

Jean-Louis Tilleuil
Université Catholique de Louvain

***Gemma Boverly* ou l'art de déjouer les contraintes**

Il ne faut pas toucher aux idoles : la dorure en reste aux mains.
(Gustave Flaubert, Madame Bovary)

Il faut prendre à César tout ce qui ne lui appartient pas.
(André Breton et Paul Éluard, Notes sur la poésie)

Résumé

Cet article interroge la distinction traditionnelle entre le littéraire et le graphique à partir de l'analyse de la variété de rapports texte-image déployés dans le roman graphique anglais *Gemma Boverly* (1999). Le dialogue ironique que cette réécriture entretient avec le modèle flaubertien invite aussi à reconsidérer les enjeux de l'adaptation des classiques littéraires en BD. La bande dessinée semblant s'être largement affranchie de la contrainte de « fidélité » à ses modèles pour affirmer sa spécificité sémiotique et explorer ses possibilités créatives.

Abstract

This paper questions the traditional distinction between the literary discourse and the graphic one, based on the analysis of the variety of relations between text and image that the English graphic novel *Gemma Boverly* (1999) explores. The ironic dialogue that this rewriting initiates with the flaubertian model also encourages us to reconsider the significance of adapting literary classics into comics. Comics seem to have freed themselves from the constraint of « fidelity » to their models to assert their own semiotic specificity and explore their creative possibilities.

Mots clés : adaptation, sémiotique, roman graphique, littérature, hypotexte.

Comme son titre le suggère et la critique qui a rendu compte de sa publication le précise,¹ *Gemma Boverly* est un roman graphique dont l'histoire n'est pas sans rappeler le *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert. L'anglaise Rosemary Elisabeth Simmonds (1945-), dessinatrice de presse, écrivain et illustratrice de livres pour enfants, en est l'auteur. Ayant d'abord remporté un franc succès outre-Manche, à la suite de sa prépublication dans le quotidien britannique *The Guardian* et de sa parution en volume en 1999, l'œuvre de Posy Simmonds a été traduite en français par Lili Sztajn et Jean-Luc Fromental, pour une édition publiée en 2000 par Denoël. Lorsqu'il présente la dernière réalisation de l'auteur anglais, *Tamara Drewe* (toujours chez Denoël, en 2008) dans le dossier BD annuel de la revue professionnelle *Livres Hebdo*, Fabrice Piault rappelle que la sortie de presse de *Gemma Boverly* avait été « très remarqué[e]. »²

L'objectif de cette étude vise à interroger les causes de cette sortie remarquable, dont on peut déjà avancer qu'elles ne doivent pas être étrangères à la distanciation critique pratiquée par *Gemma Boverly* à l'égard de deux contraintes de la bande dessinée traditionnelle, qui touchent à la fois à la forme (la BD comme séquentialisation narrative de vignettes intégrant du texte, le plus souvent dialogué) et au contenu (la BD comme récit d'aventures). Pour atteindre cet objectif, l'attention se portera prioritairement sur les personnages, dont l'implication dans l'organisation des plans fondamentaux d'une production narrative (fiction, récit, narration) est bien connue, et sur les procédures d'exploitation du couple texte-image pour raconter une histoire.

D'un point de vue formel : « Une BD ? Pas tout à fait. Un roman ? Pas vraiment. Quoi alors ? » (Quillien 22)

Pour amorcer cette étude, il peut être utile de donner en quelques mots, empruntés pour l'essentiel à la quatrième de couverture, un résumé de l'histoire : « Excédée par l'intrusion incessante de ses beaux-enfants et de l'ex de son mari, Charlie, Gemma Boverly décide de s'installer avec celui-ci loin de Londres, dans une ferme du bocage normand. Là, elle découvre avec émerveillement les charmes de la campagne française. Mais le *French Way of Life* a ses limites. L'ennui guette. Gemma prend un amant sous l'œil jaloux de Joubert, le boulanger, qui se fait le chroniqueur de sa déchéance amoureuse » ó grâce notamment au journal intime de

Gemma, qu'il a dérobé après la mort accidentelle de celle-ci et qui lui permet de découvrir le passé anglais et le présent français de celle qu'il croit, très longtemps, avoir réincarné la destinée tragique de l'héroïne flaubertienne.

Sur le plan formel, c'est-à-dire quant aux modalités d'articulation de l'image dessinée et du texte écrit qui supportent toute l'histoire, il est tentant de reprendre la formule d'une publicité bien connue pour le fromage belge : on a « un peu de tout ». Il y a d'abord le texte monologué et envahissant de Joubert, qui entame le récit et entisse véritablement la trame. Il doit cependant, chemin faisant, faire de la place à des passages plus ou moins longs qui sont extraits du journal intime de Gemma par ce même Joubert et qui viennent ainsi dialoguer, d'une certaine manière (le premier monologue emboîtant l'autre), avec les propos de ce narrateur verbal principal :

Et ce calme mortel.
 Qui l'horripile. Elle écrit :
*Seigneur, cette foutue
 maison ! C'est une morgue.
 Il ne s'y passe RIEN !
 Dieu ! Je hais ma vie.*
 La nuit, elle écoute Charlie
 Ronfler près d'elle.
 Elle se met à le haïr aussi.³

Côté image, on rencontre tantôt un dessin coincé entre deux blocs de texte, qui apporte un soutien visuel et redondant à une situation décrite verbalement (p. 4, en haut de la page), tantôt plusieurs dessins privés de texte et intégrés dans la page de manière plus ou moins régulière (p. 35) : deux situations qui évoquent plutôt le livre illustré. Les séquences de vignettes BD sont aussi très présentes, pour rendre compte d'actions ou d'échanges verbaux particuliers, comme lorsque Gemma constate au téléphone l'infidélité de son premier amant, Patrick Large (p. 15). Mais ces modes d'expression ne sont pas exclusifs l'un de l'autre. Bien au contraire : on pourrait même avancer que la combinaison texte narratif (chronique de Joubert, journal de Gemma ou toute autre forme de communication écrite)/séquence de bande dessinée et illustration constitue comme une norme, aux actualisations plus originales les unes que les autres. Ainsi, pour la distribution des éléments textuels et iconiques au sein d'une planche entière, on peut remarquer qu'un souci tant narratif qu'esthétique imprègne la relation à distance installée entre Hervé, qui s'apprête à

adresser une lettre de rupture à Gemma (moitié gauche de la p. 76, où se superposent des dessins dialogués de BD), et Gemma à laquelle le texte de la lettre est arrivé et dont on découvre les réactions dans un passage de son journal et dans deux dessins très expressifs du désarroi de l'héroïne (moitié droite de la même page, les deux textes sont illustrés, chacun, par une figuration de Gemma). Enfin, cerise sur le gâteau d'une pratique de la mise en page du texte et de l'image déjà bien distinctive, il y a ces effets de collage : gros plans sur des objets divers isolés de tout contexte iconique (p. 9), publicité pour l'organisation événementielle d'un mariage (p. 24), annonce immobilière extraite d'un journal (p. 30), plan des lieux où se déroule l'action (p. 55), etc.



Gemma n'a plus que mépris pour ce type de mariage. Au-delà de "l'esbroufe", cela lui rappelle Patrick Large. Quand ils étaient ensemble, il "passait sa vie à courir les soirées chic dans des cryptes sans **MOI** !" Ce qui n'est pas le cas avec sa nouvelle maîtresse, Pandora.

Est-ce seulement le souvenir de Patrick qui a poussé Gemma à garder si discret ce moment décisif de sa vie ? Moi, Joubert, je vois trois autres hypothèses : l'Inertie, la Peur de la Déception, et enfin, le Manque d'Imagination. Elle écrit qu'elle "voit mal Charlie en habit". De même qu'elle "se voit mal" dans les salons que propose son père — ceux de l'Occasions Room au décor "fabuleusement, fabuleusement ringard". Elle se dit que "ça pourrait être un pur moment de kitsch, mais je n'ai vraiment pas la tête à ça".

Au bout d'un certain temps, l'insistance de son père la met en colère.

[FIGURE 1]

Posy Simmonds, *Gemma Boverly*, p. 24.

© Delcourt 2000. Tous droits réservés.

Un effet de collage pour l'insertion, au terme d'une suite de trois dessins, d'une publicité pour l'organisation événementielle d'un mariage.

Mixte de passages strictement textuels et d'autres composés d'images sans texte ou intégrant du texte, *Gemma Boverly* offre la particularité supplémentaire de varier les plans de sa narration. Celle-ci fonctionne sur un mode d'énonciation subjective (en *je*) pour les monologues de Joubert et de Gemma, mais adopte une stratégie d'icônisation masquée dans les dessins (illustrations et vignettes de BD)

dont les points de vue, le plus souvent objectifs, entretiennent l'illusion d'un récit qui se raconte tout seul.

Cet inventaire non clos des initiatives formelles de l'œuvre de Posy Simmonds confirme apparemment, ou plutôt étaye, ce qui a été annoncé au tout début de cet article, à savoir qu'il s'agit *formellement* d'un roman graphique. Dans son essai de définition de ce nouvel « objet culturel », Joseph Ghosn en propose en effet une acception très ouverte, qu'il retient d'ailleurs pour sa propre étude, et qui consiste à poser qu'il faut se focaliser « non pas tant sur le format du livre, mais sur le fait que tout y est possible, que rien n'est jamais déterminé à l'avance et que ce sont l'auteur et l'histoire qui axent la manière dont le livre est lu, perçu, édité, imprimé, conçu. »⁴ Mais quel que soit le potentiel de créativité accordé *a priori* au roman graphique, il faut cependant reconnaître qu'il garde en commun avec la bande dessinée la nécessité essentielle d'être narratif : de raconter une histoire. Ce qui, à suivre Annette Beguin-Verbrugge dans son étude intitulée *Images en texte, images du texte*, serait assuré, pour l'œuvre qui nous occupe, par la compétence, désormais largement partagée par le public, d'hyperlecture, « qui relève d'une connaissance à la fois fine et intuitive de la lecture contemporaine et d'une intuition de ses évolutions en germe, »⁵ et qui aurait comme effet d'installer dans l'agencement complexe des dessins, des textes etc., rentabilisé au mieux dans *Gemma Boverly*, la relation temporelle instaurée par un récit. En fait et pour revenir à la tentative de définition de Joseph Ghosn, le roman graphique, c'est-à-dire une bande dessinée, qui se veut un lieu pour les constructions et les recherches visuelles (*graphique*) et est proche de la littérature (*roman*). Si l'on souhaite en savoir davantage sur cette proximité avec la littérature, il faut bien admettre que Ghosn nous laisse sur notre faim, puisqu'il se contente de l'identifier à « une ambition tout autre que celle d'être un illustré pour la jeunesse » (Ghosn 10). Si c'est là l'argument décisif, on peut se demander si le couple BD « classique »/BD « moderne » n'aurait pas pu faire l'affaire.

Quoi qu'il en soit de ce débat qu'il n'y a pas lieu de prolonger ici, faute de place⁶, il est somme toute difficile, dans le cas de *Gemma Boverly*, d'éviter un détour par la littérature. Une évidence circonstancielle, à savoir celle de sa citation titrologique du modèle flaubertien, nous invite au contraire à nous interroger sur les enjeux « littéraires » qui pourraient en découler. Puisque la focalisation actuelle porte sur la forme, il peut être intéressant de pointer l'usage qu'en fait le discours

critique sur la BD lorsqu'il a été confronté à une situation semblable : l'adaptation en cinq volumes (publiés chez Delcourt) que Stéphane Heuet a proposée d'une œuvre romanesque tout aussi monumentale de notre patrimoine littéraire, le cycle romanesque de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. À suivre Anne-Marie Chartier, dans le compte rendu qu'elle a fait de cette réception critique, une même idéologie négative de l'exclusion, inspirée par une conception étroite de la BD, aurait été réactivée pour l'occasion : « la BD n'est pas un genre mineur, voué à divertir ou à instruire la jeunesse, [mais] elle est une forme littéraire à part entière dont l'inventivité graphique doit être reconnue. »⁷ Partant de là, on aurait reproché au travail de l'auteur-adaptateur de n'avoir pas cherché une équivalence graphique originale à l'écriture proustienne. Ou, en d'autres mots, de s'être contenté de prolonger l'héritage d'une pratique de la ligne claire devenue kitsch. Le problème, c'est que dans une telle perspective critique la distinction graphique/littéraire semble perdre de sa vigueur, puisque la littérarité de la BD est à trouver dans un investissement artistique dont il reste à préciser la pertinence homologique. Cette confusion littéraire/graphique n'arrange pas vraiment nos affaires. Il me faut donc relancer une fois encore l'enquête sur le rapprochement entre l'œuvre qui me sert de corpus et la littérature. C'est à la poursuite de cet objectif que je voudrais consacrer le développement suivant, mais en adoptant une perspective davantage attentive aux questions de contenu.

L'adaptation revue, corrigée... et sublimée !

La reprise du nom de l'héroïne, Gemma Boverly, dans le résumé de quatrième de couverture, le bocage normand comme décor de l'action, l'adultère de l'héroïne pour tromper son ennui et comme prétexte narratif au récit, sans oublier la déchéance amoureuse qui sanctionne l'aventure extraconjugale, sont des références suffisantes, précise le texte qui suit le résumé, pour authentifier la référence flaubertienne. La lecture de l'œuvre donne l'occasion au lecteur de compléter son inventaire des indices de rapprochements, qui concernent tant l'identité des personnages que le déroulement de l'action : l'insatisfaction récurrente de Gemma face aux événements de sa vie (p. 5, 15, 18, 27, 36-40, 43⁸), qui tranche face à la sérénité existentielle dont fait preuve son mari (p. 36, 40 [*cf.* Flaubert 70, 145, 153]), la double infidélité de Gemma avec Hervé (pp. 52-76) et avec Patrick Large (pp. 87-

88), qui ont pris la place du jeune Léon (Flaubert 132-166 et 298-376) et du plus mûr Rodolphe (Flaubert 176-270), les visites fréquentes de Gemma dans le château occupé par Hervé (pp. 55-69 [Flaubert 220-224]), la scène érotique du déshabillage devant son amant (p. 64 [Flaubert 367]), l'amour qui rend Gemma plus belle (p. 54, 57-59, 63 [Flaubert 258]), son bonheur après l'amour, qu'elle entend partager avec ceux qui lui sont proches, à commencer par son mari (p. 63 [Flaubert 233, 352]), les achats dispendieux de Gemma pour elle-même, sa maison et son amant Hervé (p. 58, 60, 62, 69 [Flaubert 253, 339]), les dettes qui en découlent (p. 79, 80 [Flaubert 354-356, 369-373]) et qui donnent lieu à une lettre la menaçant de poursuites judiciaires (p. 81 [Flaubert 378-379]), le courrier de rupture que Hervé adresse à Gemma (p. 76 [Flaubert 268]), l'amour que l'on fait dans un véhicule insolite (p. 86 [Flaubert 320-322]), etc.

Mais la BD de Posy Simmonds nous fait découvrir une raison nettement moins subtile pour entretenir la filiation avec le roman de Flaubert. Elle est omniprésente, même si sa formulation explicite n'arrive qu'au tiers du livre.



Aucune réaction. Ni ma femme ni mon fils cadet n'ont le moindre intérêt pour la littérature. Pascal se plaint que le livre est trop long et que l'héroïne est une mère révoltante. Le seul commentaire de Martine c'est qu'Emma Bovary est une enquiquineuse.

[FIGURE 2]

Posy Simmonds, *Gemma Boverly*, p. 32⁹.

© Delcourt 2000. Tous droits réservés.

Joubert découvre, enthousiaste, l'identité de ses nouveaux voisins.

Elle a été suggérée dès les premières pages de la narration intradiégétique assurée par le personnage de Joubert, boulanger à Bailleville¹⁰ : Gemma Boverly et son mari Charlie, un couple d'Anglais venu s'installer en Normandie, revivraient la destinée dramatique du couple romanesque formé par Emma et Charles Bovary ! De manière paradoxale, l'intervention de ce porte-parole flaubertien induit une différence importante avec son modèle, car on est passé d'une narration anonyme

(chez Flaubert) à une narration en *je* (chez Posy Simmonds). Cet effet de transposition formelle¹¹ en rejoint un autre, déjà signalé, de transmodélisation (texte romanesque > BD¹ ou roman graphique), lui-même compliqué d'une transformation quasi intégrale de l'univers où advient l'histoire (exception faite de la Normandie où se déroule une partie importante de l'action rapportée, celle-ci est censée être contemporaine de notre époque et mettre en scène des personnages nouveaux, occasionnellement dénommés, il est vrai, avec un prénom et un nom qui peuvent prêter à confusion). Notons cependant que toutes ces modifications n'altèrent pas la procédure de focalisation qui reste centrée sur un personnage féminin, la bien nommée Gemma Boverly, à la fois parce que la narration en *je* de Joubert la prend comme objet et parce que Gemma a tenu elle-même un journal intime (donc, lui aussi en *je*), commenté ou restitué tel quel (en extraits) par ce même Joubert. Un autre bémol réduit l'impact de la transposition : l'enchaînement des *je* se voit contrebalancé par une iconisation ó produit de la transmodélisation ó qui objective presque constamment le point de vue à partir duquel est racontée l'histoire.

L'importance prise par ce personnage diégétiquement nouveau invite à ce qu'on lui accorde un supplément d'attention. Médiateur du récit second que Gemma a tenu dans son journal, mais aussi du récit premier entamé après la mort de Gemma et commentant pour l'essentiel le passé de la défunte (à partir, précisément, des réflexions que ce journal lui inspire ou de ses propres souvenirs¹²), le boulanger Joubert hérite d'un statut de narrateur multifonction qu'il ne modalise pas de manière uniforme. Lorsqu'il commente le journal de Gemma, il fait preuve de prudence, voire d'esprit critique, conscient que l'interprétation subjective est inévitable :

D'après son journal, Gemma est revenue du marché ce jour-là avec l'intention de « parler pour de bon à Charlie ». Certainement pour lui proposer de vendre et de rentrer en Angleterre. Peut-être aussi de se séparer provisoirement (Simmonds 47).

D'où la nécessité de se situer au plus près du journal :

Selon le journal de Gemma, « les liaisons sont OK. À condition de ne pas s'impliquer et de rester vraiment discret » (Simmonds 63).

Cette distance critique va perdre très rapidement de son actualité quand le lecteur Joubert fait place à l'acteur Joubert, impliqué dans les années passées par Gemma et Charlie à Bailleville. Fasciné par le nom de sa voisine, il se mue très vite en témoin privilégié de son vécu, capable de « lire » dans les comportements de

celle-ci les signes d'une possible ressemblance entre Gemma Boverly et Emma Bovary (p. 41). Bientôt, de témoin il se transforme en *réalisateur* du destin de Gemma. Ce n'est d'abord que l'« impression » d'être le metteur en scène de l'adultère de Gemma et de Hervé (p. 45). Mais l'impression prend ensuite la consistance d'une influence qu'il pourrait avoir sur les décisions prises par Gemma dans sa vie affective (p. 48), et aboutit à la révélation, pour Joubert, que « Mlle Boverly [a] un amant, comme dans le livre » (p. 54). Passant de l'étonnement face à « l'étrange influence qu'il semble exercer sur la vie de Gemma » (p. 75) à l'inquiétude « pour la suite de [sa] trajectoire » (p. 75), le narrateur-acteur (autodiégétique) adopte un troisième rôle, celui de contradicteur de l'accomplissement dramatique du récit romanesque flaubertien. Mais les moyens auxquels il recourt sont aussi grotesques les uns que les autres (séparer les amants grâce à sa transmission de pensée : p. 69 ; se servir du roman de Flaubert pour briser la romance des amants : p. 74 ; devenir l'amant de Gemma : p. 84) et plus encore inutiles, puisque ni Gemma, ni Charlie ne subiront la fin tragique annoncée dans les derniers chapitres du roman censé servir de modèle funeste.

Animateur bien volontaire d'une mise en abyme de la lecture et de ses effets pragmatiques, Raymond Joubert s'avère être un bien mauvais lecteur, qui confond fiction et réalité. Ce n'est pas faute cependant d'avoir été mis en garde contre ses excès dans la croyance performative de la littérature. Avant d'être emporté par sa chimère et alors qu'il est le témoin, devant sa boutique de boulanger, de la première rencontre entre Gemma et Hervé de Bressigny, Raymond fait lui-même preuve d'incrédulité quant à la possibilité que la Vie puisse imiter l'Art (p. 46). Gemma elle-même s'emploiera de manière très explicite à lui faire part de sa folie (p. 89 et 91). Quant à son épouse Martine, c'est son indifférence à la proposition, faite par son mari, de rapprochement Emma-Gemma et son commentaire ó « Emma Bovary est une enquiquineuse » (p. 32) ó qui auraient pu réveiller le lecteur prophétique de *Madame Bovary*. En toute fin de récit, quand Raymond exposera sa théorie devant Charlie, Martine se montrera à son tour plus autoritaire, en lui imposant tout simplement de se taire (p. 104). Mais, devant l'histoire de la littérature française, métonymiquement invitée par la référence exemplaire au chef-d'œuvre de Flaubert, l'attitude du lecteur Joubert n'hérite-t-elle pas d'une nouvelle signification ?

Dans ce xix^e siècle cher à Flaubert, mais aussi à Hugo, Rimbaud ou Mallarmé, qui sont pour beaucoup dans l'autonomisation du champ littéraire, une

figure de l'écrivain s'impose corrélativement, qui résout paradoxalement la question de sa fonction dans la société : le prophétisme devient « le mode d'universalisation privilégié des écrivains. »¹³ On connaît, à cet égard, le projet de Mallarmé, « le maître du symbolisme », d'écrire *Le Livre*, résumant tous les autres et accomplissant le monde.¹⁴ Toutes proportions gardées et pour en revenir à Joubert et à ses croyances aux vertus prophétiques du roman flaubertien, ne pourrait-on dès lors envisager que la cible de l'ironie de Posy Simmonds, se substituant à celle de Flaubert, puisse être identifiée, au-delà du bien naïf boulanger, des « Anglais *middle class* assoiffés de grands crus », de la « petite bourgeoisie française aux manies insupportables, »¹⁵ à cette image hautement prestigieuse de la Littérature ? À moins que, sans être réservée à la seule production restreinte, l'identification puisse aussi valoir pour tout type de littérature ? En effet, le comportement de Joubert remet également en cause une autre frontière, celle qui sépare ces deux espaces de production, longtemps hiérarchisés. On le sait déjà victime ó de moins en moins consciente ó de sa mauvaise lecture légitime ; il faut ajouter qu'il joue à l'apprenti détective de roman policier lorsqu'il réfléchit aux circonstances de la mort de Gemma, que son imagination pousse à croire criminelles (p. 10), et que ses motivations pour sauver Gemma de son propre drame passionnel ne tiennent pas à sa seule lecture de *Madame Bovary*, mais aussi à la jalousie qu'il éprouve envers ses amants (p. 46, 57, 64, 68, 72, 84, 86, 99) ó telle qu'il est convenu de la voir mise en scène dans le roman sentimental, « le populaire du populaire. »¹⁶

En focalisant l'attention sur un personnage particulier, en l'occurrence le boulanger Raymond Joubert, des informations complémentaires ont été obtenues quant à l'étendue de l'hypotexte impliquée par *Gemma Bovary*, dépassant donc, de loin, le seul roman de Flaubert. Pour en apprendre davantage sur la distance ironique installée par l'œuvre adaptante, l'élargissement aux autres personnages de la fiction de Posy Simmonds s'avère enrichissante. À bien suivre leurs parcours respectifs dans la BD, ils n'en font qu'à leur tête par rapport au modèle romanesque. Avec Charlie, moins maladroit que son modèle (p. 6 et 88) et surtout moins naïf qu'il n'y paraît (p. 79 et 101), il y a même erreur sur la personne, puisqu'il s'appelle en réalité Cyril, « comme [son] grand-père » (p. 104). Du côté des amants de Gemma, on brouille les pistes (ou l'on s'amuse avec ?) en inversant l'ordre des apparitions : d'abord Patrick-Rodolphe (pp. 6-7 et 16-17), puis Hervé-Léon (pp. 45-76), pour un retour à Patrick-Rodolphe (pp. 82-88 et 101-103).¹⁷ Dans le même registre de

permutation, on observe aussi que c'est Hervé-Léon qui dispose d'un château et non Patrick-Rodolphe. Quant à Gemma, on constate qu'elle profite de la transvocalisation qui lui est offerte (par son journal ou les textes dialogués ou pensés qui l'impliquent), ainsi que des iconisations qui objectivent sa présence à l'image pour se montrer sous un jour transvalorisé : elle est un personnage qui, contrairement à Emma, évolue. Pas seulement physiquement, dans un corps qu'elle décide de soigner, sans qu'il soit possible d'en trouver la raison dans sa soumission au *diktat* publicitaire (p. 42), mais aussi sur le plan affectif. Gemma arrive à mettre de l'ordre dans ses sentiments, à exprimer à son mari, qui l'a quittée, qu'il lui manque (p. 88), à repousser les avances du revenant Patrick (p. 88 et 92) ou de son voisin Mark Rankin (p. 91).



[FIGURE 3]

Posy Simmonds, *Gemma Boverly*, p. 91, v. 13-18.

© Delcourt 2000. Tous droits réservés.

Gemma repousse la proposition d'aide intéressée de son voisin Mark Rankin, venu aux nouvelles à la suite de sa réception d'extraits contant (en anglais) le suicide d'Emma Bovary.

Même les dettes qu'elle a contractées ne pèsent pas du même poids que dans *Madame Bovary* : soit parce qu'elle parvient à obtenir de l'aide (p. 83), soit parce qu'un différend financier trouve une solution, grâce à Charlie qui a réparé le pied cassé de la statuette réclamée par sa voisine, Mme Brussigny (p. 88), soit enfin parce

qu'on lui fait comprendre que « ce n'est pas un drame » (p. 92). Au rayon de la distribution féminine, on peut aussi distinguer Martine, l'épouse de Raymond qui, dans un dessin exprimant le contraire de ce que croit son mari et destiné au seul lecteur/spectateur, nous informe qu'elle n'est pas dupe de « [ses] relations avec Gemma » (p. 4). Elle pourrait bien, d'ailleurs, avoir dupé elle-même son mari, qui remarque bien tardivement que son épouse et Charlie « sont bons amis » (p. 104). Et que penser de la première épouse de Charlie, Judi, qui, à la différence de son modèle flaubertien, ne se contente pas de rester bien vivante, mais ne manque pas une occasion pour se rappeler au bon souvenir de son ex-mari, comme mère ayant la charge quotidienne et financière de leurs enfants (p. 68 et 79) ?

Conclusion

À la lumière des observations ainsi rassemblées, deux leçons peuvent être dégagées de la lecture de *Gemma Boverly*. La première concerne l'influence que la Littérature peut avoir sur la réalité. Sa mise en abyme dans la fiction de Posy Simmonds conduit à émettre de sérieuses réserves à son égard, compte tenu du ridicule qui frappe son très présent zélateur, incapable par ailleurs de résister aux tentations féminines bien réelles de son quotidien. La seconde s'appuie sur la représentation de la première et invite à reconsidérer la pratique et les enjeux de l'adaptation. L'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée est une vieille histoire qui remonte aux histoires illustrées.¹⁸ Cette manière de « faire de la BD » s'inscrit dans le projet éducatif qui est de circonstance à cette époque pour toute production destinée à la jeunesse, et assume la fonction particulière de transmission du patrimoine littéraire par un moyen d'expression plus accessible au jeune public. Depuis une vingtaine d'années, la BD qui s'inspire de textes littéraires connaît un regain d'activité, quel que soit le type de production considéré (restreinte, médiane, large).¹⁹ Mais l'instrumentalisation du média a fait place à la reconnaissance de sa spécificité sémiotique, avec le corollaire que, bien après le cinéma,²⁰ la BD a pu se libérer de la contrainte tenace de la « fidélité » au modèle littéraire (Briot 17). Par ailleurs, la référence hypertextuelle affichant un degré de littéarité pour le moins élevé, on peut se demander si la transposition qu'on propose *Gemma Boverly* n'incite pas à prolonger la réflexion sur les possibilités créatives du « genre » BD. On se rappelle en effet que Gérard Genette a insisté sur le caractère inévitablement

poétique de la transtextualité et sur la nécessité de jouer avec celle-ci pour affirmer ce caractère (Genette 9). En matière de jeu, le livre de Posy Simmonds s'entend, tant formellement que sémantiquement, en prenant, sur ces deux plans, la littérature comme objet de ce jeu, voire le roman comme genre littéraire par excellence du xx^e siècle. Une autre convergence se dessine dès lors, qui vaut cette fois pour les deux leçons de *Gemma Boverly* et consiste à émettre l'hypothèse que cette BD participe à sa manière (ironique) à la remise en cause, dans la société contemporaine, d'une contrainte culturelle assurée par le modèle littéraire, dont rendent compte, pêle-mêle et de manière de plus en plus manifeste, la crise de la « Littérature majuscule » (laïcisation de la création, mercantilisation des thématiques²¹), celle de la lecture (contestation du canon et confirmation de nouvelles pratiques de lecture²²) et celle des institutions de savoir (plus scientifiques que littéraires²³).

¹ Christophe Quillien (propos recueillis par), « Gemma : émois, émoisí », *BoDoï* (XXXVI/12, 2000), p. 22.

² Fabrice Piault, « Quand la BD questionne le monde », *Livres Hebdo* (742, 22/08/2008), p. 102.

³ Posy Simmonds, *Gemma Boverly* (Paris : Denoël, 2000), p. 5.

⁴ Joseph Ghosn, *Romans graphiques. 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille* (Paris : Le Mot et le Reste, 2009), p. 10.

⁵ Annette Beguin-Verbrugge, *Images en texte, images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite* (Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2006), p. 112.

⁶ Je me contenterai d'insister sur l'utilité problématique de la distinction entre BD et roman graphique, qui reposerait sur les investissements graphiques manifestes opérés par le second. En effet, il serait dès lors urgent de relancer un autre débat, relatif non plus à l'actualité mais aux origines, et d'arrêter de considérer Töpffer, par exemple, comme père fondateur de la « bande dessinée », au moins parce que ses pratiques de narration relèvent de l'histoire illustrée et non des bandes dessinées prépubliées telles qu'on en rencontre en nombre dans *Spirou* et *Tintin* (pour ne citer que deux grands supports presse de l'âge d'or de la BD belge) dans les années 1940-1960. Par ailleurs, pour souligner un peu plus ce que l'appellation de roman

graphique entretient comme confusion, il peut être utile de signaler que la définition que je reprenais à Joseph Ghosn a beaucoup de points communs avec celle qu'Anne Moeglin-Delcroix donne du « livre d'artiste » : fabriqué à l'aide des techniques actuelles de l'industrie du livre, il fait l'objet « d'une maîtrise totale [par l'artiste] sur chacune des étapes de [sa] réalisation [ici]. Il en dessine évidemment la maquette » (Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men dir., *L'Illustration. Essais d'iconographie* [Paris : Klincksieck, 1999], p. 382).

⁷ Anne-Marie Chartier, « Proust en bande dessinée », *Hermès* (54, 2009), p. 57.

⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1972), p. 37, 74, 118, 249, 368, 378.

⁹ Voir aussi Simmonds 41.

¹⁰ Joubert : « J'ai un mauvais pressentiment pour Charlie en général. C'est fou, mais je sens toujours sa vie en proie à une force maléfique. [ici] Bovary a toutes les raisons d'être suicidaire : la mort de sa femme, des ennuis financiers, les dettes de Gemma et les siennes » (Simmonds 9).

¹¹ Les précisions qui suivent, concernant les modalités de fonctionnement de la transposition, « sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles », renvoient à la célèbre étude de Gérard Genette sur ces pratiques : *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1992), pp. 237-435.

¹² Ce long récit au passé (pp. 4-96) est précédé (pp. 2-3) et suivi (pp. 99-106) du récit au présent rédigé par Joubert alors que Gemma est décédée et qu'il se préoccupe de son mari. Pour l'occasion, un même dessin (à quelques détails près) se voit reproduit aux p. 2 et 99, comme pour mieux baliser le long flash-back du récit à deux voix de Gemma et de Joubert.

¹³ Gisèle Sapiro, « Autonomie esthétique, autonomisation littéraire », in Pierre Encrevé et Rose-Marie Lagrave éd., *Travailler avec Bourdieu* (Paris : Flammarion, 2003), pp. 294-296.

¹⁴ H. P. Lund, « Mallarmé : pratique et poésie de l'idée », in Claude Duchet dir., *Manuel d'histoire littéraire. Tome V. 1848-1917* (Paris : Messidor/Éditions sociales, 1977), pp. 414-419.

¹⁵ Simmonds, quatrième de couverture.

¹⁶ Bruno Péquignot, « Le sentimental e(s)t le populaire », in Jacques Migozzi éd., *Le Roman populaire en question(s)* (Limoges : PULIM, 1997), p. 80.

¹⁷ Dans le roman de Flaubert, Emma rencontre d'abord Léon, puis Rodolphe, avant de retrouver Léon.

¹⁸ Jacques Tramson, « Les adaptations de textes littéraires en bandes dessinées », *Europe* (720, 1989), pp. 80-87.

¹⁹ Jérôme Briot, « 200 ans de bande dessinée littéraire », *Bédéka* (13, 2005), pp. 12-17.

²⁰ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma* (Paris : Nathan, coll. « Fac », 1993), pp. 30-31 et 75-118.

²¹ Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature* (Paris : Belin, 2006).

²² Armando Petrucci, « Lire pour lire : un avenir pour la lecture », in Guglielmo Cavallo et Roger Chartier éd., *Histoire de la lecture dans le monde occidental* (Paris : Seuil, coll. « Points », 2001), pp. 431-457.

²³ Gisèle Sapiro, « Le savant et le littéraire. Les hommes de lettres contre la sociologie durkheimienne », in Johan Heilbron, Remi Lenoir et Gisèle Sapiro éd., *Pour une histoire des sciences sociales. Hommage à Pierre Bourdieu* (Paris : Fayard, 2004), pp. 83-106).