Aa. Vv., *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, actes du colloque international de Cerisy-la-Salle

Annarosa Poli

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7995>

DOI: 10.4000/studifrancesi.7995

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 juillet 2009

Paginazione: 421-423

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Annarosa Poli, «Aa. Vv., *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, actes du colloque international de Cerisy-la-Salle», *Studi Francesi* [Online], 158 (LIII | II) | 2009, online dal 30 novembre 2015, consultato il 13 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7995> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.7995>

Questo documento è stato generato automaticamente il 13 janvier 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Aa. Vv., *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, actes du colloque international de Cerisy-la-Salle

Annarosa Poli

NOTIZIA

AA. VV., *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, actes du colloque international de Cerisy-la-Salle, 1-8 juillet 2004, Presses Universitaires de Caen, 2005, pp. 399.

- 1 Brigitte DIAZ mette in evidenza nella Introduzione che lo scopo di questo colloquio (frutto di una collaborazione tra il Groupe de recherches sandiennes de Paris VII et la George Sand Association) è stato quello di superare la leggenda della donna George Sand per interessarsi al lavoro della scrittrice aprendo nuove vie di ricerca anche per il futuro (pp. 7-11). José-Luis DIAZ (*Face à la "Boutique romantique": Sand et ses postures d'écrivain (1829-1833)*, pp. 15-33) cerca di rispondere alla duplice domanda quali sono le previsioni che la futura scrittrice aveva per l'avvenire e quali forme di scrittura ha adottato di fronte al mondo letterario degli anni '30, al suo debutto.
- 2 Yves CASTAGNARET (*Les hésitations génériques dans les premières œuvres de George Sand*, pp. 16-35) analizza i primi romanzi dove prevale sempre l'elemento autobiografico per giungere però a una denuncia dei mali della società. Simone BERNARD-GRIFFITHS (*Metella (1833) de George Sand ou la nouvelle comme laboratoire d'écriture*, pp. 43-55) studia gli anni 1832-1834 che rappresentano l'età dell'oro della novella sandiana (*Melchior, La Marquise, Le Toast, Cora, Lavinia, Metella*). Segue un'analisi approfondita di *Metella* sui seguenti temi: «La nouvelle et le romanesque», «Redoublement et dédoublement du dénouement: forme et signification», «Répétitions et variations dans l'ordonnance des scènes». Per Françoise GENEVRAY (*Adresse épistolaire et écrites intimes: manipulations*

intergénériques autour des "Lettres d'un voyageur", pp. 59-70) scrivere a un'"altra persona" è anche un modo per parlare di sé. L'autore si sofferma sul valore di autodifesa che assume ogni scritto epistolare. Le *Lettres d'un voyageur* tuttavia rappresentano una forma letteraria nuova, il grido di un cuore lacerato che non è espresso in un'autobiografia o in un diario.

- 3 Per Catherine MASSON (*George Sand et l'auto-adaptation de ses romans à la scène*, pp. 71-83), nel 1849 la riduzione di *François le Champi* in commedia e il suo successo teatrale incoraggiano la scrittrice a continuare con *Mauprat* (1853), *Flaminio* (1854) e *L'Autre* (1874). La penetrante indagine dell'autoadattamento sandiano mette anzitutto in evidenza la riduzione teatrale del personaggio che sottintende una ricreazione così come in seguito la teatralizzazione delle strategie narrative del romanzo. Resta sempre presente il fine di condurre lo spettatore a una migliore visione della società e di se stesso che l'autrice considera «brechtienne avant l'heure». Secondo Françoise MASSARDIER RENNEY (*Valvèdre: étude du manuscrit*, pp. 85-93), lo studio accurato di questo manoscritto del 1860 permette non solo di scoprire le tappe del processo creativo di Sand, ma anche di correggere l'impressione di troppa facilità creativa dell'opera della romanziera. Le correzioni portate a questo manoscritto ci fanno capire certi momenti della sua vita in cui è stata preda delle «affres du style».
- 4 Per Jacinta WRIGHT ("*S'habiller du vêtement du maître*": *George Sand et le travesti intertextuel*, pp. 95-104), Sand potrebbe essere considerata come una delle prime teoriche dell'influenza dell'intertestualità. La donna-autore, il «travesti intertextuel» pensa di potersi permettere di sostenere l'originalità della forma letteraria invece di quella dello scrittore. In *Goethe, Byron et Mickiewicz* applica un'estetica delle influenze che non sono necessariamente plagii. Il dramma metafisico per lei è una forma che appartiene all'avvenire. Martine WATRELOT (*"Le Compagnon du Tour de France" entre tradition et invention*, pp. 107-117) definisce questo romanzo «œuvre charnière» per il modo nuovo di concepire la poetica come una poetica di integrazione della cultura operaia nella tradizione letteraria.
- 5 Erete STISTRUP-JENSEN (*Fantasme de la voix ou accès à la parole dans les "Contes d'une Grand-mère"*. *Tradition et réinvention du conte de fées littéraires chez George Sand*, pp. 119-133) esamina in particolare quattro di queste favole: *L'Orgue du Titan*, *Les Ailes du courage*, *Le Nuage rose*, *Le Château du Pictordu*. L'autore si sofferma sulle influenze letterarie e sul valore suggestivo delle voci della natura che a volte assumono un carattere diabolico e devastatore, a volte offrono una grandiosa messa in scena artistica e hanno il potere di trasformarsi in parole. Per Marie-Cécile LEVET (*Les Bestiaires dans les "Contes d'une Grand-mère" de George Sand*, pp. 126-133), lo scopo essenziale di questo libro, dedicato alle nipotine, è quello di «immaginare, conoscere e riconoscere l'animale», un essere fondamentale per la vita pratica e per l'immaginario dell'umanità. Sylvie VEYS (*Du populaire au littéraire: constantes et variations des "Contes d'une Grand-mère"*, pp. 135-141) mostra che Sand si stava allontanando dai racconti delle favole tradizionali per offrire al pubblico infantile un panorama immaginario completo della storia dell'universo, della sua origine, dei suoi segreti.
- 6 Isabelle HOOG NAGINSKI (*George Sand mythographe*, pp. 145-159) studia come, verso il 1840, Sand, sull'esempio dei più illustri contemporanei, descrive il suo «mal du siècle» e sente il bisogno di elaborare nuove strategie per esprimere il suo messaggio sociale, una nuova mitologia destinata alla Francia post-rivoluzionaria. Nigel HARKNESS (*"Ce marbre qui me monte jusqu'aux genoux": pétrification, mimésis et le mythe de Pygmalion dans "Lélia"*

(1833 et 1839), pp. 160-171), mostra come, in *Lélia* e soprattutto nella redazione del 1839, Sand affronta con originalità il tema della frigidità femminile. È un modo per esplorare la «misère sociale et littéraire» attraverso la figura della statua muta di *Lélia*, sinonimo della nuova femminilità che vuole riconquistare la sua fluidità spirituale e morale.

- 7 Janet BEIZER (*Autonomies: François La Fraise et le nom du corps*, pp. 174-185) si propone una lettura di *François le Champi* relativa a tutto quello che l'incesto tende a nascondere con la sua forza scandalosa. Lo fa attraverso alcuni punti nodali: «abandon/abandonner»; «achat/acheter»; «connaître/reconnaître»; «diable», «fraise(s)», «l'ouïe de la mère». Passando dalla madre perduta a quella che lo ha adottato, François trova una consolazione al suo stato di «champi» e attenua il suo dolore di «ne pas être, de ne pas avoir tout». Per Nathalie BUCHET ROGERS (*Aux limites d'un genre: séduction et écriture dans "Isidora"*, pp. 187-199), Sand rivela in questo romanzo sotto la maschera di una prostituta, la profondità del suo intimo e definisce questo libro: «un portrait de l'artiste en courtisane vieillissante».
- 8 Secondo Roland HUEREN (*George Sand et l'écriture de voyage: à propos des "Lettres d'un voyageur"*, pp. 204-214), le *Lettres d'un voyageur* si inseriscono nella tradizione del viaggio romantico per quella parte che è dedicata a Venezia e alle Alpi venete. La lettera dedicata al viaggio in Svizzera resta al margine dell'opera. In questa lettera si nota la volontà di sovvertire il modello tradizionale dal 1500 in poi. La superiorità della musica su ogni altro linguaggio è tipica del romanticismo. Se la musica è la lingua dell'infinito, come sostiene Sand, necessariamente sottintende un'«iniziazione». Béatrice DIDIER (*George Sand et l'imaginaire de la musique*, pp. 216-223) affronta un tema complesso mettendo in evidenza diversi procedimenti che può utilizzare un romanziere per creare una musica e dà diversi esempi tratti dalle opere di Sand. La musica in un testo scritto apre squarci numerosi nell'immaginazione del lettore. Concludendo, si chiede se vi è una possibilità di «liberté grande» o di «fiction autoritaire» da parte dello scrittore per poter aiutare il lettore a entrare in una dimensione diversa che, come in *Consuelo*, sfiora la metafisica.
- 9 Per Olivier BARA (*Prolongements romanesques des pratiques théâtrales de G. Sand: "Le Château des Désertes", "L'Homme de neige", "Pierre qui roule", ou le théâtre au miroir du roman*, pp. 225-237), il romanzo degli attori è un'esigenza di illusione dell'artista drammatico che sente il desiderio di un altro ideale. La metafora teatrale esprime per Sand, il sogno di un romanzo infinitamente prolungato nel tempo perché il pubblico non si raffreddi davanti a un teatro vuoto. Catherine NESCI (*Portrait de l'artiste en flâneuse (travestie): George Sand et la vie moderne*, pp. 239-251) analizza la socio-poetica sandiana della passeggiata urbana e la scenografia del travestimento nell'ambiente della città moderna in due momenti: la passeggiata-vagabondaggio e il travestimento come lo presenta la scrittrice nella *Histoire de ma vie*, necessario per entrare in certi luoghi ai quali alle donne è difficile accedere. È un modo per mettere in evidenza l'inferiorità della donna che sarà poi approfondito in *Horace*, *Isidora* e *Antonia*.
- 10 Pascale AURAIX-JONCHIERE, *Mythopoétique de l'espace sandien: "Lucrezia Floriani" et "Le Château des désertes"* (pp. 255-264): approfondendo il passaggio dallo spazio obiettivo a quello soggettivo nei due romanzi l'autrice mette in evidenza le metamorfosi mitologiche che vi si celano. Secondo Marie-Claude SCHAPIRA (*Entre dire et faire: la poétique de la douleur dans l'œuvre sandienne*, pp. 265-276) durante la sua vita Sand è stata tormentata interiormente da un dolore intimo che la spingeva a scrivere per esorcizzarlo ricorrendo a volte alle inesauribili riserve del suo idealismo sociale. Non

supera mai i limiti di una volontaria autocensura. Cerca di abolire nella sua opera la passione, il desiderio, ma non sempre ci riesce. A partire da *Indiana*, Catherine MARIETTE-CLOT (*L'Histoire du cœur dans les romans des années 1840: réalisme ou utopie?*, pp. 277-283) si propone, con un gesto romantico, di scrivere la storia del cuore delle sue eroine, ma vuole anche rappresentare il presente e offrire una visione critica. Tuttavia i suoi romanzi mettono in scena una coppia amorosa, ma non si limitano a questo: trattano della nuova difficoltà di amare in una società piena di pregiudizi, ma che le nuove idee stanno modificando. Il sentimento amoroso sarà il punto di partenza, ma soprattutto negli anni '40 prevarrà il tema politico-sociale. Per lottare contro «l'oubli de l'être» (cf. Heidegger e Kundera) si propone di indagare la realtà del suo tempo captandola dall'interno.

- 11 Secondo Annabelle M. REA (*“La Filleule”, un roman exclusivement littéraire*, pp. 285-294), questo romanzo del 1853 potrebbe rappresentare la dissertazione sul romanzo alla quale pensava da qualche tempo. Sand ha riacquisito fiducia nel suo intimo di scrittore e si limita a una osservazione «sperimentale», testimonianza del suo «savoir-faire» da vero autore. Per Christine PLANTÉ (*La critique romanesque du roman chez George Sand (1832-1835)*, pp. 296-310), nei romanzi che vanno da *Indiana* (1832) a *André* (1835), tre anni intensi nella sua produzione, Sand sperimenta diverse soluzioni attinte dal passato romantico recente, alternandone gli schemi che le permettono di affrontare temi come quello del desiderio femminile. Elabora così via via la sua forma espressiva che si affermerà più decisamente in *Simon* e in *Mauprat*. David A. POWELL (*Entre Mozart et Beethoven: narrateur, narrataire et narration*, pp. 311-324) propone una definizione di un aspetto della tecnica narrativa di Sand quando stabilisce una comunicazione diretta tra lei e il pubblico sia nelle prefazioni che nel corpo del romanzo e nel suo dialogo. Sceglie Mozart che rappresenta l'arte che diverte il pubblico poiché pensa al piacere del lettore piuttosto che Beethoven il quale rappresenta l'arte pura.
- 12 Maryline LUKACHER (*Une longue histoire: “Consuelo” et le fil d'Ariane*, pp. 325-334) vede nel romanzo di Sand una struttura labirintica basata su un filo paragonabile a quello di Arianna. La ricerca mitica di Consuelo-Teseo, l'assunzione di una nuova identità maschile (Bertoni) lo stanno a testimoniare. Ma *Consuelo* è anche il mito dell'opera in fieri che non sopporta un unico filo, offrendo un'apertura a tutte le possibilità umane senza vera conclusione definitiva. Pierre LAFORGUE (*Le roman infini: narratif, romanesque et réflexivité métopoétique chez Sand (quelques exemples et quelques propositions)*, pp. 335-342). Per Sand «il romanzo non può finire per lasciare il campo del possibile e preservare l'illusione che il romanzo e la realtà sono sinonimi». Brigitte DIAZ (*«On ne changera pas un mot à mon ouvrage»: l'écrivain et ses pouvoirs*, pp. 347-360) cerca di dare una risposta al perché Sand ha sempre tenuto una distanza critica con la sua identità di scrittore: alienazione della donna che si rifiuta di entrare in un universo che non è il suo; distanza ironica di fronte alle pose maschili dei suoi confratelli che celebrano in sé stessi la consacrazione dello scrittore, rapporto con realtà storiche («nomade», «bohémien», «ménestrel») nelle *Lettres d'un voyageur*, ma affermazione di una piena autonomia del suo essere scrittore e della sua produzione letteraria quando difende di fronte agli editori il suo «engagement».
- 13 Claire BAREL-MOISAN (*Pour une poétique de l'adresse au lecteur dans les préfaces et les fictions sandiennes*, pp. 361-372) mostra che nelle sue prefazioni Sand dichiara che l'opera è il risultato di un'osservazione che lascia campo aperto alla interpretazione e al giudizio del lettore. Damien ZANONE (*La scène des préfaces: George Sand et l'inspiration*, pp. 373-379):

la figura di Corambé, il Dio dell'immaginazione che la giovane Aurora si era inventata, è un'occasione per interrogare le basi immaginarie del romanzo. Questo articolo cerca di penetrare nell'opera sandiana e in particolare nelle prefazioni dei romanzi scritti negli anni 1852-1856, epoca in cui redige l'*Histoire de ma vie et Œuvres illustrées*. Vi è un ritorno dei momenti della creazione letteraria che costituiscono un archetipo del momento della invenzione dell'opera di fantasia. Esamina poi le prefazioni con il tempo, sempre meno retoriche, che si possono definire un mini-genere. Se ne può dedurre una scena-archetipo della creazione sandiana. Tutto parte sempre dall'immaginazione per tramutarsi poi magicamente in idee. Rifiutandosi di definire cosa sia l'ispirazione, Sand ne ha invece stupendamente parlato in una scenografia ossessiva (discendere in sé e uscire da sé) tanto da imporre il suo personaggio come protagonista di un gesto allegorico che esaurisce ogni altra definizione.

- 14 Secondo Marie-Ève THÉRENTY (*L'édition complète des œuvres de George Sand "chaos pour le lecteur" ou essai de poétique éditoriale*, pp. 381-393), l'edizione delle opere complete dovrebbe servire ad un autore ancora in vita a confrontarsi con la propria opera di fronte alla posterità così come avevano fatto i più noti studiosi dell'Ottocento. Per Sand è diverso perché, nel corso della sua vita, le edizioni delle sue opere complete sono andate moltiplicandosi e così fu anche dopo la sua morte creando una grande confusione in particolare nell'edizione Lévy, quando vengono presentati i titoli di tutte le sue opere in ogni romanzo. L'edizione che Spoelberch de Lovenjoul si proponeva di dare, ampiamente discussa con l'autrice, finisce per non essere mai pubblicata dopo la morte della romanziera e dei due fratelli Lévy. Oggi, finalmente con B. Didier e con i suoi collaboratori si intraprende questa grande impresa e M.-E. Therenty si augura che lo sia «dans le respect de la poétique éditoriale de George Sand».
- 15 Isabelle HOOG NAGINSKI, nella «Postface» (pp. 396-399), fa una sintesi penetrante del convegno di Cerisy con l'augurio che «l'œuvre étonnante» della scrittrice, di cui si viene oggi rivelando la straordinaria «amplitude du monde fictionnel», si prolunghi al di là delle ricerche contenute in questo volume perché la scrittrice trovi finalmente nella letteratura il posto che le spetta.