



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## Adapter l'ironie flaubertienne : l'exemple de *Gemma Boverly* de Posy Simmonds

**Marina Isabel Caballero Muñoz**

Université de Séville, Espagne

mcaballerom@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-7680-3534>

Reçu le 04-11-2020 / Évalué le 12-12-2020 / Accepté le 17-03-2021

### Résumé

Gustave Flaubert a refusé d'illustrer ses livres tout au long de sa vie ; une attitude qui contraste, paradoxalement, avec les nombreuses occasions où ses œuvres ont été adaptées aux formats graphiques et cinématographiques. Dans l'univers de la narration graphique, nous trouvons *Gemma Boverly* (2014) de Posy Simmonds, actuellement le seul roman graphique inspiré du chef-d'œuvre *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert. L'objectif du présent article est d'étudier l'ironie flaubertienne comme source de l'humour de Posy Simmonds dans *Gemma Boverly* (2014). D'abord, nous contextualiserons notre étude dans le domaine des adaptations, de la bande dessinée et du roman graphique à partir des ouvrages et des auteurs clés. Ensuite, dans une partie méthodologique, nous essayerons de définir brièvement le concept d'ironie ainsi que les différents concepts qui peuvent la déclencher dans un texte littéraire. Finalement, dans l'analyse proposée, nous étudierons la présence de l'ironie flaubertienne de la forme au contenu de ce roman graphique, afin d'observer également son originalité.

**Mots-clés :** Adaptation, roman graphique, Posy Simmonds, *Gemma Boverly*, *Madame Bovary*

### Adaptar la ironía flaubertiana: el ejemplo de *Gemma Boverly* de Posy Simmonds

### Resumen

Gustave Flaubert rechazó ilustrar sus libros durante toda su vida. Esta actitud inflexible del autor contrasta, paradójicamente, con las numerosas ocasiones en las que sus obras se han adaptado a otros formatos. En el universo de la narración gráfica, encontramos *Gemma Boverly* (2014) de Posy Simmonds, actualmente la única novela gráfica inspirada de la obra maestra *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert. El objetivo del presente artículo estudiar la ironía flaubertina como fuente del humor de Posy Simmonds en *Gemma Boverly* (2014). En primer lugar, contextualizaremos nuestro estudio en el campo de las adaptaciones, los cómics y las novelas gráficas a partir de obras y autores clave. A continuación, en una parte metodológica, trataremos de definir brevemente el concepto de ironía, así como los diferentes procedimientos que pueden desencadenarla en un texto

literario. Finalmente, en el análisis propuesto estudiaremos la presencia de la ironía flaubertina desde la forma hasta el contenido de esta novela gráfica, con el fin de observar también su originalidad.

**Palabras clave:** Adaptación, novela gráfica, Posy Simmonds, *Gemma Boverly*, *Madame Bovary*

### Adapting Flaubert's irony: the example of *Gemma Boverly* by Posy Simmonds

#### Abstract

Gustave Flaubert refused to illustrate his books throughout his life. This rigid attitude of the author contrasts, paradoxically, with the numerous occasions in which his works have been adapted to other formats. In the world of graphic storytelling, we find Posy Simmonds' *Gemma Boverly* (2014), currently the only graphic novel inspired by Flaubert's masterpiece, *Madame Bovary* (1857). The present article aims to study flaubertine irony as a source of Posy Simmonds' humour in *Gemma Boverly* (2014). First, we will contextualize our study in the field of adaptations, comics and graphic novels through key works and authors. Then, in a methodological part, we will try to briefly define the concept of irony, as well as the different procedures that can trigger it in a literary text. Finally, in the proposed analysis we will study the presence of flaubertine irony from the form to the content of this graphic novel in order to also observe its originality.

**Keywords:** Adaptation, graphic novel, Posy Simmonds, *Gemma Boverly*, *Madame Bovary*

#### Introduction

*L'ironie partout semble me dominer la vie*  
(Flaubert, *Correspondance II* : 407)

En lisant la *Correspondance*, le lecteur peut se faire une idée de l'appréciation que Gustave Flaubert avait du rire intelligent et ironique dont témoignent beaucoup de ses œuvres. Parmi elles, nous trouvons le cas de son célèbre roman *Madame Bovary* (1857) où l'ironie, comme effet de contraste entre ce qui est dit et ce que nous voulons réellement dire, se manifeste sous divers aspects : la recherche et le désir d'impersonnalité de la part de l'auteur à travers un narrateur omniscient, l'utilisation du style libre indirect pour raconter, entre autres, l'intimité des personnages de manière plus objective et en même temps ambiguë, la critique sociale bourgeoise, la différence entre le style réaliste souhaité par Flaubert et la caricature du romantisme, représentée à travers la protagoniste féminine et son bovarysme.

Si le chef-d'œuvre de Flaubert a eu énormément de succès, il a naturellement connu de nombreuses adaptations en France, où le Neuvième art est devenu l'un des moteurs de l'édition littéraire<sup>1</sup>. Dans ce contexte, nous pouvons nous demander : qu'implique le fait d'adapter Flaubert ? Tohmé, dans son article *Les adaptations des œuvres littéraires classiques en bandes dessinées*, aborde ce défi car proposer une nouvelle histoire qui reprend fidèlement la vie banale de la protagoniste ne suffirait pas, selon lui, « à être fidèle à l'esprit de l'œuvre originale » (2011). *Gemma Boverly*, publié en 1999 par l'anglaise Posy Simmonds et traduit en français en 2014 par Lili Sztajn et Jean-Luz Fromental, est l'une des réécritures les plus originales de cette histoire de Gustave Flaubert. À cet égard, Mikkonen révèle un certain nombre de raisons : « *Gemma Boverly* est une réécriture autoréférentielle du roman, situé dans notre monde contemporain, et elle ne suit l'histoire de Flaubert qu'en partie. [...] le livre n'est pas simplement une bande dessinée mais une présentation multimédiale du roman de Flaubert » (2010 : 197).

Située dans notre époque contemporaine, ce roman graphique raconte l'histoire de Joubert, un parisien aisé et passionné par Gustave Flaubert qui décide de se retirer dans un village normand en tant que boulanger. Lorsqu'un couple d'Anglais arrive pour s'installer dans une petite ferme voisine, non seulement leurs noms, Gemma et Charles Boverly, lui rappellent Flaubert, mais aussi leur comportement. Joubert se rapproche du couple et les regarde, en essayant d'interférer avec le destin qui a ruiné la vie de Madame Bovary. Malheureusement, Gemma meurt étouffée par un morceau de pain qui était paradoxalement un cadeau du boulanger.

Si le goût satirique de Simmonds est perçu dès les premières pages de *Gemma Boverly* (2014), la sensibilité critique de l'auteur se reflète également dans son premier roman graphique, *True Love* (1981), dans lequel elle critique avec perspicacité l'amour idéalisé promu par les bandes dessinées romantiques britanniques. Cette œuvre semble être le prélude de ses romans graphiques ultérieurs, *Gemma Boverly* (2014) et *Tamara Drewe* (2007), publiés préalablement dans des éditions hebdomadaires de *The Guardian* et inspirés respectivement de deux romans réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle : *Madame Bovary* (1857), publié par le Français Gustave Flaubert dans *La revue de Paris* ; et *Far from the Madding Crowd* (1874), écrit par Thomas Hardy et publié anonymement dans *The Cornhill Magazine*.

En matière de création graphique, Simmonds se définit comme une ingénieure visuelle (Young, 2008) car elle s'efforce de caractériser ses personnages en leur attribuant tant un langage verbal et corporel, que des activités, habitudes et symboles particuliers de la classe moyenne. Dans ses romans graphiques, les relations subtiles entre le texte et l'image laissent place à de multiples émotions et effets (humoristiques, satiriques...), surtout lorsque l'image contredit le texte,

ou inversement. Sans aucun doute, le naturel du dessin de cette auteure se dévoile à travers l'expressivité de ses personnages, dont les visages, gestes et regards contrastent avec l'atmosphère rurale et réaliste dans laquelle se situe *Gemma Boverly* (1999). Ce roman graphique est né notamment d'un désir personnel de Simmonds de faire véritablement « sienne » une histoire « dont la lecture l'avait accompagnée dans les moments les plus importants de son existence » (Steyaert, 2012 : 128).

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser des procédés ironiques dans *Gemma Boverly* (2014). Pour ce faire, vu que la plupart des adaptations de *Madame Bovary* ont une relation étroite et fidèle avec le classique flaubertien, nous revisiterons et actualiserons le concept d'adaptation littéraire. D'ailleurs, et étant donné que les adaptations littéraires de ce roman de Flaubert ont été publiées sous la forme de « bande dessinée », nous évoquerons les caractéristiques communes à toute narration graphique, afin de définir et de différencier plus tard le support du roman graphique du format générique de la « bande dessinée ». En effet, comme nous le constaterons dans le troisième chapitre, connaître la nature et les objectifs des créateurs de romans graphiques nous permettra de comprendre le grand rôle interprétatif du lecteur dans ce format et plus tard dans notre œuvre d'étude, *Gemma Boverly*. Ainsi, ce cadre théorique nous aidera à mieux comprendre autant le style que l'originalité de cette nouvelle récréation de Simmonds. Dans une quatrième partie consacrée à la méthodologie, nous reviendrons sur le concept d'ironie et les divers procédés qui peuvent la déclencher sous une optique littéraire. Enfin, notre étude sera complétée par une analyse de l'ironie flaubertienne comme source de la tonalité humoristique dans *Gemma Boverly* de Posy Simmonds.

## 1. Adaptation et bande dessinée

### 1.1. Les enjeux de l'adaptation littéraire

L'adaptation littéraire représente depuis toujours un type d'écriture mal compris. Comme nous le savons, il y a des lecteurs et des spectateurs qui exigent de la nouvelle version la plus grande fidélité à sa source, mais qui se déclarent ensuite insatisfaits lorsqu'ils trouvent une « mauvaise copie » d'une œuvre qu'ils ont appréciée sur son support original. En effet, les adaptations littéraires sont très souvent liées inexorablement à l'œuvre d'origine et qualifiées donc comme « inférieures ». Toutefois, certaines adaptations peuvent offrir aux lecteurs ou aux spectateurs beaucoup plus que ce qu'ils attendaient au préalable. Dans son ouvrage *A theory of adaptation* (2006), Linda Hutcheon démonte plusieurs préjugés que les critiques ont exprimés contre l'adaptation et affirme qu'elle doit être comprise davantage comme une

œuvre autonome de sa source et non comme une copie. De même que d'autres auteurs, comme Ferstl (2010) ou Lefevre (2007), Hutcheon défend l'autonomie de l'œuvre adaptée et sa capacité de raconter une même histoire avec ses propres moyens.

Dans le domaine littéraire, adapter signifie, selon Hutcheon, raconter à nouveau le même récit comme une sorte de répétition sans copie littérale et exacte de l'œuvre source : « une adaptation est une dérivation qui n'est pas un dérivé - une œuvre qui est seconde sans être secondaire. Elle est sa propre chose palimpsestique » (2006 : 9). Pour Hutcheon, l'adaptation va donc au-delà de la copie : elle constitue une variation détachée de l'œuvre source et dont la connaissance n'est pas indispensable pour que le lecteur la comprenne et l'interprète. Comme nous l'avons souligné, cette idée d'autonomie est également abordée par Ferstl (2010), pour qui l'adaptation de l'œuvre entraîne un plaisir esthétique en termes de support dans lequel elle se développe. Cependant, nous pouvons penser que, bien que l'adaptation jouisse d'une autonomie, elle demeure encore aux marges de sa source. Laissant de côté ces hiérarchies, Thomas Leitch affirme que l'adaptation est un texte indépendant du texte originel et qu'elle apporte et crée quelque chose de nouveau par rapport à son référent :

*Une adaptation est supposée être une fenêtre sur un texte dont elle dépend pour son autorité, et le travail des spectateurs et des analystes consiste à regarder par la fenêtre les signes du texte original. Mais les textes eux-mêmes sont supposés être non pas des fenêtres mais des tableaux qui invitent les lecteurs à les regarder ou à les pénétrer plutôt que les traverser (2003 : 166)<sup>2</sup>.*

Dans ce contexte, l'adaptation suppose une véritable réécriture, une œuvre autonome et indépendante de sa source qui invite néanmoins à un dialogue avec son référent. Par conséquent, la transposition d'une œuvre d'un support à l'autre n'implique pas seulement une relation intertextuelle particulière, car son rayonnement dépasse la frontière du texte et s'étend directement au lecteur ou au spectateur selon le cas. Par exemple, la culture, le pays et les conventions sociales et culturelles du récepteur sont des aspects qui déterminent les variations ou adaptations d'une œuvre littéraire. Pour cette raison, le rôle du lecteur est essentiel dans la construction du sens de l'adaptation : pour Hutcheon, c'est le public (lecteur, spectateur, consommateur) qui agit comme l'architecte de l'activation de l'intertexte et qui interagit avec le support dans lequel l'adaptation a lieu.

## 1.2. Bande dessinée et adaptation

Aujourd'hui, de nombreux chercheurs qualifient la bande dessinée de « média hybride » (Barbieri, 1998 ; Gasca, Gubern, 2011) à cause de la relation interdisciplinaire de cet art graphique avec le cinéma, la musique et la littérature. Chatman, par exemple, conçoit ce support comme une création composite de texte et image (1980 : 37). Abbott se concentre sur le dialogue que la bande dessinée établit avec le cinéma et la narration presque en fonction de ce que Hutcheon propose dans sa taxonomie : un art narratif qui s'appuie, comme une fiction hypertexte, à la fois sur les éléments visuels du film et sur la souplesse narrative de la prose et la bande dessinée (2006 : 123). Ainsi, nous considérons que la bande dessinée se trouve dans un espace intermédiaire, entre raconter et montrer. Si la bande dessinée est un support essentiellement narratif, comme l'expliquent Eisner (2000) ou Groensteen (2007), chaque discipline semble la concevoir de son point de vue particulier : la sémiotique, les catégories narratologiques genettiennes et même la pragmatique ont essayé d'aborder le rapport du lecteur au texte séquentiel. Car, la séquence est, selon Eisner, l'élément central qui structure les récits visuels dans un ensemble juxtaposé d'images, texte et vignettes afin de produire une réponse esthétique chez le lecteur (2001 : 122).

Dans le cas de la bande dessinée, en tant que support innovant dans le cadre des adaptations, elle peut soulever certaines objections à première vue : un bon nombre des classiques illustrés s'avèrent être des traductions de l'histoire source sans grande audace créative et narrative (Ferstl, 2010 : 61). Cependant, il existe de nombreux exemples honorables qui contredisent cette idée : certains artistes-adaptateurs, tels que Dino Battaglia, David Mazzucchelli ou Posy Simmonds, construisent librement leurs nouvelles histoires en fonction du support choisi de sorte que leurs adaptations, plutôt que des copies, se dévoilent comme de véritables réécritures à partir de leur source.

## 2. Vers une caractérisation du roman graphique

Dans le cadre de cette étude, réfléchir sur la nature polyédrique et originale du roman graphique face à la bande dessinée, média ou format dont elle découle nous semble nécessaire. Sous une approche américaine, la distinction que nous allons proposer ici entre bande dessinée et roman graphique comprend qu'il existe de profondes divergences entre les différents récits graphiques tels que les cartoons, les bandes dessinées ou les romans graphiques (Baetens, Fry, 2015 :65).

En ce sens, nous pouvons considérer les années 1980 comme la période d'inflexion au cours de laquelle des différences perceptibles entre les formats de bande dessinée

et roman graphique finissent par se concrétiser. C'est précisément à la fin de cette décennie que les médias se font l'écho du débat existant : l'étiquette « roman graphique » était-elle appropriée pour désigner les bandes dessinées pour adultes de cette époque ? Cette question controversée nous amène à souligner le premier domaine dans lequel bande dessinée et roman graphique semblent différer : le contenu. Depuis ses origines, le roman graphique a tenté de s'éloigner de la bande dessinée et en particulier de celle de super-héros. Sous cette optique, le contenu du roman graphique pourrait être qualifié d'« adulte » au sens de sérieux, trop sophistiqué ou même ennuyeux pour un jeune public. En conséquence, et selon Baetens et Fry, le style et le registre du roman graphique tendent à être conçus comme plus réalistes que ceux de la bande dessinée (2015 : 11-12). Par ailleurs, le roman graphique remet généralement en question la lecture conventionnelle de la bande dessinée (horizontale et de droite à gauche), en établissant d'autres façons de regarder et de lire. De manière parallèle à la mise en page, les romans graphiques contemporains peuvent contenir une grande quantité de texte, ce qui amplifie le défi de lecture et d'interprétation. Avec ces nouvelles façons de lire et de regarder, de nombreux romans graphiques essaient de désautomatiser le processus conventionnel de décodage de l'image et du texte afin que le lecteur puisse « jouer » et interpréter l'œuvre plus librement. Car, comme le soulignent à nouveau Baetens et Frye, le roman graphique s'écarte normalement des conventions et brise la structure de base de la planche (2015 : 9).

Une autre caractéristique de la bande dessinée est théoriquement la forme de publication de ce nouveau support multimodal : alors que la bande dessinée est généralement publiée sous forme de feuilleton, le roman graphique est souvent publié sous forme de livre, c'est-à-dire avec un ISBN au lieu d'un ISSN. Au moins, c'est ce que Baetens et Fry affirment : « le roman graphique a une forte préférence pour le format du livre, alors qu'il tend aussi à éviter la sérialisation » (2015 :13). Dans ce contexte, il est toutefois nécessaire de souligner l'ambiguïté et le problème lié à cet aspect : il existe également des auteurs de romans graphiques qui ont tendance à publier en série ou des auteurs, tels que Posy Simmonds qui ont commencé à publier de manière hebdomadaire dans des journaux et ensuite sous forme de livre. Pourquoi sérialiser un roman graphique avant de le publier en format livre ? Baetens et Fry soulignent également les avantages : la prépublication (et donc la vente) de parties d'un ouvrage en cours offre au romancier graphique de meilleures possibilités d'interaction avec la culture vivante du moment (2015 : 15).

Par ailleurs, deux autres aspects différenciateurs du roman graphique sont le style personnel et l'expérimentation graphique. Dans la structure de tout roman graphique, la double énonciation visuelle et textuelle constitue effectivement une

dimension centrale. Pour définir le style graphique dans ce format, le concept de « graphitation » s'est révélé être déterminant : synonyme de « énonciation visuelle » ou « expression graphique », il se réfère au fait que la main et le corps, ainsi que toute la personnalité d'un artiste, sont visibles dans la manière dont il ou elle offre une représentation visuelle (Baetens et Fry, 2015 : 136). Tel que nous l'avons souligné dans l'introduction, cela est le cas de la « graphitation » personnelle de Posy Simmonds. D'un autre côté, nous constatons comment le roman graphique a gagné du terrain dans le domaine des adaptations littéraires, comme en témoignent *La ville de verre* (2005) de Paul Auster par David Mazzucchelli ou, bien sûr, notre objet d'étude Gemma Boverly (1999).

### 3. Méthodologie

Une fois que les fondements théoriques sur l'adaptation littéraire et le roman graphique ont été abordés, ainsi que le contexte de notre roman graphique a été exposé, nous allons présenter la méthodologie qui permettra d'analyser et interpréter la présence ironique de *Madame Bovary* dans la récréation de Posy Simmonds *Gemma Boverly*.

En général, l'ironie réside dans le contraste entre ce qui est fait ou dit et le message que nous voulons vraiment transmettre (Muecke, 1986 : 33). L'ironie se déduit de ce qui est énoncé et de la façon dont l'énonciateur ironique le dit, ainsi que du contexte dans lequel il le dit. L'ironie n'est donc pas un sens explicite qui peut être compris directement, mais plutôt une rupture entre le discours et l'intention de l'énonciation. D'un point de vue pragmatique, l'ironie pourrait être considérée comme un exemple d'insincérité du locuteur, qui viole intentionnellement, selon Grice (1979 : 60), la maxime conversationnelle de qualité (« ne dis pas ce que tu penses être faux »). Cela signifie qu'il doit y avoir une certaine intentionnalité de la part de l'auteur de vouloir être compris de façon ironique. Par conséquent, pour repérer et interpréter l'ironie, nous croyons qu'il faut une certaine distance et un regard « soupçonneux » du côté du lecteur envers l'œuvre littéraire. Il convient de rappeler ici une caractéristique fondamentale de l'énoncé ironique : l'importance du contexte. De fait, pour la compréhension et la production de l'ironie, il est nécessaire que le contexte soit connu par les interlocuteurs. De ce point de vue, la littérature elle-même peut servir de contexte puisque les œuvres littéraires peuvent être comprises au moyen de la connaissance des conventions littéraires ou culturelles (Domínguez Caparros, 1987 : 100). L'étude que nous proposons dans cet article s'inscrit effectivement dans cette ligne : en tenant compte des influences culturelles et littéraires de *Gemma Boverly* (2014), nous envisageons de découvrir les échos intertextuels ironiques du roman qui l'a inspirée, *Madame Bovary*.

Quant aux procédés qui peuvent donner lieu à l'apparition de l'ironie dans un texte littéraire, nous prendrons en compte pour notre analyse les stratégies exposées par Barrera Gómez : le type de discours (direct, indirect, indirect libre), le changement de registre ou de code linguistique, le fait de placer les mots de manière inhabituelle, la parodie, la narration faible, l'énonciation (2002 : 249). Ainsi, dans le suivant chapitre, nous analyserons ces procédés à travers un ordre thématique : nous verrons, tout d'abord, comment l'ironie et l'humour se dégagent de la structure et des voix narratives de *Gemma Boverly* ; ensuite, nous étudierons la manière dont l'auteur reflète une critique sociale similaire à celle de Flaubert ; enfin, nous analyserons le déplacement du bovarysme romantique de Madame Bovary au protagoniste masculin de Simmonds.

#### 4. (Ré)créer l'ironie flaubertienne : l'humour dans *Gemma Boverly* de Posy Simmonds

##### 4.1. Humour et « bricolage » graphique

Dans cette première partie, nous examinerons comment l'ironie se reflète à travers l'organisation de l'histoire elle-même, les voix narratives et le cadre visuel et textuel de *Gemma Boverly*<sup>3</sup>.

L'histoire de *Gemma Boverly* s'articule à partir de la mémoire et les souvenirs de Joubert, témoin et chroniqueur de la « tragique » histoire de sa voisine. Ainsi, ce personnage s'impose comme l'« agent de la narration », c'est-à-dire « le responsable de la présentation narrative, y compris dans les fonctions du choix, de l'organisation, du commentaire et de la distribution de l'histoire » (Mikkonen, 2010 : 186). Le discours de ce narrateur-personnage se divise et s'organise en cinq parties ou chapitres intitulées : « Normandie. *De nous jours* » (1), « Le passé de Gemma » (11), « Normandie » (29) et « Normandie. *Aujourd'hui* » (97). La première et la quatrième partie de *Gemma Boverly* commencent, en effet, avec la même vignette et le même dessin et s'intègrent dans la même situation temporelle : après la mort de Gemma, Joubert est triste et se sent coupable. Au début du roman graphique, cette première image peut être interprétée comme une reprise, ou analepse, dont Simmonds se sert tant pour structurer la temporalité que pour introduire le mystère autour duquel se concentre l'histoire : l'inquiétante mort de la protagoniste féminine.

De cette manière, le temps fonctionne comme un élément clé puisque le récit commence par un flashback, un saut temporel très significatif, car « la répétition de l'expérience déclenche des sensations ou impressions qui demandent à être lues comme repères à partir desquels peuvent se réorganiser un passé revenu à la

connaissance » (Dürrenmatt, 2013 :135). En effet, ce retour en arrière, dans lequel le lecteur se précipite à travers la voix de Joubert, constitue non seulement le nœud de l'histoire mais aussi la partie la plus longue du roman graphique. En outre, cette réitération iconique ainsi que l'inclusion du chapitrage pourraient faciliter le processus de décodage et d'interprétation de l'histoire au lecteur. Dans *Gemma Boverly*, la division chapitrée semble constituer, citant Dürrenmatt, « un moyen d'autonomiser des séquences, de juxtaposer des propositions sans que le lecteur se sente perdu, dans la mesure où les passages de seuils que constituent ouverture et fermeture l'autorisent, par tradition » (2013 :111).

Un autre aspect qui mérite d'être mentionné est l'entremêlement et le dédoublement de voix narratives au niveau intradiégétique, en particulier la voix de Gemma comme personnage et comme récitatif en off à travers son journal, les paroles et dialogues des personnages, les commentaires ironiques de Joubert ou même d'autres éléments textuels ou graphiques (recettes, photos, lettres...). Effectivement, la présence de Joubert, comme personnage-narrateur, permet des changements de perspective, et des degrés variables d'ironie entre lui et les autres personnages (Mikkonen, 2010 : 197). Cependant, est-il possible de transférer le discours indirect libre, employé par Flaubert, dans une narration graphique comme *Gemma Boverly*? Selon Mikkonen, cette perspective indirecte libre « indique les perceptions non-verbalisées d'un personnage en train de se reproduire dans la conscience. [...] Dans *Madame Bovary* de Flaubert, le discours indirect libre reflète souvent un esprit subjectif sur la structure objective de la langue du récit, soulignant ainsi des expressions d'émotion ou l'ironie dans l'illusion de l'esprit du personnage » (2010 :192). Dans *Gemma Boverly*, nous constatons l'emploi du discours direct au niveau intradiégétique pour refléter les dialogues des personnages ou leurs discours et pensées à l'oral ou à l'écrit (par exemple, nous pouvons lire les lettres de Judi à Charlie ; 22). De plus, nous observons l'utilisation parallèle du discours indirect, pour représenter la lecture et l'ironie du narrateur envers le journal de Gemma et du discours direct quand Joubert cite entre guillemets des phrases de manière littérale : « Début juillet, Gemma note dans son journal : « Décidé de me marier ! » La cérémonie a eu lieu en septembre au bureau d'état civil de sa ville natale, Reading » (Simmonds, 2014 :24). Si dans *Madame Bovary*, l'entremêlement de voix et perspectives et l'effet d'ironie et d'ambiguïté se produit principalement grâce à l'emploi du discours indirect libre, dans *Gemma Boverly*, la complexité de la situation narrative se produit à cause de l'alternance entre les discours direct et indirect. Par ailleurs, la mise en page peut supposer un défi de lecture puisque le montage texte-image change originalement presque à chaque page. Selon les paroles d'Ho, le style propre ou la « graphitation » de Simmonds semble très ambitieux d'un point de vue créatif :

*Le style de roman graphique de Simmonds est visuellement très chargé de mots, avec des paragraphes entiers qui prennent autant de place que les illustrations, avec une bulle de discours occasionnelle ; mais son style unique est un investissement [...]. L'effort constant pour atteindre l'équilibre entre la forme et le contenu, le texte et l'image, peut être considéré comme la tentative de Simmonds de « tout avoir » en tant que romancier graphique (2011 :47)<sup>4</sup>.*

#### 4.2. Une satire de la société contemporaine

Dans cette partie, nous nous proposons d'étudier comment l'auteur de *Gemma Boverly* remémore, actualise et s'éloigne de la critique sociale bourgeoise reflétée dans *Madame Bovary*.

Dans ce roman graphique, Simmonds maintient le lieu principal de l'action (un petit village normand imaginaire) de *Madame Bovary*, mais celui-ci acquiert une nouvelle signification dans son roman graphique : la campagne n'est plus une sorte de prison qui provoque l'ennui, mais un endroit de liberté et d'une meilleure qualité de vie. Ce changement est surtout dû au fait que les Boverly sont des « bobos » anglais et que leur vision est teintée des clichés habituels de la classe moyenne anglo-saxonne. Simmonds ébauche un portrait de ses personnages comme des êtres semblables et, en même temps, différents de ceux du classique flaubertien. En général, dans ce roman graphique, nous constatons la transposition de la plupart des personnages flaubertiens indispensables pour le déroulement de l'intrigue : Emma-Gemma, Charles-Charlie et Léon Dupuis et Rodolphe Boulanger (les amants), Hervé de Bressigny et Patrick Large respectivement. Pourtant, elle se concentre sur le couple principal, les anglais Gemma et Charlie, comme des personnages qui possèdent des aspirations et goûts bourgeois.

En effet, Gemma décide de déménager de Londres à la campagne normande : « 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 mains dans la main, où vivre est une affaire sérieuse, où la nourriture n'est pas saturée de produits chimiques » (Simmonds, 2014 : 28). Dans cet extrait nous observons comment la France est perçue de manière idyllique par la protagoniste anglaise avant de s'installer. Au XX<sup>e</sup> siècle, cette vision stéréotypée ne provient plus de la lecture des romans romantiques mais des magazines anglais auxquels elle était abonnée.

De manière parallèle, la France apparaît représentée comme le pays par excellence de la gastronomie et Joubert, le boulanger, comme l'ambassadeur de la

spécificité française. Sous un ton comique, nous pouvons lire ce que Joubert dit à propos de son métier : « C'était peut-être dans le sang, mais je suis tout bonnement tombé amoureux du pain, de ce pain que j'avais vu dans certaines boutiques de Paris. Pain AUTHENTIQUE, pain bio, pain qui prend cinq heures à faire. *Le bon pain*. Le genre de pain qui respire l'intégrité, l'histoire, la nostalgie (2014 : 34) ». Ainsi, reprenant les idées de Brooks, le souci de l'écologie et de l'authenticité sert de prétexte à de nouveaux modes de consommation : au lieu d'être ruinés par des bijoux, les nouveaux « bobos » vont le faire pour la nourriture (2000 : 35). Dans ce contexte, nous pouvons affirmer que Simmonds se sert de ses personnages « bobos » anglais pour esquisser une critique ironique de la société de son temps, en particulier de notre société de consommation : « [Les enfants de Charlie] Justin et Delia, dont chaque activité coûte de l'argent ou implique un voyage en voiture ou nécessite des piles ; Justin et Delia, qui peuvent réciter les noms des pizzas mais pas le nom d'une seule fleur sauvage » (Simmonds, 2014 : 27). Sous cette même optique, Wargny souligne ces paradoxes sociales et culturelles dans *Gemma Boverly* :

*En cette fin de vingtième siècle, les bourgeois anglais un peu argentés, lassés de la vie citadine, sont tentés par un retour nostalgique à la ruralité, la rusticité. Si l'on y ajoute l'attrait exotique de la France éternelle, le French way of life et sa cohorte de stéréotypes (le béret, la baguette, l'apéro, le marché du dimanche matin, les petites routes désertes, les restaurants bon marché et l'immobilier abordable), quoi de plus irrésistible qu'une ferme à colombages à trente kilomètres de Rouen ? (2004 :212).*

Joubert s'érige donc comme l'énonciateur principal de l'ironie car c'est à travers sa voix que le lecteur a accès aux clichés culturels typiquement « anglais » ou « français ». Un exemple est la comparaison qu'il établit entre le physique négligé de sa voisine et la forme d'un muffin, une viennoiserie d'origine anglaise :

*Je préméditais discrètement ces rencontres. La vérité, c'est que Madame Boverly me fascinait. Ce n'était pas une question d'apparence. Ses vêtements étaient atroces, et à cette époque, elle était grosse comme un muffin anglais. Ce qui m'attirait chez elle, c'était son NOM. Ça m'amusait de la saluer d'un : « Bonjour, Madame BOVARY ! » Elle me regardait d'un air absent, comme si la référence ne signifiait rien pour elle. (Simmonds, 2014 : 41).*

Cet événement démontre comment ces deux personnages, Gemma et Joubert, ne partagent pas les mêmes connaissances culturelles car la protagoniste féminine méconnaît l'histoire de son homonyme, Emma Bovary. Dans le roman graphique, la voix du narrateur non seulement accentue les différences culturelles, construites

sous forme de binômes opposés (anglais/français, Gemma/Emma, etc.), mais contribue également à y renforcer la présence de l'humour.

En outre, la satire sociale et l'humour de Simmonds peuvent s'observer à travers la représentation des paroles des personnages, en particulier à travers la manière dont les personnages anglais prononcent le français, et vice-versa. Par exemple, quand Gemma répond « oh oui, tray bien » (Simmonds, 2014 : 63) ou quand Wizzy Ranking commande dans la boulangerie de Joubert « ...deux tartes avec des prunes... um...and trwa tartes aux pommes ...er...um...and...er weet baguettes » (Simmonds, 2014 : 37). Ces exemples pourraient-ils refléter une certaine volonté réaliste, et donc flaubertienne, de la part de Simmonds ? Avant de répondre à cette question, voyons l'attitude du narrateur face à la prononciation française de ses voisins anglais : « Quand les étrangers parlent de leur passion pour la France, je ne peux pas m'empêcher de leur demander leurs raisons, car j'éprouve un réel plaisir à les entendre les dévider en anglais ou, plus rarement, les ânonner dans leur français imbécile » (Simmonds, 2014 : 82). Tenant en compte le regard moqueur de Joubert face au français médiocre de ses voisins, et loin de vouloir faire un portrait réel de la société, Simmonds semble inclure l'accent phonétisé afin de renforcer plutôt le caractère sarcastique et blagueur du narrateur.

### 4.3. Un bovarysme au masculin

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le philosophe Jules Gaultier a créé le terme « bovarysme » pour désigner ce sentiment de frustration et d'insatisfaction constante dont souffre la protagoniste de Flaubert. Dans le roman, l'héroïne désire se concevoir autrement, sans tenir compte des circonstances extérieures (sociales, politiques...) qui conditionnent son existence. Par exemple, c'est à cause de l'idéalisation passionnée de Rodolphe que le monde physique vient à Emma déformé par sa propre imagination : elle est incapable de séparer la fiction de la réalité, ce qui est de ce qu'elle voudrait être. Sous ce regard, quelle nouvelle signification acquiert le bovarysme d'Emma dans *Gemma Boverly* ? Pouvons-nous esquisser un lien entre bovarysme et ironie ? Et si nous sommes incapables de répondre à ces questions pendant la lecture de ce roman graphique, sommes-nous provisoirement victimes de l'ironie dans ce roman graphique ?

Dans le cadre de cette étude, nous considérons le bovarysme romantique de l'héroïne de Flaubert comme un mythe qui se reflète tout au long de *Gemma Boverly*, de la forme jusqu'au contenu. Fresnault-Deruelle souligne que « d'une certaine façon, le mythe s'énonce dans les bandes dessinées dans la mesure où les planches ont tendance à former des constellations aussi propices aux concomitances

graphiques, aux contrastes et aux complémentaires qu'à la concaténation des vignettes » (2009 : 50-51). À travers l'étude de la temporalité et de l'organisation de l'histoire dans *Gemma Boverly*, nous avons pu constater comment l'énigme et l'anecdote constituent la base du récit: peut-être qu'en relatant les faits après un temps écoulé, Joubert essaie de trouver une réponse par rapport à sa responsabilité concernant la mort de sa voisine : « 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 de ma culpabilité » (Simmonds, 2014 :2). En effet, c'est Joubert qui établit explicitement la relation entre la vie de Gemma et celle de l'héroïne de Flaubert car il voit en elle la réincarnation de cette figure mythique de la littérature française : « Madame Boverly avait un amant, comme dans le livre ! » (Simmonds, 2014 : 54).

Ce personnage est vraiment incapable d'interpréter Gemma autrement qu'Emma ; peut-être en raison du poids littéraire de *Madame Bovary* -du cliché culturel de la femme insatisfaite, rebelle et tragique- et de la similitude des deux protagonistes. Ainsi, « il est non seulement l'œil critique et la conscience qui semblent organiser l'histoire de *Gemma Boverly*, mais aussi le préservateur de la tradition, la moralité et même des classiques littéraires français » (Caballero Muñoz, 2020 : 128), ce qui expliquerait son obsession pour le livre et l'héroïne de Gustave Flaubert. Warny souligne perspicacement les similitudes entre Joubert et Flaubert, outre leur obsession pour Madame Bovary : « clin d'œil onomastique qui joue/Jou sur le -bert/bear. Raymond et Gustave partagent une stature d'ours. La barbe soixante-huitarde mal taillée de Joubert vaut bien la grosse moustache de Flaubert » (2004 :24).

Même si Gemma niait paradoxalement n'importe quel destin tragique comme celui de son homonyme (« [Gemma à Joubert] : Et puis si vous croyez que je vais me BUTER pour quelques dettes, vous êtes DINGUE ! FOU à lier ! » ; Simmonds, 2014 :85), l'écho du récit de *Madame Bovary* étouffe finalement son appétit de vie. En effet, sa mort semble être provoquée, en quelque sorte, par le bovarysme de Joubert, autrement dit, par son incapacité de différencier la réalité (sa voisine anglaise) de la fiction (l'héroïne de Flaubert). L'intertextualité pourrait-elle tuer ? Au moins, Wargny le suggère en soulignant la personnalité indépendante et féministe de Gemma et sa fin paradoxale, car :

*C'est une Bovary pugnace, libérée, fonceuse, féministe que nous offre Posy Simmonds. Dans le droit fil de l'ambivalence flaubertienne, l'auteur se moque bien un peu de la nouvelle sérénité zen et yoguïque de son héroïne, mais l'hommage l'emporte sur l'ironie. Les femmes ont de la ressource. Et il en faut à Posy Simmonds pour tirer son épingle du jeu de la réécriture où son narrateur mal inspiré l'a enfermée (2004 : 217).*

## Conclusions

Dans le présent article, nous avons étudié les échos ironiques de *Madame Bovary* dans la réécriture de Posy Simmonds *Gemma Boverly*. Afin de comprendre comment cette adaptation arrive à explorer les possibilités du roman graphique en tant qu'art et réalité polyédrique, nous avons revisité le concept d'adaptation littéraire et souligné les traits distinctifs, de la forme au contenu, du « roman graphique » face au terme et format générique de la « bande dessinée ». Dans ce tissu complexe appelé « roman graphique », nous avons également constaté l'importance du rôle interprétatif du lecteur tant au moment de la lecture qu'à l'heure de localiser et déchiffrer les stratégies ironiques, cristallisées tout au long de ces œuvres hybrides sous une forme éclectique de vignettes, textes et images.

En interprétant et s'appropriant du classique de Flaubert, Simmonds présente ce roman graphique comme une nouvelle histoire, un collage en noir et blanc et un va-et-vient entre proximité et éloignement de l'œuvre source où son humour se reflète constamment par le biais de divers procédés. Ainsi, l'auteur intègre les voix et les perspectives narratives et arrive à transformer, dans une certaine mesure, l'effet polyphonique du style indirect libre caractéristique de *Madame Bovary* à travers l'emploi du discours direct et indirect. De plus, la satire sociale que Flaubert reflète dans son chef-d'œuvre apparaît actualisée à notre époque contemporaine, ainsi que la personnalité de la protagoniste féminine. Nous avons également identifié la présence et le déplacement du bovarysme romantique d'Emma à Joubert, personnage qui possède paradoxalement des similitudes, en termes de personnalité, avec Flaubert. En conséquence, à travers ce tissu intertextuel intitulé *Gemma Boverly*, Simmonds parodie d'une manière ludique tant la figure de Flaubert que son chef-d'œuvre *Madame Bovary*.

Or, ce roman graphique n'est plus une œuvre d'art « fidèle » à son hypotexte principal, ou œuvre source, mais un espace interprétatif ouvert où le lecteur-artiste créé ses propres interprétations ; car, texte et dessin ne sont plus un miroir fixe et transparent de la réalité. Compte tenu des nombreuses références directes et indirectes à l'œuvre originale, il serait intéressant dans un avenir d'examiner la traduction de *Gemma Boverly* en espagnol, réalisée par Giménez Samanes et publiée en 2010, afin d'observer la transposition de l'humour et l'ironie auprès d'un public non-francophone, peu familiarisé en principe avec le chef-d'œuvre de Gustave Flaubert.

## Bibliographie

- Barbieri, D. 1998. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.
- Barrera Gómez, A. 2002. «El estudio de la ironía en el texto literario». *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 27-28, p. 243-266.
- Caballero Muñoz, M. 2020. « Du roman à la BD, une approche brachylogique : l'exemple de *Gemma Boverly* (1999) de Posy Simmonds ». *Conversation et nouvelle brachylogie*, Mons : Éditions du CIPA, p.127-133.
- Baetens, J., Frey, H. 2015. *The graphic novel. An introduction*. New York: Cambridge University Press.
- Domínguez Caparrós, J. 1987. Literatura y actos de lenguaje. In: *Pragmática de la comunicación literaria*, p. 83-121. Madrid: Arco/libros.
- Dürrenmatt, J. 2013. *Bande dessinée et littérature*. Paris: Classiques Garnier.
- Eisner, Will. 2000. *Comics and sequential art*. Florida: Poorhouse Press.
- Ferstl, P. 2010. Novel-based comics. Dans: *Comics as a nexus of cultures*. Jefferson, McFarland.
- Flaubert, G. 1982. *Correspondance II*. Paris: Gallimard.
- Flaubert, G. 1999. *Madame Bovary: moeurs de province* [1857]. Paris: Gallimard.
- Fresnault-Deruelle, P. 2009. *La Bande dessinée*. Paris : Armand Colin.
- Gasca, L., Gubern, R. 2011. *Los discursos del cómic*. Barcelona: Càtedra
- Gravett, P. s.d. *Creator profite: Posy Simmonds*. [En ligne]: [http://paulgravett.com/profiles/creator/posy\\_simmonds](http://paulgravett.com/profiles/creator/posy_simmonds) [Consulté le 10 juin 2020].
- Grice, H.P. 1979. « Logique et conversation ». *Communication 30 : La conversation*, p.57-72.
- Groensteen, T. 2007. *The system of comics*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Ho, E. 2011. « From "Having it all" to "Away from it all": Post-feminism and Tamara Drewe ». *College Literature*, 38(3), 45-65. [En ligne]: <http://www.jstor.org/stable/41302872> [Consulté le 25 septembre 2020]
- Hutcheon, L. 2006. *A theory of adaptation*. Routledge: New York.
- Lefèvre, P. 2007. Incompatible visual ontologies? Dans: *Film and Comic Books*. Jackson: University Press.
- Leitch, T. 2003. Twelve fallacies in contemporary adaptation theory. *Criticism*, vol. 45, p.149-171
- Mikkonen, K. 2010. « Le narrateur implicite dans la bande dessinée. La transformation du style indirect libre dans deux adaptations en bande dessinées de *Madame Bovary* ». *Image & Narrative*, vol. 11, n° 4, p. 185-207. [En ligne] : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/119/92> [Consulté le 10 août 2020].
- Muecke, D.C. 1986. *Irony and the Ironic*. Londres: Methuen.
- Simmonds, P. 2014. *Gemma Boverly*. (Sztajn, L., Fromental, J.C., trad.). Paris : Éditions Denoël.
- Simmonds, P. 2010. *Gemma Boverly*. (Giménez Samanes, J., trad.). Madrid: Ediciones Sin Sentido.
- Steyaert, F. 2012. « *Gemma Boverly*, une Emma Bovary contemporaine ? Gustave Flaubert, revu et corrigé par l'Anglaise Posy Simmonds ». *L'Ull Critic*, Universitat de Lleida, vol. 15-16, p. 121-140. <https://www.raco.cat/index.php/UllCritic/article/view/267242/354817> [Consulté le 15 juillet 2020]
- Tohmé, Y. 2011. « Les adaptations des œuvres littéraires classiques en bandes dessinées ». *La BD francophone. Publiforum*, n° 14. [En ligne] : [http://publiforum.farum.it/ezine\\_articles.php?id=198](http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=198) [consulté le 8 juillet 2020].

Wargny, D. 2004. « Emma, version BD, version GB ». In : *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Presses universitaires de Rouen et du Havre. [En ligne] : <https://books.openedition.org/purh/7293?lang=es> [Consulté le 24 août 2020].

Young, K. 2008. *Posy Simmonds* [Audio Podcast, BBC] <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00c7kkr> [consulté le 12 juillet 2020].

## Notes

1. Nous pouvons citer ici les photoromans *Miss Normandie* (Dacosta, 1933), *Bovary 73* (Serra, 1973) et *Madame Bovary* (Serra, 1979) ; les bandes dessinées *Mme. Bovary ou la « fureur de vivre »* (Chaland et Moebius, 1980), *Madame Bovary* (Bardet et Janvier, 2008, 2010, 2011 et 2014), *Madame Bovary* (Igarashi, 2013), *Gemma Boverly* (Simmonds, 2014) et *Madame Bovary* (Guilmard, 2018).

2. «an adaptation is a derivation that is no derivate -a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing» (2006: 9).

3. Étant donné que la traduction de Sztajn et Fromental (2014) de *Gemma Boverly* ne contient pas de pagination, l'auteur de cet article les a énumérées à partir du chapitre intitulé « Normandie. *De nos jours* ».

4. Simmonds's graphic novel style is visually wordy with entire paragraphs taking up as much as space as the illustrations with an occasional speech bubble thrown in; but her unique style is an investment [...]. The constant effort to reach equilibrium between form and content, text and image, can be viewed as Simmonds's attempt at "having it all" as graphic novelist (Ho, 2011: 47).