Olivier Bara, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*

Valentina Ponzetto

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/3152>

DOI : 10.4000/studifrancesi.3152

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2013

Pagination : 473-474

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Valentina Ponzetto, « Olivier Bara, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre* », *Studi Francesi* [En ligne], 170 (LVII | II) | 2013, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 02 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3152> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3152>

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Olivier Bara, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*

Valentina Ponzetto

RÉFÉRENCE

OLIVIER BARA, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, «Theatrum mundi», pp. 360.

- 1 Jusqu'à une époque fort récente, le théâtre de George Sand était regardé comme une production mineure, pour ne pas dire totalement négligeable, de celle que la critique considérait uniquement comme une romancière. La thèse pionnière de Dorrya Fahmy, *George Sand auteur dramatique* (1935), n'avait pas fait d'émules jusqu'à l'essai de Gay Manifold, *George Sand's Theatre Career* (1985), et aux travaux plus récents de Shira Malkin et Catherine Masson. *Le Sanctuaire des illusions* marque indubitablement un pivot dans les études théâtrales sandiennes: aboutissement des recherches de ces dernières années, auxquelles il rend hommage, cet ouvrage les refonde en même temps sur de nouvelles bases.
- 2 Son premier mérite est sans doute de ne pas avoir coupé l'œuvre dramaturgique de Sand de son double contexte: le corpus global de l'écrivaine et la réalité théâtrale et culturelle du temps. Fort d'une excellente connaissance de l'œuvre de Sand et de la scène française de la Monarchie de Juillet au Second Empire, Olivier Bara a réussi le pari de «ressaisir la création théâtrale de Sand comme la partie indissociable d'un tout complexe», intégrant «dans l'étude d'une pratique, d'une pensée et d'un imaginaire du théâtre les romans de comédiens et les articles de critique dramatique aussi bien que les essais théoriques de l'écrivain, aux côtés des œuvres jouées en public ou en privé et des œuvres réservées à la lecture» (pp. 12-13). Cela signifie prendre en compte tout ce qui touche au théâtre, refusant de se soumettre à de rigoureux classements génériques ou – pire – à une hiérarchisation esthétique. Cet ouvrage se nourrit ainsi de plusieurs apports à première vue externes à l'œuvre théâtrale: la correspondance de Sand, où

l'on trouve de précieuses réflexions théoriques et d'où émerge le tableau de ses rapports avec les acteurs, les directeurs de théâtre, le public; son *Histoire de ma vie*, notamment en ce qu'elle permet de tisser les liens avec toute une tradition du XVIII^e siècle que la jeune Aurore a héritée de sa grand-mère et vécue à la première personne avant même d'y réfléchir en tant que dramaturge; la production romanesque, lieu de réflexion privilégié pour la pratique scénique dans les nombreux cas où elle met en scène des artistes, des troupes et leur fonctionnement. Quant aux œuvres théâtrales proprement dites, à côté des succès de l'Odéon ou du Gymnase, autant, voire plus d'attention est consacrée aux «pièces à lire» publiées en revue et aux pièces et canevas du théâtre de Nohant, que le critique affectionne tout particulièrement et qui, en effet, a toujours représenté pour Sand un laboratoire, un banc d'essai, un lieu d'expérimentation et de réflexion privilégié. Un canevas inédit du théâtre de Nohant, *Pierrot maître de chapelle*, est d'ailleurs présenté en fin de volume (pp. 327-331).

- 3 Refus d'exclusion et de hiérarchisation ne signifie pas fouillis: toute la première partie de l'ouvrage est au contraire consacrée à une présentation rigoureuse et précise de ce corpus foisonnant. Le premier chapitre, «Contours d'une œuvre sans fin», détaille les différentes phases de la production théâtrale de Sand et en tente une périodisation, du «théâtre impossible», destiné à la lecture, des années 1830, au nouveau repli qui suit la chute du Second Empire et l'épisode traumatisant de la Commune, en passant par la phase euphorique d'improvisations, études et découvertes de Nohant dans les années 40 et par la période de gloire sur les scènes publiques des années 50 et 60. Le chapitre 2, «Une pratique sans théorie? D'une pensée théâtrale étoilée», reconstruit patiemment les éclats fragmentés de la pensée théorique de Sand à travers sa correspondance, ses articles journalistiques, ses nombreuses préfaces autoréflexives. Enfin le troisième chapitre «Le théâtre, le siècle et la mémoire» tisse les liens entre l'esthétique sandienne et celle de ses contemporains, qu'il s'agisse du drame romantique, qui marque les débuts de sa carrière, du drame bourgeois, du «théâtre d'idées» à la manière d'Émile Augier, Octave Feuillet ou Dumas fils, sans oublier la tradition héritée du XVIII^e siècle, notamment de Sedaine, dont Sand se réclame explicitement, et Diderot.
- 4 Le deuxième mérite d'Olivier Bara est d'avoir cherché dans le rapport de Sand au théâtre une sorte de fil rouge, qu'il reconnaît dans la forte exigence éthique et idéale de l'écrivaine. À rebours d'une attitude critique dominante, qui va de l'église catholique à Rousseau, Sand a toujours cru à la valeur pédagogique, morale et régénératrice du théâtre, qui représente pour elle, comme rappelé ici notamment dans la deuxième partie de l'ouvrage, «une prédication sous une autre forme» (p. 149). L'action dramatique, en mettant en scène des personnages aux vertus positives, devrait «inculquer au public, grâce à l'impression contagieuse des exemples édifiants, de nobles sentiments» (p. 159), portés avec une chaleur qu'elle espère contagieuse par les comédiens, catégorie qu'elle croit – peut-être plus que tous ses contemporains – capable d'intelligence et de vertus hors du commun. Pour la républicaine convaincue qu'elle ne cesse d'être malgré les déceptions politiques de son existence, le théâtre devrait aussi remplir un rôle civilisateur, réveiller et émanciper, en l'éduquant, un public populaire peu touché par la littérature imprimée, «faire advenir dans la réalité sociale, par la puissance de l'illusion et par la force du sentiment éprouvé collectivement, une communauté accomplie» (p. 150). Le rêve d'une «épiphanie de quelque vérité morale dans le corps des comédiens et des spectateurs réunis» (p. 14), le mythe originel d'une fusion totale entre la scène et la salle, hante toute la production

sandienne et parcourt aussi, d'un bout à l'autre, *Le Sanctuaire des illusions*, offrant sans doute la clé de la place spéciale qu'occupe, dans l'une comme dans l'autre, le théâtre de Nohant. Face aux désillusions que l'Histoire et les contingences pratiques réservent à ce double rêve politique et social, le théâtre reste, pour Sand comme pour son critique, «le sanctuaire des plus chères illusions».

- 5 Malgré cette profonde empathie avec son objet d'étude, un troisième mérite d'Olivier Bara est enfin d'avoir maintenu une salutaire distance critique, sans essayer de trouver au théâtre de Sand les qualités qu'il n'a pas, mais au contraire cherchant même à comprendre «pourquoi les œuvres qui survécurent un demi-siècle environ à leur auteur [...] ne seraient plus jouables aujourd'hui» (p. 17). Au-delà des lenteurs d'une dramaturgie souvent trop narrative et de l'excès de sérieux dans des soi-disantes comédies où triomphe en réalité «le culte austère de la vérité» (p. 195), O. Bara reconnaît le défaut principal de ce théâtre dans un excès de «didactisme» et de «naïveté» et dans une «redondance du sens» qui «effacent dans ces comédies ou ces drames finalement si peu dramatiques la *part de jeu*» (p. 184).
- 6 On pourra peut-être reprocher à Olivier Bara d'avoir un peu forcé le trait dans le «prologue» et l'«épilogue» d'un côté pour insister sur la «détestation» qui chez Sand accompagnerait l'amour de la scène, de l'autre pour souligner une dichotomie entre sacré et profane, couvent et théâtre, «foi» socialiste en la cause du peuple et passion mondaine pour les plaisirs des planches, le tout pour s'offrir le luxe de reprendre deux célèbres sous-titres sandiens, «la haine dans l'amour» et «la comédienne e la religieuse». Mais ce n'est là qu'un péché véniel, une légère coquetterie de critique dictée tout simplement par un amour fusionnel pour la matière étudiée.
- 7 On a pu aussi regretter (Catherine Masson, in «Les Amis de George Sand», n° 33, 2011) qu'il ait trop négligé la perspective de genre, ne soulignant pas assez la marque qu'une voix féminine avait imprimé à ce théâtre. Qu'il nous soit en revanche permis de saluer le parti pris neuf et rafraîchissant de passer presque sous silence cette perspective pour mieux analyser, dans l'écriture théâtrale de Sand, des valeurs éthiques, esthétiques et dramaturgiques plus universelles.