



HAL
open science

“ Une narration si noire ”. Le style gothique dans Mauprat

Laélia Véron

► **To cite this version:**

Laélia Véron. “ Une narration si noire ”. Le style gothique dans Mauprat. Classiques Garnier. Relire “Mauprat”, n° 497, , pp.95-108, 2020, Rencontres, 978-2-406-11308-9. hal-03438639

HAL Id: hal-03438639

<https://hal.science/hal-03438639>

Submitted on 21 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« UNE NARRATION SI NOIRE » LE STYLE GOTHIQUE DANS *MAUPRAT*

Loin de la simple « blquette » d'abord projetée par George Sand, *Mauprat* a des allures de roman noir. Sombre demeure, cavalcades dans la forêt à minuit, souterrain secret, affrontements sanglants, jeune fille vertueuse en proie aux appétits brutaux d'hommes féroces : dès les premiers chapitres du récit, on retrouve bon nombre des ingrédients du gothique listés par M. Lévy (1995, p. VI).

Mauprat (1837) fait partie des romans sandiens marqués par une sensibilité gothique – on peut aussi citer *Indiana* (1832), *Valentine* (1832), *Lélia* (1833, 1839) et surtout *Consuelo* (1842) et *La Comtesse de Rudolstadt*¹ (1843). Sand s'inscrit dans cette vogue venue du « gothic novel » anglais², marquée par d'autres influences, comme celle de la littérature frénétique – les liens exacts entre roman frénétique, roman noir et roman gothique restant sujets à débats³. Cependant, la critique s'accorde à ne pas voir dans les romans gothiques de Sand une simple expression d'une mode qui fait pulluler les « radcliffades » mais une réécriture romantique⁴ qui sait se réapproprier de manière originale certains *topoi* gothique. Sand, elle-même, témoigne d'une certaine ambivalence : elle a clairement exprimé son dégoût de la littérature frénétique⁵ et une réserve vis-à-vis du gothique⁶ dont, pourtant, elle s'inspire. Lorsqu'elle cite Ann Radcliff, dans *La Comtesse de Rudolstadt*, c'est pour tout à la fois lui rendre hommage et s'en distancier avec quelque ironie⁷.

Les reproches de Camille Baxton (pseudonyme de Louise Ozenne) qui voit dans les « donjons, tours isolées, apparitions inattendues » de *Mauprat* des « moyens (...) au-dessous d'un talent véritable⁸ » restent donc, lors de la parution de l'ouvrage, minoritaires. La plupart des critiques loue la retenue de Sand par rapport aux modèles du roman gothique anglais – même le censeur qui met *Mauprat* à l'Index dans la liste des livres prohibés sur l'ordre du pape Grégoire XVI note le caractère décent du texte, loin des détails scabreux des romans de Lewis⁹. Loin de tomber dans les facilités de la « recette¹⁰ » du roman gothique, Sand sait, selon l'expression de M. Mallia, le « transplant[er] et repens[er] » dans une démarche d'« hybridation » qui donne au genre un « souffle nouveau » (Mallia, 2018, 50). L'appropriation thématique du gothique ou roman noir par Sand ayant été largement étudiée¹¹, nous nous concentrerons sur ses caractéristiques stylistiques. Nous nous proposons donc d'étudier les stylèmes gothiques, dans cette « narration si noire » (37) qu'est *Mauprat*

¹ Les romans cités constituent le corpus de Marilyn Mallia (2018).

² Sur l'influence du gothic novel en France, on peut notamment consulter Joëlle Prunghaud (1997) et l'ouvrage fondateur d'Alice Killen (1915).

³ Marilyn Mallia considère que l'assimilation du gothique et du frénétique faite par Anthony Glinoe (2009) « reste inexacte et contribue à dévaloriser *in fine* le roman gothique » (2018, p. 16). Maurice Lévy lui considère que le roman gothique une fois transposé sur le sol français se transforme en un « roman noir » différent de ce premier roman gothique (2010, p. 49). Roland Virolle insiste sur les racines françaises et non anglo-saxonnes du roman noir (1972).

⁴ Glinoe (2009) différencie les romans frénétiques classiques (qui reprennent les canevas du roman gothique anglais) et les romans frénétiques romantisants (dont les sources d'influence seraient plus diversifiées).

⁵ Elle déclare ainsi en 1832 que le sujet d'*Indiana* ne sera « ni romantique, ni mosaïque, ni frénétique », George Sand, *Correspondance*, t.2, p. 46.

⁶ Sur les lectures gothiques de Sand, voir Mallia (2018, p. 27-28).

⁷ « Si l'ingénieuse et féconde Anne Radcliffe se fût trouvée à la place du candide et maladroit narrateur de cette très véridique histoire, elle n'eût pas laissé échapper une si bonne occasion de vous promener, madame la lectrice, à travers les corridors, les trappes, les escaliers en spirale, les ténèbres et les souterrains pendant une demi-douzaine de beaux et attachants volumes (...) », *Consuelo*, 224.

⁸ « *Mauprat*, par George Sand », *Revue française et étrangère*, 1837.

⁹ Voir Philippe Boutry (2006).

¹⁰ Les ingrédients de cette « recette » ont notamment été publiés dans le *Spectateur du Nord, journal politique, littéraire et moral*, en 1789 (cité dans Marilyn Mallia, p. 14).

¹¹ Citons Charlotte Plat (1992), Isabelle Hoog Naginski (2015), Marilyn Mallia (2018).

selon les mots du premier narrateur, ainsi que la manière dont Sand sait les transformer et se les réapproprier, dans une perspective esthétique et idéologique originales.

Le style gothique joue sur les variations entre terreur et horreur. Sand ne s'appuie pas sur l'accumulation de descriptions macabres crues, voire, obscènes, mais crée une atmosphère où l'horrible se mêle à l'indistinction. Les *topoi* du gothique s'appuient tout à la fois sur des procédés de spectacularisation et de suggestion.

« Pas un roman noir (...) sans un château » déclare J. Roudaut (1959, p. 716). Le château mystérieux, la sombre demeure, c'est le premier élément nécessaire à l'atmosphère gothique : Sand ne déroge pas à cette règle¹², et c'est sur cette description que s'ouvre *Mauprat*. Or cette première description conjugue suspense et emphase. La toute première phrase est construite selon une structure protase/apodose, les éléments rhématiques de l'apodose sur lesquels s'opère la focalisation, le verbe « trouve » et surtout le complément « un petit château en ruines » (35), étant mis en valeur par leur postposition, après plusieurs groupes prépositionnels et une relative. Même lorsque l'élément prédicatif (« un petit château ») est posé, on note la saturation d'éléments qui brouillent l'accessibilité de cet élément à la vue du lecteur (structure négative restrictive, verbes de fermeture). La prédication s'accompagne ainsi immédiatement d'un obscurcissement qui nécessite une nomination au sens propre du terme dans la phrase disloquée emphatique suivante : « Ce sombre ravin et ce triste castel, c'est la Roche-Mauprat » (*Idem*). Le premier paragraphe, dans son entièreté, est construit selon un mouvement de spécification progressive, jusqu'à cette spécification lexicale nominative finale, l'expression du nom propre, très proche du titre du livre. Mêler ainsi les procédés d'insistance et de mise en relief à ceux de l'incertitude permet de ménager le mystère et l'imagination. Notons que ces structures syntaxiques se rencontrent à plusieurs reprises dans *Mauprat* : lorsque le personnage est confronté à un personnage ou à un lieu mystérieux, la description (obscur, dramatique) précède la nomination (souvent avec cette même tournure à présentatif¹³). Cette intensité mystérieuse, particulièrement soulignée dès qu'il s'agit des lieux-phares du roman (la Roche-Mauprat et la Tour Gazeau), provoque à la fois l'effroi et la stupéfaction des personnages, souvent « pétrifié[s] », « bouleversé[s] » par un « spectacle affreux » (119). Vision et hallucination se mêlent : très souvent, les personnages peinent à distinguer réalité et imagination¹⁴, ce qui ajoute à l'atmosphère onirique, quasi fantastique et effrayante des lieux¹⁵.

L'expression de ces affects caractéristiques du gothique se manifeste aussi bien explicitement, par une forte présence lexicale, qu'indirectement, par divers effets de déplacement imagés et/ou symboliques. On note ainsi la forte présence des termes « frayeur¹⁶ » « désespoir¹⁷ », « terreur(s)¹⁸ », mais aussi le « dégoût¹⁹ » et la « colère²⁰ » souvent intensifiés par l'usage du pluriel et développés par l'emploi de substantifs et d'adjectifs appartenant au même champ lexical. Citons ainsi les « frémissements convulsifs »

¹² Pour une étude des demeures gothiques dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, voir Joëlle Prunghaud (2004).

¹³ Voir ainsi la première description de Jean et de la Roche-Mauprat (45), la mort de Laurent (117), la chambre de la Tour Gazeau (287).

¹⁴ Citons par exemple l'incertitude de Bernard après la blessure d'Edmée « Je ne saurais, au reste, affirmer que ce ne fût pas une vision mensongère (car je n'avais conscience de rien, et ces moments affreux n'ont laissé en moi que des souvenirs vagues, semblables à ceux d'un rêve), si on ne m'eût assuré que le chevalier sortir de sa calèche sans l'aide de personne (...) » (346).

¹⁵ Voir par exemple l'interprétation fantastique des ombres des résidents de la Tour Gazeau (111).

¹⁶ (44, 84, 164, 378, 423)

¹⁷ 44, 73, 98, 131, 191, 195, 210, 238, 335, 344, 350, 351, 365, 380, 388, 390, 421, 427)

¹⁸ (44, 56, 70, 75, 100, 107, 122, 143, 179, 276, 279, 287, 288, 305, 317, 351, 411, 419)

¹⁹ (57, 74, 192, 196, 220, 287, 311, 315, 320, 328, 371, 417, 429)

²⁰ (53, 72, 77, 104, 116, 124, 133, 162, 165, 168, 181, 182, 192, 196, 224, 235, 236, 237, 309, 327, 332, 334, 339, 341, 379, 387, 409, 426, 427)

et le « froid mortel » qu'éprouve Bernard (57), les multiples évanouissements ou semi-évanouissements (345) souvent décrits sur le mode hyperbolique (327). Les collocations lexicales tournent quelquefois au cliché stylistique. On retrouve par exemple plusieurs fois la mention du sang qui se glace sous l'effet de la frayeur²¹. Aux structures hyperboliques, aux procédés dramatiques qui accentuent l'expression des émotions, comme les structures exclamatives, souvent répétées (346), quelquefois contrastives (111), il faut ajouter tous les moments où l'intensité porte moins sur l'émotion elle-même que sur l'impossibilité d'exprimer ou de nommer l'émotion, se rapprochant ainsi de la prétérition : le narrateur parle ainsi d'« angoisse inexprimable », de « trouble inconcevable » (57), ou déclare que « [r]ien ne saurait rendre l'horreur » (117) de tel ou tel moment. Cette tension hyperbolique par l'expression paradoxale de l'inarticulation, très présente lors de tous les moments dramatiques du roman, par exemple lorsqu'Edmée est confrontée à une accumulation de cadavres à la tour Gazeau (119), atteint son apogée lorsque l'héroïne est sur le point de mourir, et que Patience est dépeint « les bras croisés sur sa poitrine, la face livide, et le cœur tellement gonflé qu'il lui fut impossible de répondre à l'abbé, qui l'interrogeait avec des sanglots et des cris » (346).

Cette importance des affects est convoquée, plus indirectement, par des éléments relevant *a priori* d'autres régimes lexicaux et sémantiques. C'est ainsi le cas des couleurs, le noir et le rouge qui se conjuguent avec le vocabulaire de la violence et de l'horreur. Ainsi, les lieux de la Roche-Mauprat sont sans cesse dans l'ombre, qu'il s'agisse de l'arrivée de Bernard enfant (44, 45), de la fuite de Bernard et d'Edmée par le souterrain (107) et dans la forêt (109), de leur arrivée à la Tour Gazeau (107, 111, 1116). De même, lorsque Bernard revient à la Roche-Mauprat, c'est par une « soirée brumeuse » (p. 284). Le soleil « se couch[e] dans des voiles gris » (285) au moment où il franchît la herse du château. À ces sombres couleurs se mêle souvent le rouge : c'est la « lueur rouge » (113) que Bernard aperçoit depuis la Tour Gazeau qui lui apprend la destruction de la Roche-Mauprat. Cette lueur rouge, liée à d'autres couleurs obscures, lui apparaît presque lorsqu'il regarde, des mois plus tard, « cette sombre enceinte, où [il] croyai[t] encore voir monter la flamme rouge des assaillants et couler le sang noir des Mauprat » (*Idem*). Les connotations sémantiques liées aux couleurs ne sont pas univoques, mais dans notre roman lorsque la couleur « sombre » est convoquée pour la première fois pour décrire le château de la Roche-Mauprat, le terme est coordonné à un adjectif qui renvoie à une affectivité négative (« ce *sombre* ravin et ce *triste* castel », 35, nous soulignons). Le rouge, lui, peut être aussi bien lié à la passion (Edmée porte une écharpe rouge et un chapeau à plumes rouges lorsque Bernard la rencontre), qu'à la « honte et à la défaite » (113) pour Bernard lorsque le château de ses ancêtres est pris d'assaut, mais globalement, dans *Mauprat*, la rencontre de ces deux couleurs évoque la terreur devant une violence réelle ou anticipée, une violence vécue comme une malédiction. Le « sang noir » des Mauprat, qui unit le rouge et le noir, renvoie aussi bien à cette violence physique, à la mort (la cour criminelle qui condamne Bernard n'est-elle pas composée d'hommes « en robe rouge », 384 ?) qu'à l'idée d'une malédiction fatale, qui passe aussi bien dans le sang de Bernard que celui d'Edmée²². Les couleurs de ces « lieux maudits » sont celles du destin et des émotions des personnages.

Si nous retrouvons dans *Mauprat* bon nombre des *topoi* du style gothique, il est frappant de constater la manière dont Sand peut aussi bien quelquefois les favoriser (en allant jusqu'au cliché lexical) que les complexifier par des effets de rupture et de déplacement.

²¹ 76, 196, 288, 327, 345, 394

²² Le titre de *Mauprat* peut renvoyer aussi bien à Edmée, au Bernard, aux membres de leur famille, qu'à la Roche-Mauprat.

La première prise de distance de Sand vis-à-vis des attendus de la narration gothique est représentée par l'ambiguïté du récit-cadre. Il s'agit d'un récit enchâssé²³, avec un premier récit-cadre mené par un narrateur masculin et anonyme, homodiégétique (à l'intérieur de ce premier récit), qui englobe un second récit, constituant l'essentiel du texte et mené par un second narrateur masculin identifié, Bernard Mauprat, homodiégétique (à l'intérieur des deux récits). La seconde (et principale) narration est « noire » aussi bien par son sujet que par l'attitude (39) et le ton de celui qui la mène (*Idem*). Cette coïncidence entre la narration et le récit est soulignée après quelques pages lorsque Bernard demande : « Versez-moi un verre de vin d'Espagne, car je sens le froid qui me gagne. Ce n'est rien, c'est l'effet que me produisent mes souvenirs quand je commence à les dérouler. Cela va se passer » (43). L'aspect terrifiant de Bernard participe au caractère terrifiant de son récit, qui finit par le terrifier lui-même. De même, ses interlocuteurs sont glacés aussi bien par sa personne que par son récit (*Idem*). Cependant, si on regarde le texte de plus près, cette coïncidence entre narrateur et narration ainsi que cette apparente uniformité du registre de la narration sont toutes deux mises à mal. En effet, le narrateur premier, s'il dit bien que le récit de *Mauprat* n'est ni « agréable [ni] riant », s'il le qualifie de « narration si noire » (37), déclare également qu'il se mêle à ce récit quelque chose de « consolant » (*Idem*). Le récit de Bernard, qui n'est donc pas uniquement noir, est présenté en opposition avec d'autres récits, ceux que racontent les ouvriers : « des histoires à faire dresser les cheveux sur la tête » (36). Le premier narrateur se refuse explicitement à rapporter ces autres récits, jugeant que leur effet ne peut être que pernicieux pour tout auditeur, lui-même regrettant « d'en avoir noirci et endolori [s]a mémoire » (*Idem*). Ces récits, rejetés par le premier narrateur, ne constitueraient-ils pas les *vrais* récits gothiques ? L'histoire de Bernard, elle, a un statut plus ambigu, elle est aussi bien « noire » et que « consolant[e] » et même « sain[e] » (37). Le second narrateur n'est pas uniformément terrifiant, il est, comme il le dit lui-même « un peu inégal » (38), sa parole peut changer de ton en quelques instants (*Idem*), il veut « parler sérieusement » sans pouvoir se débarrasser de « l'ironie héréditaire » (39). Si coïncidence il y a, ce n'est donc pas entre un narrateur terrifiant et une parole terrifiante, mais entre une parole double et un personnage double. Comme le note E. Anastasaki dans son article sur les jeux de narration et de pouvoir dans *Leone Leoni* et *Mauprat*, « la distanciation (...) est donc poussée jusqu'au dédoublement²⁴ ». Bernard distingue « l'homme d'aujourd'hui » et « l'homme d'autrefois » au point qu'il peine quelquefois à être fidèle à ses impressions passées²⁵ : est-ce pour mieux se rejoindre à la fin, une fois que l'éducation de Bernard est achevée ? On peut se demander si le récit de *Mauprat* n'est gothique qu'en apparence pour mieux se transformer en « moralité » (432). S'il provoque, à ses débuts, le « froid » de l'auditoire, il finit de fait par les frapper par « des considérations générales dont le bon sens et la netteté » (433) sont impressionnantes.

De fait, le dédoublement discursif se traduit par une hétérogénéité stylistique du récit, qui bifurque à plusieurs reprises par rapport aux attendus de la narration gothique. Ainsi, le dégoût est bien mentionné dans *Mauprat*, mais on ne retrouve pas dans le roman certaines expressions du dégoûtant, comme par exemple des descriptions détaillées et macabres des chairs des corps rongés, des cadavres en putréfaction (c'était un choix que Sand avait déjà assumé dans *Indiana*²⁶). Au-delà de ces absences, on remarque, dans *Mauprat*, des ruptures de ton très éloignées des modèles stylistiques du gothique. Ainsi, le premier roman noir se caractérise, selon A. Glinoeur (2009, p. 22) par une structure actantielle « réduite à sa plus simple expression (une victime, un protecteur, un scélérat ou un monstre et quelques

²³ Sur l'histoire, dans la critique, de la notion de récit enchâssé, voir Jérémy Naïm (2020).

²⁴ Anastasaki (2006, p. 63).

²⁵ « Après ce récit de la vie philosophique de Patience, rédigée par l'homme d'aujourd'hui, continua Bernard après une pause, j'ai quelque peine à retourner aux impressions bien différentes que reçut l'homme d'autrefois en rencontrant le sorcier de la tour Gazeau » (68).

²⁶ Voir *Indiana*, Gallimard, Folio, 1984, p. 383

adjuvants) ». Si Sand n'est pas la seule à complexifier ce schéma²⁷, *Mauprat* déroge doublement à cette répartition des rôles : Edmée est loin d'être une victime, Bernard n'est ni un simple protecteur ni un fieffé scélérat. Cette originalité actantielle se traduit dans les registres du roman, via les prises de parole des personnages, mais de manière progressive. Plusieurs indices, au début du roman, semblent au contraire distribuer aux personnages des rôles stéréotypés. Ainsi, les images animales, très présentes dans la première partie du roman sont développées via le réseau isotopique de la chasse et peignent tout d'abord Edmée en « proie » apeurée (99) face aux Mauprat animaux prédateurs, dans la pure tradition gothique de la jeune fille persécutée, comme Agnès dans *The Monk* de Lewis ou Emily de Saint-Aubert dans *The Mysteries of Udolpho* de Radcliffe. On peut citer la séquence où le narrateur décrit la jeune fille « frissonnant de la tête aux pieds comme une biche qui entend hurler les loups » (94). Cette séquence établit deux rapprochements métaphoriques humain/animal (comparé1 Edmée, comparé2 les Mauprat ; comparant1 la biche, comparant2, les loups) qui fonctionnent sur deux prédicats motivateurs opposés : la crainte (« frissonn[er] ») et la menace (« hurler »), prédicats appuyés par les connotations traditionnellement attachés à ces comparants. Cependant, ces images ont un caractère déceptif, en ce qui concerne Edmée. Si les premières prises de parole de la jeune fille, qui jouent sur les registres de la douceur, supplication et la séduction peuvent encore correspondre à ce stéréotype, le ton de sa voix change lors de sa confrontation dans le souterrain avec Bernard : elle parle avec « énergie » « calme » (108), et lorsque Bernard lui extorque un serment (ce qui renvoie à une intertextualité gothique assez classique), elle ne se contente pas de céder, elle le fait jurer à son tour (109) pour reprendre la maîtrise de sa parole. Cette nouvelle tonalité annonce la suite du roman, où Edmée s'exprime avec un ton qualifié par le narrateur de « brusquerie de l'amitié fraternelle » (198) ou de « brusquerie charmante » (425), bien éloigné de la parlure attendue de l'héroïne gothique.

À ces ruptures de ton, il faut ajouter des ruptures de rythme. *Mauprat* se développe en suivant deux régimes rythmiques très différents, l'un correspondant à la narration gothique-type et l'autre s'en éloignant. On peut lire *Mauprat*, à l'échelle macrostructurale, comme un récit qui suit une progression en cercles de plus en plus resserrés, avec des effets de répétitions, conduisant à un accroissement de la tension dramatique jusqu'à l'explosion du drame), puis la résolution. Cette progression par répétitions est assurée d'abord par le retour des personnages sur les mêmes lieux, mais aussi par une multitude de détails (retour du cheval, 109 ; répétition des mêmes formules, le narrateur enfant et adulte se retrouve par deux fois « tout baigné d'une sueur froide face » face à Jean, 45, 288, etc.). Cette progression a un caractère fatal: Edmée tout comme Bernard sont pris de terreur lorsqu'ils se retrouvent, malgré eux, près de « ces lieux détestés » (341) « lieux maudits » (343) que sont la forêt et la Tour Gazeau. Chaque retour s'accompagne d'une intensité nouvelle, soulignée par les images (la Tour devient ainsi une figure dévoratrice, avec une porte qui s'ouvre « comme une bouche noire derrière le feuillage verdoyant », 341) mais aussi par des effets de suspense, comme la séparation en deux chapitres distincts entre la troisième vision de la Tour Gazeau (chapitre XXI) et les péripéties qui s'ensuivent (chapitre XXII), le chapitre XXI s'achevant sur une prolepse tout à la fois mystérieuse et dramatique. La progression générale de *Mauprat* est donc construite sur un double effet de répétition et de montée en tension, d'accélération, auquel il faut ajouter, au niveau microstructural, l'accumulation rapide des péripéties. Lors des moments de tension caractéristiques de la narration gothique, tout se passe très vite, le rythme devient effréné²⁸. Mais à ce rythme gothique il faut opposer une autre progression, dominante dans d'autres parties du récit, une progression bien plus lente, qui joue non pas sur

²⁷ Voir les exemples donnés par Emilie Pézard (2018).

²⁸ Citons l'enchaînement très rapide des actions lors de l'enlèvement de Bernard enfant (44-45), la succession tout aussi rapide des morts lors de l'attaque du château et de la Tour Gazeau (118) où la « minute d'angoisse » (344) durant laquelle tout se joue lors de la dernière attaque que subit Edmée.

l'accumulation de péripéties extérieures, mais sur des mouvements intérieurs subtils. Le rythme gothique est ralenti dès l'arrivée de Bernard à Sainte-Sévère (chapitre IX). Ensuite, l'arrivée à Paris, la vie des salons (chapitres XII à XIII compris), ainsi que la quasi ellipse des six années en Amérique, pratiquement passés sous silence (242), n'ont plus grand-chose à voir avec le chronotope gothique. On peut noter que cet autre type de progression est annoncé dès le début du récit, puisque nous savons que Bernard va réussir à se corriger et à gagner l'amour d'Edmée. Les effets gothiques sont limités par certains aspects du récit-cadre : l'annonce du succès au début du récit, le prolongement théorique moral narrativisé à la fin.

Mauprat emprunte au gothique sans s'y limiter. Comme le dit J.-L. Diaz, ce roman est un « roman-somme », à « la confluence entre roman familial, roman historique, roman noir et roman d'amour » (2019, p. 1651). Peut-on lier la place de ce style gothique réinventé, par rapport à ces autres régimes d'écriture, à une dimension herméneutique ?

On voit souvent le style gothique dans *Mauprat* comme un régime d'écriture ponctuel, qui laisse ensuite la place à d'autres esthétiques. Cependant, même les scènes *a priori* les plus gothiques ont un caractère ambigu. Prenons la scène de la punition de Bernard enfant par Patience. Un enfant fouetté, une chouette suspendue dont le sang s'écoule sur sa tête, des cris de désespoir, une fuite nocturne, les hurlements des loups, tous ces éléments semblent bien participer de l'esthétique gothique. Or cette scène peut être lue de deux manières différentes, soit comme une scène quasi fantastique, soit comme une scène de confrontation sociale. La première interprétation est celle de Bernard enfant. Son point de vue est rapporté soit au discours indirect libre, par des désignations nominales comme « [l]e sorcier » (72), soit par l'intermédiaire de verbes de pensée (« croire », 73) (« m'imaginai », 76) qui font de Patience un personnage « diabolique » (76) qui lance un « affreux maléfice » (73). Mais cette interprétation est critiquée par le Bernard-narrateur comme le résultat d'un esprit « troublé » (73) par les circonstances de la scène, mais aussi les superstitions répandues dans le pays. De plus, le discours de Patience, longuement rapporté au discours direct, ne relève en rien de la sorcellerie ou du fantastique gothique²⁹. C'est un discours politique, qui explicite le fait de donner le fouet comme un acte de « justice du bon Dieu » (74), c'est-à-dire, en contexte, de justice sociale, qui renverse la hiérarchie annoncée hautement par Bernard entre le « vilain » et le gentilhomme » (72) : « je veux qu'une fois dans ta vie tu voies un gentilhomme recevoir le fouet de la main d'un vilain » (*Idem*), dit-il au compagnon du jeune Mauprat. S'il appelle l'autre enfant « petit », et le désigne comme un « frère » (*Idem*) il s'adresse à Bernard par son nom de famille (signe de sa noblesse) et le désigne par cinq fois en insistant sur son statut social (73-74). Si les éléments de la scène sont gothiques, l'interprétation fantastique et cabalistique de la scène est fautive : Bernard (adulte) apprendra à voir dans Patience non pas un sorcier, mais un révolutionnaire dont la formule « Patience ! patience !... » ne renvoie pas à la sorcellerie mais à l'espoir d'un temps où les manants ne couperont aux nobles ni les jarrets ni les oreilles, mais la tête et la bourse... » (81). Cette opposition entre ces deux interprétations est encore plus frappante lorsque le jeune Bernard croise à nouveau Patience (179). Sa crédulité est corrigée, plus encore que lors de la première scène, par la voix narrative du Bernard adulte qui relie explicitement la « puissan[ce] » de la parole de Patience à des qualités politiques populaires : « il y avait dans le peuple de fougueuses éloquences et une implacable logique » (*Idem*). C'est la « révolution française », c'est-à-dire l'histoire, qui a permis à Bernard-narrateur de dépasser les superstitions gothiques de Bernard-enfant.

²⁹ Sur le lien entre fantastique et gothique, et la vision du gothique comme précurseur du fantastique, voir notamment Mellier (2000).

L'interprétation politique du gothique, les rapports entre l'esthétique romanesque gothique et la révolution française ont fait couler beaucoup d'encre depuis la célèbre affirmation de Sade, en 1800, selon laquelle le roman gothique était « le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe se ressentait » (Sade, [1800], 1987). Les critiques s'accordent à voir dans le roman gothique anglais, puis dans le roman gothique/noir français, si ce n'est le « fruit » du moins une certaine expression, ou un « écho assourdi » (2010, p. 52), pour reprendre l'expression de M. Lévy, des secousses révolutionnaires, l'expression littéraire des angoisses d'une période chaotique. Mais peut-on lier cet « écho » à une position politique ? Les auteurs des grands romans gothiques anglais sont généralement perçus comme réactionnaires³⁰. Cependant, la production gothique, en Angleterre et en France, est trop variée pour qu'on puisse conclure à une politisation systématiquement conservatrice des motifs gothiques³¹. Dans *Mauprat*, plusieurs fois nommée au cours du roman, n'est représentée qu'à la fin, une fois la page gothique tournée. En effet, si les « orages » (451) de la Révolution sont mentionnés, c'est sur le mode négatif, pour affirmer qu'ils ne changent rien au « bonheur » (450) goûté par les protagonistes. On ne retrouve, dans les quelques lignes évoquant des années de la révolution, aucune des caractéristiques du style gothique. Le lexique de l'affectivité, s'il est présent, n'a plus rien à voir avec l'horreur y compris lorsqu'il s'agit des montagnards et des années 1793.

Sand semble inverser l'idéologie si ce n'est majoritaire du moins radclifienne du style gothique. Alors que, bien souvent, le gothique sert à dépeindre les errements de la période révolutionnaire tourmentée et que toute vision d'un futur apaisée paraît soit impossible soit rétrograde, utopique et/ou tournée vers un passé idéalisé, dans *Mauprat* au contraire c'est la période pré-révolutionnaire qui est tourmentée et figurée par le gothique, et c'est l'utopie qui est révolutionnaire. Le lien entre gothique et âge féodal, à l'extrême opposé de l'utopie révolutionnaire, est nettement posé au début du roman. Les *Mauprat* sont présentés comme les « débris » d'une « race de petits tyrans féodaux », les dernières résistances à la marche de la « civilisation » vers la « grande convulsion révolutionnaire ». La violence féodale, celle de la « coutume barbare », est opposée à la violence révolutionnaire, légitime car née du « sentiment de l'équité sociale » (45). Le style gothique est donc l'expression esthétique de cette violence illégitime, caractéristique d'un temps et de personnages aux rebours de la marche de l'histoire. Le destin du sombre château, ce symbole du roman noir, est révélateur de ce lien entre gothique et histoire. D'abord le lieu de la violence féodale brutale, le « castel » ou se « retir[e] » (46) Tristan Mauprat, pris d'assaut et à moitié détruit par la maréchaussée (113), il perd définitivement ses attributs gothiques et féodaux, lorsque Bernard et Edmée font « de grand cœur, et en le considérant comme un juste sacrifice, l'abandon d'une grande partie de [leurs] biens aux lois de la République » (431). Comme le dit M. Mallia, Sand remanie, « le motif gothique de la restitution du château à sa propriétaire légitime » (2018, p. 220) : Sand met en scène, contre la légitimité des pratiques héréditaires féodales, une légitimité révolutionnaire. De même Bernard, *a priori* susceptible de devenir le méchant d'un roman gothique, devient un soutien « enthousias[te] » (431) de la révolution.

La capacité de Sand à « bousculer catégories, frontières et normes génériques », selon la formule de B. Diaz et d'I. Hoog Naginski (2006, p. 8), ne se dément pas dans *Mauprat*, roman foncièrement hybride. Le style gothique dans *Mauprat* ne se réduit pas à quelques ficelles superficielles ou quelques formules clichées, il s'ancre dans un réseau de correspondances et d'oppositions pour prendre une dimension véritablement idéologique.

³⁰ (voir Lévy sur Lewis et Radcliffe, 1995, p. 612-613)

³¹ Voir le volume dirigé par Seth (2010) et plus particulièrement l'article de Astbury.

Nous ne suivrons donc qu'en partie l'analyse d'I. Hoog Naginski sur le « roman noir », s'il est vrai que Mauprat constitue « une forme hybride, expérimentale, originale » (2015, p. 1120), il est contestable de considérer que les schèmes gothiques servent principalement à donner à l'intrigue son « impulsion » (*Idem*), comme si le gothique était rapidement dépassé. De même l'idée selon laquelle Mauprat serait « constamment partagé » entre deux genres romanesques, le genre gothique et le genre initiatique, pour « se range[r] définitivement du côté de l'initiatique dans sa conclusion » (*Ibid.*, p. 1121) peut être nuancée. Les deux genres se chevauchent et se complètent. L'initiation de Bernard (et, d'une autre manière, d'Edmée), implique certes de sortir du gothique mais en passant par des itinéraires et des épreuves gothiques revisités (c'est la thèse de M. Mallia, 2018).

On peut d'ailleurs souligner que ni Bernard ni Edmée n'échappent complètement au gothique car tous deux restent des Mauprat. Bernard qu'il doit, durant la révolution, laisser la première place aux hommes du peuple comme Patience, qu'il ne peut jouer un rôle « populaire », car il ne peut maîtriser ce que « représent[e] » son nom. L'utopie révolutionnaire n'est donc aussi transgressive, aussi totale, qu'on pourrait à première vue le croire à la fin de *Mauprat* : si l'égalité de genre semble pouvoir se réaliser dans ce mariage égalitaire et idyllique, la séparation des « classe[s] » demeure (432). On peut être tentée de lire, dans cette limitation sociale du personnage, celle de George Sand qui comme son personnage est tout à la fois noble, châtelaine, propriétaire terrienne et attirée par les idées d'égalité révolutionnaire. Contrairement aux auteurs gothiques réactionnaires, pour lesquels le gothique est un moyen d'échapper aux affres de leurs temps en les transposant, Sand est lucide sur les implications des transformations qu'elle désire. Comment accompagner un mouvement historique dont l'issue est la destruction d'une partie de son identité et de son monde ? Sand n'a pas les moyens (sociaux, historiques) de faire un roman sur l'utopie révolutionnaire et les derniers discours de Bernard Mauprat expriment un rapport au monde plus complexe et plus ambivalent qu'un lyrisme désabusé, un gothique terrifiant, ou même un didactisme affirmé. Le dédoublement qu'il incarne, entre âge féodal et révolution, entre sauvagerie et éducation, ne pourra se résoudre tout à fait que dans une histoire qui est encore à venir. Mauprat finit par se taire : c'est son interlocuteur, le narrateur du récit-cadre, qui raconte, et qui écrit. Ce narrateur anonyme, presque collectif (accompagné d'un ami silencieux), qui s'adresse directement à un auditoire tout au aussi anonyme, qui sait voir ce qu'il peut y avoir de « sain à l'âme » dans une « narration si noire », n'est-ce pas lui qui incarne l'espoir révolutionnaire enfin arraché au gothique ?

Laélia VERON
Université d'Orléans

Œuvres de George Sand

Toutes les références du texte de *Mauprat* viennent de l'édition établie par Jean-Pierre Lacassagne, Gallimard, Folio, n° 1311.

Correspondance, éd. Georges Lubin, 25 tomes, Paris, Classiques Garnier, 1964-1995.

Consuelo, Paris, R. Laffont, 2004.

Indiana, Gallimard, Folio, 1984.

Références critiques

ANASTASAKI, Elena, « Jeux de narration et de pouvoir dans *Leone Leoni* et *Mauprat* de George Sand », *George Sand Studies*, n°25, 2006, p. 52-66.

ASTBURY, Katherine, « Du gothique anglais au gothique français : le roman noir et la Révolution française », *Imaginaires gothiques*, sous la direction de C. Seth, Paris, Desjonquères, L'esprit des Lettres, 2010, p. 131-146.

BOUTRY, Philippe, « *Mauprat* à l'Index (30 mars 1841) », dans *George Sand. Terroir et histoire*, sous la direction de Noëlle Dauphin, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 169-200.

- DIAZ, Brigitte ; HOOG NAGINSKI, Isabelle, sous la direction de, *George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Caen, France: Presses Universitaires de Caen, 2006.
- DIAZ, José-Luis, « Notice », dossier critique de *Mauprat*, Gallimard, « La Pléiade », 2019, p. 1651.
- GLINOER, Anthony, *La Littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- HOOG NAGINSKI, Isabelle, « Roman Noir », *Dictionnaire George Sand*, éd. Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchiere, Paris, Champion, 2015, p. 1116-1123.
- KILLEN, Alice, *Le Roman « Terrifiant » ou « Roman Noir » de Walpole à Ann Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Champion, 1915.
- LEVY, Maurice, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.
- LEVY, Maurice, « Du roman gothique au roman noir : traductions, illustrations, imitations, pastiches et contrefaçons », *Imaginaires gothiques*, sous la direction de C. Seth, Paris, Desjonquères, L'esprit des Lettres, 2010, p. 49-68.
- LUKACS, Georg, *La Théorie du roman*, [1920], Gallimard, Tel, 1989.
- MALLIA, Marilyn, *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 2000.
- PEZARD, Emilie, « Transformations du roman noir à l'Époque romantique. Le règne nouveau des admirables scélérats », *Romanesques*, n° 10, 2018, Romanesques noirs (1750-1850), p. 249-266.
- PLAT, Charlotte, « George Sand, le roman gothique à la française », mémoire de maîtrise, Université de Paris III, 1992.
- PRUNGNAUD, Joëlle, « Demeures gothiques », *Lectures de « Consuelo », « La Comtesse de Rudolstadt » de George Sand*, éd. Michèle Hecquet et Christine Planté, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2004, p. 119-132.
- PRUNGNAUD, Joëlle, *Gothique et Décadence : Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Champion, 1997.
- SADE, Donatien Alphonse François de, *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques*, Paris, Gallimard, [1800], 1987.
- SETH, Catriona, *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*, Paris, Desjonquères, L'esprit des lettres, 2010.
- VIROLLE, Roland, « Vie et survie du roman noir », *Manuel d'Histoire littéraire de la France*, IV, 1972, p. 138-147.