignes circulaires, qui expriment qu'un personnage se retourne, ou quand un protagoniste fait des gestes avec une arme ou avec sa main, par

¹ <https://www.manga-designer.com/vitesse-et-punch>, consulté le 09/01/2024 à 18h51.

exemple pour gifler une personne (Figure n° 38). Enfin, nous avons les lignes horizontales, utilisées pour exprimer une certaine tension. Ce genre de lignes permet de comprendre la réaction des personnages face à une scène qui est en cours (Figure n° 39).



Figure 38: Lignes de mouvements de type focus.¹

¹ <https://www.manga-designer.com/vitesse-et-punch>, consulté le 10/01/2024 à 17h54.

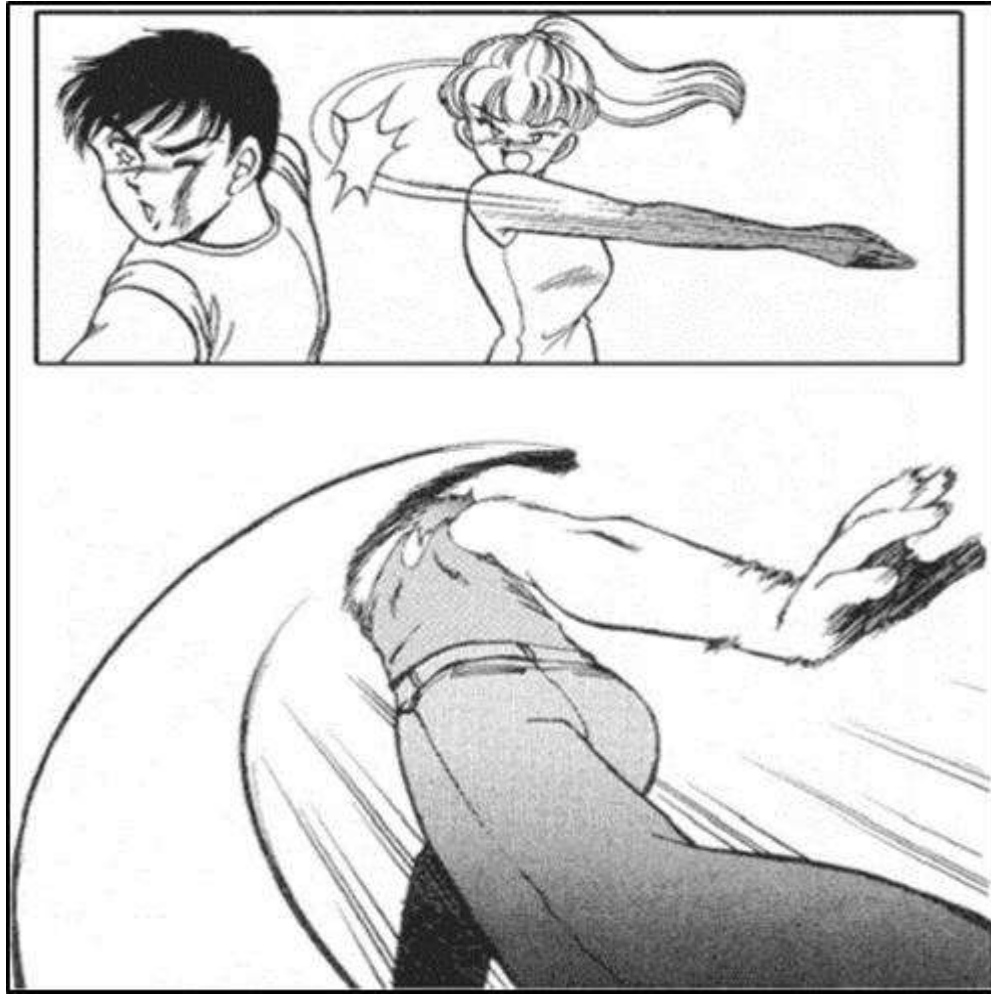


Figure 39: Lignes de mouvement horizontales.²

De nos jours, avec le développement des nouvelles technologies et l'apport du numérique, les mangakas utilisent un nombre incalculable de lignes de mouvements, créant une multitude d'effets de vitesse, chacun destiné à un usage spécifique¹³ Il existe d'ailleurs des lignes permettant d'exprimer des émotions. Parmi les plus utilisées, nous citons :

1) Les lignes verticales expriment généralement le choc, l'horreur ou la peur. Elles sont tracées verticalement, partent du bord supérieur de la case et se terminant de manière inégale avant d'atteindre le bord inférieur (Figure n° 40).

¹ <https://www.manga-designer.com/vitesse-et-punch> , consulté le 07/01/2024 à 08h56.

² <https://www.manga-designer.com/vitesse-et-punch>, consulté le 11/01/2024 à 18h07.

³ Consulter l'article en ligne intitulé *Bande Dessinée Manga Ou Lignes De Vitesse D'anime Zoom Et Ensemble De Vecteurs D'effets De Mouvement*, disponible sur https://fr.freepik.com/vecteurs-premium/bande-dessinee-manga-lignes-vitesse-anime-zoom-ensemble-vecteurs-effets-mouvement_25226810.htm , consulté le 08/01/2024 à 14h33.



Figure 40 : Lignes verticales, représentant le choc, l'horreur et la peur¹

2) Les lignes d'élévation partent du bas et s'arrêtent à des hauteurs variées avant d'atteindre le haut de la case. Elles expriment principalement une émotion qui pousse un personnage à se redresser ou à se lever, comme la surprise, l'excitation ou une réaction soudaine (Figure n°41).

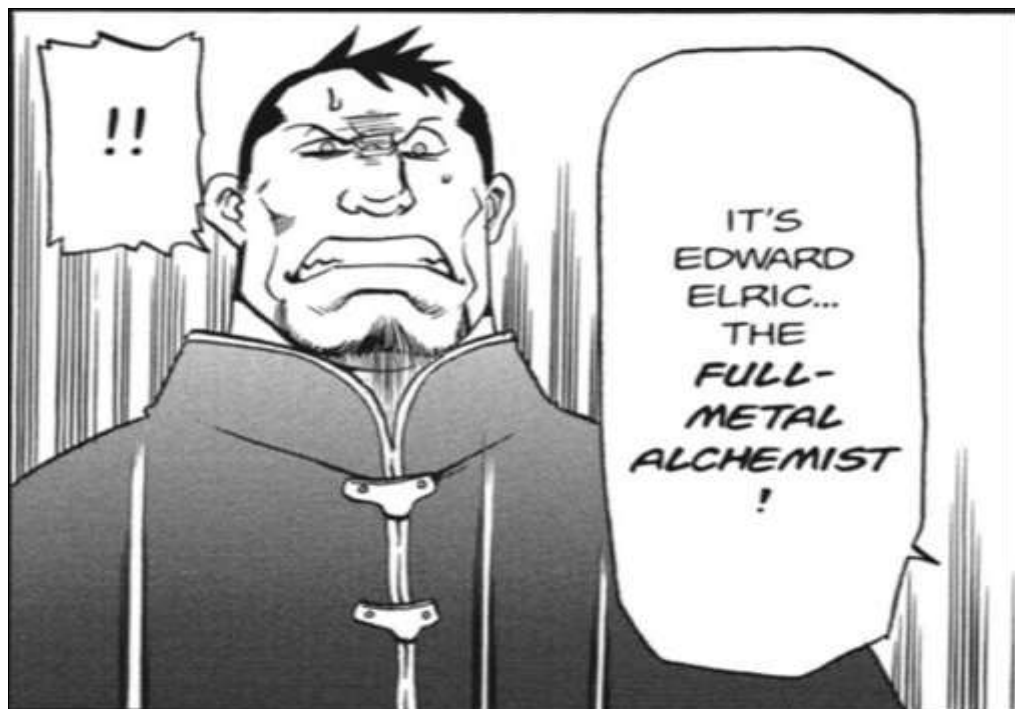


Figure 41 : Ligne d'élévation²

¹ <http://www.mangak07.com/2023/03/en-attendant-re-no-master-3/6.html>,
12/01/2024 à 18h00.

² Ibid.

- 3) Les lignes représentant un flash permettent de représenter un moment précis dans la narration. (Figure n° 42)

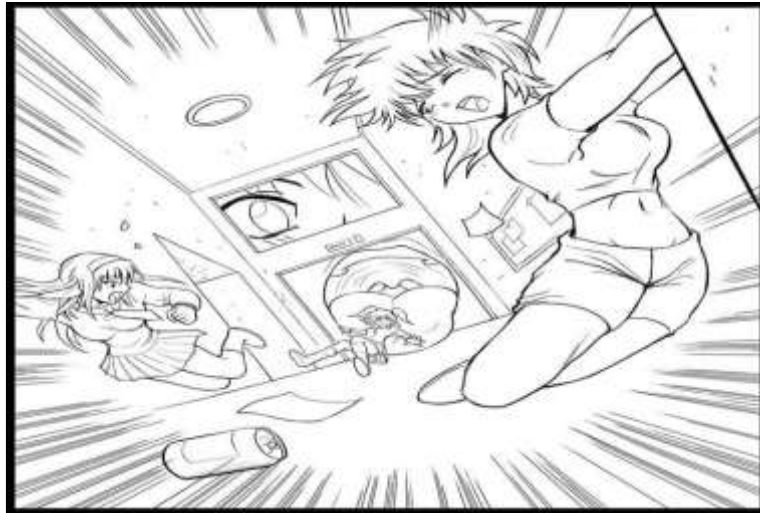


Figure 42: lignes de mouvements représentant un flash¹

Bien que très efficace en soi, les lignes de mouvement peuvent être accompagnées d'autres éléments graphiques, permettant ainsi d'accentuer leur effet, comme « les flous de mouvement », qui servent à appuyer l'impression d'un déplacement dans l'espace (Figure 43).



Figure 43: Mouvements utilisés pour exprimer la rapidité²

¹https://fr.wikipedia.org/wiki/Trait_de_mouvement#/media/Fichier:Line_art_of_people_falling_into_a_giant's_mouth.jpg, consulté le 13/01/2024 à 13h35.

² <https://www.mangakoaching.com/tutoriels/lignes-de-vitesse/>, consulté le 13/01/2024 à 15h27.

Il y a aussi le procédé de « la déformation » pour accentuer une action, ou encore les points d'impacts, qui s'utilisent sur les lignes de mouvement pour représenter l'impact ayant servi d'élan dans un combat avant le mouvement dessiné. Ils expriment la simultanéité de plusieurs actions se déroulant au même moment. (Figure 44).

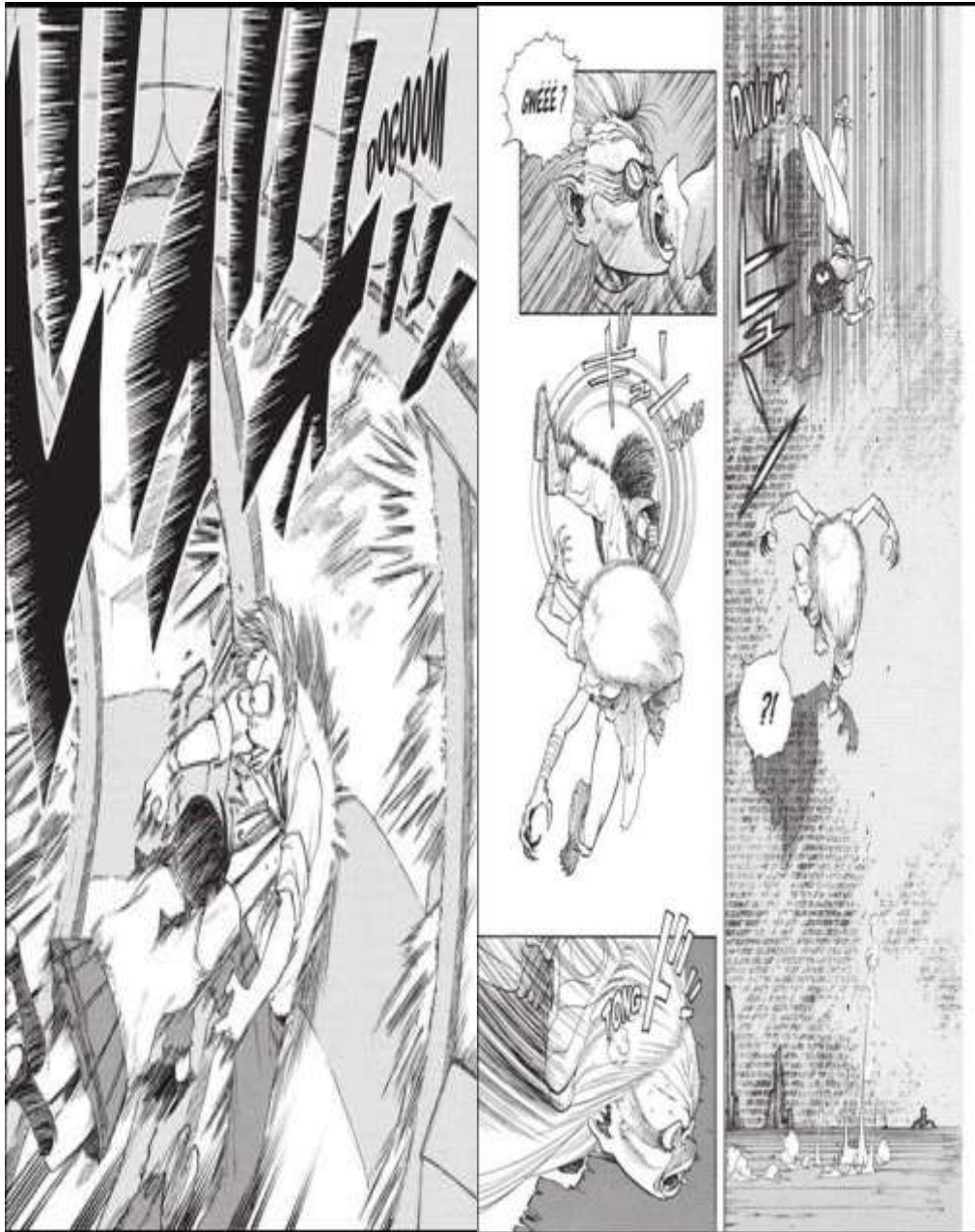


Figure 44 : Exemple de déformation du décor/ personnage utilisés pour exprimer la force de l'impact.¹

¹ <https://www.mangakoaching.com/tutoriels/lignes-de-vitesse/>, consulté le 14/01/2024 à 16h12.

2.3. Le roman graphique :

Comme nous l'avons précédemment abordé¹, la bande dessinée occidentale a parcouru un long chemin pour atteindre une véritable légitimité artistique. Malheureusement, même de nos jours, cette légitimité n'est pas totalement acquise, puisque pour beaucoup de personnes, le médium est associé à un simple divertissement sans grande ambition artistique. C'est le cas aux États-Unis, où il a longtemps été considéré comme de simples « comic books » et un « comic book strips ». Face à cette situation dévalorisante, Richard Kyle, un critique et un libraire américain a proposé dès 1964, dans un article du magazine fanzine² *Capa-Alpha*, l'utilisation du terme de « Roman graphique », ou plutôt, en anglais, le « Graphic novel » : « Je ne peux pas m'empêcher de penser que « comic book » et « comic book strip » sont non seulement des termes inappropriés et datés pour décrire les authentiques efforts créatifs d'aujourd'hui et les productions encore plus abouties qui ne manqueront pas d'apparaître, mais aussi des termes qui pourrait bien empêcher toute reconnaissance du médium par le monde littéraire. [...] Alors, [...] lorsque vous me verrez utiliser les expressions « graphic story » et « graphic novel » pour décrire un « comic book strip » artistiquement sérieux, vous saurez bien ce que je veux dire. »³

Ainsi, dans les années qui suivirent, l'utilisation de ce terme par les artistes et les éditeurs avait pour intention de désigner des bandes dessinées et des comics américains graphiquement et narrativement plus travaillés. Cette stratégie de marketing donnait l'image d'un format plus « sérieux », moins enfantin et s'adressant aux adultes. Mais, à partir de 1978, l'expression « graphic novel » a connu une nouvelle appropriation par les critiques de bandes dessinées. En effet, cette année marque la publication du premier chapitre⁴ de l'ouvrage *A Contract With God and Other Tenements Stories* (Un pacte avec Dieu) de Will Eisner,

¹ Partie II- chapitre 1 : Vers la légitimation ou non du Neuvième art.

² Les fanzines, ou magazines de fans, sont des supports qui favorisent l'échange de critiques et d'analyses. Surtout, ils sont un lieu de rencontre pour les fans autour d'objectifs communs : la promotion de la « Bande Dessinée »

³ Méon, Jean- Matthieu, *Introduire le graphic novel*, Congrès de l'Association française des études américaines 2016, Toulouse, France, Article disponible en ligne sur <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02369335v1/document>, consulté le 10/02/2024 à 16h52.

⁴ Il y a 4 chapitres dans le livre, chacun raconte une nouvelle indépendante.

considéré comme le premier roman graphique paru aux États-Unis. En effet, cette œuvre en noir et blanc d'une soixantaine de pages met en scène la vie de Frimme Hersh, un pauvre juif russe très religieux qui a littéralement conclu un contrat avec Dieu sur une tablette de pierre pour mener une bonne vie. Il émigre ensuite aux États-Unis au début du vingtième siècle et intègre la communauté hassidique¹ de New York. Le personnage est alors confronté au deuil de sa fille adoptive Rachele, ce qui le conduit à remettre en cause sa foi. (Figure 45)

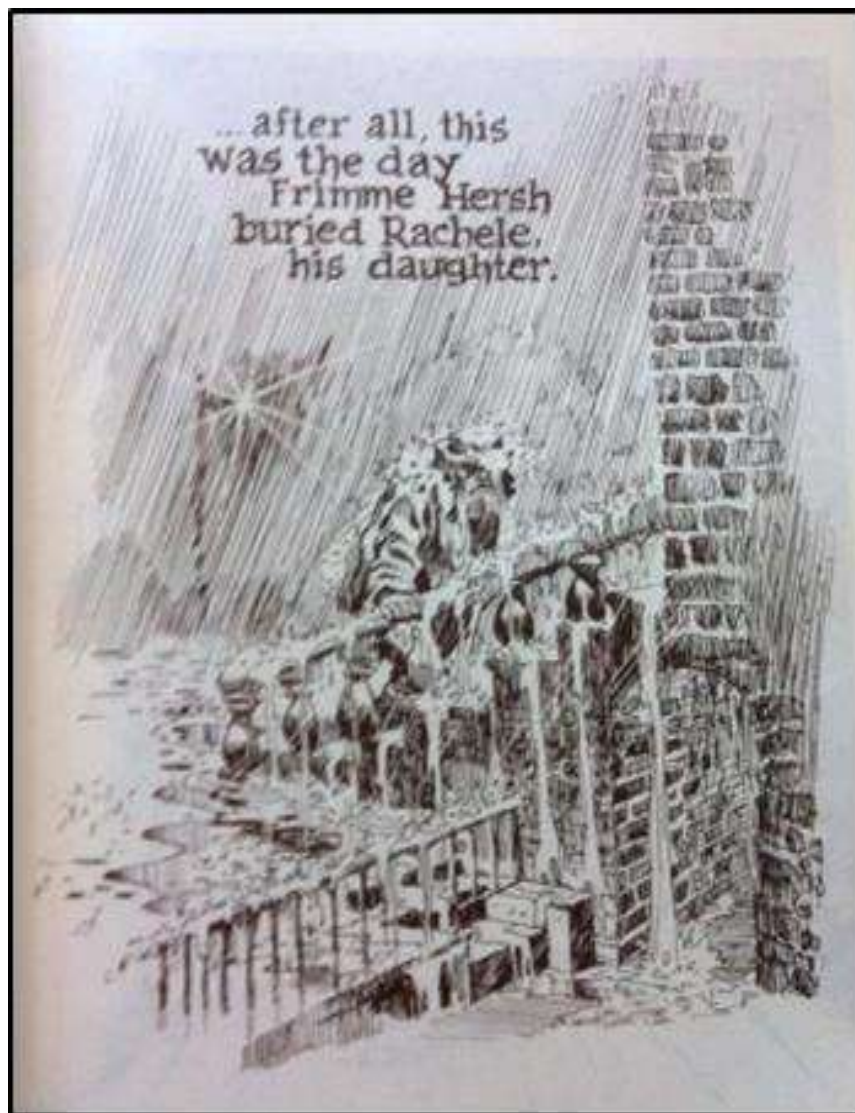


Figure 45 : Planche extraite du roman graphique *A Contract With God and Other Tenements Stories* (Un pacte avec Dieu) - page 053.²

¹ La communauté hassidique est un mouvement juif orthodoxe mystique et piétiste qui a émergé au XVIIIe siècle en Europe de l'Est, principalement en Ukraine, sous l'impulsion du rabbin Israël ben Eliezer, plus connu sous le nom de Baal Shem Tov (« Maître du Bon Nom »).

² <https://www.scottedergallery.com/eisner-cwg/eisner.htm>, consulté le 13/01/2024 à 19h38.

Frimme Hersh abandonne dès lors la vie religieuse et se transforme d'un homme humble et pieux en un magnat avide et sans cœur, utilisant les obligations de la synagogue qui lui avaient été confiées comme garantie, sous de faux prétextes, afin d'acheter un immeuble à des fins personnelles. (Figure 46).



Figure 46: Planche extraite du roman graphique *A Contract With God and Other Tenements Stories* (Un pacte avec Dieu) - page 321.¹

Ainsi, sans scrupule, il augmente le loyer, réduit le chauffage et force les locataires à effectuer leurs propres réparations, imposant ainsi une pression financière excessive sur ceux-là mêmes qui lui avaient offert du réconfort après le décès de sa fille (Figure 47).

¹ <https://www.scottedergallery.com/eisner-cwg/eisner.htm>, consulté le 14/01/2024 à 15h22.

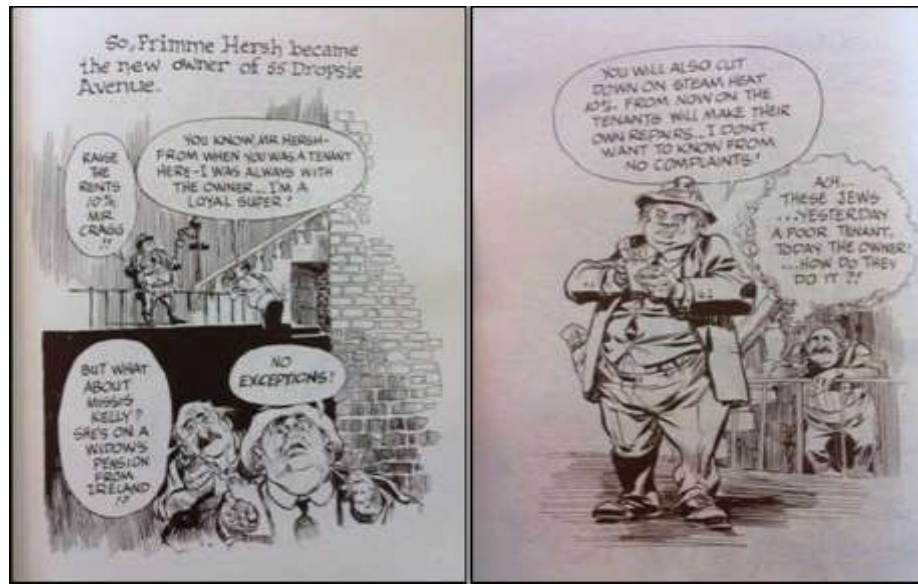


Figure 47 : Deux planches extraites du roman graphique *A Contract With God and Other Tenements Stories* (Un pacte avec Dieu) – pages : 33-34.¹

Frimme Hersh utilise par la suite son argent et son pouvoir nouvellement acquis pour contraindre les anciens juifs à lui rédiger un nouveau contrat avec Dieu, ce à quoi ils étaient opposés. Dans l'une des dernières planches de l'œuvre, le lecteur voit le personnage lever les bras au ciel dans un geste très théâtral où il ose réprimander Dieu dans un court monologue à voix haute : « Cette fois, vous ne violerez pas notre contrat ! » (Figure 48).



Figure 48: Planche extraite du roman graphique *A Contract With God and Other Tenements* – (Un pacte avec Dieu) - page 501
Figure 48²

¹ <https://www.scottedergallery.com/eisner-cwg/eisner.htm>, consulté le 14/01/2024 à 16h10.

² Ibid.

Toutefois, même si l'intrigue mêlée à un humour noir digne des grands best-sellers américains est passionnante, ce qui interpelle le plus dans cette œuvre est l'éloignement de Will Eisner des formes traditionnelles de la bande dessinée occidentale. En effet, les cinq premières planches de l'œuvre ne contiennent pas de cases. Chacune d'elles comporte une unique illustration et un récitatif concis de quelques phrases. Will Eisner les mélange harmonieusement, et parfois, son texte narratif devient lui-même une partie de l'illustration (Figure n° 49). Ce n'est qu'à la sixième page qu'apparaît une bordure de case traditionnelle, et à la huitième page qu'il y a plusieurs cases. Ainsi, sur les soixante pages, près de la moitié (vingt-sept) est construite sur la base d'un dessin unique avec un texte concis. Au cours des autres planches, le lecteur peut observer l'usage de phylactère pour des dialogues ou des monologues, des suites de cases décrivant un mouvement, une action, des cases sans décors avec des hachures en arrière-plan ou un fond marron, et des cases légèrement penchées.

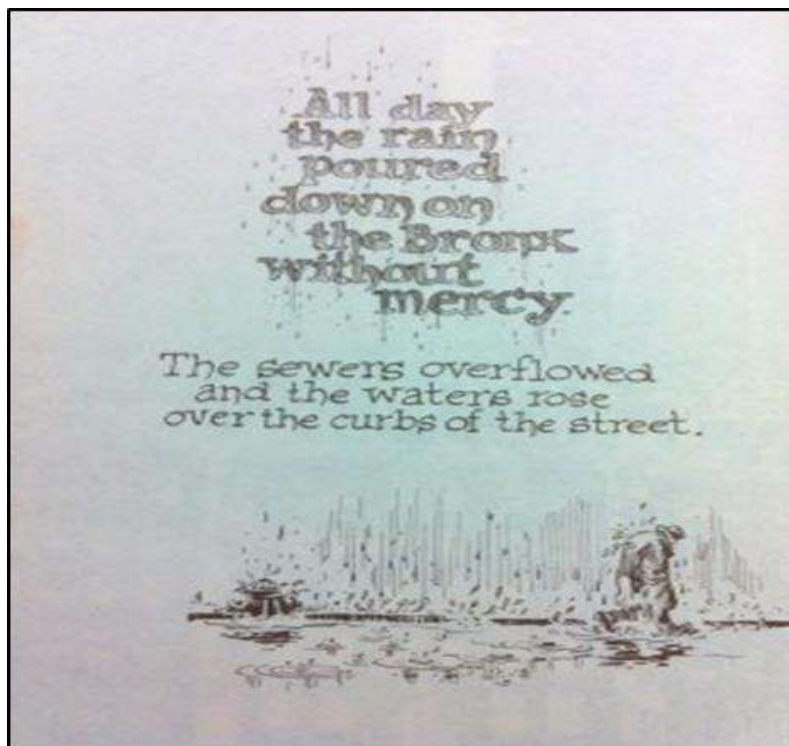


Figure 49: Planche extraite de *A Contract With God and Other Tenements* – (Un pacte avec Dieu) - page 52.¹

¹ <https://www.scottedergallery.com/eisner-cwg/eisner.htm> , consulté le 14/01/2024 à 16h32.

Cette diversité significative au niveau de la narration visuelle fait de Will Eisner le créateur, ou du moins le précurseur d'un nouveau genre de bande dessinée : le roman graphique. Alors, quelles définitions sont données de nos jours au roman graphique ? Quels sont les acteurs qui ont participé à son succès ? Et quelles sont ses principales caractéristiques ?

Pour Joseph Ghosn, le roman graphique est une bande dessinée autrement nommée.¹ Cette volonté de nommer différemment le médium pourrait s'expliquer par le fait que le roman graphique impose une autre conception de la bande dessinée : celle d'être perçue comme un véritable livre. En effet, le terme en lui-même recouvre de nombreuses significations. Il peut en effet, être utilisé pour donner à la bande dessinée une appellation plus noble, plus chic, moins enfantine, afin de la différencier de l'album de bande dessinée traditionnel. Il se veut ainsi porteur d'une respectabilité et d'une ambition littéraire, se rapprochant ainsi du roman : « Roman signifie la proximité avec la littérature et donc, partant de là, une ambition tout autre que celle d'être un illustré pour la jeunesse. Graphique dit un peu autre chose que bande dessinée, emmenant vers une perception plus globale, mêlant art et dessin, constructions et recherches visuelles. « Roman graphique », au fond, est une appellation très ouverte qui dit que la bande dessinée peut aussi être une littérature comme une autre ainsi qu'un lieu pour la recherche graphique. »²

Ainsi, au-delà d'une simple nomination prestigieuse, le terme de « Roman graphique » ou « Graphic novel » a pris tout son sens grâce au travail créatif d'artistes confirmés à l'image de Will Eisner, d'Hugo Pratt ou encore d'Art Spiegelman. Ces auteurs des premiers romans graphiques et bien d'autres qui suivirent ont fait de la bande dessinée un véritable objet littéraire, une sorte de synthèse entre la bande dessinée et le roman, en lui conférant plusieurs caractéristiques, sur la forme et sur le fond, que nous allons présenter comme suit³:

¹ Ghosn, Joseph, *Romans Graphiques : 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, Le mot et le reste, Marseille, 2009, p.09.

² Ibid., p.10.

³ Cette partie a été rédigée à partir des caractéristiques des romans graphiques proposées par l'ouvrage : Pustka, Elissa, *La bande dessinée : Perspectives linguistiques et didactiques*, Narr Francke&Attempto Verlag, 2022, p.21.

- 1) Un format particulier (plus petit qu'un album de BD), avec une pagination plus importante et des dimensions souvent plus réduites qu'une bande dessinée traditionnelle.
- 2) Un prix plus élevé et une distribution exclusive en librairie.
- 3) Une histoire souvent complète, qui se finit en un seul tome ou fait l'objet d'une courte série.
- 4) Une grande liberté dans la création narrative et graphique. Il n'est pas rare que les auteurs s'affranchissent (au moins partiellement) de l'alliance traditionnelle cases + bulles.
- 5) Des thématiques profondes, qui touchent souvent à l'intime, ou des intrigues plus complexes destinées surtout aux adultes
- 6) Des sous-types passionnants comme l'autobiographie, l'adaptation littéraire, la bande dessinée de reportage et la bande dessinée d'information.

De ce fait, un roman graphique est souvent caractérisé par son format, qui se rapproche de celui du roman. En effet, imprimé en noir et blanc, sur un papier plus épais et avec une pagination plus dense que l'album traditionnel de 48 pages cartonné couleurs, le roman graphique se présente dès lors comme un bel objet qui n'a rien à envier au roman. Ce qui lui a valu une place exclusive en librairie, avec un prix bien plus élevé qu'une bande dessinée franco-belge, qu'un manga ou un comics américain¹. Ce statut a largement participé au processus global de légitimation du Neuvième art.

Par ailleurs, il faut souligner qu'au-delà du travail créatif des auteurs de romans graphique, les éditeurs ont joué un rôle majeur dans le processus de reconnaissance de ce genre lié à la Bande Dessinée. Cela relève ainsi d'un concept éditorial puisque l'étiquette de « Roman graphique » est devenue un argument marketing pour faire acheter de la bande dessinée aux gens qui n'aiment pas la Bande Dessinée. Le genre est alors destiné à un nouveau public, plus prestigieux, plus « noble », selon les mots d'Hervé Bourhis, qui avance l'argument suivant :

¹ Bonkowski de Passos, Jaime, *Le roman graphique est-il l'évolution gentrifiée de la BD ?*, Actua.BD, 2020, Article en ligne disponible sur <https://www.actuabd.com/Le-roman-graphique-est-il-l-evolution-gentrifiee-de-la-BD-3-3>, consulté le 14/02/2024 à 11h03.

« La bande dessinée, ça fait jeunesse, ça fait populaire, ça fait bas de gamme. Avec le terme “roman graphique”, on touche le lecteur de Télérrama. »¹

Ainsi, l'émergence du roman graphique s'est produite dans un contexte de légitimation du Neuvième art. Si nous prenons l'exemple de la France², de grandes maisons d'édition à l'image de *Flammarion*, *Casterman* et *Les Humanoïdes* ont tenté dès les années 1980 d'exploiter des niches éditoriales pour vendre le roman graphique, avec des étiquettes évoquant « romanes », ou « Romans BD ». Dans les années 1990, les éditeurs indépendants, comme *L'Association* et *Cornelius*, ont publié un grand nombre d'albums se distinguant de la bande dessinée franco-belge, des comics et des mangas. L'essor s'est poursuivi dans les années 2000, tant chez les éditeurs indépendants que dans les maisons d'édition plus importantes. Sous la houlette de Jean-Luc Fromental, Gallimard a créé « Denoël Graphic », une collection qui incarne une tendance nouvelle rapprochant la bande dessinée et la littérature en s'adressant à un public adolescent et adulte³.

Denoël Graphic a ainsi engrangé de beaux succès, notamment grâce au travail d'experts en traduction et à l'accompagnement professionnel de ses collaborateurs à l'image d'Héloïse d'Ormesson et Lili Sztajn, qui en collaboration avec les auteurs de romans graphiques, ont proposé au public français une panoplie de romans graphiques étrangers à succès mondial, traduits en langue française comme le principal corpus de notre étude *Gemma Boverly* de Posy Simmonds, publié en 2000 (un roman graphique anglais qui a connu un énorme succès en presse et en ventes, avec 15 000 exemplaires vendus). Les années qui suivirent ont été marquées par d'autres grands succès de romans graphiques étrangers comme *Putain, c'est la guerre !* de David Reeds (2003), *Une jeunesse soviétique* de Nikolaï Maslov (2004), *Tamara Drewe*, toujours de Posy Simmonds (2005), et *L'art de voler* d'Antonio Altarriba (2009), un roman graphique qui s'est vendu à 50 000

¹ Cité par Delorme, Isabelle, *L'échappée belle du roman graphique dans l'édition française*, Sociétés & Représentations, Éditions de la Sorbonne, 2019, Article en ligne disponible sur <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2019-2-page-195.htm>, consulté le 15/02/2024 à 16h53.

² Groensteen, Thierry, *Roman graphique*, Neuvième art, 2012, Article en ligne disponible sur <https://www.citebd.org/neuvieme-art/roman-graphique>, consulté le 15/02/2024 à 19h11.

³ Informations extraites du site de la maison d'édition « Denoël Graphic » sur <http://www.denoel.fr/Footer/La-maison-d-edition>, consulté le 15/02/2024 à 21h07.

exemplaires. Le succès continu même de nos jours, en 2023, avec par exemples des titres comme *Le ciel dans la tête* d'Antonio Altarriba, *Le Secret de la force surhumaine* d'Alison Bechdel, *L'Étrange cas Barbora Š.* de Vojtech Masek ou un autre nouveau titre de Posy Simmonds intitulé *True love*. À propos des vingt ans de la réussite de la collection « Denoël Graphic », son directeur, Jean-Luc Fromental a déclaré : « J'ai commencé avec des auteurs étrangers et des thématiques fortes parce que c'était plus simple. D'une part parce qu'acheter un titre à l'étranger est globalement moins cher, malgré les coûts de traduction. Et les gros éditeurs ne pensaient pas aller chercher de ce côté-là, avant. Ça permet, au début, de monter son catalogue. Ensuite, les thématiques engagées de nos titres nous ont permis de nous appuyer sur des publics concernés et d'élaborer des campagnes fondées sur le contenu du texte. La bande dessinée est un phénomène saisonnier. Notre particularité, c'est de profiter des manifestations comme le festival de Cognac pour les romans graphiques « polar », pour faire le lancement d'un album. Aujourd'hui, j'attire naturellement des auteurs parce que j'ai des grands noms dans mon label. J'ai environ 60% d'auteurs français pour 40% d'auteurs étrangers »^{1 1}

Ainsi, le développement du roman graphique a été rendu possible par l'action de différents acteurs appartenant à la filière du livre. Par ailleurs, ces actions éditoriales ont été accompagnées d'une vaste diffusion des médias qui, à leur tour, ont beaucoup contribué au succès du genre. La création de l'*Association des critiques et journalistes de bande dessinée* (ACBD) en 1984, visant à promouvoir l'information sur la bande dessinée dans les médias en réunissant des personnes qui traitent régulièrement de bandes dessinées, en est un parfait exemple. L'ACBD compte de nos jours, une centaine de membres actifs², lesquels sont chroniqueurs de presse écrite étrangère, nationale et régionale, de radios nationales et locales, de télévisions et des nouvelles technologies. L'ACBD se présente ainsi comme un

¹ Carreira, Elodie, *Les 20 ans de Denoël Graphic : petite collection, ; grands succès*, Article en ligne sur <https://www.livreshebdo.fr/article/les-20-ans-de-denoel-graphic-petite-collection-grands-succes>, consulté le 16/02/2024 à 09h28

² Liste des membres actifs de l'Association des critiques et journalistes de bande dessinée (ACBD) sur leur site : <https://www.acbd.fr/865/lassociation/membres/#1>, consulté le 16/02/2024 à 16h34.

lieu de rapprochement entre journalistes et acteurs du monde de la bande dessinée, qu'ils soient des professionnels du Neuvième art, des maisons d'édition, des chercheurs ou des festivals.

En somme, l'exploitation du roman graphique en tant qu'objet littéraire promu par les différents acteurs (artistes, éditeurs, journalistes, libraires...), a valorisé le genre. Cependant, cette ambition littéraire n'est pas la seule grande caractéristique qui différencie le roman graphique de la bande dessinée franco-belge et qui le rapproche de la littérature. En effet, il présente souvent une histoire complète, qui se finit en un seul tome ou, dans de rares cas, fait l'objet d'une courte série. Ainsi, à la différence des séries pensées et publiées pour connaître une suite sur plusieurs albums, les romans graphiques sont souvent des « One shot », des albums uniques. S'il y a plusieurs tomes, cela correspond cependant à une seule histoire, sans volonté d'écrire des suites : l'œuvre est de ce fait pensée avec un début et une fin. Par ailleurs, à l'image des mangas japonais, les auteurs du romans graphiques laissent volontairement exprimer leur créativité, avec une totale liberté graphique et narrative. Ainsi, les auteurs de romans graphiques, n'obéissent à aucune règle liée à la bande dessinée franco-belge, Celle-ci peut prendre la forme d'une déconstruction de la page et s'éloigner du modèle classique habituel (cases, phylactères, gaufrier, l'absence de textes, l'utilisation du noir et blanc...etc.). Cela pourrait s'expliquer par le fait que les auteurs de romans graphiques ont voulu, grâce à cette liberté artistique, s'émanciper des contraintes très rigoureuses d'un médium formaté pour l'enfance ou l'adolescence et expérimenter des formats plus longs, avec d'autres codes narratifs, d'autres techniques graphiques, afin de s'adresser enfin à un autre public que celui imposé par les éditeurs. Il s'ensuit ce que certains ont perçu comme une élévation des thèmes puisque, contrairement à la bande dessinée, le roman graphique s'ouvre à des thèmes plus profonds en évoquant par exemple des thèmes religieux ou des conflits politiques, ou encore des thèmes sexuellement explicites, autrement plus adultes que le divertissement basique qui anime généralement un petit album de bande dessinée. Même s'il existe des albums qui abordent ce genre de sujet, il faut comprendre que le roman graphique en fait une véritable caractéristique en s'emparant de ces thèmes d'une

manière plus claire, plus ostentatoire et sans doute plus subtile, au risque d'être souvent critiqué, voir censuré, comme le cas du roman graphique au succès mondial *Maus* du caricaturiste américain Art Spiegelman, publié en 1980. Même de nos jours, il a été au cœur d'une polémique, visant à l'interdire dans les écoles américaines, comme ce fut le cas en 2022, dans une école du Tennessee, qui a jugé son contenu « vulgaire et inapproprié »¹ puisque Art Spiegelman aborde explicitement le thème de la Shoah. Nous pourrions également ajouter l'exemple du roman graphique *Persepolis* de Marjane Satrapi, qui raconte l'histoire de l'auteure en Iran et se voit souvent reprocher son traitement politiquement jugé incorrect, ou encore son point de vue trop politique.^{2 2}

Par ailleurs, tout comme *Maus* et *Persepolis*, ce sont des romans graphiques « autobiographiques ». Ce qui nous amène à la dernière grande particularité du genre, à savoir le traitement de sous-types littéraires passionnants comme l'autobiographie, l'adaptation littéraire, la bande dessinée de reportage et la bande dessinée d'information.

En effet, peu adoptée dans la bande dessinée jusque-là, l'autobiographie va s'imposer comme l'un des genres privilégiés des auteurs de romans graphiques, qui n'hésitent pas à aborder des sujets graves, comme pour Art Spiegelman avec *Maus* ou Marjane Satrapi avec *Persepolis*. Pour le roman graphique *Maus*, l'auteur met en scène, au cours de ses deux cent quatre-vingt-quinze pages, deux récits qui correspondent à deux genres phares de la littérature. Ainsi, le premier récit est « autobiographique » où l'artiste explique les rapports qu'il entretient avec son père, dont il recueille le témoignage sur la Seconde Guerre mondiale, alors que le second est « la représentation de ce témoignage sous forme de reportage ou de documentaire », qui débute avec les années de jeunesse du père dans la Pologne des années 1920 jusqu'à la déportation des juifs à Auschwitz, et enfin la Libération. Quant à *Perspolis* publié en 2000, l'auteure Marjane Satrapi plonge ses lecteurs

¹ Le Monde : États-Unis : le roman graphique « *Maus* », nouvelle victime de la guerre scolaire, Tribune de Genève, 28/01/2022, disponible en ligne sur <https://www.tdg.ch/etats-unis-le-roman-graphique-maus-nouvelle-victime-de-la-guerre-scolaire-896568152236>, consulté le 17/02/2024 à 14h17.

² Solym, Clément, *Ces ouvrages aux sujets tabous qui offensent l'Amérique*, Actualité ; les univers du livre, 2015, Article disponible en ligne sur <https://actualite.com/article/43379/bibliotheque/ces-ouvrages-aux-sujets-tabous-qui-offensent-l-039-amerique>, consulté le 17/02/2024 à 19h37.

dans sa jeunesse en Iran pendant la révolution islamique de 1979. À l'image d'Art Spiegelman, Marjane Satrapi mêle ainsi l'autobiographie et le récit de témoignage pour tenter d'expliquer aux « occidentaux »¹, qui consommaient l'attention médiatique fausse et négative accordée à l'Iran à cette époque, une autre image plus positive du pays, tout en soulignant les défauts des médias dans la représentation d'une culture particulière. Par ailleurs, si l'autobiographie et le récit de témoignage sont des genres privilégiés du roman graphique qui, par la gravité des thèmes abordés et par la richesse du témoignage, le place directement dans le champ de la littérature et des œuvres qui racontent le monde et permettent aux auteurs de romans graphiques d'obtenir des récompenses traditionnellement fermées à la littérature visuelle, ces dernières années ont vu le développement d'un autre genre : il s'agit de l'adaptation littéraire.

En effet, toujours dans cette perspective de se rapprocher de la littérature afin de légitimer l'art de la bande dessinée, de nombreux auteurs ont puisé dans la littérature des romans pour les adapter en roman graphique. C'est le cas de Posy Simmonds, l'auteure que nous étudions dans le cadre de cette thèse de doctorat. En effet, Posy Simmonds, auteure anglaise et dessinatrice attitrée du journal *The Guardian*, est également connue pour ses deux romans graphiques à succès mondial : *Gemma Boverly* et *Tamara Drewe*, parus chez Denoël Graphic respectivement en 2000 et 2008. Avec *Gemma Boverly*, Posy Simmonds alterne bande dessinée et blocs de texte illustrant parfaitement l'ambition littéraire du roman graphique. *Gemma Boverly* se veut ainsi une relecture contemporaine du roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert : Gemma et son mari Charlie Boverly quittent Londres pour une ferme en Normandie. Si Gemma est émerveillée au début par la campagne française, elle commence à s'y ennuyer et prend un amant sous l'œil jaloux de Joubert (le narrateur intradéigétique), le boulanger, qui se fait le chroniqueur de sa déchéance amoureuse. Les mêmes thèmes se retrouvent dans *Tamara Drewe*, une adaptation du roman *Loin de la foule déchaînée* de Thomas

¹ La première version de ce roman graphique a été rédigée en français, puis en 2003, le mari de Marjane Satrapi, Mattias Ripa, l'a publié en anglais. Ce fut un succès avec plus de 2 millions d'exemplaires dans le monde. Informations extraites du site : <https://www.motaword.com/fr/blog/persepolis>, consulté le 19/02/2024 à 09h26.

Hardy, une fable corrosive de l'Angleterre traditionnelle en proie à son malaise contemporain : autour de la résidence d'écrivains où se passe l'action, Tamara déchaîne les passions, tandis que les adolescentes du village voisin fantasment sur un chanteur trop maquillé. Le processus d'adaptation pourrait sembler simple puisque nous pourrions penser qu'il suffit de dessiner l'histoire qui est déjà présente dans le roman. Mais les romans graphiques de Posy Simmonds, ou d'autres comme *Le dernier des Mohicans* adapté du roman de James Fenimore Cooper, celui de *Dracula* de George Bess d'après le roman de Bram Stoker, ou encore *Le loup des mers* de Riff Reb's, de son vrai nom Dominique Duprez, qui a adapté le roman de Jack London et bien d'autres¹, prouvent que c'est loin d'être un exercice aussi simple², ce qui valorise le statut du Neuvième art en l'intégrant dans le champ littéraire en tant qu'objet d'étude littéraire, comme l'explique Jan Baetens : « La bande dessinée littéraire est à la mode. Au-delà des collections de bande dessinée consacrées à l'adaptation de textes littéraires, un phénomène qui touche aujourd'hui les éditeurs spécialisés comme les généralistes, au-delà aussi des discussions – terminologiques et autres – lancées par l'importation du label « graphic novel/roman graphique », la rencontre des domaines longtemps séparés de la littérature et de la bande dessinée s'est imposée comme une évidence. Non seulement au niveau de la production, où les adaptations sont un exercice populaire depuis plusieurs décennies, mais aussi et surtout au niveau de la manière dont l'organisation du champ littéraire prend depuis peu en compte le décroisement de la littérature et de la bande dessinée. Des prix littéraires s'ouvrent au roman graphique (Art Spiegelman et Chris Ware ont ainsi obtenu des récompenses traditionnellement fermées à la littérature visuelle). Des ouvrages de référence ou des aperçus historiques commencent à intégrer la bande dessinée au champ de la littérature (la nouvelle édition du Cambridge History of the American Novel

¹ Ces exemples ont été puisés de l'article en ligne « *Les meilleures adaptations de romans en BD* », mis en ligne le 26 juin 2022 sur <https://www.letournepage.com/2022/06/26/idees-lecture-les-meilleurs-adaptations-de-romans-en-bd/>, consulté le 20/02/2024 à 11h11.

² Le processus de l'adaptation de roman en roman graphique sera étudié plus en profondeur dans le prochain chapitre intitulé « Les théories de l'adaptation dans le Neuvième art ». À ce stade, il suffit de comprendre que grâce à l'adaptation (transposition), le roman graphique et, par extension le Neuvième art a pu intégrer un milieu jusque-là privilégié, celui du champ d'étude littéraires, ce qui participe largement à sa quête de légitimité.

comportera ainsi, pour la toute première fois, un chapitre autonome sur le « graphic novel ». Les numéros spéciaux de revues littéraires consacrés à la narration graphique sont de plus en plus nombreux, aux États-Unis comme en Europe. Toutefois, une chose est l'explosion des croisements entre littérature et bande dessinée, autre chose est le bien-fondé ou la solidité de cette nouvelle hybridité, qui ne manque pas de soulever plus d'une question essentielle sur notre conception même du récit ».¹

¹ Baetens, Jan, *Littérature et bande dessinée : Enjeux et limites*, Cahiers de Narratologie, 2009, Article en ligne disponible sur : <http://journals.openedition.org/narratologie/974>, consulté le 02/03/2024 à 12h25.

Chapitre II

Les théories de l'adaptation au sein du Neuvième art

1. Les premiers défenseurs de l'adaptation :

Dans cette partie de notre étude, nous avons cherché à faire le point sur les premières théories concernant l'adaptation des textes littéraires, notamment avec les premiers essais des années 1950-1960 proposés par les pionniers de cette pratique, à l'image d'André Bazin, François Truffaut et George Bluestone. Il est important de souligner que toutes ces études étaient axées sur l'adaptation cinématographique. Cela pourrait s'expliquer par la plus grande visibilité du cinéma par rapport à la « Bande Dessinée » et par une promotion des films plus conséquente que celle des bandes dessinées. C'est ce qui explique que les études cinématographiques ont commencé à acquérir une certaine reconnaissance dans les années 1960, période où elles sont devenues une véritable discipline dans les universités anglo-américaines. En revanche, pour les études sur les adaptations liées à la « Bande Dessinée », il a fallu attendre les années 1990-2000, notamment grâce au succès du roman graphique et à l'intérêt croissant du cinéma pour les adaptations d'albums de Bande Dessinée¹.

De ce fait, nous nous sommes basés sur trois principes issus des premières études sur l'adaptation d'un texte littéraire, à savoir :

- 1) Le principe de « fidélité » soutenu par André Bazin ;
- 2) Le principe d'« inventer sans trahir » développé par François Truffaut ;
- 3) Et enfin, le principe de « métamorphose » initié par George Bluestone et repris plus tard par les pionniers français de la théorie sur l'adaptation, à l'image d'André Gaudreault, Philippe Marion, Thierry Groensteen, Monique Garcaud-Macaire, Jean Claude Carrière, Gilles Ciment, Jeanne-Marie Clerc, André Gardies, Bertrand Gervais, François Jost, Benoît Peeters, , Marie-Claire Repars-Wuilleumier, François Rivières, Lucie Roy et Jacques Samson, sans oublier Linda Hutechon, la chercheuse anglaise qui révolutionnera à partir de 2006 les théories sur l'adaptation et signera ainsi leurs acceptation académique.

¹Mitaine, Roche, Schmitt-Pitiot, Benoît, David, Isabelle, *Bande dessinée et l'adaptation*, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015, pp.11-12

1.1. Le principe de fidélité :

Le premier à avoir ouvert un véritable débat sur l'adaptation du texte littéraire était André Bazin. En effet dès 1952, il avance le principe de fidélité « à la lettre » ou « à l'esprit » de l'œuvre originale dans un article intitulé *Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation*¹. André Bazin réfute les premières critiques du début du cinéma parlant qui reprochaient au Septième art un manque de maturité et de savoir-faire. Pour Bazin, si le cinéma imite la littérature, le théâtre et les autres arts, c'est pour pouvoir dégager par la suite ses propres techniques : « Si le cinéma avait deux ou trois mille ans, sans doute verrions-nous plus clairement qu'il n'échappe pas aux lois communes de l'évolution des arts. Mais il n'a que soixante ans et les perspectives historiques sont prodigieusement écrasées. Ce qui s'étale d'ordinaire sur la durée d'une ou deux civilisations tient ici en une vie d'homme. Encore n'est-ce point la principale cause d'erreur, car cette évolution accélérée n'est point contemporaine de celle des autres arts. Le cinéma est jeune, mais la littérature, le théâtre, la musique, la peinture sont aussi vieux que l'histoire. De même que l'éducation d'un enfant se fait à l'imitation des adultes qui l'entourent, l'évolution du cinéma a été nécessairement infléchie par l'exemple des arts consacrés. Son histoire depuis le début du siècle serait donc la résultante des déterminismes spécifiques à l'évolution de tout art et des influences exercées sur lui par des arts déjà évolués. »²

Pour ce critique cinématographique, le cinéma qui n'était qu'un jeune art, imite, emprunte et adapte pour accéder à l'autonomie de ses moyens d'expression : « Ce qui, sans doute, nous trompe dans le cinéma, c'est qu'à l'inverse de ce qui se produit généralement dans un cycle évolutif artistique, l'adaptation, l'emprunt, l'imitation ne paraissent pas se situer à l'origine. Au contraire : l'autonomie des moyens d'expression, l'originalité des sujets n'ont jamais été plus grands que dans

¹ Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma : Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation*, Les éditions du cerf, 1987, Disponible en ligne sur https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/149377/mod_resource/content/1/QU%C2%B4EST-%20CE%20QUE%20LE%20CIN%C3%89MA.pdf, consulté le 16/04/2024 à 10h08.

² Ibid., p. 83.

les vingt-cinq ou trente premières années du cinéma. On admettrait qu'un art naissant ait cherché à imiter ses aînés, puis à dégager peu à peu ses lois et ses thèmes propres. »¹

Ainsi, sa conception de l'adaptation repose sur l'idée que, loin de desservir l'œuvre d'origine, l'adaptation au grand écran d'un texte littéraire permet de faire connaître des œuvres jusque-là ignorées du public, tout en proposant un certain renouvellement esthétique. Aux yeux du père des études comparatives, il est totalement absurde : « de s'indigner des dégradations subies par les chefs-d'œuvre littéraires à l'écran, du moins au nom de la littérature. Car si approximatives que soient les adaptations, elles ne peuvent faire tort à l'original auprès de la minorité qui le connaît et l'apprécie ; quant aux ignorants, de deux choses l'une : ou bien ils se contenteront du film, qui en vaut certainement un autre, ou bien ils auront envie de connaître le modèle, et c'est autant de gagné pour la littérature. »²

De ce fait, l'argument avancé par André Bazin pour défendre une adaptation cinématographique consiste dans le fait que chaque mise en image d'une œuvre littéraire pourrait multiplier par dix la vente du livre. En ce sens, la plus désavantageuse des adaptations donnerait à l'œuvre l'accès à un nouveau public, ce qui, par conséquent, ne pourrait que servir la littérature, particulièrement dans le cas des romans et œuvres dites mineurs, dans le sens où la question de fidélité ou dégradation se poserait moins comparé à l'adaptation d'un chef d'œuvre de la littérature dont la moindre modification ferait l'objet d'une polémique : « Aussi faut-il accorder d'abord à notre censeur que ce sont les romans mineurs qui font sinon les meilleurs films, du moins les adaptations les plus satisfaisantes. D'abord parce qu'ils ont plus de chance de gagner au change. Il est certain a priori que « La symphonie pastorale » de Delannoy ne peut être que décevante tandis que « Le fleuve » de Renoir est supérieur à l'original. Pour les chefs-d'œuvre évidemment,

¹ Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma : Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation*, Les éditions du cerf, 1987, p. 84. Disponible en ligne sur https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/149377/mod_resource/content/1/QU%C2%B4EST-%20CE%20QUE%20LE%20CIN%C3%89MA.pdf, consulté le 17/02/2024 à 09h04.

² Ibid., p. 93.

il y a lieu de s'inquiéter davantage et en tous cas d'être exigeant. La perfection même des originaux interdit d'imaginer une amélioration du livre par le film. »¹

Cependant, préférer des adaptations d'œuvres littéraires dites « mineures », dans le sens où il semble difficile pour le cinéma de faire mieux que la littérature, placerait le Septième art ou un autre art- en l'occurrence la bande dessinée dans le cas de notre étude-, dans une place bien inférieure à la littérature. Cette réflexion antithétique par rapport à une soi-disant défense de l'adaptation cinématographique a suscité beaucoup de jugements négatifs, particulièrement de la part des contemporains d'André Bazin dans le cadre des nouvelles études sur l'adaptation des œuvres littéraires, aussi bien au cinéma que dans les autres arts, car il ne devrait pas y avoir de hiérarchisation entre les arts étant donné que chacun d'entre eux obéit à ses propres codes, comme le souligne Elisabeth Boyer : « L'impureté n'est pas affirmée par Bazin comme une condition du cinéma. Écrit au début des années 50, ce texte, Pour un cinéma impur, s'inscrit dans une conjoncture précise où l'impureté désigne un emploi particulier, "direct", du roman ou du théâtre dans des films. Cet emploi est perçu par toute une opinion critique comme une décadence, une dégénérescence du cinéma qui avait à ses yeux si chèrement gagné la possibilité de la transparence, à faire oublier son impureté. Bazin s'adresse à ceux qui prônent la "pureté du 7^e art" : un cinéma sans les "béquilles" des autres arts »¹

2

Cependant, même si cette conception Bazinienne fait désormais partie du passé, André Bazin a le mérite d'avoir mis en place les prémisses d'une théorie sur les adaptations du texte littéraire, notamment en ayant recours, dans son étude comparative de plusieurs films, à deux pôles critiques qui sont la « fidélité » et la « trahison ». De ce fait, et selon le degré de leur fidélité ou de trahison au texte d'origine, André Bazin a classé les adaptations cinématographiques en trois

¹ Bazin, André, *Film et roman (Le point de vue du critique André Bazin)*, Séquences, pp.45–46, disponible en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1957-n8-sequences1151829/52322ac.pdf>, consulté le 19/04/2024 à 23h25.

¹ Boyer, Elisabeth, *L'impureté : une question qui divise André Bazin*, Article en ligne disponible sur <http://www.artcinema.org/article62.html>, consulté le 22/04/2024 à 23h54.

catégories qui sont la « fidélité » ; 1' « adaptation libre » et 1' « être esthétique nouveau ».

La « fidélité » correspondrait à une adaptation stricte, qui, selon Françoise Baby, est caractérisée par un haut niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. Ainsi, nous retrouvons dans le produit final uniquement les modifications imposées par le changement de médium et par l'observance des contraintes que ce changement entraîne. Le cinéaste qui aspire à ce genre d'adaptation traduit le roman afin de mieux le rendre au grand écran. Pour Alain Garcia, auteur de l'ouvrage *L'adaptation du roman au film*, l'œuvre originale demeure le texte de référence auquel le cinéaste doit se référer. La quête de l'origine a donc la primauté sur la création et l'inventivité : « Le scénariste adaptateur n'a pas le «droit» de faire ce que bon lui semble du chef d'œuvre qu'il transpose à l'écran (...) Respect à la lettre ou à l'esprit, l'une de ces deux situations est suffisante; et si la trahison des deux ne nous intéresse pas du tout, c'est bien entendu le respect des deux, le respect de l'auteur et de son sujet qui forcent notre admiration et font du film, pour nous, un chef-d'œuvre d'adaptation. »¹

Dans le cas de l'« adaptation libre », André Bazin affirme que le film se propose d'exister à côté, de former avec l'œuvre littéraire un couple, comme une étoile double¹. Dans cette deuxième catégorie, l'adaptation cinématographique dédouble l'œuvre d'origine afin de faire référence à une certaine affinité de tempérament, une sympathie fondamentale du cinéaste pour le romancier. Elle est par conséquent caractérisée par un faible niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. Selon Françoise Baby, le réalisateur s'inspire plus ou moins directement de l'œuvre d'origine, la plupart du temps d'ailleurs, surtout au niveau de l'armature. Elle entraîne donc un travail important de création de la part de son auteur.²

¹ Garcia, Alain, *L'adaptation du roman au film*, Dujarric, 2000, p. 15.

² Françoise Baby, *Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation*, Etude littéraires, Volume13, numéro1, avril1980, p.23.

La troisième catégorie concerne quant à elle, un type d'adaptation qui se situe au-delà de la fidélité stricte, dans la mesure où elle propose une incarnation nouvelle du texte originel. Pour Bazin, ce genre d'adaptation contient tout ce que le roman pouvait offrir et, par surcroît, sa réfraction dans le cinéma. En s'appuyant sur cette dernière forme de l'adaptation cinématographique, l'œuvre adaptée pourrait subsister que si l'adaptateur possède ce que le romancier a eu, à savoir le « génie créateur » qui, tout en respectant l'œuvre originelle, réussit à s'affranchir des contraintes littéraires pour entrer dans un autre langage et accéder à une mise en scènes plus libre que la fidélité à la lettre, comme l'écrit Bazin : « Plus les qualités littéraires de l'œuvre sont importantes et décisives, plus l'adaptation en bouleverse l'équilibre, plus aussi elle exige de talent créateur pour reconstruire selon un équilibre nouveau, non point identique, mais équivalent à l'ancien. ». Ainsi, sans ce « génie créateur », il n'est pas possible d'aboutir à une adaptation fidèle du roman d'origine. »¹

Cependant, cette quête de fidélité, à l'esprit ou à la lettre, est irréalisable sur le terrain, comme l'a souligné Thierry Groensteen en 1991 dans une lettre destinée à André Gaudreault : « Une fiction est le résultat d'un effort d'invention, producteur d'un sujet ; et d'un effort d'expression, producteur d'un texte [...]. On peut donc – c'est le cas le plus fréquent – être fidèle au sujet, et modifier les deux autres instances. Le terme d'adaptation met l'accent sur les modifications imposées à la structure (en raison, notamment, des contraintes techniques – par exemple de longueur – propres à chacun des médias). Celui de trans-sémiotisation insiste davantage sur le remplacement d'un texte par un autre, dont la matérialité est essentiellement différente. »²

¹ Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma : Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation*, Les éditions du cerf, 1987, p.112, disponible en ligne sur https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/149377/mod_resource/content/1/QU%C2%B4EST-%20CE%20QUE%20LE%20CIN%C3%89MA.pdf, consulté le 16/02/2024 à 10h08.

² Cette lettre a été citée dans l'ouvrage commun d'André, Thierry, Gaudreault, Groensteen, *La Transécriture : Pour une théorie de l'adaptation ; Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Actes du colloque de Cerisy, Québec -Angoulême, Nota Bene - Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p.44, Disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/document/585726720/Gaudreault-Andre-Thierry-Groensteen-La-Transe-criture>, consulté le 26/04/2024 à 10h33.

Ainsi, Thierry Groensteen considère la fidélité au texte-source comme utopique et vouée à l'échec dans la mesure où un réalisateur qui porte un texte littéraire à l'écran a moins en vue de rendre justice à une œuvre que de faire un bon film. Il se base principalement sur une lecture personnelle de l'œuvre, ou encore sur les goûts et les attentes de son public. C'est ce qui explique par exemple que le film *Madame Bovary* de Jean Renoir (1934) diffère de la version donnée par le réalisateur américain Vincente Minnelli (1950), qui faisait raconter l'histoire de son film par un acteur jouant le rôle de l'écrivain du roman et qui, comme Flaubert était obligé de défendre son roman en pénétrant peu à peu dans la vie de son héroïne. L'histoire de Minnelli apparaît comme la pièce à conviction versée au débat du procès du 31 janvier 1857. Dans le cas de Claude Chabrol (1991), le film est fait dans un esprit de liberté et de créativité, même si rien ne manque du roman. Nous pourrions citer d'autres adaptations récentes de *Madame Bovary* : elles sont toutes différentes, même si elles respectent plus ou moins l'histoire de Gustave Flaubert.

1.2. Le principe d'inventer sans trahir :

Continuant dans le sens du débat d'André Bazin, et se basant particulièrement sur le principe d'inventer sans trahir, François Truffaut, alors âgé de 22 ans et débutant sa carrière de critique journalistique auprès d'André Bazin dans la revue *Les Cahiers du cinéma*¹, propose en 1954 un article pamphlétaire intitulé *Une certaine tendance du cinéma français* : « Il s'agit d'une exception célèbre, sans doute le seul article critique traçant avec autant de vigueur une rupture dans l'histoire d'un art. Ce pouvoir conféré à un jeune critique de 22 ans d'écrire en un tour de main l'histoire du cinéma demeure absolument unique. Truffaut ne fut pas le premier à analyser ni à dénoncer l'influence néfaste de l'adaptation littéraire dans le cinéma français mais son texte est considéré comme décisif ; il écrivait dans une nouvelle revue de faible tirage mais ses quinze pages rencontrèrent une large audience. Surtout, il aurait signé ainsi l'arrêt de mort d'un

¹ *Les Cahiers du cinéma* est une revue française de cinéma créée en avril 1951 par André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca et Léonide Keigel.

certain cinéma hexagonal, la « Qualité française », et, de la même plume, l'acte de naissance d'un autre, la « Nouvelle Vague ».¹

En effet, ce texte polémiste d'une quinzaine de pages, publié deux ans après le « Cinéma impur » d'André Bazin, occupe une place privilégiée chez les historiens du cinéma dans la mesure où François Truffaut a osé remettre en cause « la tradition de la qualité française ». Ce terme de « Qualité », employé péjorativement par François Truffaut, désigne un cinéma des années 1940 et du début des années 1950 qui jugeait un film selon le nombre de ses récompenses et son succès en salle. Ainsi, chaque année étaient tournés en France une douzaine de films de prestige, chargés de représenter la production nationale dans les grands festivals, à l'image du festival de Cannes, de Venise ou encore celui de Berlin. Dans son article, François Truffaut s'en prend violemment à ce cinéma qu'il trouve être un cinéma du scénario, basé uniquement sur le sujet et un travail d'équipe routinier : « Si le Cinéma Français existe par une centaine de films chaque année, il est bien entendu que dix ou douze seulement méritent de retenir l'attention des critiques et des cinéphiles, l'attention donc de ces Cahiers. Ces dix ou douze films constituent ce que l'on a joliment appelé la Tradition de la Qualité, ils forcent par leur ambition l'admiration de la presse étrangère, défendent deux fois l'an les couleurs de la France à Cannes et à Venise où, depuis 1946, ils raflent assez régulièrement médailles, lions d'or et grands prix. »²

Selon, Antoine de Baecque³, François Truffaut a écrit et réécrit son article pendant deux années d'intense maturation ; il était alors le protégé direct du principal critique de l'après-guerre, André Bazin, chez qui il vivait, et également un jeune et nouveau rédacteur de la revue *Les Cahiers du cinéma*, où il avait signé

¹ Baecque, Antoine, *Une certaine tendance du cinéma français de François Truffaut Janvier 1954*, Article disponible en ligne sur <https://francearchives.gouv.fr/fr/commemo/recueil-2004/38842>, consulté le 28/04/2024 à 17h05.

² Truffaut, François, *Une certaine tendance du cinéma français*, Les Cahiers du cinéma, n° 31, janvier 1954, Article disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/document/105106181/Truffaut-Une-certaine-tendance-du-cinema-francais>, téléchargé le 30 /04/2024 à 12h48.

³ Baecque, Antoine, Op.cit.

son premier papier en avril 1953, en écrivant sur les films américains de série B¹. Les rédacteurs en chef de la revue, Doniol-Valcroze² et André Bazin, ont d'abord refusé la publication d'une première version du texte de Truffaut, intitulé « le Temps du mépris », jugé trop insultant contre les tenants du cinéma français. Le jeune critique reprend son texte, en illustrant ses propos avec l'analyse du scénario de l'adaptation cinématographique du roman *Douce* de Michel Davet, sorti le 10 novembre 1943. Il reproche aux scénaristes de ce film Jean Aurenche et Pierre Bost, d'avoir sélectionné dans leur adaptation du roman *Douce* des scènes romanesques qui, selon leurs jugements, étaient « des scènes tournables », tout en supprimant celles qui ne l'étaient pas. Or, pour François Truffaut, les deux scénaristes auraient dû retravailler ces scènes jugées intournables et proposer une autre alternative que seul le langage cinématographique peut traduire : « Ce procédé suppose qu'il existe dans le roman adapté des scènes tournables et intournables et qu'au lieu de supprimer ces dernières (comme on le faisait naguère) il faut inventer des scènes équivalentes, c'est-à-dire telles que l'auteur du roman les eût écrites pour le cinéma. »³

De ce fait, François Truffaut s'éloigne du principe de fidélité à la lettre et, en l'occurrence, de celui de trahison dans l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma. Il encourage, tout comme André Bazin le faisait avant lui, mais avec plus de ferveur, le principe du « génie créateur », qui consiste à respecter l'œuvre d'origine tout en réussissant à s'affranchir des contraintes littéraires pour entrer dans un langage cinématographique capable d'accéder à une mise en scènes plus libre que la fidélité à la lettre originelle. Truffaut incite le principe d'inventer sans

¹ Les films américains de série B étaient des productions cinématographiques à petit budget réalisées par les grands studios hollywoodiens entre les années 1930 et la fin des années 1950. Ils étaient conçus pour être projetés en deuxième partie d'un programme double au cinéma, suivant le film principal, plus coûteux et plus prestigieux (la « série A »).

² Jacques Doniol-Valcroze (1920-1989) était un critique de cinéma, scénariste et réalisateur français. Il est surtout connu pour être l'un des cofondateurs de la prestigieuse revue de cinéma *Les Cahiers du cinéma* en 1951, aux côtés d'André Bazin, Joseph- Marie Lo Duca et Léonide Keigel.

³ Truffaut, François, *Une certaine tendance du cinéma français*, *Les Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, article en ligne sur <https://fr.scribd.com/document/105106181/Truffaut-Une-certaine-tendance-du-cinema-francais>, téléchargé le 03 /05/2024 à 22h48.

trahir, qui, selon lui, fait appel à deux points précis : La fidélité à l'esprit des œuvres que les cinéastes adaptent et au talent qu'ils y mettent. Au final, ce qui compte est « la réussite du film », celle-ci étant, selon les résultats d'analyse de François Truffaut, liée exclusivement à la personnalité du metteur en scène. Il n'y a donc ni bonne ni mauvaise adaptation, si ce n'est la même chose, en mieux ; autre chose, de mieux. »¹

Ainsi, cette nouvelle conception de François Truffaut a été considérée comme un véritable attentat journalistique contre l'industrie cinématographique.² Son article a effectivement encouragé et animé le mouvement de contestation intellectuelle des jeunes cinéastes français qui, à l'époque, refusaient l'idée que seul le scénariste était considéré comme l'auteur du film, reléguant ainsi le réalisateur à un rôle de simple marionnette et lui refusant toute ambition artistique. En 1955, François Truffaut, aidé en cela par Jean-Luc Godard, lancera un appel au respect de la « politique des auteurs »³, un texte fondateur qui réhabilitera le réalisateur comme un artiste à part entière, au même titre que les écrivains, les peintres ou les musiciens. Cette révolution, encouragée par François Truffaut et participant à la diffusion d'une nouvelle vague⁴, permettra au cinéma français d'élaborer des critères et des techniques propres au cinéma, ce qui libéra ce dernier de l'imposante littérature. Certes, celle-ci continuera à fournir des modèles conceptuels et quelques comparaisons, mais le cinéma en saura désormais autrement, comme le souligne François Truffaut : « La Nouvelle Vague c'était un groupe, comme il en existe aussi en peinture, en littérature. Mais là, c'était un groupe sans programme, c'était un groupe qui simplement était partisan de rajeunir

¹ Truffaut, François, *Une certaine tendance du cinéma français*, Les Cahiers du cinéma, n° 31, janvier 1954, Article en ligne sur <https://fr.scribd.com/document/105106181/Truffaut-Une-certaine-tendance-du-cinema-francais>, téléchargé le 03 /05/2024 à 22h48.

² Deplaedt, Yannick, *L'émergence de la Nouvelle Vague*, 2018, Article en ligne sur <https://core.ac.uk/download/pdf/235012067.pdf>, consulté le 9/05/2024 à 18h10.

³ Chaput, Luc, *Compte rendu de [La Politique des auteurs. Les textes, textes réunis et présentés par Antoine de Baecque, Paris : Cahiers du cinéma 2001, 204 pages, 2006, disponible en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2006-n242-sequences1096172/47763ac.pdf>*, consulté le 10/ 05/2024 à 09h32.

⁴ La Nouvelle Vague est un mouvement du cinéma français né à la fin des années 1950 et qui a duré une dizaine d'années jusqu'à la fin des années 1960. Il rassemble des réalisateurs et réalisatrices qui ont tourné leurs premiers longs métrages à cette période. Les figures emblématiques en sont notamment Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Alain Resnais, Louis Malle, Agnès Varda et Jacques Demy.

le cinéma. Il n'y avait pas de programme esthétique commun. Il y avait peut-être l'idée de faire des films plus personnels, parce que les films étaient arrivés à un certain anonymat, quand même. Un producteur achetait très cher les droits d'un roman célèbre, il achetait très cher le travail de deux scénaristes qui faisaient une adaptation qui transformait le roman en pièce de théâtre, et puis après le producteur partait à la recherche d'un metteur en scène, et le tout donnait des films que nous trouvions anonymes, et qui souvent d'ailleurs trahissaient le livre original. Nous, nous étions pour faire des films où le metteur en scène s'exprimerait plus directement et où les films ressembleraient finalement un peu à des premiers romans. »¹

1.3. Le principe de métamorphose :

Rejoignant, dans un certain sens, le principe d'« inventer sans trahir », mais dépassant celui de la « fidélité », le professeur américain George Bluestone proposera en 1957 un ouvrage fondateur dans la théorie de l'adaptation. En effet, son étude critique intitulée *Novels into film*² (Des romans en films), qui examine en détail la métamorphose de six romans en film¹, nous invite à considérer l'adaptation comme un processus de métamorphose de l'écriture première, voir un enrichissement de sa lecture. Pour Bluestone, il est impossible de mettre le roman et son adaptation sur un même piédestal, dans le sens où les deux ne répondent pas aux mêmes codes et ne devraient pas, par conséquent, être jugés de la même manière : « La relation complexe entre le roman et le film apparaît plus clairement comme deux lignes qui se croisent, le roman et le film se rencontrent en un point, ils divergent à l'intersection, le regard et le scénario de tournage sont presque indiscernables. Mais là où les lignes divergent, non seulement elles résistent à la conversion ; ils perdent également toute ressemblance les uns avec les autres. À l'extrême, le roman et le cinéma, comme tout art exemplaire, ont, dans le cadre des

² Bluestone, George, *Novels into film*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1957, Disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/doc/268551369/Bluestone-Novels-Into-Film>, consulté le 16/05/2024 à 11h41.

¹ Les six romans choisis par Bluestone sont : *The informer*, *Les hauts de Hurlevent*, *Orgueil et Préjugés*, *Les raisins de la colère*, *L'incident de l'Ox Bow*, *Madame Bovary*.

conventions qui les rendent compréhensibles à un public donné, fait un usage maximal de leurs matériaux. »¹

En effet, pour Bluestone, adapter un roman impose des changements liés non pas au roman lui-même, mais au medium dans lequel ce dernier est adapté. Son ouvrage théorique présente une analyse des limites, des techniques et des potentialités apportées lorsqu'un roman est adapté au cinéma. Pour ce professeur universitaire, le roman, en particulier le roman moderne, traite de manière caractéristique du temps et des complexités de la motivation intérieure, alors que le film est incapable de les restituer efficacement étant donné que la durée de visionnage maximale le limite. De ce fait, le film compense ce désagrément par le rendu du mouvement et de l'action. Ainsi, le résultat d'une adaptation est légitimement différent : « Alors que nous retraçons la mutation du livre au film dans six adaptations, notre entreprise sera grandement simplifiée si nous restons conscients de ces différences cruciales entre les médias. Un art dont les limites dépendent du langage, d'un public limité et de la création individuelle [...] Bref, le film-roman, malgré une certaine ressemblance, deviendra inévitablement une entité artistique différente du roman sur lequel il est basé. »²

De ce fait, ce qui est commun pour Bluestone à toutes les hypothèses sur la théorie de l'adaptation, c'est le fait d'ignorer les métamorphoses dues au passage d'un medium vers un autre. Pour ce chercheur universitaire, et dans le cas des adaptations cinématographiques, ces changements sont inévitables dès l'instant où l'on abandonne le langage écrit pour un langage visuel. Il est donc nécessaire de juger une adaptation non pas en fonction du roman d'origine, mais selon les lois et les propriétés du medium dans lequel le roman fut adapté : « Le film devient une chose différente au même sens qu'un tableau historique devient une chose différente de l'événement historique qu'il illustre. Il est aussi vain de dire que le film A est meilleur ou pire que le roman B que de dire que Le Bâtiment de cire de

¹ Bluestone, George, *Novels into film*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1957, Disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/doc/268551369/Bluestone-Novels-Into-Film>, consulté le 16/05/2024 à 11h41

² Ibid.

Johnson de Wright est meilleur ou pire que Le Lac des cygnes de Tchaïkovski. En dernière analyse, chacun est autonome et chacun se caractérise par des propriétés uniques et spécifiques. »¹

Au final, l'ouvrage de George Bluestone est considéré comme un ouvrage fondateur dans la théorie de l'adaptation dans la mesure où il a ouvert la voie à leur acceptation académique. Son ouvrage marque ainsi l'acte de naissance de l'adaptation comme champ d'étude universitaire. Ce champ connaîtra un développement considérable dans les années 1990-2000, notamment en France, avec André Gauderault et Thierry Groensteen qui ont organisé en 1993 un colloque à Cerisy intitulé *La Transécriture : Pour une théorie de l'adaptation*, dont les actes ont été publiés en 1998.² Les études présentées lors de ce colloque ont tenté d'une part de poser le cadre conceptuel d'une théorie autour de l'adaptation du texte littéraire en contournant la question de la fidélité, trop présente dans les débats, ce qui, selon Thierry Groensteen, limitait largement la réflexion.³ D'autre part, ces études, qui certes tournent principalement autour du cinéma, s'élargissent également aux autres médias à l'image des clips, du théâtre, de la Bande Dessinée et autres. Ce colloque a ainsi souligné les liens qu'entretient le texte littéraire avec les autres médias autre que le cinéma. Ainsi, des théoriciens à l'image d'André Gauderault, Philippe Marion, Thierry Groensteen, Monique Garcaud-Macaire, Jean Claude Carrière, Gilles Ciment, Jeanne-Marie Clerc, André Gardies, Bertrand Gervais, François Jost, Benoît Peeters, Marie-Claire Repars-Wuilleumier, François Rivières, Lucie Roy et Jacques Samson ont établi ces liens tout en mettant l'accent sur les transformations du texte littéraire lors de son passage vers un autre média, en proposant des concepts qui relèvent les insuffisances de termes comme celui de la « réécriture », de la « reformulation », du « recyclage » ou de la « traduction », ou encore le plus communément utilisé, à savoir celui de

¹ Bluestone, George, *Novels into film*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1957, Disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/doc/268551369/Bluestone-Novels-Into-Film>, consulté le 16/05/2024 à 11h41

² Gauderault, Groensteen, André, Thierry, *La Transécriture : Pour une théorie de l'adaptation ; Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Nota Bene, Québec, 1998, disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/document/585726720/Gauderault-Andre-Thierry-Groensteen-La-Trans-écriture>, consulté le 22/05/2024 à 14h24.

³ Ibid., p. 07.

l'« Adaptation », qui, en règle générale, désigne comme l'affirme Gérard-Denis Farcy¹ : « la réappropriation d'un récit de la part d'un nouveau sujet ; « l'adaptateur », pour soumettre celui de la « transécriture », qui désigne non seulement le passage du texte littéraire vers les autres médias , mais surtout sa transformation allant jusqu'à une déconstruction en faveur d'une nouvelle construction dans un autre média, comme le souligne Thierry Groensteen dans sa définition du concept : « La transécriture est, dans son principe, de l'ordre du transport, transporter un texte d'un médium vers un autre, elle n'est esthétiquement intéressante que dans la mesure où elle suscite, à partir de la mutation sémiotique qui la fonde, un déplacement au sein de l'ensemble des œuvres dans lequel prend place le texte qui résulte du travail de transposition.»²

Par ailleurs, d'autres concepts ont été cités pour appuyer celui de la transécriture, comme celui de la « transmutation », de la « transmigration », de la « transmodalité » ou encore celui de « l'intermédialité » pour traiter de la narrativité médiatique initiée par les théoriciens américains à l'image de Thomas Mitchell, Claus Clüver et Werner Wolf.³

En 2006, Linda Hutcheon publie *A Theory of Adaptation* (La théorie de l'adaptation), un ouvrage qui marque un tournant décisif dans la reconnaissance et l'acceptation académique des adaptations. Linda Hutcheon propose d'utiliser le terme de « transposition » puisqu'elle définit l'adaptation comme : « Des transpositions intersémiotiques d'un système de signes à un autre [...] nouvel encodage qui adapte la source à un jeu de conventions et de signes différents »⁴

¹ Farcy, Gérard-Denis, *L'adaptation dans tous ses états in Poétique*, n° 96, pp.387-414, cité par Fragonard, Aurora, *La pratique de l'adaptation : approche sémio-linguistique et cognitive*, thèse de doctorat, université de Lorraine, 2016, disponible en ligne sur <https://theses.hal.science/tel-02076644/>, consulté le 24/05/2024 à 11h58.

² Gauderault, Groensteen, André, Thierry, *La Transécriture : Pour une théorie de l'adaptation ; Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Nota Bene, Québec, 1998, disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/document/585726720/Gauderault-Andre-Thierry-Groensteen-La-Trans-e-criture>, consulté le 27/05/2024 à 14h24.

³ Ezzine, Kheira Yasmine, *Littérature et intermédialité : La transécriture du roman de Yasmina Khadra l'Attentat*, thèse de doctorat, 2020, disponible en ligne sur <http://e-biblio.univ-mosta.dz/handle/123456789/17904>, consulté le 27/06/2024 à 18h33.

⁴ Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, London, 2006, p.19, Disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/doc/264246594/02-Hutcheon-Beginning-to-Theorize-Adaptation-From-Theory-of-Adaptation>, consulté le 18/06/2024 à 15h02.

Avec une telle définition, Hutcheon innove dans le discours critique de l'adaptation en ne débouchant pas sur une hiérarchie entre l'œuvre adaptée et son ou ses adaptations. Selon elle, la nature « seconde » de ces dernières n'implique pas qu'elles soient « secondaires ». Les adaptations devraient être libérées des connotations péjoratives de l'infidélité ou du blasphème puisqu'elles permettent au spectateur, ou en l'occurrence au lecteur, de lier un pacte assez particulier dans la mesure où sa lecture se construit entre les souvenirs de la lecture du texte d'origine et le goût pour la nouveauté. Elles lui offrent donc « le plaisir de la répétition avec variation »¹ ce qui pourrait répondre aux attentes de l'audience d'adaptation.

Ainsi, Linda Hutcheon s'est nourrie de points de vue différents qui entouraient le discours de l'adaptation pour le réduire en des termes plus compréhensibles. Elle a ainsi régénéré la recherche dans le domaine de l'adaptation, dépassant les écueils théoriques sur lesquels la critique de l'adaptation s'était heurtée, et a offert des perspectives excitantes sur la manière de concevoir les relations entre des médiums aussi divers que la Bande Dessinée, le genre romanesque, le théâtre, l'opéra, les jeux vidéo, etc. De ce fait, elle divise l'étude de l'adaptation en deux champs ;

- 1) L'adaptation au sens de production ou produit culturel ;
- 2) L'adaptation en termes de processus interprétatif et créatif de l'adaptateur.

Le premier champ est défini comme une transposition identifiable et ouvertement annoncée d'une ou plusieurs œuvre(s), qui peut inclure un changement de média, de genre ou de contexte temporel ou géographique. En d'autres termes, la forme de l'œuvre change, mais le contenu perdure. Le changement de support ou média (passer par exemple du roman à la bande dessinée) implique des changements de langage, ou changements sémiotiques, soit un certain reformatage, pour s'adapter au nouveau support.

¹Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, London, 2006, p.19, Disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/doc/264246594/02-Hutcheon-Beginning-to-Theorize-Adaptation-From-Theory-of-Adaptation> , consulté le 18/06/2024 à 15h02.

Quant au processus créatif, Linda Hutcheon l'assimile à un acte créatif et interprétatif d'appropriation d'une œuvre par l'adaptateur¹. L'adaptateur doit donc s'approprier l'œuvre originale, et en proposer sa propre interprétation, qui se fera en fonction de sa personnalité, de ses goûts et centres d'intérêt. Un adaptateur est en premier lieu un interprète, puis un créateur. Il peut donc y avoir autant d'adaptations d'une œuvre qu'il y a d'adaptateurs et d'interprétations. En fonction du médium choisi (bande dessinée, film, théâtre, etc.), l'adaptateur ne sera pas sensible aux mêmes éléments de l'œuvre source.

Pour conclure cette partie de notre étude, nous retenons le principe de métamorphose comme principe de base de toute « adaptation » ou « transposition » d'un texte littéraire vers un autre média, puisque c'est le concept qui nous semble le plus approprié et que nous avons choisi de suivre dans le cadre de notre recherche. Ainsi, tout comme Linda Hutcheon, nous pensons que la transposition du texte littéraire implique des transpositions intersémiotiques d'un système de signes (les mots) à un autre et, en ce qui concerne l'objet de notre étude, en l'occurrence, la transposition d'un roman en roman graphique, allant de la littérature vers le Neuvième art, cela engage la combinaison des mots et des images. De ce fait, et dans le cadre de cette thèse, il nous semble plus approprié de considérer la transposition non pas comme un procédé de fidélité qu'une transposition se devrait d'entretenir avec le texte d'origine, mais comme un procédé transmédiat, répondant à ses propres caractéristiques et devant, par conséquent, être jugé selon les codes du médium choisi par le transpositeur.

¹Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, London, 2006, p. 37, disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/doc/264246594/02-Hutcheon-Beginning-to-Theorize-Adaptation-From-Theory-of-Adaptation>, consulté le 18/06/2024 à 15h02.

2. Les théories de la transposition littéraire au sein du Neuvième art : enjeux narratifs et sémiotiques

2.1. Les formes de la transposition :

Comme nous l'avons précédemment observé dans le chapitre précédent, la relation entre le Neuvième art et la transposition a fait l'objet de peu d'études à ce jour et a, par conséquent, développé peu de théories sur le domaine par rapport au Septième art. Pourtant, la pratique de l'adaptation dans le Neuvième art a été présente dès les débuts de son histoire, qui est née bien avant le cinéma.

En effet, la Bande Dessinée, facilitée, nous semble-t-il, par sa nature polysémiotique¹ qui puise sa narrativité aussi bien dans le verbale, voire dans le non-verbale, autant que dans l'image, a fait l'objet de nombreuses transpositions. Pour Jan Batens², il existe trois formes de transposition pratiquées dans le Neuvième art, à savoir : l'autotransposition, la novellisation et la transposition vers l'écran².

L'autotransposition est une transposition réalisée par l'auteur de bande dessinée lui-même. Cette transposition pourrait se faire vers différents médiums comme le roman, la nouvelle, le théâtre, le cinéma, les jeux vidéo, etc. C'est Rodolphe Töpffer, considéré comme le père fondateur de la Bande Dessinée, qui pour la première fois a transposé son l'album intitulé *Les voyages et aventures du Docteur Festus*, publié en 1840, en nouvelle, signant ainsi la première autotransposition de l'histoire du Neuvième art. Plus tard, plusieurs autres auteurs de bandes dessinées vont suivre l'exemple de Töpffer et vont pratiquer l'autotransposition. C'est le cas, par exemple, de l'Américain Zenas Winsor McCay, qui a transposé en 1908 son album de bande dessinée *Little Nemo* en

¹La bande dessinée est polysémiotique puisqu'elle combine plusieurs systèmes de signes et de codes différents tels : texte, images, agencement des cases, codes graphiques, couleurs onomatopées, etc.

² Batens, Jan, *Du film au roman*, les impressions nouvelles, Bruxelles, 2008, p : 7. Cité par Mitaine, Roche, Schmitt-Pitiot, Benoît, David, Isabelle, *Bande dessinée et l'adaptation*, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015, pp.23-24.

comédie musicale. Cette dernière a été produite sur les scènes de Broadway et a eu un franc succès dans tous les Etats-Unis. En France, nous pourrions citer l'exemple de Maurice Languereau, plus connu sous le pseudonyme de Caumery, avec sa célèbre bande dessinée *Bécassine*, qui a fait l'objet d'une autotransposition en pièces théâtrales dans les années 1920¹.

Le simple exemple de ces grands auteurs de bande dessinée montre à quel point l'autotransposition était importante pour ces précurseurs de la bande dessinée. Il nous semble que cela pourrait s'expliquer par la quête de légitimité tant recherchée par les auteurs du Neuvième art. Ainsi, en transposant leur propre album de bande dessinée en roman, en nouvelle ou dans toute autre forme artistique reconnue, les auteurs de bande dessinée prouvaient qu'ils étaient de véritables artistes et qu'ils étaient tout à fait capables de rédiger un texte littéraire ou de monter un spectacle à succès.

La deuxième forme citée par Jan Batens est la novellisation. C'est-à-dire, la transposition d'une bande dessinée en roman ou bien en nouvelle. Pour Jan Baetens le terme désigne à la fois le processus d'écriture (la novellisation) et son résultat². Cependant, même si la novellisation en bande dessinée existe, elle est souvent réalisée par des amateurs et, de ce fait, il n'existe pas, à ce jour, véritablement une œuvre qui pourrait servir de référence ³ Ainsi, même si l'autotransposition en nouvelle ou bien en roman est plus ou moins acceptée dans le monde littéraire, particulièrement lorsqu'elle est réalisée par des grands auteurs de la Bande Dessinée, l'idée qu'une bande dessinée pourrait être une source d'adaptation littéraire semble encore, de nos jours, mal acceptée. Ce refus est d'autant plus accentué par le peu d'études existantes sur le sujet.

¹ Guerrier, Sophie, *Bécassine : dès 1923 un baron prend sa défense*, 2018, Le Figaro, disponible en ligne sur <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2018/06/19/26010-20180619ARTFIG00342-becassine-ne-laisse-pas-indifferent-meme-un-baron.php>, consulté le 23/06/2024 à 13h36.

² Batens, Jan, *Du film au roman*, les impressions nouvelles, Bruxelles, 2008, p : 7. Cité par Mitaine, Roche, Schmitt-Pitiot, Benoît, David, Isabelle, *Bande dessinée et l'adaptation*, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015, p.27.

³ Meyer, Jean-Paul, *À propos des albums de BD adaptés de romans : de la transposition littéraire à la transposition didactique*, Article disponible sur <https://books.openedition.org/ugaeditions/1245>, consulté le 26/06/2024 à 13h41.

Enfin, la troisième forme de transposition dans le Neuvième art est la transposition vers l'écran, en film ou bien en dessin animé. Cette forme est la plus pratiquée étant donné que la majorité des albums de bande dessinée qui rencontrent un succès éditorial, et ce dans tous les genres confondus (album BD, manga, comic américain, roman graphique), finissent par être transposés en film, en dessin animé, ou carrément dans les deux médias, comme les aventures de Tintin, Astérix et Obélix, les Schtroumpfs et l'ensemble des super-héros américains comme *Superman*, *Batman*, *Wonderwomen* et bien d'autres.

2.2. État des lieux sur les études liées à la transposition :

Nous disposons, dans le cadre de notre étude, d'un maigre appareil critique puisque l'étude du processus de transposition dans la Bande Dessinée peine à ce jour à se détacher de celle des études sur les adaptations cinématographiques. Toutefois, des chercheurs en Bande dessinée, et particulièrement dans la pratique de l'adaptation, ont tenté ces dernières années d'y remédier tout en s'inspirant des études sur les adaptations cinématographiques à l'image des études de Linda Coremans (*La transformation filmique : Du « Contesto » à « Cadaveri Eccellenti » (Regard sur l'image)*, 1990), Brian McFarlane (*Novel to film : An introduction to the theory of adaptation*, 1996), James Naremore (*Film adaptation*, 2000), Robert Stam (*Literature Through film : Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, 2004), Michel Serceau (*Le cinéma fait sa littérature : Etude de la réception de la littérature par le cinéma*, 2007), Thomas Leitch (*Film Adaptation and Its Discontents*, 2009) et Francis Vanoye (*Précis d'analyse filmique*, 2011). Ces chercheurs ont proposé une avancée considérable dans le domaine de la transposition liée au 9ème art. Leurs études ont été regroupées par Benoît Mitaine, David Roche et Isabelle Schmitt-Pitiot dans un ouvrage collectif intitulé *Bande dessinée et l'adaptation* publié en 2015. Pour donner un aperçu des études citées dans l'ouvrage collectif ¹, nous les avons résumées comme suit :

¹ Mitaine, Roche, Schmitt-Pitiot, Benoît, David, Isabelle, *Bande dessinée et l'adaptation*, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015.

- 1) Jan Baetens, avec son étude intitulée : *l'adaptation, une stratégie d'écrivain ?* aborde la problématique de l'adaptation en bande dessinée en réfléchissant sur les formes que prend l'adaptation d'une œuvre littéraire. Il traite ainsi la question de la valeur de ces transpositions, dont l'examen approfondi qu'il fournit permet de dégager le choix des adaptateurs afin de renouveler la manière d'appréhender les notions d'originalité et de créativité d'une transposition en bande dessinée.
- 2) Benoît Berthou avec *médiation, figuration, traduction : trois conceptions de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée*, propose d'explorer les adaptations en bande dessinée en ayant recours à trois approches, à savoir la médiation (en explorant les possibilités graphiques qu'offre la bande dessinée), la figuration (en exploitant le potentiel visuel de certains écrits). Quant à la troisième approche, elle semble l'appréhender sur le mode de la traduction (la transposition est l'occasion d'une nouvelle forme de mise en scène du texte en jouant sur le statut singulier qu'acquiert celui-ci au sein de la bande dessinée.)
- 3) Thomas Faye, avec son étude sur les déconstructions narratives et persistance du texte : *Images du cid, entre performance épique et bande dessinée*, propose d'étudier les stratégies de transposition et le dialogue entre textes et images dans les scènes de batailles, afin de souligner les effets de l'adaptation sur la réception de l'original ainsi que les capacités de résistance du texte à son adaptation.
- 4) Nicolas Labarre, avec son étude intitulée *Spatialisation et personnification dans « Il viendra des pluies douces » de Ray Bradbury*, vise, en s'appuyant sur les théories de la bande dessinée et de l'adaptation, à montrer comment l'investissement par le dessin des espaces à peine suggérés par le récit a pour conséquence un ancrage historique plus immédiatement perceptible que dans le texte de Bradbury.
- 5) Christophe Gelly, avec son étude intitulée *Nestor Bruma, de Léo Malet à Jacques Tardi, via Jacques-Daniel Norman : 120, rue de la gare et ses adaptations*, vise à montrer comment l'adaptation par Jacques Tardi du roman de Léo Malet parvient à la fois à restituer un jeu de distance générique envers le modèle policier classique et à développer une esthétique personnelle de l'adaptateur. Par comparaison, l'adaptation filmique de 1946 par Jacques-Daniel Norman semble

bien moins innovante. Ainsi, à travers une approche typiquement intermédiaire, le dessinateur cherche à faire émerger un nouveau genre « noir » appliqué au médium bédéique.

6) Laura Cecillia Caraballo, avec *Docteur Jekyll et Mister Hyde de Mattotti et Kramsky : briser la figuration*. L'étude de la bande dessinée Dr. Jekyll and Mr. Hyde (2002), adaptée de la longue nouvelle de Robert Louis Stevenson par le dessinateur Lorenzo Mattotti et l'auteur Jerry Kramsky, se présente comme une tentative de faire abstraction de la fonction figurative de l'image pour offrir à la place la possibilité d'une bande dessinée non narrative. Dans plusieurs vignettes, on se détourne de la figuration en modifiant les formes et les figures. Les choix créatifs des adaptateurs révèlent leur interprétation originale du texte source. La tension entre virtuel et actuel, ainsi que la matérialisation de l'acte de lecture, invitent à aborder la bande dessinée selon deux perspectives principales : la première, narrative, aborde la séquence sous l'angle de sa continuité ; la seconde, non-figurative, consiste à éliminer la narrativité.

7) Benoît Mitaine, avec *Les affranchis : pour une adaptation libre*. Son étude sur la bande dessinée espagnole *D'el hombre descuadernado* (2009), une adaptation du « Horla » de Guy de Maupassant par le scénariste Felipe Hernandez Cava et le dessinateur Argentin Sanyu, analyse quelques-uns des dispositifs scénaristiques et graphiques les plus marquants d'une œuvre qui semble se donner pour objectif de faire partager un moment de folie à ses lecteurs. Pour ce faire, les codes de la narration et de la séquentialité sont parfois bouleversés comme pour mieux donner corps à la folie.

Selon Benoît Mitaine, David Roche et Isabelle Schmitt-Pitio, la particularité de ces études est qu'elles se sont principalement appuyées sur une méthode d'analyse comparatiste qui consiste à confronter une adaptation à sa source en étudiant le processus de transposition et en se référant aux changements apportés au texte d'origine. Dès lors, plusieurs questions se posent : peut-on comparer une adaptation à sa source ? Ne s'agit-il pas là de deux différents médiums, répondant chacun à leurs propres particularités ? Ainsi, comment pourrions-nous réaliser une

étude comparative ? En d'autres termes, que devrions-nous comparer ? Et quelles seraient les limites de cette étude comparatiste ? Serait-elle suffisante pour rendre compte de la véritable valeur d'une transposition en Bande Dessinée ?

2.3. Principes et limite de la méthode comparatiste :

Si nous nous référons au sens étymologique du verbe « Comparer », ce terme désigne l'action de relier les choses ou les idées entre elles, tout en mettant en évidence leurs points de convergence et de divergence¹. En littérature, le terme fait souvent l'objet d'une polémique, et de nombreux chercheurs dans le domaine littéraire et critique préfèrent l'usage du terme « comparatisme » à celui de « littérature comparée ». Ils considèrent en effet que comparer deux ou plusieurs textes ne se limite pas à une simple mise en parallèle afin de dégager les convergences et les divergences, mais consiste à tenter de trouver les raisons pour lesquelles ces textes se ressemblent ou, au contraire, se différencient. Le comparatiste doit ainsi justifier ses mises en relation, ses manipulations, les détours effectués par tel ou tel texte littéraire, et les lectures nouvelles qui peuvent parfois révéler, par le jeu des comparaisons, des aspects inédits, ignorés de certains textes retenus.²

En effet, comme l'a souligné Daniel-Henri Pageaux dans une conférence donnée à l'université de la Sorbonne nouvelle, l'acte comparatiste consiste à dresser l'archéologie, l'anatomie, la typologie, la théorie et possiblement la philosophie dans la mise en relation des textes, afin d'aboutir à la consolidation de dichotomies et des singularités. Ainsi, Daniel-Henri Pageaux affirme que le comparatisme est avant tout une « visée » et qu'il n'est pas définissable en tant que domaine ou en tant que méthode. Par visée, il faut entendre que l'examen du comparatiste réside dans la recherche et la confrontation d'ensembles de données, d'analogies structurelles ou de rapports systémiques qu'on pourra ensuite expliquer

¹ Définition extraite du dictionnaire « *Le Littré* », disponible en ligne sur <https://www.littre.org/definition/comparer>, consulté le 02/10/2024 à 09h54.

² Pageaux, Daniel-Henri, *Littérature comparée et comparaison*, Bibliothèque comparatiste, 2005, Disponible en ligne sur <https://sflgc.org/bibliotheque/pageaux-daniel-henri-litterature-comparee-et-comparaisons/>, consulté le 02/10/2024 à 10h07.

par l'histoire et par des principes de causalité divers. Daniel-Henri Pageaux propose ainsi de nommer « comparats » ces unités descriptives ou approches corrélatives, puisque la visée comparatiste est essentiellement une mise en corrélation d'objets. Cette mise en corrélation peut porter sur des coïncidences historiques, des parallélismes méthodologiques, des similarités structurelles ou la subsumption d'un ensemble de données dans la culture humaine et dans les capacités du sujet producteur qu'est l'homme.

Ainsi, l'analyse comparatiste consistera à savoir comment agencer et composer, tout en démontrant comment ces exercices mènent à quelque chose de neuf, de nouveau. En somme, que la mise en rapport ait été féconde et que la comparaison prouve sa valeur heuristique.

De ce fait, Daniel-Henri Pageaux propose d'appliquer dans une analyse comparatiste, une des trois types de lectures comparatistes, à savoir¹:

1) Une lecture intertextuelle, qui désigne le phénomène selon lequel un texte fait référence à un autre texte, le cite ou y fait allusion. Il s'agit de l'interaction et de l'interconnexion entre différents textes, où le sens d'un texte est façonné ou influencé par sa relation avec d'autres textes. Ainsi, tout texte est « absorption » et « transformation » d'un autre ou d'autres textes ; tout texte est un intertexte dans la perspective de Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva, mais aussi de Barthes et de Genette.

2) Une lecture parallèle (binaire ou pluriel) ; dans les deux cas, il s'agit de lectures qui ressortissent à la poétique, de lectures thématiques, transversales, transtextuelles ou latérales. Il s'agira de bâtir une troisième entité comparative entre les textes, véritable utopie textuelle qui entretient des rapports avec chaque texte en présence, mais qui ne ressemble à aucun d'eux. Ce texte construit sera nourri d'interférences, d'intersections, de rencontres et d'échanges.

¹Pageaux, Daniel-Henri, *Littérature comparée et comparaison*, Bibliothèque comparatiste, 2005, Disponible en ligne sur <https://sflgc.org/bibliotheque/pageaux-daniel-henri-litterature-comparee-et-comparaisons/> , consulté le 02/10/2024 à 10h07.

3) Une lecture structurale, qui s'adapte particulièrement à l'étude du mythe, consiste à procéder à des micro-analyses et à des superpositions d'éléments, de séquences et d'unités diverses du corpus, traitant les versions du mythe comme si elles étaient synchroniques, de façon à dégager les principales combinaisons, c'est-à-dire les façons possibles de comparer.

Dans le cadre de notre recherche, appliquer l'une de ces lectures comparatistes proposées par Daniel-Henri Pageaux à notre corpus pourrait nous permettre de répondre à plusieurs questions liées au processus adaptatif pratiqué par Posy Simmonds dans la transposition en roman graphique du roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Cependant, il faut souligner que ces propositions comparatistes restent limitées dans la mesure où elles négligent la spécificité médiatique d'une transposition. Si, dans le cas de notre investigation, le roman graphique partage les principales caractéristiques d'un roman et qu'il serait par conséquent assez simple d'appliquer une étude comparatiste, il ne faut pas oublier la part graphique, les « images », qui constitue notre corpus. Dans cette perspective, les études comparatistes placent ce roman graphique au second degré par rapport au texte de Gustave Flaubert. Or, comme nous l'avons déjà mentionné précédemment, notamment lorsque nous avons abordé le principe de métamorphose dans les théories de l'adaptation, particulièrement celles développées par Linda Hutcheson, la nature « seconde » d'une transposition n'implique en rien qu'elle soit « secondaire ». Ainsi, une transposition devrait être libérée de connotations péjoratives de l'infidélité ou du blasphème, puisqu'elles devraient être considérée comme une réinterprétation du texte d'origine ou carrément comme une nouvelle création qui permet le plaisir de la répétition avec variation. Dans ce sens, nous avons ajouté à l'étude de notre corps, une lecture que nous voulons interdisciplinaire (intertextuelle, narratologique, sémiotique, onomastique, socioculturelle), puisqu'elle prend en charge la transposition graphique du roman de Flaubert en dépassant le cadre romanesque au profit d'une mise en image du texte littéraire, en investissant le supplément que pourrait apporter le roman graphique.

Par ailleurs, pour l'étude du roman graphique *Gemma Boverly* de Posy Simmonds, nous avons choisi de nous orienter vers les principes théoriques proposés par la lecture intertextuelle, dans la mesure où notre corpus est une transposition d'un roman en roman graphique et où ce processus adaptatif a été au cœur de nombreuses études intertextuelles. Néanmoins, et pour que la notion d'intertextualité soit utilisable au mieux dans le cadre de notre investigation, étant donné les nombreuses théories qui entourent l'intertextualité, nous nous sommes tout d'abord attardés sur quelques points historiques du terme afin de retenir ce qui nous intéresse dans le cadre de notre étude.

Le terme d'intertextualité a été utilisé pour la première fois par la théoricienne Julia Kristeva dans deux de ses articles intitulés *Le mot, le dialogue et le roman* (1966) et *Le texte clos* (1967), publiés dans la revue *Tel Quel*. La théoricienne s'est fortement inspirée des travaux de Mikhaïl Bakhtine, qui avait développé le concept de dialogisme dans son analyse des romans de Dostoïevski et qui avait affirmé que la polyphonie constituait la clef littéraire de ces romans, puisqu'elle met en place un dialogisme permettant non seulement aux personnages de converser entre eux, mais aussi avec l'auteur. La polyphonie établit de la sorte un dialogue qui permet de représenter plusieurs voix, plusieurs points de vue, plusieurs discours.¹ La théorie développée par Bakhtine permet à Kristeva d'affirmer que tout texte se construit comme une mosaïque de citations, et que tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. La théoricienne se sert de ce principe pour donner naissance à la notion d'intertextualité, précisant que le but n'est pas de trouver la trace d'un intertexte mais plutôt de tenter de saisir la manière dont les discours interagissent, autrement dit, la manière dont un texte est produit. Le texte pouvant ainsi faire référence à des œuvres littéraires, à des répliques, à des proverbes ou à des éléments du langage parlé. De ce fait, pour écrire un texte, un auteur ne peut faire autrement que de citer les textes qu'il a entendus

¹ Limat-Letellier, Nathalie, *Historique du concept d'intertextualité*, Presse universitaires de Franche-Comté, article en ligne sur <https://books.openedition.org/pufc/4507?lang=fr#:~:text=4C'est%20Julia%20Kristeva,%2C%20dat%C3%A9%20de%201966%2D67>, consulté le 24/10/ 2024 à 13h52.

auparavant, les empruntant, les transformant et leur donnant ainsi un nouveau sens. Il devient alors intéressant d'observer quels sont les liens qui s'établissent dans le réseau de citations formé par l'intertexte et quels types d'interactions se produisent dans l'écriture.

Depuis cette étude réalisée par Julia Kristeva, le concept d'intertextualité a subi de nombreuses réinterprétations au gré des modes et des courants théoriques, donnant lieu à une multiplication de définitions et de pratiques. Ainsi, pour soutenir et faire avancer la pensée poststructuraliste¹, Roland Barthe redéfinit le concept du « texte » et celui de « l'œuvre » en revisitant celui de l'intertextualité dans quelques-uns de ses écrits, notamment dans ces deux articles intitulés : *De l'œuvre au texte* publié dans la *Revue d'esthétique* en 1971 et *Texte (théorie du)* publié dans *l'Encyclopaedia Universalis* en 1973 : « Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets »²

¹ Thouard, Denis, *Les conceptions du texte : un conflit d'interprétation*, Presses universitaires du Septentrion, 2008, disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/septentrion/75213> , consulté le 29/10/2024 à 14h21.

² Barthes, Roland, *Théorie du texte*, Encyclopaedia Universalis 1973 , Article disponible en ligne sur https://www.psychanalyse.com/pdf/theorie_du_texte_roland_barthes.pdf, consulté le 30/10/2024 à 13h04.

Selon Alain Trouvé ¹, Roland Barthes place l'intertextualité au cœur d'une définition moderne du texte. La notion de ce dernier est passée, explique-t-il, de l'expression d'une vérité d'auteur à l'idée de production continue du sens. Dans cette perspective, l'intertextualité relève du rôle primordial du lecteur qui établit des liens entre les citations, des liens que l'auteur lui-même n'aurait pas pu établir ou prévoir, puisque le texte peut amener le lecteur à se remémorer certains détails ou événements personnels qui contribuent à créer un sens nouveau, et ce processus demeure imprévisible dans la mesure où il change selon le lecteur: « L'intertextualité est la perception par le lecteur des rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces auteurs œuvres constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littérarité d'une œuvre. »²

Le lecteur est également au cœur des travaux repris par Michael Riffaterre³ dans *La production du texte* (1979), qui affirmait que l'intertextualité n'est repérable que par un lecteur avisé et conscient des pratiques intertextuelles, ce qui lui permet d'identifier les rapports qu'entretient un texte avec un autre texte via les emprunts introduits par l'écrivain grâce à des indices dans la grammaire ou le style, parfois très subtils, laissés par l'auteur. Selon Nathalie Limat-Letellier, Riffaterre rapproche l'intertextualité de la spécificité des textes littéraires, de leurs propriétés distinctes. Mais une description précise des faits s'impose, puisque la trace indélébile de l'intertexte prend toujours la forme d'une aberration à un ou à plusieurs niveaux de l'acte de communication : qu'elle soit lexicale, syntaxique, sémantique ou stylistique, elle est toujours perçue comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte. Riffaterre a ainsi établi une

¹Trouvé, Alain, *Lecture et intertextualité*, Edition et presses universitaires de Reims, 2006, Article en ligne sur <https://books.openedition.org/epure/675>, consulté le 1/11/ 2024 à 14h31.

² Limat-Letellier, Nathalie, *Historique du concept d'intertextualité*, Presse universitaires de Franche-Comté, 1998, Article en ligne sur <https://books.openedition.org/pufc/4507?lang=fr#:~:text=4C'est%20Julia%20Kristeva,%2C%20dat%C3%A9%20de%201966%2D67>, consulté le 04/11/ 2024 à 13h52.

³ Martel, Kareen, *Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception*, Erudit, article en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2005-v33-n1-pr1041/012270ar/>, consulté le 1 novembre 2024 à 15h41.

distinction préliminaire entre deux régimes de l'intertextualité : aléatoire ou obligatoire. L'intertextualité « aléatoire » ne constitue qu'un arrière-plan culturel, une mémoire circulaire qui enrichit le sens, mais dont l'occultation accidentelle n'affecte pas le sens. Au contraire, le déchiffrement de l'intertextualité « obligatoire » s'imposerait, en ce sens qu'elle requiert une compétence pour lire correctement les présupposés du texte.

Dans la même perspective, Gérard Genette a dressé en 1982, dans son ouvrage *Palimpsestes- la littérature au second degré*, un tableau des relations non intertextuelles, mais plutôt transtextuelles, un terme général qui comprend d'autres types de textualité comme la paratextualité (Tout ce qui est périphérique au corps d'un énoncé, comme titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, avertissements, avant-propos, etc.) , la métatextualité (Revoie aux relations de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer. Cette forme est très utilisée par exemple dans les textes critiques), l'architextualité (Désigne les relations d'un texte avec les autres textes du même genre. Ces textes développent inévitablement des motifs et des thèmes communs et recourent au même type de procédés. Gérard Genette parle de « la littérarité de la littérature », c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. - dont relève chaque texte singulier), l'intertextualité (Désigne la présence objective d'un texte dans un autre texte. Cette présence peut prendre des formes différentes, de la citation à l'allusion en passant par le plagiat) et l'hypertextualité (Recouvre tous les types de transformation qu'un texte A peut faire subir à un texte B).

Dans le cadre de notre étude, c'est cette dernière forme de transtextualité qui nous intéresse le plus, étant donné que notre corpus d'étude est une adaptation (transposition) d'un roman en roman graphique et qu'elle correspond aux caractéristiques de l'adaptation (transposition) que nous avons précédemment dégagées, en ce sens qu'elle opère par transformation d'un texte antérieur, reconnaissable, dans le texte dérivé. Ainsi, la relation qui unit le texte romanesque

à celui du roman-graphique semble être une pratique hypertextuelle que Gérard Genette définit comme : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un autre texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »¹

Par ailleurs, le théoricien qui différencie l'hypertextualité de l'intertextualité, limité selon lui à des procédés moins élaborés et plus ponctuels comme la citation, l'emprunt ou l'allusion, présente un répertoire de six types de pratique hypertextuelle différentes que nous avons repris dans le tableau suivant : Tableau 5: : Les pratiques hypertextuelles.¹

RELATION REGIME	LUDIQUE	SATIRIQUE	SERIEUX
TRANSFORMATION	Parodie	Travestissement	Transposition [Transposition de roman en roman graphique]
IMITATION	Pastiche	Charge	Forgerie

Comme nous le démontre le tableau ci-dessus, Gérard Genette représente les pratiques hypertextuelles selon deux pôles importants : d'une part, la relation qu'entretient l'hypertexte avec son hypotexte (relation de transformation ou d'imitation), et d'autre part, le régime (l'intention ou l'effet de chaque pratique) dont la fonction peut être ludique, satirique ou sérieuse.

De ce fait, le théoricien place d'un côté la transformation, qui respecte le texte littéraire en faisant en sorte que l'œuvre demeure reconnaissable. Ce procédé regroupe trois types de transformation : « la parodie » (détournement d'un texte sans fonction dégradante) », « le travestissement » (transforme un texte en

¹ Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Édition du Seuil (coll. « Ponts Essais »), Paris, 1982, pp.11-12.

l'avilissant, en le dégradant) et la transposition (reprise et transformation) qui, elle-même, correspond à de nombreuses pratiques comme :

- 1) La traduction
- 2) La versification et son contraire, la prosification
- 3) La réduction et son contraire, l'augmentation
- 4) L'amplification
- 5) La transmodalisation (inversion des modes narratif et dramatique ou changement dans ceux-ci)

D'autre part, Genette place l'imitation dans une deuxième catégorie, pratique qui s'incarne dans « le pastiche » (imiter le style d'un auteur sans pour autant être considéré comme du plagiat) , « la charge » (Imite en se moquant) et « la forgerie » (un acte de tromperie qui consiste à fabriquer un faux en écriture, soit de toute pièces, soit en réutilisant des parties authentiques existantes auxquelles des parties forgées sont ajoutées habilement de façon à laisser croire que l'ensemble serait authentique).

3. Lecture hypertextuelle du roman graphique *Gemma Boverly* :

Dans le cadre de notre étude, nous considérons ainsi l'adaptation d'un roman en roman graphique comme une transposition que Gérard Genette définit comme étant la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent¹. Ainsi, Gérard Genette en distingue deux grandes catégories : « Les transpositions en principe (et en intention) purement formelles, et qui ne touchent au sens que par accident ou par conséquence perverse et non recherchée, comme chacun le sait pour la traduction (qui est une transposition linguistique), et les transpositions ouvertement et délibérément thématiques, ou la

¹ Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Édition du Seuil (coll. « Ponts Essais »), Paris, 1982, p.69.

transformation du sens fait manifestement, voire officiellement, partie du propos. »¹

Toutefois, le théoricien précise que la frontière entre ces deux catégories est bien fragile, puisqu'une transformation formelle amène souvent une transformation du sens. Ainsi, chacune de ces transformations (procédés) est possiblement présente au cours du processus adaptatif (transpositif), comme l'atteste le tableau suivant :

Tableau 6: Récapitulatif des transformations hypertextuelles observées par Gérard Genette.²

TRANSFORMATIONS (TRANSPPOSITIONS) FORMELLES	➤ Traduction ➤ Versification et prosification ➤ Transmétrisation ➤ Transtylisation ➤ Translongation : ➤ Par <i>réduction</i> : excision (amputer) ; expurgation (but moralisant) ; concision (correction réductrice) ; condensation (synthèse qui prend des distances/ à l'adaptée : résumé, condense, abrégé...) ➤ Par <i>augmentation</i> : extension (rajout d'épisodes) ; expansion (dilatation stylistique qui vise à doubler la longueur de chaque phrase) amplification (synthèse des deux précédentes). ➤ Transmodalisation : changement de mode ➤ Intermodale : du mode narratif au dramatique ou inversement (dramatisation/narrativisation) ➤ Intra-modale : changement interne (variation du mode dramatique et variation du mode narratif).
TRANSFORMATIONS (TRANSPPOSITIONS) THEMATIQUES	➤ Diégétique : transformation de l'univers spatio-temporel ➤ Homodiégétique : conservation du cadre et de l'identité des personnages ➤ Hétérodiégétique : transformation du cadre et de l'identité des personnages ➤ Pragmatique : modification des événements, objets, conduite de l'action, souvent pour être en conformité avec goût et morale du public. ➤ Transmotivation : introduction, suppression ou substitution de motif. ➤ Transvalorisation : axiologique, joue sur la valeur attribuée à une action (valoriser, dévaloriser, substituer une nouvelle valeur) ➤ Supplément.

¹ Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Édition du Seuil (coll. « Ponts Essais »), Paris, 1982, p. 293.

Ainsi, dans une transposition, il sera question d'une transposition formelle ou thématique, voir formelle et indéniablement thématique qui se rapporte à des relations de :

- 1) Réduction : c'est-à-dire qu'un élément (ou plusieurs) présent dans l'hypotexte est simplement retranché, ou plutôt qu'il n'est pas offert à la lecture dans l'hypertexte. Il peut s'agir d'une condensation, résumé, suppression massive, d'une excision plus ponctuelle, d'une expurgation à valeur morale donc également thématique ¹
- 2) Augmentation : ici, il s'agit au contraire d'ajouter un élément (ou plusieurs) à la lecture de l'hypertexte. Et dans ce cas, il s'agira d'expansion, d'addition plus ponctuelle, de contamination et d'annexion ²
- 3) Substitution : où un élément supprimé (ou plusieurs) est remplacé par un nouvel élément possédant une même fonction narrative.

Toutefois, il faut souligner qu'un hypertexte peut faire appel, à des moments différents, à chacune de ces relations. Dans le cas du roman graphique *Gemma Bovery* de Posy Simmonds, il y a indéniablement une transformation (transposition) formelle puisqu'il s'agit d'une transmodalisation, c'est-à-dire une transposition d'un roman (hypotexte) en roman graphique (hypertexte). De plus, cette transposition formelle semble être suivie d'une transposition thématique qui pourrait s'opérer à trois niveaux :

- 1) Niveau diégétique (cadre spatio-temporel- position du narrateur-événementiel-actantiel),
- 2) Niveau pragmatique (stratégie narrative et discursive).

¹ Desset, Fabien, *La transtextualité et la transposition d'art comme outils d'étude de l'ekphrasis : exemple de Percy Bysshe Shelley*, Itinéraires, 2015, article en ligne sur <https://journals.openedition.org/itineraires/2432#ftn9>, consulté le 07/10/2024 à 14h55.

² Ibid.

3.1. La transposition formelle :

Gemma Boverly est souvent présentée par les éditeurs, notamment par Jean-Luc Fromental, le directeur de la maison d'édition *Denoël Graphic* qui a traduit et publié cette œuvre en 2010 avec la collaboration de Posy Simmonds et Lili Sztajn¹, comme une transposition du célèbre roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert sous l'appellation de « un roman graphique »². Or, aucune inscription sur l'œuvre ne confirme qu'il s'agisse véritablement d'un roman graphique. Par ailleurs, la version originale en anglais de *Gemma Boverly* a d'abord fait l'objet d'une publication hebdomadaire entre 1997 et 1999 sous forme de feuilleton dans le quotidien *The Guardian*, sous l'appellation de « comic-strip (Bande dessinée) », avant d'être rassemblée en livre par la maison d'édition londonienne *Jonathan Cape* dans les années 2000. Dans cette perspective, sous quelle appellation générique devrions-nous envisager cette œuvre ?

3.1.1. L'hybridation générique :

Dès les premières pages de *Gemma Boverly*, l'utilisation de « bulles » et de « cases » incite à considérer cette œuvre comme un album de bande dessinée. Cependant, la complexité structurelle et narrative dont témoigne *Gemma Boverly* rend cette classification générique impossible, et ce pour les raisons suivantes :

Tout d'abord, les planches de cette œuvre s'éloignent de la configuration classique d'une bande dessinée. En effet, d'une planche à l'autre, Posy Simmonds varie constamment les dimensions et la disposition de ses cases, comme le démontre cette planche extraite de *Gemma Boverly* (Figure n°50) :

¹ Dans un entretien avec Lili Sztajn, la traductrice met en lumière l'aide précieuse apportée par Posy Simmonds à son travail de traduction de *Gemma Boverly*. Elle affirme que l'auteure, qui maîtrise parfaitement le français, s'est montrée constamment disponible pour clarifier des questions de vocabulaire ou des points de civilisation. Cet entretien, intitulé *Posy Simmonds, d'une langue à l'autre : Entretien avec Lili Sztajn*, disponible en ligne sur <https://balises.bpi.fr/traduire-posy-simmonds/>, consulté le 12 novembre 2024 à 9h22.

² Carreira, Élodie, *Les 20 ans de Denoël Graphic : petite collection, grands succès*, Livre Hebdo, 2023, Article en ligne sur <https://www.livreshebdo.fr/article/les-20-ans-de-denoel-graphic-petite-collection-grands-succes>, consulté le 13 novembre 2024 à 18h53.

¹Groensteen, Thierry, *La bande dessinée : mode d'emploi*, Les impressions nouvelles, 2007.

ponctuelle de « strips » libère l'espace et permet une prolifération du texte qui prend le dessus sur l'image uniquement sous formes de paragraphes puisque l'auteur n'utilise aucun commentaire hors de ses cases. Ces dernières renferment uniquement les bulles, avec ou sans bordures, qui contiennent les échanges verbaux et non verbaux des protagonistes.

En effet, nous observons l'absence de cartouches¹ fréquemment utilisées en bande dessinée, ce qui cède la place à des textes dont la calligraphie diffère selon les besoins narratifs de l'auteur. Ainsi, Posy Simmonds alterne tantôt une écriture manuscrite tantôt italique, ce qui lui permet d'agencer visuellement sa narration avec une mise en abyme textuelle, en emboîtant ses textes les uns sur les autres, accentuant de ce fait le déséquilibre entre l'image et le texte. Or, comme son nom le suggère, une bande dessinée se définit avant tout par le dessin. Ce dernier fait partie d'un système signifiant et son rôle informatif doit être primordial, comme le souligne Thierry Groensteen, dans son ouvrage *Système de la bande dessinée* : « Si je plaide pour que soit reconnu à l'image un statut prééminent, ce n'est pas pour la raison que, sauf rares exceptions, elle occupe dans les bandes dessinées un espace plus important que celui réservé à l'écrit. Sa prédominance au sein du système tient à ce que l'essentiel de la production du sens s'effectue à travers elle. »² Ainsi, dans le cas de *Gemma Bovery*, il y a une prépondérance du texte, ce qui éloigne cette œuvre d'une configuration classique d'un album de bande dessinée et la rapprocherait par conséquent du texte illustré. Néanmoins, nous ne pouvons pas pour autant qualifier *Gemma Bovery* de texte illustré dans la mesure où Posy Simmonds opère à l'intérieur de chaque planche, une sorte de « méli-mélo » entre la bande dessinée et le texte illustré, comme nous le démontrent la planche suivante (Figure n°51)

¹ Le cartouche en bande dessinée est un encadré rectangulaire contenant des éléments narratifs et descriptifs assumés par le narrateur, appelés également commentaires. En jouant avec sa taille, sa position et son contenu, les auteurs créent des effets visuels et narratifs très variés rendant le récit plus dynamique et plus expressifs. Informations extraites d'un dossier intitulé « le texte dans la bande dessinée » de la bibliothèque de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, disponible en ligne sur https://www.citebd.org/sites/default/files/2023-07/dossier_le-texte-dans-la-bande-dessinee.pdf, consulté le 14 novembre 2024 à 10h12.

² Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Presses universitaires de France, 1999, p.10.

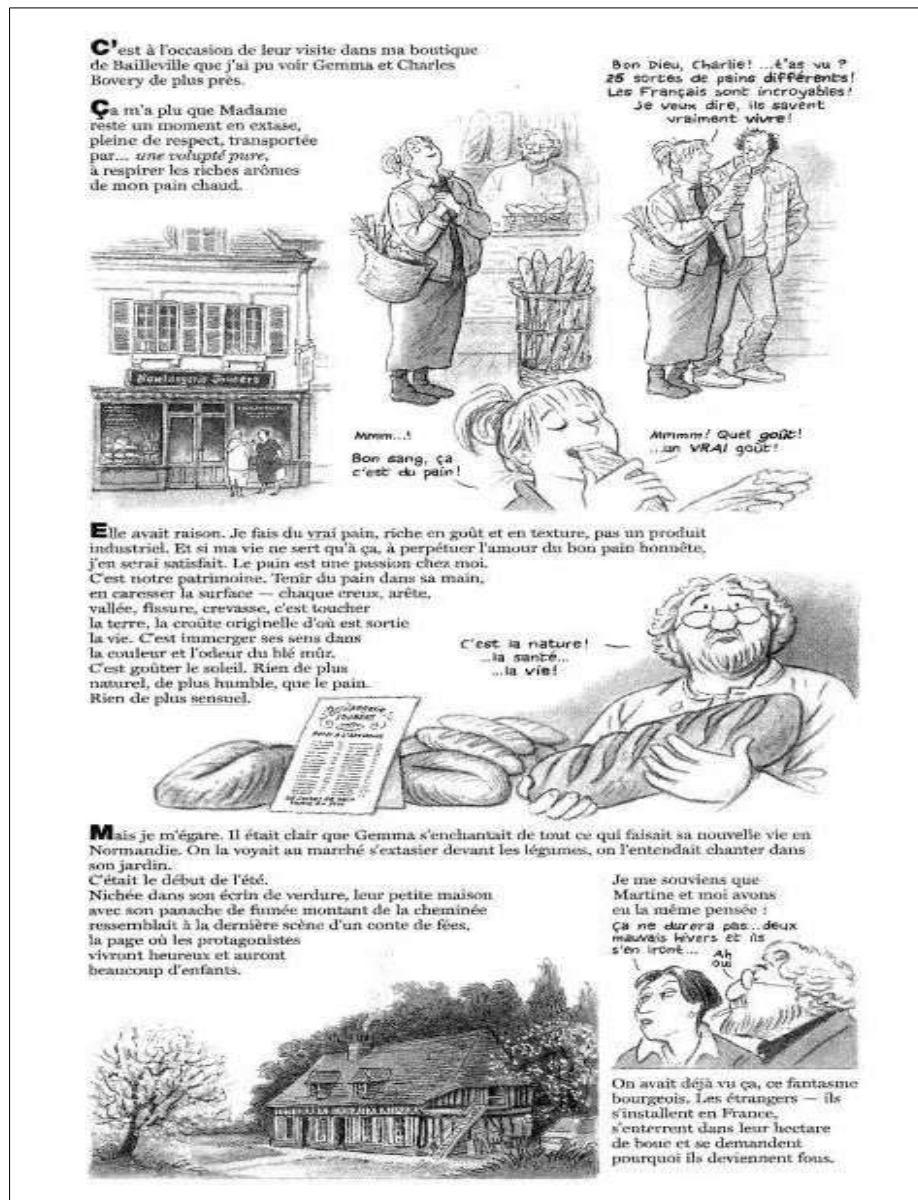


Figure 51: Planche n°30 - *Gemma Boverly*- Posy Simmonds ¹

Par ailleurs, cette mise en abyme textuelle s'accompagne également d'une mise en abyme graphique puisqu'à côté de ces textes et de ces cases, il y a un assemblage d'images de nature complètement différentes, une forme de « patchwork », de collage, comme nous le démontre les deux planches suivantes : (figures n°52) :

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p.43.



Figure 52: Planches n°09-19- *Gemma Bovery*- Posy Simmonds ¹

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Bovery*, Denoël Graphic, 2014, p.20 et p.31.

Ainsi, cet assemblage d'éléments hétérogènes - photos, lettres, tickets de caisse, listes de menus, coupures de journaux ou magazines, annonces, cartes postales, morceaux de tissus et autres images - se superposent aux strips, ajoutant de ce fait du sens et de la densité à la narration puisque Posy Simmonds y insère des informations contextuelles sur le temps, le lieu, le passé, les pensées et les inspirations de ses personnages, particulièrement ceux de l'héroïne. Mais l'auteure utilise également ces collages comme procédé citationnel qui lui permet de mettre en avant un élément particulier de l'histoire ou pour renvoyer son lecteur vers le roman de Flaubert. Ainsi, l'enchâssement, aussi petit soit-il, de la couverture du roman *Madame Bovary*, ainsi que l'image représentant un extrait de la fameuse lettre de rupture de Rodolphe (Figure n°53), en sont un parfait exemple :



Figure 53: Planche n°88- *Gemma Boverly*- Posy Simmonds¹

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p. 83.

3.1.2. La littérarité dans *Gemma Boverly* :

Grâce à ce que nous pourrions considérer comme des citations graphiques¹, Posy Simmonds crée un effet de miroir entre l'hypertexte (*Gemma Boverly*) et l'hypotexte (*Madame Bovary*), ce qui pousse le lecteur à établir continuellement une connexion avec le roman de Flaubert s'il veut saisir tous les enjeux du récit de *Gemma Boverly*. De plus, outre ces images citationnelles qui renvoient explicitement vers le roman de Flaubert, il y a dans *Gemma Boverly* d'autres références affichées à *Madame Bovary*, et cela est apparent dès le paratexte (Figure n°54)

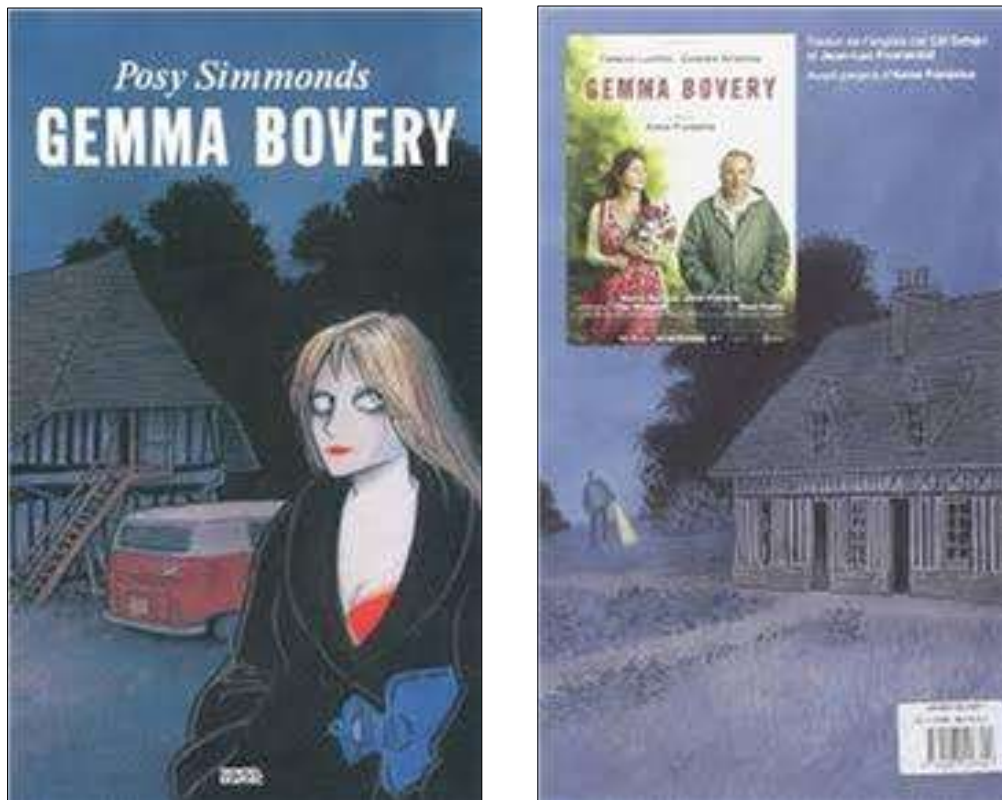


Figure 54 : Couverture et quatrième de couverture de *Gemma Boverly*.

Comme nous l'observons dans la couverture et la quatrième de couverture de *Gemma Boverly*, Posy Simmonds reprend l'intitulé du roman de Flaubert tout en apportant quelques légères modifications. Ainsi, au lieu de l'utilisation du célèbre titre « Madame Bovary », qui rappelons-le, appartient non seulement à

¹ Groensteen, Thierry, *La bande dessinée : Mode d'emploi*, Les Impressions Nouvelles, 2007, p.141.

Emma, la madame Bovary, mais également à la mère de Charles et à Héloïse, la première épouse de ce dernier, Posy Simmonds renonce à cette triple référence et fait le choix de centrer son titre uniquement autour de son héroïne « Gemma », dont le prénom ne s'éloigne pas totalement d'« Emma » puisqu'une seule lettre les distingue. Ainsi, l'ajout de la lettre « G » à Emma, qui dans le roman de Flaubert représente l'anagramme de l'amour, accentue non seulement la touche anglaise que veut donner l'auteure à son personnage, mais nous supposons que ce « G » renvoie au pronom personnel sujet « Je » et par là, le message de Simmonds devient, nous semble-t-il plus clair dans le sens où Gemma veut tout simplement dire que « Je suis Emma », la Emma de Flaubert. La question de savoir si ces deux personnages sont complètement identiques reste à vérifier lors de la lecture, particulièrement lorsque nous sommes confrontés dès l'avant-plan de cette couverture de l'ouvrage de *Gemma Boverly* (Figure n°54) au portrait d'une jolie jeune femme blonde (Emma étant brune) vêtue d'un gros manteau noir entrouvert laissant ainsi apparaître la couleur rouge du haut de ses sous-vêtements. Ce physique si moderne et si différent de Gemma est accompagné de détails qui nous rappellent des scènes clés du roman de Flaubert comme la « maison normande » en arrière-plan, la « bouillote bleue » que porte la jeune femme sous ses bras ainsi que le « van rouge Volkswagen ».

En effet, la maison normande de Bailleville dans laquelle s'est installé le couple Boverly, voulant ainsi fuir la monotonie londonienne, incarne, comme pour la maison d'Emma et de Charles Bovary à Yonville, la médiocrité, l'ennui et l'échec de leur mariage. Quant à la bouillote bleue dont se sert Gemma pour se chauffer lorsqu'elle allait rejoindre son amant en pleine nuit, elle renvoie aux longues pages consacrées par Gustave Flaubert pour décrire les allers-retours d'Emma lors de ses fameux rendez-vous nocturnes avec son amant aristocrate. Par ailleurs, la couleur bleu, accentuée par le bleu monochrome de la couverture et de la quatrième de couverture est également porteuse de sens puisque, selon l'étude effectuée par Tawfiq Aziz Abdullah et Ahmad Ameen Tawfiq : « Le bleu est la couleur des rêves et des illusions d'Emma ainsi que de ses échecs, de sa

désillusion, de sa déchéance et de son suicide. Le flacon d'arsenic n'est-il pas un « bocal bleu » ? La figure de l'héroïne ne devient-elle pas « bleuâtre » au moment de son agonie »¹.

Quant au van rouge, quant à lui, il semble faire référence au fiacre de Léon. Ainsi, ces trois éléments nous donnent un aperçu sur le traitement ironique que fait Posy Simmonds du roman de Flaubert. L'interprétation de la quatrième de couverture vient appuyer ces hypothèses puisqu'outre la prolongation de la maison de compagne normande des Boverly, nous apercevons au loin un étrange personnage avec une lampe de poche allumée. Il nous semble qu'il s'agisse de Raymond Joubert, le personnage-narrateur qui espionnait sans arrêt les frasques de Gemma et, de ce fait, il partage avec elle le rôle principal de l'œuvre de Posy Simmonds. Mais ce qui nous interpelle le plus sur cette quatrième de couverture, c'est l'insertion d'une affiche de cinéma (Figure n°55) : il s'agit de l'adaptation cinématographique de *Gemma Boverly* réalisée en 2014 par la franco-luxembourgeoise Anne Fontaine² 2

¹ Tawfiq, Tawfiq, Aziz Abdullah, Ahmad Ameen, *La signification des couleurs : l'exemple de "Madame Bovary" de Flaubert*, Université de Moussal, Irak, âdâb Al Râfidayni, Article en ligne disponible sur : <https://www.iasj.net/iasj/download/4502cb88ec64d693>, consulté le 06/01/2025 à 17h05

² La biographie et filmographie d'Anne Fontaine est disponible en ligne sur <https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-8743/biographie/>, consulté le 09/01/2025 à 13h23.

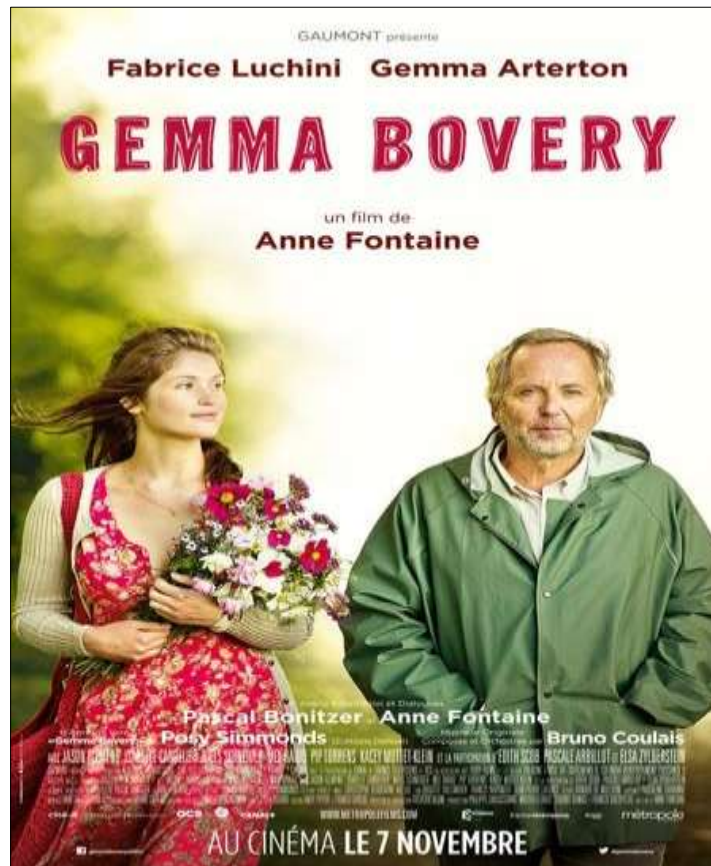


Figure 55: Affiche du film *Gemma Boveri*- Anne Fontaine¹

Sur l’affiche ci-dessus, il y a les deux principaux acteurs du film : l’acteur français Fabrice Luchini et de l’actrice britannique Gemma Arterton, qui tient le rôle de Gemma Boveri. Dans cette adaptation cinématographique de l’œuvre de Posy Simmonds, Fabrice Luchini incarne le rôle de Raymond Joubert (il se prénomme Martin dans ce film), un ancien Parisien qui a décidé, avec sa femme et son fils, de quitter la vie parisienne devenue insupportable et de revenir vers ses racines en Normandie natale. Il quitte ainsi une maison d’édition parisienne, se passionne pour le pain et reprend, après le décès de son père, la boulangerie familiale. Il mène jusqu’ici une vie tranquille où se mêlent l’odeur du pain et l’ennui. Sa vie bascule le jour où il voit s’installer près de chez lui un couple anglais qui se nomme Gemma et Charlie Boveri. Il s’exalte pour ce couple, qui porte en plein Normandie des noms qui le renvoient au chef-d’œuvre de Gustave Flaubert.

¹ https://www.purepeople.com/media/affiche-du-film-gemma-boveri_m1582805 , consulté le 13/01/2025 à 21h42.

Ainsi, tout comme l'œuvre de Posy Simmonds, Gemma apparaît comme le double anglais d'Emma : un patronyme presque identique, un mariage compliqué, une liaison antérieure décevante avec Patrick Large, qui est une réincarnation de Rodolphe, ou encore une relation adultère avec Hervé, un étudiant qui révise ses partiels dans la demeure familiale et qui se présente comme un avatar de Léon. Tous ces éléments significatifs renvoient expressément au roman de Flaubert.

En somme, tout comme Posy Simmonds, Anne Fontaine nous présente une réécriture du roman de Flaubert tout en appliquant une critique satirique de la société contemporaine qui dépasse les pages du roman de Madame Bovary et s'avère être plus complexe que nous pourrions l'imaginer. De ce fait, l'œuvre de Posy Simmonds s'éloigne des thèmes et des stratégies narratives de la bande dessinée classique, ce qui place cette œuvre, dont le format peut sembler originale et autonome, comme un roman graphique. Certes, elle s'écarte de ce que nous connaissons du roman graphique des années 1990 en adoptant de nouvelles techniques tel que le collage¹ et la variation continue des codes de la bande dessinée ainsi que l'insertion de textes illustrés, mais l'ambition littéraire de cette œuvre, qui s'apparente à la complexité de ses thèmes et de ses personnages, fait que *Gemma Boverly* se rapproche du roman graphique. De plus, en étant une transposition du roman de *Madame Bovary*, cette œuvre de Posy Simmonds exige une collaboration recherchée, participative et interprétative du lecteur, c'est ce qui incarne au final la littérarité de cette œuvre graphique.²

3.2. La transposition thématique :

Dans la perspective génétique, une transposition thématique sous-entend des modifications, voire une métamorphose, du récit narratif de l'hypotexte, ce qui engendre des changements thématiques au niveau de l'hypertexte. Le théoricien y distingue deux catégories de transposition thématique : diégétique et pragmatique,

¹ Le collage et le patchwork sont des techniques courantes dans la bande dessinée japonaise (partie II, Chapitre 1)

² Alary, Viviane, *La littérarité en question dans le roman graphique*, Cahiers d'études romanes, pp.165-177, 2018, disponible en ligne sur <https://journals.openedition.org/etudesromanes/8381>, consulté le 11/ 01/2025 à 13h35.

comme l'a souligné Christine Meyer dans son analyse des pratiques transformationnelles chez Elias Canetti, auteur du roman *Auto-da-fé*, une transposition du roman épique *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes : « Genette distingue deux grandes catégories de transpositions : d'une part, la transposition diégétique, dans laquelle « l'action change de cadre, et les personnages qui la supportent changent d'identité » ; d'autre part, la transposition pragmatique, qui constitue « une modification du cours même de l'action, ainsi que de son support instrumental ». Pour résumer la situation de façon très schématique, on peut donc dire que la transformation diégétique porterait sur les questions où ? et quand ? tandis que la transformation pragmatique porterait plutôt sur les questions quoi ? et comment ? »¹

D'après Christine Meyer, une transposition diégétique concernerait toutes les transformations apportées au cadre spatio-temporel ainsi qu'au niveau de l'univers fictif (événements) crée par le narrateur et dans lequel évoluent les personnages (identités, niveau social, actions, pensées, dialogues, etc.) Quant à la transposition pragmatique, elle concerne tous changements de la manière dont l'histoire est racontée (ordre des événements, focalisation) et du choix que fait le narrateur (interne, externe ou omniscient) pour présenter et apporter son point de vue sur les protagonistes et le cours des événements de l'histoire.

De ce fait, une confrontation des similitudes et des différences du traitement narratif entre *Gemma Boverly* (l'hypertexte) et *Madame Bovary* (l'hypotexte) nous permettra de saisir quelques nuances et subtilités du processus de transposition opéré par Posy Simmonds.

3.2.1. La transposition diégétique :

Dans *Gemma Boverly*, il y a indéniablement une transposition diégétique puisque Posy Simmonds transfère l'action de l'hypotexte (fin du XIXe siècle) vers l'époque contemporaine, dans les années quatre-vingt-dix. Cette réactualisation

¹ Meyer, Christine, *Comme un autre Don Quichotte : Intertextualité chez Canetti*, Disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/enseditions/34303>, consulté le 14/01/2025 à 21h57.

temporelle implique de profondes modifications dans l'histoire de *Madame Bovary* dont les plus significatives sont :

3.2.1.1. Réactualisation du mode de vie :

Dans *Gemma Boverly*, les protagonistes flaubertiens troquent leurs élégants costumes trois pièces, leurs corsets et jupons bouffants ainsi que leurs chapeaux ornés de plumes, de fleurs, de rubans et autres artifices contre des jeans et des baskets. Désormais, ils se déplacent en voitures et leur mode de vie s'est considérablement amélioré grâce aux différents progrès technologiques. Par ailleurs, un des éléments qui accentue le plus cette actualisation temporelle de l'hypotexte est le bouleversement opéré sur les valeurs traditionnelles du XIX^e siècle, où la religion avait un rôle central dans la vie quotidienne, influençant les mœurs et les comportements des personnages, particulièrement ceux de l'héroïne.

En effet, Emma, qui avait grandi dans un couvent, avait reçu une formation religieuse qui, au XIX^e siècle, était essentiellement conçue pour préparer les jeunes filles au rôle traditionnel de femme au foyer. Cette éducation limitée était au cœur d'une critique flaubertienne, puisque le romancier considérait l'éducation d'Emma comme la cause et le reflet de son mal-être. Effectivement, Emma, qui aspirait à une ascension sociale, s'est délectée de romans romantiques, fabuleux, pieux et sentimentaux, et s'est mise à y croire, rêvant alors d'une vie semblable à celle de ses lectures. Elle s'est enfermée dès lors dans un carcan de rêves inaccessibles. Cette contradiction entre ses aspirations et les contraintes de la société traditionnelle du XIX^e siècle était à l'origine de son insatisfaction chronique et de sa quête désespérée du bonheur illusoire.

Gemma, quant à elle, est présentée par Posy Simmonds comme une jeune femme émancipée puisqu'après avoir décroché son diplôme supérieur à l'école des Beaux-arts de Londres. Elle s'installe seule dans la capitale londonienne où elle travaille comme décoratrice d'intérieur et illustratrice pour des revues à succès. Gemma faisait ainsi partie d'une classe sociale moyenne largement favorisée par la croissance économique et l'accès à l'éducation au XX^e siècle, alors que la

Première Guerre mondiale a fortement affaibli les monarchies européennes et, par conséquent, mis fin aux privilèges de la noblesse qui, contrairement au roman de Flaubert, ne font plus rêver les protagonistes de Posy Simmonds. Néanmoins, cette déstructuration de la société traditionnelle et l'évolution de la condition féminine s'accompagnent des contraintes liées à la modernisation du début du XXI^e siècle. Ainsi, à l'image de Flaubert, Posy Simmonds dresse un portrait corrosif de la société contemporaine dite de consommation voire de surconsommation, où prônent l'individualisme et le capitalisme.¹

3.2.1.2. Les revers de la société contemporaine :

Parmi les critiques représentatives des inconvénients de la société moderne cités par Posy Simmonds, nous retrouvons :

1) Hyperconnexion et sédentarité des enfants :

Contrairement au Charles de Flaubert, qui était veuf avant de se marier avec Emma, le Charlie de Posy Simmonds est un homme divorcé avec deux enfants. Le thème du divorce, très récurrent dans la littérature contemporaine et rarement abordé par la littérature du XIX^e siècle (qui se contentait de mettre en scène des mariages malheureux ou des adultères puisque le divorce était perçu comme une rupture sociale inacceptable) est ici présent. Chez Posy Simmonds, l'ex-femme de Charlie, prénommée « Judi » et non pas « Héloïse », est bel et bien vivante puisqu'elle participe pleinement au déroulement des événements. Judi vit avec son ex-mari dans ce que nous pouvons appeler un « divorce à l'amiable », et ils partagent ainsi la garde de leurs deux enfants, « Justin et Delia ».

¹ L'individualisme fait de l'individu le fondement de la société et des valeurs morales. Les citoyens sont constamment en demande de leurs droits. Mais cette doctrine encourage une attitude favorisant l'initiative individuelle, l'indépendance et l'autonomie de la personne au regard de la société ce qui crée des personnes égoïstes qui ont tendance à s'affirmer indépendamment des autres, à ne pas faire corps avec un groupe alors que le capitalisme est dans la terminologie marxiste, un régime politique, économique et social dont la loi fondamentale est la recherche systématique de la plus-value, grâce à l'exploitation des travailleurs, par les détenteurs des moyens de production, en vue de la transformation d'une fraction importante de cette plus-value en capital additionnel, source de nouvelle plus-value. Définitions extraites du Dictionnaire français Larousse, disponible en ligne sur <https://www.larousse.fr>, consulté le 1/02/2025 à 11h41.



Figure 56: Case extraite de la planche n°24-*Gemma Boverly*- Posy Simmonds¹

« Justin » et « Delia » incarnent l'un des plus grands inconvénients de la société actuelle en ce qui concerne l'éducation des enfants. Les parents, qui craignent pour la sécurité de leurs enfants (accident de la route, agressions, enlèvements, etc.), les privent de sorties sans surveillance et préfèrent les garder sous leur protection à la maison. Ainsi, les enfants de Charlie passent leurs temps libre allongés sur le canapé (Figure n°56) à jouer avec leurs consoles ou à regarder la télévision en se goinfrant de chips, de pizza et de soda (« malbouffe »).

Ce comportement dérange profondément Gemma, qui a écrit dans son journal intime : « Justin et Delia, dont la moindre activité coûte de l'argent, implique un trajet en voiture ou nécessite des piles ; Justin et Delia qui peuvent réciter tous les noms de pizzas mais pas celui d'une seule fleur sauvage »²

Ainsi, Posy Simmonds traite le thème de la sédentarité chez les enfants, devenue un véritable fléau de la société moderne, engendrant de graves conséquences sur la santé et le développement mental. Ainsi, Justin, le fils de Charlie est en surpoids, alors que sa fille Delia semble dépressive (Figure n° 57)

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p.36.

² Ibid., p.37.

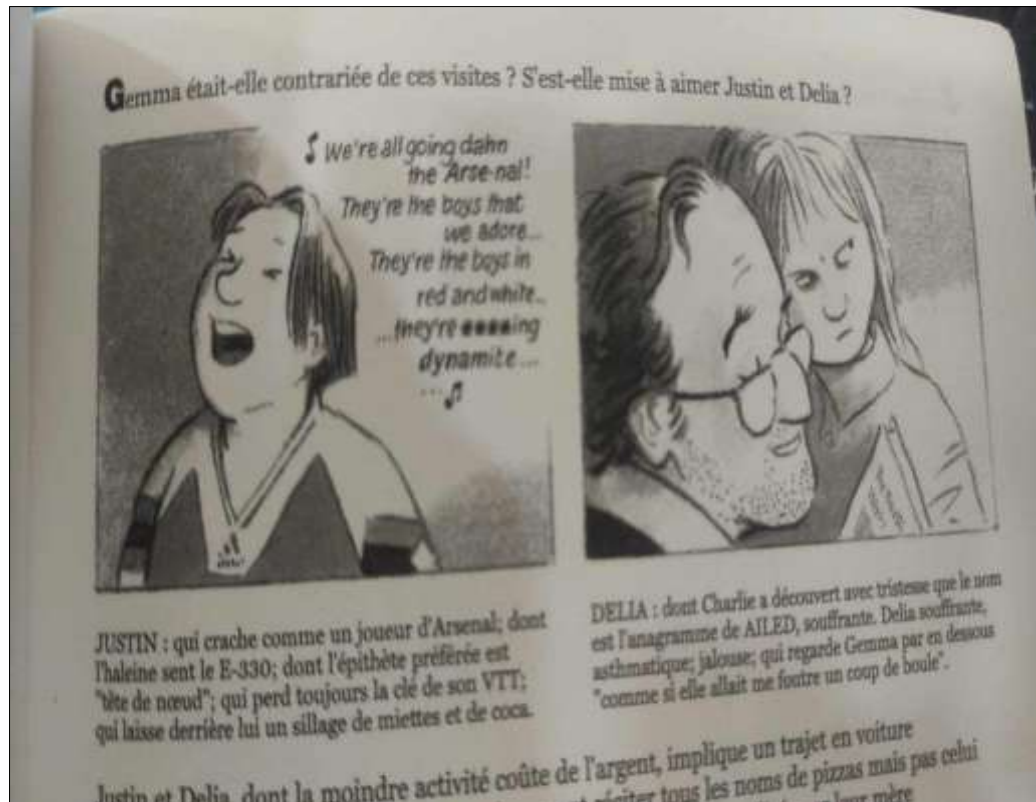


Figure 57: Bande extraite de la planche n°25- *Gemma Boverly*- Posy Simmonds.¹

- 2) Consommation excessive de biens et de services, dépassant largement les besoins réels :

Encouragée par la publicité, l'obsolescence programmée et une culture du « toujours plus », la surconsommation fait l'objet d'une critique particulièrement acerbe de la part de Posy Simmonds, à travers l'insertion de deux nouveaux personnages : il s'agit de « Mark » et « Wizzy » Rankin. Ces derniers, un couple d'anglais indissociable dans la narration puisqu'aucun élément caractéristique ne les différencie, possèdent une maison secondaire à Bailleville en Normandie, où Gemma et Charlie ont choisi de s'installer pour fuir la monotonie londonienne. Ainsi, ces voisins du couple Boverly représentent une classe sociale qualifiée de « nouveaux riches », qui suscite la critique et la répugnance des autres protagonistes, particulièrement Gemma et Raymond Joubert, le personnage-narrateur de cet hypertexte, qui n'hésite pas à les qualifier d'« emmerdeurs ». (Figure n° 58)

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p.37.



Figure 58: Cases extraites de la planche n°34- *Gemma Boverly*- Posy Simmonds ¹

Ainsi, Mark et Wizzy Rankin, qui ne manquent pas une occasion pour afficher leur richesse (ils se déplacent en « Range Rover » et organisent des repas gargantuesques où l'argent est au centre de toutes leurs conversations), dégagent une image superficielle, voire vulgaire, qui agace particulièrement l'héroïne de Posy Simmonds. Au-delà de leur éducation et de leurs comportements sommaires, et derrière leurs mauvais goûts, la situation financière plutôt confortable des Rankin est génératrice d'inégalité entre les personnages. (Figure n°59)

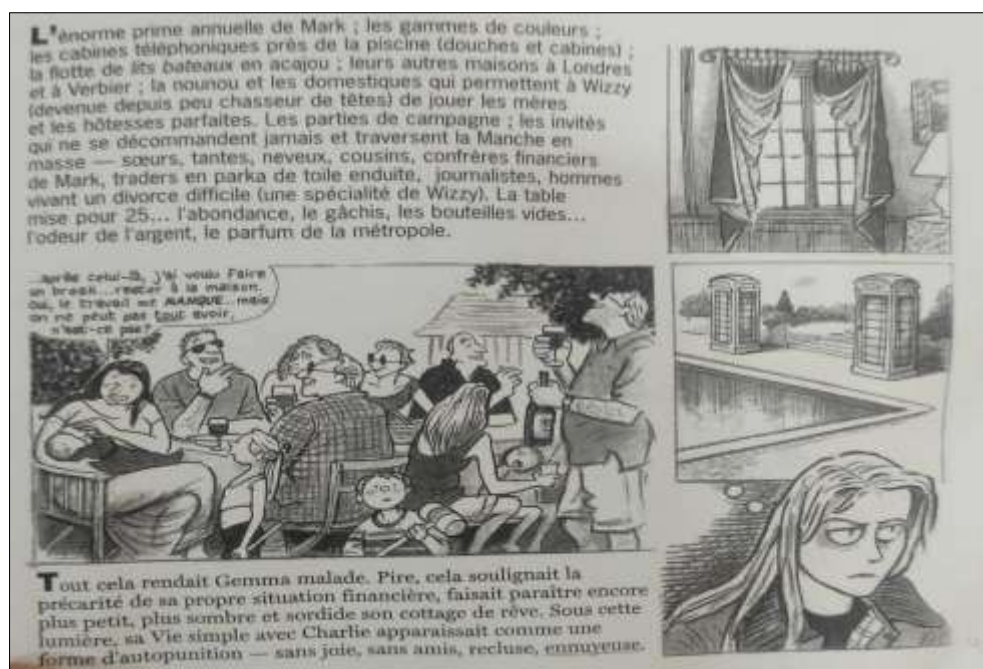


Figure 59: Extrait de la planche n°34- *Gemma Boverly*- Posy Simmonds ²

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p.47.

¹ Ibid., p.47.

En effet, en exposant continuellement leur argent et en accumulant les biens matériels et « autres maisons à Londres et à Verbier », et en donnant perpétuellement des fêtes et des repas fastueux pour leurs amis et leurs proches, les Rankin rappellent la précarité de la situation financière de Gemma, dont la simplicité de sa vie avec son époux lui paraissait comme « une forme d'autopunition - sans joie, sans amis, recluse, ennuyeuse. » Ainsi, à l'image de Flaubert, Posy Simmonds porte un regard lucide et souvent ironique, qui dissèque les mentalités, les aspirations et les contradictions de ce qu'elle qualifie de « nouveaux riches ». Les Rankin sont dépeints à l'image de la bourgeoisie provinciale du XIXe siècle dans l'hypotexte, comme une classe soumise aux conventions sociales, à l'apparence et aux jugements des autres. Leurs vacances en Normandie sont décrites comme étant monotones et sans relief, où l'argent et les biens matériels sont érigés en valeur suprême. Mark et Wizzy cherchent dans la consommation, voir la surconsommation, une ascension sociale et un bonheur qu'ils ne parviendront jamais à atteindre.

3.2.1.3. Mise à jour spatiale :

Comme Flaubert, Posy Simmonds choisit la Normandie pour relater les principaux événements de son histoire. Pour cette auteure, qui reprend la logique flaubertienne, les lieux ne sont pas considérés comme un simple décor, mais comme le reflet des aspirations et des frustrations de ses protagonistes. Ainsi, comme pour le cadre temporel, Posy Simmonds réactualise l'espace de l'hypotexte tout en y insérant de nouveaux lieux pour répondre à ses besoins narratifs, comme dans les trois exemples suivants :

1) Londres : contrairement à Paris dans le roman *Madame Bovary*, la capitale londonienne n'est pas représentée dans *Gemma Boverly* comme le lieu de tous les possibles ni le paradis où tous les rêves se réalisent. Pour Gemma, Londres est une source de déception puisqu'après une rupture difficile avec Patrick, son grand amour, elle finit par se consoler dans les bras de Charlie, un homme divorcé avec deux enfants, et dont l'ex-femme s'immisce sans arrêt dans leur vie de

couple puisqu'elle utilise ses enfants comme le dit si bien Gemma « comme moyen de contrôler Charlie et de nous pourrir la vie »¹, ce qui pousse Gemma à convaincre son mari de quitter Londres et de s'expatrier à Bailleville, une pure création simmondienne pour représenter un petit village normand que Posy Simmonds situe près de Rouen.

2) Bailleville : la ville où l'on baille, où l'on s'ennuie. À l'image d'Yonville-l'abbaye, Bailleville est un petit village français que le couple Boverly a choisi pour vivre une vie à la française (Figure n° 60).



Figure 60 : Plan large représentant la ville de Bailleville- Planche n °04- *Gemma Boverly*-Posy Simmonds²

Mais une fois passés l'enchantement et l'enthousiasme des premiers jours, Bailleville se transforme au fil des saisons (Figure n°61) en un lieu figé dans le temps où l'ennui est maître et où les rêves s'évaporent. Ainsi, les paysages normands sont décrits de manière contrastée puisqu'ils sont à la fois une source de paix et d'inspiration pour une artiste comme Gemma, mais également le lieu de la solitude et la mélancolie.

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p.32

² Ibid, p.15.

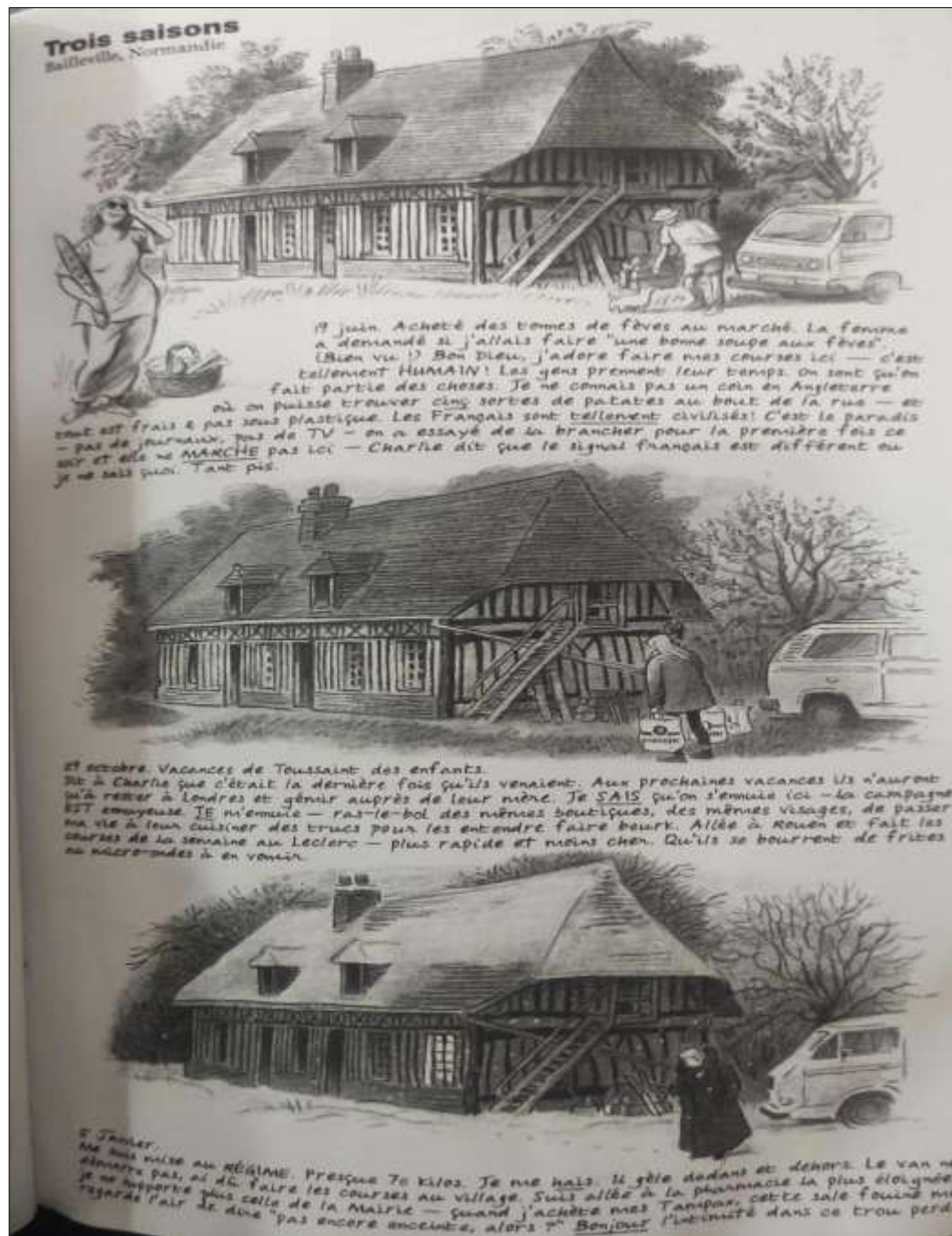


Figure 61 : Planche n°32-Gemma Boverly- Posy Simmonds.¹

3) La maison normande des Boverly : en s'expatriant en France, le couple anglais achète une petite ferme à Bailleville. Ce lieu est empreint de l'âme de la Normandie, avec une architecture traditionnelle, des murs en pierre, des toits de tuiles et des poutres apparentes. Mais cette maison normande est bien plus qu'un

¹ Simmonds, Posy, Gemma Boverly, Denoël Graphic, 2014, p.45.

simple décor, puisque c'est un personnage à part entière, un lieu charge de symboles et de métaphores, car il revoie :

A) Au rêve de la province : Cette maison normande incarne ainsi le rêve d'une vie simple et paisible, loin de l'agitation de la ville londonienne. C'est un lieu où Gemma espère trouver une authenticité et se construire une nouvelle identité. En effet, après une rupture difficile et une ex-femme qui s'immisce continuellement et contrôle la vie de son nouveau compagnon, Gemma voit dans ce nouveau lieu, l'espérance d'une nouvelle vie : « loin des embouteillages, un paysage de hameaux tranquilles, où les enfants peuvent courir en liberté. Un lieu où culture et style marchent main dans la main, où vivre est une affaire sérieuse, où la nourriture n'est pas saturée de produits chimiques, où l'immobilier se vend pour une bouchée de pain. »¹

B) Un miroir de l'âme : Cette maison normande représente également un espace de transformation puisque son état reflète souvent l'état d'esprit de Gemma. Quand elle est heureuse, la maison semble rayonnante alors que quand elle est désespérée, elle devient un lieu sombre et oppressant. En effet, cette ferme normande devient rapidement le symbole de l'ennui que ressent Gemma dans sa nouvelle vie. Loin de l'agitation de la ville, elle se sent isolée. Ainsi, la maison qui, au départ, représentait un nouveau départ, devient un poids, un rappel de ses choix et de ses regrets. « Seigneur, cette foutue maison, c'est une morgue. Il ne s'y passe rien ! Dieu, je hais ma vie. »²

C) Un hommage à Gustave Flaubert : Tout comme Bailleville, la maison normande est un élément qui nous renvoie au roman de Flaubert. En effet, en s'installant dans cette maison typique du XIXe siècle, Posy Simmonds inscrit son héroïne dans la tradition littéraire. Cette maison devient le lieu de l'imitation où Gemma imite les gestes, les attitudes et les aspirations d'Emma, transformant ainsi sa propre vie en une sorte de roman. Elle met également en évidence l'écart entre l'idéal romantique de Gemma et la réalité de la vie quotidienne. La maison devient dès lors le lieu où les regards se croisent et où les jugements se forment,

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p.40

² Ibid., p.17.

à l'image du voisin Raymond Joubert qui voit dans cette maison le théâtre d'une tragédie annoncée.

3.2.1.4. Approche onomastique du système actantiel :

Le système actantiel, également désigné sous le terme de schéma actantiel, constitue un instrument d'analyse narratologique élaboré par le linguiste et sémioticien Algirdas Julien Greimas au cours des années 1960. Ce modèle vise à délimiter la structure fondamentale inhérente à tout récit par l'identification de rôles actantiels spécifiques, structurés selon un paradigme de base comprenant six actants interagissant à travers des relations définies¹ :

- 1) Le Sujet : Il représente l'entité actantielle qui initie et poursuit sa quête. Il s'agit fréquemment du protagoniste central du récit, qu'il s'agisse du héros ou de l'héroïne.
- 2) L'Objet / la Quête : Il désigne l'entité ou l'objectif que le sujet s'efforce d'atteindre ou d'acquérir à travers son entreprise quêtuse.
- 3) Le Destinateur : Il constitue la force motrice qui incite le sujet à désirer l'objet et à entreprendre la quête. Il peut se manifester sous la forme 'un personnage (y compris le Sujet lui-même), d'une instance émotionnelle, d'un concept idéal, d'une énonciation informative, etc.
- 4) Le Destinataire : Il représente l'entité actantielle qui bénéficie de la réalisation ou de l'obtention de l'objet. Il peut s'agir du Sujet lui-même ou d'un autre personnage du récit.
- 5) Les Adjuvants : Ils englobent l'ensemble des éléments qui aident le sujet au fil de la quête. Il peut s'agir de personnages, d'objets, de qualités, de pouvoirs, etc.
- 6) Les Opposants : Ils représentent l'ensemble des éléments qui entravent la progression du Sujet au cours de sa quête. Il peut s'agir de personnages, d'obstacles, de défauts, de sentiments, etc.

Dans le cadre de cette lecture hypertextuelle du roman graphique de Posy Simmonds, nous avons procédé à l'élaboration un tableau récapitulatif des deux

¹ Hébert, Louis, *Le Modèle actantiel*, Signo, Université du Québec, Disponible en ligne sur <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>, consulté le 12/03/2025 à 21h37.

systèmes actanciels du roman *Madame Bovary* (hypotexte) et de sa transposition dans le roman graphique *Gemma Boverly* (hypertexte).

Tableau 7: Récapitulatif du système actanciel de *Madame Bovary* (hypotexte)/*Gemma Boverly* (hypertexte)

Les actants	Madame Bovary (Hypotexte)	Gemma Boverly (Hypertexte)
Le sujet	Emma	➤ Gemma ➤ Raymond Joubert
La quête	La quête d'Emma est complexe et se manifeste par son désir du bonheur idéal, de l'amour passionné et d'une ascension sociale. Elle souhaite vivre une vie hors du commun, digne d'une aristocrate. Son objectif principal est d'échapper à la banalité de son existence et de trouver un bonheur idéal et romantique, un amour passionné qui la sortirait de sa médiocrité.	Gemma est à la recherche du bonheur-elle espère une vie à la campagne française, loin du stress et de la pollution de Londres- et de l'oubli de son grand amour, Patrick Large. Elle est en quête d'une identité différente et d'un épanouissement personnel qu'elle ne trouvait pas dans sa vie londonienne. Raymond Joubert, fasciné par Gemma qui lui rappelle l'héroïne de Gustave Flaubert, souhaite la sauver d'une destinée tragique.
Le destinataire	➤ Les lectures d'Emma : romans romantiques, fabuleux, pieux et sentimentaux ; Emma se met à y croire et rêve alors d'une vie semblable à celle de ses romans. ➤ L'éducation religieuse du XIXe siècle.	➤ Judi, l'ex-femme de Charlie ➤ Patrick large ➤ Le rêve d'une vie simple et paisible loin de l'agitation de la ville londonienne. ➤ Préjugés et stéréotypes construits autour de la vie à la campagne française. En ce qui concerne Raymond Joubert : c'est son obsession pour le nom de ses voisins anglais, qui le renvoie directement au roman <i>Madame Bovary</i> de Flaubert qui le pousse à agir.
Le destinataire	Emma elle-même : Emma est à la fois le sujet et le destinataire de sa quête. Elle cherche à combler un manque en elle-même.	➤ Gemma elle-même : elle cherche à combler un manque en elle-même. ➤ Raymond Joubert : cherche à aider Gemma

Les adjuvants	➤ Charles Bovary ➤ Les amants d'Emma (Rodolphe et Léon Dupuis) Ces trois personnages représentent des adjuvants temporaires puisqu'ils ne parviennent pas à combler les attentes d'Emma.	Pour Gemma, nous avons : ➤ L'héritage que Gemma a reçu à la mort de son père, ce qui lui a permis d'acheter une maison normande à Bailleville. ➤ Sa rencontre avec Charlie. ➤ Sa relation adultère avec Hervé de Bressigny. Pour Raymond Joubert, nous avons : ➤ Sa passion pour le roman de Flaubert.
Les opposants	➤ La société traditionnelle du XIXe siècle. ➤ Les conventions sociales ➤ La vie conjugale avec Charles ➤ La réalité de la vie quotidienne	➤ Les Rankin ➤ La vie conjugale avec Charlie ➤ La maison normande ➤ Patrick large ➤ La fatalité flaubertienne.

Notre analyse du système actantiel du roman graphique *Gemma Boverly* de Posy Simmonds révèle que, à l'instar de Gustave Flaubert, l'auteure lie les noms de ses personnages à leurs fonctions actantielles. Toutefois, elle introduit des modifications onomastiques de son hypertexte en présentant une galerie de figures anglo-normandes qui rappellent implicitement aux personnages de *Madame Bovary*, établissant un subtil écho entre son choix des noms et celui de Flaubert. Cette démarche met en lumière le système actantiel original qu'elle propose. Ainsi, une complémentarité se dessine entre le système actantiel et les noms propres des protagonistes de *Gemma Boverly*, comme nous l'illustre l'analyse onomastique suivante :

1) Gemma Boverly : comme nous l'avons déjà souligné, le prénom de l'héroïne de Posy Simmonds, Gemma, établit un lien avec celui de l'héroïne de Flaubert, Emma, dont le nom constitue l'anagramme du mot « amour » dans son roman. La quête d'Emma est celle d'un amour passionné et d'une vie aristocratique, un idéal romantique nourri par ses lectures de jeunesse, mais que les contraintes sociales viennent briser. Ses efforts pour l'ascension sociale et la réalisation de cet amour, à travers son mariage et ses adultères, la mènent ironiquement à la mort et à

l'échec. Gemma, en revanche, affiche des priorités distinctes et plus pragmatiques : elle aspire à une vie simple et paisible loin de l'agitation londonienne, se contentant d'une petite ferme normande là où Emma rêvait de grandeur. C'est dans cette optique que nous proposons trois hypothèses pour justifier l'insertion de la lettre « g » :

Hypothèse n° 01 : Gemma, un prénom élégant et intemporel, pourrait avoir été choisi par Posy Simmonds pour apporter une touche anglaise à son héroïne

Hypothèse n°02 : La lettre « g » pourrait renvoyer au pronom personnel « je », suggérant que Gemma est une réinterprétation moderne de l'Emma de Flaubert, inscrite par l'auteure dans une époque contemporaine, ce qui justifierait la différence de leurs quêtes

Hypothèse n° 03 : la lettre « g » pourrait également être une référence au prénom de l'auteur de *Madame Bovary*, Gustave Flaubert, constituant ainsi un hommage à ce romancier dont l'œuvre continue d'inspirer écrivains et adaptateurs.

2) Charlie Bovary : Posy Simmonds dans sa transposition du roman de Flaubert, attribue à l'époux de Gemma le surnom de Charlie, marquant d'emblée une dévalorisation comparable à celle de Charles Bovary. Le narrateur autodiégétique le dépeint comme négligé (« pas soigné »), aux odeurs repoussantes (« pue le tabac, la colle et le vernis avec lequel il travaille ») et à l'hygiène douteuse (« ses chaussures de sport défient les lois de l'hygiène »¹). Gemma le juge « insensible et distant »², allant jusqu'à le traiter de « vrai con » au « sourire bloqué en position endormi », le comparant à un « légume, genre un navet »³ l'ex-femme de Charlie confirme cette vision, le décrivant comme quelqu'un qui refuse « de voir les choses en face et de reconnaître les vrais problèmes »⁴. Ce portrait fidèle à celui de Charles explique l'échec du mariage de Gemma, qui voyait en lui une échappatoire au stress londonien et l'espoir d'un bonheur après sa relation malheureuse avec Patrick Large. Cependant, la passivité et l'inaptitude de Charlie face aux problèmes de leur maison normande désillusionnent Gemma, la poussant vers

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Bovary*, Denoël Graphic, 2014, p.18

² Ibid.

³ Ibid., p.52

⁴ Ibid., p.34

l'adultère et contribuant également à l'échec de sa quête. Alors qu'Emma choisit le suicide, Gemma, figure d'émancipation, opte pour le divorce. Ironiquement, le destin flaubertien la rattrape : elle meurt étouffée par un morceau de pain façonné par le personnage-narrateur Raymond Joubert, le boulanger de Bailleville. Ce dernier fasciné par le nom du couple, force ainsi la tragédie et condamne Gemma au même sort qu'Emma Bovary.

3) Patrick Large : figure de l'amour passionnel, ce personnage est celui que Gemma a éperdument aimé avant de rencontrer Charlie, il est dépeint à travers le journal intime de Gemma, que le narrateur autodiégétique révèle : « elle succombe à un virus bien plus éprouvant nommé amour. Putain d'amour, comme elle l'écrit, putain d'amour qui l'a poussé dans les bras de cette putain de Patrick. Qu'elle aimait comme elle n'avait jamais aimé personne. Qui l'a rejetée. D'où le putain d'amour ! elle ne veut plus jamais qu'un homme compte pour elle. »¹ Ainsi, dans cette transposition de Posy Simmonds, Patrick semble être l'équivalent de Rodolphe : un séducteur anglais, conscient de son charme, qui, bien que sans titre ni fortune, manipule Gemma comme une proie. Leur liaison éphémère s'achève par le rejet de Gemma au profit d'une femme plus mince (« taille 36 »). Le patronyme « Large » prend alors une dimension ironique, suggérant que Patrick a « bourrée, engraisé [Gemma] comme une truie »² le journal intime confirme le rôle de Patrick : critique gastronomique pour Citizone, il a « emmenée dans trente-cinq restaurants. »³, la saturant de nourriture et la dégoûtant de l'amour. Son mariage précipite l'union de Gemma avec Charlie, un homme divorcé peu ambitieux. L'ingérence de l'ex-femme de Charlie pousse le couple en Normandie. Ainsi, Patrick Large est la cause du rejet de l'amour et de Londres par Gemma, qui cherche refuge à Bailleville.

4) Hervé de Bressigny : figure de transition après la déception avec Charlie, Hervé de Bressigny, jeune parisien châtelain à Bailleville, semble chez Posy Simmonds faire doublement écho à l'univers de Flaubert. D'une part, son statut de propriétaire

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Bovary*, Denoël Graphic, 2014, p.28

² Ibid.

³ Ibid.

terrien le rapproche de Rodolphe Boulanger, bien qu'il soit à Bailleville pour une raison prosaïque : réviser un examen de droit raté (« avait raté en juin et devait repasser en octobre. »¹). D'autre part, son rôle dans la relation avec Gemma le lie davantage à Léon Dupuis : loin d'être un séducteur comme Rodolphe ou Patrick Large, Hervé est subjugué par Gemma, dont il tombe amoureux, et qu'il quitte sous la contrainte familiale. L'analyse de son nom révèle également une subtile référence : « Bresse » évoque la célèbre volaille, soulignant une rusticité ou une simplicité, tandis que « igny » rappelle la déformation dialectale « le bouvard d'y—d'ici »², que Simmonds adapte en « Bresse d'y—d'ici ». Nous pouvons y voir, à l'instar de Flaubert, l'utilisation d'une base animale pour connoter la faiblesse ou la bêtise du personnage, qui préfère l'obéissance à son amour pour Gemma.

5) Raymond Joubert : figure centrale de *Gemma Boverly* au même titre que l'héroïne, Raymond Joubert nous donne accès à l'histoire de Gemma à travers sa lecture de son journal intime. Boulanger à Bailleville et ancien éditeur parisien, il est fasciné par l'homonymie de ce couple anglais, qui lui rappelle les personnages de son roman préféré : « madame Boverly me fascinait (...) ça m'amusait de la saluer d'un : bonjour madame Bovary. »³ Pure création de Posy Simmonds (Flaubert n'ayant pas introduit de boulanger), Raymond Joubert est le narrateur autodiégétique de ce roman graphique. Son nom même, « Joubert », semble un jeu de mots suggérant « Raymond joue au Flaubert », et son comportement confirme cette interprétation. Il se prend pour l'auteur en manipulant, sans le vouloir, le destin de Gemma : « À la seconde où j'ai posé les yeux sur lui, j'ai eu l'impression d'être un metteur en scène qui venait de crier « moteur ! » il s'est brusquement animé. Il a parlé à Gemma ! comme si je lui avais intimé l'ordre de le faire, comme si j'avais dirigé Gemma... » Ses interventions répétées précipitent

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p.63.

² Bruneau, Jean, *Noms et prénoms dans Madame Bovary*, Les Amis de Flaubert – Année 1977 – Bulletin n° 51 – Page 42, disponible en ligne sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/051_042/, consulté le 22/ 03/2025 à 10h40.

³ Simmonds, Posy, op.cit, 2014, p.53.

involontairement la mort de Gemma, instaurant une fatalité à la manière de Flaubert et conduisant à l'échec de la propre quête de Joubert.

En conclusion, l'onomastique chez Posy Simmonds est étroitement imbriquée dans le rôle de chaque personnage de sa transposition du roman de Flaubert. Les noms propres, tout en reliant l'hypertexte à son hypotexte, jouent un rôle narratif essentiel. L'illustration la plus probante en est, à notre avis, le véritable prénom de Charlie. Alors que Charles de *Madame Bovary* succombe au chagrin après la mort d'Emma, Charlie échappe à ce destin tragique hérité de Flaubert : la dernière Planche de *Gemma Boverly* (Figure n°) révèle son identité comme étant Cyril, et non Charles ou Charlie.



Figure 62: Extrait de la Planche n°99- *Gemma Boverly*- Posy Simmonds ¹

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p.114.

3.2.2. La transposition pragmatique :

Afin de mettre en lumière les modifications apportées ou non à la manière dont l'histoire a été racontée dans *Gemma Boverly*, nous proposons tout d'abord d'étudier le principe de structuration de ce roman graphique, il s'agit non seulement de dégager les principales similitudes et différences dans l'organisation des événements racontés entre l'hypertexte et son hypotexte, mais également d'analyser l'instance narrative ainsi que la correspondance entre la structure de *Gemma Boverly* et les principaux thèmes abordés, aussi bien dans l'hypertexte que le rapport entretenu avec l'hypotexte. Ensuite, nous avons étudié, dans un deuxième temps le traitement de l'ironie ainsi que la langue (Choix des mots, syntaxe, stylistique, procédés narratifs, etc.) utilisée par Posy Simmonds dans sa transposition en roman graphique du roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

3.2.2.1. Principe de structuration dans *Gemma Boverly* :

Comme pour le système actantiel, nous avons élaboré un tableau récapitulatif des principales similitudes et différences entre la structure du roman *Madame Bovary* et le roman graphique *Gemma Boverly* :

Tableau 8 : Récapitulatif de la structure narrative de Madame Bovary (hypotexte)/Gemma Boverly (hypertexte)

Structure narrative	Madame Bovary (Hypotexte)	Gemma Boverly (Hypertexte)
Type de structure	Structure classique en 3 parties	Structure circulaire, et en parallèle en 5 parties
Organisation de la structure	Le roman comprend 35 chapitres répartis en trois parties : 1) Première partie compte 9 chapitres ; 2) Deuxième partie comprend 15 chapitres ;	Le roman graphique se compose de 100 planches réparties en cinq parties : ➤ La première, intitulée « Normandie - <i>de nos jours</i> », compte 9 planches. ➤ La deuxième, intitulée « Le passé de Gemma », compte 17 planches. ➤ La troisième, intitulée « Normandie », compte 67 planches.

	3) Troisième partie compte 11 chapitres.	➤ La quatrième, intitulée « Normandie aujourd'hui », compte 6 planches. ➤ La cinquième partie, formulée sous forme d'épilogue, comprend une seule planche.
Chronologie des évènements	Linéaire, à l'exception du sixième chapitre de la première partie qui fonctionne comme une analepse, relatant la jeunesse et l'éducation d'Emma.	Non linéaire (Analepse /Prolepse)
Techniques narratives	➤ Narrateur omniscient ➤ Description détaillée ➤ Réalisme subjectif ➤ Discours indirect libre ➤ L'ironie, l'humour et la satire sociale. ➤ Langage soutenu et précis.	➤ Narrateur autodiégétique/intradiégétique ➤ L'image comme narration ➤ Réalisme subjectif ➤ Discours direct ➤ L'ironie, l'humour et la satire sociale ➤ Langage soutenu et précis/ langage familier ➤ Métafiction et autoréférence.

Contrairement au déroulement plus ou moins chronologique des événements chez Flaubert, Posy Simmonds utilise deux structures dans son hypertexte :

Tout d'abord, nous avons une structuration circulaire, qui consiste à commencer et à terminer l'histoire au même endroit ou avec la même idée.¹Dans *Gemma Boverly*, nous remarquons que l'incipit et l'excipit débutent pratiquement avec la même illustration (Figure n°63) :

¹ Joly, Renaud, *Présentation des différentes structures narratives*, 2023, Article en ligne sur <https://www.renaud-joly.fr/presentation-des-differentes-structures-narratives/>, consulté le 25/ 03/ 2025 à 12h56.

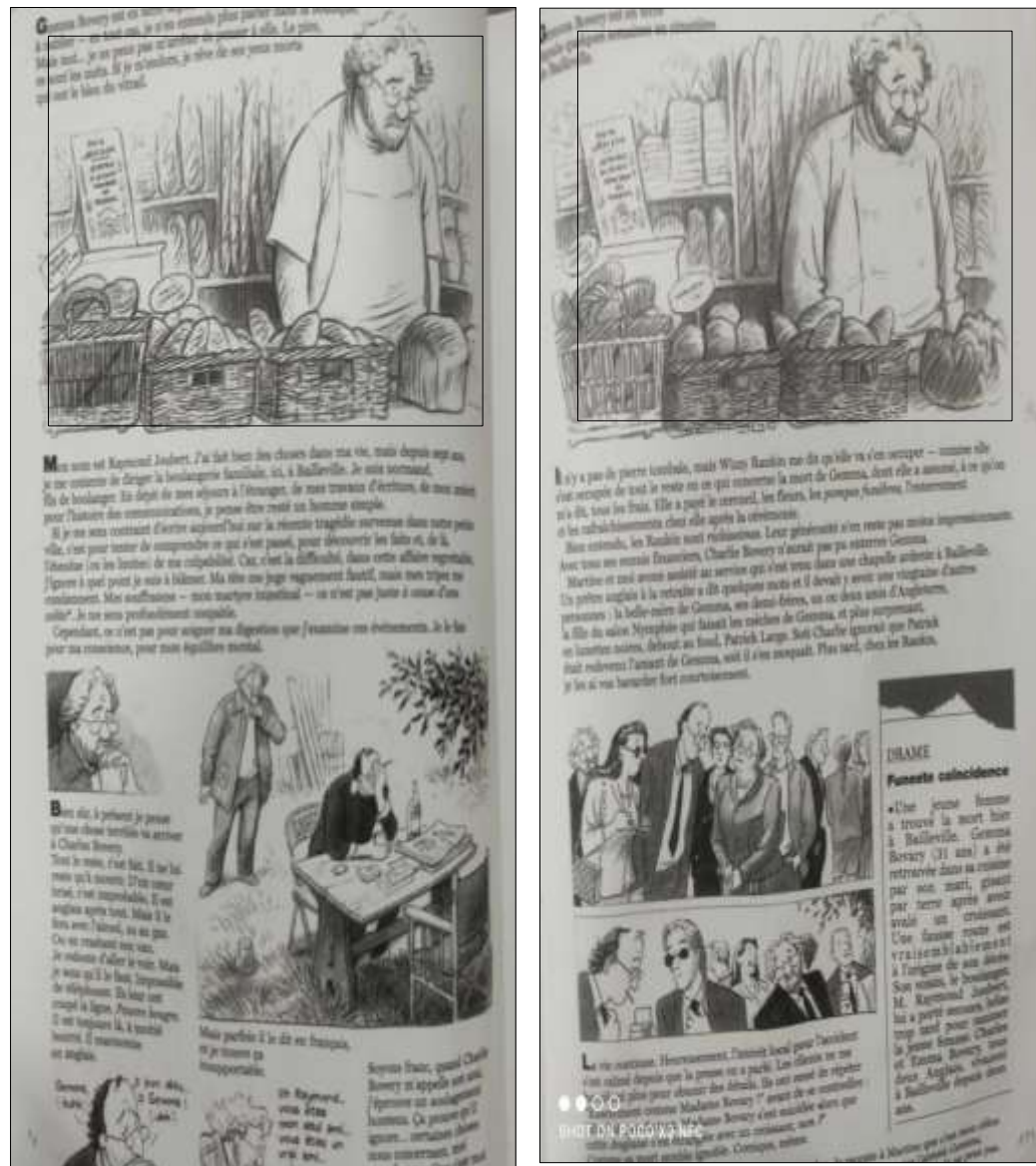


Figure 63 : Planches n°1 et n°111- *Gemma Bovery*- Posy Simmonds.¹

Dans la première planche, cette illustration (figure n° 63) met en scène Raymond Joubert, l'un des personnages principaux de l'hypertexte. Cette image est accompagnée d'un texte qui annonce la mort de Gemma, survenue trois semaine plus tôt : « Gemma Boverly est en terre depuis trois semaines. Les gens ont commencé à oublier – en tous cas, je n'entends plus parler dans la boutique. Mais moi...je ne peux pas m'arrêter de penser à elle. Le pire ce sont les nuits. Si je m'endors, je rêve de ses yeux morts qui ont le bleu du vitrail.²

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p.12/p.109.

² Ibid., 2014, p.14.

Cette prolepse ¹ démontre le bouleversement apporté à la structure narrative de l'hypotexte. De plus, dès l'incipit, nous sommes interpellés par l'insertion d'un nouveau personnage : « Raymond Joubert ». Ce dernier est d'une grande importance dans l'hypertexte de Posy Simmonds puisqu'il partage avec Gemma Boverly, l'homonyme d'Emma Bovary, le rôle principal. D'un point de vue narratif, Raymond Joubert est non seulement le héros de l'histoire, mais également son narrateur. Ainsi, ce narrateur autodiégétique ², qui dans le récit n'accepte pas l'hypothèse de la mort accidentelle de Gemma, décide de mener sa propre enquête non seulement pour comprendre les circonstances de sa mort, mais également pour connaître l'ampleur de son implication dans le décès de celle qui lui rappelle l'héroïne de son chef d'œuvre favori : « 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. Je suis normand, fils de boulanger. En dépit de mes séjours à l'étranger, de mes travaux d'écriture, de mon intérêt pour l'histoire des communications, je pense être resté un homme simple. Si je me sens contraint d'écrire aujourd'hui sur la récente tragédie survenue dans notre petite ville, c'est pour tenter de comprendre ce qui s'est passé, pour découvrir les faits et, de là, l'étendue (ou les limites) de ma culpabilité. Car, c'est la difficulté, dans cette affaire regrettable, j'ignore à quel point je suis blâmé. Ma tête me juge vaguement fautif, mais mes tripes me condamnent. »³

Ainsi, contrairement au narrateur de Flaubert, Raymond Joubert n'est pas un narrateur omniscient puisqu'il ne connaît ni le passé, ni le présent, ni le futur des autres protagonistes de l'histoire. Ses seules connaissances se trouvent dans le roman de Gustave Flaubert, car la vie de cet ancien éditeur parisiens, converti en petit boulanger normand, a été perturbée par l'installation de voisins anglais qui portent, en plein Normandie du début du XXI^e siècle, des noms qui le renvoient à son chef d'œuvre favori. Ce narrateur autodiégétique se persuade que ce couple

¹ Une prolepse est un procédé qui consiste à anticiper des événements futurs dans le déroulement d'un récit.

² Il s'agit d'un narrateur qui est le personnage principal de l'histoire qu'il raconte.

³ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p.14.

anglais est une réincarnation d'Emma et de Charles Bovary, les principaux personnages du roman *Madame Bovary*.

Sa fascination devient très vite une véritable obsession, particulièrement pour Gemma dont, il tombera malgré lui éperdument amoureux. Alors, il se donne pour mission de la protéger de son soi-disant destin tragique. Pour se faire, il n'hésite pas s'immiscer indûment dans sa vie, quitte à provoquer des événements et à déployer tous les moyens, même les plus immoraux comme le voyeurisme, pour y parvenir.

Cependant, Posy Simmonds annonce dès l'incipit, l'échec de la principale quête de son narrateur autodiégétique puisque Gemma meurt. La réutilisation au début de l'excipit de la même illustration que dans l'incipit (Figure n°63) traduit parfaitement le désarroi du personnage et le retour au point de départ, ce qui confirme la structure circulaire de l'hypertexte. Mais, persuadé que la vie du couple suit le cheminement des Bovary, l'intention du personnage autodiégétique se détourne vers Charlie, le veuf éploré : « Bien sûr, à présent je pense qu'une chose terrible va arriver à Charles Bovary. Tout le reste, c'est fait. Il ne lui reste qu'à mourir. »¹

Ainsi, rongé par la culpabilité et surtout par la curiosité de comprendre l'ampleur de son implication dans la mort de Gemma, il se rend quotidiennement chez Charlie Bovary, dans la première partie de l'histoire, pour le consoler et lui tenir compagnie. C'est alors qu'il découvre un élément essentiel qui non seulement va perturber le cours des événements, mais va complètement changer la structure narrative de cet hypertexte : le journal intime de Gemma. Ce journal est composé d'une douzaine de cahiers d'écolier que le narrateur va voler au fur et à mesure de ses visites chez Charlie Bovary.

L'insertion de ce journal intime crée deux narrations qui se développent en parallèle. D'un côté, nous avons le premier récit qui relate l'histoire du narrateur

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Bovary*, Denoël Graphic, 2014, p. 12

autodidactique menant sa propre vie et tentant de sauver Charlie Bovary d'un soi-disant destin tragique. De l'autre, nous avons le deuxième récit qui reconstitue la vie de Gemma à travers les lectures et les commentaires de fragments de son journal intime par le narrateur du premier récit. Ce deuxième récit est très intéressant dans le cadre de notre étude puisque nous y retrouvons tous les événements clés qui constitue l'hypotexte, comme le démontre le tableau n°09.

Tableau 9 : Récapitulatif des principaux événements de Madame Bovary (hypotexte)/Gemma Bovary (hypertexte).

Evènements narratif	Madame Bovary (l'hypotexte)	Gemma Bovary (L'hypertexte)
Partie 1	- La rencontre de Charles et d'Emma - La non-demande en mariage - Le grand mariage - Le passé et l'éducation d'Emma - Le déménagement à Yonville	Récit 1 : - L'annonce de la mort de Gemma - Les visites amicales de Raymond Joubert chez Charlie. - La découverte du journal intime de Gemma (élément perturbateur) Récit 2 : Absence d'événements.
Partie 2	- L'installation à Yonville - La rencontre avec Léon - Le départ de Léon pour Rouen - Les comices agricoles - La liaison avec Rodolphe - L'opération du pied-bot - Le projet de fuite - La lettre de rupture de Rodolphe - Les retrouvailles avec Léon	Récit 1 : Raymond Joubert achète un dictionnaire à Rouen pour traduire le journal intime de la défunte Gemma Récit 2 : - La rencontre de Gemma et Charlie à une fête à Londres (Planche n° 10/ - La relation toxique de Gemma avec Patrick Large - La rupture avec Patrick Large - L'installation de Gemma chez Charlie à Hockney, un quartier d'ouvriers à Londres. - Le mariage civil de Gemma et Charlie - L'omniprésence de l'ex-femme dans la vie du jeune couple - Le rêve d'une vie à la compagne française.
Partie 3	- La scène du fiacre - Les jeudis d'Emma - Le procès-verbal de saisie et les démarches d'Emma auprès des banquiers et de ses amants. - Le suicide d'Emma à l'arsenic. - La veillée funèbre....	Récit 1(fonctionne en analepse) - Raymond Joubert annonce à sa femme la venue de nouveaux voisins anglais qui se nomment Bovary - Le passé de Raymond Joubert. - L'espionnage et le voyeurisme de Raymond Joubert - La fausse lettre de rupture (une copie de la lettre de Rodolphe à Emma) envoyée par Raymond Joubert - Le rendez-vous manqué de Raymond Joubert et Gemma à la cathédrale de Rouen - L'envoi par Raymond Joubert de trois exemplaires de pages photocopiés du roman Madame Bovary (« le suicide

	- L'enterrement La mort de Charles...	D'Emma » destinés à Charlie, aux Rankin et à Patrick Large - La lettre d'excuse à Gemma - La mort de Gemma Récit 2 - L'héritage de Gemma suite à la mort de son père. - L'achat d'une maison normande à Bailleville - L'installation du couple anglais à Bailleville - L'enchantement momentané de Gemma pour la vie normande. - Le désenchantement de Gemma - La rencontre avec Hervé de Bressigny - La relation adultère de Gemma avec Hervé de Bressigny - Le pied cassé de la petite statuette (Cupidon et Psyché) en porcelaine de Sèvres. - Les achats compulsifs de Gemma - La rupture d'Hervé via un fax - Les soucis financiers de Charlie et Gemma - La dispute et la séparation de Charlie et Gemma - Le départ de Charlie à Londres et les retrouvailles avec Patrick Large - La scène du van Volkswagen à Rouen - Gemma met définitivement fin à sa relation avec Patrick - Charles répare la statuette de madame de Bressigny - Gemma décide de se reprendre en main, de quitter Bailleville et de sauver son mariage.
Partie 4		Récit 1 : - L'enterrement de Gemma - Les circonstances de la mort de Gemma - La découverte du véritable prénom de Charlie et le soulagement de Raymond Joubert Récit 2 : Absence d'événements.
Partie 5		Partie 5 : Cette dernière partie est un prologue (ouverture du récit 1) Récit 1 : - La vente de la maison normande - Le départ pour Londres de « Cyril » Boverly - L'installation d'une nouvelle voisine qui se nomme « Jane Eyre » ... Récit 2 : Absence d'événements

Ainsi, même si Posy Simmonds ne respecte pas la structure classique en trois parties de Flaubert, nous retrouvons dans le deuxième récit de *Gemma Boverly* la transposition de tous les principaux événements de l'hypotexte. L'ajout d'un premier récit permet ainsi à l'auteure de contenir son hypertexte, qui nous renvoie aux principaux événements de l'hypotexte, mais que Posy Simmonds interprète à sa manière, non seulement pour l'adapter à son cadre spatio-temporel, mais également à la réception de son œuvre et aux attentes d'un lecteur contemporain.

3.2.2.2. Les dessins au service de la narration :

Dans cette partie de notre étude, nous avons tenté d'éclairer quelques-unes des principales fonctions des dessins de Posy Simmonds dans la construction et l'enrichissement du récit de *Gemma Boverly* :

- 1) Compléter, clarifier ou illustrer le texte : Dans *Gemma Boverly*, les dessins de Posy Simmonds entretiennent avec le texte trois types de relations :

Premièrement, Posy Simmonds établit souvent une relation symbiotique entre l'image et le texte, comme nous le démontre l'exemple de la figure n°64 :



Figure 64: Extrait de la planche n°30- *Gemma Boverly*-Posy Simmonds.¹

Sur la figure ci-dessus, nous remarquons instantanément l'enchantement de Gemma pour sa nouvelle vie en Normandie : le texte fournit les dialogues et les onomatopées qui traduisent les pensées de Gemma tandis que la narration visuelle transmet, via les expressions faciales, la posture et les gestes de Gemma, l'enthousiasme et la joie qu'elle éprouve en dégustant différentes variétés de pains français. Ainsi, l'image est en symbiose avec le texte puisqu'elle l'enrichit et le complète, ce qui offre une expérience de lecture profonde et immersive.

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p. 43

Deuxièmement, dans certaines scènes de *Gemma Bovery*, Posy Simmonds utilise les illustrations pour éclairer certains éléments qui ne sont que suggérés dans le texte, comme dans l'exemple de la vingt-sixième planche (Figure n°65).

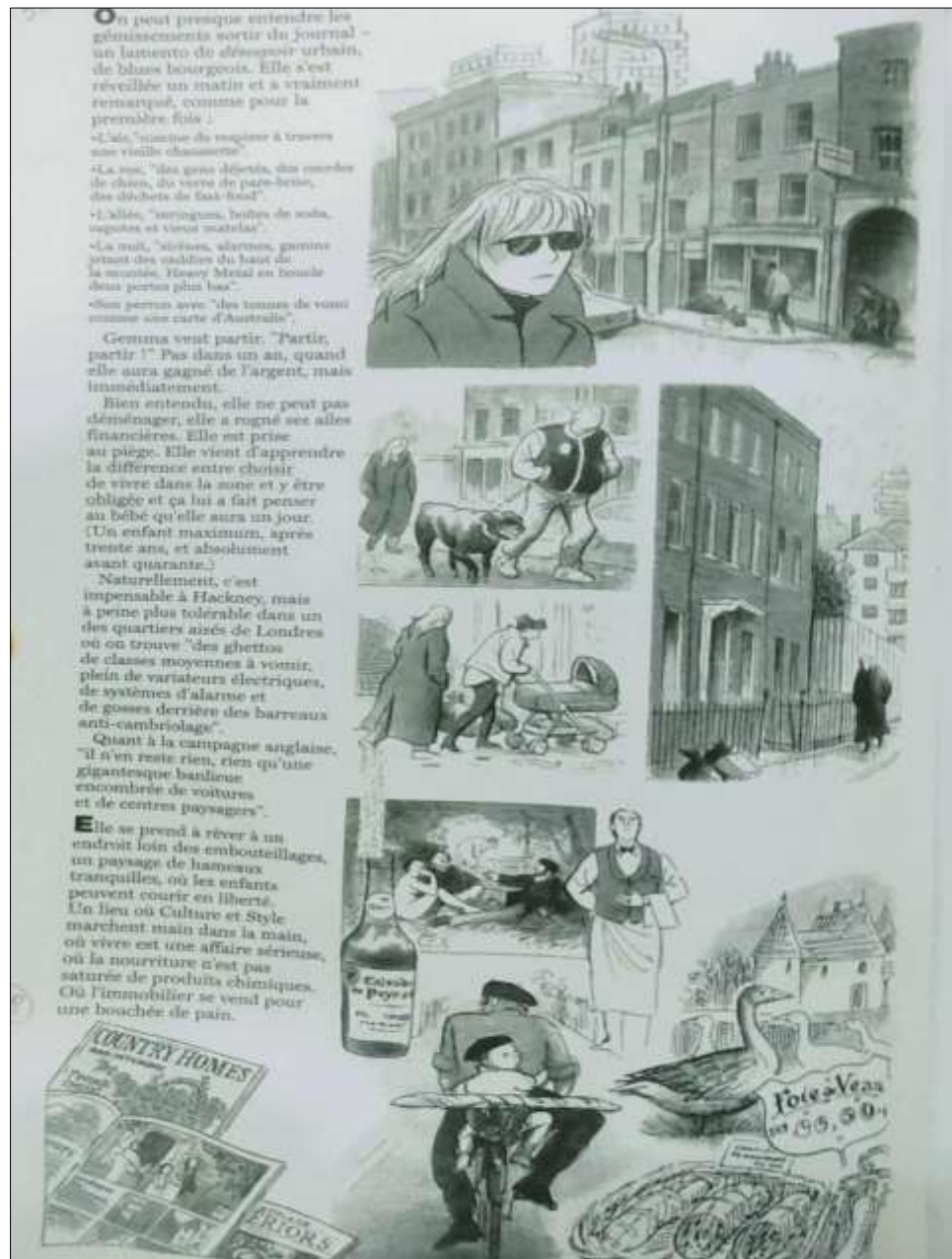


Figure 65 : Planche n°26- *Gemma Bovery*- Posy Simmonds ¹

Au-delà du texte, les illustrations de la vingt-sixième planche permettent au lecteur de visualiser le rêve de Gemma pour une nouvelle vie à la campagne française, ce qui offre une dimension supplémentaire à la narration.

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Bovery*, Denoël Graphic, 2014, p. 38.

Enfin, Posy Simmonds utilise également les images pour simplement illustrer le texte comme pour l'exemple de la trente-deuxième planche (Figure n°66).



Figure 66: Planche n°32- Gemma Boverly- Posy Simmonds.¹

Sur la planche n°32 (Figure n°66), Posy Simmonds ne fait qu'illustrer le désenchantement de Gemma au fil des trois saisons, ce qui facilite la lecture et rend le texte plus attrayant.

- 2) Création d'une ambiance : les dessins de Posy Simmonds établissent le cadre spatial de l'histoire en capturant l'atmosphère de la petite ville normande, avec ses maisons à colombages, ses rues pavées et ses habitants. Mais au-delà de ces descriptions précises, ces images sont accompagnées de détails graphiques qui établissent l'atmosphère visuelle des scènes, comme dans l'exemple de la soixante-douzième planche (figure n° 67).

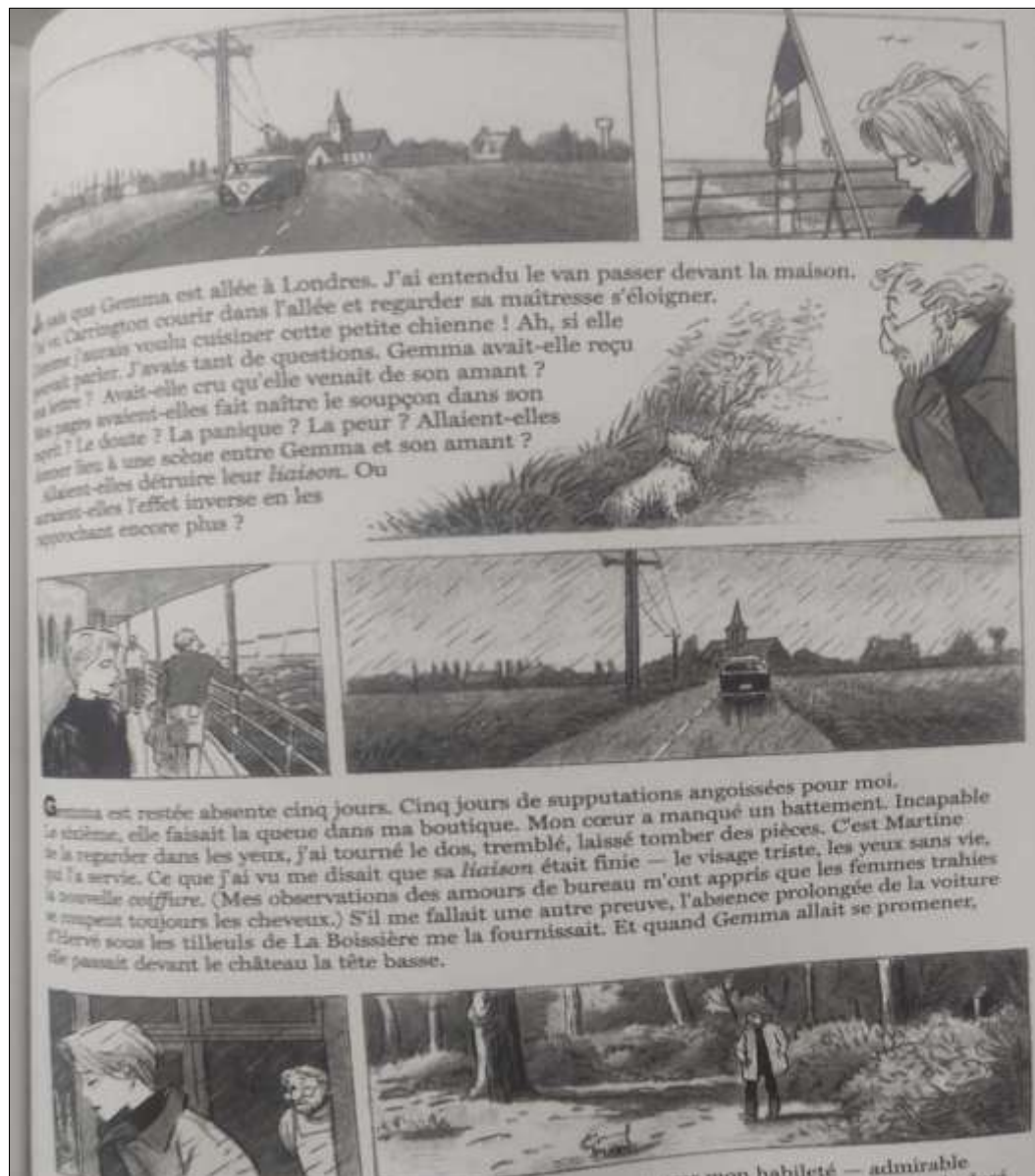


Figure 67 : Extrait de la planche n°72- *Gemma Boverly*- Posy Simmonds.¹

Dans cet extrait d'une planche de *Gemma Boverly*, l'accentuation du noir et la pluie sont des détails visuels qui représentent la dépression de Gemma, ce qui participe à créer le ton mélancolique décrit dans le texte.

- 3) Générer de l'humour et de l'ironie visuelle : Posy Simmonds utilise habilement ses dessins pour ajouter de l'ironie à son texte en mêlant l'humour, la satire et la parodie, comme dans les exemples suivants :

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p. 85.



Figure 68: Illustration extraite de la planche n° 40-*Gemma Boverly*-Posy Simmonds¹

Dans le premier exemple (Figure n°68), Posy Simmonds génère de l'humour en utilisant une illustration caricaturale qui consiste à exagérer certaines expressions faciales (ici, il s'agit des yeux de Gemma) pour amplifier la sensation de dégoût que ressent Gemma pour sa maison pestilentielle. Cela crée un effet humoristique à la scène et une interaction avec le texte.

L'auteure a souvent recours à la caricature et à l'hyperbole visuelle pour souligner les défauts ou le ridicule de ses personnages. Par exemple, pour accentuer l'obsession de Raymond Joubert, le narrateur- personnage du roman graphique pour le personnage de Gemma, Posy Simmonds, le dessine souvent avec

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p. 53.

des yeux écarquillés, ce qui illustre son obsession malade de manière humoristique et ironique. (Figure n°69)



Figure 69 : Extrait de la planche n°78- *Gemma Boverly*-Posy Simmonds.¹

Dans cette même illustration (Figure n° 69), nous remarquons que Posy Simmonds dessine Gemma lors d'une petite promenade routinière dans une pose exagérément dramatique. L'auteure parodie ainsi les clichés romantiques, littéraires et cinématographiques pour souligner les inspirations idéalistes de son personnage tout en les confrontant à une réalité banale et bien plus terne. Ce décalage renforce la disproportion entre l'idéalisme de Gemma et la réalité, ce qui crée un effet ironique aux scènes illustrées. Par ailleurs, le contraste entre les inspirations idéalistes de Gemma et la réalité est souvent illustré pour mettre en scène la satire sociale en s'attaquant à la bourgeoisie campagnarde.

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p. 73.



Figure 70: Planches n°46/47- *Gemma Bovery*-Posy Simmonds.¹

Ainsi, à l'image de Gustave Flaubert, Posy Simmonds dessine des personnages dans des situations visuellement absurdes, comme pour le dîner organisé par Charlie et Gemma en l'honneur de quelques voisins et amis de Bailleville. Cela complète les

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, pp.59-60.

remarques humoristique et critique du texte (Figure n°70), et renforce le lien avec le roman de Flaubert.

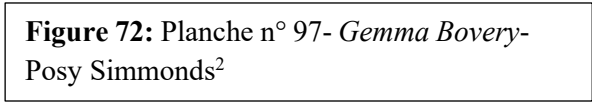
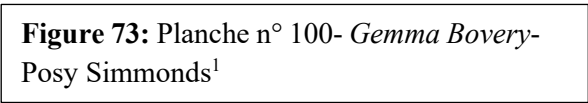
- 4) Les images citationnelles : Dans *Gemma Boverly*, Posy Simmonds affiche clairement le lien qui unit son œuvre avec le roman de Flaubert, et cela est visible aussi bien au niveau du texte qu'au niveau visuel. En effet, dans ce roman graphique, l'auteure multiplie les références et les mises en abyme visuelles avec le roman de Gustave Flaubert, en truffant ses planches d'images comme la couverture du roman *Madame Bovary* (figure n° 71) ou des illustrations du personnages d'Emma Bovary, soulignant ainsi le lien permanent qui unit l'hypertexte et l'hypotexte.



Figure 71 : Case extraite de la planche n° 86-*Gemma Boverly*-Posy Simmonds.¹

- 5) Variation du rythme de la narration : l'usage alterne de séquences d'images et de texte permet à Posy Simmonds de varier le rythme de la narration. Les images peuvent ralentir l'intrigue pour permettre des moments de contemplation (figure n° 72) ou accélérer l'action en montrant des séquences d'événements rapides (figure n° 73), ce dynamisme rend la lecture plus engageante et plus fluide.

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p. 99.



² Ibid., p.112.

Au final, si Flaubert utilisait les mots pour créer des images aussi vive que possible dans l'esprit de son lecteur grâce à des descriptions précises et très détaillées, ce qui lui permettait de peindre l'état d'âme de ses personnages ou de dresser une critique satirique de la bourgeoisie et de la bêtise humaine, Posy Simmonds a quant à elle recours à l'image. Cette dernière n'est pas utilisée comme une simple illustration du texte, mais comme un véritable outil narratif qui lui permet d'offrir une vision critique et souvent drôle des aspirations de Gemma, et de la société dans laquelle elle évolue, tout en préservant et renforçant le lien avec le roman de Flaubert.

3.2.2.3. La langue de Posy Simmonds :

Si la langue de Flaubert est réputée pour son réalisme minutieux, son style élaboré et ses descriptions précises, créant ainsi une immersion profonde dans la vie provinciale du XIXe siècle. La langue de Posy Simmonds est, dans l'ensemble, une langue simple et directe, ce qui permet à un plus grand nombre de lecteurs de comprendre et d'apprécier l'histoire. De plus, la fluidité et la simplicité de la langue permettent de transmettre directement les émotions des personnages, ce qui a un impact puissant sur la trame narrative. Dans cette partie de notre étude, nous avons listé les principales caractéristiques de la langue utilisée par Posy Simmonds dans *Gemma Boverly* :

1) Des dialogues familiers et modernes : Dans cette version française de *Gemma Boverly*, les échanges entre les protagonistes de ce roman graphique se font par le biais d'une langue oralisée, familière et moderne, avec l'emploi de tournures familières mise en gras par Posy Simmonds comme : **veinarde** (chanceuse), **marre** (lasse), **ouais** (oui), **culot** (audace), **cucul** (ridicule), **ringard** (démodé- dépassé), **bidon** (truqué), **bouffer** (manger), **froggies** (français), **schlinguer- puer** (sentir mauvais), **bosser** (travailler), **fayot** (serviable), **taudis** (une maison en très mauvais état), **dingue- givré- tapé- cinglé- barge** (fou), **fâcher** (contrarier), **dégoutant** (répugnant), **larguer** (abandonner, jeter), **le fric** (l'argent), **me buter** (me suicider), etc. Nous remarquons également quelques relâchements syntaxiques, particulièrement dans les dialogues des protagonistes anglais comme Gemma, Charlie, Mark et Wizzy Rankin qui se manifestent par un redoublement

de sujet dans une phrase simple lorsque par exemple Gemma s'adresse à Charlie : « Judi ? Elle t'a viré ? » (Planche n° 18), « Charlie...tu envisagerais de te remarier ? » (Planche n° 21) ou l'absence de l'adverbe de négation « *ne* », dans une phrase négative employée par Mark Rankin : « je sais pas ce que j'ai dit... », « ça m'étonne pas... » (Planche n° 40). Le pronom *nous* est souvent remplacé par *on* par Wizzy Rankin : « ...alors, combien on est pour déjeuner... ? » (Planche n° 34). Pour former une phrase interrogative, ces personnages rejettent les adverbes interrogatifs à la fin de la phrase : « arrêter quoi ? », « il est comment ? » (Planche n° 18). Hervé, le jeune amant de Gemma, utilise quant à lui un « parler jeune » lorsqu'il s'adresse à son meilleur ami Arnaud et même à Gemma. Cette pratique langagière propre aux adolescents et jeunes adultes, se caractérise par l'utilisation de mots et d'expressions souvent nouveaux, créés ou détournés de leur sens originel¹. Ainsi, nous retrouvons dans les conversations d'Hervé de l'argot, du verlan, des anglicismes, etc. Sa prononciation est également plus rapide avec l'emploi de nombreuses abréviations « la cata » au lieu de dire « catastrophe » (planche n° 91), « extra » à la place d'« extraordinaire » (Planche n° 76) et l'emploi de nombreux mots grossiers voire vulgaires. Néanmoins, dans ce roman graphique, la majorité des protagonistes ont plus ou moins employé dans leurs conversations des mots vulgaires, très caractéristique du français moderne. Ainsi, nous pouvons lire des injures mises en évidence par Simmonds en gras ou bien en italique comme : « **fichez le camp** », « **sale fouineur** », « **putain** », « **foutue maison** », « **merde** », « **salaud** », « **salope** », « **fichue névrosée** », « **petite trainée** », « **connard de merde** », « **foutre la merde** », « **se faire foutre** » et bien d'autres. Toutefois, nous remarquons que cette langue familière et oralisée est réservée aux situations informelles, où les personnages se sentent à l'aise avec leurs interlocuteurs. Par exemple, Hervé surélève le niveau lorsqu'il s'adresse à son aristocrate de mère et même lorsqu'il est en compagnie de sa fiancée Delphine ou entouré de personnes appartenant à son rang social. Patrick, l'amant anglais de

¹ Meli, Gnintedem Tchoubou, Vivien, Richelle, Karim, *Le « parler jeune » : une pratique culturelle contemporaine entre identité, représentations et dynamiques interculturelles*, Revue Jeunes et Société, 2017, disponible en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/rjs/2017-v2-n2-rjs05886/1075807ar.pdf>, consulté le 30/03/2025 à 21h56.

Gemma fait quant à lui exception en utilisant parfaitement la langue française, comme le souligne Raymond Joubert lorsqu'il a fait sa connaissance : « Tout cela prononcé avec l'accent français le plus irréprochable que j'ai jamais entendu chez un étranger... » (planche n° 97). Raymond Joubert pour sa part adopte une langue courante, voire familière par moments comme l'emploi d'expressions familières, voire vulgaires comme « emmerdeur » (planche n° 34) ou « je suis prêt à parier ma couille gauche qu'elle a un amant » (planche n° 38) mais il n'hésite pas à employer une langue plus soutenue, voire littéraire lorsqu'il évoque son passé d'éditeur : « qui suis-je pour prétendre répondre à la question : qui suis-je ? » ou dans ses réflexions littéraires sur le roman de Flaubert ou sur ce qu'il reste du romantisme du XIXe siècle : « ...de l'exquis délice du plaisir différé...tous ces longs voyages de la découverte de la sensualité...ils [les jeunes d'aujourd'hui] ne recherchent que le plaisir immédiat ! » (Planche n° 71).

2) L'alternance codique entre le français et l'anglais : Dans cette version française de *Gemma Boverly*, Posy Simmonds, en collaboration avec la traductrice Lili Sztajn n'a pas hésité à souligner l'origine anglaise du couple Boverly et de leurs voisins les Rankins en alternant dans leurs conversations la langue française et anglaise. Ainsi, nous retrouvons dans ce roman graphique deux types d'alternance codique¹ :

Tout d'abord, une forme interphrastique, qui consiste à changer de langue entre les phrases. Cette forme d'alternance codique est utilisée par Posy Simmonds dans les échanges conversationnels entre Gemma et son amant français Hervé de Bressigny puisque cet étudiant est bilingue. Ainsi, nous retrouvons des exemples comme : « alors, on se voit demain, n'est-ce pas ? ...tomorrow ? » (Planche n° 69) ou « qu'est-ce que t'as dit ? ...what were you saying ? » (Planche n° 71).

L'auteure utilise également un deuxième type d'alternance codique : la forme interaphastique, qui suppose un changement de langue à l'intérieur d'une même phrase. Cette dernière est fréquemment utilisée par les protagonistes anglais

¹ Alby, Sophie, *Alternances et mélanges codiques*, Sociolinguistique du contact, édité par Jacky Simonin et Sylvie Wharton, ENS édition, 2013, Article disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/enseditions/12402> , consulté le 01/04/2025 à 13h42.

lorsqu'ils ont du mal à trouver leurs mots en français, mais également par Raymond Joubert lorsqu'il tente de traduire le journal intime de Gemma ou quand il essaye de lui faire comprendre que sa vie est en danger : « One minute ! I explain...laisse-moi expliquer !... Enfin, idiote ! C'est pour ton bien que je fais ça ! For your good ! » (Planche n° 104)

3) Une langue au service de l'ironie : l'ironie est une figure de style qui consiste « à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser »¹, ce qui crée un effet humoristique ou critique. Dans *Gemma Bovery*, Posy Simmonds utilise deux types d'ironie : verbale et référentielle :

1. Pour l'ironie verbale, l'auteure exprime le contraire de ce que ses protagonistes pensent, avec un ton humoristique, comme dans l'exemple suivant : « Gemma : ton divorce...c'était pénible ? – Charlie : mmm pénible... ? Tu veux dire du sang sur les murs ? » (Planche n°18 : la réponse de Charlie est exprimée avec ironie et humour), critique : « « Wizzy Rankin : j'aime vraiment ta déco...c'est tellement charmant et ...si paysan...tu dois adorer vivre ici. » (Planche n°39 : Wizzy humilie Gemma en critiquant sarcastiquement sa maison). Il y a donc un écart entre le sens littéral des mots et le sens réel que Posy Simmonds souhaite transmettre.

2. Quant à l'ironie référentielle dite de situation², elle ne joue pas sur l'opposition entre le dit et le pensé, mais sur la capacité du lecteur à identifier des références qui peuvent être de nature historique, sociale, culturelle ou littéraire, etc. Dans *Gemma Bovery*, Posy Simmonds insère plusieurs références culturelles et littéraires comme dans les deux exemples suivants :

➤ Exemple d'une référence culturelle : Gemma nomme son chien « Carrington » ce nom renvoie au célèbre film britannique « Carrington » sorti en 1995, dont le scénario adapte une biographie du célèbre écrivain et critique britannique Lytton Strachey. Le film raconte particulièrement la passion amoureuse qui a uni l'écrivain avec Dora Carrington, une artiste peintre et une décoratrice britannique.

¹ Basire, Brigitte, *Ironie et métalangage*, Documentation Et Recherche En Linguistique Allemande Vincenne, 1985, disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/drlav_0754-9296_1985_num_32_1_1025, consulté le 02/04/2025 à 20h39.

² Ibid.

Le choix de ce nom pour un chien est particulièrement ironique puisque le boulanger Raymond Joubert, obsédé par Gemma (comme Dora Carrington, qui est une artiste peintre et une décoratrice), se prend pour Flaubert, en tentant de manipuler le destin de sa voisine jusqu'à croire qu'il va devenir un de ses amants.

➤ Exemple d'une référence littéraire : « Du sous-Proust pour les cons de bourgeois » (Planche n°42), dans cet exemple, Posy Simmonds fait une référence littéraire à la madeleine de Proust puisque Raymond Joubert critique ironiquement le stand qui vend aux étrangers un désodorisant avec une senteur nommée « les parfums de l'enfance »). Notant également que l'auteure emploie également des ironies référentielles de nature littéraire qui nous renvoient au roman de Gustave Flaubert, comme le fait que Raymond Joubert recopie la lettre de rupture de Rodolphe pour l'envoyer à Gemma afin de lui faire croire que son amant Hervé de Bressigny vient de rompre avec elle.

Chapitre III

Emma Bovary revisitée : le cas de *Gemma Bovary*

1. Gemma Bovary : une figure bovaryste au prisme de la modernité :

1.1. Emma/Gemma : convergences et divergences :

Comme nous l'avons observé précédemment, Gemma Bovary est une réinterprétation contemporaine de l'héroïne classique Emma Bovary de Gustave Flaubert, étant donné que Posy Simmonds transpose sa vie et ses dilemmes dans un contexte moderne. Ainsi, Gemma et Emma sont deux personnages qui répondent aux caractéristiques de deux époques et de deux contextes sociaux complètement différents. Dans cette dernière partie de notre étude, nous avons élaboré un tableau comparatif (Tableau n° 10) qui met l'accent sur les convergences et les divergences entre Emma Bovary et sa transposition contemporaine Gemma Bovary :

Tableau 10: comparatif des convergences et divergences entre Emma Bovary et Gemma Bovary

Aspect	Emma Bovary	Gemma Bovary
Origine	Personnage de roman	Personnage de roman graphique
Auteur	Gustave Flaubert	Posy Simmonds
Environnement / Époque	Tostes puis Yonville-l'Abbaye : deux villages normands (fictifs) du XIXe siècle.	Londres puis Bailleville (village normand fictif) de la fin du XXe siècle
Situation matrimoniale	Mariée à Charles Bovary	Mariée à Cyril Bovary surnommé Charlie par ses amis anglais.
Éducation	Education religieuse au couvent	Diplômée d'une école supérieure des Beaux-Arts à Londres
Métier	Femme au foyer	Artiste et décoratrice
Traits caractéristiques du mari	➤ Médecin de campagne incompétent. ➤ Ordinaire et Passif ➤ Mari aimant et dévoué ➤ Naïf	➤ Restaurateur d'objets antiques (très compétent) ➤ Ordinaire ➤ Mari aimant ➤ Dénigré face à l'infidélité
Personnalité	➤ Insatisfaite ➤ Romantique ➤ Rêveuse	➤ Insatisfaite ➤ Romantique ➤ Pragmatique
Motivation	Guidée par ses rêves romantiques et ses aspirations sociales	Guidée par son désir de changement et de nouveauté
Réactions aux défis	Passive et mélancolique	Impulsive et déterminée
Conséquences	➤ Dettes ➤ Adultère ➤ Suicide	➤ Difficultés financières ➤ Relations tumultueuses ➤ Mort accidentelle

Les convergences entre Emma Bovary et Gemma Bovary :

- 1) Insatisfaction et ennui : Aussi bien dans le roman de Gustave Flaubert que dans la nouvelle version proposée par Posy Simmonds, Emma et Gemma sont deux personnages qui éprouvent un profond ennui et une insatisfaction envers leur vie quotidienne. Emma Bovary rêve d'une vie d'aristocrate pleines d'aventures et de romances, tandis que Gemma Bovary cherche à échapper à la banalité de son existence.
- 2) Romantisme et illusions : Emma et Gemma sont toutes deux influencées par des idées romantiques et des fantasmes véhiculés par les livres et les médias (pour le cas de Gemma), ce qui les conduit à prendre des décisions imprudentes puisqu'elles idéalisent l'amour et la passion, souvent au détriment de la réalité.
- 3) Conséquences tragiques : Les deux personnages subissent les conséquences tragiques de leurs actions et de leurs désillusions, bien que ces conséquences soient différentes en nature et en contexte.

Les divergences entre Emma Bovary et Gemma Bovary :

- 1) Époque et contexte : Emma Bovary vit dans la France provinciale du XIX^e siècle où les jeunes femmes n'avaient d'autres choix qu'une éducation religieuse qui les préparait à leurs vies de mères et d'épouses dévouées, tandis que Gemma Bovary est une jeune femme émancipée et diplômée d'une grande école des beaux-arts londonienne, vivant et travaillant comme dessinatrice pour un célèbre magazine de décoration en Angleterre puis en France. Ainsi, les valeurs sociales, les attentes et les opportunités sont très différentes entre ces deux époques.
- 2) Personnalité et motivation : Bien que les deux personnages soient insatisfaits, leurs motivations diffèrent. Emma est davantage guidée par ses rêves romantiques et ses aspirations sociales, tandis que Gemma est souvent motivée par un désir de changement et de nouveauté dans un contexte plus contemporain.
- 3) Personnalités des maris : Bien que la réinterprétation moderne du personnage de Gustave Flaubert conserve certains traits caractéristiques de son prédécesseur, Posy Simmonds lui apporte des nuances propres à son époque et à son style. Ainsi,

comme le Charles de Flaubert, Cyril surnommé Charlie est dépeint comme un homme fondamentalement bon et bien intentionné. Il aime sincèrement Gemma et souhaite son bonheur, même s'il ne comprend pas toujours ses aspirations. Mais sa bonté le rend néanmoins vulnérable et le conduit à accepter des situations qui le blessent, comme l'infidélité de son épouse, en préférant vivre dans le déni. Ainsi, sa naïveté n'est pas justifiée comme le Charles de Flaubert par l'ignorance ou la bêtise, mais par son désir de croire en l'image d'une vie de couple idyllique. Même si, vers la fin du roman graphique - juste avant la mort accidentelle de Gemma-, il affirme son caractère et décide de contrôler les événements en prenant la décision d'affronter l'infidélité et les achats impulsifs de Gemma. Ainsi, il prend lui-même la décision de se séparer de son épouse et se rend à Londres afin de prendre du recul et de régler leurs problèmes financiers.

4) Réactions aux défis : La manière dont Emma et Gemma réagissent aux défis de la vie diffère également. Emma dont la nature est rêveuse et très romantique est plus passive et mélancolique face à ses problèmes, ce qui la conduit vers le suicide, alors que Gemma est certes impulsive, mais elle est particulièrement pragmatique. Elle est donc plus déterminée à prendre le contrôle de son destin, même si cela signifie prendre des risques.

En somme, Gemma Bovary est une version moderne et actualisée d'Emma Bovary, adaptée aux enjeux et aux défis du monde contemporain, tout en conservant l'essence du personnage universel exploré par Gustave Flaubert.

1.2. Le fatalisme flaubertien :

Le fatalisme est la croyance des individus ou des groupes à croire que leur destin est régi par une puissance invisible selon laquelle les événements sont prédéterminés et que les humains ne peuvent rien faire pour le changer¹. En littérature, le fatalisme est un concept qui repose sur l'idée que les événements et

¹ Maercker, Ben-Ezra, Esparza, Augsburger, Andreas, Menachem, Oscar, Mareike, *Le fatalisme en tant que croyance culturelle traditionnelle potentiellement pertinente pour les séquelles de traumatismes*, Eur J Psychotraumatol, 2019, Article disponible en ligne sur <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC6735334/>, consulté le 4/04/2025 à 09h14.

les actions des personnages sont prédéterminés par des forces extérieures et inévitables, souvent liées au destin ou à la fatalité. Cette vision du monde suggère que les personnages ne peuvent pas échapper à leur sort, quelles que soient leurs actions ou leurs décisions ¹

Dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, le fatalisme est un thème majeur qui se manifeste à travers les actions et le destin des personnages, notamment celui d'Emma Bovary puisque tout au long du roman, ce personnage est présenté comme une victime de ses désirs et de ses illusions. Son incapacité à trouver satisfaction dans sa vie conjugale et ses rêves romantiques constamment brisés montrent qu'elle est prisonnière d'un destin qu'elle ne peut contrôler. Son suicide est alors perçu comme l'aboutissement de cette trajectoire inévitable comme le souligne Lorenza Maranini, Professeur de littérature française à l'université de Pavie : « La fatalité d'Emma se révèle en quelque chose de manqué, d'inachevé, qui fait partie de sa personnalité, dès l'origine : son hystérie elle-même n'est qu'un symptôme et non la cause du mal (...) Aussi voyais-je le [fatalisme flaubertien] se résoudre en une partie de la symphonie ; il était comme le deutéragoniste de la tragédie : en effet, c'est contre une réalité ironique et implacable qui l'environne et l'enferme de tous les côtés, qu'Emma , se débattant en vain , se heurte douloureusement , jusqu'à en mourir. »²

Ainsi, le parcours d'Emma Bovary est intrinsèquement lié à l'absence du libre arbitre et au thème du fatalisme, qui imprègne tout le roman. Emma, qui aspire à une vie pleine de passions et de luxes, se heurte douloureusement à la réalité. Ses adultères et ses dépenses extravagantes, qui sont censés la libérer de sa monotonie, ne font qu'aggraver son désespoir. Le suicide devient alors une issue inévitable lorsqu'elle réalise que ses rêves ne seront jamais atteints.

¹ Maixent, Jocelyn, *Le fatalisme et la problématique de l'écriture*, 1998, Disponible en ligne sur <https://shs.cairn.info/le-xviii-siecle-de-milan-kundera--9782130489511-page-266?lang=fr&tab=auteurs> , consulté le 05/04/2025 à 10h34.

² Maranini, Lorenza, *La fatalité et la nature dans madame Bovary*, Les amis de Flaubert et de Maupassant, 1953, Article disponible en ligne sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/004_002/, consulté le 05/04/ 2025 à 19h49.

De plus, le romancier ne se contente pas d'une simple mort pour son héroïne puisqu'il la condamne à une mort atrocement lente et douloureuse. En effet, Emma, qui aspirait à une mort rapide et indolore décide d'ingérer de l'arsenic, un poison qu'elle obtient en prétendant en avoir besoin pour tuer ses rats. Cette méthode de suicide est particulièrement douloureuse et lente, reflétant non seulement l'intensité de son désespoir, mais également le point de vue de Flaubert qui considère la mort de son personnage à la fois comme une libération et une condamnation, renforçant ainsi l'idée que le destin d'Emma était scellé dès le début. Toutefois, même si une condamnation sévère plane sur Emma, Flaubert, qui avait retracé tout au long du roman, le parcours intime et tortueux de la tragédie de son héroïne, représente une jeune femme que les lecteurs ne peuvent juger, comme le souligne Lorenza Maranini : « Malgré l'ironie, ou plutôt par l'ironie elle-même, une parole charitable se fait entendre, pareille à celle qu'ont les mères pour leurs enfants coupables ; oui, celle qui se souviennent de l'enfance de leurs enfants, ne savent croire ni dans leur liberté ni dans leur culpabilité, mais seulement dans leur malheur. Flaubert représente une Emma que l'on peut, que l'on doit condamner. La vie la condamne, ses amants la condamnent, elle-même se condamne.¹

Dans sa transposition contemporaine du roman *Madame Bovary*, Posy Simmonds rend hommage à ce fatalisme flaubertien qui consiste à condamner sans pour autant accorder un jugement définitif aux comportements de ses protagonistes. Ainsi, elle met en scène deux personnages : « Gemma et Charlie » qui portent, en plein Normandie du début du XXI^e siècle, des noms qui renvoient Raymond Joubert, le personnage-narrateur du roman graphique au destin tragique des personnages de Flaubert. Ce dernier, ancien éditeur parisien et actuellement boulanger de la petite ville de Bailleville ne se contente pas seulement de raconter l'histoire de ce couple d'anglais, mais se donne comme mission de contrôler les événements et les actions des personnages. Il se prend dès lors pour Gustave Flaubert et tente par tous les moyens même les plus immoraux, comme le

¹ Maranini, Lorenza, *La fatalité et la nature dans madame Bovary*, Les amis de Flaubert et de Maupassant, 1953, Article disponible en ligne sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/004_002/, consulté le 06/02/ à 9h49.

voyeurisme, pour freiner le destin : « À la seconde où j'ai posé les yeux sur lui, j'ai eu l'impression d'être un metteur en scène qui venait de crier « moteur ! » Il s'est brusquement animé. Il a Parlé à Gemma ! Comme si je lui avais intimé l'ordre de le faire, comme si j'avais dirigé Gemma... » (Planche n°42) Toutefois, et malgré tous ses efforts, Gemma refuse de croire à ses avertissements et nie de ce fait la possibilité de subir le même destin tragique que celui de son homonyme :

« Et puis si vous croyez que je vais me **BUTER** pour quelques dettes, vous êtes **DINGUE ! FOU** à lier ! (Planche n° 104 : Gemma en colère qui répond aux justifications de Joubert par rapport à ses nombreuses intrusions dans sa vie privée). Ainsi, malgré le pragmatisme de Gemma, Posy Simmonds condamne son héroïne à mourir ironiquement en s'étouffant accidentellement avec un petit morceau de pain, le même pain que Raymond Joubert [le soi-disant Flaubert] a façonné la veille pour s'excuser de ses nombreuses intrusions dans la vie privée de sa voisine.

Au final, si la mort d'Emma est un acte délibéré et tragique représentant l'aboutissement de sa quête d'évasion et de satisfaction. Posy Simmonds opte pour une mort plus ironique et moins tragique, puisque c'est le résultat d'une série de malentendus et de coïncidences. Par cette interprétation, Posy Simmonds rend hommage au fatalisme flaubertien en explorant comment les désirs et les aspirations de Gemma sont souvent contrecarrés par des forces inéluctables et des réalités implacables. De plus, elle choisit d'épargner la vie de Charlie Boverly car, au dénouement final de ce roman graphique, nous apprenons que son véritable prénom est Cyril. Il échappe donc au destin tragique. Ainsi, contrairement à son prédécesseur, monsieur Boverly ne meurt pas de chagrin à la mort de son épouse mais il finit par vendre la maison normande, qui lui permet de rembourser tous ses dettes, et décide de refaire sa vie à Londres loin du souvenir de Gemma. De ce fait, Posy Simmonds s'adapte au contexte contemporain en soulignant la banalité des tragédies modernes et les conséquences inattendues des choix de vie.

2. La réactualisation du bovarysme flaubertien :

Dans *Gemma Bovary*, Posy Simmonds nous offre une interprétation moderne des principaux éléments du roman de Gustave Flaubert notamment en réactualisant le Bovarysme. Ce concept désigne depuis Jules de Gaultier un état psychologique d'insatisfaction chronique, comme il l'expliquait en 1892 dans *La psychologie de l'œuvre de Flaubert*, puis dans *Le Bovarysme, essai sur le pouvoir d'imaginer* en 1902 : « On entend par Bovarysme la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est, sans tenir compte des mobiles divers et des circonstances extérieures qui déterminent chez chaque individu cette intime transformation. »¹

Selon l'essayiste Jules de Gaultier, le personnage d'Emma Bovary a personnifié en elle cette maladie originelle de l'âme humaine : « Le Bovarysme »², qui est donc un dérivé du nom de l'héroïne littéraire de Gustave Flaubert, Emma Bovary, et définit un sentiment d'insatisfaction chronique qu'éprouve une personne à l'égard de sa condition sociale, de sa vie affective, et qui la conduit à chercher une évasion dans le romanesque, l'imaginaire. Ainsi, aucune réussite, aucun objectif atteint, ne suffit à la rendre heureuse. L'éternel satisfaite a du mal à profiter de ce qu'elle possède. Elle a toujours besoin de plus. Et quand une personne est constamment insatisfaite de sa vie, elle a très vite tendance à la comparer avec celle des autres. Ainsi, Emma Bovary s'évadait de son morne quotidien en lisant des livres à l'eau de rose. Elle s'imaginait à la place de ses héroïnes, des princesses à la vie sentimentale exaltante. Elle vit donc sa vie par procuration et envie celle des autres.

Dans *Gemma Bovary*, à l'instar de Gustave Flaubert, Posy Simmonds n'hésite pas à faire de l'insatisfaction un thème central dans son roman graphique.

¹ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (Paris : Librairie Léopold Cerf, 1892), 20. Cité par Leclerc, Yvan, *Bovarysme, histoire d'une notion*, 2004, disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/purh/7271>, consulté le 07/04/2025 à 22 :03.

² Roche, Juliette, *Etes-vous atteinte du syndrome de Madame Bovary ?*, Article en ligne sur <https://www.cosmopolitan.fr/eternel-insatisfait-ou-le-syndrome-de-madame-bovary.2026094.asp>, consulté le 08/04/2025 à 13h27.

En effet, l'auteure anglaise explore, dans un contexte moderne, le désenchantement des personnages principaux, particulièrement celui de son héroïne à travers les deux aspects suivants :

2.1. L'insatisfaction moderne :

Dans sa transposition contemporaine de *Madame Bovary*, Posy Simmonds traite, dans un contexte moderne, les luttes internes et les conflits personnels de son héroïne qui est continuellement en quête de sens et de bonheur dans sa vie. En effet, après une relation toxique avec le traître- séducteur Patrick Large : « Putain d'amour, comme elle [Gemma] l'écrit, putain d'amour qui l'a poussée dans les bras de ce putain de Patrick. Qu'elle aimait comme elle n'avait jamais aimé personne. Qui l'a jetée. D'où le putain d'amour ! Elle ne veut plus jamais qu'un homme compte autant pour elle. » (Planche n° 14, p.26) Gemma cherche à échapper à la solitude et à trouver un sens plus grand à son existence. La veille de Noël, malade et déprimée, elle rencontre Charlie, un homme divorcé qui partage avec son ex-femme la garde de ses deux enfants. Ce dernier représente pour Gemma tout le contraire de son ex-compagnon : « sa nonchalance, sa fierté professionnelle, son absence de matérialisme, l'odeur du vernis, la sciure dans ses vêtements, ses ongles endeuillés d'une crasse honnête » (Planche n°17, p. 29), elle voit en Charlie l'espérance d'une vie plus authentique. Ainsi, sans vraiment prendre le temps de mieux le connaître et n'éprouvant pas vraiment de sentiments distingués à son égard, Gemma n'hésite pas à rompre plusieurs contrats avec un célèbre magazine culinaire « CITIZON » (Planche n°14, p. 26) : le même magazine où travaille son ex-compagnon comme critique gastronomique) et décide de s'installer précipitamment chez Charlie à Hackney : « un sinistre quartier ouvrier des faubourgs (...) où flotte l'odeur de la misère » (Planche n°17,p. 29) Pourtant habituée à « Shepherds Bush » (Planche n°14,p. 26), un beaux quartier résidentiel de l'ouest de Londres, Gemma est tout excitée à l'idée d'exploiter le potentiel extraordinaire du vieil appartement délabré de Charlie :
« Immédiatement , Gemma s'est mise à arracher, repeindre ,poncer, vernir, rouvrir les cheminées, teinter les planches, mélanger les couleurs et faire des tentures (...)

la création d'une certaine atmosphère d'époque, deviennent ses passions. » (Planche n°17, p.29) Mais la vie médiocre de Charlie finie rapidement par frustrer et décevoir Gemma. Malgré cela, elle ne met pas fin à cette relation et la lecture dans un magazine mondain « people » de l'avis de mariage de Patrick avec sa rivale triomphante « Pandora », la pousse à prendre une décision intrépide : celle de se marier et d'avoir au plus vite un enfant avec Charlie, comme elle le note dans son journal intime lu et commenté par le personnage-narrateur Raymond Joubert : « Décidé de me marier ! » (Planche n°22, p. 34)

Ainsi, après une simple cérémonie civile, loin du grand mariage à l'église tant rêvé par Gemma, elle est désormais confrontée aux véritables problèmes de vie conjugale, comme la vie à Hackney, les intrusions incessantes de l'ex-femme de Charlie et sa relation tendue avec ses deux enfants : « Gemma en a très vite eu assez » (Planche n°25, p. 37) Pourtant, elle s'accroche à ce mariage et se met à rêver d'une vie à la compagne française loin des embouteillages et du stress de Londres, mais surtout loin de l'ex-femme et des enfants de son mari : « Charlie ! je ne vais pas élever un enfant à Hackney !! (...) Je veux DÉMÉNAGER !!! j'en ai marre de tes gosses qui sont là tout le temps...marre que Judi dirige nos vies...marre que tu la laisse faire ! je veux DEMENAGER. » (Planche n°25, p. 37) c'est ainsi qu'après la mort de son père, Gemma investit son héritage dans l'achat à distance d'une vieille maison normande et se mis à fantasmer sur une vie à la compagne française : « Elle se prend à rêver à un endroit loin des embouteillages, un paysage de hameaux tranquilles, où les enfants peuvent courir en liberté. Un lieu où culture et style marchent main dans la main, où vivre est une affaire sérieuse, où la nourriture n'est pas saturée de produits chimiques. Où l'immobilier se vend pour une bouchée de pain. » (Planche n°26, p. 38)



Figure 74: Illustration extraite de la planche n° 27- *Gemma Bovary*- Posy Simmonds.¹

En effet, le projet de Gemma pour cette nouvelle vie à la campagne française est construit à partir d'un ensemble de stéréotypes autour de la « french life »² que la jeune anglaise s'est imaginée à partir d'idées naïves et préconçues sur la vie à la française. Mais cette illusion de vie idyllique représentée graphiquement par Posy Simmonds comme une carte postale qui illustre « le fantasme du tableau parfait qui se meut en coloriage maison normande : « L'image qui l'exaltait à Londres – le parfum des arbres en fleurs et les petits vêtements séchant au verger – est devenue insoutenable. Elle mourrait d'ennui enterrée en Normandie. » (Planche n° 5, p. 16)

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Bovary*, Denoël Graphic, 2014, p. 40

² Godeau, Florence, « *Félicité rustique* » ? L'imaginaire euphorique dans *Gemma Bovary* de Posy Simmonds, 2024, Article en ligne disponible sur <https://www.peren-revues.fr/demeter/1436>, consulté le 10/04/2025 à 22h23.

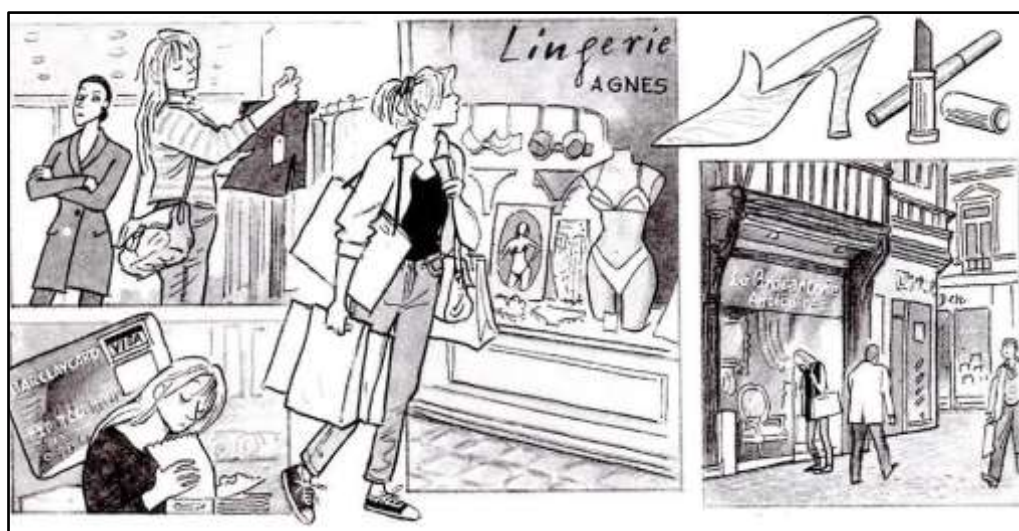


Figure 75 : Illustration extraite de la planche n° 55- *Gemma Bovary*- Posy Simmonds ¹

De ce fait, passé l'enthousiasme des premiers temps, Gemma est confrontée à la banalité de sa vie et ressent les premiers symptômes de l'insatisfaction et de l'ennui. Pour compenser ses frustrations, elle fréquente Hervé de Bressigny, un jeune étudiant aristocrate qui passait ses vacances estivales dans le vieux château familiale pour réviser ses partiels ratés. Gemma voit en Hervé, le moyen de fuir la médiocrité de sa réalité et l'occasion de lui ouvrir des portes professionnelles en travaillant comme illustratrice et décoratrice pour la haute société. Elle s'embarque dès lors dans une relation extraconjugale parsemée de jeux de fantasmes et de séduction, entraînant la jeune femme vers des achats compulsifs (Figure n° 75) pour entretenir l'image de la femme fatale, celle de la « blonde » (Figure n° 76) qu'elle s'était attribuée comme rôle : « c'était une période où elle faisait du shopping. Pas selon son habitude. Ce n'était plus une activité retenue, gouvernée par un souci d'économie, mais un élan frénétique, vorace, totalement démesuré. Une cascade de folles dépenses. (...) un jour d'octobre, elle est apparue dans la tenue complète et j'ai compris qu'elle s'efforçait de jouer ce personnage si banal - *la bonde*- » (Planches n°55-56, pp.68-69)

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Bovary*, Denoël Graphic, 2014, p. 68



Figure 76 : Illustration extraite de la planche n°56- *Gemma Boverly*- Posy Simmonds.¹

Mais sa passion avec Hervé est éphémère, tout comme ses illusions de grande illustratrice et décoratrice de château pour sa mère et ses amis aristocrates. Hervé finit rapidement par quitter Gemma, qui se retrouve à affronter seule, les conséquences de ses actes, notamment ses problèmes financiers et conjugaux.

C'est ainsi que Gemma s'assimile malgré elle à l'héroïne de Flaubert, souffrant ainsi du même syndrome, celui du Bovarysme, ou de l'insatisfaction chronique, qui génère un décalage constant entre les aspirations idéalisées d'une personne et sa réalité². En effet, comme son aînée littéraire, Gemma ressent constamment un sentiment persistant de mécontentement et de frustration face à sa vie réelle et nourrit des rêves et des illusions de grandeur, de passion et d'aventure, qui la pousse à avoir des comportements irresponsables comme

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014, p. 69.

² Dieguez, Sebastian, *Emma Bovary, ou la réalité parallèle*, Cerveau ET Psycho, numéro39,2010, disponible en ligne sur <https://www.cerveauetpsycho.fr/sd/pathologie/emma-bovary-ou-la-realite-parallele-1481.php>, consulté le 09/04/2025 à 21h37.

l'adultère et les dépenses financières. Toutefois, et contrairement à Emma Bovary, qui était prisonnière des contraintes de la société traditionnelle du XIXe, qui réduisait les femmes au rôle de mères au foyer et d'épouses, et confrontée à son endettement, voit sa seule délivrance dans le suicide. Gemma est une femme moderne et plus émancipée. Même si elle n'hésite pas à prendre des initiatives radicales comme une expatriation ou une reconversion professionnelle. Elle reste pragmatique et plus déterminée à assumer les conséquences de ses actes.

En effet, le personnage de Posy Simmonds vit vers la fin du roman graphique, une véritable révolution intérieure, en assumant ses erreurs et en adoptant une attitude plus positive. Ainsi, après sa séparation avec son mari, elle repousse les avances de Patrick Large et de Mark Rankin, reprend son travail d'illustratrices pour des magazines anglais et adopte une vie plus simple et sereine. Posy Simmonds aurait pu se contenter de cette fin mais elle fait le choix de rendre Hommage à Gustave Flaubert en condamnant son héroïne à la fatalité.¹

2.2. L'influence des médias contemporains :

Contrairement au bovarysme d'Emma, ancrée dans une éducation restreinte et une imprégnation de la littérature romantique, la condition psychologique de Gemma est significativement modulée par l'omniprésence des médias contemporains et de la culture populaire. En effet, en s'inscrivant dans la continuité de l'exploration flaubertienne, Posy Simmonds actualise le concept de bovarysme en examinant l'incidence des vecteurs médiatiques actuels sur l'exacerbation des stéréotypes et des attentes socioculturelles intériorisés par son héroïne. Cette influence se manifeste de manière substantielle dans la structuration de sa perception du bonheur et de la conception d'une existence idéale, dans l'orientation de ses aspirations subjectives, ainsi que dans la genèse et la modulation de ses schémas comportementaux.

¹ Caballero Munoz, Marina Isabel, *Adapter l'ironie flaubertienne : l'exemple de Gemma Bovary de Posy Simmonds*, Synergie Espagne n°14, 2021, p.25-41, disponible en ligne sur <https://gerflint.fr/Base/Espagne14/caballero.pdf>, consulté le 10/04/2025 à 14h16.

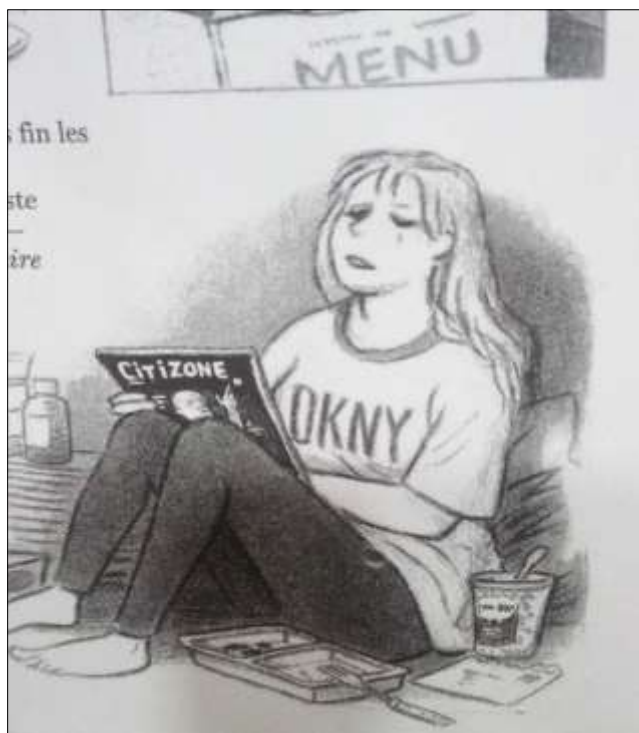


Figure 77 : Illustration extraite de la planche n° 14- *Gemma Bovary*- Posy Simmond ¹

Dans *Gemma Bovary*, Posy Simmonds illustre de manière récurrente l'interaction de son héroïne avec des magazines spécialisés dans la mode et la décoration intérieure (Figure n° 77), soulignant ainsi le rôle de ces supports médiatiques dans la genèse de ses aspirations et de ses désirs. À titre d'exemple, la planche n° 26 (Figure n° 65), révèle, lors des projections mentales de Gemma concernant son existence potentielle à la compagne française, l'intégration par Simmonds de collages issus de magazines et de publicités [vraisemblablement consultés antérieurement par Gemma]. Ces éléments visuels témoignent de la construction d'un flux continu d'images stéréotypées et idéalisées de la vie rurale française, du raffinement esthétique, des relations affectives et du bonheur domestique. Cette exposition médiatique a conséquemment alimenté les aspirations de Gemma qui, confrontée à sa propre réalité, n'ont fait qu'exacerber son sentiment d'insatisfaction, notamment face à ses nombreuses tentatives infructueuses et parfois délétères visant à imiter ces idéaux. Le cas de figure le plus pertinent, selon notre analyse, réside dans les efforts déployés par Gemma pour aménager sa ferme normande. En effet, cette demeure, nécessitant pourtant

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Bovary*, Denoël Graphic, 2014, p. 26.

d'importants travaux de rénovation, a vu Gemma engager des dépenses considérables dans l'acquisition d'« un paquet pour l'ameublement – un tas de cochonneries ». Dans sa perspective, il s'agissait de « la création d'une sorte de perfection, dont la beauté simple devait déteindre sur la Vie elle-même ». Cependant, le résultat final s'est avéré, comme le souligne Gemma dans son journal intime, comparable à : « une foutue boutique de brocanteur...CUCUL...ringard...BIDON...que de la merde. » (Planche n° 33, p.46).

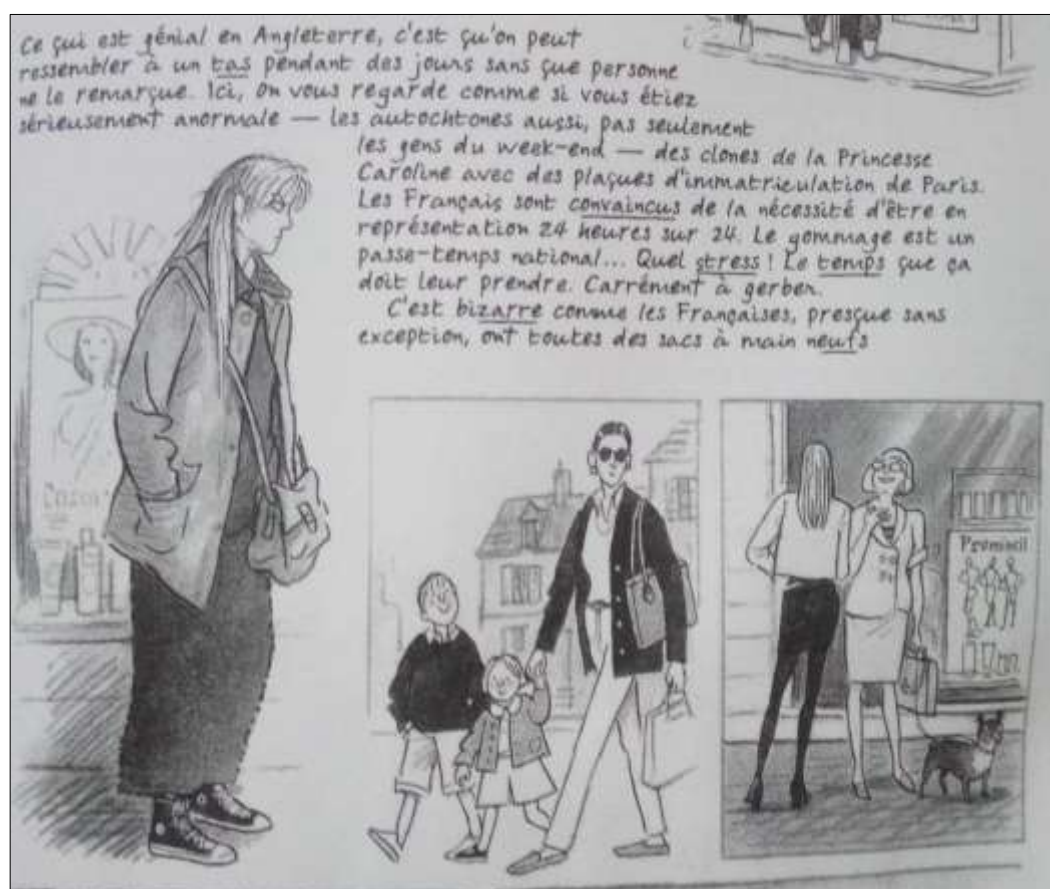


Figure 78: Illustration extraite de la planche n°36-*Gemma Bovary*- Posy Simmonds.¹

Par ailleurs, initialement présentée dans le roman graphique comme une jeune femme corpulente et pour laquelle l'apparence vestimentaire semble revêtir une importance limitée (Figure n°78), Gemma se soumet progressivement, et ce malgré elle, au diktat du corps parfait. Ce dernier constitue un ensemble normatif implicite mais prégnant, d'un ensemble de normes et d'idéaux physiques véhiculés

¹ Simmonds, Posy, *Gemma Bovary*, Denoël Graphic, 2014, p. 49.

par les médias et considérés comme supérieurs, désirable et même nécessaire pour le succès social, l'attractivité et le bien-être perçu.¹

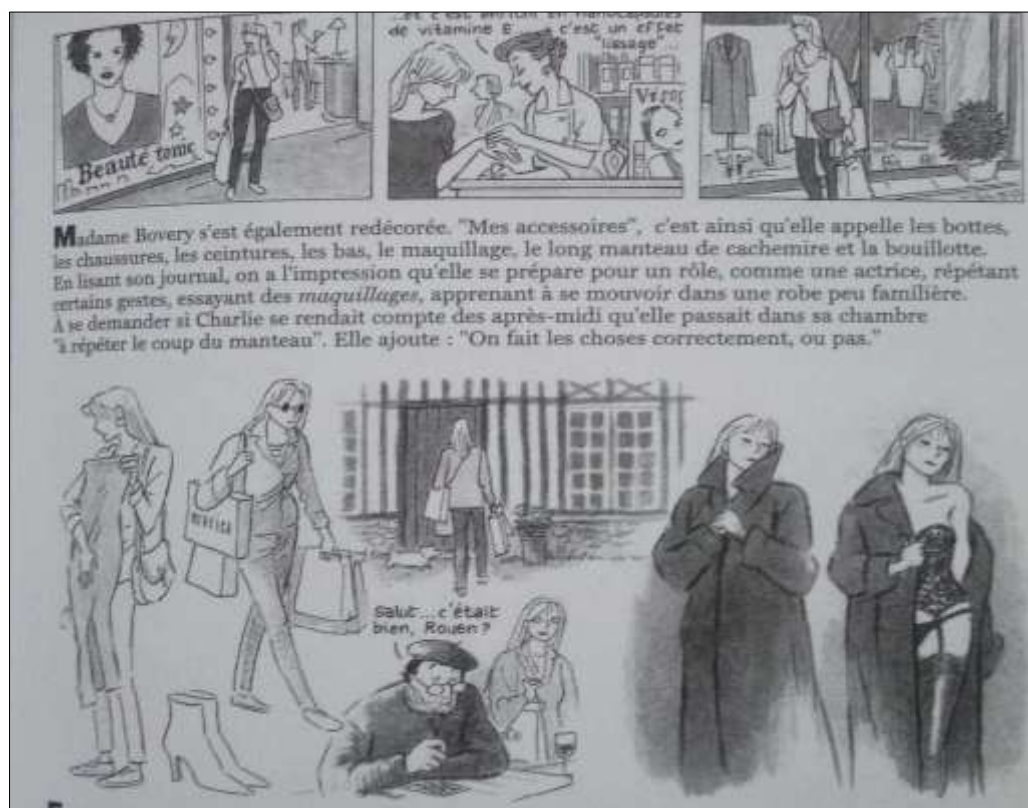


Figure 79: Extrait de la planche n°56- *Gemma Bovary*- Posy Simmonds.²

Ainsi, surexposée à ces messages, Gemma n'hésite pas à s'imposer un régime « horriblement rigoureux » et de nombreuses séances d'activité physique et de « gymnastique » (Figure n° 78) dans cette tentative d'atteindre cette minceur qu'elle érige en synonyme de « beauté et succès ». Cependant, cette soumission et cette quête du corps parfait ne sont pas sans incidence. Gemma ayant déjà engagé des dépenses substantielles dans la tentative de construire un style de vie idyllique au sein de sa ferme normande, aggrave sa situation financière en consommant au-delà de ses capacités économiques des produits cosmétiques et autres artifices esthétiques (Figure n°79), précipitant ainsi une accumulation de dettes et une détérioration de sa relation conjugale. Dès lors, à l'instar de Gustave

¹ Godeau, Florence, *L'imaginaire euphorique dans Gemma Bovary de Posy Simmonds*, 2024, Article disponible en ligne sur <https://www.peren-revues.fr/demeter/1436> , consulté le 13/04/2025 à 17h14.

² Simmonds, Posy, *Gemma Bovary*, Denoël Graphic, 2014, p. 69.

Flaubert, Posy Simmonds met en garde contre les périls inhérents au consumérisme et à l'obsession des apparences.

En somme, dans le roman graphique *Gemma Bovary* de Posy Simmonds, les médias contemporains constituent une force d'influence à la fois discrète et substantielle. L'œuvre, qui articule une narration séquentielle avec une satire sociale incisive, met en évidence l'impact des vecteurs médiatiques modernes sur les aspirations et les comportements individuels. À l'instar de son homologue littéraire, Emma Bovary, Gemma est sujette à l'intériorisation d'idéaux diffusés par la culture populaire, notamment les magazines, la publicité et les représentations médiatiques idéalisées de l'existence. Ces influences agissent comme catalyseurs de son aspiration à une vie perçue comme plus fastueuse et stimulante, tout en intensifiant son sentiment d'insatisfaction face à la réalité prosaïque.

En outre, l'auteure instrumentalise les médias en tant qu'outil narratif, intégrant des éléments visuels et textuels qui mimétisent les conventions stylistiques des périodiques et des revues. Cette stratégie renforce une critique de la société contemporaine, marquée par une préoccupation excessive pour l'apparence et le consumérisme. L'œuvre explore ainsi les modalités par lesquelles les médias façonnent les perceptions et les attentes subjectives, tout en éclairant les répercussions de cette influence sur les décisions et les dynamiques relationnelles de Gemma.

2.3. Synthèse interprétative de l'étude :

Dans cette dernière partie de cette thèse, nous présentons une synthèse interprétative des résultats obtenus. Nous allons de ce fait mettre en relation les résultats obtenus à travers les différentes analyses afin de répondre à nos interrogations. Notre analyse du roman graphique *Gemma Bovary* a révélé que Posy Simmonds a réussi une adaptation à la fois fidèle et profondément novatrice du personnage d'Emma Bovary et des thèmes majeurs de *Madame Bovary*. Le médium de la bande dessinée représentée ici par le roman graphique s'avère un outil puissant pour l'adaptation. En effet, la relation qu'entretiennent le texte et

l'image permettent de visualiser les émotions et les fantasmes de Gemma, de souligner l'ironie de la situation et de commenter visuellement les dynamiques sociales. Le séquençage des images et le recours à une langue contemporaine pour souligner les pensées intérieures offrent une perspective intime sur la psychologie du personnage, complémentaire à la narration textuelle. Ainsi, les résultats de notre étude peuvent être formulées comme suit :

Tout d'abord, Posy Simmonds établit un dialogue intertextuel riche et complexe avec *Madame Bovary* à travers plusieurs stratégies narratives et graphiques, tout en affirmant une identité artistique distincte :

- 1) La transposition des personnages et de l'intrigue : La stratégie la plus évidente est la réinvention des personnages et des éléments clés de l'intrigue de Flaubert dans un contexte contemporain. Gemma Bovary est une transposition directe d'Emma Bovary, partageant son insatisfaction, ses rêves romantiques et sa quête d'une vie plus excitante. L'intrigue suit des parallèles notables, comme les relations adultères et la fin tragique, tout en étant ancrée dans la réalité du début du XXI^e siècle.
- 2) L'utilisation de la narration à plusieurs voix et de l'introspection : Simmonds, à l'instar de Flaubert, explore les pensées et les motivations de ses personnages. Cependant, elle le fait souvent à travers une narration à la première personne (notamment celle de Raymond Joubert) et des extraits du journal intime de Gemma, offrant un accès direct à leurs subjectivités, tout en conservant une distance ironique. Cette polyphonie narrative permet de commenter l'action et les personnages, un procédé que Flaubert utilisait avec son narrateur omniscient mais souvent distancié.
- 3) Le mélange des genres et des styles graphiques : C'est une marque distinctive de l'œuvre de Simmonds. Elle combine des dessins réalistes et expressifs avec des séquences de texte (lettres, extraits de journal, pensées), brouillant les frontières entre la bande dessinée et le roman illustré. Ce mélange lui permet d'explorer la psychologie des personnages et de commenter les événements de manière plus directe et polyvalente que ne le permettrait un seul médium.

4) L'ironie et la satire sociale : Simmonds hérite de la finesse ironique de Flaubert dans sa critique de la bourgeoisie et de ses illusions. Elle transpose cette critique à la société contemporaine, en ciblant notamment les idéaux romantiques véhiculés par la culture populaire (films, magazines) et les clichés sur la vie à la campagne. Son regard satirique sur les bobos parisiens et les expatriés britanniques en Normandie est une contribution originale.

5) La mise en abyme et les références culturelles : l'omniprésence du roman *Madame Bovary* au sein du récit (Raymond Joubert le relit constamment, Gemma est consciente de l'analogie) crée une mise en abyme qui renforce le dialogue intertextuel. De plus, Simmonds parsème son œuvre de références culturelles contemporaines qui ancrent l'histoire dans son époque et soulignent le décalage entre les fantasmes et la réalité.

6) La singularité du trait de la composition : Bien que dialoguant avec une œuvre littéraire, Simmonds affirme sa singularité artistique à travers son style graphique reconnaissable. Son trait fin, ses personnages expressifs et ses compositions de page dynamiques créent une esthétique propre à la bande dessinée, distincte de l'écriture romanesque de Flaubert. Elle utilise la puissance visuelle de la bande dessinée pour souligner l'ironie, l'humour et la tragédie de son récit.

Ensuite, la transposition d'Emma Bovary en Gemma Bovary met en lumière à la fois les permanences et les évolutions des tensions entre les attentes sociales et les aspirations individuelles. Ainsi, les convergences et les divergences entre Gemma et son aîné littéraire apparaissent comme suit :

1) Les convergences :

➤ L'insatisfaction chronique : Comme Emma, Gemma est fondamentalement insatisfaite de sa vie conjugale et de la monotonie de son quotidien. Toutes deux aspirent à une existence plus passionnante, romanesque et conforme à leurs idéaux.

➤ L'influence des modèles culturels : Emma est nourrie par les romans romantiques, tandis que Gemma est influencée par les films, les magazines et une vision idéalisée et stéréotypée de la vie à la campagne française. Dans les deux cas, des représentations culturelles façonnent des attentes irréalistes.

➤ La quête d'authenticité et d'épanouissement personnel : Au-delà du simple désir d'aventure, Emma et Gemma cherchent une forme d'épanouissement individuel et une reconnaissance de leur singularité qui se heurtent aux conventions sociales.

➤ Le rôle du mariage comme institution contraignante : Dans les deux époques, le mariage ; bien que différemment perçu, apparaît comme une institution potentiellement étouffante pour les femmes dont les aspirations dépassent le rôle d'épouse et de mère.

2) Les divergences :

➤ Le contexte social et les opportunités pour les femmes : l'époque de Flaubert offrait des marges de manœuvre beaucoup plus restreintes pour les femmes. Les transgressions d'Emma avaient des conséquences sociales et morales beaucoup plus lourdes. Gemma évolue dans une société contemporaine où les femmes ont théoriquement plus de liberté et d'autonomie, mais où subsistent des passions et des jugements sociaux, notamment en cas d'infidélité.

➤ L'évolution des idéaux romantiques : Si le romantisme littéraire alimentait les rêves d'Emma, les idéaux de Gemma sont plus diffus et influencés par une culture médiatique globalisée. Son « bovarysme » contemporain se manifeste à travers une idéalisation de la « vie à la française » et une quête d'une authenticité souvent superficielle.

➤ La nature des relations et de la sexualité : Les relations extraconjugales d'Emma étaient des transgressions majeures. Gemma, dans une société plus libérale sur le plan sexuel, a des liaisons qui, bien que toujours porteuses de conséquences, sont perçues différemment. La représentation de la sexualité est également plus explicite chez Simmonds.

➤ L'impact de la culture de consommation : Gemma est davantage confrontée à une culture de consommation qui alimente ses désirs et ses frustrations. Les objets, les marques et un certain style de vie deviennent des symboles de statut et d'épanouissement, absents de la même manière dans l'univers d'Emma.

Enfin, Posy Simmonds actualise le concept flaubertien du bovarysme en l'adaptant aux spécificités de la société contemporaine tout en conservant l'essence

fondamentale : l'écart douloureux entre des aspirations idéalisées et une réalité décevante. Ses modalités d'actualisation incluent :

➤ Le bovarysme romantique transposé à l'idéalisation d'un style de vie : Alors qu'Emma rêvait de romans chevaleresques et de passions flamboyantes, Gemma fantasme sur une vision idéalisée de la vie à la compagne française, nourrie par des clichés culturels (films, magazines, publicité, etc.). Son bovarysme se manifeste dans son désir d'incarner une certaine image de la « Française authentique » et de vivre une romance à la hauteur de ses fantasmes.

➤ L'influence des médias contemporains et de la culture populaire : Les sources des illusions ne sont plus uniquement littéraires. Gemma est influencé par le cinéma, la télévision, les magazines de décoration et un imaginaire collectif autour de la « belle vie » en France. Simmonds montre comment la culture médiatique contemporaine continue de façonner des attentes irréalistes et de créer des modèles inatteignables.

➤ La désillusion face à la banalité du quotidien : Comme Emma, Gemma est confrontée à la routine et à la prosaïcité de la vie conjugale et rurale. L'ennui et le sentiment d'étouffement persistent, malgré un contexte social et des opportunités potentiellement différents. Simmonds souligne que la nature humaine et la difficulté de trouver un épanouissement durable peuvent transcender les époques.

➤ La critique de la superficialité et du consumérisme : Le bovarysme contemporains de Gemma est également lié à une certaine superficialité et à une quête de bonheur à travers la consommation et l'apparence. Son désir de posséder une belle maison, des vêtements élégants et de susciter l'admiration reflète une forme de matérialisme qui n'était pas aussi centrale dans le bovarysme d'Emma.

➤ La persistance du désir et de l'insatisfaction féminine : Simmonds montre que malgré les avancées sociales, le désir féminin d'une vie plus riche et plus significative peut encore se heurter à des réalités décevantes et à des attentes sociales, même si ces dernières ont évolué. L'insatisfaction de Gemma, bien que s'exprimant différemment, fait écho à celle d'Emma.

➤ La dimension tragique actualisée : la fin tragique de Gemma, bien que différente dans ses modalités de celle d'Emma, conserve l'essence du bovarysme : la

destruction causée par la poursuite d'illusions et l'incapacité à accepter la réalité. La manière dont elle meurt (accident banal) est une satire moderne de la mort romantique d'Emma.

CONCLUSION

Conclusion

En conclusion, cette étude en deux parties a permis de mettre en lumière la richesse de l'approche interdisciplinaire dans l'étude des transpositions littéraires. La première partie, en se penchant sur la constitution et la réception de la figure d'Emma Bovary, a souligné l'universalité de ce personnage et sa capacité à transcender son contexte d'origine pour devenir un archétype des désillusions et des aspirations humaines. L'analyse de la genèse de l'œuvre flaubertienne et de sa postérité a révélé la complexité de son héritage et de sa fécondité pour les créateurs ultérieurs.

La seconde partie s'est concentrée sur la transposition contemporaine de ce mythe littéraire dans *Gemma Boverly* de Posy Simmonds. En retraçant la genèse et l'essor du Neuvième art et en examinant les théories de l'adaptation au sein de ce médium, nous avons pu décrypter les stratégies narratives et visuelles mises en œuvre par Simmonds pour réactualiser la figure bovaryste. La lecture hypertextuelle de *Gemma Boverly* a révélé comment la bande dessinée, avec son langage spécifique, permet une relecture inventive et critique de l'œuvre flaubertienne, ancrant le personnage dans les problématiques et les codes de la modernité.

Au terme de cette analyse, il apparaît clairement que *Gemma Boverly* de Posy Simmonds ne se limite pas à une simple transposition contemporaine du roman flaubertien. Loin d'une imitation servile, l'œuvre de Simmonds se révèle être une adaptation inventive et profondément dialogique, qui réactualise avec acuité remarquable la figure emblématique d'Emma Bovary pour le lectorat du XXI^e siècle. En transposant l'intrigue et le personnage dans le contexte de la Normandie contemporaine, Simmonds met en lumière la persistance de certains maux et désirs qui traversent les époques, tout en soulignant les mutations significatives induites par les évolutions sociales, culturelles et médiatiques.

Ainsi, l'étude a permis de montrer comment Simmonds parvient à conserver l'essence du personnage d'Emma – son insatisfaction chronique, sa quête d'idéal romantique, sa vulnérabilité face aux illusions – tout en l'encrant dans une réalité contemporaine marquée par la consommation, voire la surconsommation, le

Conclusion

capitalisme et l'individualisme et une certaine forme de désenchantement post-moderne. Par ailleurs, l'utilisation du médium de la bande dessinée s'est avérée particulièrement pertinente pour transposer visuellement les nuances psychologiques et les tensions sociales, offrant une perspective nouvelle sur les thèmes flaubertien de l'ennui, de l'adultère et de la désillusion.

En outre, notre analyse a souligné la dimension métafictionnelle de *Gemma Boverly*. Par son intertextualité assumée et sa conscience aiguë de l'héritage littéraire, Simmonds invite à une réflexion sur le processus même de l'adaptation et sur la manière dont les figures classiques continuent de nous parler et d'être réinterprétées à travers le temps. L'œuvre de Simmonds ne se contente pas de rendre Hommage à Flaubert ; elle engage un véritable dialogue critique, interrogeant la pérennité de son œuvre et la pertinence de ses thèmes pour le monde contemporain.

En définitive, *Gemma Boverly* apparaît comme une preuve éloquente de la vitalité et de la malléabilité des figures littéraires classiques. La transposition opérée par Posy Simmonds démontre que le personnage d'Emma Bovary, loin d'être figé dans son époque, possède une capacité de résonance et de réinterprétation continue. À travers le prisme de la bande dessinée, Simmonds offre une relecture à la fois fidèle et novatrice, qui non seulement éclaire d'un jour nouveau le chef-d'œuvre de Flaubert, mais révèle également les enjeux et les complexités de la condition féminine contemporaine, héritière d'une longue tradition littéraire mais confrontée à de nouveaux défis et aspirations. Cette étude contribue ainsi à une meilleure compréhension des dynamiques complexes entre l'œuvre source et son adaptation, et souligne l'importance des relectures créatives pour maintenir vivante la richesse du patrimoine littéraire.

Ainsi, la prolifération des transpositions littéraires dans le paysage culturel contemporain soulève des questions fondamentales quant à la réception des œuvres, à la redéfinition des frontières médiatiques et à la dynamique de l'intertextualité. Ces réécritures, qu'elles s'opèrent au sein du champ littéraire lui-même (par le biais de suites, de pastiches, de réinterprétations, etc.) ou qu'elles

Conclusion

migrent vers d'autres formes d'expression artistique (cinéma, théâtre, bande dessinée, jeux vidéo, etc.), exercent une influence significative sur notre appréhension des récits et des personnages.

En effet, l'impact de ces transpositions est multiple. Elles permettent une revitalisation des œuvres classiques, les rendant accessibles à de nouveaux publics et les inscrivant dans des contextes culturels renouvelés. Elles favorisent également un dialogue intergénérationnel autour des textes fondateurs, stimulant la curiosité et incitant potentiellement à un retour aux sources littéraires. Sur un plan créatif, les transpositions offrent un terrain fertile d'expérimentation, encourageant les auteurs et les artistes à explorer de nouvelles perspectives narratives, stylistiques et formelles.

Cependant, ces pratiques ne sont pas exemptes d'enjeux. La question de la « fidélité » à l'œuvre originale demeure un point de tension constant, suscitant des débats passionnés quant à la légitimité des interprétations et des adaptations. Les impératifs commerciaux propres à chaque médium peuvent parfois conduire à des simplifications, des dénaturations ou des appropriations qui interrogent le respect de l'intention auctoriale et de l'intégrité de l'œuvre. De plus, la multiplication des transpositions soulève la question de l'originalité et de la place des créations purement originales dans un paysage culturel saturé de réécriture.

En définitive, la réflexion sur l'impact et les enjeux des transpositions littéraires contemporaines nécessite une approche nuancée. Il s'agit de reconnaître leur potentiel enrichissant en termes de diffusion culturelle et d'innovation artistique, tout en demeurant vigilant quant aux risques de dilution du sens, de standardisation des récits et de marginalisation des voix nouvelles. Comprendre les dynamiques complexes qui sous-tendent ces processus de réécriture est essentiel pour appréhender l'évolution constante de notre rapport aux textes et aux imaginaires collectifs.

Références bibliographiques

Références bibliographiques

❖ Corpus Étudiés :

- Gustave, Flaubert, *Madame Bovary*, Collection ; À tous les vents, Volume 715, La bibliothèque électronique du Québec, téléchargé en ligne sur <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>.
- Simmonds, Posy, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, 2014.

❖ Ouvrages Théoriques Et Critiques :

- Adde, Jean-Michel, *Les onomatopées*, Voix littéraires, 2012.
- Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1957, rééd. Livre de Poche, 2010.
- Alikavazovic, Jakuta, *Flaubert : panorama d'un auteur*, Studyrama, 2003.
- Assouline, Pierre, *Hergé : L'homme qui créa Tintin*, Oxford Université Press, 2009.
- Baron-Carvais, Annie, *La bande dessinée*, Que sais-je ? Paris : puf, 2007.
- Barthe, Roland, *La Préparation du roman*, édition Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, rééd. Livre de Poche, 2009.
- Berthou, Benoît, *Éditer la bande dessinée*, Éditions du Cercle de la Librairie, 2016.
- Bigeast, Faustine, *Madame Bovary de Gustave Flaubert : Analyse approfondie*, Profil-Littéraire, 2015.
- Bisson, Julien, *Lucky Luke : le secret d'une œuvre*, Lire l'express, 2016.
- Boquet, Verhoest, José-Louis, Eric, *Franquin ; chronologie d'une œuvre*, Broché, 2007.
- Bouissou, Jean-Marie, *Manga ; Histoire et univers de la BD japonaise*, Philippe Picquier, 2010.
- Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Broché, 1994.
- Canivet-Fovez, Chrysoline, *Le Manga : l'origine, l'histoire et l'influence de la bande dessinée japonaise*, Eyrolles, 2014.
- Canivet-Fovez, Raitt, Alain, William, *Pour Louis Bouilhet*, Edition en Anglais, 1994.
- Castagnès, Gilles, *Réalisme (1856-1857) : journal dirigé par Edmond Duranty*, Classiques Garnier, 2017.

Références bibliographiques

- Challe, Dujardin, Marie, Anne, *Les éditeurs de bande dessinée et de littérature pour la jeunesse*, Crisp, 2010.
- Colet, Louise, *Mémentos*, édition Kime, Paris, 2018.
- Cri, Matthieu, *Maîtres du neuvième art : bandes dessinées et identité franco-belge*, Presse universitaire de Liverpool .2005.
- Debray, Régis, *Transmettre*, Paris, O. Jacob, 1997.
- Donaldson-Evans, Mary, *Madame Bovary au cinéma : Adaptation, Idéologie, Contexte*, New York : Éditions Rodopi. 2009.
- Du Camp, Maxime, *Souvenirs littéraire : Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval*, Sand, éd. Complexes, 2002.
- Garcia, Alain, *L'adaptation du roman au film*, Dujarric, 2000.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Édition du Seuil (coll. « Ponts Essais »), Paris, 1982.
- Genette, Gérard, *Seuils*, édition le Seuil, Paris, 1987.
- Genette, Raymonde Debray, *Études génétiques ; Esquisse de méthode, Métamorphoses du récit, Autour de Flaubert, « Poétique »*, Seuil, Paris, 1988.
- Ghosn, Josephe, *Romans Graphiques : 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, Le mot et le reste, Marseille, 2009.
- Gilles Ratier, *Les « Spirou » de Jijé : 2ème partie*, BD Zoom, 2010.
- Gothot-Mersch, Claudine, *La Genèse de Madame Bovary*, Broché, 2014.
- Groensteen, Peeters, Thierry, Benoit, *L'invention de la bande dessinée*, Hermann, 1994.
- Groensteen, Thierry, *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée 2*, Paris : Puf, 2011.
- Groensteen, Thierry, *La bande dessinée : mode d'emploi, Les impressions nouvelles*, 2007.
- Groensteen, Thierry, *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, éditions de l'An 2, 2006.
- Groensteen, Thierry, *L'univers du manga*, Casterman, réédition de 1996.
- Groensteen, Thierry, *Nocturnes : Le rêve dans la bande dessinée*, Broché, 2013.

Références bibliographiques

- Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Presses universitaires de France, 1999.
- Jeanneret, Yves, *Penser la trivialité*, Paris, Hermes science publications-Lavoisier, 2008.
- Jennequin, Jean-Paul, *Histoire du comic-book*, Vertige Graphique, 2002.
- Kaenel, Philippe, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880) : Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*, Librairie Droz, 2005.
- Koyama-Richard, Brigitte, *Mille ans de manga*, Flammarion, 2007.
- Lesage, Sylvain, *L'effet livre : Métamorphoses de la bande dessinée*, Presses universitaires François-Rabelais, 2019.
- Lesage, Sylvain, *Publier la Bande Dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album : 1950-1990*, Presses de l'enssib, 2018.
- Lewis, Georges, *Les nouveaux Bovary : Génération Facebook*, l'illusion de vivre autrement ? éditions Pearson, 2012.
- Martinez, Michel, *Etude de l'œuvre : Madame Bovary*, Paris, Bordas, 2003.
- MCcould, Scott, *L'Art invisible*, Delcourt, 2007.
- Mitaine, Roche, Schmitt-Pitiot, Benoît, David, Isabelle, *Bande dessinée et l'adaptation*, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015.
- Montalbetti, Christine, *La Fiction*, GF-Flammarion, 2001.
- Morel, Yves, *Les Schtroumpfs ou le refus de venir au monde*, Versailles, Via Romana, 2022.
- Patrick Gaumer, « Rob-Vel » dans *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris, Larousse, 2010.
- Paul, Gravett, *Les 1001 BD qu'il faut avoir lues dans sa vie : De 1930 à 1949 : Spirou*, Flammarion, 2012.
- Peeters, Benoît, *3 minutes pour comprendre 50 moments-clés de l'histoire de la bande dessinée*, Courrier du Livre, 2022.
- Peeters, Benoît, *Lire la bande dessinée ; Cases, planche, récit*, Champs Flammarion, 1998.
- Philippot, Didier, *Gustave Flaubert ; « Mémoire de la critique »*, presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

Références bibliographiques

- Philippot, Didier, *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2006.
- Pustka, Elissa, *La bande dessinée : Perspectives linguistiques et didactiques*, Narr Francke/ Attempto Verlag, 2022.
- Richet, Bertrand, *Le tour du monde d'Astérix*, Presses Sorbonne Nouvelle via Open Edition, 2018.
- Rouvière, Nicolas, *Astérix et les « deux corps du roi » : la parodie des fondements mythiques de l'État*, dans *Mythe et bande dessinée, études réunies par Viviane Alary et Danielle Corrado*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- Saïd, Edward, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil, Paris, 2005.
- Sigal, Den, *Grapholexique du manga ; comprendre et utiliser les symboles graphiques de la BD japonaise*, Eyrolles, 2006.
- Tanguy, Renard, Logé, Marie-France, *Flaubert et la théorie littéraire*, Publications des facultés universitaires de Saint-Louis, Bruxelles, 2005.
- Umberto, Eco, *Kant et l'ornithomachie*, Le livre de Poche, 2007.
- Vingen, Barbara, *Le Flaubert réel*, Avant-propos, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 2009.
- Woldemar, Amsden, von Seidlitz, Dora, *Hokusai*, Groupe Eyrolles, 2014

❖ Articles et ouvrages en ligne :

- Merlet, Gustave, *Le Roman physiologique : Madame Bovary, par M. Gustave Flaubert*, Revue européenne, 15 juin 1860, Disponible en ligne sur http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_mer.php?imp=1 , consulté le 25- 02-2022 à 19h24.
- Robert, Pascal, *La Bande Dessinée ; Une intelligence subversive*, 2020, Disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/pressesenssib/9463>
- Raitt, Alan William, *Pour Louis Bouilhet*, Edition en Anglais, 1994, p.23, disponible en ligne sur https://books.google.dz/books/about/Pour_Louis_Bouilhet.html
- Tondeur, De Claire-Lise, *Gustave Flaubert critique : thèmes et structures*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1984, disponible en ligne sur https://www.google.dz/books/edition/Gustave_Flaubert_critique
- Beerbohm, Wheeler, Robert, Doug, *Töpffer en Amérique*, 2001, Article en ligne sur <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article925>

Références bibliographiques

- Brunetière, Ferdinand, *Gustave Flaubert*, 2013, <http://journals.openedition.org/flaubert/2002> , consulté le 26-02-2022
- Baetens, Jan, *Littérature et bande dessinée : Enjeux et limites*, Cahiers de Narratologie, 2009, Article en ligne disponible sur : <http://journals.openedition.org/narratologie/974>
- Bonkowski de Passos, Jaime, *Le roman graphique est-il l'évolution gentrifiée de la BD ?*, 2020, Actua.BD, Article en ligne disponible sur <https://www.actuabd.com/Le-roman-graphique-est-il-l-evolution-gentrifiee-de-la-BD-3-3>
- Cristtus Portela, Jean, *Sémiotique de la bande dessinée : regards sur la théorie franco-belge*, Open Edition journal, 2016, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/signata/1247>
- Emilie Lechenaut. *Le manga : un dispositif communicationnel : perception et interactivité*, Sciences de l'information et de la communication. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013, Disponible en ligne sur <https://theses.hal.science/tel-01379703/document>
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, London, 2006, p.19, Disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/doc/264246594/02-Hutcheon-Beginning-to-Theorize-Adaptation-From-Theory-of-Adaptation>
- Leclerc, Yvan, *Flaubert au scalpel*, Revue Flaubert, n° 12, 2012 | Gustave avant Flaubert : les années de jeunesse à l'Hôtel-Dieu de Rouen. Numéro dirigé par Joëlle Robert in <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=104>
- Neefs, Jacques, *Flaubert et la mimesis scénarique*, 2018, Article en ligne disponible sur <http://www.item.ens.fr/index.php?id=116648>
- Shigemi, Inaga, *Impressionnisme et japonisme ; Histoire d'un malentendu créateur*, 1998, Article disponible en ligne sur <https://inagashigemi.jpn.org/uploads/pdf/98impressionisme.pdf>
- Ajac, Bernard, « Introduction » : *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/document/815579428/Gustave-Flaubert-context-social>
- Alain. Buisine, *L'Orient voilé*, Paris, Zulma, 1993, disponible en ligne sur https://ejournals.eu/en/journal_article_files/full_text/018ed86e-2399-72ff-9ebb-1c0ecd14c889/download
- Alary, Viviane, *La littérarité en question dans le roman graphique*, Cahiers d'études romanes, pp.165-177, 2018, disponible en ligne sur <https://journals.openedition.org/etudesromanes/8381>

Références bibliographiques

- Alby, Sophie, *Alternances et mélanges codiques*, Sociolinguistique du contact, édité par Jacky Simonin et Sylvie Wharton, ENS édition, 2013, article disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/enseditions/12402>
- Baecque, Antoine, *Une certaine tendance du cinéma français de François Truffaut Janvier 1954*, Article disponible en ligne sur <https://francearchives.gouv.fr/fr/commemo/recueil-2004/38842>
- Baridon, Laureillard, Laurent, Marie, *Identifier et interpréter la « caricature » en Asie de l'Est, Extrême-Orient*, 2015, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/extremeorient/2816?lang=en>
- Barthes, Roland, *Théorie du texte*, Encyclopaedia Universalis 1973, Article disponible en ligne sur https://www.psychanalyse.com/pdf/THEORIE_DU_TEXTE_ROLAND_BARTHES.pdf
- Basire, Brigitte, *Ironie et métalangage*, Documentation Et Recherche En Linguistique Allemande Vincenne, 1985, disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/drlav_0754-9296_1985_num_32_1_1025
- Baudry, Julien, *La bande dessinée à l'université française : un état des lieux*, Comicalités, 2015, Article disponible en ligne sur <http://graphique.hypotheses.org/512>
- Bazin, André, *Film et roman*, Séquences, pp. 45–46, 1959, Disponible en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1957-n8-sequences1151829/52322ac.pdf>
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma : Pour un cinéma impur*, défense de l'adaptation, Les éditions du cerf, 1987. Disponible en ligne sur https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/149377/mod_resource/content/1/QU%C2%B4EST-%20CE%20QUE%20LE%20CIN%C3%89MA.pdf
- Berchet, Jean-Claude, *Le voyage en Orient : Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, édition critique, 1985, disponible en ligne sur <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000678768>
- Bismut, Roger, *Sur une chronologie de Madame Bovary*, 1973, Les amis de Flaubert et de Maupassant, Article en ligne sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/042_005/
- Bluestone, George, *Novels into film*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1957, Disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/doc/268551369/Bluestone-Novels-Into-Film>
- Bouko, Yasmina, *Comment décoder un manga et quelques exercices pratiques*, Idboox, 2020, Disponible en ligne sur <https://www.idboox.com/pop-culture-lifestyle/episode-5-comment-decoder-un-manga-et-quelques-exercices-pratiques/>

Références bibliographiques

- Boyer, Elisabeth, *L'impureté : une question qui divise André Bazin*, Article en ligne disponible sur <http://www.artcinema.org/article62.html>
- Brix, Michel, *Flaubert et Du Camp : Quelques remarques*, 2016, Article en ligne sur : <https://www.revue-relief.org/articles/10.18352/relief.939/galley/971/download/>
- Bruneau, Jean, *L'intervention : Langages de Flaubert*, Actes du colloque de London (Canada, 1973), Minard, 1976, disponible en ligne sur <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000678768>
- Bruneau, Jean, *Noms et prénoms dans Madame Bovary*, Les Amis de Flaubert – Année 1977 – Bulletin n° 51 – Page 42, disponible en ligne sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/051_042/
- Brunet, Manon, *Les lettres orientales de Flaubert (1849-1850) ou La fabrique d'un imaginaire romanesque*, 1991, Article en ligne sur <https://www.erudit.org/en/journals/tce/2001-n65-tce604/008230ar.pdf>
- Brunetière, Ferdinand, *Gustave Flaubert*, 2002, Article disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/flaubert/2002>
- Caballero Munoz, Marina Isabel, *Adapter l'ironie flaubertienne : l'exemple de Gemma Boverly de Posy Simmonds*, Synergie Espagne n°14, 2021, p.25-41, disponible en ligne sur <https://gerflint.fr/Base/Espagne14/caballero.pdf>
- Carreira, Elodie, *Les 20 ans de Denoël Graphic : petite collection, ; grands succès*, 2023, Article en ligne sur <https://www.livreshebdo.fr/article/les-20-ans-de-denoel-graphic-petite-collection-grands-succes>
- Carvalho, Ana Alexandra, *Madame Bovary : l'héroïne flaubertienne au cinéma selon Sophie Barthes*, Carnets : association portugaise d'études françaises, 2021, Article en ligne disponible sur <https://journals.openedition.org/carnets/13254>
- Chalard-Fillaudeau, Anne, *Les études culturelles*, Presses universitaires de Vincennes, 2015, Article disponible en ligne sur <https://www.cairn.info/les-etudes-culturelles--9782842924386.htm>
- Challe, Dujardin, Marie, Anne, *Les éditeurs de bande dessinée et de littérature pour la jeunesse*, Courrier hebdomadaire du CRISP, 2010, Article disponible en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-courrier-hebdomadaire-du-crisp-2010-32-page-5.htm>
- Chaput, Luc, *Compte rendu de La Politique des auteurs*, Les textes, 2006, textes réunis et présentés par Antoine de Baecque, Paris : Cahiers du cinéma 2001, Disponible en ligne sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2006-n242-sequences1096172/47763ac.pdf>

Références bibliographiques

- Charles Baudelaire, *M. Gustave Flaubert ; Madame Bovary- La tentation de Saint Antoine*, L'artiste, 18 octobre 1857, Disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/pul/6080>
- Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803*, Disponible en ligne sur <https://theconversation.com/debat-confondre-lhomme-et-loeuvre-ou-le-retour-de-sainte-beuve-127950>
- Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Le Moniteur Universel*, 4 mai 1857, Article repris dans *Causeries du lundi*, Garnier, 1857-1862, t. XIII, p. 346-363. Disponible en ligne sur Gallica : <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM->
- Chevalley-Sabatier, Lucie, *Gustave Flaubert et sa sœur Caroline*, Les Amis de Flaubert – Année 1956 – Bulletin n° 8 – Page 2, Article en ligne, disponible sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/008_002/
- De Gaultier, Jules, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, 1892, disponible en ligne sur http://srhlf.free.fr/PDF/Jules_de_Gaultier_Le_Bovarysme.pdf
- Delorme, Isabelle, *L'échappée belle du roman graphique dans l'édition française*, Sociétés & Représentations, Éditions de la Sorbonne, 2019, Article en ligne disponible sur <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2019-2-page-195.htm>
- Deplaedt, Yannick, *L'émergence de la Nouvelle Vague*, 2018, Article en ligne sur <https://core.ac.uk/download/pdf/235012067.pdf>
- Desset, Fabien, *La transtextualité et la transposition d'art comme outils d'étude de l'ekphrasis : exemple de Percy Bysshe Shelley*, Itinéraires, 2015, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/itineraires/2432#ftn9>
- Détrez, Christine, *Des shōnens pour les garçons & des shōjos pour les filles ?*, Réseaux, 2011, disponible en ligne sur Cairn.info ; Matières à réflexion sur <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2011-4-page-165.htm>
- Di Stefano, Rosa Maria, *Maxime du Camp d'après sa correspondance avec Flaubert*, Les Amis de Flaubert, 1979, Bulletin n° 54, p.7, Article en ligne sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/054_006/
- Dieguez, Sebastian, *Emma Bovary : ou la réalité parallèle*, Cerveau ET Psycho, numéro39,2010, disponible en ligne sur <https://www.cerveauetpsycho.fr/sd/pathologie/emma-bovary-ou-la-realite-parallele-1481.php>
- Donaldson-Evans, Mary, *Liste des adaptations cinématographiques de Madame Bovary (1932-2000)*, 2023. Article en ligne sur https://flaubert.univ-roen.fr/derives/mb_cinema_maryde.php

Références bibliographiques

- Fabio, Moroni, Andréa, Elisa, *De la bête au super-héros : valorisation de l'animalité dans la BD*, Société, n°106, 2009, pp.33-44, Disponible en ligne sur : <http://www.cairn.info/revue-societes-2009-4-page-33.htm>
- Fatmi, Saâd-Edine, *Analyser la bande dessinée : de la sémiologie à la stripologie*, Synergies Algérie n° 14 - 2011 pp. 89-96, disponible en ligne sur https://gerflint.fr/Base/Algerie14/saad_edine.pdf
- Ferreira, Cristelle, *Quand la bande dessinée s'installe au musée*, 2020, Article en ligne disponible sur <https://www.bubblebd.com/9emeart/bd/edito/quand-la-bande-dessinee-s-installe-au-musee#France>
- Fournier, Louis, *Flaubert et le « Nouveau Roman » ; Un cas de paternité douteuse*, Les Amis de Flaubert – Année 1978 – Bulletin n° 52 – Page 13, Article en ligne disponible sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/052_013/
- Françoise Baby, *Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation*, Etude littéraires, Volume13, numéro1, 2005, disponible en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1980-v13-n1-etudlitt2212/500508ar.pdf>
- Frejlich, Hélène, *Les amants de Mantes : Flaubert et Louise Colet, 1936*, disponible en ligne sur <https://files.4in1.ws/Mercure-de-France-OCR/1936-03-15.pdf>
- Frey, Laurent, Inio, Asano, *Le maître de la tranche de vie*, L'éclaireur FNAC, 2022, Article en ligne sur <https://leclaireur.fnac.com/article/137874-portrait-inio-asano-le-maitre-de-la-tranche-de-vie/>
- Gallice, Bruno, *Rémanence de Madame Bovary dans l'édition illustrée*, 2014, Disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/flaubert/2356>
- Gauderault, Groensteen, André, Thierry, *La Transécriture : Pour une théorie de l'adaptation*, Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip, Nota Bene, Québec, 1998, disponible en ligne sur <https://fr.scribd.com/document/585726720/Gaudreault-Andre-Thierry-Groensteen-La-Transecriture>
- Giber, Jacques, *À propos d'une édition illustrée de Madame Bovary*, 2017, Article disponible sur : <https://www.librairiekoegui.fr/files/librairie/images/A%20propos%20d'une%20e%CC%81dition%20illustre%CC%81e%20de%20Madame%20Bovary%20version%202.pdf>
- Gilles Philippe, *L'Idiot de la famille : repères chronologiques*, Recherches & Travaux, 2007, Disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/244>
- Gilles Philippe, *Le discours indirect libre et la représentation du discours perçu*, Fabula / Les colloques, Marges et contraintes du discours indirect libre, 2016, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3867.php>

Références bibliographiques

- Godeau, Florence, *Félicité rustique : L'imaginaire euphorique dans Gemma Boverly de Posy Simmonds*, 2024, Article en ligne disponible sur <https://www.peren-revues.fr/demeter/1436>
- Groensteen, Thierry, *Neuvième art*, 2012, Article en ligne disponible sur <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article451>
- Groensteen, Thierry, *Pour une internationalisation des études sur la bande dessinée dans le contexte de la mondialisation*, 2014, Article en ligne sur <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article13>
- Groensteen, Thierry, *Roman graphique*, *Neuvième art*, 2012, Article en ligne disponible sur <https://www.citebd.org/neuvieme-art/roman-graphique>
- Guerrier, Sophie, *Bécassine : dès 1923 un baron prend sa défense*, 2018, *Le Figaro*, disponible en ligne sur <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2018/06/19/26010-20180619ARTFIG00342-becassine-ne-laisse-pas-indifferent-meme-un-baron.php>
- Guilbert, Xavier, *La légitimation en devenir de la bande dessinée*, 2011, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/comicalites/181>
- Guilbert, Xavier, Norakuro, *Du9 ; l'autre bande dessinée*, 2018, Article disponible en ligne sur <https://www.du9.org/dossier/norakuro/>
- Gustave Merlet, *Le Roman physiologique : Madame Bovary, par M. Gustave Flaubert*, *Revue européenne*, 15 juin 1860, disponible sur http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_mer.php?imp=1
- Hébert, Louis, *Le Modèle actantiel*, Signo, Université du Québec, 2006, Disponible en ligne sur <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>
- Hesse-Weber, André, Petitjean, Armelle, *Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation*, Centre d'études linguistiques des textes et des discours, Université Paul Verlaine, Metz, 2011, Article en ligne sur https://www.eer.cz/artkey/eer-201102-0001_pour-une-problematization-semiologique-de-la-pratique-de-l-8217-adaptation.php
- Hôte, Hélène, *Procès de Madame Bovary : réquisitoire d'Ernest Pinard*, Texte établi sur l'édition de Madame Bovary, Charpentier, 1873, service recherche, Cérédi, université de Rouen. Article en ligne disponible sur : http://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/mb_pinard.php6
- Huitorel, Jean-Marc, *Les Chemins actuels de la critique*, *Critique d'art* n°39, 2012, Disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/critiquedart/2619>
- Hureau, Maxime, *La bande dessinée comme forme académique*, 2019, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/belphegor/1882>

Références bibliographiques

- Imbert, Claude, *Flaubert*, 1967, disponible sur <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3621095.pdf>
- Iwao Seiichi, *Dictionnaire historique du Japon*, volume 19, 1993. Lettre T. p. 4. Disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1993_dic_19_1_944
- Jayot, Delphine, *Le bovarysme*, histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne, Flaubert [En ligne], 2009, Disponible en ligne sur : <http://journals.openedition.org/flaubert/411>
- Joly, Renaud, *Présentation des différentes structures narratives*, 2023, Article en ligne sur <https://www.renaud-joly.fr/presentation-des-differentes-structures-narratives/>
- Kuper, Simon, *Comment la guerre a affecté l'œuvre d'Hergé*, 2011, Article en ligne sur <https://www.slate.fr/lien/45455/tintin-herge-guerre-occupation>
- Lachapelle, R. (1981). *Mais qu'est-ce donc que les arts visuels ?*, Liaison, (17), 2016, Article disponible en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/liaison/1981-n17-liaison1165787/43952ac.pdf>
- Lachasse, Jérôme, *Le marché de la BD et du Manga a battu tous les records en 2021*, article en ligne sur https://www.bfmtv.com/people/bandes-dessinees/le-marche-de-la-bd-et-du-manga-a-battu-tous-les-records-en-2021_AN-202201280271.html
- Leclerc, Yvan, *Bovarysme : histoire d'une notion*, 2004, disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/purh/7271>
- Leclerc, Yvan, *Comment une petite femme devient mythique*, 2017. Article disponible en ligne sur <https://api.nakala.fr/data>
- Lemaire, Reno, *En attendant re (no)master*, 2023, Article en ligne sur <http://www.mangak07.com/2023/03/en-attendant-re-no-master-3/6.html>
- Léonard, Jacques, *Les études médicales en France entre 1815 et 1848*, Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine, 1966, Article disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1966_num_13_1_2898 , consulté le 02/04/2022 à 22h43.
- Léonard, Jacques, *Les études médicales en France entre 1815 et 1848*, Revue d'histoire moderne Contemporaine, 1966, disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1966_num_13_1_2898
- Lesage, Sylvain, *L'album de bande dessinée, une exception franco-belge*, Open éditions books, 2019, Article en ligne sur <https://books.openedition.org/pufr/29130>

Références bibliographiques

- Lesage, Sylvain, *Quand les bandes dessinées veulent entrer à l'université, Hypothèses*, 2020, Article en ligne disponible sur <https://penserlabd.hypotheses.org/19>
- Levalet, Rizet, Nelly, Clément, *Emma Bovary, Flaubert et nous : un suicide entre mélancolie et hystérie*, 2010, Article en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-et-projective-2010-1-page-247.htm>
- Limat-Letellier, Nathalie, *Historique du concept d'intertextualité*, Presse universitaires de Franche-Comté, 1998, Article en ligne sur <https://books.openedition.org/pufc/4507?lang=fr#:~:text=4C'est%20Julia%20Kristeva,%20C%20dat%C3%A9%20de%201966%2D67>
- Lyon-Caen, Judith, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, 2002, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/rh19/445?lang=en>
- Madame de Sévigné, *De Mme DE SÉVIGNÉ À Mme DE GRIGNAN*, Paris, vendredi 17 juillet 1676, texte établi par Suard, Firmin Didot, 1846 (p. 362), Disponible en ligne sur [https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_choisies_\(S%C3%A9vign%C3%A9\),_%C3%A9d._1846/Lettre_171](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_choisies_(S%C3%A9vign%C3%A9),_%C3%A9d._1846/Lettre_171)
- Maercker, Ben-Ezra, Esparza, Augsburger, Andreas, Menachem, Oscar, Mareike, *Le fatalisme en tant que croyance culturelle traditionnelle potentiellement pertinente pour les séquelles de traumatismes*, Eur J Psychotraumatol, 2019, Article disponible en ligne sur <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC6735334/>
- Maixent, Jocelyn, *Le fatalisme et la problématique de l'écriture*, 1998, Disponible en ligne sur <https://shs.cairn.info/le-xviii-siecle-de-milan-kundera--9782130489511-page-266?lang=fr&tab=auteurs>
- Mak, Joël, *Histoire culturelle et bande dessinée : pistes méthodologiques et propositions pédagogiques pour questionner la BD en tant que document historique*, 2012, Article disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/ugaeditions/1259>
- Maranini, Lorenza, *La fatalité et la nature dans madame Bovary*, Les amis de Flaubert et de Maupassant, 1953, Article disponible en ligne sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/004_002/
- Martel, Kareen, *Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception*, Erudit, 2006, article en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2005-v33-n1-pr1041/012270ar/>
- Mattaliano, Grace, *Onna-e vs Otoko-e : La peinture ; Miroir de la société pendant la période Kamakura*, L'art et l'architecture asiatique, 2023, Article en ligne sur <https://diluo.digital.conncoll.edu/Asianart/exhibition/onna-e-vs-otoko-e-paintings-mirror-society-during-the-kamakura-period/>

Références bibliographiques

- Méaux, Daniel, *L'univers en portefeuille : Maxime Du Camp en Egypte*, 1997, Ecriture et Paysage, Disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/inter_1164-6225_1997_num_11_1_1105
- Meli, Gnintedem Tchoubou, Vivien, Richelle, Karim, *Le « parler jeune » : une pratique culturelle contemporaine entre identité, représentations et dynamiques interculturelles*, Revue Jeunes et Société, 2017, disponible en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/rjs/2017-v2-n2-rjs05886/1075807ar.pdf>
- Méon, Jean- Matthieu, *Introduire le graphic novel*, Congrès de l'Association française des études américaines, 2016, Toulouse, France, Article disponible en ligne sur <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02369335v1/document>
- Meyer, Christine, *Comme un autre Don Quichotte : Intertextualité chez Canetti*, 2001, Disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/enseditions/34303>
- Meyer, Jean-Paul, *À propos des albums de BD adaptés de romans : de la transposition littéraire à la transposition didactique*, 2012, Article disponible sur <https://books.openedition.org/ugaeditions/1245>
- Monthéard, Oriane, *Exception et imitation dans Gemma Boverly de Posy Simmonds*, Polysème : revue d'études intertextuelles et intermédiaires, 2020, disponible en ligne sur <https://journals.openedition.org/polysemes/8358>
- Omaïs, Mehdi, *Nous sommes tous (ou presque) atteints du virus Bovary*, 2016, Article en ligne sur <http://www.slate.fr/story/111891/virus-bovary>
- Ory, Pascal, *Mickey go homme ; La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950)*, Persée, 1984, Article en ligne sur https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1984_num_4_1_1718
- Ouellet, Réal, *Jean-Paul Sartre ; L'Idiot de la famille (Gustave Flaubert de 1821 à 1857)*, Paris, Gallimard, 1972, p. 667, disponible en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1972-v5-n3-etudlitt2192/500261ar.pdf>
- Pageaux, Daniel-Henri, *Littérature comparée et comparaison, Bibliothèque comparatiste*, 2005, Disponible en ligne sur <https://sflgc.org/bibliotheque/pageaux-daniel-henri-litterature-comparee-et-comparaisons/>
- Pallascio, Serge, *Le monde flottant*, Cap-aux-Diamants ; La revue d'histoire du Québec, 2015, Article disponible en ligne sur <https://id.erudit.org/iderudit/79586ac>
- Paolucci, Benoît, Philippe, Glaude, *La Bande dialoguée*, 2020, Article en ligne sur <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2264>
- Patrice Vibert, *Quelques propositions pour une lecture sartrienne de Madame Bovary*, Revue Flaubert, n° 8, 2008 | Madame Bovary, encore. Numéro réuni par Yvan Leclerc,

Références bibliographiques

avec la collaboration de Juliette Azoulai, Article disponible en ligne sur : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue8/vibert.php>

- Peeters, Heidi, *Linda Hutcheon : A Theory of Adaptation*, 2007, Article en ligne in Image § Narrative magazine sur http://www.imageandnarrative.be/inarchive/house_text_museum/peeters.htm
- Petibon, Nathalie, *La figure de la comparaison chez Flaubert*, 2014, Article disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/flaubert/2279>
- Piette, Jacques-Erick, *L'accession au statut d'artiste des dessinateurs de bande dessinée en France et en Belgique*, 2104, Article en ligne disponible sur : <https://shs.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2015-1-page-111?lang=fr>
- Pissavy-Yvernault, Christelle, *Spirou : pour toujours lié à notre enfance*, 2021, Article en ligne sur <https://www.rtbf.be/article/spirou-pour-toujours-lie-a-notre-enfance-9893770>
- Poyet, Thierry, *L'influence de Flaubert sur Maupassant*, 2016, Article en ligne disponible sur <https://books.openedition.org/purh/7368?lang=fr>
- Poyet, Thierry, *Louise Colet : écriture féminine et codification du féminin*, Sociopoétiques, 2019, Article en ligne sur <https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=698&file=1>
- Raimond, Michel, *Le réalisme subjectif dans "L'Éducation sentimentale"*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n°23, 1971, disponible en ligne sur : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1971_num_23_1_990
- Ratier, Gilles, *Les grands auteurs de la bande dessinée européenne*, quatrième chapitre, sur BD Zoom, 2017, Article en ligne sur <http://bdzoom.com/117220/patrimoine/les-grands-auteurs-de-la-bande-dessinee-europeenne-quatrieme-chapitre-americanisation-a-volonte-et-deuxieme-salve-de-periodiques-pour-enfants%E2%80%A6/n>
- Remington, Miranda, *Garō ; la revue de l'avant-garde du manga*, Pen, 2022, Article en ligne disponible sur <https://pen-online.com/fr/culture/garo-la-revue-de-lavant-garde-du-manga/>
- Reverzy, Éléonore, *Flaubert et la prostitution*, Revue Flaubert, 2017, disponible sur Fabula in https://www.fabula.org/actualites/flaubert-et-la-prostitution_71172.php
- Roberts, Paula, *L'espace dans Madame Bovary*, 1994, Disponible en ligne sur https://www.researchgate.net/publication/311630461_L'espace_dans_Madame_Bovary

Références bibliographiques

- Roche, Juliette, *Etes-vous atteinte du syndrome de Madame Bovary ?*, 2023, Article en ligne sur <https://www.cosmopolitan.fr/eternel-insatisfait-ou-le-syndrome-de-madame-bovary,2026094.asp>
- Sartre, Jean-Paul, *L'Idiot de la famille*, Bibliothèque de philosophie, Gallimard, Paris, 1988, disponible en ligne sur <http://www.flsh-agadir.ac.ma/wp-content/uploads/2022/03/Sartre-LIdiot-de-la-famille.pdf>
- Smits, Ivo, *La dynamique sino-japonaise (wakan) à l'époque de Heian*, Open Edition Journal, 2017, Article en ligne sur <https://journals.openedition.org/medievales/8043?lang=en>
- Solym, Clément, *Ces ouvrages aux sujets tabous qui offensent l'Amérique*, Actualité ; les univers du livre, 2015, disponible en ligne sur <https://actualitte.com/article/43379/bibliotheque/ces-ouvrages-aux-sujets-tabous-qui-offensent-l-039-amerique>
- Spinks, Hailey, *Ukiyo-e : mouvement et influence sur le design contemporain*, 2021, 99Designs, Article en ligne sur <https://99designs.fr/blog/histoire-design-genres-mouvements/ukiyo-e/>
- St-Pierre, Martine, *Le bruit des noms*, Volume 23, numéro 3, hiver 1987, disponible en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1987-v23-n3-etudfr1058/035730ar.pdf>
- Tawfiq, Tawfiq, Aziz Abdullah, Ahmad Ameen, *La signification des couleurs : l'exemple de "Madame Bovary" de Flaubert*, Université de Moussal, Irak, âdâb Al Râfidayni, 2005, Article en ligne disponible sur : <https://www.iasj.net/iasj/download/4502cb88ec64d693>
- Thévenet, Jean Marc, *Des difficultés d'exposer la bande dessinée : Archi et BD au palais de Chaillot*, 2010, Article en ligne sur <https://www.phylacterium.fr/?p=567>
- Töpffer, Rodolphe, *Essai de physiognomonie*, 1845, disponible en ligne sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529034f.item>
- Töpffer, Rodolphe, *Histoire d'Albert*, La Bibliothèque Numérique Romande, 1845, p.51, Disponible en ligne sur https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/topffer_histoire_d_albert.pdf
- Trouvé, Alain, *Lecture et intertextualité*, Edition et presses universitaires de Reims, 2006, Article en ligne sur <https://books.openedition.org/epure/675>
- Truffaut, François, *Une certaine tendance du cinéma français*, Les Cahiers du cinéma, n° 31, janvier 1954, article en ligne sur <https://fr.scribd.com/document/105106181/Truffaut-Une-certaine-tendance-du-cinema-francais>

Références bibliographiques

- Tsuji, Sanae, *Les impressifs japonais : analyse linguistique des gitaigo et inventaire des impressifs japonais*, 2003, disponible en ligne sur https://sfej.hypotheses.org/files/2024/07/JPluriel_05_pp393_402_Tsuji.pdf
- Vangindertael, Zoé, *Étude de la Bande Dessinée dans le champ muséal*, Université du Québec à Montréal, 2018, Etude disponible sur <https://archipel.uqam.ca/14652/1/T1043.pdf>
- Vinken, Barbara, *Le continent noir du désir masculin : Colet et Flaubert*, encore, 2010, disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/flaubert/968>
- Wetherill, Bevan, Peter ,David, *Sur la génétique textuelle*, Brill, 2023, disponible en ligne sur https://books.google.tt/booksedition/Sur_la_génétique_textuelle
- Young-Rae Ji, *La reconstruction sartrienne de la vie de Flaubert*, Recherches & Travaux, 2007, Disponible en ligne sur <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/221>
- Zylberstein, Jean-Claude, *Quand Flaubert et Baudelaire "offensaient"*, 2007, Article en ligne disponible sur http://www.lefigaro.fr/livres/2007/02/01/03005-20070201ARTFIG90185-quand_flaubert_et_baudelaire_offensaient.php

❖ Correspondances De Gustave Flaubert :

- Lettre à Charles Augustin Sainte-Beuve, 23 décembre 1862, Disponible en ligne sur : <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/23-d%C3%A9cembre-1862-de-gustave-flaubert-%C3%A0-charles-sainte-beuve/>
- Lettre à Ernest Chevalier, 6 mai 1849 disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1848-49.htm>
- Lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/12-juin-1862-de-gustave-flaubert-%C3%A0-ernest-duplan/>
- Lettre à George Sand, 15 décembre 1866, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1866.htm>
- Lettre à George Sand, 5 juillet 1868, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1868.htm>
- Lettre à Jules Duplan, 5 juillet 1862, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/5-juillet-1862-de-gustave-flaubert-%C3%A0-jules-duplan/>
- Lettre à Louis Bouilhet, 14 novembre 1850 disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/50e.html>

Références bibliographiques

- Lettre à Louis Bouilhet, 4 juin 1850 disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1850.htm>
- Lettre à Louis Bouilhet, 13 mars 1850 disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1850.htm>
- Lettre à Louis Bouilhet, 14 novembre 1850 disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/50e.html>
- Lettre à Louis Bouilhet, 15 janvier 1850 disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1850.htm>
- Lettre à Louis Bouilhet, 1er décembre 1849 disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1848-49.htm>
- Lettre à Louis Bouilhet, 17 janvier 1852, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.htm>
- Lettre à Louis Bouilhet, 6 juin 1855, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1855.htm>
- Lettre à Louis Bouilhet, 1er décembre 1849 disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1848-49.htm>
- Lettre à Louis Bouillet, 14 novembre 1850, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/50e.html>
- Lettre à Louise Colet, 2 juillet 1853, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm>
- Lettre à Louise Colet, 15 avril 1852, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9918&mot=&action=M>
- Lettre à Louise Colet, 26 avril 1853, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=10006&mot=montaigne&action=M>
- Lettre à Louise Colet, 03 avril 1852, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/52c.html>
- Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/16-janvier-1852-de-gustave-flaubert-%C3%A0-louise-colet/>
- Lettre à Louise Colet, 2 juillet 1853, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm>

Références bibliographiques

- Lettre à Louise Colet, 26 avril 1852, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.htm>
- Lettre à Louise Colet, 27 août 1846 disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1846.htm>
- Lettre à Louise Colet, 07 juillet 1853, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm>
- Lettre à Louise Colet, 12 octobre 1853, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/53m.html>
- Lettre à Madame Roger Des Genettes, 18 avril 1880, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/80d.html>
- Lettre à Louise Colet, 14 octobre 1846, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php>
- Lettre à Louise Colet, 28 juin 1853, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm>
- Lettre à Louise Collet, 07 avril 1854, Disponible en ligne sur https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/lettres/MB_difficultes.html
- Lettre à Louise Collet, 12 janvier 1852, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.htm>
- Lettre à Louise Collet, 13 juin 1852, Disponible en ligne sur https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/lettres/MB_difficultes.html
- Lettre à Louise Collet, 16 janvier 1852, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1851.htm>
- Lettre à Louise Collet, 23 mai 1852, Disponible en ligne sur https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/lettres/MB_difficultes.html
- Lettre à Louise Collet, 23 octobre 1851, Disponible en ligne sur https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/lettres/MB_difficultes.html
- Lettre à Louise Collet, 27 mars 1852, Disponible en ligne sur <https://www.mon-poeme.fr/citations-gustave-flaubert/>
- Lettre à Louise Collet, 3 novembre 1851, Disponible en ligne sur https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/lettres/MB_difficultes.html
- Lettre à Maurice Schlesinger, 18 décembre 1859, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1859.htm>

Références bibliographiques

- Lettre à Maxime Du Camp, avril 1846, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1846.htm>
- Lettre à Maxime Du Camp, 7 avril 1846, disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1846.htm>
- Lettre à Théophile Gautier, janvier 1857, Disponible en ligne sur <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1857.htm>

❖ Thèses § Mémoires Consultes :

- Deharbe, Adélaïde, *Les groupes d'éditions au Japon ; organigramme de l'édition au Japon*, thèse de doctorat sous-la direction de Clémence Thierry, au département Études du BIEF, 2008, disponible en ligne sur <https://www.bief.org/fichiers/operation/4101/media/9879/Organigramme%20Japon%202018.pdf>
- Delaborde, Blanche, *Poétique des impressifs graphiques dans les mangas 1986-1996*, Thèse de doctorat en linguistique, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris, 2019, disponible en ligne sur <https://hal.science/tel->
- Ezzine, Kheira Yasmine, *Littérature et intermédialité : La transécriture du roman de Yasmina Khadra l'Attentat*, thèse de doctorat, 2020, disponible en ligne sur <http://e-biblio.univ-mosta.dz/handle/123456789/17904>
- Fragonara, Aurora, *La pratique de l'adaptation : approche sémio-linguistique et cognitive*, thèse de doctorat, université de Lorraine, 2016, disponible en ligne sur <https://theses.hal.science/tel-02076644/>
- Girardin, Marina, *Les interactions de la critique littéraire savante et de la biographie d'écrivain en France, dans la seconde moitié du XIXe siècle : cas de Flaubert*, thèse de doctorat en études littéraires, Université du Québec à Montréal, septembre 2014, Disponible en ligne sur <https://archipel.uqam.ca/6771/>
- Jayot, Delphine, *Le Bovarysme, histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne*, thèse de doctorat, 2007, disponible en ligne sur <https://theses.fr/2007PA082838>
- Pierre-Laurent Daures, *Enjeux et stratégies de l'exposition de Bande dessinée*, mémoire de master 2 Bande dessinée, présenté sous la direction de Lambert Barthélémy (Université de Poitiers) et de Thierry Groensteen (EESI) en 2011. Disponible en ligne sur http://neuviemeart.citebd.org/IMG/pdf/Daures_Expo_BD2.pdf

❖ Sitographie :

https://www.lemonde.fr/arts/visuel/2016/04/15/la-bd-entre-au-musee_4903162_1655012.html

Références bibliographiques

- <https://www.christiandeportzamparc.com/fr/projects/musee-herge>
- <https://ecolejeantrubert.com/>
- <https://ecolejeantrubert.com/>
- <https://www.academie-bd.fr/>
- <https://www.atelier-bd.com/>
- <https://www.cesan.fr/>
- <https://www.hear.fr/la-hear/presentation/>
- <https://www.liconograf.com/>
- <https://www.saint-luc.be/>
- <http://www.erg.be/>
- <https://www.ecole-pivaut.fr/>
- <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trans/79048>
- <https://www.visiterouen.com/actualites/au-rythme-des-temps-forts/foire-saint-romain-rouen/>
- <http://labrechebd.com/repertoire-de-la-recherche/cat/thematique/theorie-de-la-bande-dessinee/>
- <http://www.denoel.fr/Footer/La-maison-d-edition>
- <http://www.stluc-bruxelles-esa.be/>
- <https://bmsaintbrieuc.wordpress.com/2015/01/05/la-bande-dessinee-muette>
- <https://ecolejeantrubert.com/>
- <https://fadoc.univ-toulouse.fr/mod/page/view.php?id=1097>
- <https://formations.univ-poitiers.fr/fr/index/master-XB/master-XB/master-arts-lettres-et-civilisations-JAHV9G1D/parcours-bande-dessinee-JAI73N46.html>
- <https://formations.univ-poitiers.fr/fr/index/master-XB/master-XB/master-arts-lettres-et-civilisations-JAHV9G1D/parcours-bande-dessinee-JAI73N46.html>
- https://fr.freepik.com/vecteurs-premium/bande-dessinee-manga-lignes-vitesse-anime-zoom-ensemble-vecteurs-effets-mouvement_25226810.htm
- <https://fr.scribd.com/doc/268551369/Bluestone-Novels-Into-Film>
- <https://fr.scribd.com/document/585726720/Gaudreault-Andre-Thierry-Groensteen-La-Transe-criture>
- https://fr.wikipedia.org/wiki/F%C3%A0te_de_la_Saint-Pierre

Références bibliographiques

- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Saint-Michel>
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Trait_de_mouvement
- <https://kalendrier.ouest-france.fr/fetes-et-jours-feries/paques.html>
- <https://mshs.univ-poitiers.fr/la-recherche/reseau-regional-de-recherche-de-la-bande-dessinee>
- <https://www.academie-bd.fr/>
- <https://www.acbd.fr/865/lassociation/membres/#1>
- <https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-8743/biographie/>
- <https://www.babelio.com/auteur/Louise-Colet/44437>
- <https://www.cesan.fr/>

Références bibliographiques

- <https://www.cnrtl.fr/definition/psittacisme>
- <https://www.cohl.fr/ecole/etudier-a-lecole-emile-cohl/presentation/>
- <https://www.eesi.eu/site/spip.php?article149>
- <https://www.etudes-litteraires.com/flaubert/madame-bovary-homais>
- <https://www.geneanet.org>
- <https://www.hear.fr/la-hear/presentation/>
- <https://www.lalanguefrancaise.com/litterature/100-meilleurs-livres-litterature-mondiale-cercle-norvegien-du-livre>
- <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bovin/10801>
- <https://www.letournepage.com/2022/06/26/idees-lecture-les-meilleurs-adaptations-de-romans-en-bd/>
- <https://www.littre.org/definition/comparer>
- <https://www.mangakoaching.com/tutoriels/lignes-de-vitesse/>
- <https://www.motaword.com/fr/blog/persepolis>
- <https://www.nippon.com/fr/japan-data/h01625/>
- <https://www.noovomoi.ca/style-et-maison/infos-pratiques/article.fete-rois-histoire-origine.1.1012944.html>
- https://www.purepeople.com/media/affiche-du-film-gemma-bovery_m1582805
- <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-marche-de-l-histoire/voltaire-et-la-religion-9349975>
- <https://www.tdg.ch/etats-unis-le-roman-graphique-maus-nouvelle-victime-de-la-guerre-scolaire-896568152236>
- https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18648259.html
- <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patchwork/58600>

Références bibliographiques
