Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 10, Novembre-Décembre 2010
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.6002

Madame Bovary au cinéma

Mathilde Labbé

Mary Donaldson-Evans, Madame Bovary *at the movies — Adaptation, Ideology, Context*, Amsterdam : Rodopi, coll. "Faux titre", 2009, 218 p., EAN 9789042025042.

Pour citer cet article

Mathilde Labbé, « *Madame Bovary* au cinéma », Acta fabula, vol. 11, n° 10, Notes de lecture, Novembre-Décembre 2010, URL : https://www.fabula.org/revue/document6002.php, article mis en ligne le 28 Octobre 2010, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.6002

Ce document a été généré automatiquement le 01 Mai 2025

Madame Bovary au cinéma

Mathilde Labbé

Plus qu'une comparaison des adaptations du roman de Flaubert, Mary Donaldson-Evans livre ici une étude de fond sur les enjeux et la pratique de l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires. Elle réussit ainsi le tour de force d'une analyse contextuelle rigoureuse dégageant en même temps des éléments de théorisation. Les films de Renoir, Minelli, Chabrol et Fywell, qui ont adapté le roman en conservant son titre respectivement en 1934, 1949, 1991 et 2000, font chacun l'objet d'une étude minutieuse offrant de nombreux points de comparaison. D'autres sont cependant évoqués au cours de l'analyse, et en particulier *Unholy Love* d'Albert Ray (1932), *Die Nackte Bovary* de Hans Schott-Schöbinger (1969), *Maya Memsaab* de Ketan Mehta (1992), *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira (1993), et dans une moindre mesure *Beyond the Forest* de King Vidor (1949), *Bolwieser* de Rainer Werner Fassbinder (1977), *The Purple Rose of Cairo* de Woody Allen (1985) et *The Good Girl* de Miguel Areta (2002). Si l'auteur a choisi quatre adaptations majeures réalisées dans des contextes très différents, elle propose également deux chapitres de réflexion générale sur l'adaptation. Signalons enfin les très utiles annexes placés à l'issue de son propos : la présence d'un synopsis du roman et d'un lexique de termes cinématographiques sont le signe que cet ouvrage s'adresse à la fois à des professionnels du cinéma et de la littérature, sans préjuger de la compétence technique d'un lectorat que l'auteur veut large.

La synthèse que propose ici M. Donaldson-Evans est l'aboutissement de plusieurs années de travail sur le sujet : l'auteur a publié plusieurs articles à ce propos depuis 1995[1] et en a fait l'un de ses domaines de recherche principaux. Dans *Madame Bovary at the movies*, elle propose d'explorer les raisons de la popularité de ce roman auprès des réalisateurs, question qui ouvre en fait deux perspectives. Il s'agit d'abord de savoir ce que le roman de Flaubert représente pour le XX^{e} et le XXI^{e} siècles. En ce sens, cette étude est une analyse de la réception de *Madame Bovary* comme classique de la littérature française, à travers les films qui en sont adaptés. D'autre part, M. Donaldson-Evans propose de montrer « ce qui fait son attrait particulier pour les réalisateurs du XX^{e} siècle et pour leur public[2] » (p. 18). Cette deuxième question se distingue de la première dans la mesure où elle concerne

[1] « De la page à l'écran : les avatars cinématographiques de Madame Bovary. Histoire de cadres », *Flaubert, écrivain* (Colloque de Cerisy, to be published as a special edition of L'Europe [Paris, France] in 2009.)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

non plus la réception en soi mais la réception comme activité transitive, usage, transmission et transformation du texte.

Madame Bovary et la question de l'adaptation cinématographique

Le nombre et la diversité des adaptations du roman de Flaubert en font un exemple précieux pour l'étude des rapports entre cinéma et littérature patrimoniale. « Pourquoi tant d'adaptations ? » se demande M. Donaldson-Evans, qui en dénombre dix-huit. Et de répondre que la première des raisons en est « la nature très visuelle des descriptions de Flaubert » (p. 27). Notons pourtant d'emblée qu'un tel argument n'est pas spécifique à Flaubert et qu'il sert régulièrement à expliquer la postérité cinématographique d'autres romans réalistes, à commencer par ceux de Maupassant[3]. M. Donaldson-Evans ne souligne-t-elle pas elle-même le fait que d'autres traits du récit flaubertien — comme le discours indirect libre — sont particulièrement problématiques pour l'adaptation ? L'autre intérêt d'un exemple tel que *Madame Bovary* tient au fait que ces nombreuses adaptations se renvoient les unes aux autres par des allusions interfilmiques : on est, avec *Madame Bovary*, en présence d'une masse suffisante d'adaptations pour mettre en évidence un phénomène de transmission intramédiatique. Si M. Donaldson-Evans ne l'envisage pas à proprement parler dans la perspective de la médiologie, il semble que les analyses de Régis Debray[4] et d'Yves Jeanneret[5] permettraient de poursuivre utilement la réflexion.

L'auteur identifie, dès avant l'analyse des quatre films, les défis cinématographiques que pose la « concrétisation » (p. 30) du roman dans le passage de l'écrit à l'écran. Elle énonce ainsi les critères d'une comparaison rigoureuse en déterminant les points sur lesquels les adaptations sont évaluées comme les modalités d'une même réponse. Le premier défi consiste à choisir quelles coupes opérer dans une intrigue trop vaste pour un long métrage, tout en comblant certains silences du récit pour garantir la cohérence narrative. Le deuxième concerne le traitement des pensées des personnages échappant au dialogue. La polyphonie du discours indirect libre, la question de la représentation du passé et celle des multiples degrés d'ironie du narrateur constituent trois difficultés supplémentaires auxquelles Renoir, Minelli,

2 « A l'écoute des adaptations de Madame Bovary » (*Flaubert. Revue critique et génétique* ; *Flaubert :Traductions/Adaptations*), mis en ligne le 19 janvier 2009. URL : http://flaubert.revues.org/index579html. « A Medium of Exchange: The *Madame Bovary* Film », *Dix-Neuf*, n. 4, avril 2005. « Film Adaptations of Flaubert's Works », p. 128-130 ; « Claude Chabrol », p. 53-54 ; « Vincente Minnelli », p. 222-224 ; « Jean Renoir », p. 270-271, *A Gustave Flaubert Encyclopedia*, ed. Laurence Porter, Westport CT: Greenwood Press, 2001. « Teaching *Madame Bovary* Through Film », *Approaches to Teaching Madame Bovary*, New York: Modern Language Association of America, 1995, p. 114-121. Cette traduction, comme toutes les autres, est celle du rédacteur de la présente note.

3 Voir en particulier l'étude de Jean-Marie Dizol sur l'écriture « précinématorgraphique de Maupassant (« Une écriture précinématographique », *Maupassant à l'écran*, *CinémAction,* n°5, avril 1993, Condé-sur-Noireau, Corlet, Télérama, pp. 20-25) et celle d'Anne Marmot-Raim sur son écriture « profilmique » (*La communication non verbale chez Maupassant*, Paris, Nizet, 1986).

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

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

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Chabrol et Fywell ont été confrontés. La thèse de l'auteur consiste en effet à montrer que l'analyse d'une adaptation cinématographique, qui ne peut s'en tenir au critère du rapport de fidélité à la lettre du roman, doit prendre la forme d'une évaluation des variables matérielles et idéologiques qui l'ont influencée. Le critique est alors à même d'apprécier l'adaptation pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une interprétation à contraintes, un exercice de style.

Quatre adaptations, quatre interprétations, quatre contextes de production

Afin de rendre compte de l'« idéologie » et du « contexte » de production, M. Donaldson-Evans examine pour chacune des adaptations la technologie utilisée, le budget alloué à la production et ses conditions d'obtention, le poids de la censure et de l'autocensure ainsi que les idéologies nationales ou personnelles marquant l'interprétation. Elle explicite ces quatre facteurs en comparant d'un film à l'autre l'usage de la voix off et du dialogue entre son et image, le choix des ellipses narratives, celui de l'équipe de réalisation, du lieu de tournage et du casting, le traitement des passages incriminés lors du procès de 1857 — donc la caractérisation axiologique de la femme adultère et la place de l'érotisme à l'écran — ainsi que l'investissement autobiographique des réalisateurs dans leur manière de lire *Madame Bovary*. Si l'esthétique cinématographique et l'analyse du jeu des acteurs sont bien présentes dans son étude, elles n'en sont donc pas l'unique critère.

Le cas du *Madame Bovary* de Renoir illustre mieux encore que les trois autres adaptations le poids des contraintes évoquées par M. Donaldson-Evans. Le contexte politique peu favorable — le film sort en pleine affaire Stavisky —, le choix de Valentine Tessier, âgée pour le rôle, imposé par Gaston Gallimard, qui se retire finalement de la production, et la nécessité d'opérer des coupes massives après un premier montage ont donné naissance à une œuvre que le public boude. Cependant, la créativité de Renoir dans le transfert de l'écrit à l'écran reste remarquable. M. Donaldson-Evans donne de nombreux exemples de la manière dont il « transcode » (p. 52) le texte et évite l'usage de la voix off par un recours savant aux symboles. Elle analyse le montage symbolique des plans, les allusions aux tableaux impressionnistes — en particulier aux toiles de Renoir père — et le rôle symbolique de la nature dans l'explicitation des sentiments des personnages. Le film de Renoir constitue ainsi pour M. Donaldson-Evans une promotion esthétique d'Emma, à la fois visuellement et symboliquement « encadrée » à l'écran — d'où le titre du chapitre « Framing Emma » — au point que le modèle de l'œuvre, écrit l'auteur en jouant sur les mots, n'est plus tant le roman de Flaubert qu'Emma elle-même.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

L'adaptation de Vincente Minelli est une production hollywoodienne de 1949. Si le réalisateur a pris de grandes libertés vis-à-vis de l'intrigue originale, explique M. Donaldson-Evans, c'est pour s'assurer le soutien du public et la bienveillance des censeurs — on reconnaît clairement dans cette adaptation le poids du Motion Picture Production Code, plus connu sous le nom de « code Hays ». Ce calcul s'est avéré payant. L'analyse de M. Donaldson-Evans consiste donc en un éloge de la ruse développée par Minelli pour contourner la censure et porter à l'écran le roman scandaleux avec un apparent conformisme derrière lequel elle décèle pourtant une forme de provocation. Les transformations les plus évidentes concernent le personnage de Charles, fortement valorisé, et par le scénario et par le choix d'un acteur américain très apprécié (quand Rodolphe et Emma sont incarnés par des acteurs étrangers), la suppression des éléments suggérant la sensualité (y compris entre Charles et Emma), l'assimilation de l'adultère d'Emma à la prostitution, et la présentation de ses amants comme les victimes d'une femme fatale. En dehors de ces réécritures évidentes, M. Donaldson-Evans signale des « ajustements » (p. 89) dont la précision lui semble participer largement au succès du film ; elle dévoile ainsi la séduction opérée auprès du public américain par des anachronismes subtils, tels l'épilation des aisselles d'Emma ou la présence d'un nécessaire de stérilisation pour les outils de Charles, sans oublier le tour de passe-passe beaucoup plus visible qui consiste à clore le film en mode majeur sur la victoire de Flaubert en justice plutôt que sur la mort de son héroïne. On comprend mal cependant la raison pour laquelle l'auteur voit chez Minelli une victoire sur la censure par l'autocensure : certes, le film met en scène la victoire de Flaubert, mais en édulcorant son roman d'une part et en se pliant aux accusations du procès de Flaubert de l'autre.

L'exemple du film de Chabrol, sans doute le plus célèbre des quatre, est celui qui illustre de la manière la plus frappante un type d'adaptation que M. Donaldson-Evans appelle « filmer le roman ». L'auteur énumère les précautions prises par Chabrol pour être au plus près de l'esprit de *Madame Bovary* ; ce sont en particulier le choix d'acteurs ayant une lecture acceptable du texte à ses yeux et la tentative — vaine — d'éviter le recours à la voix off, soutenus par une connaissance intime du texte chez un réalisateur pour qui la lecture de Flaubert a constitué une révélation importante de jeunesse. Si ces éléments donnent à Chabrol la certitude d'avoir très précisément transposé le roman, M. Donaldson-Evans modère cette affirmation et soumet à l'analyse aussi bien ce qu'elle considère comme des échecs techniques — recours trop fréquent à la voix off, redoublement de l'image par le son qui enferme le sens —, même mineurs, que les choix esthétiques assumés du réalisateur. Elle souligne en particulier que le choix d'Isabelle Huppert pour Emma donne à cette dernière une assurance et une maîtrise supérieures à ce que l'on peut imaginer du personnage de Flaubert, et que la critique américaine semble en désaccord avec ce

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

choix, contrairement au public français. Explorant l'esthétique du film de Chabrol, M. Donaldson-Evans met en évidence la double influence du film d'époque et du film policier. À ces sources d'inspiration s'ajoute l'influence de Minelli, bien que le réalisateur français fasse une place évidente à l'érotisme et diminue la part des scènes religieuses retenues par son prédécesseur. Pour M. Donaldson-Evans, le film de Chabrol réussit le pari d'une lecture méticuleuse du roman tout en proposant une interprétation nouvelle — féministe — du personnage d'Emma.

Le dernier exemple proposé par l'auteur n'a pas été tourné pour les salles mais pour la télévision ; il s'agit de l'adaptation de Tim Fywell, programmée en février 2000 dans le cadre de la série Masterpiece Theatre, co-production de BBC America et de WGBH Boston. M. Donaldson-Evans en donne le contexte en citant d'autres adaptations télévisées et envisage clairement la particularité du média. Elle tient compte de la manière dont le film est introduit pour les téléspectateurs ainsi que du contexte social et médiatique de l'adaptation, ce qui fait de son étude une analyse véritablement multidisciplinaire. L'adaptation de Fywell, bien plus encore que celle de Chabrol, fait une place importante à la dimension sensuelle du roman. L'auteur souligne également l'interprétation psychologique des relations entre Emma, Charles et la mère de ce dernier, qui constitue d'ailleurs un trait commun aux longs métrages présentés dans le cadre de la série Masterpiece Theatre. Le rôle de la mère de Charles, en particulier, retient son attention : le personnage de la première femme, Héloïse, est évacué au profit de la belle-mère, qui incarne la jalousie et la possessivité de celle-ci. L'adaptation de Fywell met en scène une Emma Bovary dont la quête d'extase sensuelle se confond avec la quête mystique et fait d'elle une figure christique, tout en explicitant les allusions à des pratiques sexuelles « déviantes » (p. 148) que le roman ne faisait que suggérer. Le point fort de cette analyse réside dans le décryptage de l'« intertextualité » auquel se livre M. Donaldson-Evans à la fin du chapitre. Appliquant le concept d'intertextualité au « texte filmique », elle démontre que le film de Fywell procède à la fois de Renoir — pour l'association du cheval au couple Charles-Emma lors de leur première rencontre —, de Chabrol — pour l'usage de la voix dans la liaison entre deux plans — et de Minelli — parce qu'il prend son exact contre-pied dans la représentation du sexe et parce que son choix d'acteurs masculins montre une certaine « indulgence » (p. 164) dans la conception des personnages de Charles, de Rodolphe et de Léon.

Cette comparaison systématique a l'avantage de mettre en lumière des enjeux fondamentaux de l'interprétation de *Madame Bovary* à l'écran : si les conditions technologiques évoluent mécaniquement de la première adaptation à la quatrième — ce qui implique de les considérer comme des facteurs limitants et de relativiser le poids de certains choix dans l'analyse de l'interprétation —, l'auteur affirme que l'adultère et la condition de la femme mariée constituent la question centrale et

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

permettent de mesurer l'évolution progressive de la réception. À l'issue de son analyse, elle résume de manière frappante les manières dont le roman a été successivement actualisé :

> *Madame Bovary* peut être utilisé pour condamner la corruption de la civilisation occidentale (Mehta), pour mettre en lumière les dangers liés à la transgression des classes sociales par le mariage (Ray), pour protester contre le conservatisme passéiste du Portugal contemporain (Oliveira), pour évoquer la collaboration française avec Hitler pendant la seconde guerre mondiale (Schott-Schöbinger), pour attirer l'attention sur la détresse des femmes dans une société patriarcale (Chabrol), pour inspirer une réflexion sur le rôle de l'artiste et sur es effets de la censure (Minelli), ou tout simplement, et plus fréquemment, pour mettre en garde contre les risques d'une vie dans laquelle on laisserait la fiction et l'imagination prendre le pas sur la réalité (p. 170).

Repenser l'adaptation ?

De part et d'autre des analyses monographiques qu'elle propose dans son ouvrage, M. Donaldson-Evans insère deux chapitres de réflexion générale sur la théorie et la critique de l'adaptation cinématographique et se sert de l'exemple de Madame Bovary pour en développer une compréhension fondée sur la notion d'intertextualité entre récit romanesque et récit filmique. Le premier chapitre de l'ouvrage fait utilement l'histoire des questions qui se sont posées sur l'adaptation, celle de la fidélité à l'œuvre source, celle de la possibilité d'un transfert de l'histoire d'un médium à un autre, celle du statut de l'adaptation comme interprétation — débat dans lequel Renoir a joué un rôle décisif pour revendiquer la valeur de ce geste critique — et celle de ce que l'adaptation apporte, en fait, au cinéma. Nous reviendrons plus loin sur la réponse qu'elle donne, en dernière analyse, à cette question. Partant d'une définition de l'adaptation élaborée par Millicent Marcus[6], M. Donaldson-Evans la considère comme un instrument par lequel une culture s'explore elle-même. Elle pose donc d'emblée l'équivalence entre adaptation et interprétation pour démontrer que cette interprétation d'un genre particulier a l'avantage d'assurer à l'œuvre de départ une transmission fluide : le processus d'actualisation reviendrait à discipliner l'œuvre. C'est sur cette seconde définition qu'il convient de s'arrêter, car elle ne se contente pas d'évacuer les questions de la fidélité, de la pertinence du transfert médiatique ou de la réécriture critique, mais établit de manière positive le bénéfice de l'anachronisme. Il ne s'agit pas d'une analyse pragmatique de l'anachronisme, mais d'un éloge de l'actualisation consciente et active comme condition de la communication de l'œuvre. L'altération et la transformation ne sont plus dans cette perspective un mal nécessaire de la

6 « I would like to see adaptation as an acute case of an on-going aesthetic program – that of rewriting, re-articulating and re-proposing earlier stories in ways that allow a culture to come to know itself with respect to the past, and to take the measure of its evolution », Dans "Umbilical Scenes: Where Filmmakers Foreground their Relationships to Literary Sources." *Romance Languages Annual X* (1999), p. xix.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

transmission mais une garantie de la conservation de l'œuvre et de sa réception bienveillante par le public actuel. L'adaptation, pour M. Donaldson-Evans, doit non seulement être considérée comme une œuvre d'art à part entière mais comme une entreprise de mise en conformité de l'icône culturelle. Si l'on suit cette conception de l'adaptation comme « mise en conformité » avec l'horizon d'attente des spectateurs, aussi décalé soit-il, le succès commercial apparaît comme le critère pertinent pour évaluer la réussite d'une adaptation, et M. Donaldson-Evans donne de nombreux éléments de compréhension sur le succès ou l'échec des adaptations qu'elle envisage. Que ce critère entre dans l'estimation de l'œuvre d'adaptation, cela n'est pas douteux, mais peut-on raisonnablement l'élever au rang de preuve d'une transmission réussie ? Le succès du *Madame Bovary* de Minelli tend à en faire douter : si le film lui-même est apprécié, il n'est pas certain que cet engouement aille à l'adaptation édulcorée qu'il fait du texte. On regrettera également que le succès des films soit principalement mesuré par le nombre d'entrées, alors même que l'auteur, au cours de son analyse, postule, sans nous renseigner vraiment sur la réception réelle, que le spectateur est, à tel ou tel moment du film de Minelli, en empathie ou en désaccord avec le personnage d'Emma.

Se demandant ce que l'adaptation apporte au cinéma, M. Donaldson-Evans fait une revue ironique du discours traditionnel qui y voit une économie de moyens et l'écarte rapidement au profit d'une autre justification, externe, de la pratique de l'adaptation : celle-ci serait un noble moyen de faire connaître, grâce à un média populaire, les classiques de la littérature dont l'accès est réputé difficile. Si cette manipulation rhétorique est destinée à évacuer le débat de la soumission du cinéma à la littérature, elle semble ne se justifier que par l'espoir de faire lire le public, et l'assertion de l'auteur selon laquelle celui-ci est « souvent guidé » (p. 169) vers le livre par le film n'est pas démontrée. Quant à ce que le film « apporte au livre » (p. 170), *id est* une nouvelle interprétation, ne faut-il pas, avant d'en faire un plaidoyer pour l'adaptation, poser une typologie distinguant les films au service du livre des autres ? On est tenté alors d'en revenir à l'argument de la fidélité à l'esprit du roman, dont M. Donaldson-Evans a pourtant exposé les limites dès le départ. De fait, si elle ne reprend pas les typologies trop restrictives classant les adaptations selon la distance du roman au film, M. Donaldson-Evans s'appuie tout de même sur une dichotomie nette. En séparant les « films inspirés du roman » du fait de « filmer le roman » (p. 19) — ce qu'ont fait les quatre réalisateurs en question — elle écarte, tout en les citant, une grande majorité de films dérivés du roman et établit son analyse sur une tension entre deux pôles, l'« adaptation » et le « faux-positif » (p. 174). Ce dernier terme désigne selon l'usage qu'en fait l'auteur un film dans lequel est inséré et détourné un élément de l'intrigue ou du personnage principal, sans que le reste ne puisse être considéré comme une interprétation. Pour M. Donaldson-Evans, c'est parce qu'Emma est adultère que l'on est amené à trouver

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

tant de faux-positifs de *Madame Bovary*. Élément à la fois essentiel et minimal de l'intrigue de Flaubert, l'adultère d'Emma suffit pour parler d'intertextualité mais non pour désigner une adaptation. Ce qui constitue une adaptation c'est, selon M. Donaldson-Evans, le processus exposé par Spike Jonze dans son film *Adaptation*, c'est-à-dire le fait de travailler l'ensemble d'un récit en fonction de sa propre lecture.

L'ouvrage constitue donc un précieux guide pour une étude méticuleuse et complète des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, mais la volonté affichée par l'auteur de se dégager des débats « rétrogrades » (p. 26) qui ont eu cours sur l'adaptation est moins convaincante. En effet, si les questions posées au départ laissent attendre une conclusion pragmatique et neutre, l'auteur opère finalement un retour vers la défense de l'adaptation comme moyen et preuve de la postérité du roman. La précision de l'analyse, soutenue par des exemples largement développés et très clairs, fait finalement la valeur de cet ouvrage, qui décrypte avec une grande minutie les transferts de l'énonciation romanesque à l'énonciation filmique et démontre magistralement l'intérêt de l'adaptation comme critique artistique du récit littéraire.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Mathilde Labbé
Voir ses autres contributions

Courriel : mathilde.labbe@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.