



# LA TRANSPPOSITION VISUELLE DE LA TONALITÉ GOTHIQUE

Du *Mauprat* (1837) de George Sand au *Mauprat* (1926) de Jean Epstein

Marilyn Mallia

Parmi les nombreuses œuvres littéraires de la romancière dix-neuviémiste George Sand, très peu ont été adaptées pour le grand écran, puisque les cinéastes ont préféré traiter sa vie originale et ses passions amoureuses.<sup>1</sup> L'adaptation cinématographique de son roman *Mauprat* par Jean Epstein, cinéaste tombé dans un injuste oubli, mérite autant plus d'être exhumée et réévaluée. Cette traduction purement visuelle de ce roman sandien romantique – puisqu'il s'agit d'un film muet – parvient d'ailleurs à mettre en valeur la veine gothique du Romantisme français. Les critiques ont souvent passé sous silence des éléments du Romantisme provenant du roman gothique anglais, puisqu'il

s'agissait d'un genre étranger et populaire, apparemment consommé par des lecteurs au goût peu raffiné.<sup>2</sup> Cependant, George Sand se réappropria bon nombre d'éléments gothiques dans ses romans les plus respectés.<sup>3</sup> Nous allons démontrer que le cinéaste Jean Epstein, malgré ses affirmations qu'il ne consulta pas le roman sandien en profondeur, a su faire ressortir cette tonalité gothique du roman *Mauprat*, tout en lui donnant son propre traitement esthétique et onirique.

87

<sup>1</sup> Voir par exemple *Les Enfants du siècle*, réalisé par Diane Kurys en 1999, qui traite de la liaison de Sand et Musset. *Impromptu*, réalisé par James Lapine en 1991, et *La Note Bleue*, réalisé par Andrzej Zulawski en 1991 ont pour sujet la liaison de Sand avec Chopin.

<sup>2</sup> Dans une version burlesque de roman noir écrite par Louis-François-Marie Bellin de La Liborlière, *La Nuit Anglaise, ou les Aventures de M. Dabaud. Roman comme il y en a trop. Par le R. P. Spectoruini, moine italien* (Toulouse: Anacharsis, 2006), M. Dabaud, personnage comique et borné, est présenté comme un lecteur typique des romans gothiques.

<sup>3</sup> Voir par exemple notre article: Marilyn Mallia, '«L'Ingénieuse et féconde» George Sand: le remaniement gothique de *Consuelo* (1842) dans *La Comtesse de Rudolstadt* (1843)', *French Studies Bulletin*, 34 (2013), 3-7.

Le roman *Mauprat*, publié en 1837, en plein Romantisme, est considéré notamment comme un roman sentimental engagé, un roman d'aventure, et un roman de formation avec des éléments du modèle gothique anglais. Ce modèle connut son premier pic en Angleterre dans les années 1790 et les représentants les plus connus du genre gothique sont Ann Radcliffe et Matthew Lewis.<sup>4</sup> Radcliffe, maîtresse du suspense, écrivit des romans qui connurent un succès énorme, comme *The Mysteries of Udolpho* (1794) et *The Romance of the Forest* (1791). Ces romans mettent en scène les épreuves d'une héroïne vertueuse au sein d'un château gothique, dont l'issue finale est son mariage heureux. Lewis d'autre part, dans son roman scandaleux *The Monk* (1796), se complait dans l'évocation de tous les excès de l'horreur, réserve à l'héroïne un sort affreux et admet la possibilité du surnaturel par le biais du démoniaque.

*Mauprat* traite l'histoire de Bernard et Edmée, deux cousins du même âge élevés séparément par les deux branches de la famille Mauprat. Bernard, orphelin tombé sous la dépendance des méchants Coupe-Jarret, mène une vie de brigand, jusqu'à sa rencontre avec sa cousine Edmée, élevée par la bonne branche de la famille, les Casse-têtes. Bernard s'éprend d'Edmée, qui l'exhorte à s'éduquer et à se civiliser afin de devenir digne d'elle, et le roman raconte les diverses mises à l'épreuve des deux

<sup>4</sup> Voir Robert Miles, 'The 1790s: The Effulgence of Gothic', in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, éd. par Jerrold E. Hogle (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 41-62.

cousins afin de progresser vers ce compromis qu'est le mariage entre deux Mauprat égaux. Cette formation pénible des protagonistes, située dans la France préévolutionnaire, dramatise le passage difficile de la tyrannie féodale aux Lumières révolutionnaires.

Les critiques ont discerné la présence du roman gothique anglais dans la demeure claustrale, le château de la Roche-Mauprat, lu surtout pour son symbolisme féodal. Jean-Pierre Lacassagne assimile ce décor gothique à 'l'obsédante présence du mal' conçu en termes historiques, en tant que les injustices de l'Ancien Régime.<sup>5</sup> En effet la méchante branche aînée de la famille Mauprat qui habite ce château incarne les deux ordres privilégiés contre lesquels s'insurge le peuple – l'aristocratie dégradée et le clergé hypocrite – qui constituent également les méchants de prédilection des romans gothiques. Les petits seigneurs cruels de Mauprat sont aussi des brigands redoutables qui pillent la région, tandis que le personnage le plus répuugnant de cette race, Jean Mauprat, devient un moine trappiste intrigant qui ne serait pas déplacé dans le roman gothique de Matthew Lewis. Ainsi, l'abattement de la demeure à la fin de l'histoire a été lu comme l'avènement d'une nouvelle ère marquée par une philosophie progressiste.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Voir l'introduction de Jean-Pierre Lacassagne dans George Sand, *Mauprat* (Paris: Gallimard, 1981), p. 20.

<sup>6</sup> Voir Céline Bricault, 'La Tour Gazeau dans *Mauprat* de George Sand', in *O Saisons, ô Châteaux: châteaux et littérature des lumières à l'aube de la modernité, 1764-1914*, éd. par Pascale Auraix-Jonchière (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004), 93-111, et Chantal A. Maréchal, 'Mauprat de George Sand: Présence du Moyen Age', *George Sand Studies*,

D'ailleurs, les mises à l'épreuve doubles et parallèles de Bernard et d'Edmée représentent des étapes typiques de l'itinéraire gothique: la négociation pénible des obstacles au sein des demeures claustrales. Edmée surtout, constitue une forte héroïne gothique, qui, positionnée au sein d'une situation superlative de victimisation possible, prend l'initiative pour surmonter les écueils claustraux et atteindre son indépendance. Le gothique de Sand est donc un gothique idéologique, puisque les éléments gothiques servent à avancer ses préoccupations concernant le rôle des femmes dans la société de son temps.<sup>7</sup>

Que deviennent ces éléments gothiques dans les mains de l'écrivain et cinéaste Jean Epstein ? Pour Epstein, le cinéma est ontologiquement poétique. Dans ses écrits, il n'a cessé d'affirmer l'autonomie du cinéma comme art et comme langage, louant les extraordinaires possibilités qu'offre ce moyen d'expression.<sup>8</sup> Epstein était une figure majeure de l'avant-garde française des années 1920, tant pour ses innovations formelles que pour son style qui préfigure une forme de « réalisme poétique ». Il est connu surtout pour son adaptation de la nouvelle fantastique d'Edgar Allan Poe, *La Chute de la Maison Usher* en 1928. Sur le

plan littéraire, les années 1920 sont marquées par la redécouverte du roman gothique par les surréalistes, qui louaient son potentiel subversif et ses forts éléments oniriques. André Breton et Antonin Artaud admiraient le roman *The Monk* en particulier<sup>9</sup>, et Luis Buñuel va jusqu'à l'adapter dans un scénario cinématographique.<sup>10</sup>

Le film *Mauprat*, tourné en 1926, est le premier film de l'entreprise *les Films Jean Epstein*, par laquelle Epstein passe à la production indépendante. Il accompagne ce film d'un documentaire intitulé *Au pays de George Sand*, désormais perdu. À propos de *Mauprat*, il nous dit :

« Je traite tout scénario comme original, comme m'appartenant depuis le premier moment de la réalisation jusqu'au dernier. J'avais lu *Mauprat* il y a quinze ans; je ne l'ai relu que pour corriger mes titres, après l'achèvement du film ; le sujet du film *Mauprat* est le souvenir de ma compréhension enthousiaste et très superficielle du romantisme. »<sup>11</sup>

Il était donc nécessaire pour Epstein d'oublier les particularités du roman qui avait servi de point de départ, et de « repenser l'œuvre sur un plan différent », selon l'expression de Jean

15 (1996), 3-18.

<sup>7</sup> Voir Marilyn Mallia, 'George Sand and the ideological reappropriation of the English Gothic novel in 1830s France', in *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature, numéro spécial 'Transnational Gothic'*, 11/2009 (2015), 99-116.

<sup>8</sup> Voir ses livres, *Bonjour cinéma* (1921), *L'Intelligence d'une machine* (1946), *Le Cinéma du diable* (1947).

<sup>9</sup> André Breton l'évoque dans le premier *Manifeste du Surréalisme* (1924), tandis qu'Antonin Artaud en publie une traduction très personnelle, *Le Moine, de Lewis, raconté par Antonin Artaud* (1931) et envisage de l'adapter au cinéma.

<sup>10</sup> Luis Buñuel avait coécrit le scénario avec Jean-Claude Carrière, mais le projet ne verra pas le jour. Ado Kyrou l'adaptera ensuite en 1972.

<sup>11</sup> Jean Epstein, 'De l'adaptation et du film parlant', *Pour vous*, 17 octobre 1929, p. 30, cité in Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, (Paris : Klincksieck, 2004), p.19

Feyder.<sup>12</sup> En tournant un film muet, noir et blanc, ne disposant même pas d'une bande-son, Epstein était dépendant surtout sur les ressources de l'image en mouvement et du langage cinématographique: choix des plans et de leur enchaînement, montage, photographie, éclairage et jeu des acteurs. Dans cet article, je vais me pencher sur deux éléments cinématographiques qui dramatisent des aspects du modèle gothique et qui témoignent de la vision poétique de Jean Epstein: les gros plans et les surimpressions. J'examinerai ensuite la présence suggérée du surnaturel.

Selon Philippe Haudiquet, Epstein, « en véritable alchimiste capable de transmuter tout ce qu'il touche, [...] sait conférer une valeur particulière aux gros plans de visages, à travers lesquels il cherche à sonder les êtres, à pénétrer leurs pensées ». <sup>13</sup> Dans son article « Grossissement », Epstein affirme que « Le gros plan est l'âme du cinéma ». <sup>14</sup> Utilisé de manière remarquable dans son autre film *Cœur Fidèle* (1923), le gros plan se prête à l'évocation de la souffrance féminine, motif récurrent du roman gothique. D'ailleurs le jeu intense des acteurs de l'époque du muet implique une forte expressivité des gestes et un travail sur le visage particulièrement riche et nuancé. Le potentiel expressif du gros plan par rapport au roman gothique devient plus clair grâce

<sup>12</sup> Jeanne-Marie Clerc, 'Transposition visuelle', in *Les Cahiers du mois*, numéro spécial cinéma, Paris, 1990, p. 18.

<sup>13</sup> Philippe Haudiquet, 'Epstein', *Anthologie du cinéma*, 19, supplément à l'Avant-Scène du Cinéma, 64, novembre 1966, p. 474.

<sup>14</sup> Jean Epstein, 'Grossissement', *Bonjour Cinéma* (1921), 93-108, p. 102.

aux propos de la critique Eve Kosofsky Sedgwick, qui postule que les superficies jouent un rôle très important dans la dynamique du roman gothique. <sup>15</sup> Sedgwick démontre la valeur métonymique de signes comme le voile, l'habit des moines, les tâches de sang, et surtout l'importance de la contenance – les traits et l'expression du visage qui fonctionnent comme des hiéroglyphes. Des citations tirés d'un roman d'Ann Radcliffe, *The Italian* sont très éloquentes à cet égard: « A character of peculiar sadness was on her brow » <sup>16</sup>; « Their visages, with few exceptions, seemed stamped with the characters of demons » <sup>17</sup>; « the inexplicable character of his countenance ». <sup>18</sup> Sedgwick évoque la ressemblance des visages à des portraits et celle, troublante, entre différents personnages qui se dédoublent. Dans le cas de George Sand, on sait qu'elle admirait l'oeuvre de Lavater sur la phrénologie, et elle fournit des descriptions analogues dans son roman. <sup>19</sup> Ainsi pour Edmée, « un air de calme, de franchise et d'honnêteté que je n'avais jamais trouvé sur le front d'aucune autre », <sup>20</sup> tandis que pour le méchant Jean Mauprat : « Vous regarderez son visage, vous l'étudierez pendant quelques

<sup>15</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, 'The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel', *PMLA*, 96 (1981), 255-70.

<sup>16</sup> Ann Radcliffe, *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*, éd. par Frederick Garber (Oxford: Oxford Univ. Press, 1971), p. 91, cité in Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, p. 275.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>19</sup> Voir par exemple la Ville des *Lettres d'un voyageur* (1837), intitulée 'Sur Lavater et une maison déserte'.

<sup>20</sup> George Sand, *Mauprat* (Paris: Gallimard, 1981), p. 90.

instants »<sup>21</sup> ; « cette figure repoussante n'était jamais sortie de ma mémoire, et jamais je n'ai eu le moindre accès de fièvre sans qu'elle se présentât devant mes yeux. »<sup>22</sup>

Dans une des premières scènes du film d'Epstein, Edmée, égarée dans la forêt, finit à son insu dans la demeure des Mauprat. La détresse de l'héroïne est puissamment évoquée par des gros plans admirablement photographiés,



Il passe du visage de Bernard à celui d'Edmée, figure d'emblée le lien qui va unir la destinée de ces personnages qui vont se dédoubler. Dans la scène où Edmée supplie Bernard de la délivrer, Epstein choisit un plan où l'actrice s'adresse directement à la caméra, afin d'impliquer le spectateur, qui se sent interpellé par le regard pathétique d'Edmée (voir Fig. 2).

Epstein exploite davantage le potentiel émotif



Fig. 1 Les gros plans évoquant la contenance de l'héroïne et des méchants.  
Mauprat, Jean Epstein (1926) – Copyright : La Cinémathèque française

ainsi que le grotesque repoussant des méchants gothiques (voir Fig. 1).

Ces gros plans évoquent un souci des contenance des personnages analogue à celui des romans gothiques. D'ailleurs le travelling qui

du gros plan en y ajoutant un élément formel expérimental qu'il utilise de manière récurrente dans ses films, à savoir les surimpressions. Selon Epstein, le rythme psychologique doit primer sur le rythme des images,<sup>23</sup> et la technique de la surimpression, classiquement associée au

21 Ibid., p.307.

22 Ibid., p. 326.

23 Jean Epstein, conférence faite devant le Comité Paris-Nancy sur le thème 'De quelques conditions de la photogénie', déc. 1923, cité in Philippe Haudiquet, *op. cit.*, p. 499.

rêve, au fantasme et à l'hallucination, permet au cinéaste d'évoquer les états mentaux des personnages. Ainsi pour l'ouverture du film, où l'héroïne se perd dans la forêt, scène classique du roman gothique, Epstein joue sur les surimpressions et les volets, pour mettre en scène la panique de la jeune fille. (Voir Fig. 3) D'ailleurs il insuffle un rythme rapide à son montage qui est assez rare pour l'époque, et Olivier Bitoun remarque qu' « un gros plan sur le visage d'Edmée suivi d'un plan sur la cime des arbres ballottés par le vent suffisent à tout dire de la peur qui s'est emparée d'elle. »<sup>24</sup> Cette séquence de l'héroïne en détresse, qui se clôt avec le château Mauprat visible au loin, met en scène ce que Norman Holland et Leona Sherman considèrent être la clé de l'héritage

gothique: « The image of woman-plus-habitation ». <sup>25</sup> Ce topos générique se décline parfois dans l'image de la fille et de la forêt, évoquée puissamment dans le roman *The Romance of the Forest* d'Ann Radcliffe. Epstein réussit magistra-

<sup>24</sup> Olivier Bitoun, 'Critique de film', le 16 juin 2014, <http://www.dvdclassik.com/critique/mauprat-epstein> [consulté le 8 décembre 2014].

<sup>25</sup> Norman Holland et Leona Sherman, 'Gothic possibilities', *New Literary History*, 8 (1977), 279-94, p. 279.



Fig. 2 Edmée s'adresse directement à la caméra.  
Mauprat, Jean Epstein (1926) – Copyright : La Cinémathèque française

lement à représenter ce motif à travers une fusion surréelle du visage gigantesque avec des arbres qui figurent son angoisse. Cependant, Epstein ne réserve pas cette image exclusivement à l'héroïne. Ce même procédé est utilisé dans un retour en arrière évoquant le rapt cauchemardesque du petit Bernard par son grand-père Tristan. La scène de la chevauchée qui l'emmène vers la même destination qu'Edmée – le château de Mauprat – et vers une situation analogue de victimisation comporte des ressemblances stylistiques frappantes (Voir Fig. 3). Ce choix du réalisateur établit une équivalence entre le héros et l'héroïne gothique, tout à fait conforme à l'esprit du roman de Sand, qui cherche à mettre ses protagonistes sur un plan d'égalité.

Les surimpressions sont également utilisées par Epstein pour visualiser les rêves et les pensées obsessionnelles de Bernard. Pour Epstein, « le cinématographe doit devenir l'instrument approprié à la description de cette vie mentale profonde. »<sup>26</sup> Ainsi dans une image très oni-

<sup>26</sup> *Le Cinéma du diable*, in Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma* (Paris: Seghers, 1974), t. I, p. 356.

rique (Voir Fig. 4), Bernard, qui retourne à la Roche-Mauprat rêve de ses oncles méchants. Epstein y superpose trois images: Bernard dormant, Bernard éveillé et le fantôme d'un de ses oncles, dont la menace est symbolisée par le poignard. Il évoque ainsi un état de demi-sommeil, ou le rêveur éveillé prisé par les surréalistes, où les angoisses et les peurs du protagoniste prennent une forme fantasmagorique. Dans le roman de Sand, l'apparition

son, accusé de l'attentat de meurtre d'Edmée, crime dont il est innocent. Bernard ne cesse de songer à l'image d'Edmée, qui continue à le tourmenter dans son absence qui risque de devenir permanente par sa mort, et cette image envahissante s'incarne dans une surimpression gigantesque (Voir Fig. 4). Cette projection imaginaire d'Edmée met en scène une spectralisation, une forme de surnaturel dans lequel les autres deviennent des fantômes par nos images



Fig. 3 Des techniques analogues de surimpression servent à rapprocher l'héroïne en détresse (à gauche) du héros, enlevé par son grand père dans son enfance (à droite).

Mauprat, Jean Epstein (1926) – Copyright : La Cinémathèque française

de l'oncle de Bernard dans la chambre de la Roche-Mauprat a lieu véritablement, puisque celui-ci vit caché dans un passage secret, tandis qu'Epstein choisit de traiter cet épisode réel en tant que phénomène psychique. Epstein visualise encore l'inconscient de Bernard dans une scène où le héros est arrêté dans une pri-

mentales. Selon la critique Terry Castle, cette caractéristique est très courante dans les romans gothiques d'Ann Radcliffe, puisque « To be a Radcliffean hero or heroine in one sense means just this: to be "haunted," to find oneself obsessed by spectral images of those one loves. One sees in the mind's eye those who

are absent, one is befriended and consoled by phantoms of the beloved. »<sup>27</sup> Les revenants deviennent donc un phénomène cognitif, puisque chez Radcliffe, ainsi que chez George Sand, ce qui peut sembler un phénomène surnaturel a toujours une explication rationnelle.<sup>28</sup>

Cependant, si les affinités gothiques du roman de Sand sont plus proches du modèle de la romancière Ann Radcliffe, la figuration du go-

entre le traitement du surnaturel par la romancière et le cinéaste. Le *Mauprat* de Epstein est plus empreint de *The Monk* de Lewis, où le surnaturel existe sans complexe. Ainsi dans le film, le personnage de Tristan Mauprat, méchant grand-père de Bernard, prend des allures surnaturelles et vampiriques. Tout d'abord, l'acteur qui interprète le rôle, Maurice Schutz, joue aussi le rôle de Hubert Mauprat, le père bienveillant d'Edmée. Ce dédoublement de la



Fig. 4 Les surimpressions servent à spectraliser les pensées qui tourmentent le héros. Mauprat, Jean Epstein (1926) – Copyright : La Cinémathèque française

thique dans l'adaptation d'Epstein, est plus proche du modèle de Matthew Lewis, mis en valeur par les surréalistes. Il y a donc un écart

<sup>27</sup> Terry Castle, 'The Spectralization of the Other in The Mysteries of Udolpho', in *The New 18th century: Theory, Politics, English Literature*, éd. par Laura Brown et Felicity Nussbaum (New York: Methuen), 231-53, p. 234.

<sup>28</sup> Ainsi, quand Bernard commence à soupçonner que l'apparition de son oncle Jean était un phénomène surnaturel, son ami Marcasse insiste: « Pas de revenants, s'écria-t-il en secouant la tête, jamais de revenants », George Sand, *Mauprat* (Paris: Gallimard, 1981), p.289.

bonne et de la mauvaise figure paternelle crée un effet inquiétant (Voir Fig. 5a), en brouillant les frontières identitaires entre deux personnages prétendument antithétiques. En tant que Tristan, l'interprétation de Schutz fait penser à un vampire, ou à un méchant des contes de fées. D'ailleurs, à la fin du récit, Tristan, découvert coupable de l'attentat du meurtre d'Ed-

mée et poursuivi par la justice, semble gagner, puisqu'il se volatilise dans un geste triomphant (Voir Fig. 5b)

Cette présence inattendue et inexplicquée du surnaturel bascule le récit vers le fantastique et crée un effet inquiétant durable, malgré le dénouement heureux du mariage entre les deux cousins. Dans le récit de Sand, Tristan meurt avant même la première rencontre entre Ber-



Fig. 5a Maurice Schultz joue le double rôle de Hubert et Tristan Mauprat, la bonne et la mauvaise figure paternelle.  
Mauprat, Jean Epstein (1926) – Copyright : La Cinémathèque française

nard et Edmée, ce qui indique que ce rôle magnifié de Tristan est une idée originale d'Epstein.

Un autre élément du récit filmique qui diffère de celui de Sand et qui sert à le rapprocher du roman *The Monk*, est le portrait poussé au noir

du clergé. Dans le roman sandien, le méchant Jean Mauprat devient moine pour échapper à la justice, hypocrisie ultime. Epstein ajoute d'autres défauts à son moine Mauprat, le rendant surtout libidineux et cupide, ce qui le rapproche du moine Ambrosio dans le roman de Lewis. Dans une scène troublante, le moine Mauprat guette le lit de l'héroïne inconsciente et fiévreuse, tel le moine lubrique Ambrosio qui profite de l'état drogué de la jeune Anto-

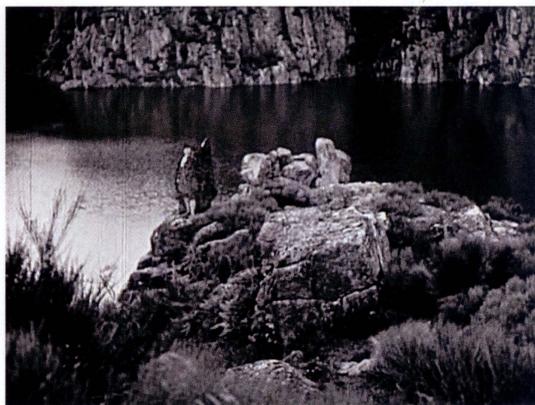


Fig. 5b À la fin du film, le méchant gothique se volatilise de manière inexplicable.  
Mauprat, Jean Epstein (1926) – Copyright : La Cinémathèque française

nia qu'il désire sexuellement (Voir Fig.6). Il est d'ailleurs intéressant que ce rôle de Jean Mauprat est joué par Luis Buñuel lui-même, qui écrira plus tard un scénario cinématographique adaptant *The Monk*.<sup>29</sup> À des fins de simplification de son récit filmique, Epstein omet les

<sup>29</sup> Voir la note 10.

nuances du roman de Sand dans son portrait du clergé. Ainsi même l'abbé bienveillant du roman, l'abbé Aubert, devient dans le film un simple hypocrite que le protagoniste est même prêt à jeter dans le puits à un moment donné.

Cette considération des éléments stylistiques et thématiques de l'adaptation du roman sandien par Epstein démontre ainsi que le cinéaste a su savamment ressortir la facette gothique du roman romantique de George Sand dans son film. Cette tonalité est discernable surtout par l'intensification des émotions grâce aux gros plans sur les visages et par l'évocation frappante des états psychiques des personnages en détresse. En même temps, Epstein fournit à la représentation des éléments troublants

du récit sandien un traitement plus fortement onirique, presque surréel. Il se rapproche davantage du gothique anglais de Matthew Lewis, prisé par les surréalistes, que de celui de Radcliffe, romancière gothique admirée par Sand. Le résultat est un des premiers films à aborder visuellement le chevauchement entre romantisme français et gothique anglais, par le

filtre contemporain des lectures surréalistes de ce genre. La lecture « superficielle du romantisme » qu'évoque Epstein, sonde par contre, à travers la superficie de l'image, une des racines profondes de ce mouvement littéraire français.



Fig. 6 Luis Buñuel jouant le rôle du moine méchant et libidineux Jean Mauprat. Mauprat, Jean Epstein (1926) – Copyright : La Cinémathèque française

Marilyn Mallia  
Maître de conférences  
en Littérature Française  
Université de Malte  
[http://malta.academia.edu/  
MarilynMallia](http://malta.academia.edu/MarilynMallia)

