



HAL
open science

**Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de
George Sand, sous la direction de Catherine NESCI et
Olivier BARA, Grenoble, ELLUG, 2014**

Amélie Calderone

► **To cite this version:**

Amélie Calderone. Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand, sous la direction de Catherine NESCI et Olivier BARA, Grenoble, ELLUG, 2014. Studi francesi, 2015, 10.4000/studifrancesi.888 . halshs-02006315

HAL Id: halshs-02006315

<https://shs.hal.science/halshs-02006315>

Submitted on 4 Feb 2019

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

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

Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand, sous la direction de CATHERINE NESCI et OLIVIER BARA, Grenoble, ELLUG, 2014, pp. 530.

[AMELIE CALDERONE – VERSION AUTEUR]

L'ouvrage vient heureusement compléter les publications récentes révélant les rapports complexes au théâtre d'une George Sand trop longtemps uniquement considérée comme romancière. Le projet est ambitieux, par son ampleur et sa démarche. Non seulement les études portent sur l'ensemble de l'œuvre sandienne – y compris celle que fut sa vie –, mais surtout, elles se proposent de l'interroger au prisme de concepts contemporains anachroniques – la « performance » et la « théâtralité ». L'entreprise est d'autant plus audacieuse que les emplois et manifestations de ces notions s'avèrent extraordinairement protéiformes, et qu'il est question d'interroger leur friction avec une matière non théâtrale *stricto sensu*. Mais les auteurs ont su éviter le piège de la dispersion et l'ensemble se révèle aussi cohérent qu'intellectuellement vivifiant.

Vingt-six contributions explorent ainsi les possibles du dialogue instauré par Sand entre ce qui relève du spectacle et des théâtralisations – geste, aspect visuel ou scénographique –, et ce qui appartient au domaine textuel – à l'« écriture », ou plutôt *aux* écritures. Fait suffisamment rare pour être souligné, chacune des cinq sections organisant l'ouvrage est introduite spécifiquement. Et l'appréhension plurielle de l'œuvre de Sand trouve son unité, au fil d'études d'une grande qualité, dans la mise au jour de la valeur fondamentalement critique, dialectique voire dérangeante des gestes sandiens. L'auteure, parce qu'elle interroge le « statut de l'art », la « liberté du sujet » (p. 17) ou le système des signes, bouleverse les conceptions esthétiques et poétiques, existentielles, historiques et sociopolitiques de son temps. Aussi le volume a-t-il le mérite d'aboutir une reconsidération plus vaste de l'histoire littéraire.

La première section (« La théâtralisation des écritures »), offre un panel des influences possibles entre écriture théâtrale ou dialoguée, et genres narratifs. L'œuvre de Sand est confrontée à celle de ses contemporains (Stendhal et Balzac, dont elle se distingue en accordant à sa théâtralisation romanesque un sens moins sociologique que philosophique, Agathe NOVACK-LECHEVALIER, « George Sand : une théâtralité singulière ? *Indiana et Mauprat* au regard des romans de Stendhal et de Balzac », pp. 27-45), mais aussi aux productions de ses aînés, voire de ses successeurs (Diderot, jamais évoqué, alors que la forme et les conceptions théâtrales du *Fils naturel* ont influencé *Le Château des Désertes*, Romira M. WORVILL, « L'ombre de Diderot dans *Le Château des Désertes* », pp. 45-62 ; Socrate et le dialogue philosophique, afin de former un lecteur susceptible d'accéder à la vérité, ou encore les romans dialogués du XVIII^e ou du XX^e siècle, Rachel CORCKLE, « Roman dialogué ou dialogue philosophique ? La formation du lecteur herméneute dans *Le Diable aux champs* », pp. 63-80). Les significations morales, politiques ou ontologiques des divers procédés de théâtralisation romanesque sont, en outre, explorés : les tableaux des romans de Sand permettent de représenter un idéal de vertu (Manon MATHIAS, « Mise en scène et visualisation dans les romans de George Sand », pp. 81-96) ; les scénographies mises en place dans *Flamarande* et *La Tour de Percemont* acquièrent un sens républicain à lire en regard des événements de la Commune (Dominique LAPORTE, « Les scénographies républicaines dans *Flamarande* et *La Tour de Percemont* », pp. 97-112) ; et la réinterprétation de *Hamlet* dans *L'Homme de neige* dévoile les étapes de la construction psychologique d'une identité, dont les manifestations pratiques sont à venir (Pascale AURAIX-JONCHIERE, « Le théâtre à l'épreuve. *Hamlet*, matrice identitaire et performance romanesque dans *L'Homme de neige* », pp. 113-124).

La deuxième partie (« Performance et être social »), examine la valeur morale ou ontologique que peut acquérir la mise en scène de soi chez Sand. Théâtralisations et autres scénographies de l'individu concernent, d'une part, les personnages : ces notions se voient intimement liées au secret dans *Consuelo* (Lucienne FRAPPIER-MAZUR, « *Consuelo* et la théâtralisation du secret », pp. 133-152) ; le corps mis en scène de Lélia devient une *catharsis* se substituant aux apories du verbe afin que l'héroïne accède au statut de sujet (François KERLOUEGAN, « Désir, délire et dolorisme. Les mises en scène du corps dans *Lélia* », pp. 153-166) ; et le refus des excès que sont la transparence et l'exhibition aboutissent à une stratégie de dissimulation qui, par distanciation, génère la découverte d'une vérité intérieure dans *Isadora* (Aimée BOUTIN, « La "comédie de la réhabilitation" ou la transparence et l'obstacle dans *Isadora* », pp. 183-196). D'autre part, sont également étudiées les performances de George Sand : sa construction comme être hermaphrodite, menaçant de ce fait l'ordre social établi (Magali LE MENS, « L'hermaphrodisme de George Sand. Perceptions et imaginaires des identités sexuées », pp. 167-182) ; la mise en scène de sa conception de l'amitié comme don de soi, dans ses échanges avec un Flaubert adoptant *a contrario* la posture d'un auteur entièrement tourné vers la seule réalisation de son œuvre (Monia KALLEL, « Sand et Flaubert, "Les deux amis". Scénographies de l'échange épistolaire (1866-1876) », pp. 197-219).

La troisième section est consacrée aux « pratiques théâtrales » de Sand. Sont parcourus son appréhension de l'art de l'acteur (le modèle de l'improvisation fourni par la *commedia dell'arte* devient l'occasion de défendre un idéal de sincérité et de quête incessante d'une vérité de soi transposables dans l'existence, Isabelle MICHELOT, « L'acteur et le performer. Échanges et dédoublements dans le roman théâtral sandien », pp. 241-252), son dévoiement de formes connues (celle du proverbe, dont elle détourne l'ambition d'illustration d'une sentence morale, au profit d'une affirmation de valeurs plus étendues, Valentina PONZETTO, « George Sand et le genre du proverbe », pp. 269-284), ou encore ses pratiques face aux représentations scéniques. En dépit de déconvenues dans ce domaine (celui, par exemple, étudié par Véronique BUI, de l'adaptation de *La Mare au diable* en opéra-comique berrichon avec son amie Pauline Viardot, « *La Mare au diable* ou l'impossible opéra-comique », pp. 285-304), Sand accède aux salles parisiennes, non sans imposer ses propres méthodes : elle parvient, dix ans durant, à régler la mise en scène de ses pièces à distance, depuis Nohant, qui devient un banc d'essai avant l'épreuve des représentations de la capitale (Shira MALKIN, « George Sand et la mise en scène à distance », pp. 253-268). Aussi conquiert-elle, progressivement et difficilement, un « métier » de dramaturge, et mène-t-elle une carrière dramatique sans compromettre ses idées : Catherine MASSON montre en effet que l'auteure conserve ses ambitions pédagogiques dans les pièces qu'elle fait jouer à Paris. Elle y prolonge l'intimisme ainsi que la promotion des idées sociales et féministes dont ses romans sont le porte-voix (« George Sand, "un auteur dramatique honnête dans la peau d'un romancier" », pp. 227-240). Un article enfin, pointant la multiplicité des approches sandiennes du théâtre, s'intéresse à la difficulté d'en éditer l'intégralité (Béatrice DIDIER, « Richesse et complexité du théâtre de George Sand. Comment concevoir une édition complète ? », pp. 305-314).

Un quatrième groupement d'articles s'attache plus spécifiquement aux mises en abyme de la performance scénique à travers les « romans de l'artiste ». Les protagonistes de Sand deviennent l'occasion d'exprimer ses conceptions de l'art et du créateur, parfois nourries de personnalités réelles côtoyées et admirées : *Lucrezia Floriani* est une réécriture de *Corinne* de Germaine de Staël inspirée de la relation entre Marie Dorval et Vigny, devant représenter un idéal de femme-artiste porte-parole du progrès social et humain (M. Ione CRUMMY, « *Lucrezia Floriani* : re-présentation de *Corinne* ou *l'Italie* à travers Marie Dorval », pp. 321-338) ; Sand élabore, grâce au lamennaisien Liszt érigé en « prêtre lyrique », un modèle de poésie musicale capable, parce qu'il exprime par le son des mystères indicibles,

de régénérer la société, à l'instar de ce feront Baudelaire et Mallarmé avec Wagner (Evlyn GOULD, « Liszt ou le "prêtre lyrique". Sand, Baudelaire, Mallarmé », pp. 367-385). Mais sa pensée de l'art est toujours susceptible de mobilité et d'évolution. Françoise GUILLEBAERT (« Improvisation et mission sociale. L'artiste selon Sand, des œuvres de jeunesse à *Consuelo* », pp. 339-354) montre le passage d'une appréhension hofmannienne de l'artiste (investi de sacralité), qui fut celle de sa jeunesse, vers une conception nourrie de saint-simonisme (le créateur missionnaire social). Les romans de l'artiste de George Sand sont en outre l'occasion de dépeindre la psychologie singulière des créateurs : celle, par exemple, d'une nature lyrique, comme le montre Olga KAFANOVA dans son étude des jeux de scènes et de masques scandant *La Dernière Aldini* (« La théâtralité dans le roman *La Dernière Aldini*. Jeux de scène et masques », pp. 355-366).

La cinquième section enfin (« Théâtres de l'Histoire »), s'intéresse *aux* significations historiques des écrits sandiens – il faut entendre tant les événements secouant la France, que l'existence de l'auteure et l'histoire littéraire. Théâtralisations romanesques et écritures dramatiques peuvent revêtir un sens politique. C'est le cas lorsque Sand réinterprète, après la Commune, une forme qui ne fait alors plus école : le drame historique. Elle fonde une esthétique théâtrale nouvelle, capable de réinsuffler au genre passé de mode ses racines révolutionnaires, grâce à un jeu d'assimilations conjointes de l'épopée et du symbole (Claudine GROSSIR, « De conspiration en révolution. George Sand et le drame historique », pp. 393-408). Parfois instrument d'une dénonciation (celle, dans *Horace*, d'un héros imitateur ne percevant pas que le caractère factice du spectacle qui l'entoure, ce qui engage une « réflexion sur les leurres de certains mouvements populaires », p. 410, Daniel LONG, « Les jeux de l'amour et de l'Histoire, ou la performance héroïque dans *Horace* », pp. 409-418), la théâtralité peut aussi permettre à la communauté de se recouvrer (c'est le cas dans *Nanon* où, malgré le potentiel de discorde entre les divers participants à la fête de la Fédération, l'héroïne, véritable réponse de Sand aux événements de 1871, parvient à sceller le groupe et à construire une communauté démocratique, Patrick M. BRAY, « Communauté et sens du spectacle. La lecture dans *Nanon* », pp. 419-434). Sand néanmoins, loin de toute utopie, conserve sa fondamentale inquiétude : dans *Nanon*, elle élabore une fraternité autour d'un imaginaire maternel tellurique devant servir de réparation au traumatisme primitif vécu par la petite Aurore Dupin, séparée jeune de sa mère. Mais cette fraternité demeure poreuse à la Terreur (Stéphanie WOOLER, « Nanon, sujet de l'Histoire ? De la scène traumatique à la scène fraternelle », pp. 435-450). Enfin, Laura COLOMBO étudie l'influence des postures sandiennes au sein de l'histoire littéraire : la femme de lettres fournit des éléments de définition au type de la femme-auteur, alors en pleine élaboration (« Histoires littéraires. Genre, écriture et postures sandiennes au XIX^e siècle », pp. 451-467).

L'on ne saurait trop recommander la lecture de ce volume, riche de perspectives originales et stimulantes pour aborder d'un regard neuf la vie et l'œuvre d'un des auteurs majeurs XIX^e siècle.