HAL
open science

Le théâtre de George Sand ou penser l'art populaire comme une hétérotopie

Noël Barbe

▶ To cite this version:

Noël Barbe. Le théâtre de George Sand ou penser l'art populaire comme une hétérotopie. Le Portique : Revue de Philosophie et de sciences Humaines, 2004, 13-14, pp.75-92. halshs-00079232

HAL Id: halshs-00079232
https://shs.hal.science/halshs-00079232v1

Submitted on 9 Jun 2006

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.

Paru dans *Le Portique* 13-14, *Michel Foucault, usages et actualités*, 2004 : 75-92

Le théâtre de George Sand ou penser l'art populaire comme une hétérotopie

Noël Barbe
Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture-UMR 2558
Direction Régionale des Affaires Culturelles de Franche-Comté

> « Ce n'est pas par une pratique exégétique que l'on peut espérer maintenir vivante la pensée d'un grand disparu, mais seulement par sa reprise et sa remise en acte, aux risques et périls de ceux qui s'y exposent, pour rouvrir son questionnement et pour lui apporter la chair de ses propres incertitudes »
> Félix Guattari [1]

Si Michel Foucault est, depuis longtemps maintenant, une fréquentation régulière, du reste différemment sollicité selon les mondes traversés, la posture adoptée ne sera pas celle d'un spécialiste de sa pensée ou de son œuvre. Nous connaissons tous d'ailleurs sa réticence à cette notion d'œuvre, tout comme son refus de se laisser assigner à un lieu : « Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état civil ; elle régit nos papiers. »[2]

Notre propos ne sera donc ni généraliste -Michel Foucault et l'anthropologie- ni généralisant à partir d'un exemple particulier –Michel Foucault et l'espace**.** Il s'agira seulement de penser l'efficace du transport d'une notion foucaldienne -l'hétérotopie- dans une entreprise singulière et différente de la sienne. La notion d'hétérotopie apparaît chez Michel Foucault dans une conférence, « Des espaces autres », donnée en mars 1967 au Cercle d'Études Architecturales et publiée en 1984[3]. Cette notion désigne des emplacements ouverts sur d'autres emplacements, des espaces dont la mission est de faire communiquer entre eux des emplacements. Là où les utopies désignent des lieux sans implantation réelle, les hétérotopies sont des lieux effectifs, souligne Foucault, des lieux bien réels qui transcendent les clivages culturels Ils ont le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-même incompatibles[4].

L'atelier particulier dans lequel il s'agit d'engager cet outil emprunté à la boîte de Foucault est un travail de recherche sur l'histoire des savoirs ethnographiques. Il porte sur le rôle de lettrés et d'artistes engagés, au XIXe siècle, dans des opération de regroupement et de désignation d'activités sous le terme d'« art populaire »[5]., et plus particulièrement au

---

1 Félix Guattari, « Microphysique des pouvoirs et micropolitique des désirs » *in : Les années d'hiver. 1980-1985,* Paris, Bernard Barrault, 1986, p. 208. Il s'agit d'une intervention faite en 1985 dans un colloque d'hommage à Foucault à Milan.

2 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, 1969, p. 28. Sur cette question de l'auteur, *cf.* par exemple Chartier Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude,* Paris, Albin Michel, « Bibliothèque histoire », 1998, p. 132.

3 *Architecture, Mouvement, Continuité,* 5, octobre 1984 , p. 46-49. Elle figure dans les *Dits et écrits* : Michel Foucault, « Des espaces autres » *in : Dits et écrits 1954-1988. II, 1976-1988,* Paris, Gallimard (coll. « Quarto »), 2001, p. 1571-1581.

4 *Ibid.* , p. 1574.

5 Dans son séminaire 2003-2004 de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, consacré à « L'autre de l'art », Daniel Fabre a analysé le rôle joué par une génération de romanciers et de peintres, dans la qualification de certaines pratiques comme art populaire. Ses propos roboratifs nous ont aidé à penser le cas de George Sand.

rapprochement opéré, par ces lettrés, entre leurs propres pratiques d'une part et ce qu'ils désignent d'autre part comme art populaire[6].
La notion d'hétérotopie permet au moins en première instance -me semble-t-il- de penser cette conjonction apparemment paradoxale -des lettrés faisant de l'art populaire- , surtout lorsqu'elle se déploie sur le mode spatial comme dans le cas de George Sand. Mon échelle d'approche sera en effet singulière portant sur une opération textuelle de qualification de et par un auteur –Sand- de l'une de ses pratiques -le théâtre.

Comment le théâtre vint à Nohant : « Le théâtre et l'acteur ».

Dans les années 1840, la famille Sand va se livrer dans sa maison de Nohant[7], près de Châteauroux dans le Berry, à la pratique du théâtre puis à celle du théâtre de marionnettes[8]. Des traces antérieures de cette proximité avec la pratique et le monde du théâtre pourraient être exhibées. Pourtant, lorsqu'en 1857 ou 1858, elle écrit « Le théâtre et l'acteur »[9], Sand n'évoque ni cette proximité ni ces moments antérieurs, pour condenser la découverte et l'invention de sa pratique du théâtre à Nohant à la fin des années 1840. Plusieurs formes de théâtre ont été pratiquées dans cette maison -tableaux vivants, charades mimées[10]- et ce texte s'attache au passage, un soir de l'hiver 1846, à un nouveau théâtre : le théâtre improvisé. La question des traces antérieures n'a par conséquent que peu d'importance. La condensation qu'opère ce texte en un temps et un lieu précis, en fait un opérateur de qualification de ses propres pratiques théâtrales par George Sand. C'est à cette opération que nous allons nous intéresser à travers l'examen de ce texte sans pour autant nous y cantonner, conviant au besoin d'autres écrits[11].

« Le théâtre et l'acteur » est généralement lu comme portant sur la *commedia dell'arte* Mais plus que cela, au delà du seul caractère improvisé de ce théâtre qu'il évoque, ce texte décrit un dispositif de production qui qualifie la forme théâtrale pratiquée comme relevant, au-delà de la *commedia dell'arte*, de la catégorie de l'art populaire parce qu'elle en présenterait tout ou partie de ses caractéristiques.

---

6 D'où mon intérêt où pour des œuvres où ces acteurs décrivent leurs propres pratiques, des œuvres réflexives. *Cf.* par exemple, Noël Barbe, « *L'Atelier* de Courbet. Une énonciation du travail du peintre », à paraître dans les actes du 127e congrès du Comité des Travaux historiques et scientifiques.

7 Cette maison, près de Châteauroux, dans le Berry, a été achetée par la grand-mère paternelle -Marie Aurore Dupin de Francueil- en 1793. Après la mort accidentelle de son fils, elle y élèvera George Sand avec l'aide d'un précepteur. George Sand s'installera définitivement à Nohant en 1865. Pour une présentation et une histoire circonstanciée de cette maison, *cf.* A.-M. de Brem, *La maison de George Sand à Nohant*, Paris, Éditions du patrimoine (coll. « Itinéraires »), 1999.

8 Des travaux sont faits dans cette maison pour installer le théâtre en 1850 et le castelet des marionnettes en 1854. Nous n'évoquerons pas ici le théâtre de marionnettes. Sur ce point *cf.* Barbe, Noël. « Les marionnettes de George Sand ou comment faire de l'art populaire… » *in :* Musée d'Arts et Traditions Populaires de Champlitte, *Marionnette : objet de vie. 2-Définir*, 2004, pp. 31-47.

9 George Sand, « Le théâtre et l'acteur » *in : Oeuvres autobiographiques*, texte établi, présenté et annoté par G. Lubin, Paris, Gallimard, 1971, t. 2, p. 1239-1244. Ce texte a été publié en partie dans le journal *Le Gaulois* du 29 juin 1904 puis dans le recueil posthume *Souvenirs et idées* paru la même année. Le titre est sans doute d'Aurore Sand, petite fille de George Sand.

10 « Cela ressemblait aux charades que l'on joue en société et qui sont plus ou moins développées selon l'ensemble et le talent qu'on y apporte », George Sand, « Le théâtre des marionnettes de Nohant », *ibid.* , p. 1249.

11 Comme la correspondance ou des œuvres de fiction. Nous convoquerons de façon plus particulière *L'Homme de neige*. L'écriture de ce roman commence en 1857. Il paraît en deux volumes chez Hachette en 1859. Nous ferons ici référence à l'édition de 1904, dans la « Collection des Chefs-d'Oeuvre de France » chez De Lagny.

Ce texte rétrospectif, sous forme de lettre[12], s'articule en trois opérations qui font de la maison de Nohant un lieu particulier.

Première opération. Elle se déroule en trois mouvements. Il s'agit tout d'abord de rompre partiellement les liens entre la maison et sa propriétaire, d'introduire une certaine distance entre les deux :

> « (…) je ne peux même pas vous proposer mon habitation comme un indice à étudier d'une individualité quelconque ; je n'ai rien choisi, je n'ai presque rien créé autour de moi. J'ai été élevée dans le lieu où je vis, mes souvenirs d'enfance font pour moi tout son charme et je n'y donne guère d'autre soin que celui d'y conserver tout ce qui peut être conservé du passé. »[13]

Voici la maison désingularisée, défaites les relations entre les goûts individuels de l'artiste et l'aménagement de son habitat pour l'ancrer dans le temps de son enfance, dans le temps d'avant qu'elle ne soit reconnue comme artiste[14].

Par un second mouvement Sand défait également les liens entre cette maison et l'histoire familiale :

> « J'ignore si ma grand-mère connaissait Nohant lorsqu'elle en fit l'acquisition. Elle y fut longtemps fort gênée et ne put jamais y introduire le luxe de ses anciennes habitudes (…) »[15]

Enfin dans un troisième mouvement, Sand attache cette maison à l'espace régional qui l'entoure : le Berry dont elle dit ici que le temps y est lent, lenteur elle-même enchâssée dans une longue durée qui la redouble :

> « Sous ce rapport, le Berry, et surtout la partie que nous appelons la Vallée-Noire, est une sorte d'oasis, où, en bien comme en mal, le changement arrive sans grandes secousses, et cela, de temps immémorial. »[16]

Cette qualification du Berry est présente dans d'autres textes de Sand. C'est le cas de *La mare au diable*[17] ou encore de *Jeanne*[18].

La maison de Nohant est donc partiellement détachée de ses propriétaires présents et passés, pour être qualifiée par une double insertion, tout à la fois dans un espace plus général qui entretient un rapport culturel particulier au temps –le Berry- et dans le temps de l'enfance de l'auteur.

La *seconde opération* consiste en l'insertion dans cet espace désingularisé d'un objet particulier, cette fois lié aux occupants présents :

> « La distribution à laquelle je n'ai presque rien changé est telle que je n'y peux loger que quelques amis (…) Mais, telle qu'elle est, elle s'est prêtée à nos besoins, à nos goûts et aux nécessités de nos occupations : nous avons trouvé moyen d'y faire deux ateliers de peinture, un atelier de gravure, une petite bibliothèque, un petit théâtre avec vestiaire et magasin de décors.

---

12 Sans que l'on sache d'ailleurs s'il s'agit réellement d'une lettre adressée à un journaliste ou d'une fiction.

13 George Sand, « Le théâtre et l'acteur », *op. cit.*, p. 1239.

14 Daniel Fabre note qu'à partir de Voltaire, le corps de l'écrivain devient un « corps pathétique » affecté par les désordres qui sont tout à la fois provoqués et nécessaires au travail de l'esprit. L'intérieur domestique devient protecteur, fonctionnant comme un exo-squelette. D'une certaine manière, George Sand ou se place dans ce texte hors de ce mouvement, ou définit différemment cet exo-squelette. Cf. Daniel Fabre, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, 25, 1999, p. 1-13 et « Maison d'écrivain. L'auteur et ses lieux », *Le Débat*, 115, 2001, p. 172-176.

15 *Ibid.* , p. 1240.

16 *Ibid.*

17 « Le Berry est resté stationnaire, et je crois qu'après la Bretagne et quelques provinces de l'extrême midi de la France, c'est le pays le plus conservé qui se puisse trouver à l'heure qu'il est. George Sand, *La mare au diable*, Paris, Calmann-Lévy, 1889, p. 140.

18 Où elle écrit du Berrichon qu'il « (…) semble avoir conservé son type gaulois et ses croyances fantastiques. » George Sand, *Jeanne*, texte présenté et annoté par S. Vierne, Grenoble, Éditions Glénat (coll. « Collection de l'Aurore »), 1993, p. 28.

Ce théâtre est la seule chose un peu curieuse de notre maison… »[19]

Voici donc le cadre spatial fixé, la singularité installée dans un espace collectif. La maison peut alors fonctionner comme un dispositif de mise en équivalence avec l'art populaire et s'ouvrir la scène par laquelle le théâtre vint à Nohant, scène constituant la *troisième opération.*

> « « Il y a une douzaine d'années que nous trouvant ici en famille durant l'hiver, nous imaginâmes de jouer une charade, sans mot à deviner, laquelle charade devint une saynète, et, rencontrant au hasard de l'inspiration une sorte de sujet, finit par ne pouvoir pas finir, tant elle nous semblait divertissante. Elle ne l'était peut-être pas du tout, nous n'en savons plus rien, il nous serait impossible de nous la rappeler ; nous n'avions d'autre public qu'une grande glace qui nous renvoyait nos propres images confuses[20] dans une faible lumière, et un petit chien à qui nos costumes étranges faisaient pousser des cris lamentables ; tandis que la brise gémissait au dehors et que la neige, entassée sur le toit tombait devant les fenêtres en bruyantes avalanches.
>
> C'était une de ces nuits fantastiques comme il y en a à la campagne, une nuit de dégel assez douce avec une lune effarouchée dans des nuages fous.
>
> Nous n'étions que six, mon frère et moi, mon fils et ma fille, une jeune et jolie parente et un jeune peintre ami de mon fils[21]. Excepté ma fille qui était la plus jeune et qui s'amusait fort tranquillement de ce jeu, nous nous étions tous peu à peu montés ; il est vrai qu'il y avait là un délicieux piano dont je ne sais pas jouer, mais qui se mit à improviser tout seul sous mes doigts je ne sais quoi de fantasque.
>
> Un grillon chanta dans la cheminée, on ouvrit la persienne pour faire entrer le clair de lune. A deux heures du matin, mon frère, craignant d'inquiéter sa famille, alla lui-même atteler sa carriole pour rejoindre ses pénates, à une demi-lieue de chez nous. Dans la confusion des changements de costumes, il ne put retrouver son paletot. « A quoi bon ? dit-il. Me voilà très chaudement vêtu. »
>
> En effet, il était couvert d'une longue et lourde casaque de laine rouge, provenant de je ne sais plus quel costume de l'atelier de mon fils et d'un de ces bonnets également en laine rouge, dont se coiffent les pêcheurs de la Méditerranée. Il partit ainsi en chantant, au galop de son petit cheval blanc, à travers le vent et la neige. S'il eût été rencontré, il eût été pris pour le diable, mais on ne rencontre personne à pareille heure sur nos chemins. »[22]

Ce théâtre vint donc à l'existence par une nuit d'hiver caractérisée par une situation d'entre-deux, de dérèglement et d'assignation de nouvelles qualités. L'entre-deux est temporel mais surtout spatial : c'est à la fois l'hiver et le dégel, nous sommes dans la maison mais elle est ouverte et éclairée par la lumière extérieure, habillé d'un costume de théâtre le frère de Sand se promène hors de la « scène ». C'est une nuit où se produisent de nouvelles qualifications des êtres et des choses : le frère attelle lui-même ses chevaux, il porte un bonnet de pêcheur méditerranéen bien qu'il ne le soit pas, rencontré ainsi au dehors il se verrait attribuer une identité de surnature. Alors qu'elle ne sait pas jouer, Sand se met au piano et c'est ce dernier

---

19 George Sand, « Le théâtre et l'acteur », *op. cit.* , p. 1240.

20 La présence de ce miroir fait signe de réflexivité dans un texte où Sand vise à décrire et par là qualifier sa pratique.

21 La « jeune parente » est Augustine Brault (1824-1905), fille d'une cousine germaine de la mère de Sand, que George Sand a recueilli. Eugène Lambert (1825-1900) est le « jeune peintre ». Il restera dix ans à Nohant occupant l'atelier dit de Delacroix (A. -M de Brem, *op. cit.* , p. 62).

22 George Sand, « Le théâtre et l'acteur », *op. cit.* , p. 1240-1241.

qui improvise sous ses doigts. Tout le monde est peu à peu « monté » sauf la plus jeune fille[23].

Un changement d'état se produit à Nohant au cours de cette nuit. Les qualités nouvelles des participants de la soirée et de leurs pratiques théâtrales présentent des points communs, avec la *commedia dell'arte* certes mais aussi avec l'art populaire. Ces pratiques sont en effet caractérisées par :

- le dépassement du théâtre moderne puisque ce qui se passe à Nohant relève de « ce qu'il ne faut pas chercher dans le théâtre moderne »[24]. *A contrario* on peut donc penser y trouver une « sauvage originalité », des « émotions naïves » et une « vérité primitive ».[25]

Le sens de primitif est, chez Sand, précis. Dans *La mare au diable*, lorsqu'elle parle des charmes de la vie primitive, c'est de la « vie champêtre » dont il s'agit. Le primitif, c'est le rustique et le paysan, dernier conservatoire du passé celte, c'est le temps d'avant. Ce sont aussi d'autres façons de penser. Le primitif est le monde de la « méditation vague, où les idées ne se formulent point. »[26] Il est question, dans cette scène première du théâtre, d'images confuses[27]. C'est dans ce primitif qu'est inséré Nohant en étant indexé sur le Berry qui l'entoure.

- l'absence d'épaisseur du dispositif acteur-rôle :

> « Il n'y avait pas ce qu'en langage d'art théâtral on appellerait du naturel. Le naturel est une imitation de la nature. Nos jeunes improvisateurs étaient plus que naturels, ils étaient la nature même. »[28]

C'est à une sorte de transparence des consciences que nous invite George Sand, tout comme Jean-Jacques Rousseau lorsqu'il oppose la fête au théâtre[29]. A la capacité des acteurs de produire les signes extérieurs d'une émotion[30] est opposée leur disposition à mettre en forme une émotion réelle. Cette absence d'épaisseur est approchée en particulier grâce à l'improvisation. Sand renvoie là à la *commedia dell'arte*. Mais cette question de l'improvisation est constante dans les œuvres où elle met en scène des « artistes populaires », maîtres sonneurs ou marionnettistes, ainsi que dans ses qualifications de la « poésie rustique » :

> « C'est le propre de la littérature orale (…) La poésie rustique, comme la musique rustique, compte autant d'arrangeurs que d'individus. »[31]

- l'accession à un « théâtre complet »puisque l'une des manières de réduire la distance entre le rôle et l'acteur réside dans la conjonction de l'auteur et de l'acteur :

> « Je dis surtout que le théâtre ne sera complet que lorsque les deux professions n'en feront plus qu'une ; c'est-à-dire quand l'homme capable de créer un beau rôle pourra le créer réellement, en s'inspirant de sa propre émotion et en trouvant en

---

23 Le Bescherelle de 1856, donne pour « se monter » et parmi d'autres sens :
« - S'élever. Se monter au ton de la plus haute éloquence. (…)
- S'exalter. S'échauffer, s'irriter. Son imagination se monte. Sa tête se monte. Cet homme se monte aisément.
- S'exalter réciproquement »
Bescherelle aîné, Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française, Paris, Garnier Frères, 1863, p. 560. Dans *L'Homme de neige*, Christian dit à l'avocat : « En fait d'improvisation, on est toujours très-monté quand le moment vient de finir, et c'est quand la toile baisse sur un dénoûment qu'il faudrait pouvoir commencer. C'est alors qu'on aurait du feu, de l'âme et de l'esprit ! », *op. cit.* , t. 2, p. 108. Nous reviendrons plus loin sur l'exception que représente la jeune fille.
24 *Ibid* ., p. 1242.
25 *Ibid.*
26 George Sand, *Jeanne*, *op. cit.* , p. 28.
27 George Sand, « Le théâtre et l'acteur », *ibid.* , p. 1240.
28 George Sand, « Le théâtre et l'acteur », *op. cit*. , p. 1241.
29 Cf. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard (coll. « tel », 1971, p. 116-121.
30 Pour reprendre l'expression de Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard (coll. « nrf essais »), 1999, p. 545.
31 George Sand, *Légendes rustiques*, Guéret, Éditions Verso, 1987, p. 10.

lui-même l'expression juste et soudaine de la situation dramatique. »[32]

L'art populaire est aussi réputé comme un art complet[33].

Dans ce récit d'un changement d'état, une place particulière est attribuée à l'évocation de l'enfance. L'espace dans lequel s'insère le théâtre est attaché au temps de l'enfance de Sand :

> « J'ai été élevée dans le lieu où je vis, mes souvenirs d'enfance font pour moi tout son charme ».[34]

L'une des participantes de cette soirée où tout se joue, semble ne pas changer d'état. Il s'agit de la fille de Sand « qui était la plus jeune », comme si cette jeunesse lui permettait d'accéder à la forme théâtrale pratiquée sans avoir besoin pour cela de « monter ». Par ailleurs, Sand note la facilité de ses enfants à être « la nature même » :

> « J'étais vivement frappée de la facilité avec laquelle nos enfants (…) dialoguaient entre eux (…) »[35]

Elle se sent « aussi enfant qu'eux-mêmes ».[36] On sait que l'enfance est une métaphore de l'art populaire. La chanson populaire est définie par Champfleury, par exemple, comme « un pauvre petit art tout nu, souvent crotté mais gai et souriant, naïf et ne craignant pas plus de montrer ses nudités que l'enfant qui vient de naître. »[37] Le théâtre de Nohant permet de retrouver des « émotions naïves »[38].

De ce point de vue, un rapprochement peut être opéré entre le récit du moment où le théâtre vint à Nohant et un conte de Dickens[39]. Rappelons qu'un grillon chante dans la cheminée au moment où le nouveau théâtre apparaît à Nohant. Dans *Le Grillon du Foyer* que Dickens écrit entre 1843 et 1846, alors que l'animal chante :

> « Mme Peerybingle courut (…) à la porte où le bruit des roues d'une charrette, le pas d'un cheval, la voix d'un homme, les allées et venues d'un chien transporté de joie et l'apparition aussi surprenante que mystérieuse d'un enfant (…) ».[40]

Le chant du grillon est non seulement en conjonction avec l'apparition de l'enfant[41], mais de plus le voiturier qui l'apporte cache dans sa poitrine la « véritable poésie du cœur »[42].

---

32 George Sand, « Le théâtre et l'acteur », *op. cit.* , p. 1243.

33 De ce point de vue, Joseph dans *Les Maîtres Sonneurs* présente un engagement total dans la pratique de son instrument. Possédant une voix « rétive », « il souhaite de musiquer sur un instrument qui ait une voix en place de la sienne, et qui chante tout ce qui vient dans son idée. », Georges Sand, *Les Maîtres Sonneurs, op. cit.* , p. 109. Ce qui est en jeu, c'est une réduction des distances entre la pensée et l'instrument, une transparence des médiations.

34 *Ibid.* , 1239.

35 *Ibid.* , p. 1241. Au XIXe siècle, la peinture ou ses critiques comme Baudelaire, verront dans la reproduction du « naturel enfantin » un modèle à atteindre tandis qu'au début du XXe siècle le dessin d'enfants sera l'objet des attentions des artistes. *Cf.* sur ce point Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.

36 *Ibid.* , p. 1244. Dans *Les Maîtres Sonneurs*, lorsque Joseph flûte, Brulette a « mille ressouvenances du temps passé », elle se sent comme dans son « petit lit » donc dans le temps de son enfance. George Sand, *op. cit.* , p. 117-118.

37 Champfleury, *Chansons populaires des provinces de France.* Paris, Lécrivain et Toubon, 1860, p. I.

38 George Sand, « Le théâtre et l'acteur », *op. cit.* , p. 1241.

39 Je n'ai -pour l'instant- aucun témoignage qui me permettrait d'avancer que Sand l'a bien lu.

40 Charles Dickens, *Contes de Noël*, Paris, Hachette et Cie, 1890, p. 180.

41 Cette mise en relation se fait aussi en d'autres endroits. Dans le *Dictionnaire classique d'histoire naturelle*, Guérin, rédacteur des articles consacrés au « gryllon » écrit que les « enfans à la campagne s'amusent à les chasser », Bory de Saint-Vincent (ed.), *Dictionnaire classique d'histoire naturelle*, Paris, Rey et Gravier, Baudoin Frères, 1825, t. 7, p. 550-552. On se reportera avec intérêt sur cette question aux travaux d'Eugène Rolland ou de Charles Beauquier sur la faune populaire, aux souvenirs de P. –H. Fabre. Claudie Voisenat cite les souvenirs d'enfance de Gaston Vuillier (1845-1915), dessinateur-ethnographe. *Cf.* Claudie Voisenat, « L'artiste, l'ethnographe et les grillons de l'enfance » *in : Gaston Vuillier ou le trait du voyageur*, Carcassonne, Garae Hésiode, 2002, p. 105-116. Sur l'investissement d'un autre insecte -la cigale- *cf.* Jean-Louis Fabiani et Franck Pourcel, « Les cigales muent aussi dans l'espace symbolique » *in :* V. Nahoum-Grappe et O. Vincent (eds.), *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2004, p. 35-48.

Nous avons assisté là à la construction de la maison comme dispositif hétérotopique de mise en équivalence des pratiques de ses habitants et des caractéristiques de l'art populaire. La maison est arrachée à une assignation individuelle[43] pour être attachée à un espace collectif culturellement qualifié. A l'intérieur de cet espace en quelque sorte « enraciné » prend place une expérience singulière avec l'installation de deux ateliers de peinture, d'un atelier de gravure, d'une petite bibliothèque et bien sûr du théâtre. La singularité de ce dernier est tout à la fois minorée et mise en avant puisque c'est « la seule chose un peu curieuse »[44].

Au-delà de cette seule maison, Sand fait de l'hétérotopisme la condition de l'artiste populaire. Il en est ainsi dans *L'Homme de neige*[45]. Christian, le héros, est un montreur de marionnettes -art populaire par excellence chez Sand- qui vient dans un château suédois pour y présenter un spectacle. Il raconte sa vie à Goelfe avocat venu s'occuper des affaires du châtelain. La naissance du héros est mystérieuse. A quatre ans il est confié en Italie à des parents adoptifs, puis à leur mort parcourt l'Europe et devient célèbre grâce à ses spectacles. On apprendra plus tard qu'il est suédois, de la Dalécarlie, présentée à l'image du Berry, comme une région de conservation des traditions. Le héros est décrit par Sand comme étant de plusieurs lieux à la fois : la Suède lieu retrouvé de sa naissance mais aussi l'Italie pays de ses parents adoptifs. Il aime dit-il « le beau soleil et la sombre nuit »[46]. Tout à la fois personne ne doute « qu'il ne fût de pure race dalécarlienne, race tranchée et très différente des autres types scandinaves »[47] et il y a « comme un parfum d'Italie et de France attaché à sa personne »[48]. Il juxtapose en lui plusieurs lieux tout comme l'artiste populaire doit pouvoir négocier le fait d'être à la fois « populaire » et « artiste », « enraciné » et « singulier ». Sa position se doit d'être une singularité enracinée dans un espace collectivement qualifié.

Lorsque Sand met en scène une rupture de cet équilibre hétérotopique, elle en propose deux modalités de règlement. Dans *Les Maîtres Sonneurs*[49], Joseph cornemuseux de génie est rejeté par les autres musiciens jusqu'à le tuer. La singularité provoque la mise à distance, ici de façon radicale. A l'opposé, le refus de la singularité conduit à un déplacement vers un ordre domestique. Le grand bûcheux, initiateur de Joseph, abandonne la forêt pour le travail de la terre et ne fera plus de musique qu'en famille. Une fois son attachement natal à la Suède établi, Christian le marionnettiste va être conduit, certes après quelques pérégrinations, à ne pratiquer son art que dans son milieu familial.

Nous sommes, il faut le rappeler, dans une période de l'histoire littéraire où le roman, si l'on en croit Thomas Pavel, est situé du côté de l' « ambiance sociale et historique ». Pavel décrit en effet le monde romanesque en tension entre deux pôles : l'« ambiance sociale et historique » et l'« expérience individuelle ». Au XIXe siècle -contrairement à certaines périodes précédentes- le postulat de l'enracinement de l'individu dans son milieu social et culturel semble l'emporter[50]. Se pose alors la question de la place et du statut de l'expérience singulière, de sa possibilité :

---

42 Charles Dickens, *op. cit.* , p. 181. Un grillon chante également quant, pour la première fois, Joseph joue de la flûte à Tiennet et Brulette. Ce qu'il joue paraît si différent de ce que ses amis entendent habituellement que Tiennet trouve cette musique « enragée » : « ça me représentait un sabbat de fous », George Sand, *Les maîtres Sonneurs, op. cit. , p.* 116.

43 Sinon celle du temps de l'enfance de sa propriétaire, nous y reviendrons.

44 George Sand, « Le théâtre et l'acteur », *loc. cit.*

45 La première édition paraît chez Hachette en 1859, en deux volumes.

46 George Sand, *L'homme de neige*, Paris, De Lagny, (coll. « Collection des Chefs-d'Oeuvre de France »), 1904, t. 1, p. 227.

47 *Ibid.* , p. 132.

48 *Ibid.*

49 Ce roman est d'abord publié sous forme de feuilleton en juin et juillet 1853 dans le journal *Le Constitutionnel*, puis la même année sous forme de livre chez Cadot.

50 *Cf.* pour les développements détaillés de ces thèses, Thomas Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1996 ; Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard (coll. « Nrf essais »), 2003 ; Thomas Pavel, *Fiction et perplexité morale*, conférence prononcée

> « (…) la croyance à l'enracinement limite nécessairement la liberté de mouvement consentie à l'individu. »[51]

Sand neutralise au moins temporairement cette tension par son inscription dans un espace particulier qui, présentant les caractéristiques des espaces hétérotopiques de Michel Foucault, permet de réduire l'écart.

Espace hétérotopique/hétérotopisation de l'espace

Travailler sur Foucault c'est travailler à partir de Foucault, note Judith Revel[52]. Mais travailler avec Foucault, c'est aussi travailler sur Foucault, ce qui est vrai par ailleurs de tout auteur, sauf à construire des mausolées. Que dire alors de la notion d'hétérotopie après l'avoir engagée dans notre entreprise ?

Disjoindre/condenser. Un rapprochement et une comparaison pourraient être opérés entre l'hétérotopie et une notion issue du corpus de l'ethnologie classique, celle de rite de passage, employée pour la première fois par Van Gennep en 1909, qui désigne par là, les rites qui accompagnent des changements de lieu, d'état, d'occupation[53]. Ce rapprochement et cette comparaison peuvent se faire tout d'abord parce qu'un changement d'état des individus se produit à Nohant et que le cœur de la démonstration de Van Gennep porte sur les rites qui accompagnent de tels changements. Il est ensuite question, dans le texte de Sand, de l'institution d'une identité -des lettrés en artistes populaires- opération qui peut être accompagnée de rites, comme le rappelle Pierre Bourdieu dans son analyse des rites de passage[54]. Enfin les situations mises en avant par Arnold Van Gennep et Michel Foucault sont parfois proches. Pour Michel Foucault :

> « Dans les sociétés dites « primitives », il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc. »[55]

Dans *Les rites de passage*, Van Gennep cite de tels lieux, les garçons et les filles qui vivent à part des gens mariés, « parfois dans une maison spéciale, ou un quartier»[56], les classes professionnelles qui peuvent se voir chacune assigner une demeure, le cantonnement des Juifs dans les ghettos au moyen âge, la séparation matérielle des clans… « Bref, le changement de catégorie sociale implique un changement de domicile »[57] écrit-il, insistant sur la similitude des rites de passage et des passages matériels : col en montagne, seuil d'une maison, frontière entre pays….

---

le 10 juin 2003 (en ligne), disponible sur <http://www.fabula.org>, consulté le 27 février 2004.

51 Thomas Pavel, *La pensée du roman, op. cit.* , p. 215.

52 Judith Revel, « 'Notre héritage n'est précédé d'aucun testament' » *in :* Dominique Franche, Sabine Prokhoris, Yves Roussel *et al.* (eds.), *Au risque de Foucault,* Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 18.

53 Arnold Van Gennep, *Les rites de passage,* Paris, Picard, 1981.

54 Pierre Bourdieu, « Les rites comme actes d'institution » *in :* Pierre Centlivres et Jacques Hainard (eds.), *Les rites de passage aujourd'hui. Actes du colloque de Neuchâtel 1981,* Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1986, p. 206-215. Ce texte est reproduit dans Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique,* Paris, Éditions du Seuil, 2001.

55 Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.* , p. 1575-1576.

56 Arnold Van Gennep, *op. cit.* , p. 276.

57 *Ibid.*

Si le créateur de l'ethnographie française[58] parle de lieux liés à des états, c'est surtout le processus de séparation qui, dans son analyse, l'emporte. Le franchissement de seuil est le motif spatial sur lequel est construite l'architecture intellectuelle des rites de passage. Lorsque, par exemple, Nicole Belmont, spécialiste de son œuvre, évoque le dispositif matériel qui lui permet de comprendre l'intuition de Van Gennep, c'est d'une pierre trouée, d'un arbre fendu, à travers lequel on fait passer un enfant dans un rituel de re-naissance dont il s'agit[59]. Un lieu vide donc, un lieu évidé, un trou[60] où l'on passe. L'espace qui fait comprendre Van Gennep est un lieu qui a pour fonction de suspendre toute qualité, de disjoindre des espaces, de faire flotter « entre deux mondes. »[61]

Dans ce domaine de l'ethnographie, la question des rites de passage dans leur rapport à l'espace, a pu être traitée d'une façon plus proche de Michel Foucault que de Van Gennep, par exemple par André Schaeffner (1895-1980). Ethnomusicologue, travaillant sur les Kissi d'Afrique de l'Ouest dans les années quarante, il a, je crois, l'intuition de la transformation d'un lieu par une action venant d'un autre lieu. Le schéma des rites d'initiation, chez les Kissi, suit un schéma qui fait se succéder une longue retraite en forêt aboutissant à la représentation d'un spectacle, un lieu secret et un lieu public. S'interrogeant alors sur l'importance de la notion de lieu dans l'analyse des rites, Schaeffner note que l'action jouée emprunte des choses au lieu secret, et qu'elle a assez de force pour dénaturer le lieu réel où se trouvent les spectateurs. Les acteurs « *sortent* de la forêt ou de la brousse et (…) transportent avec eux la forêt ou la brousse. »[62] Le lieu où se joue l'action ne semble pas perdre complètement ses qualités, puisque Schaeffner précise qu'il n'est pas pour autant une scène de théâtre.

Avec la notion d'hétérotopie de Michel Foucault, nous sommes moins suspendus entre deux mondes que dans les deux mondes à la fois, il s'agit moins de franchir des limites que de réunir en un seul lieu. L'accent n'est pas mis sur un espace disjonctif permettant de passer d'un état à l'autre par une suspension des qualités, mais sur un espace comme opérateur de qualification par condensation des qualités de plusieurs autres espaces. Si, par les rites de passages, Van Gennep rapporte la manipulation du temps à un passage entre différents lieux, chez Michel Foucault cette manipulation se fait par l'inscription de temporalités dans un lieu particulier.[63]

Hétérotopie/hétérotopisation. Ce renversement nous permet de donner du sens et aide à comprendre la façon dont Sand pense ses pratiques en les inscrivant dans un espace qualifié, entre autre par des temporalités, la manière dont elle réduit la tension entre singularité et collectivité. Emprunter à un auteur, c'est aussi parfois s'insinuer et s'inscrire dans ses silences. Au regard de l'usage que nous faisons de l'hétérotopie, le texte de Michel Foucault en contient plusieurs. Nous n'en retiendrons qu'un, parce qu'il nous paraît majeur. D'une certaine manière, Michel Foucault fait des lieux hétérotopiques des formes nécessaires que

---

[58] Pour reprendre l'expression de Nicole Belmont, *Arnold Van Gennep créateur de l'ethnographie française,* Paris, Payot, 1974.

[59] Nicole Belmont, « La notion de rite de passage » *in :* Pierre Centlivres et Jacques Hainard (eds.), *Les rites de passage aujourd'hui. Actes du colloque de Neuchâtel 1981,* Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1986, p. 15 et 16.

[60] Pierre Centlivres, « Le trou dans tous ses états » *in :* Jacques Hainard et Roland Kaehr (eds.), *Le trou,* Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1990, p. 48 et 49.

[61] Arnold Van Gennep, *op. cit.* , p. 24.

[62] André Schaeffner, *Le sistre et le hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines,* Paris, Hermann, 1990, p. 166. Jean-Christophe Sevin m'a signalé ce texte, qu'il en soit remercié.

[63] « Les hétérotopies sont liées le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies », Michel Foucault, *loc. cit.* , p. 1578.

des pratiques viendraient remplir, même si la lecture de son texte ne peut se réduire à cela[64]. Pour notre part, nous avons tenté de saisir la façon dont un acteur institue un lieu comme hétérotopique, de prendre en compte la dimension productiviste de l'énonciation[65].

De l'hétérotopie à l'hétérotopisation, de Michel Foucault à Michel de Certeau ? « aux risques et périls de ceux qui s'y exposent »[66] écrit Félix Guattari. A leur bénéfice aussi … pourrions-nous ajouter.

---

[64] Les exemples qu'il choisit donnent en particulier cette impression. Leur statut reste ambigu.

[65] Pour reprendre l'expression de Félix Guattari lorsqu'il qualifie l'entreprise foucaldienne. F. Guattari, *op. cit.*

[66] *Ibid.*