

## **MADAME BOVARY DE CLAUDE CHABROL ET LE MYTHE DE LA « FIDÉLITÉ »**

*UDC 821.133.1.09 Flaubert G.:791-52*

**Biljana Tešanović**

Université de Kragujevac, Faculté des Lettres et des Arts, Département d'études romanes,  
Serbie

**Résumé.** *Depuis sa parution en 1857, Madame Bovary de Gustave Flaubert ne cesse de susciter des réécritures transfictionnelles ou cinématographiques. Parmi la vingtaine d'adaptations pour le cinéma et la télévision, celles de Renoir (1933), de Minnelli (1949), de Sokourov (1989) et de Chabrol (1991) sont les plus connues. Le film de Chabrol est très souvent comparé aux réalisations de Renoir et de Minnelli, alors qu'il partagerait avec Sokourov – qui signe une transposition mystique du roman de Flaubert dans le Caucase – deux positions extrêmes sur l'axe de l'adéquation : une relecture élégante mais fort surprenante d'un côté (Sauve et protège), un respect prétendument dévot du texte de l'autre (Madame Bovary), qui attirent des critiques aux deux cinéastes. Or ce travail réexamine le film de Chabrol en changeant de point de vue. Nous partons du principe selon lequel la « fidélité » absolue de l'adaptation cinématographique d'un roman est un mythe (Alexie Tcheuyap) et que la plus conforme des écranisations reste une création originale, vu le décalage inéluctable entre le texte d'origine et l'image d'arrivée. Nous faisons aussi un détour par la notion de « bovarysme », que Jules de Gaultier reformule en 1902, et concluons qu'elle laisse voir Emma sous un angle nouveau, qui rejoint par ailleurs celui de la décapante interprétation chabrolienne du célèbre personnage.*

**Mots-clés :** *Madame Bovary, adaptation cinématographique, Gustave Flaubert, Claude Chabrol, fidélité vs trahison*

### 1. INTRODUCTION

*Madame Bovary* de Gustave Flaubert, sous-titré *Mœurs de province*, paraît en volumes chez Michel Lévy frères en 1857, après une pré-parution dans la *Revue de Paris* du 1<sup>er</sup> octobre au 15 décembre 1856. Le texte sorti en feuilleton n'est pas complet, certains passages estimés scandaleux sont censurés ; malgré cela, le 24 janvier 1857, Flaubert est

---

Submitted December 9, 2021; Accepted December 16, 2021

**Corresponding author:** Biljana Tešanović

Université de Kragujevac, Faculté des Lettres et des Arts

E-mail: b.tesanovic@yahoo.com

accusé – avec Léon Laurent-Pichat, co-proprétaire-gérant de la *Revue de Paris*, et Pillet, imprimeur de la revue – « sur le fondement des articles 1<sup>er</sup> et 8 de la loi du 17 mai 1819, 59 et 60 du Code pénal de 1810 » (Dupray 2007, 227–228). Acquitté le 7 février 1857 contre toute attente, il s'en sort mieux que la *Revue de Paris*, qui récidive avec Baudelaire, condamné la même année, par la même sixième Chambre correctionnelle impériale de Paris pour les *Fleurs du mal*. Le succès de *Madame Bovary* est aidé par le scandale, mais sa pérennité dans la littérature française et mondiale ne lui doit plus rien. Plusieurs réécritures transfictionnelles<sup>1</sup> témoignent de l'attrait irrésistible que ce roman exerce sur les écrivains ; tout autant que sur les cinéastes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, à travers un nombre encore plus important – une vingtaine – d'écranisations<sup>2</sup>, plus ou moins fidèles. Néanmoins, en 1991, *Madame Bovary* de Claude Chabrol est la première adaptation française du roman au cinéma depuis celle de Jean Renoir en 1933. Dans la même période, deux adaptations étrangères pour le cinéma méritent également d'être mentionnées : celles de Vincente Minnelli (1949) et d'Alexandre Sokourov, *Sauve et protégé* (1989). Chabrol, le plus prolifique parmi eux, a surtout connu un grand succès populaire. Après une longue carrière en dents de scie, sa filmographie reste impressionnante : à raison d'un tournage par an en moyenne pendant un demi-siècle, il laisse une soixantaine de films pour le cinéma et une vingtaine pour la télévision. Il signe, néanmoins, de grands films, à commencer par *Le beau Serge* (1958) – qui marque d'une pierre blanche ce qu'on appelle la « Nouvelle Vague » du cinéma français et dont il est le chef de file avec Truffaut –, mais aussi *Le boucher* (1970), *Les noces rouges* (1973), *Violette Nozière* (1977), *La cérémonie* (1995). Chabrol alterne des films parisiens et des films provinciaux, où la nature humaine, à en croire le cinéaste, apparaîtrait plus nettement qu'à Paris : *Madame Bovary* entre dans cette dernière catégorie. Malgré des efforts promotionnels, le film ne réalise pas plus d'un million d'entrées – un résultat honorable en 1991<sup>3</sup>, mais insuffisant. La raison le plus souvent évoquée c'est son « académisme », sa trop grande « fidélité ». Ce travail tente de montrer qu'elle est seulement apparente, tout en soutenant ceux qui critiquent l'opposition même fidélité vs trahison dans la théorie de l'adaptation actuelle.

<sup>1</sup> À l'origine du concept de *transfictionnalité*, Richard Saint-Gelais désigne ainsi « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. » (2011, 7).

<sup>2</sup> Pour la liste des adaptations, nous nous appuyons principalement sur Donaldson-Evans (2009, 16) ; nous avons distingué des téléfilms à partir de la liste d'Anne-Marie Baron (2008, 149–150) et ajouté les adaptations postérieures à la sortie des ouvrages de Donaldson-Evans et d'Anne-Marie Baron : *Unholy Love*, Albert Ray (États-Unis, 1932) ; *Madame Bovary*, Jean Renoir (France, 1934) ; *Madame Bovary*, Gerhard Lamprecht (Allemagne, 1937) ; *Madame Bovary*, Carlos Schlieper (Argentine, 1947) ; *Madame Bovary*, Vincente Minnelli (États-Unis, 1949) ; *Madame Bovary*, TV, Claude Barma (France, 1953) ; *Madame Bovary*, TV, Rex Tucker (Grande-Bretagne, 1964) ; *Madame Bovary*, TV, Hans-Dieter Schwarze (Allemagne, 1969) ; *Die Nackte Bovary* [*Les Folles Nuits de la Bovary*], Hans Schott-Schöbinger (Allemagne/Italie, 1969) ; *Madame Bovary*, TV, Pierre Cardinal (France, 1974) ; *Madame Bovary*, TV, Rodney Bennett (Grande-Bretagne, 1975) ; *Pany Bovary, to ja* [*Madame Bovary, c'est moi*], Zbigniew Kaminski (Pologne, 1977) ; *Madame Bovary*, Daniele D'Anza (Italie, 1981) ; *Spasi i sokhrani* [*Sauve et Protège*], Alexandre Sokourov (soviétique/allemand, 1990) ; *Madame Bovary*, Claude Chabrol (France, 1991) ; *Madam Bovari ot Sliven* [*Madame Bovary from Sliven*], Emil Tsanev (Bulgarie, 1991) ; *Maya Memsaab*, Ketan Mehta (Inde, 1992) ; *Vale Abraão* [*Val Abraham*], Manoel de Oliveira (Portugal, 1993) ; *Madame Bovary*, Tim Fywell (Grande-Bretagne, 2000) ; *Madame Bovary* de Sophie Barthes (États-Unis, 2014) ; *Gemma Bovary*, Anne Fontaine (France/Grande-Bretagne, 2014).

<sup>3</sup> En 1991, sur plus de trois cent soixante films sortis en France, *Madame Bovary* se retrouve dans les vingt premiers du box-office, alors que la plupart des titres grand public, français ou étrangers, connaissent un échec cuisant.

## 2. CLAUDE CHABROL, LA NOUVELLE VAGUE ET L'ADAPTATION

La théorie de l'adaptation revient constamment sur les mêmes questions depuis le milieu du siècle dernier. Avant la Nouvelle Vague, l'adaptation cinématographique est complètement asservie au texte littéraire d'origine, jusqu'à ce que le concept de *caméra-stylo*<sup>4</sup>, développé vers la fin des années 1940 par le père spirituel du mouvement, Alexandre Astruc, apporte l'idée d'un cinéaste « auteur », possédant un langage et un style personnels. « L'histoire du cinéma est jalonnée de luttes pour la reconnaissance du statut artistique du film » (Sivan 2009, 39) ; les nouveaux cinéastes ne se préoccupent toujours pas de l'originalité du matériau scénarique, qui doit acquérir son autonomie par une mise en scène authentiquement créative.

Fidèle à André Bazin qui voyait dans le recours massif du cinéma à l'adaptation la preuve de l'impureté congénitale du septième art, la Nouvelle Vague n'avait pas condamné l'adaptation littéraire, mais en avait renouvelé la pratique en donnant, notamment, au réalisateur un rôle plus actif dans l'élaboration du scénario. L'adaptation ne devait plus être une tentative de transposition par équivalence, pas plus qu'elle ne devait être soumission du cinéma au matériau littéraire. (Aubert 2011, chap. 13).

À entendre les critiques du film, et Chabrol lui-même qui le revendique, *Madame Bovary* semble aller à l'encontre de ce précepte, car sa réalisation est unanimement jugée très fidèle au roman de Flaubert. Le film semble tout emprunter à son hypotexte, de l'intrigue à la fameuse impersonnalité flaubertienne : « Flaubert croit à une littérature de caractère scientifique, neutre et objective [...] ». » (Gothot-Mersch 1971, 246). En effet, lors d'un entretien de Chabrol avec le biographe de Flaubert, Pierre-Marc de Biasi<sup>5</sup>, celui-ci va lui rappeler ses déclarations du 9 avril 1991 (dans l'émission « 12/13 Midi-Pyrénées ») : « L'ambition, peut-être un peu folle, est celle de faire ce film tel que Flaubert aurait pu le concevoir. Il s'agit donc de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, rien de plus, rien d'autre et, si tout va bien, rien de moins. » (Chabrol 1991, 23). Ces déclarations reposent la question de l'adaptation, surtout des grandes œuvres de la littérature, parce que « ce sont les romans mineurs qui font [...] les adaptations les plus satisfaisantes » (Bazin 1957, 46). André Bazin, qui a légué à la postérité l'opposition fidélité/trahison, affirme qu'« il faut plus de talent et d'invention pour imaginer d'exactes équivalences du roman au film que pour s'accorder les libertés prétendument nécessaires » (Bazin 1957, 46). Impressionné par *Madame Bovary* dès l'adolescence, Chabrol a déjà tenté d'en faire un scénario au milieu des années soixante, mais il s'est rendu compte de l'impossibilité, justement, de trouver ces équivalences cinématographiques du style flaubertien, alors que la forme et le contenu y sont indissociables (Chase 1991, 8). Dans son adaptation théâtrale du roman, dont le titre fait allusion à *La nuit américaine : Bovary, les films sont plus harmonieux que la vie* (2016), Cendre Chassanne s'en remet à Truffaut, « qui aurait dû faire le film », et réinvente une Emma Bovary contemporaine.

Néanmoins, l'adaptation de Chabrol est-elle réellement aussi fidèle qu'on le prétend ? Dans un article relativement récent, Alexie Tcheuyap critique l'héritage bazinien, et tous ceux qui imposent aux scénaristes une « quête imaginaire de la fidélité, de l'esprit ou de la

<sup>4</sup> Alexandre Astruc publie son célèbre manifeste, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » dans *L'Écran français* du 30 mars 1948.

<sup>5</sup> Pierre-Marc de Biasi est l'auteur de l'ouvrage : *Gustave Flaubert : une manière spéciale de vivre*, Paris, Grasset, 2009. En décembre 1990, le film *Madame Bovary* est au montage et Chabrol lui accorde deux longs entretiens au bar de l'hôtel Splendid-Étoile, près de l'Arc de Triomphe.

lettre » (Tcheuyap 2001, 88). Constatant « un certain malaise épistémologique » (Tcheuyap 2001, 89), qui rend difficile toute comparaison précise des concepts avancés, il estime, à juste titre, que la fidélité absolue est un mythe, qu'elle n'est pas possible, ni même visée par des réalisateurs, plongés dans un processus herméneutique : « Il est fondamental de relever que celui qui prend l'initiative de porter un texte littéraire à l'écran a moins en vue de rendre justice à une œuvre que de faire un bon film à partir d'une lecture personnelle ou encore des goûts d'un public » (Tcheuyap 2001, 88). Nous n'avons aucune raison de ne pas croire à l'intention affichée de Chabrol (citée en amont), et pourtant, aussi respectueux qu'il soit du texte-source, un scénario est une réécriture et nous sommes d'accord avec Tcheuyap (redevable à Gérard Genette), pour affirmer que « toute répétition implique altération [...] » (2001, 95). Le texte dérivé qui est le scénario doit encore être traduit en langage cinématographique, de sorte que le texte-source littéraire subit deux altérations pour se trouver transposé à l'écran. C'est peut-être encore plus complexe pour *Madame Bovary* de Chabrol, que François Jost compare avec la version de Minnelli : « [O]n reconnaît de multiples parodies du film américain, qui suggèrent que l'hypotexte du *Bovary* français est davantage le film de Minnelli que le roman de Flaubert » (Jost 2011, chap. 22).

### 3. RÉÉCRITURE FILMIQUE : L'APPARENCE DE LA FIDÉLITÉ

Faisant un important travail de coupe sur le texte-source, Chabrol signe le scénario de *Madame Bovary* en arrétant la durée du film à 137' (2h17). Diminuant le rôle de Charles, il enlève le début et la fin du roman, relatifs aux périodes avant sa rencontre avec Emma et après l'enterrement de celle-ci. Ainsi, le chapitre 1 de la première partie du roman retrace l'adolescence et la jeunesse de Charles, un anti-héros en fleur. Ces ellipses sont nécessaires, en même temps que porteuses de sens : par exemple, l'adaptation de Renoir donne de l'importance au premier mariage de Charles, tandis que celle de Minnelli, préoccupé par la censure, s'ouvre sur le procès de Flaubert. Il en va de même pour la jeunesse d'Emma, relatée par une analepse dans le chapitre VI de la première partie du roman : alors que le récit cinématographique est linéaire, aucun *flashback* ne reprend ses années de couvent (Emma les évoque brièvement dans une conversation avec son mari). De cette façon, Chabrol évite un lieu commun de l'exégèse du roman : « Le mal dont Flaubert livrera en 1857 une brillante analyse est profond et trouve ses origines dans l'éducation même reçue par les jeunes filles. » (Brix 2003, 99). Ses lectures romanesques ont pu renforcer certaines tendances psychologiques, pourtant ces jeunes filles ne sont pas toutes atteintes de « bovarysme », loin de là ; en quoi Emma est-elle différente ? Considérant, après Freud et Lacan, que « le poète et l'écrivain précèdent le psychanalyste », Jean-Marie Fossey interroge *Madame Bovary* afin « d'emprunter à Flaubert quelques descriptions qui viennent éclairer cet état d'insatisfaction chez l'hystérique, rencontré dans l'expérience de la pratique analytique. » (Fossey 2014, 99). L'hystérie, souvent évoquée à propos d'Emma, ou pas, l'intérêt que l'héroïne de Flaubert suscite et la polémique qu'elle soulève depuis la parution du roman, sont le résultat d'une constante identification avec quelque chose de bien réel, qui relève certainement de l'archétype et ne peut plus être expliqué depuis longtemps par un mouvement littéraire. En jetant aux orties la clé d'interprétation traditionnelle, Chabrol ne trahit pas l'héroïne flaubertienne, il la voit différemment. L'interprétation de l'excellente Isabelle Huppert, dont le style de jeu est trop fermé et froid pour parler d'hystérie, dévoile, au contraire, une femme décidée, éprise de liberté, qui défie avec violence son milieu petit-

bourgeois, une passionnée qui transgresse énergiquement les normes sociales, assumant ses désirs et prenant une part active dans leur réalisation. La comédienne déclare dans une interview : « Madame Bovary, je l'ai vue comme un être qui souffre, avant tout, plutôt que comme une insatisfaite, ou une mélancolique. Je l'ai vue comme un personnage qui souffre, qui se bat, qui est assez courageuse. » (Huppert 2008, 42", tr. B. T.). Bref, l'Emma de Chabrol – mais encore plus l'Emma de Sophie Barthes (2014) avec Mia Wasikowska, c'est dans l'air du temps – est une sorte de féministe<sup>6</sup> avant l'heure, dont nous retrouvons le germe dans le roman-source : « Elle souhaitait un fils ; il serait fort et brun, elle l'appellerait Georges ; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre [...] » (Flaubert 1986, 153). Cet espoir déçu pourrait expliquer le désintérêt d'Emma pour sa fille. L'adaptation de Chabrol est partout saluée comme un plaidoyer féministe tout en finesse, que son actrice principale rend crédible.

Isabelle Huppert a trente-huit ans au moment du tournage. Elle ne les fait pas, sans pour autant rendre fidèlement la fraîcheur et l'innocence de l'Emma de Flaubert (mariée vers dix-huit<sup>7</sup> et morte vers vingt-sept ans), parce que sa maturité et sa solidité psychologique crèvent l'écran. Mais que dire alors de la sérénité de Valentine Tessier, la comédienne de Jean Renoir, qui fait bien ses quarante-deux ans, et qui pourrait passer pour la mère de celle de Vincente Minnelli, Jennifer Jones, éclatante de jeunesse et d'insouciance du haut de ses vingt ans ? Il y a autant d'Emma que d'adaptations. Lucette Czyba explique que l'histoire d'Emma Bovary n'a pas de sens en dehors du contexte sociologique car, comme tant d'autres femmes de la petite bourgeoisie provinciale, elle est aveuglée par l'idéologie bourgeoise dominante et ses valeurs fondamentales ; visant la promotion sociale par le mariage, comme cela se fait dans la grande et moyenne bourgeoisie, elle se trompe en choisissant Charles, s'en rend compte, mais ne peut plus reculer : « Liées par le mariage indissoluble, privées d'autonomie, condamnées à répéter des comportements séculaires, les femmes apparaissent invariablement comme des victimes. » (Czyba 1983, 51). Pourtant, trompé, déshonoré par sa femme, puis ruiné par ses dépenses inconsidérées et enfin mort de chagrin après le suicide d'Emma, Charles pose un problème à la grille de lecture féministe. De sorte que, pour retrouver la cohérence idéologique qui l'anime dans son adaptation assez décomplexée, Sophie Barthes soustrait à Charles l'amour pour sa femme.

En revenant sur la prétendue « fidélité » dévote à l'hypotexte reprochée à l'adaptation de Chabrol, « trop servile dans l'illustration » (Baron 2008, 91), remarquons que dans les trois adaptations les plus connues au XX<sup>e</sup> siècle (Renoir, Minnelli, Chabrol), seule Jennifer Jones a la tranche d'âge imaginée par Flaubert, les comédiens sont plus âgés encore que les comédiennes. Pour Flaubert, Charles est âgé de « vingt-deux ans (tout au plus) à ses premières noces [avec Héloïse Dubuc], et pas plus de vingt-quatre à ses secondes » (Martinez 1993, 245), mais dans le film de Chabrol, il est incarné par Jean-François Balmer, un autre comédien renommé de ce casting, âgé de quarante-cinq ans et légèrement voué ; le frère de Renoir, Pierre, a quarante-neuf ans, alors que Van Heflin, en a quarante et un dans la version de Minnelli. La maturité des interprètes change complètement l'histoire de Flaubert. La durée du premier mariage de Charles est logiquement prolongée,

<sup>6</sup> Isabelle Huppert : « – Je pense que c'est un personnage dont le destin est la métaphore d'une certaine condition féminine et de son aliénation. » (Huppert 2008, 1' 10", tr. B. T.)

<sup>7</sup> Flaubert donne peu d'indications temporelles dans *Madame Bovary*, mais on les trouve dans ses scénarios, brouillons et manuscrits conservés à la Bibliothèque municipale de Rouen. L'information sur l'âge d'Emma se trouve dans une phrase raturée. Une édition génétique intégrale des manuscrits, accessibles en ligne, compte près de 15 000 fichiers (<https://www.bovary.fr>).

d'environ vingt ans, de sorte que, voûté et grisonnant dans le film de Chabrol, il a l'air de refaire sa vie avec une femme qui semble avoir moins de trente ans, ce qui pourrait expliquer sa révolte. Habitué aux us et coutumes de son époque, le spectateur remarque rarement le vieillissement, anachronique, des personnages de Flaubert.

Le public perçoit encore moins les anachronismes que Chabrol hérite de Flaubert. On considère que la reconstitution de l'époque dans l'adaptation de Chabrol est une remarquable réussite, or le référent du cinéaste n'est pas tant le réel historique que celui du roman. La preuve en est qu'il habille Isabelle Huppert et les autres femmes du film en suivant les instructions anachroniques de Flaubert, qui « décrit la mode féminine de l'époque de rédaction du roman, et non pas celle de son action » (Marzel, 2013, chap. 8). En effet, *Madame Bovary* embrasse la période de la Monarchie de Juillet (1830–1848) et apparemment se termine avant les événements de 1848, qui ne sont pas mentionnés dans l'œuvre, alors que Flaubert commence sa rédaction en septembre 1851 et l'achève fin 1856. Shoshana-Rose Marzel se fie à l'historien du costume, François Boucher, pour remarquer que les robes recouvertes de volants que Flaubert fait porter à Emma, n'apparaissent pas avant 1846, pour être très demandées à partir de 1850 (Marzel, 2013, chap. 7).

Quant au lieu du tournage, « Flaubert [...] a souvent répété qu'Emma Bovary aurait pu vivre ailleurs, dans un autre village, dans un autre pays » (Augé 2012, 618). Il écrit *Madame Bovary* après un long voyage en Orient, ce qui expliquerait les yeux bruns et les cheveux noirs de son héroïne. Chabrol n'est pas de cet avis, interviewé en 1990 dans le décor du tournage, il déclare qu'on peut difficilement tourner *Madame Bovary* ailleurs qu'en Normandie, autrement ça serait scandaleux<sup>8</sup> ; plus vraie que nature, Isabelle Huppert a des yeux verts et des cheveux châtain clair dans le film et ressemble davantage à une vraie Normande. Comme Renoir en 1934, et probablement en hommage au grand cinéaste, Chabrol choisit Lyons-la-Forêt, dans l'Eure, pour planter le décor. Les façades filmées sont reconstituées par la décoratrice Michèle Abbe ; certaines sont inspirées par Flaubert, notamment la pharmacie Homais, l'auberge du Lyon d'or et le Café français, tandis que d'autres sont créées librement pour le tournage : une boulangerie, un barbier, un grainetier. C'est probablement ce travail soigné d'évocation d'une époque qui renforce l'idée d'une grande fidélité à l'écrivain :

Claude Chabrol revendique hautement la fidélité de son adaptation de *Madame Bovary*. Mais ce qu'il semble entendre par là, c'est que sa fidélité tient essentiellement à la minutie de la reconstruction historique des décors, des costumes, au respect de la précision de la chronologie et des jeux de scène. [...] Il ne manque ni une enseigne à Yonville, ni un ruban aux chapeaux d'Emma. (Baron 2008, 89)

Il faut y ajouter l'impression que rien ne manque, tous les moments importants du roman sont repris.

#### 4. TRANSPPOSITION DES GRANDES SCÈNES DU ROMAN

Pour Mary Donaldson-Evans, Chabrol manifeste son « impressionnante révérence » au texte de Flaubert par le truchement de la voix-off de François Périer, qui le reprend textuellement une vingtaine de fois ; ce n'est pas, comme dans le film de Minnelli, la voix subjective et moralisatrice de l'écrivain en personne, incarné par James Mason. Tout au

<sup>8</sup> L'interview de Claude Chabrol sur le tournage de *Mme Bovary*, en 1990, intégré dans le film documentaire *Lyons-la-Fôret, ville du cinéma*, n'est plus accessible sur internet.

contraire, elle respecte « l'indétermination » du texte flaubertien (2009, 113). Nous connaissons depuis Christian Metz la complexité du langage cinématographique et sans vouloir la réduire dans notre propos sur le film de Chabrol, nous allons nous concentrer un bref instant sur le texte qu'il « illustre » ou emprunte presque mot à mot (dialogues, voix-off) à son hypotexte, pour observer le caractère aléatoire de cette prétendue « fidélité » à Flaubert.

Contrairement au téléfilm à petit budget produit par Antenne 2 en 1974 et réalisé par Pierre Cardinal, toutes les grandes scènes du roman sont reprises par Chabrol : le mariage organisé aux Bertaux, le bal au château de la Vaubyessard, les Comices agricoles. Les noces dans le film commencent par le retour à pied des convives après la cérémonie de mariage. Cela correspond au texte, en effet, mais sans aucune mention du début de la fête et des « carrioles à un cheval, chars à bancs à deux roues, vieux cabriolets sans capote, tapissières à rideaux de cuir [...], des charrettes » (Flaubert 1986, 85) utilisés par les convives pour se rendre aux Bertaux, et qui montrent la différence de leurs rangs. Dans le roman, ces contrastes révélateurs sont aussi vestimentaires : « Suivant leur position sociale différente, ils avaient des habits, des redingotes, des vestes, des habits-vestes [...] » (Flaubert 1986, 86). Seulement, dans le film, les hommes sont tous habillés en redingotes noires, avec des chapeaux haut-de-forme, leurs conditions sociales sont ainsi nivelées, en étant pour certains rehaussées par le haut. Que l'anecdotique soit respecté lorsqu'Emma s'arrête pour enlever de sa robe les herbes rudes de ses doigts gantés, ne permet pas de crier à la fidélité pieuse de cette écransation, au détail près. En revanche, le film occulte de la sorte la toile de fond du roman, l'idée de l'évolution inégale de ce milieu paysan, qui s'embourgeoise lentement, et avec elle celle de la promotion sociale d'Emma par ce mariage.

On avance souvent que le scénario de Chabrol copie abondamment le texte de Flaubert, cependant ce procédé ne donne pas automatiquement une adaptation « fidèle ». Ainsi, lorsqu'il inclut un énoncé qui précède la relation du mariage au chapitre IV de la première partie du roman (« Emma eût, au contraire, désiré se marier à minuit, aux flambeaux ; mais le père Rouault ne comprit rien à cette idée. » (Flaubert 1986, 85)) dans un dialogue entre Emma et Charles au retour de la mairie : « – Tu es heureuse ? / – Mais, oui. J'aurais bien aimé me marier à minuit, avec des flambeaux. » (Chabrol 2008, 9' 57"), Chabrol change sa portée en même temps que le contexte : ce qui dans le roman est une demande fantaisiste, déconcertante, refusée par le père d'Emma, devient dans le film un souhait romantique qu'elle sait irréalisable, donc le personnage semble plus raisonnable. En même temps, ce n'est pas une règle ; prononcés pendant les préparatifs pour le bal (dans le roman), ou pendant celui-ci (dans le film), ces échanges (même un peu abrégés) gardent le même sens : « Tu es contente ? Les sous-pieds vont me gêner pour danser. / – Danser ? On se moquerait de toi, ce n'est pas convenable pour un médecin. » (Chabrol 2008, 16' 40").

Chabrol semble malmener un peu la conception flaubertienne du personnage de Charles ; pendant le bal déjà, celui-ci se présente au valet de pied qui lui propose une coupe de champagne en annonçant sa marque : « – Castellane. / – Charles ! »<sup>9</sup> (Chabrol 2008, 17' 06"). Pareillement, à la fin de cette soirée, lorsqu'il enlève ses bottes dans la voiture hippomobile du couple, aussitôt assis à côté de sa femme en robe de bal, ce geste est déplacé parce qu'il est sorti du contexte : dans l'hypotexte, les Bovary dorment dans le château après le bal et Charles se débotte dans une chambre à coucher. C'est peut-être un clin d'œil à Sokourov, sa transposition grotesque de Charles, qui se comporte bêtement et grossièrement, « se conforme

<sup>9</sup> Ce quiproquo humiliant n'est qu'une astuce trouvée par Chabrol pour faire de la publicité au Champagne de Castellane.

à l'esthétique de la FEKS (sigle de la 'Fabrique de l'acteur excentrique'), mouvement cinématographique soviétique d'avant-garde fondé en 1922. » (Baron 2009, chap. 13).

Mary Donaldson-Evans a raison de remarquer qu'Emma n'est aucunement aidée par les hommes qui l'entourent, ils sont tous médiocres, frisant la caricature, ce que Chabrol capte d'une manière saisissante (2009, 124). Rappelons-nous des comices agricoles et de la cour grotesque que lui fait Rodolphe, dont le discours amoureux se mêle à celui de la remise de prix aux agriculteurs. Cette parodie, où deux champs lexicaux s'entrelacent de manière saugrenue, a quelque chose de déplacé là encore et de ravalant pour les deux futurs amants. Emma ne doit pas trouver cette scène romantique, elle accepte pourtant les déclarations soupirantes que Rodolphe a le mauvais goût de débiter dans un contexte pareil, surtout dans le film, car le texte est abrégé et le mélange des discours d'autant plus rapide et frappant. Cela ne prouve-t-il pas que les priorités d'Emma sont ailleurs, ancrées dans la réalité, dans la vie qu'elle mène et qui la rend malheureuse ? Chabrol n'offre pas d'autres explications. Pour témoigner de sa vie conjugale insipide, il fait appel à Flaubert dès le début du film, en reproduisant en *voix-off* un passage bien connu du livre, auquel il ajoute deux répliques : « La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue... [Charles :] '– Il va pleuvoir.' ...et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. [Charles :] '– Enfin, je crois.' » (Chabrol 2008, 14' 38"). Chabrol donne une lecture décalée du roman, activement soutenue par sa comédienne fétiche. L'interprétation du personnage d'Emma s'en trouve renouvelée.

##### 5. CHABROL ET LA REDÉFINITION DU *BOVARYSME*

Il est peu connu que Jules de Gaultier est revenu sur sa plus que fameuse définition du *bovarysme*. En effet, après son essai *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892), dont les conclusions sont depuis largement connues et complètement intégrées par la critique, l'auteur publie un texte remanié, *Le Bovarysme. Essais sur le pouvoir d'imaginer* (1902). Dans ce dernier ouvrage, il change sa conception du *bovarysme*, qui devient un principe de l'évolution de l'homme, sauf dans le cas où ses aspirations sont tellement éloignées de la réalité qu'il demeure impuissant à les réaliser et ne deviendra, donc, jamais ce qu'il prétend déjà être. Dans ce passage, de Gaultier explique ce changement de conception et attire l'attention sur la confusion qui persiste (jusqu'à nos jours d'ailleurs<sup>10</sup>) :

*Le Bovarysme*, avait-on formulé [en 1892], est le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est, et sous cette définition, on avait étreint une propriété de l'esprit beaucoup plus vaste que celle que l'on croyait toucher et que suscitait alors le paysage psychologique découvert par Flaubert. On s'aperçut bientôt que, pour coïncider exactement avec les objets que l'on décrivait, la formule devait être complétée. On adopta alors cette définition qui limitait le phénomène à son expression pathologique : Le Bovarysme est la faculté départie à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est *en tant que l'homme est impuissant à réaliser cette conception différente qu'il se forme de lui-même*. Mais par-delà la restriction apportée

<sup>10</sup> Le *bovarysme* dans le sens « le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est » est encore considéré comme une pathologie (« syndrome ») : « En 1902, dans *Le Bovarysme*, Jules de Gaultier affirme l'existence d'un syndrome particulier : 'le [sic] pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est. [...] Cette 'pathologie du bovarysme' est le résultat d'une étude de psychologie philosophique partant de l'œuvre de Flaubert à laquelle Gaultier a déjà consacré en 1892 une première étude. [...] Par la suite, le terme fera son entrée dans la terminologie de la critique littéraire [...]. » (Kuhnle 2011, chap. 2).



par la nouvelle formule, l'esprit continua de percevoir comme élément principal du Bovarysme *ce pouvoir de se concevoir autre* sur lequel le Bovarysme des personnages de Flaubert avait attiré attention ; le Bovarysme devint ce pouvoir même, si bien que l'on en est venu à conserver ici [en 1902] pour désigner la faculté d'évolution elle-même ce terme de Bovarysme qui fut employé d'abord pour désigner une défaillance de cette faculté.

Une telle transposition a pour effet, on le sait, de modifier quelque peu le sens que comporte le mot dans l'œuvre de Flaubert. (Gaultier 2006 : 108, soul. par J. de G.)

Nous ne pouvons pas ignorer ces remaniements théoriques ; par conséquent, il faut repenser l'interprétation traditionnelle du personnage d'Emma, qui évalue négativement son « bovarysme », compris comme « le pouvoir de se concevoir autre » ; d'après de Gaultier en 1902, elle n'aurait pas tort dans l'absolu de vouloir évoluer, à savoir, changer de condition et réaliser pleinement l'idée qu'elle a de sa propre valeur, afin d'être satisfaite et épanouie : « De la sorte le Bovarysme est le mode même de la croissance, un mode qui associe le changement avec l'identique dans les proportions qu'il faut pour former une réalité et la développer » (Gaultier 2006 : 114). De telles aspirations doivent, donc, garder la mesure (« les proportions ») et deviennent pathologiques, toujours selon de Gaultier, en cas d'un désir d'évolution immodéré de l'être, irréalisable dans la réalité : « Se conçoit-il [...] à l'image d'un modèle absolument différent, le voici [...] destiné à périr. Car il va se montrer impuissant à atteindre le modèle qu'il s'est proposé. » (Gaultier 2006 : 114). Emma se trouve dans ce cas de figure, elle en est morte. L'exagération est surtout visible, et risible, quand elle touche à l'inessentiel : « Ainsi, lorsque, petite bourgeoise qui se veut grande dame, elle style ainsi qu'une femme de chambre de grande maison la servante de campagne qu'elle a prise à son service » (Gaultier 2006 : 13).

En relisant le roman, on est surpris de ne pas retrouver l'Emma Bovary qui correspond aux idées reçues sur ce personnage ; l'interprète de Chabrol, Isabelle Huppert, le confirme dans un entretien avec Patrick Poivre d'Arvor en 1991<sup>11</sup>. Flaubert montre qu'à force de se vouloir autre, son héroïne a déjà fait du chemin, à commencer par sa belle éducation de fille de bonne famille acquise chez les Ursulines : « Le pharmacien disait : – C'est une femme de grands moyens et qui ne serait pas déplacée dans une sous-préfecture. » (Flaubert 1986, 172). Pas moins de trois aristocrates du roman la trouvent attrayante et au-dessus de sa condition. Lorsqu'il aperçoit Emma dans le jardinet du couple, le marquis d'Andervilliers constate que son salut ne trahit pas des origines paysannes<sup>12</sup> et décide de l'inviter au bal avec l'aristocratie locale. C'est comme un rite de passage, qu'elle réussit, au château de la Vaubyessard, Emma est invitée à danser par un séduisant vicomte. Premier amour d'Emma, Rodolphe<sup>13</sup> conclut dès sa rencontre avec le couple, que cette union ne peut pas être heureuse, parce que Charles ne la mérite pas :

<sup>11</sup> Patrick Poivre d'Arvor : « – L'histoire n'a retenu, au fond, du 'bovarysme' entre guillemets, qu'une espèce d'ennui que l'on trimbale avec soi, une espèce de nostalgie permanente, d'alanguissement... c'est assez curieux, ce n'est pas dans le livre et c'est [...] dans la légende.

[Isabelle Huppert] – Tout à fait, moi c'est ça qui m'a beaucoup frappé quand j'ai lu le livre, [...] j'ai trouvé que le livre ne correspondait pas du tout à la mémoire qu'on en avait. Ce que vous disiez... c'est un personnage amoureux, passionnel, assez méchant, très violente [sic], qui peut être assez perverse, mais ce n'est pas, en tout cas, pas du tout la représentation qu'on en a, comme ça, languie et mélancolique. » (Huppert 2008, 1' 53", tr. B. T.)

<sup>12</sup> « M. le Marquis [...] aperçut Emma, trouva qu'elle avait une jolie taille et qu'elle ne saluait point en paysanne ; si bien qu'on ne crut pas au château outrepasser les bornes de la condescendance, ni, d'autre part, commettre une maladresse en invitant le jeune ménage. » (Flaubert 1986, 106)

<sup>13</sup> Âgé de trente-quatre ans dans le roman, Rodolphe est incarné par Christophe Malavoy, qui en a trente-neuf au moment du tournage.

- De belles dents, les yeux noirs, le pied coquet, et de la tournure comme une Parisienne. D'où diable sort-elle ? Où donc l'a-t-il trouvée, ce gros garçon-là ? [...]
- Je le crois très bête. Elle en est fatiguée sans doute. Il porte des ongles sales et une barbe de trois jours. [...] Pauvre petite femme ! (Flaubert 1986, 196)

Effectivement, Emma et Charles forment un couple dépareillé. Débarrassé de l'épisode du couvent, des lectures romanesques qui expliqueraient un « bovarysme » mal compris, Chabrol ancre l'insatisfaction de son héroïne dans le quotidien, de sorte que le film défend la cause de la femme réellement mal mariée et lui donne raison de vouloir s'en échapper. La lente transformation d'Emma traverse au moins trois phases durant environ huit ans de vie conjugale, marquées par son apparence vestimentaire : dans le roman, c'est une « robe de mérinos bleu garnie de trois volants » (Flaubert 1986, 73) que porte la paysanne, « une robe de soie bleue à quatre falbalas » (Flaubert 1986, 289) que porte la bourgeoise pour aller à l'opéra, l'amante se vêtit de noir pour galoper à côté de Rodolphe ; le film respecte le symbolisme des tissus et des couleurs, Emma se métamorphose sous les yeux des spectateurs. Isabelle Huppert l'incarne en rehaussant son éclat et sa force. Devant la caméra bienveillante de Chabrol, elle vaque aux occupations d'une bourgeoise oisive (lecture, tapisserie, piano). « Il fait d'Emma l'exemple type de la condition des femmes au XIX<sup>e</sup> siècle. » (Baron 2008, 90). Mais, quelles que soient les apparences, pour lesquelles elle se ruine auprès de l'usurier local, Lheureux, elle ne peut pas dépasser un certain seuil de promotion sociale, de façon que toute sa force morale et physique l'entraîne à sa perte. C'est, en revanche, une « impuissance » à convaincre qui la caractérise, pour revenir à Jules de Gaultier, un manque de pouvoir personnel : la preuve en est que ses deux amants l'abandonnent. Elle a un problème de mesure aux conséquences tragiques, parce que le fait de présumer de ses forces la tient en dehors de la réalité : « Acculée à l'aveu, Emma préfère le suicide : elle paye de sa vie [...] cette présomption d'idéaliste d'avoir tenté d'asservir le réel à l'imaginaire » (Gaultier 2006, 15).

## 6. CONCLUSION

L'adaptation de *Madame Bovary* par Chabrol a une réception mitigée, la critique, les universitaires et le public lui reprochent la même chose, sa profonde révérence au texte de Flaubert. L'idée qu'une œuvre cinématographique se doit d'être autonome s'est imposée depuis le concept de caméra-stylo, développé en 1948 par Alexandre Astruc. Aussi, est-il nécessaire de se défaire d'une terminologie contestable, présente dans la théorie de l'adaptation depuis qu'André Bazin a emprunté, à la même époque, l'opposition pérenne fidélité/trahison à la théorie de la traduction. Bien qu'il ait visé de la sorte des équivalences au moyen d'un langage cinématographique, c'est très souvent mal compris, d'une part, et de l'autre en désaccord depuis le début avec l'émergence de la notion d'auteur de film : un traducteur n'a pas le droit de produire une œuvre originale à partir du texte-source, ce qui est, en revanche, exigé d'un réalisateur depuis la Nouvelle Vague et la politique des auteurs de François Truffaut. Quand bien même un réalisateur souhaiterait rester fidèle à la lettre du texte et prêter sa caméra à l'écrivain, nous partageons l'avis de ceux qui, comme Alexie Tcheuyap, estiment que la « fidélité » totale d'une adaptation à l'hypotexte – revendiquée par Chabrol pour son adaptation de *Madame Bovary* – relèverait du mythe. Effectivement, nous avons montré dans ce travail, avec plusieurs types d'exemples, qu'une étude comparative plus poussée des deux œuvres révèle régulièrement des variantes, intentionnelles ou pas, car

la transposition à l'identique de la littérature à l'écran atteint rapidement ses limites, de sorte que la recherche de la « fidélité » s'avère souvent illusoire. Flaubert explique ainsi son refus d'illustration, que l'on peut appliquer au cinéma : « Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité [...]. 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. » (Flaubert 1963, 223). Selon ses propres dires, Chabrol a réalisé *Madame Bovary* quand il a trouvé la comédienne pour l'incarner. Il va sans dire que c'est seulement sa propre vision du personnage, dont il a renouvelé l'interprétation au point qu'on la déclare féministe ; en fait, en revisitant Jules de Gaultier, nous montrons qu'elle correspond à sa nouvelle définition du « bovarysme », de 1902. Cela dit, ceux qui ne trouvent pas Isabelle Huppert suffisamment étourdie, n'ont qu'à la comparer à l'homme énergique et ambitieux que Baudelaire perçoit en Emma : « Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin. » (Baudelaire 1869, 415). En un mot, face au champ des possibles qu'engendre un grand texte classique, le mieux que puisse faire un réalisateur/adaptateur, c'est de faire des choix tout en restant fidèle à lui-même.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aubert, Jean-Paul. 2011. « L'empreinte de la littérature dans le cinéma de l'École de Barcelone ». *Babel*, n° 24. <https://doi.org/10.4000/babel.186>
- Augé, Marc. 2012. « Emma, c'est nous ». *L'Homme*, n°s 203–204 (3-4), 613–623.
- Baron, Anne-Marie. 2009. « Charles et ses images ». *Flaubert. Revue critique et génétique* [Online], Traductions/Adaptations. <http://journals.openedition.org/flaubert/628>
- Baron, Anne-Marie. 2008. *Romans français du XIX<sup>e</sup> siècle à l'écran : problèmes de l'adaptation*. « Cahiers romantiques » n° 14. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal.
- Baudelaire, Charles. 1869. « Madame Bovary ». In *L'art romantique*, 407–422. Paris : Michel Lévy Frères.
- Bazin, André A. 1957. « Film et roman (Le point de vue du critique André Bazin) ». *Séquences*, n° 8 (février) : 45–46. <https://id.erudit.org/iderudit/52322ac>
- Brix, Michel. 2003. « Mal du siècle et bovarysme ». In *La vie romantique : hommage à Loïc Chotard*, (éd.) André Guyaux, Sophie Vanden Abeele, Sophie Marchal. Presses Paris Sorbonne, 92–106.
- Chabrol, Claude. 2008. *Madame Bovary* [DVD du film 16/9]. Paris : MK2 éditions.
- Chabrol, Claude. 1991. « Un scénario sous influence » [Entretien avec Pierre-Marc de Biasi]. In *Autour d'Emma, « Madame Bovary », un film de Claude Chabrol*, 23–108. Paris : Hatier.
- Chase, Donald 1991. « A Day in the Country ». *Film Comment* 27, n° 6 (novembre-décembre), 7–14.
- Czyba, Lucette. 1983. *La Femme dans les romans de Flaubert*. Lyon : Presses de l'Université de Lyon.
- Donaldson-Evans, Mary. 2009. *Madame Bovary at the Movies Adaptation, Ideology, Context*. Amsterdam, New York : Éditions Rodopi.
- Dupray, Fabienne. 2007. « Madame Bovary et les juges. Enjeux d'un procès littéraire ». In *Histoire de la justice* 1, n° 17 : 227–245. <https://doi.org/10.3917/rhj.017.0227>
- Flaubert, Gustave. 1986. *Madame Bovary*. Paris : GF Flammarion.
- Flaubert, Gustave. 1963. *Extrait de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*. Prés. de Geneviève Bollème. Paris : Seuil.
- Fossey, Jean-Marie. 2014. « Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique ». *La clinique lacanienne, « Folies du désir »* 1, n° 25, 99–110. <https://doi.org/10.3917/cla.025.0099>
- Gaultier, Jules de. 2006. *Le bovarysme, suivi d'une étude de Per Buvik, le principe bovaryque*. Paris : Presses Paris Sorbonne.
- Gothot-Mersch, Claudine. 1971. « Le point de vue dans Madame Bovary ». In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 23 (Mai), 243–259. <https://doi.org/10.3406/caief.1971.986>
- Huppert, Isabelle. 2008. « Entretien avec Patrick Poivre d'Arvor (1991) ». In Claude Chabrol. *Madame Bovary* [DVD du film 16/9], « Compléments ». Paris : MK2 éditions.
- Jost, François. 2011. « La transfiguration du bal ». *Babel*, n° 24. <https://doi.org/10.4000/babel.186>

- Kuhnle, Till R. 2011. « Bovarysme et snobisme, deux symptômes de la nervosité des nations. Étude de cas : *Der Mann ohne Eigenschaften* ». *Germanica*, n° 49. <https://doi.org/10.4000/germanica.1370>
- Martinez, Michel. 1993. « Une chronologie impossible : Charles Bovary entre deux âges ». *Revue d'Histoire littéraire de la France* 93 n° 2 (Mars-Avril), 244–247. <http://www.jstor.org/stable/40530852>
- Marzel, Shoshana-Rose. 2013. « Faire feu de tout bois ». *Bulletin du CRFJ* [En ligne], n° 24. <http://journals.openedition.org/bcrfj/7110>
- Saint-Gelais, Richard. 2011. *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil.
- Sivan, Pierre. 2009. « Besoin d'auteur ? ». In *Film et texte : une didactique à inventer*. (Le français aujourd'hui, n° 165), 39–47. Paris : Armand Colin.
- Tcheuyap, Alexie. 2001. « La littérature à l'écran. Approches et limites théoriques ». *Protée*, n° 29 (3), 87–96. <https://doi.org/10.7202/030640ar>

### **GOSPOĐA BOVARI KLODA ŠABROLA I MIT O „VERNOJ” FILMSKOJ ADAPTACIJI**

*Od svog objavljivanja 1857. godine, Gospođa Bovari Gistava Flobera nikada nije prestala da bude predmet književnih i kinematografskih prerada. Od dvadesetak njenih filmskih i televizijskih adaptacija, najpoznatije su Renoarova (1933), Minelijeva (1949), Sokurovljeva (1989) i Šabrolova (1991). Šabrolov film je veoma često kritikovan zbog navodno pobožne doslednosti izvornom tekstu; on se vrlo često poredi sa ostvarenjima Renoara i Minelija, retko sa drugim adaptacijama, recimo, sa vrlo slobodnom, mističnom transpozicijom Floberovog romana na Kavkaz, koju potpisuje Sokurov. Ovaj rad argumentovano preispituje Šabrolovo delo, menjajući tačku gledišta: ne slažući se sa tvrdnjama da je njegova adaptacija Gospođe Bovari apsolutno verna, polazimo od principa da je takav stepen „vernosti” filmske adaptacije jednog romana samo mit (Aleksi Čajap), s obzirom na neizbežan jaz između dva različita medija, zbog čega je i najdoslednija ekranizacija oblik originalnog filmskog stvaralaštva. U poslednjem delu rada vraćamo se konceptu „bovarizma”, koji je sâm Žil de Gotje preformulisao 1902. godine, omogućivši da se Ema Bovari sagleda iz sasvim novog ugla, u potpunom skladu sa šabrolovskim osobenim tumačenjem slavnog lika.*

Ključne reči: Gospođa Bovari, filmska adaptacija, Gistav Flober, Klod Šabrol

### **MADAME BOVARY BY CLAUDE CHABROL AND THE MYTH OF “FAITHFUL” FILM ADAPTATION**

*Since its publication in 1857, Gustave Flaubert's Madame Bovary has never ceased to be the subject of literary and film adaptations. Out of twenty or so film and television adaptations, the most famous are by Renoir (1933), Minelli (1949), Sokourov (1989) and Chabrol (1991). Chabrol's film has been often criticized for its allegedly pious consistency with the original text. It is often compared to the works of Renoir and Minelli, but rarely to other adaptations, such as the adaptation by Sokurov, a free and mystical transposition of Flaubert's novel in the Caucasus. In this paper, we explore Chabrol's work, changing the point of view by disagreeing with the claim that his adaptation of Madame Bovary is faithful. We start from the principle that such a degree of “fidelity” in a film adaptation of a novel is just a myth (Alexie Tcheuyap), given the inevitable gap between the two media; this makes the most consistent film adaptation a form of original filmmaking. In the last part of the paper, we return to the concept of “bovarysme”, which Jules de Gaultier reformulated in 1902, allowing Emma Bovary to be viewed from a completely new angle, in accordance with Chabrol's special interpretation of the famous character.*

Key words: Madame Bovary, film adaptation, Gustave Flaubert, Claude Chabrol