

Introduction

Catherine NESCI
Université de Californie, Santa Barbara

Olivier BARA
Université Lumière - Lyon II, UMR LIRE

Théâtralité, performance et sociétés du « spectacle »

Dès les années 1960, les sociétés industrielles se transforment radicalement ; diverses formes de performance s'introduisent dans les arts plastiques, le *Body Art* et les arts de la scène (*Performing Art* ou *Performance Theater*, par exemple). Ethnologues et anthropologues de la culture font alors des performances l'une des caractéristiques des cultures humaines. Prises dans leur acception théâtrale, comme représentations incarnées et codifiées, les performances imprègnent les coutumes et les rituels de la vie quotidienne, qu'il s'agisse de choix vestimentaires, de pratiques corporelles, de fêtes laïques, de cérémoniaux religieux ou de manifestations politiques et sportives. Dans le domaine anglo-saxon, les exemples de ce « tournant performatif » de la sociologie et des sciences humaines, conséquences de la proximité entre théâtralité et société, sont nombreux : pensons aux travaux pionniers de Victor W. Turner en anthropologie culturelle et à ceux d'Erving Goffman sur la part de la théâtralisation dans les interactions sociales, aux ouvrages de Richard Schechner sur l'anthropologie du théâtre, à la linguistique générative de Noam Chomsky et aux théories des actes de langage de John R. Searle ou de John L. Austin, qui ont influencé la théorie littéraire – avec ou sans recours à la psychanalyse lacanienne¹.

1. E. Goffman place l'analyse sociologique sous le signe de la théâtralité dans *The Presentation of Self in Everyday Life* (édition française : *La Mise en scène de la vie*

Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand

Dans les années 1970, les concepts de performance et de performativité affectent les pratiques socioculturelles comme divers types de discours, et ce, chez des penseurs aussi différents que Roland Barthes, Julia Kristeva et Hélène Cixous en France ; le philosophe Jacques Derrida remet en question les théories sur les énoncés performatifs d'Austin, dans son essai marquant « Signature événement contexte² ». Dans les années 1990, Eve Kosofsky Sedgwick et Judith Butler, dans l'université nord-américaine, posent la notion de performance au cœur même de leur théorisation du *gender*, des revendications « transgenre » et de la mobilité des identités sexuées ou « genrées », par-delà la norme hétérosexuelle et le socle biologique qui furent longtemps liés à une culture homogène³.

De manière plus générale, durant le dernier quart du XX^e siècle, les phénomènes de la performance et de la mise en scène du corps et des sexualités – hors cadres théâtraux, arts plastiques ou illusions cinématographiques – ont pris une place démesurée dans nos sociétés contemporaines, sociétés

quotidienne) et *Les Rites d'interaction*. Les travaux de V. Turner font de même : *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (édition française : *Le Phénomène rituel : structure et contre-structure*). Dans les sciences humaines, citons les ouvrages de R. Williams, *Drama in Performance*, et R. Schechner : *Performance Theory; Performance Study: An Introduction* ; et une sélection de ses travaux en traduction française, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. La part de la linguistique est aussi primordiale dans le « tournant performatif » qui a marqué le (post)structuralisme. À ce sujet, voir le livre de S. Petrey sur les actes de langage et la théorie littéraire : *Speech Acts and Literary Theory* ; cet excellent ouvrage fait le point sur les théories de J. R. Searle et de J. L. Austin, et aborde les rapports entre le théâtre et la théorie des actes de langage. Enfin, S. Felman utilise à la fois la psychanalyse lacanienne et les théories d'Austin dans *Le Scandale du corps parlant : Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues* ; la nouvelle édition nord-américaine contient une postface de J. Butler (*The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*).

2. Essai repris dans *Marges de la philosophie*. Une polémique s'ensuivit avec J. R. Searle et eut, au moins aux États-Unis, un impact sur la théorisation de la performance et son champ d'application, notamment chez J. Butler ou J. Grigely (*Textuality: Art, Theory, and Textual Criticism*) ; voir aussi le volume sous la direction de A. Parker et E. Kosofsky Sedgwick (voir note 3).

3. E. Kosofsky Sedgwick : *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire* ; « Queer performativity: Henry James's *The Art of the Novel* ». A. Parker et E. Kosofsky Sedgwick (dir.), *Performativity and Performance*. J. Butler : *Gender Trouble: Feminism and the Politics of Subversion* (édition française : *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*) ; *Le Pouvoir des mots : politique du performatif* (traduction d'un ouvrage de 1997). Dans l'essai qui clôt *Bodies that matter* (1993), J. Butler présente les performances contestataires du groupe antisida Act Up comme modèle de théâtralisation pour les interventions culturelles et politiques des mouvements homosexuels (édition française : *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*).

Introduction

postmodernes du « spectacle⁴ », lesquelles théâtralisent, virtualisent et médiatisent de plus en plus les communications, les relations sociales et les rituels du quotidien. Dans le même temps, le poids de la performance s'est accru dans tout le champ social, bien au-delà de la culture et des sports : dans l'économie, la politique et les sciences. La performance a aussi influencé de manière constitutive la « praxis scénique artistique ». Dans ce dernier cas, Gabriele Klein, sociologue allemande de la culture, désigne ainsi la performance :

[...] un type de représentation qui déstabilise beaucoup de frontières : celles qui séparent culture populaire et art, processus artistique et œuvre, auteur et objet, acteurs et public. La performance artistique thématise le lieu même de l'art et met en question la classification de l'art en différents genres⁵.

Avec des plasticiens comme Joseph Beuys, Nam June Paik ou Yoko Ono, le temps, le non-renouvelable, le non-répétable et la présence des corps transforment les normes, les contenus et les formes des arts plastiques, comme le note aussi Gabriele Klein. À l'écho des artistes femmes, la performance féministe du *Rire de la Méduse*, d'Hélène Cixous, en 1975, et sa figuration par une artiste comme Nancy Spero font du corps féminin présent et mis en scène, et non plus simplement représenté, l'outil par excellence d'une expression politique et d'une création de formes nouvelles⁶. L'expérimentation de nouveaux concepts au théâtre est elle aussi passée par l'art de la performance pour se libérer de l'espace théâtral classique et des conventions du théâtre bourgeois, de l'acteur « canonique », de l'illusion théâtrale et de l'autorité du texte écrit. « L'art de la scène thématise et reflète la praxis sociale quotidienne en tant que forme théâtrale⁷ », souligne à juste titre Gabriele Klein (p. 7).

4. Nous reprenons ici l'expression, à présent bien connue, mais souvent mal comprise, de G. Debord, *La Société du Spectacle*. Voir notamment la section IV, « Le temps spectaculaire », et la section VIII, « La négation et la consommation dans la culture ».

5. G. Klein, « Qu'est-ce qu'une performance au juste ? », p. 6. Voir aussi : G. Lista, *La Scène moderne : encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste* ; R. L. Goldberg, *Performances : l'art en action* ; H. -T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*. En anglais : P. Phelan (qui utilise surtout la psychanalyse), *Unmarked: The Politics of Performance* ; E. Diamond (dir.), *Performance and Cultural Politics*.

6. Voir la réédition récente du texte d'H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, et sa lecture comme performance féministe par P. A. Turner : « Hélène Cixous: a space between – Women and (their) language ».

7. G. Klein, « Qu'est-ce qu'une performance au juste ? », p. 7.

Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand

Les études réunies dans ce volume mettent en œuvre ces usages pluriels de la notion de performance comme forme de représentation théâtrale, présence immédiate des corps, expérience incarnée et authentique de la réalité, travail d'improvisation et processus du jeu. Performance et jeu (post-)théâtral dans lesquels se nouent et se dénouent les rapports entre acteurs et public, entre texte et lecteurs. Cependant, il ne s'agit pas ici de se plier aux effets de mode et de faire des anachronismes en surimposant un concept clé, voire cliché, de nos sociétés (post)modernes et néolibérales sur le cadre esthétique, politique et social dans lequel est née et s'est développée l'œuvre écrite et jouée de George Sand sous ses formes multiples, qui mirent souvent en jeu le travail collectif – roman, nouvelle, roman dialogué, théâtre (y compris le théâtre de marionnettes), correspondance, autobiographie, critique d'art, journalisme politique. L'œuvre bénéficia aussi de supports matériels, voire corporels, très divers pour sa publication, consommation et circulation – journal, revue, livre, théâtre, lesquels mélangent souvent lecture privée et lecture ou audition publique. Si les travestissements vestimentaires de Sand ont pu évoquer, il est vrai, une performance féministe avant l'heure, l'écrivaine a créé des personnages chargés d'explorer tous les possibles de la voix et du corps, certes le plus souvent dans la pudeur et l'idéalisation, mais aussi dans le souci d'une critique sociale et d'un renouvellement des formes littéraires et artistiques. Nous verrons donc dans quelle mesure le concept de performance permet d'interroger les stratégies esthétiques et les facettes dérangeantes des écritures sandiennes dans leurs rapports au corps, au temps et à l'espace.

Le cadre esthétique et le contexte interprétatif que construisent les études ici rassemblées sollicitent aussi une notion davantage liée au théâtre, à savoir la « théâtralité », terme dont l'usage est attesté dès le milieu du XIX^e siècle pour désigner ce qui emprunte, revêt ou déforme le caractère du théâtre⁸. Cependant, le terme ne va guère de soi dans ses usages ou

8. Dans *Enrichissement de la langue française. Dictionnaire de mots nouveaux* (1845), Jean Baptiste Richard de Radonvilliers inclut plusieurs termes nés par suffixation de l'adjectif « théâtral » : « théâtralisable », « théâtralisation », « théâtralisé(e) », « théâtraliser », « théâtralisme » et « théâtralité » (p. 570-571) ; les termes ainsi dérivés donnent des connotations péjoratives au fait théâtral quand il se produit hors cadre scénique, comme dans les cérémonies religieuses (pour le mot « théâtralisable »), ou quand il passe par un excès, voire un histrionisme (pour le terme « théâtralisme »). Ces emplois ne visent donc pas à réfléchir sur la notion de théâtralité telle que l'ont théorisée metteurs en scène,

Introduction

ses transferts métaphoriques depuis les années 1950. Dans l'une de ses acceptions contemporaines, le terme « théâtralité » a même pu qualifier des phénomènes qui débordent largement la sphère du théâtre, comme on l'a vu pour l'analyse sociologique d'Erving Goffman : les sujets sociaux sont comme des acteurs qui se mettent en spectacle, qui se « produisent » ; la mise en scène de soi dans la vie civile révèle (et cèle) la *persona* dans la personne. Telle la notion de performance, celle de théâtralité se prête également à un nombre extraordinaire d'emplois, comme l'ont montré récemment Tracy Davis et Thomas Postlewait : action et attitude, style et système sémiotique, *medium* et message⁹.

Si l'on revient au contexte des études littéraires et des arts dramatiques, on s'aperçoit que cerner les rapports entre théâtre et théâtralité n'est pas chose aisée ; ce concept si souvent transposé fait en effet surgir nombre de paradoxes. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis compare ainsi plusieurs emplois du concept de théâtralité, défini dans un premier temps comme ce qui « dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral (ou scénique) » ; en même temps, le terme évoquerait aussi ce que la praxis scénique européenne a longtemps occulté, selon Antonin Artaud, au profit de la seule réalité du discours et des dialogues¹⁰. Partant de la définition qu'en apportait Roland Barthes en 1954 – « le théâtre moins le texte », dans sa préface au *Théâtre de Baudelaire* –, Patrice Pavis la rapproche des théories artaudiennes, dans lesquelles « la théâtralité s'oppose à la littérature, au théâtre de texte, aux moyens écrits, aux dialogues et même parfois à la narrativité et à la "dramaticité" d'une fable logiquement construite¹¹ ». La théâtralité, concept souvent utilisé hors théâtre, révélerait-elle donc le théâtre à lui-même, tout en le tirant davantage vers les arts de la performance, moins liés au primat du texte ? Pour sa part, Michel Bernard n'hésite pas à souligner l'aporie épistémologique que recouvre le concept de théâtralité, une aporie constitutive du terme car liée à « *sa double dimension transcendantale et empirique,*

dramaturges ou théâtrologues au xx^e siècle ; ils désignent une outrance, un transfert malencontreux, voire un glissement du théâtral vers le spectacle grand-guignol. Toutefois, ces néologismes forcent à se demander ce qu'est au fond le « théâtral ».

9. T. C. Davis et T. Postlewait, *Theatricality*, p. 1.

10. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 1987, p. 395.

11. *Ibid.*, p. 396. Pour un commentaire du texte de Barthes, voir l'introduction d'O. Bara à la partie III du présent ouvrage. La préface de Barthes est disponible en ligne : http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm#03 [consulté le 25 mars 2013].

Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand

de condition de possibilité [du théâtre] ou structure ontologique ou cognitive et de manifestation comportementale et historique¹² ». Michel Bernard prend notamment comme exemple l'approche syncrétique de Josette Féral qui fait de la théâtralité une « structure *transcendantale* », définissant les conditions générales d'apparition du théâtre, mais utilise deux modèles antinomiques pour justifier sa théorisation : le modèle de Vsevolod Meyerhold, pour qui la théâtralité implique la « sophistication esthétique d'une convention consciente » ; et celui de Nicolai Evreinoff, qui y voit une « pulsion vitale de production des simulacres¹³ ».

Sans forcément sortir de l'aporie ou de l'imbraglio sémantique qu'il repère, dans le sens et les usages de la théâtralité, Michel Bernard mène cependant une précieuse étude lexicale des rapports entre l'adjectif « théâtral » et le concept même de théâtralité. Reprenons trois rapports sur les cinq recensés par le philosophe (attribut, essence, valeur, structure et processus), au-delà d'un sens neutre et premier : est théâtral ce qui appartient au théâtre comme institution historique et sociale – cette définition du terme « théâtral » existait déjà chez Furetière. Le terme « théâtral » peut ainsi relever d'une appartenance au théâtre comme genre littéraire et comme création esthétique : l'usage du terme « théâtral », dans ce cas, suppose une démarche réflexive et définit « ce qui reflète ou manifeste ce qu'on croit être l'essence de l'art appelé "théâtre"¹⁴ », et qui le distingue d'autres formes de spectacle (danse, opéra, arts multimédias ou art de la performance)... que le théâtre influence souvent. Ensuite, l'adjectif « théâtral » peut aussi décrire un processus, une « dynamique créatrice » propre au théâtre : le terme « théâtralité » identifie alors « la spécificité de ce processus, ou encore la nature ou la finalité de cette dynamique ».

12. M. Bernard, « Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain », p. 99.

13. M. Bernard, *ibid.* L'article évoqué de J. Féral est « La théâtralité : recherche sur la spécificité du langage théâtral » (version anglaise : « Theatricality: the specificity of theatrical language », parue dans un numéro de la revue *Substance* qui contient une importante bibliographie : « Theatricality and performativity: a general bibliography », p. 280-287). M. Bernard et J. Féral font notamment référence à V. Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, et à N. Evreinoff, *Le Théâtre dans la vie*.

14. M. Bernard, « Les modèles de théâtralisation », p. 97. Toutes les citations de ce paragraphe renvoient à cette même page de l'article. Bernard relie la double dimension de la théâtralité à une « dualité plus radicale », celle « du statut ambivalent du corps énonciateur, du corps parlant et écrivant, bien au-delà du corps jouant et regardant » (p. 99) ; il aborde ainsi trois perspectives : la matrice vocale, les distorsions du corps et du langage, la matrice de la temporalité (p. 100).

Introduction

Enfin, le terme « théâtral » désigne également une attribution de valeur, positive ou négative, à un phénomène :

Le mot « théâtralité » devient une catégorie d'appréciation esthétique par référence implicite au jugement normatif porté originellement et radicalement sur le théâtre soit comme art, soit comme institution [...].

Quelques exemples éclairent le noyau complexe que forment ces différents rapports entre l'adjectif « théâtral » et la notion de théâtralité. Rappelons les appels de Vsevolod Meyerhold et ceux de Berthold Brecht à la « re-théâtralisation » du théâtre, à une praxis scénique qui ne masquerait plus la réalité théâtrale et permettrait ainsi un travail de distanciation pour le public. Inversement, de nos jours, l'historien de l'art Michael Fried rejette les effets de théâtralité au profit d'œuvres qui favorisent l'absorption des spectateurs¹⁵. Nous verrons plus bas, puis dans la deuxième partie de cet ouvrage, l'importance du manifeste anti-théâtralité que représente le célèbre texte de Jean-Jacques Rousseau, la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758).

Dès lors que l'on emploie le terme hors cadre théâtral, en l'appliquant à d'autres genres littéraires, comme le roman, on revient aux contradictions mises en lumière par les érudits : s'agit-il de repérer et d'analyser des aspects du texte inhérents à la praxis théâtrale ou de se pencher sur des « éléments *non textuels* de la représentation », pointant alors vers une théâtralité artaudienne ou barthésienne, comme se le demande Anne Larue dans son introduction à l'ouvrage *Théâtralité et genres littéraires*¹⁶ ? Reprenant l'idée d'Antonin Artaud de « différence de potentiel », elle l'utilise pour définir la théâtralité : « elle est, en accord avec le théâtre lui-même défini comme dépense anormale d'énergie, tout ce qui dépasse, qui excède une ligne neutre de référence, qui ne sert qu'à mettre en valeur ces débordements contrôlés¹⁷ ». La transposition métaphorique des traits de théâtralité aux autres genres éloigne donc du théâtre et perturbe également les normes des genres (qu'elles soient établies ou en voie de fixation). Toujours selon Anne Larue :

15. M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*; son ouvrage le plus récent traduit en français (2007), au titre des plus explicites, est *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*.

16. A. Larue, « Avant-propos », dans A. Larue (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, p. 9.

17. *Ibid.*, p. 10.

Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand

On isole [...] des éléments épars, présumés théâtraux parce qu'ils sont frappants, qu'ils émeuvent, qu'ils relèvent d'un art de la parole, ou du décor, mais ces éléments ne sont plus assujettis à une esthétique purement théâtrale¹⁸.

Dérivant plutôt la théâtralité du théâtral, considéré comme un concept transversal, nous souhaitons dans ce volume nous interroger sur ce que le théâtral peut aussi signifier, hors théâtre, et comme phénomène social ou ontologique¹⁹.

Théâtralité et écritures sandiennes

Aborder l'écriture sandienne sous les deux angles de la performance et de la théâtralité relève à la fois de l'évidence et du paradoxe : évidence du recours par George Sand, romancière et dramaturge, aux différentes formes de théâtralité précédemment définies, dans le contexte du siècle romantique, celui de la concurrence entre théâtre et roman, du décloisonnement des genres consacrés et de la théâtralisation des formes narratives²⁰, mais aussi de la conscience nouvelle du rôle du masque dans le jeu social comme de la fonction des représentations symboliques sur la scène de l'Histoire ; paradoxe néanmoins, au regard de l'image dont souffre encore l'œuvre de George Sand, taxée (depuis Baudelaire ou Barbey d'Aurevilly) de sentimentalisme facile, de conformisme esthétique, de naïveté acritique – autant de tares difficilement compatibles avec la lucidité, l'inventivité, la force d'effraction que supposent la maîtrise de la théâtralité et l'art de la performance.

Quelques travaux pionniers ont pourtant, dans les années 1980, attiré l'attention sur la créativité théâtrale de George Sand, non seulement sur son tropisme scénique après tout partagé par la plupart des romanciers du XIX^e siècle (de Stendhal à Zola, de Balzac à Flaubert), mais sur le succès remporté à la scène sous la Deuxième République et le Second Empire, rare privilège d'un écrivain de roman qui fut aussi reconnu écrivain de théâtre. En 1984, un numéro de *Présence de George Sand* se consacrait à la part dramatique de l'œuvre de George Sand, un an avant la parution

18. *Ibid.*, p. 13.

19. À ce propos, nous renvoyons à l'essai de S. Chaouche, « Problématique du théâtral ».

20. Voir sur ce point l'article d'A. Novak-Lechevalier en ouverture de la première partie du présent volume.

Introduction

de l'ouvrage fondateur de Gay Manifold (Gay Smith), *George Sand's Theatre Career*²¹. Commençaient à être reconnue l'inventivité de Sand dans le domaine scénique et la variété de ses écritures théâtrales partagées entre le modèle (diderotien) du drame, la nostalgie de la *commedia* et les formes en liberté du théâtre à lire « dans un fauteuil » (du roman dialogué à la fantaisie du drame « fantastique »). Quel point commun esthétique, en effet, entre le « rurodrame » *Claudie* (Porte Saint-Martin, 1851), fondant un nouveau « réalisme » paysan à la scène, le canevas de *Pierrot maître de chapelle* (Nohant, 1846), fantaisie comique à la mode hoffmannienne, *Gabriel* (*Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1839), roman dialogué, œuvre hybride interrogeant la frontière entre les genres sexuels, et *Les Sept Cordes de la lyre* (*Revue des Deux Mondes*, avril-mai 1839), essai de théâtre « fantastique » à lire dans un fauteuil ? Forcé était d'interroger à nouveaux frais une telle puissance d'invention chez George Sand, sa capacité à ouvrir tout l'éventail des écritures dramatiques comme des compositions transgénériques. Tandis que les travaux de Roberto Cuppone et de Shira Malkin réinséraient George Sand dans la tradition du théâtre improvisé et de la liberté foraine²², alors que Bertrand Tillier et Robert Thuillier éclairaient la passion de George et Maurice Sand pour la marionnette²³, les recherches de Catherine Masson exploraient le passage de l'écriture romanesque à la composition théâtrale et interrogeaient déjà la théâtralité propre aux romans sandiens²⁴. Autant de découvertes qui invitaient à revenir aux romans, ressaisis dans leur variété et leur diversité, pour y percevoir non seulement la thématique de la scène et l'interrogation sur le statut de l'acteur²⁵, mais aussi la dramatisation du

21. Il convient aussi de rappeler l'ouvrage désormais très ancien, mais encore riche de son érudition, de D. Fahmy, *George Sand, auteur dramatique*. En 1978 a paru la modeste étude de D. Linowitz Wentz, centrée sur la production théâtrale privée de Sand : *Les Profils du « Théâtre de Nohant » de George Sand*. Plus récemment, *Les Amis de George Sand* et les *George Sand Studies* ont chacun consacré un numéro au théâtre de Sand, respectivement en 1992 et en 2008.

22. R. Cuppone a partiellement publié les manuscrits du théâtre privé de Nohant : *Le Théâtre de Nohant*. S. Malkin, « Du bon usage de la *commedia* : l'imaginaire théâtral sandien ».

23. B. Tillier, *Maurice Sand marionnettiste* ; R. Thuillier, *Les Marionnettes de Maurice et George Sand*.

24. Voir notamment C. Masson : « George Sand et l'« auto-adaptation » de ses romans à la scène » ; « George Sand's *L'Autre*: from « Auto-adaptation » to Rewriting ».

25. C. Puel Dujardin, *Le Monde du théâtre dans l'œuvre de George Sand* ; N. Abdelaziz, *Le Personnage de l'artiste dans l'œuvre romanesque de George Sand avant 1848* ; S. Malkin

Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand

récit, l'inflation du dialogue ou la recherche d'effets de présence relevant de « théâtralités » assumées. Se révélaient ainsi peu à peu l'ampleur de l'imaginaire théâtral de Sand, la richesse de l'interrogation sandienne sur l'esthétique, l'éthique et la « politique » de la scène, mais aussi la continuité du modèle dramatique dans l'ensemble de son œuvre, y compris narrative, comme aimantée par le pôle théâtral²⁶. Les implications non seulement formelles et esthétiques, mais aussi philosophiques, morales, sociales et politiques d'une telle polarisation par le théâtre, devaient être cernées.

Dans l'article repris ci-après, « George Sand : une théâtralité singulière ? *Indiana* et *Mauprat* au regard des romans de Stendhal et de Balzac », Agathe Novak-Lechevalier constate :

La théâtralité se complexifie [...] chez la romancière [...] : l'éloge du naturel [...], la nostalgie d'un état antérieur à la coupure imposée par la re-présentation sociale [...], accompagnent chez elle l'expérimentation ludique et libératrice du costume et du masque dans la vie civile et quotidienne.

Cette tension, voire cette contradiction dans l'usage de la théâtralité est assurément fondamentale, peut-être fondatrice, chez George Sand, régulièrement partagée entre deux modèles incompatibles – celui d'une théâtralité elle-même double (duplice ?), conçue tantôt comme « convention consciente²⁷ » et appel à la participation ludique, tantôt comme invitation à céder au simulacre et à entrer dans un régime de croyance, voire d'absorption²⁸, face à la fiction jouée. La théâtralité est volontiers mobilisée et célébrée par George Sand car elle est gage, pour l'œuvre comme pour l'être, de liberté, de plasticité, d'inventivité : de productivité formelle et symbolique ; elle est alors puissance de proposition, force d'effraction, faculté critique dans le monde social, l'univers moral ou l'espace poétique. Toutefois, la théâtralité est également refoulée par la même George Sand, perçue comme épreuve de la distance entre les consciences et de la dépossession de soi, interprétée comme coupure fatale

Baker, *Fictional Stages: Sand's Literary Figures of Performance*. Voir aussi les éditions de romans de G. Sand par J.-M. Bailbé : *Le Château des Désertes* et *L'Homme de neige*.

26. Pour une mise en perspective générale des œuvres dramatiques de Sand, de ses romans de théâtre et de ses articles de réflexion et de critique dramatiques, voir O. Bara, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*.

27. Selon V. Meyerhold ; voir, ci-dessus, note 13.

28. Selon M. Fried ; voir, ci-dessus, note 15.

Introduction

(de la scène et de la salle, des regardants et des regardés), abandon dangereux à la fausseté des signes ou émancipation des apparences ne renvoyant plus qu'à elles-mêmes – effets sans causes. À travers la théâtralité ainsi pratiquée par intermittence, dans un jeu d'attraction-répulsion, c'est le statut de l'art qui se trouve vivement interrogé : puissance mensongère, ou lieu d'épiphanie d'une vérité ?

Une telle tension contradictoire *et* féconde s'explique en contexte, à partir de raisons historiques et biographiques, philosophiques ou politiques. La culture partiellement aristocratique de George Sand, la tradition familiale des théâtres de société (chez l'ancêtre, Mademoiselle de Verrières, chez son père, comédien amateur, puis à Nohant), la passion partagée avec Maurice pour les masques et le jeu de la *commedia dell'arte*, le goût (partagé avec quelques compagnons, tel Musset) pour les formes ludiques du théâtre et du roman (comique) héritées du XVIII^e siècle²⁹ orientent la romancière vers une théâtralité librement assumée et expérimentée : vers l'exhibition joyeuse des masques de la personne et des mensonges de la fiction. La distance entretenue dans l'espace de la représentation (artistique ou sociale) devient l'outil d'une perpétuelle invention de soi par la performance théâtralisée du costume, du pseudonyme³⁰ ou de la situation d'énonciation. La liberté du sujet – nouvelle affirmation sur la scène de l'Histoire post-révolutionnaire – se gagne par un tel exercice de *composition*, à la fois ludique, créateur et critique. Dans le domaine esthétique, la théâtralité est régulièrement introduite dans le récit romanesque pour en contester de l'intérieur les protocoles, voire les facilités, faire éclater le monopole générique du roman en voie de constitution, et maintenir le lecteur en état de veille. De même, l'art de la performance théâtrale entretenu dans l'espace privé de Nohant rappelle à la romancière, attelée solitairement à l'édification de l'œuvre, les vertus de l'éphémère, du « non-reproductible » comme de la créativité collective née dans l'instant de la profération. La théâtralisation des écritures comme des comportements sociaux se fait finalement, chez George Sand, outil de libération et d'éducation : instrument critique dirigé contre les facilités de toute *adhésion* à l'art ; moyen d'apprentissage de la liberté pour les êtres dont la philosophie des Lumières a reconnu la perfectibilité.

29. Voir O. Bara (dir.), *George Sand et les arts du XVIII^e siècle*.

30. Voir M. Reid, *Signer Sand. L'œuvre et le nom*.