

# Revisiter *Mauprat* de George Sand: à propos de quelques versions audiovisuelles

M. Carme Figuerola Cabrol  
Universitat de Lleida  
cfiguerola@filcef.udl.cat

Rebut: 15 de desembre de 2014

Acceptat: 12 d'abril de 2015

## RESUM

### **Revisitar *Mauprat* de George Sand : a propòsit d'algunes versions audiovisuals**

Aquest article es proposa posar de manifest les raons que van impulsar alguns adaptadors a privilegiar *Mauprat* i no altres obres de la mateixa autora per a dur-la a la pantalla. En concret pren com a referència la versió cinematogràfica de Jean Epstein de 1926 i la telesèrie produïda l'any 1972 per Jacques Trébouta. Tot i considerar l'aspecte de la fidelitat, present ja des del títol mateix d'ambdues adaptacions, l'estudi pretén subratllar aquells mitjans pels quals es trasllada al públic l'essència de la novel·la que vol mostrar la importància de l'educació per a aconseguir el progrés. La distància cronològica que separa les versions tractades i amb ella l'evolució del cinema mut al parlat, del blanc i negre al color, condueixen a oferir solucions pròpies en base a la relectura que fa cadascú de l'obra original. Es concedeix una particular atenció a l'estudi dels personatges, a les transformacions, addicions i supressions que permeten fer paleses les singularitats dels protagonistes Edmée i Bernard però també d'altres personatges com Patience, individu transcendent en l'univers creat per Sand.

## MOTS CLAU

*Mauprat*, George Sand, Jean Epstein, Jacques Trébouta, adaptació, escriptura cinematogràfica, telesèrie.

## RÉSUMÉ

### **Revisiter *Mauprat* de George Sand: à propos de quelques versions audiovisuelles**

Cet article se propose d'analyser les raisons de certains adaptateurs pour privilégier *Mauprat* et non pas d'autres travaux de l'écrivaine afin de porter ce roman à

l'écran. Plus précisément sont prises en compte les deux versions le film de Jean Epstein tourné en 1926 et le téléfilm de 1972 élaboré par Jacques Trébouta. Malgré que le concept de fidélité, présent déjà dans le titre même des deux adaptations, l'étude prétend mettre en lumière les moyens utilisés afin de rendre au grand public l'essence du roman, c'est-à-dire, l'importance de l'éducation pour atteindre le progrès. La distance chronologique entre les deux versions et en conséquence, l'évolution du cinéma muet au cinéma parlé, du noir et blanc à la couleur, de même que des buts propres aux cinéastes amènent à des solutions différentes en vertu de la relecture que chacun en fait. Une particulière attention est accordée à l'étude des personnages, à leurs transformations, les additions ou suppressions qui permettent de montrer les singularités des protagonistes ainsi que d'autres créatures telles que Patience, un individu transcendent dans l'ouvrage sandien.

#### MOTS CLÉS

*Mauprat*, George Sand, Jean Epstein, Jacques Trébouta, adaptation, écriture cinématographique, téléfilm.

#### RESUMEN

##### **Revisitar *Mauprat* de George Sand: a propósito de algunas versiones audiovisuales**

Este artículo se propone poner de manifiesto las razones que motivaron a ciertos adaptadores a privilegiar *Mauprat* y no otras obras de la misma autora para llevarla a la pantalla. En concreto toma como referencia la versión cinematográfica de Jean Epstein de 1926 y la teleserie producida en 1972 por Jacques Trébouta.

Pese a considerar el aspecto de la fidelidad, presente en el título mismo de ambas adaptaciones, el estudio pretende subrayar los medios por los que se traslada al público la esencia de la novela con tal de mostrar la importancia de la educación para el progreso. La distancia cronológica que separa tales versiones y con ella la evolución del cine mudo al hablado, del blanco y negro al color, sugieren soluciones propias en base a la relectura que cada uno realiza sobre la obra original. Se concede una particular atención al estudio de los personajes, a las transformaciones, adiciones y supresiones que permiten plasmar las singularidades de los protagonistas Edmée y Bernard además de las de otros personajes como Patience, ser trascendente en el universo creado por Sand.

#### PALABRAS CLAVE

*Mauprat*, George Sand, Jean Epstein, Jacques Trébouta, adaptación, escritura cinematográfica, teleserie.

## ABSTRACT

**Re-creating *Mauprat* by George Sand : about some Audio-visual Versions**

This article analyzes the reasons of certain adapters to privilege *Mauprat* instead of other work by the authors in order to carry this novel to the screen. More precisely are taken into account two versions: the one by Jean Epstein turned in 1926 and a telefilm worked out in 1972 by Jacques Trébouta. Although the concept of fidelity, present already in the title itself of the two adaptations, the study tries to put in light the means used in order to return to the general public the message of the novel, i.e., the importance of education to reach progress. The chronological distance between the two versions and consequently, the evolution of the silent films to the talking films, of the black and white to the color, bring to different solutions under the terms of each one's reading. This approach focuses on the main characters, with their transformations, the additions or suppressions which show the singularities of the main roles as well as other beings such as Patience, a significant individual in Sand's work.

## KEYWORDS

*Mauprat*, George Sand, Jean Epstein, Jacques Trébouta, Adaptation, Film Writing, series.

Depuis que *Mauprat* est en germe Sand prend conscience que l'intrigue — conçue tout d'abord comme une simple nouvelle — acquiert une envergure remarquable à en juger par ses atouts. Dès ce moment, sans dénier l'ambiance champêtre et les thèmes qui lui sont chers, l'écrivaine fait appel aux traditions du roman gothique, du roman historique et sentimental pour y aborder un principe philosophique majeur dans sa pensée : le progrès de l'humanité ne peut s'atteindre que par l'éducation, dont les effets sont plus efficaces si elle est transmise par le biais de l'amour. Comme l'avertit Sand dans sa notice, elle voudrait « peindre un amour exclusif, éternel, avant, pendant et après le mariage »<sup>1</sup>, projet qui prend d'autant plus novateur que les romans antérieurs avaient noirci cette institution.

---

<sup>1</sup> George SAND, *Mauprat*, Garnier-Flammarion, Paris, 1969.

Cette qualité a sans doute contribué à la reconnaissance et succès de *Mauprat*. Tel aspect, de même que l'entrecroisement de thèmes qui y fourmillent, font de ce récit un appât pour le monde de l'adaptation littéraire.

Les versions cinématographiques des ouvrages de Sand n'ont pas suscité une longue liste. Rien de particulier si, comme d'habitude, on la compare à des contemporains tels que Balzac, Flaubert ou Zola... Les chefs-d'œuvre feraient défaut chez elle? À notre avis, la personnalité de l'écrivaine a eu une telle empreinte qu'elle a voilé les mérites d'une œuvre remarquable. Les cinéastes, tout comme les critiques littéraires d'une première époque, se sont laissés prendre à cet engouement et ont focalisé leur effort sur les films à caractère biographique. Le tout s'appuyant sur la personnalité prenante de l'auteure qui a souvent voilé les mérites d'une œuvre considérable. Cet engouement a produit une focalisation sur l'autobiographie de l'auteure que souvent on a prise en tant que reflet vrai de sa réalité intime<sup>2</sup> où elle fait usage de nombreuses techniques utilisées dans son écriture fictionnelle. L'intérêt des adaptateurs pour *Mauprat* se doit en partie à sa proximité de l'écriture biographique : Bernard utilise la première personne pour porter un regard introspectif sur sa vie. Le passé est mis en revue à une distance temporelle qui explique son jugement sévère à certaines reprises<sup>3</sup>.

Mais le mérite de cet ouvrage auprès de l'audiovisuel vise moins le contenu que la forme car Sand élabore un récit oral où la présence des auditeurs ne cesse pas d'être envisagée. Cette fluidité de l'oral rend le texte source beaucoup plus malléable et apte à être modelé d'après les patrons sémiotiques exigés par le cinéma et la télévision. Sand elle-même avait éprouvé les avantages de telle caractéristique dans la transposition théâtrale du roman. L'analyse d'Isabelle Michelot montre que « les différences entre le dialogue du roman et celui de la pièce sont presque inexistantes »<sup>4</sup>. Le passage à l'écran peut donc se produire d'une façon plus naturelle. Or, notre propos ne tient pas à

---

<sup>2</sup> Nous nous en tenons à l'étude *d'Histoire de ma vie* réalisée par Anne-Marie BARON dans *Romans français du XIXe siècle à l'écran. Problèmes d'adaptation*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008, p. 53-70.

<sup>3</sup> Dans le roman le lecteur est rassuré d'emblée car il prend conscience depuis l'*incipit* que le narrateur est un homme respecté. L'évocation du trépas d'Edmée, cette « fée formatrice », de même que l'encadrement de la romancière portent l'attention sur le procès de transformation entre son état rustre et sa valeur dernière.

<sup>4</sup> Isabelle MICHELOT, « De la théâtralité de l'intime à la théâtralisation du conflit », AA.VV., *George Sand. Une écriture expérimentale*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, New Orleans, 2006, p. 237.

relever les aspects mimétiques des adaptations, leur fidélité<sup>5</sup>, mais les solutions proposées pour rendre les enjeux du texte puisqu'elles nous semblent mettre en relief la richesse de ce dernier. Il existe deux versions de *Mauprat* : le film de Jean Epstein<sup>6</sup> tourné en 1926 et le téléfilm<sup>7</sup> de 1972 élaboré par Jacques Trébouta.

Les adaptateurs ont toutefois des parcours distincts, mais singuliers dans leurs respectifs domaines : Epstein, polonais, avait fait des études en médecine à Lyon où il a aussi travaillé pour Auguste Lumière. Avant de se consacrer au cinéma en France, il s'est voué à la littérature qu'il a explorée d'une nouvelle optique, celle de l'avant-garde. Après les années 20 il plonge dans le septième art, aussi bien du point de vue théorique que pratique, auquel il a apporté une nouvelle philosophie et une facture moderne.

De sa part la carrière plus discrète de Trébouta se mène à terme dans l'univers télévisuel où il a assuré plusieurs fonctions, notamment celles de réalisateur et de producteur.

Un trait pourtant les rapproche : leur goût commun pour la littérature. Férés de lectures, ils n'ont pas hésité à porter à l'écran les adaptations de récits qui les auraient marqués tels *la Belle Nivernaise* d'Alphonse Daudet et *Les Histoires extraordinaires*, du côté d'Epstein et *Le Nœud de vipères* de Mauriac, pour ce qui est de Trébouta.

Dans les deux cas les adaptations gardent le même titre que le texte d'origine, ce qui permet de faire le lien avec le roman et qui, par sa sonorité, pourrait convenir le spectateur. Par ailleurs, le titre a la vertu de l'ambiguïté. Certainement Sand poursuivait sa pratique d'attirer l'attention sur le personnage éponyme. Toutefois le nom porte sur Bernard de même que sur Edmée. Vu son pari en faveur de la complémentarité entre les deux sexes, eu égard à la quête d'équilibre des deux que l'auteure recherche sans trêve, ce principe, est-il respecté au sein des adaptations? Dans le roman Edmée incarne une jeune fille belle et intelligente. Sa beauté n'est pas vaine, dans le texte elle est louée depuis le début. Dans l'esprit sandien ce trait devient valorisant car sa beauté ne relève pas de l'artifice. Tout au contraire, elle émane de la nature

---

<sup>5</sup> Nous ne reviendrons pas sur le débat a propos de la fidélité, puisqu'il a déjà été mis en avance par plusieurs théoriciens comme le remarque Anne-Marie BARON dans *Romans français du XIXe siècle à l'écran. Problèmes d'adaptation*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008.

<sup>6</sup> *Mauprat*, Jean Epstein, France, 1926, interprètes : Sandra Milowanoff, Nino Constantini.

<sup>7</sup> *Mauprat de George Sand*, Jacques Trébouta, France, 1972, interprètes : Jacques Weber, Karin Petersen.

parce qu'elle estime la magie comme une source de connaissance<sup>8</sup>. Comme tant d'autres héroïnes sandiennes, Edmée est pourtant une fille qui échappe aux langueurs romantiques. Elle répond, pour parler avec Anne-Emmanuelle Berger<sup>9</sup>, à une idéalisation de la femme. Par cette vertu elle peut atteindre une valeur atemporelle, voire universelle que Sand elle-même met en avance au moment de la représentation théâtrale de *Mauprat*. A cette occasion George Sand communiquait à Chojecki, écrivain et journaliste directeur littéraire de publications telle *La Presse* ou le *Temps*, sa prise de décision sur l'actrice qui devait jouer le rôle d'Edmée :

Je voudrais clore le débat par mademoiselle Baretta. J'y gagnerais d'être sûre que le rôle sera bien joué. On m'objectera qu'elle ne joue que les ingénues. Ça me serait égal. Edmée peut avoir dix huit ans, aussi bien que vingt-cinq<sup>10</sup>.

Edmée incarne donc une femme forte, qui dans le récit n'hésite pas à manier le poignard comme un homme sans doute pour se protéger des avances maladroites de Bernard, mais aussi parce qu'elle s'engage dans une lutte de pouvoir propre des temps de la féodalité. Tout le long du roman la métaphore de l'élévation joue son rôle majeur : d'une part elle fait appel à l'instruction que doit acquérir Bernard, de l'autre elle rappelle l'amour courtois où la dame aimée occupe une position plus élevée, ce dont les adaptations vont rendre compte.

Par ailleurs, l'héroïne est une intellectuelle : à une époque où la femme reçoit une mièvre éducation, elle devient éducatrice et montre son autonomie du fait qu'elle n'aime pas certaines activités conçues comme féminines, à l'instar de la couture. Elle a ses propres idées et prend son parti quant à l'option révolutionnaire souhaitée — ses sympathies pour la Montagne se montrent de façon claire.

L'emprise de ces caractéristiques trouve son retentissement dans le film d'Epstein. D'abord le cinéaste parie pour Edmée comme vraie protagoniste. Il choisit de la mettre en valeur depuis le début. Le directeur accorde ce rôle à l'actrice française Sandra Milovanoff. Celle-ci avait quitté la Russie et la danse classique suite à la révolution bolchévique et dont la beauté avait charmé Louis

---

<sup>8</sup> La magie permet, comme le prouve plus tard son éclairceuse *La Petite Fadette* ou son conte de « La Fée Poussière », de se rendre compte que “le seul maître à étudier, c'est la nature” (George SAND, *Contes d'une grand'mère* [en ligne], <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Sand-contes1.pdf> [page consultée le 8 avril 2015], 1876, p. 159).

<sup>9</sup> “L'amour sans hache » in *Littérature* n° 134, 2004, p. 57.

<sup>10</sup> George SAND, *Correspondance. 1812-1876*. Vol VI, Calmann Lévy, Paris, 1884, p. 303.

Feuillade sous la direction duquel elle avait entamé sa réussite. En 1925 elle a joué à la fois Fantine et Cosette pour l'adaptation de *Les Misérables*, ce qui a l'a consacrée dans cet univers du cinéma.

Par une succincte introduction Epstein informe sur la vie commode du noble Hubert et sur le penchant d'Edmée pour la montée à cheval et les premières images se centrent déjà sur la fille. Or, ce début mérite l'attention par sa singularité : certes, le cinéaste épargne à son spectateur les détails à propos de l'enfance de Bernard qui occupent les premiers chapitres du roman et qui, en revanche, sont repris en entrée dans la version de Trébutou. Pourtant, Epstein reproduit, à nos yeux, les détails essentiels de l'esprit sandien par deux moyens : l'écriteau informe sur les craintes du père à propos du goût de sa fille pour les chevaux. Ce texte s'enchaîne avec le premier plan d'un cheval dont la salive écumeuse du museau qui contraste avec sa crinière noire crée une atmosphère effrayante. Le cheval a une importance singulière parmi les tendances surréalistes, ce qui aurait pu attirer aussi Epstein, curieux des changements que les idées d'avant-garde amènent au cinéma<sup>11</sup>. De surcroît, cette impression d'égarement acquiert d'autant plus de relief que la scène fait suite à un gros plan du visage de la jeune écuyère, les yeux effarouchés même si elle tient le cheval par la bride. La panique qui s'est profilée d'emblée n'est pas attribuable à une éventuelle faiblesse du personnage. Bien au contraire, pour rendre manifeste le caractère intrépide de l'héroïne le scénario multiplie les éléments ayant comme but une meilleure lisibilité de l'horreur : le plan sur les arbres agités par le vent, le changement de luminosité du feuillage par lequel on rend compte du passage du temps, le loup qui paraît de manière fugace entre la végétation constituent des éléments cherchant à renforcer l'idée de danger; enfin la tour de la Roche Mauprat en ruines, dont le narrateur précise qu'elle inspirait le terreur<sup>12</sup>, est le maillon final de cette progression qui fournit un sentiment « obscur » qui équivaut à l'atmosphère du roman. N'oublions pas que George Sand utilise des schémas et des stratégies typiques du roman noir. Le film donne une impression globale négative vu que tous les éléments (la femme, les animaux et le cadre spatial) se déclinent dans ce sens.

D'un autre côté le fait de filmer la forêt depuis le premier plan indique la transcendance pour le directeur des espaces extérieurs et notamment de la nature. Le bois trouve un écho remarquable dans le film et malgré ses incursions d'avant-garde, indique le faible du cinéaste pour le romantisme. Surtout que

---

<sup>11</sup> Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma*, Seghers, Paris, 1975, tome 2. p. 70-71.

<sup>12</sup> Le film insiste sur ce point en fixant la caméra sur un paysan qui part affolé lorsqu'il l'aperçoit.

la structure du film l'oppose au château de Saint-Sevère, présenté comme un bâtiment solide et imposant, aux antipodes de La Roche Mauprat.

La souillure à laquelle devra se soustraire la jeune fille ne se fait pas attendre et reste suggérée par le pied sur la fange : l'écuyère costumée avec l'élégance de la maison Souplet, célèbre à l'époque par ses contributions au théâtre et au cinéma, salit sa bottine et sa robe dans une mare hideuse. Par un premier plan la caméra focalise ce geste et symboliquement anticipe la macule qui va s'ensuivre.

Cette introduction est vite confirmée par une deuxième séquence qui transporte le spectateur à La Roche Mauprat : le feu, l'individu exécuté à la pendaison — mis en avance par un plan sur le trépassé et ses yeux ouverts dans le vide — s'opposent par un enchaînement de plans aux mœurs de cour de Saint-Sevère. La déraison grandit jusqu'au point de porter sa griffe sur Edmée : à la souillure extérieure de sa robe se superpose la flétrissure intérieure que supposent les avances maladroites de Bernard. Epstein profite de la séquence pour révéler l'identité du protagoniste masculin ainsi que pour dévoiler le caractère d'Edmée. La scène prend d'autant plus de relief que pour en accentuer le suspense le scénariste coupe le moment d'intimité entre Bernard et Edmée par des images extérieures de la maréchaussée dans sa poursuite contre les brigands. Ces plans sont produits à l'aide d'un philtre bleu (10 :30 à 10 :50) — pour simuler la nuit — ou rouge — pour porter allusion au feu de la bataille —, à la fois qu'ils remarquent la double menace qui met en péril la femme et ce qu'elle représente. C'est en vertu de cette dichotomie que deux arguments sont énoncés pour contrecarrer la situation : son identité agit en tant qu'étendard devant la protéger de Bernard puisque le film déclare par les légendes qu'Edmée est devenue la rançon de leur libertinage. La mémoire du père, le chef de la lignée, évoque la fidélité propre de cette aristocratie médiévale que Sand a voulu dépeindre. Mais Epstein ne cède pas à la facilité et attribue à Bernard un profil nuancé: d'une part l'évanouissement d'Edmée dans ses bras et son baiser sur la joue apportent une touche romantique et font de lui un être moralement acceptable. Par là, l'emprise d'Edmée ne relève pas que du physique tout comme dans le texte source. De l'autre, le scénariste rend l'intrigue vraisemblante car il fait du protagoniste un pair de ses ancêtres par sa contribution à la lutte sans pour autant rester dupe de leurs forfaits : la friandise de l'oncle par rapport à la jeune fille (14 :18) qui se superpose à des premiers plans cherchant à vanter la beauté d'Edmée, est ainsi contrebalancée par le visage serein de Bernard devenant son protecteur.

La séquence finit par montrer une ambivalence du personnage féminin nécessaire pour la progression de l'action : Edmée fait preuve d'un caractère ambivalent puisque sa ruse pour se sauver et la tentative de



préservé Bernard de l'influence malsaine de ses oncles se confondent. Epstein reflète donc le principe sandien d'une protagoniste qui ne s'effraie pas des horreurs découvertes dans l'altérité de sa branche et qui agit en conséquence afin d'éduquer son cousin en mobilisant tous les outils à leur portée aussi bien morale qu'intellectuellement. Dès lors cette volonté d'élever l'autre est manifeste auprès de l'adaptateur : comme les dames de la féodalité elle apparaît en châtelaine à la fenêtre exigeant à son amoureux de quitter sa sauvagerie (41 :48). Si l'écrivaine n'hésite pas à lui faire empoigner les armes comme un homme, Epstein rend ce même aspect masculin d'Edmée à travers le pacte qu'elle établit avec Marcasse (49 :20) : à sa demande de veiller sur son bien-aimé, l'accord est scellé par un signe masculin. La caméra alterne le regard étonné du serviteur à celui de la dame mais par un plan rapproché l'attention est fixée sur le parcours effectué par les mains d'Edmée : ce qui débute par un geste affectif finit par une poignée de mains, geste éloquent puisque, nous suivons Chevalier et Gheerbrant, cette partie corporelle « sert d'arme et d'outil »<sup>13</sup>. Ce geste est correspondu par Marcasse qui lui confie son seul bien, le chien, dans un échange qui renforce leur parité.

Le côté féminin de la protagoniste est pourtant valorisé par Epstein : non seulement il reproduit des scènes de la vie galante où elle est courtisée par M. de la Marche, mais aussi il rend hommage à la beauté de l'actrice par des premiers plans qui l'accentuent en répondant ainsi à la facture de Sand<sup>14</sup>.

Une licence dans le scénario mérite une remarque : bien que dans le roman source Edmée n'aime pas la couture, Epstein construit une scène transcendante où elle paraît en train de faire de la broderie. Par le rappel du mythe grec aussi bien le spectateur diégétique, en ce cas M. de La Marche, que l'extradiegétique comprennent que le candidat de son cœur est Bernard. Nouvelle Pénélope elle l'attend, confiante en la perfectibilité de l'être humain et donc, le progrès de son bien-aimé. A cause de la différente syntaxe exigée des moyens audiovisuels, Epstein se sert de l'imaginaire classique pour suggérer le temps écoulé : la broderie symbolise le délai nécessaire afin de réussir à la métamorphose. Ce même mythe est visé dans la version télévisuelle : Trébouta présente Edmée à son ouvrage lorsque se produit le retour inespéré de Bernard après sa période de formation en Amérique. Nouvel Ulysse, il revient sain et

---

<sup>13</sup> Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, p. 603.

<sup>14</sup> « Cette femme était belle comme le jour. Je ne crois pas que jamais il ait existé une femme aussi jolie que celle-là. Ce n'est pas moi seulement qui l'atteste ; elle a laissé une réputation de beauté qui n'est pas encore oubliée dans le pays. » (*Mauprat, op. cit.*, p. 74)

sauf de ce « voyage-épreuve », expression que nous devons à Béatrice Didier<sup>15</sup>. Le canevas préside l'acte de reconnaissance sur lequel s'attarde la caméra dont le travelling montre leur accolade de par tous les angles. Vision soulignée par l'adjuvant musical qui ponctue le côté émotionnel de la séquence. Dans ce cas le réalisateur met son accent sur le protagoniste masculin et sur les changements que l'aventure américaine a produits dans son procès de mûrissement. Trébouta rend hommage au principe très sandien qui exige à l'amoureux le rite de séparation de la femme aimée s'il veut réussir à la conquérir dès son retour.

Quant à Bernard, la version d'Epstein modifie la narration de son passé. Le récit introspectif du passé n'est plus livré par ce personnage même, mais le père d'Edmée. Pour ce faire le scénariste prépare une situation limite : après avoir sauvé Edmée Bernard est pris par les gendarmes et faillit être pendu. Sa cousine demande à son père de le libérer en paiement de son aide, ce qui provoque une exigence d'explication de la part du fiancé La Marche. Ce déplacement recherche une autorisation des arguments énoncés à propos des origines de Bernard : si celui-ci avait paru aux yeux du spectateur comme un bandit sans plus, alors que Hubert de Mauprat incarnait depuis le début la sagesse, la raison et l'autorité sociale. A lui donc de révéler le passé marquant de son neveu et de le présenter comme un échec, une dette à lui-même, n'ayant pas pu empêcher l'autre branche de la famille d'exercer de mauvaises influences. Techniquement le flash-back est marqué par un écran rempli par un entassement de cierges. Porter l'objectif exclusivement sur des objets implique une cassure avec les scènes précédentes fixées sur l'action humaine. La séquence résumant l'histoire passée se trouve encadrée par l'image d'une mère défunte. Le scénario traduit par là l'innocence d'un enfant adonné à la lecture, étranger aux tiraillements familiaux qui guettent sa destinée. La rivalité entre les deux lignées des Mauprat prend son envergure par un plan général où s'opposent la figure sinistre de Jean de Mauprat avec sa cape — élément qui est appelé à jouer un rôle symbolique : c'est grâce à lui que le spectateur décèle l'identité du meurtrier — et Hubert de Mauprat dont la piété est marquée par l'éclat et la luminosité de sa perruque blanche. Epstein continue à avoir recours au regard. A propos de Jean il dénonce sa perfidie alors qu'en contrepartie on lit la peur dans les yeux de l'enfant kidnappé. Les effets nocifs qui s'ensuivent à tel genre de vie et d'instruction prolongée par le passage du temps sont déclarés à l'aide d'un changement d'espace avec deux plans qui se superposent dont l'un montrant les arbres agités par le vent — faisant écho à ceux qui ont précédé la prise en otage d'Edmée. Comme dans un rite initiatique le nouveau-né reçoit à

---

<sup>15</sup> Béatrice DIDIER, *George Sand. Un long fleuve d'Amérique*, P.U.F., Paris, 1998, p. 184.

son arrivée à la Roche Mauprat son baptême au vin. Dans l'esprit du récepteur cet aperçu se joint au passage d'Edmée à La Roche Mauprat et suffit à rendre compte de l'éducation brutale qu'a subie Bernard. Comme chez Sand, il n'est toutefois pas question de lui attribuer une cruauté sadique : le film l'a bien prouvé en le profilant depuis son entrée en matière en guise de protecteur de la jeune fille auprès des brutes de ses oncles.

Plusieurs scènes s'attardent à mettre en relief sa sauvagerie : sa maladresse à la vie de cour le trahit. Le scénariste a surtout recours à des moments de la vie ordinaire — la séance d'habillage et de coiffure, son exploration à l'écart de tous les éléments du salon où La Marche courtise Edmée — mais avant tout tel aspect de sa personnalité apparaît lors des tourments de l'amour. A nouveau Epstein prend appui sur le procédé du contraste : la rivalité entre le noble La Marche et le rustre Bernard se manifeste à plusieurs reprises. Le film additionne les scènes à l'intérieur du château dans les jardins qui l'entourent — ce qui répond au goût d'Epstein pour le filmage extérieur — pour explorer cette maladresse. De plus il en fait un trait propre au psychisme de Bernard. Ainsi par un gros plan en sépia sur La Marche et Edmée seuls en bateau, le spectateur est amené à comprendre la jalousie qui rend malade Bernard. Reproduction du topique de la maladie d'amour, certes, mais aussi procédure qui relève des idées d'Epstein pour qui

Les images ne devaient plus raconter ce qu'un héros faisait ou disait, mais ce qu'il pensait, tout ce qu'il pensait, en respectant le désordre apparent de cette activité psychique.<sup>16</sup>

Ce même travail sur le psychisme suggéré par l'image est exploité au retour de Bernard d'Amérique pour bien saisir les différentes étapes de son éducation. En conséquence, lorsque la question du patrimoine devient un nouvel obstacle à son union avec Edmée, Epstein utilise les surimpressions pour mettre en scène le procès mémoriel auquel se livre Bernard : alors que l'un des plans correspond au protagoniste, l'autre se centre sur les forfaits ignobles commis à La Roche Mauprat et les présente en défilé. Ce monde obscur, l'inquiétude qu'il provoque chez le rêveur contrastent avec l'insouciance et l'allégresse du jour de chasse qui suit à cette séquence. Or, l'accident d'Edmée s'enchaîne avec ce passage funeste de par un élément commun : la cape de Jean de Mauprat qui le dénonce comme auteur du coup de fusil. N'oublions pas qu'Epstein s'est posé le problème des moyens de conjonction entre les plans

---

<sup>16</sup> Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 102.

successifs et que sous cette simplicité apparente il subsiste un pari en faveur de l'épuration des images afin d'éviter « la confusion par excès de données »<sup>17</sup>.

Par cette association entre les séquences le spectateur sait que le procès judiciaire auquel doit se soumettre Bernard est une évidence des limites de la justice, de son arbitraire. La partialité se révèle d'autant plus funeste qu'elle ranime la folie de Bernard. Dans ce cadre de détresse morale la surimpression de plans reproduit encore les tourments de l'amour : Epstein révèle la songerie du prisonnier à sa bien-aimée dont la démesure contraste avec la petitesse de l'homme pour suggérer l'emprise sur lui.



Quant à la version de Trébutou, comme nous l'avons dit, elle se trouve plus proche au texte source puisque l'avantage du cinéma parlé permet à la voix off de Bernard de porter jugement sur son passé, la présentation du protagoniste à l'écran démarre par l'antithèse : une opposition entre le visage reboutant de Jean de Mauprat et celui de l'enfant ponctue son ingénuité d'autant plus remarquée par le commentaire du brigand sur son identité mâle ou femelle (06 :34). Le fou rire et la boiterie du bandit accentuent ce côté abject de celui qui devient son précepteur. La vision du scénariste reste beaucoup plus déterministe puisqu'elle institue un lien entre le sang des Mauprat, leurs vilénies et celles commises par le jeune Bernard. Le réalisateur insiste sur cet aspect par l'accumulation de châtements dont il est témoin. Dans ce cas, à la différence d'Epstein qui fait du protagoniste un être étranger à la cruauté, le

---

<sup>17</sup> Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p. 94.

seul alibi par lequel Bernard justifie l'acceptation de ces méchancetés réside dans sa peur.

Son passage à l'âge adulte se traduit par la décomposition du groupe qu'entraîne le décès du grand-père. Une longue scène de cavalcade sur un Bernard devenu genêt adulte — et donc inclus dorénavant parmi l'ensemble des bandits — permet le narrateur d'énoncer tous les vices acquis. Cette séquence contraste avec la scène d'intérieur à La Roche Mauprat dominée par le vacarme de l'orage, le fou rire de l'oncle qui préfigurent le péril et qui marquent leur empreinte dans l'esprit du protagoniste car il les évoque dans son procès mémoriel. La musique joue ici un rôle important : par un plan général la caméra focalise le regard vers la nouvelle arrivée, Edmée, située depuis son entrée dans une position élevée par rapport à Bernard. L'effet de la femme est amplifié par le fonds musical qui efface tout commentaire du narrateur off jusqu'à la prise de parole de la fille elle-même. Trébuta ajoute à cette scène une touche de suspense par le recours de l'identité différée : alors que d'un geste maladroit le protagoniste rend son nom, elle ne révèle le sien qu'à la manière d'un talisman pouvant la protéger du danger. Le premier plan sur Bernard souligne la transcendance de l'annonce et la consacre comme protagoniste. C'est ainsi que la scène dérive vers une situation opposée et la fille réussit à mettre Bernard à genoux. Le spectateur peut y déposer sa confiance non seulement par l'autorité de la voix off — qui conserve des attributions identiques à celles du narrateur sandien — mais aussi par l'insistance de la version télévisuelle sur la bonté — thème rousseauiste — innée de Bernard puisque c'est ce sentiment qui le pousse à assurer la liberté de sa cousine, fût-ce au risque de sa vie<sup>18</sup>.

Le manque de raffinement de Bernard trouve ici son expression par la dissonance entre ses actes — son comportement à table, le traitement des domestiques — et la musique culte qui sert de fonds à ces images (47 :16). Les bandes musicales sont utilisées à maintes reprises pour suggérer la formation et son acheminement vers une position instruite. Ce processus prend son temps et la version télévisuelle prouve que les leçons de l'abbé ne réussissent pas à supprimer son côté sauvage. A la rétorque que fait Edmée à sa maladresse, la riposte de Bernard sur la position du « bon sauvage » (57 :30) traduit l'idée de Sand que la formation intellectuelle ne suffit pas à assurer le bonheur de l'individu. Sa position inférieure est rappelée à d'ultérieurs moments qu'on ne peut pas tous traiter dans ce cadre. Néanmoins l'un d'eux nous semble

---

<sup>18</sup> Bernard se montre prêt à se laisser prendre après une chute de cheval qui réduit ses possibilités d'échapper (39 : 34).

significatif. Le réalisateur emploie un thème où convergent deux intertextes : lui avouant en pleurs son amour en pleine nuit alors qu'Edmée reste accoudée à la fenêtre, la fermeté d'Edmée qui, en reconnaissant son affection pour lui réclame une épuration de ses manières fait appel à l'essence de l'amour courtois. De surcroît le spectateur saisit la trace de Cyrano et sa détresse, ce qui privilégie le côté dramatique de l'action.

Or, Trébuta n'oublie pas que chez Sand Edmée aussi doit être « apprivoisée, domptée » — expression que nous devons à Wingard Vareille<sup>19</sup> — car pour la romancière l'épanouissement moral de l'être humain ne tient pas compte des sexes. De ce point de vue, l'adaptateur n'évite pas de mettre en relief la coquetterie d'Edmée, lorsqu'elle suscite la jalousie de Bernard auprès de La Marche (01 :04 :02), et que dans certains passages elle frôle la banalité. Le tout, un clin d'œil aux topiques de la condition féminine à l'époque.

En conséquence, loin de se borner à un récit linéaire, cette version met en parallèle les avances de chacun des protagonistes vers leur maturité. Dans le cas de Bernard la série restitue le thème de la maladie amoureuse qui fait partie des usages habituels dans l'occident médiéval<sup>20</sup>. A cause de l'apparente indifférence de la dame, l'équilibre mental du protagoniste se brise : cette douleur provoque le dérèglement de manière à ce que Bernard se trouve proche de la folie. La souffrance l'entraîne vers un espace, la forêt<sup>21</sup>, où lui en tant que victime pourra manifester sa douleur et ses sentiments sans témoin à un moment particulier : la scène se situe dans la nuit car la noirceur devient symboliquement le signe de ce manque de vision, de logique dont il est la proie. De plus, sa fuite est remarquée par les tons aigus de la musique de fonds, indicateurs d'une vraie violence, qui remplacent toute prise de parole soit du personnage, soit du narrateur puisque, comme l'affirme Borràs « [le fou] abandonne aussi sa capacité intellectuelle par excellence, c'est-à-dire, la parole »<sup>22</sup>. C'est alors que Bernard cède à des hallucinations, soulignées par un premier plan visant son regard perdu, ses cheveux en désordre. Son esprit égaré s'attarde sur une Edmée qui reste hors de portée. La première des images de son délire semble éloquente vu qu'elle traduit un trait revendiqué chez Sand : à

---

<sup>19</sup> Wingard VAREILLE, *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire : l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, Uppsala, 1987, Stockholm, p. 425.

<sup>20</sup> Laura BORRAS CASTANYER, « La maladie amoureuse dans les images et les textes », *Ri.L.Un.E*, n° 7, 2/2007, p. 297.

<sup>21</sup> Traditionnellement les chevaliers ont choisi de partir vers les bois, les déserts, la montagne pour fuir des normes très établies par la société courtoise pour laisser libre cours à leurs crises sentimentales.

<sup>22</sup> Laura BORRÀS, *op. cit.*, p. 302.

la différence de toutes les autres visions qui portent sur des scènes d'amour, la sortie d'Edmée du fond du lac et sa marche sur les eaux, ne restent-elles pas un moyen pour décrire le messianisme de cette Femme vouée à sauver l'Homme?

De plus, le trouble psychologique amène Bernard à identifier la dame avec une fleur, ce qui traduit le passage du roman où Edmée prend cette analogie par rapport à *l'Edmea silvestris*. Par ailleurs la sérialité a aussi son langage. Forcée de reprendre des motifs exprimés dans des épisodes précédents, ce détail trouve son écho dans la deuxième partie à deux moments : quand le héros décrit son séjour en Amérique et la découverte d'une fleur à laquelle il donne ce nom — en guise de représentation de la fidélité de son amour — et lors du procès où Edmée réclame cette dénomination avant de délivrer Bernard des accusations. Trois crises sont rapprochées donc par le scénariste afin de ponctuer les monts-clé de la trame.

Cette souffrance est le prélude d'une nouvelle avance de la part du héros : pour se racheter il s'engage à la connaissance. Or, en fait Trébouta piège le spectateur : la folie n'était point guérie. Loin du rétablissement le réalisateur met en avance son aliénation par la voracité de lectures. L'excès d'entrain avec lequel il s'y prend relègue ce dom Quichotte romantique à l'état de malade. À nouveau la musique stridente signale ses crises psychologiques dont la gravité se souligne par la présence dans sa chambre du chef de famille, de l'abbé et de Patience, les trois hommes représentant la triade — l'emprise familiale, le poids de la formation par le précepteur et la sagesse du philosophe du peuple — ayant une vraie influence sur lui. Les hallucinations reviennent et la vision d'une Edmée défunte torture son esprit. L'entrée du soleil dans la chambre sert à marquer l'intensité que ces ténèbres acquièrent dans ce monde intérieur et l'inefficacité d'Edmée à les guérir. Par opposition, la séquence suivante montrant un Bernard écuyer qui chevauche au galop en plein air indique son rétablissement. Or, la connaissance étant acquise, le protagoniste est soumis à une épreuve supplémentaire : la convivialité du repas avec son oncle et Edmée a pour but de représenter sa ferme conversion aux idées rousseauistes qui doivent être mises à l'épreuve, d'après les mots de l'oncle, *in situ*, sur le chantier révolutionnaire que suppose Paris. Pendant que le travelling de la caméra se déplace pour marquer le trajet de la voiture et les adieux de paysans et serviteurs comme d'un monde qu'on laisse en arrière, la musique galante accompagne son départ pour la capitale. La première partie prend fin donc sur un espoir d'affermissement de son instruction après avoir insisté par un cumul de scènes à son imperfection.

Loin de céder à une progression linéaire, le réalisateur opte en faveur des reprises et, bien que sur un cadre citadin opposé à celui de Sainte-Sévère, le spectateur retrouve chez Edmée et Bernard des caractéristiques pareilles à

celles qu'ils avaient montrées dans leur passé : la jalousie du dernier, sa brutalité définissent le comportement vis-à-vis de La Marche. De sa part, Edmée frôle la frivolité dans des scènes parisiennes, notamment lorsqu'insouciant, elle effeuille une marguerite alors qu'elle entend l'aveu sincère d'un Bernard éperdu d'amour.

La scène de chasse et le conséquent procès constituent des épisodes essentiels : annoncée par la grandeur des clairons, la syntonie des deux cousins face à cette journée de chasse est mise en relief par leur coïncidence vestimentaire, les deux étant habillés d'une veste rouge. Or, l'ambivalence de cette couleur préfigure le sang qui va couler. Comme Epstein, le scénariste prend ici l'option de révéler l'innocence de Bernard depuis l'instant même du crime, mais il ajoute une nuance de noblesse morale chez le héros lorsque, face à la possibilité offerte par Patience de s'enfuir des griffes de la justice, il demande à y être soumis.

Quant au travail d'adaptation des personnages une différence semble, à nos yeux, essentielle entre les deux versions : l'absence de Patience. Cet être est pour le moins controversé déjà dans le récit de Sand. Dans une société dominée par l'aristocratie, pour la romancière il incarne le peuple. Elle lui insuffle ses élans révolutionnaires et en fait une créature idéale qui met en question les rouages de l'instruction canonique, conforme aux lois dogmatiques, telle qu'elle est dispensée par l'abbé Aubert. Certains le jugent une figure peu vraisemblable<sup>23</sup> en tant que projection d'un cumul de valeurs... Consciente de cette complexité, la romancière lui assure un complément idéal: Marcasse. Par ce dernier elle souligne les caractéristiques morales que le peuple devrait avoir : la loyauté, la fidélité... Epstein a sans doute compris l'interdépendance de ces deux êtres au point de les synthétiser en un seul. Il opte pour Marcasse, le serviteur dévoué, qu'il accompagne toujours d'un petit chien dont le symbolisme renforce le message de l'individu. C'est lui qui est sollicité dans les entreprises difficiles de la part de tous les personnages : le père d'Edmée lui demande de la trouver lorsqu'elle s'est perdue, Bernard se confie à lui quand il est sur le point de s'échapper, Edmée lui prie de protéger son cousin pendant le séjour en Amérique, il devient le défenseur effectif de Bernard devant la cour... Le cinéaste fait de lui d'un personnage sympathique par sa discrétion<sup>24</sup> et sa soumission. Il incarne un exemple supplémentaire de perfectibilité. L'optique

---

<sup>23</sup> Julie BERTRAND-SABIANI, «De l'utopie à l'histoire : *Mauprat* et le *Journal* de décembre 1851 », Noëlle DAUPHIN, *George Sand. Terroir et histoire*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006, p. 219-230.

<sup>24</sup> Le spectateur est amené à sympathiser avec lui de par l'affection que la forme dans laquelle Hubert de Mauprat s'adresse à lui : « Mon bon Marcasse... » (05 :00).



d'Epstein est aussi progressiste que le message sandien, vu l'évolution qu'il lui accorde. Lors de l'expérience américaine l'autrefois témoin discret à la barbe peu soignée et aux vêtements campagnards se métamorphose du point de vue



Marcasse — à gauche — et Hubert de Mauprat



Marcasse — à gauche — et Hubert de Mauprat après le retour de l'Amérique

physique et acquiert une allure noble :

Tandis que jusqu'à cet instant il était paru toujours dans l'enceinte extérieure du château, grâce à ce changement il est dorénavant accepté à l'intérieur de Sainte-Sévère, en tant que valet de Bernard. Enfin Epstein le consacre en homme d'action, épris de justice tout comme l'écrivaine l'avait fait avec Patience. Sans crainte à plaider en faveur de ce principe même si ce geste implique une opposition sociale dont il n'a pas la garantie de succès, son doigt accusateur paraît en premier plan pour opposer sa version de la vérité à celle de la dame de compagnie d'Edmée. Le texte<sup>25</sup> du film remarque l'envergure de ce courage qui doit faire face aux partis-pris de l'opinion publique qui faussent leur jugement sur la réalité. Sa réussite reste un hommage du scénariste à la ténacité fidèle.

En contrepartie, la version télévisuelle maintient la dichotomie d'origine entre Marcasse et Patience. Trébuta reproduit cet engouement de Sand pour le génie sauvage ainsi que son parti-pris pour la Révolution que rappelle sans cesse le nom de Patience — ce mot est répété par lui même en guise

<sup>25</sup> « Mais les paroles et les cris de Marcasse, homme de peu, n'avaient guère de poids » (01 : 18 : 03)

d'avertissement visionnaire des faits qui vont s'ensuivre —. À la différence du philosophe, Marcasse s'évertue à demander la paix dans tous les conflits et joue un rôle mineur. Présenté en compagnon de l'anachorète, le scénariste en fait un « tueur de taupes » (16 :55) pour lequel le petit Bernard éprouve une vraie sympathie en vertu de ce lien avec la mort. Telle affinité n'existe pas auprès de Patience au tout début. L'évolution des rapports entre le protagoniste et Patience font partie de l'apprentissage du premier. Les contraintes de la sérialité amènent le scénario à le consacrer déjà dans la première partie comme éducateur : au chevet d'un Bernard malade d'amour, c'est la sagesse naturelle qui réussit à le guérir. Ce premier sauvetage de la folie, du chaos mental, trouve un écho dans la deuxième partie : il est renouvelé par son plaidoyer en faveur de l'innocence du jeune homme, faisant fi des formes figées représentées par l'avocat<sup>26</sup>.

Bref, les deux adaptations, chacune à leur guise, reprennent le message fondamental de Sand : que ce soit sous la mélodie de Mozart comme chez Trébouta ou par le regard du beau cygne blanc dans l'optique d'Epstein, le spectateur est amené à prendre conscience que l'éducation doit se réaliser au-delà de l'intelligence. Or, cette expérience est loin d'être un chemin de roses : elle a ses risques car il s'agit de vaincre les zones d'ombre, de brutalité de notre intérieur. Telle idée pose un débat qui n'a pas encore été résolu et qui, par sa modernité, est toujours en mesure d'intéresser le spectateur moderne.

---

<sup>26</sup> Le scénariste a recours ici au langage corporel car les toges et les perruques des magistrats de la cour marquent une officialité que Patience brave avec la simplicité de son allure.