

Mauprat de George Sand : un conte écologique ? Pour une lecture écopoétique du chapitre IV

Adrien Peuple, Sorbonne Nouvelle – ED 120, CRP 19 [✉](#)

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 18, n° 1 : « À l'École du vivant : enseigner la littérature
avec les humanités environnementales », dir. Aude Jeannerod,
Morgane Leray et Olivier Sécardin, juillet 2024

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Adrien Peuple, « *Mauprat* de George Sand : un conte
écologique ? Pour une lecture écopoétique du chapitre IV »,
RELIEF – Revue électronique de littérature française, vol. 18, n° 1,
2024, p. 131-142. doi.org/10.51777/relief19406

***Mauprat* de George Sand : un conte écologique ?**

Pour une lecture écopoétique du chapitre IV

ADRIEN PEUPLE, Sorbonne Nouvelle

Résumé

Le chapitre IV du roman *Mauprat* se distingue par une dimension écopoétique visant à dénoncer le geste criminel de Bernard de Mauprat à l'encontre de la chouette de Patience. Pour ce faire, George Sand reprend les codes poétiques du conte de fées qui servent comme matériaux littéraires pour sensibiliser le lecteur au crime de Bernard. En effet, Sand reprend le motif topique de la scène du châtiment, infligé aux héros du conte par un sorcier ou une fée, afin d'inscrire un message didactique en faveur du respect des animaux et de l'environnement. Elle reprend également le motif terrifiant de la forêt dans l'optique de proposer une expérience initiatique qui invite Bernard à découvrir les puissances surnaturelles de la nature et à prendre conscience de sa petitesse. Dès lors, la scène de châtiment se métamorphose en une expérience ontologique qui conduit le récit à retrouver les origines du mythe par le biais des motifs folkloriques propres au conte. Cette expérience esthétique répond au vœu écopoétique énoncé récemment par Jean-Christophe Cavallin : l'écologie du récit tend à faire retour vers un monde archaïque reconnectant l'humain à l'environnement.

George Sand se nourrit souvent de l'imaginaire des contes pour donner une forme poétique à ses réflexions sur l'environnement. Preuve en sont ses contes, publiés dans les *Contes d'une grand-mère*, qui se présentent comme des écofictiones ayant pour sujet « les interactions entre les humains et la nature, et pour intention une visée morale¹ ». Citons à titre d'exemple le conte « La Reine Coax² » dans lequel la grenouille éponyme s'insurge contre l'irresponsabilité de sa maîtresse à profiter d'une catastrophe écologique pour construire un jardin artificiel. Le merveilleux de ces contes vise à transcrire un discours écologique dénonçant l'emprise de l'homme sur l'environnement. Le matériau poétique du conte participe ainsi à l'écriture écopoétique de George Sand. Certes, un écart de presque quarante ans sépare le roman *Mauprat* (1837) des *Contes d'une grand-mère* (1873 et 1876) dédiés à ses petites-filles Aurore et Gabrielle Sand. À l'inverse de *Mauprat*, les lecteurs visés par les *Contes d'une grand-mère* sont avant tout les enfants. Pourtant, Sand entretient un trouble générique à propos de *Mauprat* : alors que dans la notice de 1851 elle le présente comme un « roman », elle utilise en revanche le terme de « conte » dans sa dédicace à Gustave Papet³. À l'époque où écrit Sand, le substantif « conte » détient une connotation polysémique : il

-
1. Philippe Clermont, « Les écofictiones pour la jeunesse : une forme spécifique ? », cité par Pascale Auraix-Jonchière, « Les *Contes d'une grand-mère*, des écofictiones avant la lettre ? », dans Martine Watrelot (dir.), *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2020, p. 255.
 2. George Sand, « La Reine Coax », dans *Contes d'une grand-mère*, éd. Béatrice Didier, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004 [1872], p. 89-116.
 3. George Sand, *Mauprat*, éd. Jean-Pierre Lacassagne, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1981 [1837], p. 34. Toutes les citations dans le texte courant réfèrent à cette édition.

désigne aussi bien les contes de fées littéraires en vogue aux XVII^e et XVIII^e siècles que le genre de la nouvelle puisque les auteurs de ce siècle emploient alternativement ces deux termes pour désigner un même texte⁴. Malgré leur écart d'âge, *Mauprat* élabore peut-être déjà une poétique écologique qui sera remodelée par Sand plus tard dans ses contes rédigés à la fin de sa carrière littéraire.

Le conte dont il est question dans *Mauprat* est le récit rétrospectif de Bernard qui raconte sa métamorphose de loup en homme afin de plaire à sa cousine, Edmée de Mauprat. Un tel scénario n'est pas sans rappeler le conte *La Belle et la Bête*, comme l'a démontré Yvon Bozon-Scalzitti⁵. De plus, François Vanoosthuysse constate que le récit initiatique de Bernard emprunte le schéma narratif propre aux contes de fées⁶. Pourtant, la poétique du conte ne se réduit pas seulement à cette quête idyllique. « Fiction superlative, [le conte] est le lieu tout trouvé pour diffuser un idéal politique et social⁷. » Il se fait même le lieu d'une réflexion écologique dans le chapitre IV.

Élevé par son grand-père, Tristan de Mauprat, Bernard reçoit une éducation sévère et rétrograde, à l'image du modèle féodal de la Roche-Mauprat, l'incitant à la méchanceté et à la tyrannie. Sa cruauté se manifeste lors d'une scène de meurtre inoubliable : un soir d'été, pour se venger de Patience qui menace de mort sa famille, Bertrand assassine la chouette de l'ermite. Face à un tel crime, Patience s'indigne, s'insurge et châtie le criminel en le flagellant. À la violence de Bernard, Patience répond par la loi du talion : châtier le mal par le mal. La violence du châtement s'impose comme une réparation sociale et écologique. Cependant, l'excès même de la violence pose problème : à la cruauté du crime se juxtapose la dureté du châtement. Cette esthétique paroxystique de la violence exacerbe les principes poétiques et les visées problématiques du conte et de sa moralité qui participent parallèlement à un sursaut des forces primitives de l'environnement, propres au récit écologique. Si ce chapitre se définit avant tout comme une scène de crime et de châtement, l'écriture de cette scène est mise en relief par l'esthétique terrifiante du conte dont l'objectif sert paradoxalement à sensibiliser Bernard et le lecteur à l'écosystème. Ce paroxysme de la violence sert *in fine* à conter les terreurs archaïques participant à une écologie du récit. Alors que Christine Marcandier propose une lecture qui se concentre davantage sur une réception écologique de ce roman⁸, nous tenterons d'en démontrer la dimension écopoétique⁹. Pour

4. Pascale Auraix-Jonchière, « Conte », dans Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Dictionnaire George Sand*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 233.

5. Yvon Bozon-Scalzitti, « *Mauprat* ou la Belle et la Bête », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. X, n° 1-2, 1981-1982, p. 1-16.

6. François Vanoosthuysse, *L'École des hommes. Essai sur Mauprat de George Sand*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2021, p. 22-26.

7. François Kerlouégan, « Présentation », dans George Sand, *Mauprat*, Paris, Honoré Champion, 2023, p. 66.

8. Christine Marcandier, « "Rêver de nouveaux mondes". Pour une lecture écocritique de *Mauprat* », dans Fabienne Bercegol, Didier Philippot et Eléonore Reverzy (dir.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 261-274.

9. Pour une définition de ce terme, voir Jonathan Bate, *The Song of the Earth*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000 ; Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.

le dire autrement, nous étudierons les procédés poétiques et narratologiques mis en œuvre pour structurer une écriture écologique propre à Sand.

Le mépris féodal de Bernard : entre despotisme et écocide ?

Au début du chapitre IV, sur le trajet du retour à la Roche-Mauprat et revenant d'une pipée, Bernard et sa bande commettent des actions dégradantes à l'encontre de l'environnement, telles que la chasse à la glu qui consiste à contrefaire le cri de la chouette pour attirer les oiseaux sur des branches enduites de colle végétale. Cette évocation de la pipée occupe trois fonctions. Dans un premier temps, elle rappelle que la seigneurie de la Roche-Mauprat est régie par un système féodal pratiquant une chasse illégale : le braconnage. Dans un deuxième temps, elle détient une fonction proleptique annonçant la chouette et son meurtre ; et dans un dernier temps, elle souligne la suprématie de l'homme sur l'animal. Quelques lignes plus loin, les enfants « abatt[ent] des cornes à coups de pierre » (p. 69). Bien qu'ils se livrent à un jeu puéril, le récit souligne l'attitude insouciant et indigne de ceux-ci envers l'écosystème : le verbe « abattre » rend compte d'un rapport de force et ce geste n'a nullement pour conséquence la récolte des fruits. Le jeu sadique des enfants conduit à une perte de la productivité naturelle. À ces deux gestes de mépris succède l'ultime acte barbare, le meurtre de la chouette. Se dégage dès lors un mouvement de gradation mettant l'accent sur la cruauté des humains, leur habitude de maltraiter l'environnement dès l'enfance.

Ce mépris environnemental s'associe à un mépris social de la part de Bernard. De par sa parenté avec Tristan de Mauprat, il revendique l'ascendance de « ses prérogatives seigneuriales » (p. 68) sur ces camarades paysans. D'ailleurs, quand ceux-ci refusent de passer devant la tour Gazeau par crainte de croiser le « sorcier » Patience, Bernard affirme son autorité, en utilisant des apostrophes injurieuses et le mode impératif. Il se présente même comme un tyran : il revendique de mettre à profit la stratégie des despotes en feignant d'écouter leurs vassaux pour mieux les dominer¹⁰. De même, lorsque Patience exige que le meurtrier de sa chouette se dénonce, Bernard fait preuve d'orgueil en déclinant fièrement son identité, dans un geste de dédain. Pire, il rabaisse ce dernier en lui déclarant « qu'un vilain qui touche à un gentilhomme mérite la mort » (p. 72). Cette présomption souligne la domination du seigneur qui a le droit de vie ou de mort sur les paysans.

Si le meurtre de la chouette symbolise, pour Michèle Hecquet, « l'oppression féodale du noble sur le manant¹¹ », ce geste revêt aussi un sens philosophique et écologique. Rappelons que la chouette, emblème de la déesse de la sagesse Athéna, est selon Friedrich Hegel le symbole de la philosophie¹². Dès lors, l'action d'assassiner la chouette métaphorise

10. « Parfois, quand l'ardeur de la chasse ou la fatigue de la journée les gouvernait plus que moi, j'étais forcé de céder à leurs avis, et déjà je savais me rendre à point comme le font les despotes, afin de n'avoir jamais l'air d'être commandé par la nécessité ; mais j'avais ma revanche dans l'occasion, et je les voyais bientôt trembler devant l'odieux nom de ma famille. » (p. 68).

11. Michèle Hecquet, *Mauprat de George Sand*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 67.

12. D'après Hegel, le philosophe, comparable à la chouette qui prend son envol à la nuit tombée, opère une action intellectuelle semblable du fait que celui-ci ne spéculer pas sur l'avenir mais prend ses distances sur

un geste de censure à l'encontre de la philosophie, et revient donc à réduire au silence le philosophe Patience.

Par ailleurs, tuer un animal, n'est-ce pas un geste relevant de l'écocide ? En tout cas, l'hypotypose de ce crime sert un message écologique par la peinture même de sa violence :

La chouette jeta un cri aigu et tomba sanglante aux pieds de son maître, qui lui répondit par un rugissement, et resta immobile de surprise et de fureur pendant quelques secondes. Puis, tout à coup, prenant la victime palpitante par les pieds, il l'enleva de terre, et venant à notre rencontre : « Lequel de vous, malheureux, s'écria-t-il d'une voix tonnante, a lancé cette pierre ? » (p. 70-71)

Le cri de l'oiseau, le mouvement de sa chute, l'image du sang confèrent à ce tableau une dimension visuelle et auditive saisissante qui met en relief la souffrance de l'animal. Par le vocabulaire employé, Sand dresse une égalité sémantique dans la souffrance entre l'humain et l'animal, c'est pourquoi elle emploie la métonymie « victime » pour désigner la position juridique de la chouette. Qui plus est, les épithètes « sanglante » et « palpitante » soulignent le mal physique subi par l'oiseau : à travers cette description sanglante, Sand rappelle que l'oiseau détient un organisme aussi fragile que celui de l'humain. En somme, cette peinture relève d'un geste écopoétique soulignant la fragilité et la vulnérabilité de toute espèce animale.

Paroxysme de l'esthétique terrifiante du conte

À la cruauté du crime répond la cruauté du châtement. Cette dialectique de la réciprocité et de la réversibilité, que Sand amplifie pour appuyer l'esthétique terrifiante du conte, semble reprendre le schéma narratif manichéen propre au conte¹³. Si Patience soutient qu'il fustige Bernard à cause de son appartenance à la lignée des Mauprat, le lecteur est cependant en droit de douter que la correction à venir soit seulement une vengeance sociale¹⁴. Pour venger sa chouette, Patience fait subir à Bernard un châtement tout aussi cruel que son crime. Il l'attache à un arbre, puis pose sur la branche supérieure, à la tête de celui-ci, le cadavre de la chouette afin que le sang de l'animal suinte sur lui. D'après Bernard, un tel châtement est utilisé « avec les chiens de chasse qui mordent le gibier » (p. 73). Par cette analogie, Sand recourt au thériomorphisme, le fait d'attribuer à l'humain des caractéristiques animales. Qui plus est, lorsque Patience conduit Bernard à l'arbre fatidique, « il [l'] enlève de terre comme il [aurait] fait d'un lièvre » (p. 72) et le rabaisse en le traitant de « chien maudit » ou de « louveteau ». Cet emploi du thériomorphisme s'oppose à l'anthropomorphisme et bouleverse le paradigme humaniste de l'homme dominant la nature. Que ce soit à l'échelle de ce

les événements passés afin de déceler rétrospectivement une vérité (voir la préface des *Principes de la philosophie du droit*, trad. Jean-François Kervégan, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 134).

13. Rappelons, à titre d'exemple, que, dans « Les Fées » de Charles Perrault, la méchanceté de l'aînée à l'égard de la fée engendre sa condamnation morale à cracher des vipères et à être chassée de la demeure familiale tandis que la gentillesse de la cadette lui vaut un prestige social.

14. Pour une lecture écologique du personnage de Patience, voir Adrien Peuple, « Le personnage de Patience dans *Mauprat* : figure écologique et quête d'un récit écopoétique », *Cahiers George Sand*, n° 46, à paraître en 2024.

chapitre ou du roman, Sand refuse l'anthropomorphisme à l'égard des animaux¹⁵. L'assimilation de Bernard au règne animal¹⁶, tout comme celle de Patience qui est décrit comme « une bête féroce », démontre le lien de parenté entre l'homme et la nature, et induit une inversion par rapport au début du chapitre : Bernard n'est pas maître de la nature, il fait partie de la nature, comme tout être humain, d'où son châtement bestial.

Toutefois, Patience n'en reste pas là. Sous les yeux tétanisés de Sylvain¹⁷, camarade de Bernard, Patience flagelle, à l'aide de tiges épineuses de houx, les fesses de l'enfant criminel, comme le suggère l'euphémisme suivant : « il me fustigea [...] d'une manière plus humiliante que cruelle. » (p. 73). Face à une telle scène, le lecteur reste coi. Peut-il accepter un tel sadisme ? Bien que Patience ait recours à la loi du talion, le conte est réputé pour l'usage ambigu de sa violence. Scène topique de ce genre littéraire, le châtement est souvent traité esthétiquement par le prisme hyperbolique de la violence à l'exemple du conte « Psyché », enchâssé dans le roman *L'Âne d'or* d'Apulée, où l'héroïne éponyme est flagellée sur l'ordre de Vénus, jalouse de sa beauté. D'ailleurs, Patience revendique la cruauté de son geste, et sa valeur didactique : « Il était bon pour vous d'apprendre par vous-même ce que c'est que d'être une fois la victime. » (p. 73) Patience assume le rôle d'un messie laïc et républicain devant transmettre la bonne parole, d'où une intertextualité dans son discours avec les paroles du Christ lorsqu'il déclare à Sylvain qu'il « ne se fâche guère contre ses pareils, et qu'il pardonne à son frère, parce que ses frères sont des ignorants comme lui » (p. 72). Dans ce même chapitre, Patience est associé à la figure folklorique du meneur de loups que George Sand définit comme une déconstruction du mythe du loup-garou dans ses *Légendes rustiques* des mœurs berrichonnes : le loup-garou n'est à l'origine qu'un « loup ensorcelé », alors que le meneur de loup se présente comme le chef d'une « band[e] de sorciers qui se changeaient en loups pour dévorer les enfants¹⁸ ». Cette description rejoint parfaitement la caractérisation de Patience : « Je m'imaginais donc sa bande affamée, ayant revêtu lui-même la figure d'une *moitié de loup* » (p. 76). Le personnage de Patience s'inscrit ainsi dans le folklore berrichon et, par ce rapprochement avec la figure du meneur loup, il entretient un rapport privilégié avec la nature. Cette figure mythique renforce son image d'intercesseur et d'oracle. À travers ces deux *ethos* bibliques et folkloriques, Patience investit un rôle philosophique de mage dont la mission est de répandre le bien et de punir le mal.

Par conséquent, la violence du châtement est partiellement justifiée et contribue à lui conférer une valeur exemplaire puisque Patience exige que Sylvain assiste à la scène et « [le] prie de ne pas l'oublier » pour « [la] raconter à [ses] parents » (p. 72). Dès lors, le récit du châtement doit être transmis, ce qui renvoie à la dimension didactique des contes. Certes, cette vocation didactique est discutable notamment lorsque les conteurs du XVII^e siècle, à l'instar de Charles Perrault, innovent avec le genre des contes de fées rédigés non pas pour

15. Ce n'est pas le cas en revanche dans ses *Contes d'une grand-mère*.

16. Ne serait-ce que par son prénom contenant le substantif anglais *bear* signifiant « ours ».

17. Autre prénom intéressant sous l'angle des relations avec la nature puisque Sylvain vient du substantif latin *silva* signifiant « forêt ».

18. George Sand, *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel, 1858, p. 32.

les enfants mais pour les mondains lettrés. Les conteurs de cette période s'inspirent de la matière folklorique pour la détourner en un art de la galanterie afin de servir une rhétorique mondaine¹⁹. Ainsi, la moralité des contes de fées relève d'une lecture ironique compatible avec le ton du persiflage galant²⁰. Pour autant, la dimension orale et populaire est remise au goût du jour par les romantiques : « Le retour en grâce du conte est lié au mouvement romantique. On assiste à une réévaluation positive de l'imaginaire, à une valorisation nouvelle des cultures orales et traditionnelles et à un rapprochement (fort réducteur) du peuple et de l'enfant – l'un et l'autre deviennent les gardiens des valeurs²¹. » Les travaux des frères Grimm s'inscrivent dans cette démarche : en véritables philologues, ils ont cherché dans le patrimoine allemand les légendes folkloriques afin de les utiliser comme matériau poétique de leurs contes pour défendre une culture nationale et germanique²². De même, Sand définit le conte comme matière folklorique, en rappelant sa fonction première d'être conté dans les veillées ancestrales. Dans sa dédicace à Gustave Papet, elle soutient que son conte *Mauprat* a été « recueilli en partie dans les chaumières de notre Vallée Noire » (p. 34). Cette image de l'auteur-scripteur que se donne Sand sera à nouveau sollicitée dans la préface de 1848 de *La Petite Fadette* : ce conte ne serait que l'écriture d'un récit entendu de la bouche d'un chanteur. La veillée, détenant une valeur structurante dans les romans champêtres de Sand²³, est mise en scène dans le roman *Mauprat* par le processus du récit enchâssé : Bernard, narrateur secondaire, raconte son récit autobiographique, le soir venu près d'un feu, à un chasseur anonyme, narrateur primaire ayant les qualités d'un historiographe. C'est dire que le conte de Bernard reprend le chaînon énonciatif des veillées et l'inscrit ainsi dans une dimension orale : le conte de tradition orale, d'après Nicole Belmont, « s'élabore dans le processus même de sa transmission²⁴ ». Cette transmission du récit a pour valeur ici de cristalliser la scène de châtement comme *exemplum*.

Comme l'écrit George Sand dans ses *Lettres à Marcie*, « j'ai foi à la puissance des exemples. La parabole fut l'enseignement des simples²⁵ ». Cette vertu de l'exemple s'effectue sur deux niveaux. Le premier consiste en un « symbolisme élémentaire de l'image animalière », pour reprendre l'analyse d'Olivier Bara, propre « à l'apologue des fabulistes²⁶ », en l'occurrence ici, l'opposition éloquente entre l'animal vulnérable qu'est la chouette et l'animal nuisible qu'est Bernard présenté sous les traits d'un louveteau, ou au contraire,

19. Voir Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, Coll. « Passés d'histoires », 2009, p. 65.

20. Sur l'ambivalence de la moralité dans les contes de fées, voir Jean-Paul Sermain, *Le Conte de fées : du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005 ; Jean Mainil, « Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité », *Féeries*, n° 13, 2016, p. 11-25.

21. Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse, op. cit.*, p. 69.

22. Voir Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, 1999, p. 65 et 66.

23. Voir Isabelle Naginski, « Les veillées de Sand », dans Nigel Harkness et Jacinta Wright (dir.), *George Sand : Intertextualité et Polyphonie*, t. II, Oxford, Peter Lang, 2011, p. 15-31.

24. Nicole Belmont, *Poétique du conte*, cité par Pascale Auraix-Jonchière, « Conte », art. cit., p. 234.

25. George Sand, *Lettres à Marcie*, Paris, Michel Lévy Frères, 1869 [1837], p. 181.

26. Olivier Bara, « Des animaux et des hommes. *Mauprat* de George Sand », dans Fabienne Bercegol, Didier Philippot et Eléonore Reverzy (dir.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 241.

entre Patience qui rugit comme un lion et Bernard qui est « enlev[é] de terre comme [l'ermite] eût fait d'un lièvre » (p. 72). L'esthétique de la violence cristallise dans un second temps cette dimension exemplaire. Le châtement cruel reste à jamais gravé dans la mémoire du lecteur. Un tel choc esthétique bouleverse la conscience de celui-ci ainsi que du personnage et l'encourage peut-être à tenter de devenir plus respectueux envers autrui. En somme, la violence du châtement participe à l'évolution de Bernard, comme il le reconnaît de manière rétrospective : au début de son récit, Bernard-narrateur évoque l'image végétale « [d'] un vieux rameau [...] détaché d'un méchant tronc et transplanté dans la bonne terre » (p. 38). Il reprend cette image, et la file, au sein de ce chapitre : lorsque Patience le soulève comme un lièvre, il « [le] secoue comme un arbrisseau qu'on va déraciner » (p. 71). La circulation de cette métaphore végétale s'interprète comme un aveu à demi-mot de Bernard, reconnaissant que la cruauté du châtement participe à l'expulsion de son mal mais aussi à son éloignement de la branche aînée des Mauprat.

Par ailleurs, l'imaginaire violent du conte vise à conjurer les pulsions destructrices et les inhibitions des enfants-lecteurs, selon Bruno Bettelheim, du moins à mieux les maîtriser ; par exemple, la figure du monstre angoisse les jeunes enfants parce qu'elle révèle en eux leur monstruosité : c'est « le monstre qu'il sent en lui-même ou qu'il a peur de découvrir²⁷ ». Or, lire les contes de fées aide l'enfant-lecteur à mieux appréhender ses angoisses : « [L]e déplaisir initial de l'angoisse devient alors le grand plaisir de l'angoisse affrontée avec succès et maîtrise²⁸. » Telle est la perspective esthétique du chapitre IV. Patience incarne la figure de l'altérité et de l'étrangeté aux yeux de Bernard : « Il me fit l'effet d'une bête féroce, d'un animal immonde. » (p. 70) Non seulement cette métaphore bestiale fait écho à l'univers anxigène du milieu forestier dans lequel Bernard sera pétrifié d'angoisse, mais en plus Patience se revendique de la « canaille » (p. 113), « c'est-à-dire du peuple-chien », selon Olivier Bara, « de la bâtardise canine opposée aux chiens qui chassent "de race"²⁹ », soit Bernard. Il se peut que la violence du châtement consiste à purger Bernard de son mal, son mépris du peuple ainsi que ses peurs primitives symbolisées par l'univers angoissant de la forêt. À la suite de cette scène, Bernard reconnaît la « honte salutaire » que lui a infligé Patience, le conduisant à développer un « instinct de loyauté » (p. 77). Toutefois, la cruauté du châtement est aussi remise en question. Les cris de Sylvain, spectateur terrifié de la scène et double du lecteur, témoignent de la bestialité de la punition. Ainsi, si tant est que le chapitre développe une morale, Sand ne l'expose pas de manière univoque mais joue avec l'ambivalence didactique de la morale : la cruauté du crime mérite réparation mais cette réparation doit-elle conduire à une sentence cruelle ?

27. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 188.

28. *Ibid.*, p. 190.

29. Bara, « Des animaux et des hommes », art. cit., p. 243.

Conter les terreurs archaïques : vers une écologie du récit

La violence du conte ne sert pas seulement une moralité forte et paradoxale. Si la terreur est le propre du conte, n'est-ce pas aussi la visée du récit écologique ? Selon Jean-Christophe Cavallin, « [l']écologie du récit suppose [...] une relation créatrice et rétroactive avec un monde qui fait retour³⁰ » ; en d'autres termes, l'écologie du récit vise à restaurer les mythes anciens et les terreurs ancestrales. Contre la poétique aristotélicienne et classique participant à une sédentarisation de l'homme et à une déconnexion avec son milieu naturel, le récit écologique privilégie le merveilleux et la contextualisation des lieux afin de rappeler le lien archaïque unissant l'homme à l'écosystème. La référence à Cavallin est loin d'être anodine puisqu'il considère Sand comme une écrivaine écologique phare qui expérimente cette méthodologie « paléo-anthropologique³¹ », consistant à retourner aux origines primitives du récit et à retrouver ainsi les forces archaïques de l'environnement. Cavallin cite à juste titre le récit anthropologique *Promenades autour d'un village* de Sand dans lequel celle-ci déplore l'industrialisation du Berry. Elle observe cependant des pratiques folkloriques pérennes dans le milieu berrichon à l'exemple de la « cérémonie du chou », célébrée dans les mariages, dont l'origine remonte à un rite païen de la fécondité³². Pour Cavallin, Sand cherche à transcrire les substrats d'un temps archaïque car elle « se désole du déclin du merveilleux dans la littérature française³³ » au profit du réalisme et du positivisme ambiant du XIX^e siècle. Ainsi, la poétique du conte dans *Mauprat* participe à une démarche éco-poétique : la terreur suscitée par ce genre littéraire favorise une réminiscence des peurs archaïques, l'angoisse de tout individu d'être confronté sans ressource aux forces surpuissantes de la nature³⁴. Toutefois, il convient de nuancer cette thèse à l'échelle de la production sandienne : d'une part, Sand parodie les processus poétiques propres au conte et ne l'associe pas toujours au merveilleux³⁵ ; d'autre part, le conte n'est pas la seule ressource de Sand dans son propos écologique³⁶.

Ce retour du primitif se manifeste à travers le portrait physique de Patience. Lorsque Bernard le découvre pour la première fois, il le décrit comme un ermite ayant la tête chauve, une longue barbe grise et « couvert de haillons orgueilleusement malpropres » (p. 70). Cette description peut rappeler le portrait de Merlin l'enchanteur, notamment dans le *Merlin*

30. Jean-Christophe Cavallin, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, Corti, coll. « Biophilia », 2021, p. 66.

31. *Ibid.*, p. 41.

32. *Ibid.*, p. 148-149.

33. *Ibid.*, p. 161.

34. *Ibid.*, p. 56-58.

35. « dans *La Petite Fadette*, le merveilleux est en dernière instance un merveilleux naturel (si cet oxymore a un sens) qui évacue l'hypothèse du surnaturel. Les faits tenus pour prodigieux sont des phénomènes de nature. » (Julie Anselmini, « Le roman et les sortilèges : réemplois du conte merveilleux chez George Sand et Jules Barbey d'Aurevilly », *Féeries*, n° 12, 2015, p. 72-73). Voir aussi Pascale Auraix-Jonchière, *George Sand et la fabrique du conte*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

36. Voir Martine Watrelot (dir.), *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2020 ; en particulier les articles de Claudine Grossir et de Naoko Takaoka qui montrent que Sand investit la fiction comme espace utopique appliquant les données des sciences naturelles aux domaines agronomiques et sociaux dans l'optique de concilier le bien-être de l'homme et la protection de l'environnement.

Propre où il apparaît aux messagers de Pendragon « avec une très grande barbe » et semblable « à un homme sauvage³⁷ ». Comme Patience, Merlin vit à l'écart de la société, dans la forêt de Brocéliande, puisque sa sagesse provient de sa relation étroite avec la nature. À cette référence médiévale s'ajoutent des références à l'Antiquité grecque : non seulement son corps athlétique le rapproche du corps des gladiateurs mais également « sa figure courte et commune » ressemble à « celle de Socrate » (p. 70). Par ailleurs, Patience est aussi un personnage sorti tout droit des contes de fées : la première fois que Patience est évoqué, c'est à travers la parole du narrateur cadre qui interrompt le récit de Bernard pour dire que la grand-mère de sa nourrice le tenait pour sorcier. Force est d'observer que la figure de Patience provient d'une démarche paléo-anthropologique : l'*ethos* de Patience est construit par les générations d'antan qui ont répandu la rumeur, auprès des enfants, que celui-ci se livrait à des expériences surnaturelles l'amenant parfois à se métamorphoser en meneur de loups. Bref, cette prosopographie se déploie sur un feuilleté générationnel et disparate conduisant Bernard et le lecteur à être confrontés à une figure archaïque. Par conséquent, la présence de Patience se fait « anamnèse d'un monde perdu », pour reprendre une expression de Cavallin³⁸.

Cette anamnèse s'effectue d'autre part à travers l'espace même de la forêt qui est un motif central du conte. D'après Yvonne Verdier, le motif de la forêt relève d'une « sociologie forestière » démontrant « [l']abolition des écarts sociaux entre les hommes, mais aussi de la division entre hommes et bêtes »³⁹ :

Une sorte de dénuement progressif, perte du chemin, perte de la notion du temps, perte des écarts sociaux comme des écarts entre les règnes, accompagne la marche de celui qui s'enfoncé dans la forêt et fait d'elle un lieu où toute division se trouve abolie. Le héros s'y retrouve dépouillé au rang des plus démunis des hommes, en étroite fraternité avec les animaux⁴⁰.

Après avoir été violemment châtié par Patience, Bernard perd connaissance et se retrouve seul, perdu dans l'obscurité de la forêt. Il fait ainsi l'expérience de cette abolition d'une hiérarchie sociale entre l'homme et l'animal. Son sang se glace lorsqu'il entend « [l]es hurlements des loups » (p. 76). Il manque de tomber plusieurs fois lorsque, saisi de peur, il sent des lapins filer entre ses jambes. En outre, Bernard est confronté à ses peurs archaïques, l'angoisse d'être livré à lui-même face aux puissances du monde naturel. La puissance de la nature transparait par le biais d'une stylistique du labyrinthe, esquissant l'espace touffu et opaque qu'est la forêt. La répétition de phrases négatives – « je ne connaissais pas cette partie de la Varenne », « je n'y étais jamais venu », « ne connaissant pas le chemin » (p. 75) – scande le récit de Bernard démontrant ainsi la perte de tout repère. Sa course effrénée dans

37. *Merlin propre*, cité par Anne Berthelot, « Merlin ou l'homme sauvage chez les chevaliers », dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge : XII^e-XIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2001, p. 14 (nous traduisons).

38. Cavallin, *Valet noir*, *op. cit.*, p. 51.

39. Yvonne Verdier, « La Forêt des contes », dans *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995, p. 212.

40. *Ibid.*, p. 216.

la forêt s'accompagne de détours et d'impasses exprimés stylistiquement par le chiasme : « Le sentier faisait mille détours ; mille autres sentiers s'entrecroisaient » (p. 75). L'image de la boucle se manifeste également par l'emploi de constructions pronominales réfléchies – aux sentiers qui « s'entrecroisaient » font écho les peurs de Bernard qui « se renouvelèrent » – dénotant un procès en boucle du fait de la coréférence entre le sujet des verbes et les pronoms compléments. Ces images de répétitions peuvent faire songer à des incantations de Patience qui, retournant dans sa tour, sur le pas de la porte répète « Patience, patience !... » (p. 74). De fait, ces mouvements de boucle imposent à Bernard la suprématie d'un temps « qui fait retour » et dont il n'est pas maître.

Cette stylistique du labyrinthe se présente également comme un réceptacle propulsant les angoisses archaïques de l'homme. Les hurlements des loups donnent lieu, dans l'imagination de Bernard, à l'arrivée fantasmatique de Patience métamorphosé en « un meneur de loups » : « mon imagination frappée venait y joindre mille images fantastiques » (p. 76). Cette angoisse fantasmatique s'accroît en s'imaginant Patience escorté d'une meute de loups-garous s'apprêtant à le manger. Certes, cette angoisse est purement fantasmatique ; mais elle permet à Bernard de se confronter aux peurs primitives de l'homme ; car, pour Jean-Christophe Cavallin, la lecture d'un conte merveilleux induit la superposition de deux mondes : « [le lecteur d'un conte] ne quitte pas le monde humain, mais l'éprouve et le ressent comme *recontextualisé* dans ce monde plus ancien dont les hommes ont terrassé [...] la profondeur archaïque⁴¹. » Telle est l'expérience écopoétique éprouvée par Bernard et le lecteur : tous deux sont plongés dans le monde humain (celui de la forêt et de son environnement) mais qui laisse transparaître (par sa recontextualisation dans un univers mythique et fantastique) son origine primitive. Le motif du lycanthrope articule ce retour du primitif où symboliquement l'être est à la fois humain et animal, il est hybride et relié à son environnement. S'il ne s'agit que d'une angoisse fantasmatique, elle a le mérite de révéler à Bernard sa vulnérabilité et la puissance du monde naturel qu'il a méprisé.

La fin de ce chapitre invite le lecteur à interpréter ce châtement comme une épreuve initiatique, faisant probablement allusion aux rituels d'initiation. D'ailleurs, d'après Vladimir Propp, le conte recèle dans sa poétique les traces de ces rituels archaïques⁴². Ici, le rituel d'initiation renvoie à celui de la mort que les adolescents, lors de leur puberté, doivent affronter pour s'affirmer par la suite en tant qu'adultes. D'une certaine manière, le choc psychique infligé par la cruauté du châtement ainsi que la perte de repères dans la forêt symbolisent un état de mort pour Bernard⁴³. De cette sorte, ce chapitre prend la valeur d'une scène originaire où Bernard fait l'expérience d'une première mue : il prend conscience de la violence de ses actes. Cette idée d'un passage initiatique est renforcée par l'intertextualité

41. Cavallin, *Valet noir*, op. cit., p. 56-57.

42. « Le conte a conservé les traces "d'un rite autrefois largement répandu et étroitement lié à ces conceptions [de la mort] : je veux parler du rite d'initiation des jeunes au moment de la puberté". » (Vladimir Propp, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, trad. Lise Gruel-Apert, Paris, Gallimard, 1983, p. 66).

43. La forêt est l'un des lieux propices, dans les contes, pour les épreuves initiatiques : « La forêt du conte reflète le souvenir de la forêt, d'une part en tant qu'emplacement du rite, d'autre part en tant qu'entrée du royaume des morts. » (*ibid.*, p. 71).

finale : de même que le jeune Rousseau, âgé de seize ans, revient trop tard à Genève d'une promenade et trouve les portes de sa ville fermées⁴⁴, de même Bernard ne peut rentrer dans le château de la Roche-Mauprat qui lève ses ponts une fois la nuit tombée. À travers cette référence, se dégage l'image de la fin de l'enfance et le début de l'adolescence. L'enfant apprend à devenir homme. De plus, l'impossibilité pour Bernard de retourner au foyer familial symbolise son expulsion du régime féodal. Bernard traverse ainsi une épreuve qui l'exorcise, du moins momentanément, de ses penchants despotiques et sanguinaires. Il découvre qu'il n'est pas supérieur aux autres humains ni à l'écosystème ; il est un humain confronté à sa petitesse et à sa vulnérabilité face à l'immensité insoupçonnée de l'écosystème. Le chapitre IV relate incontestablement une étape majeure dans l'évolution psychologique et philosophique de Bernard.

Véritable récit d'initiation, le chapitre IV du roman *Mauprat* narre l'expérience cruelle et magique d'une évolution de Bernard. De brute insultant ses camarades en raison de sa prétendue supériorité seigneuriale et s'octroyant des droits sur la nature, il devient humain, du moins il tend à le devenir. Même s'il désirera par la suite abuser sexuellement de sa cousine Edmée de Mauprat, la correction menée par Patience le conduira à développer un « instinct de loyauté » (p. 77). Si la violence du châtement interroge, elle est cependant à égale proportion avec la cruauté du crime commis. Bien sûr, tout lecteur est en droit de se récrier contre cette correction sadique, mais l'excès même de la violence vise aussi bien à appuyer l'imaginaire violent des contes qu'à cristalliser la dimension exemplaire de cette scène par le biais d'une écriture excessive et intensive. En outre, la cruauté même de Bernard provoque la vengeance implicite de la nature, sous les traits de Patience. En méprisant son écosystème, la nature lui révèle sa faiblesse. L'angoisse suscitée parallèlement par la figure surnaturelle de Patience et par l'univers fantasmatique de la forêt ont pour but de révéler à Bernard, et aux lecteurs, les forces obscures et archaïques de l'environnement. « L'efficacité du récit mythique serait donc encore active dans la littérature de genre et celle-ci contiendrait la vertu écologique de conserver dans son sein – latentes mais non anéanties, en veilleuses mais non éteintes – les puissances du monde ancien, susceptibles d'anamnèses et de réveils traumatiques⁴⁵. » Telle est la force du conte sandien : restaurer, par le détour au folklore et au fantastique, la puissance primitive de la nature.

Bibliographie

- ANSELMINI Julie, « Le roman et les sortilèges : réemplois du conte merveilleux chez George Sand et Jules Barbey d'Aurevilly », *Féeries*, n° 12, 2015, p. 57-77. doi.org/10.4000/feeries.965
- AURAIX-JONCHIERE Pascale, *George Sand et la fabrique du conte*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- « Les Contes d'une grand-mère », dans Martine Watrelot (dir.), *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2020, p. 245-257.

44. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, Livres I à IV*, éd. Alain Grosrichard, Paris, Flammarion, « GF », 2002 [1782], p. 69.

45. Cavallin, *Valet noir*, *op. cit.*, p. 58.

- BARA Olivier, « Des animaux et des hommes. *Mauprat* de George Sand », dans Fabienne Bercegol, Didier Philippot et Eléonore Reverzy (dir.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 235-248.
- BATE Jonathan, *The Song of the Earth*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000.
- BERNARD-GRIFFITHS Simone et AURAIX-JONCHÈRE Pascale (dir.) *Dictionnaire George Sand*, Paris, Honoré Champion, 2020.
- BERTHELOT Anne, « Merlin ou l'homme sauvage chez les chevaliers », dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge : XII^e-XIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2001, p. 17-28.
- BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- BOZON-SCALZITTI Yvon, « *Mauprat* ou la Belle et la Bête », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. X, n° 1-2, 1981-1982, p. 1-16.
- CAVALLIN Jean-Christophe, *Valet noir : vers une écologie du récit*, Paris, Corti, coll. « Biophilia », 2021.
- HECQUET Michele, *Mauprat de George Sand*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Principes de la philosophie du droit*, trad. Jean-François Kervégan, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- MAINIL Jean, « Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité », *Féeries*, n° 13, 2016, p. 11-25. doi.org/10.4000/feeries.993
- MARCANDIER Christine, « "Rêver de nouveaux mondes". Pour une lecture écocritique de *Mauprat* », dans Fabienne Bercegol, Didier Philippot et Eléonore Reverzy (dir.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 261-274.
- NAGINSKI Isabelle, « Les veillées de Sand », dans Nigel Harkness et Jacinta Wright (dir.), *George Sand : Intertextualité et Polyphonie*, t. II, Oxford, Peter Lang, 2011, p. 15-32.
- NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, coll. « Passeurs d'histoires », 2009.
- PEUPLE Adrien, « Le personnage de Patience dans *Mauprat* : figure écologique et quête d'un récit écopoétique », *Cahiers George Sand*, n° 46, à paraître en 2024.
- PROPP Vladimir, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, trad. Lise Gruel-Apert, Paris, Gallimard, 1983.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions, Livres I à IV*, éd. Alain Grosrichard, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002 [1782].
- SAND George, *Lettres à Marcie*, Paris, Michel Lévy Frères, 1869 [1837].
- *Mauprat*, éd. Jean-Pierre Lacassagne, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1981 [1837].
- *Mauprat*, éd. François Kerlouégan, Paris, Honoré Champion, 2023 [1837].
- *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel, 1858.
- *Contes d'une grand-mère*, éd. Béatrice Didier, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004 [1873-1876].
- SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.
- SERMAIN Jean-Paul, *Le Conte de fées : du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.
- THIESSE Anne-Marie, *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, 1999.
- VANOOSTHUYSE François, *L'École des hommes. Essai sur Mauprat de George Sand*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2021.
- VERDIER Yvonne, « La Forêt des contes », dans *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995, p. 207-222.
- WATRELOT Martine (dir.), *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2020.