



**HAL**  
open science

## Du théâtre de Nohant aux scènes parisiennes : répétitions, adaptations, réécritures

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Du théâtre de Nohant aux scènes parisiennes : répétitions, adaptations, réécritures. Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIXe siècle, Créaphis, pp.167-181, 2012. hal-00910241

**HAL Id: hal-00910241**

**<https://hal.science/hal-00910241>**

Submitted on 27 Nov 2013

**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.

## **Du théâtre de Nohant aux scènes parisiennes : répétitions, adaptations, réécritures**

L'échec cuisant de la première de *Cosima ou la Haine dans l'amour* à la Comédie-Française le 29 avril 1840<sup>1</sup> mit brutalement fin aux premières ambitions dramatiques de George Sand, ambition dont témoignaient indirectement depuis 1833 plusieurs « pièces à lire » publiées dans la *Revue des Deux Mondes*. Ces « spectacles dans un fauteuil » à la manière de Sand s'intitulaient *Aldo le rimeur*, *Les Sept Cordes de la lyre*, *Gabriel*, *Les Mississipiens*. Les années précédant la Révolution de 1848 sont dominées, dans la création sandienne, par la composition de « paraboles socialistes » (les romans *Horace*, *Le Meunier d'Angibault*, *Le Pêché de Monsieur Antoine*) parmi lesquelles figure le monument romanesque formé par *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*. Ces huit années semblent marquées par la stérilité sur le plan théâtral : aucune pièce n'est jouée entre 1840 et 1848, entre *Cosima* et *Le Roi attend*, prologue donné à l'occasion des fêtes saluant la nouvelle république. Si l'activité théâtrale de Sand quitte momentanément la sphère publique, elle trouve refuge dans l'intimité de Nohant à partir de 1846. Le théâtre de société vient compenser, dans l'espace familial privé, les frustrations de la dramaturge qui n'a pas su imposer au public parisien sa conception d'un drame « intérieur » avec *Cosima*, en rupture avec le drame romantique flamboyant<sup>2</sup>.

La première époque théâtrale était marquée par la relation avec Musset : *Aldo le rimeur* est la plus mussettienne des pièces de Sand, dont le tout premier essai dramatique était *Une conspiration en 1537*, matrice de *Lorenzaccio*. Le temps du théâtre libre, d'abord fondé sur la charade et l'improvisation d'après canevas, au château de Nohant est quant à lui dominé en ses débuts par Frédéric Chopin. Selon le récit de Sand, tout serait parti des improvisations « para-musicales » du pianiste :

Le tout avait commencé par la pantomime et ceci avait été de l'invention de Chopin. Il tenait le piano et improvisait, tandis que les jeunes gens mimaient des scènes et dansaient des ballets comiques. Je vous laisse à penser si ces improvisations admirables ou charmantes montaient la tête et déliaient les jambes de nos exécutants<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Créée le 29 avril 1840, *Cosima* a quitté l'affiche du Théâtre-Français le 17 mai.

<sup>2</sup> Cet article, dont les exemples développés sont originaux, condense certaines analyses proposées dans mon ouvrage *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, coll. « Theatrum mundi », 2010.

<sup>3</sup> *Le Théâtre des marionnettes de Nohant* (1876), repris dans George Sand, *Œuvres autobiographiques*, édition de Georges Lubin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II, p. 1249.

La seconde étape dans la naissance d'un théâtre élaboré est la charade, héritée des théâtres de société du siècle précédent : à la contemplation solitaire du mime succède la participation de tous à l'interprétation de l'énigme ; ce théâtre embryonnaire est le lieu d'une quête de sens, collective et active. Vient enfin le temps de l'invention structurée en intrigue : « Peu à peu, le mot de la charade disparut et l'on joua d'abord des saynètes folles, puis des comédies d'intrigues et d'aventures, puis enfin des drames à événements et à émotions<sup>4</sup> ». Le processus reconstitué après-coup continue d'élever le théâtre à la dignité d'une œuvre, grâce au progressif détachement des personnages et à l'invention de l'action.

De fait, le 8 décembre 1846, les représentations au château commencent avec le scénario du *Druide peu délicat*, « folie en 2 tableaux », pièce jugée suffisamment importante pour être reprise quatre ans plus tard<sup>5</sup>. Les vertus d'un art pauvre se devinent à la lecture du manuscrit<sup>6</sup> où les accessoires « dans le style » de la pièce se trouvent énumérés au fil des scènes : « guitare », « bouteille et poison dans une poivrière », « hache et corde », « dominos, armes de toute pièce », « contre-poison, un navet ». Le scénario possède le charme du primitivisme dans sa simplicité même, l'absence de dialogue conférant à l'action une forme de brutalité, comme dans la violence du dénouement : la Princesse de Grenade doit, sur ordre du Roi son père, épouser le Tambour-Major mais elle a jeté son dévolu sur le brigand Charabiatinos. Avec l'aide d'un Druide, elle endort et ligote le Tambour-Major pour fuir à cheval avec son brigand – « le Druide sert de monture » précise le manuscrit. Au second acte, le Druide trahit la Princesse et aide le Tambour-Major à l'enlever ; mais le Roi a changé d'avis et, accusant désormais le Tambour-Major de « s'être pochardé », il unit sa fille et le brigand. Pour se venger, l'amoureux éconduit empoisonne tout le monde, lui compris, et tue le Druide avant de mourir. Assumant, dans cette pochade, l'in vraisemblance et l'artifice, Sand y découvre quelques secrets de la théâtralité – d'un théâtre qui se présente et s'assume comme tel<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> *Ibid.* Dans le texte *Le Théâtre et l'Acteur*, Sand indique dès 1858 les mêmes conditions de la naissance du théâtre de Nohant : « 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 » (repris dans *Œuvres autobiographiques*, éd. citée, t. II, p. 1240). Le « mot » de la charade disparaît d'emblée, selon cette version, alors qu'il s'efface progressivement dans le récit du *Théâtre des marionnettes de Nohant*.

<sup>5</sup> Voir Gay Manifold, *George Sand's Theatre Career*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1985, p. 110.

<sup>6</sup> Manuscrit du *Druide peu délicat*, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP), Fonds Sand, O 33 A et B, 5 feuillets. Le canevas est repris dans l'édition de Roberto Cuppone, *Théâtre inédit, documents et dessins* de George Sand et Maurice Sand, Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerca sul Viaggio in Italia, 1997, t. II, p. 23-25.

<sup>7</sup> On est loin, alors, des effets de réel et du mimétisme illusionniste recherchés dans les comédies bourgeoises données par Sand au Gymnase sous le Second Empire, dépourvues précisément de « théâtralité ».

Pendant l'hiver 1846-1847, la veillée accueille ainsi l'improvisation sur canevas et fait revivre quelques types de la comédie italienne : après *Le Druide peu délicat*, on donne successivement en décembre *Pierrot précepteur* le 9, la « pantomime fantastique » *Thomiris reine des Amazones* le 10, *Cassandre persuadé*, « pantomime burlesque », le 11, la pantomime (« saynète de cape et d'épée ») *Scaramouche brigand* le 12, *Les Deux Vivandières*, joué le 13 en pantomime et repris par « fragments dialogués » ensuite, la féerie de *La Belle au bois dormant* le 14, puis *Scaramouche précepteur* le 15 et *Pierrot maître de chapelle* le 17<sup>8</sup>. On remarque la brièveté de ces premières œuvres, de moins de dix pages manuscrites. Cette rapidité de composition est attestée par la correspondance de Sand, qui confie par exemple à Emmanuel Arago : « J'écris la pièce pendant le dessert, on apprend les rôles pendant le café. On est costumé à 10 heures, c'est le plus long et ce qui amuse le mieux, la pièce est jouée à minuit, on soupe ensuite et on se couche à 2 h.<sup>9</sup> ». Tout le plaisir consiste à mêler l'activité artistique au quotidien, à faire de ce mélange l'aliment d'une sociabilité familiale et amicale. Y participent alors le camarade d'atelier de Maurice Sand, Eugène Lambert, l'éphémère fiancé de Solange (fille de George Sand), Fernand de Preaulx, la fille adoptive de Sand, Augustine Brault, dite Titine. Sand n'est pas peu fière du résultat artistique obtenu avec de si faibles moyens et une si modeste troupe : « Le plus merveilleux, c'est qu'avec ces 5 enfants dont 4 sont artistes jusqu'à la moelle des os, avec des paravents, des vieux rideaux, des feuillages d'arbres verts, des loques repêchées dans les greniers, du papier d'or et d'argent, nous arrivons à faire des décors, des costumes, des coulisses, et tout cela portatif, installé dans le salon où il fait chaud et mis en place en 10 minutes<sup>10</sup> ». La rapidité dans la préparation de ce spectacle « à portée de main » contribue à son charme : la capacité de transfigurer l'univers domestique fait toute la magie de ce théâtre élémentaire, loin du théâtre moderne « trop perfectionné pour n'avoir pas perdu sa sauvage originalité et ses émotions naïves<sup>11</sup> ».

Un certain nombre de perfectionnements techniques scandent l'histoire de ce théâtre privé. En novembre 1849, le grand théâtre trouve sa place définitive dans le château, dans une chambre du rez-de-chaussée, contiguë à l'ancienne « salle des archives » où Maurice installe ses marionnettes : « On monte un plancher sur tréteaux dans la pièce d'en-bas sur la cour qui

---

<sup>8</sup> D'après la liste des pièces jouées sur le Théâtre de Nohant établie (avec quelques variantes de dates par rapport aux manuscrits conservés) par Maurice Sand, manuscrit repris dans l'édition Cuppone, éd. citée, p. 463.

<sup>9</sup> Lettre à Emmanuel Arago, [Nohant,] 9 X<sup>bre</sup> [1846], dans George Sand, *Correspondance*, édition de Georges Lubin, Paris, Garnier, 1966-1991, t. VII, p. 560. Nous abrégeons désormais *Corr.*

<sup>10</sup> Lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant, 30 décembre 1846], *Corr.*, VII, 571.

<sup>11</sup> *Le Théâtre et l'Acteur*, op. cit., p. 1242.

devient le théâtre<sup>12</sup> ». Un nouvel agrandissement des lieux est réalisé pendant l'hiver 1850-1851 par le percement d'un mur entre le théâtre et la salle de billard. Le théâtre s'ouvre aux vertus de la distance et de la parfaite séparation entre scène et salle, conditions d'une nouvelle illusion :

Je travaille aussi avec Manceau à la belle surprise que nous voulons faire à Bouli [Maurice] et qui est presque prête. C'est la suppression du mur qui séparait le théâtre du billard, à présent ces deux pièces sont jointes par une belle arcade. Le public n'en dépassera pas la limite et verra à distance. Il y aura de l'effet. Dans la partie de la salle qu'il occupait autrefois, sur les côtés, les coulisses sont artistement prolongées et forment des loges grillées, où les acteurs, sans être vus du public, seront bien assis et assisteront à la pièce, quand ils ne seront pas en scène. [...] La toile ne s'ouvre plus en deux, elle monte sur un cylindre. Enfin, c'est un bijou que notre petit théâtre<sup>13</sup> [...].

De nouveaux acteurs font leurs premiers pas sur la scène privée : Nancy Fleury, filleule de Sand qui la trouve « trop larmoyante et maniérée », Eugénie Duvernet, épouse de l'ami de jeunesse d'Aurore Dupin, et surtout le graveur Alexandre Manceau, « l'ami de Maurice et de Lambert », « notre premier acteur maintenant » : « Il joue le sérieux et le comique, et pour les costumes, pour se faire une tête, pour arranger les décors, il est de première force<sup>14</sup> ». Sand elle-même participe à quelques créations, même si le jeu lui sied moins que le travail de scénariste, de costumière ou d'accompagnatrice : elle est la Duchesse dans *Scaramouche précepteur* (1846), le grand chef des eunuques dans *L'Incroyable à Constantinople* (1847), Inésilla dans *L'Aventurière* (1849), Edul dans *La Famille maudite* (1849) ou Pietro Colonna dans *Une nuit à Ferrare* (1849). Bientôt, quelques invités de Nohant seront conviés non seulement à assister aux représentations mais aussi à se produire sur le grand théâtre : le critique Paul Bocage dans *Beaucoup de bruit pour rien*, le compositeur Joseph Ancessy dans *Vive le roi ! Vive la ligue !*, l'actrice Jeanne Arnould Plessy dans *Le Bail à Jeannette*. La transformation la plus importante concerne en effet l'admission devant la scène d'un public d'amis et de voisins : le cercle s'ouvre, l'amusement s'offre à l'admiration et aux

---

<sup>12</sup> Tableau synoptique de l'histoire comparée du Théâtre et des Marionnettes de Nohant, par Maurice Sand, repris dans l'édition Cuppone, éd. citée, p. 459.

<sup>13</sup> Lettre à Augustine de Bertholdi, [Nohant, 24 janvier 1851], *Corr.*, X, 47-48. D'après le plan levé par Gay Manifold, le « grand » théâtre de Nohant, dans son état actuel, offre une scène de 4, 40 m. de large sur 3, 85 m. de profondeur ; la salle, plus étroite à cause de l'arceau percé dans le mur, est de 3, 65 m. de large sur 5, 50 m. de long. *Op. cit.*, p. 126.

<sup>14</sup> Lettre à Augustine de Bertholdi, [Nohant, 15 janvier 1850], *Corr.*, IX, 426-427.

applaudissements – le théâtre impose ses codes à ce qui n’était que jaillissement spontané et intime, *entre soi*.

Le théâtre de Nohant, dans son mouvement premier, s’affranchit autant des théâtres institutionnels que de la tradition littéraire, textuelle ou « logocentrique », de la scène : il s’agit d’un théâtre sans texte (du moins à ses débuts), confié à l’improvisation du moment, à l’inspiration du soir et aux moyens du bord, soumis aux aléas de la réunion familiale ou amicale. Une lettre à l’amie de Sand, Maria-Laetitia de Solms, insiste sur la nature non littéraire de ce théâtre de société, impossible à publier en l’état : « Comment donc voulez-vous que je vous envoie une des pièces du répertoire de Nohant, qui ne sont que des canevas dont mes enfants et leurs jeunes amis improvisent le dialogue [...] ? Ces canevas ne supporteraient pas la publicité, et, par leur sécheresse ne vous donneraient pas la moindre idée du parti qu’en peuvent tirer les gens pour lesquels ils sont faits<sup>15</sup> ». Une autre lettre, adressée à Maurice cette fois, révèle les réticences de l’écrivain face à la publication de ces scénarios, inadaptés à la scène littéraire et aux rituels de la reconnaissance symbolique en cours dans la République des Lettres. Alors que son fils lui réclame des scénarios à compléter, Sand cède à sa demande mais multiplie les précautions : « Seulement ne donne pas ça comme de moi et recopie. Ne mets mon manuscrit dans les mains de personne. Ces choses-là sont bonnes à Nohant, pas ailleurs. Toi qui n’es pas homme de lettres, tu n’y risques rien<sup>16</sup> ». Le souci de la dignité littéraire engage Sand à maintenir le théâtre de Nohant dans le domaine privé et à conserver ses scénarios à l’état de manuscrit personnel. Il est vrai que la romancière exploite dans l’intimité familiale certains registres inattendus, tel l’humour scatologique débridée dans *Scaramouche brigand*. Chargé de garder la maison de son maître Léandre, Scaramouche, terrifié par le bruit du vent et les pétilllements de feu, est pris de colique mais ne sait comment se soulager : « Ma foi, tant pis ! Nécessité n’a pas de loi, et jamais je n’oserai sortir. Hélas ! Aucun meuble ici ! Dans la cheminée ! (Ce sera un brasier) (*Il approche de la cheminée et se brûle*). Diantre ! Sous le coussin du fauteuil ? Mon maître me battra ! *Il cherche et essaie divers moyens (à volonté)*. Rien ne réussit. La colique va son train. Il tient son derrière à deux mains, et finit par s’aviser du pâté qu’il a vidé ». Il fourre ainsi le pâté que dégustera plus tard le capitaine Fracasse<sup>17</sup>.

George Sand ne livrera au public, dans les années 1860, que des canevas plus sérieux et, surtout, complétés par les dialogues, élevés à la hauteur d’un texte jugé publiable : ce sera le volume du *Théâtre de Nohant* édité chez Lévy en 1864. Il ne comprend qu’une infime

<sup>15</sup> Lettre à Maria-Laetitia de Solms, [Nohant, 23 novembre 1857], *Corr.*, XIV, 526.

<sup>16</sup> Lettre à Maurice Sand, [Nohant, 29 janvier 1858], *Corr.*, XIV, 608.

<sup>17</sup> Manuscrit de *Scaramouche brigand*, BHVP, Fonds Sand, O 52.

partie, finalement peu représentative, du théâtre de société de Sand, au moment de son extinction (les dernières pièces privées datent de 1863). Ce recueil présente cinq pièces seulement, dont deux (*Le Drac*, *Le Pavé*) seront ensuite données à Paris : *Le Drac*, *Plutus*, *Le Pavé*, *la Nuit de Noël*, *Marielle*<sup>18</sup>. Le recueil s'inscrit dans la tradition éditoriale des théâtres injouables, dans le second XIX<sup>e</sup> siècle, aux côtés du *Théâtre de poche* de Théophile Gautier ou du *Théâtre impossible* d'Edmond About (ou du *Théâtre en liberté*, de publication posthume, de Victor Hugo). Une raison profonde de ce contrôle du manuscrit tient à la conscience des vertus de l'improvisation, par essence non reproductible. Publier le canevas reviendrait à présupposer une capacité infinie de reprises, alors que la première représentation d'un tel théâtre est forcément la dernière : « [...] on ne veut pas et réellement on ne peut pas reprendre une pièce improvisée. C'est mort. Et il faut un scénario nouveau à chaque représentation<sup>19</sup> ». La foi dans les vertus créatrices du hasard et de la rencontre éclaire d'un autre jour les difficiles relations de Sand avec les scènes officielles. Le théâtre de Nohant, poursuivi sous le second Empire, au moment où la carrière dramatique parisienne de Sand est florissante, se veut un lieu de liberté créatrice, d'affranchissement, loin des contraintes institutionnelles du théâtre de l'Odéon ou du Gymnase. Il s'agit là d'un théâtre expérimental mais surtout d'une scène de joyeuse désinvolture et de liberté, à l'image de celle qu'affiche l'Avertissement de *La Nuit de Noël*, publié dans le volume du *Théâtre de Nohant* : cette pièce « n'ayant pas la prétention d'être un ouvrage de théâtre, permet une liberté absolue quant à l'interprétation de la charmante énigme d'Hoffmann et souffre des développements qui valent ce qu'ils valent<sup>20</sup> [...] ». E.T.A. Hoffmann constitue, avec la *commedia*, une des sources principales de ce théâtre.

Ce théâtre de société doit être également perçu dans sa puissance de contestation, dirigée contre les formes dominantes du théâtre et peut-être aussi contre les comédies de salon données sur les autres théâtres privés, trop enclins à reproduire ou imiter les succès parisiens. À Nohant, la distance avec le répertoire moderne est entretenue par la parodie, cette relation double faite d'appropriation et de réécriture distanciée. Le mélodrame parodique est très apprécié au château, y compris sur le petit théâtre des marionnettes où les *operanti*, Maurice et Lambert, donnent selon la savoureuse énumération de Sand : « *Oswald l'Écossais*, *L'Auberge du haricot vert*, *Sang, sérénades et bandits*, *Robert le maudit*, *Les Sangliers noirs*, *Une femme et un sac de nuit*, *Les Filles brunes de Ferrare*, *Le Spectre chauve*, *Pourpre et*

<sup>18</sup> Source de *Marielle*, *Lélio* est créé le 10 février 1850 ; *Le Drac* est joué à Nohant en septembre et octobre 1861, *Le Pavé* le 7 septembre et le 2 novembre 1861, *La Nuit de Noël* le 31 août 1862 (et le 8 février 1863).

<sup>19</sup> Lettre à René Luguët, [Nohant, 25 septembre 1857], *Corr.*, XIV, 462.

<sup>20</sup> Avertissement de *La Nuit de Noël*, dans *Théâtre de Nohant*, Paris, Michel Lévy frères, 1865 [1864], p. 213-214.

*sang, Les Lames de Tolède, Roberto le bon voleur, L'Ermite de la marée montante, Une tempête dans un cœur de bronze, Le Cadavre récalcitrant, etc*<sup>21</sup> ». Sur le grand théâtre, l'un des plus étonnants mélodrames est *L'Auberge du crime* (31 décembre 1847), réécriture de la célèbre *Auberge des Adrets*, dont Frédérick Lemaître avait déjà fait, sous la Restauration, un mélodrame parodié. Le « drame à grand spectacle » de Nohant apparaît ainsi comme une parodie au carré (cela constitue aussi le gage d'un retour au « premier degré » mélodramatique), où Sand joue l'aubergiste de « la rose couronnée » (la mère Bobie), Maurice le brigand Flambart (avatar de Robert Macaire) et Lambert son acolyte Pimprenelle (ex-Bertrand). L'intrigue suit de loin l'action imaginée par les mélodramaturges, jusqu'à la course-poursuite finale inventée par Frédérick Lemaître pour les reprises du mélodrame en 1832, clou du spectacle ici soumis à variations : « Le brigadier appelle ses hommes pour s'emparer des deux voleurs. Bataille, les brigands résistent, on les poursuit à coup de balai. Ils s'évadent. Tout le monde sort pour courir après eux. Ils rentrent en scène et chantent à volonté : *Quand on fut toujours vertueux, on arrive à voir lever l'aurore*<sup>22</sup> ». Quelques jours auparavant, le théâtre de Nohant avait affiché un autre mélo, *Barbe bleue*, représenté avec un « succès immense » le soir de Noël 1847<sup>23</sup>. La variation sur le conte intègre cette fois quelques éléments de la *commedia dell'arte*, particulièrement le type du Matamore auquel s'identifie Barbe bleue lorsqu'il se vante d'avoir tué « 97 sangliers, 72 loups, 1400 lièvres, etc. etc., des ours, des panthères, des éléphants ». *La Caverne du crime*, créé un peu avant, le 13 janvier 1847, inaugurant le « beau décor de la caverne<sup>24</sup> », appartient aux mêmes registres, parodique et mélodramatique. Qu'on en juge par un résumé de l'action : Don Guzman et son précepteur Hypothenus se livrent à une leçon de minéralogie (passion sandienne) dans une caverne qu'ils ne savent pas être l'ancre de brigands. Lorsqu'arrivent les voleurs, ils sont cachés par le cuisinier de la bande, Escobombardon (joué par George Sand). Mais Scoronconcolo (souvenir de *Lorenzaccio* !) les découvre et le chef de la troupe, Léopoldo de la Papirontonda, se dit moins intéressé par une éventuelle rançon que par le plaisir de faire couler le sang. Coup de théâtre : le chef déclare soudainement prendre Guzman sous sa protection et l'emmener au château d'Udolphe (souvenir des romans d'Ann Radcliffe et des mélodrames ou des opéras-comiques qui en découlèrent). Guzman explique à son précepteur la raison de ce changement : le chef des brigands (Sand se rappelle que son père joua *Robert, chef des brigands* de La Martelière d'après Schiller avec sa troupe d'amateurs de La Châtre)

<sup>21</sup> *Le Théâtre des marionnettes de Nohant, op. cit.*, p. 1257.

<sup>22</sup> Manuscrit de *L'Auberge du crime*, BHVP, Fonds Sand, O 19.

<sup>23</sup> Manuscrit de *Barbe bleue*, BHVP, Fonds Sand, O 21.

<sup>24</sup> Manuscrit de *La Caverne du crime*, BHVP, Fonds Sand, O 25.



est en fait le Comte Boristenio, autrefois amoureux de Fiamma, sœur de Guzman, dont la main lui a été refusée par le père. Fiamma s'entremet afin de faire libérer son frère, tandis que les brigands, Scoronconcolo, Escobombardon et Tagliatrippa, complotent contre leur chef, jugé trop faible. Hypothenus et Guzman déjouent le complot, deux des conjurés sont assassinés, Fiamma et Léopoldo se marient avec la bénédiction du père, le duc d'Avalos, et du souverain, le duc de Mantoue. Véritable palimpseste, chaque canevas de Nohant laisse lire en filigrane l'imaginaire créateur de la romancière, mêlant souvenirs livresques, traces autobiographiques, mémoire des spectacles, réminiscences artistiques – loin du travail de recomposition et de filtrage littéraires opéré dans les romans de Sand, loin aussi de l'intention morale et de l'action sociale propres à la parabole et à l'utopie romanesques.

Peu à peu, pourtant, Nohant se fait aussi laboratoire dramatique pour les œuvres en préparation, destinées à la capitale une fois que la carrière théâtrale de Sand, avec le succès de *François le Champi* à l'Odéon en 1849, a pris son essor. Le « rurodrame » *Claudie* est ainsi répété lors d'une « avant-première » à Nohant le 8 août 1850 ; il en va de même, au moins (car les sources sont lacunaires) pour *Le Mariage de Victorine* (suite du *Philosophe sans le savoir* de Sedaine), *Le Démon du foyer*, *Le Pressoir*, *Maître Favilla* (joué à Nohant sous le titre *Nello*), *Le Pavé*, *Le Drac*, *Les Don Juan de village* (*Jean le Rebateux*), *Cadio* (*Pierre Riallo*). Une lettre à Emmanuel Arago, en 1850, explique le rôle joué par Nohant dans l'activité théâtrale officielle de Sand : « Figure-toi qu'outre les improvisations, les pantomimes, les fantaisies de tout genre, on joue quelquefois sérieusement et pas mal du tout, les pièces que j'ai sur le chantier pour Paris. Cela fait des essais qui me sont utiles, où je corrige tout en montant et faisant répéter les pièces, où enfin, je vois mes sujets et mes effets plus clairement que sur le papier<sup>25</sup> ». La petite scène de Nohant permet à la dramaturge de placer son œuvre écrite à distance et de mesurer l'effet d'une pièce sur le public : « Cela m'est bien utile, je vois ma pièce, et je la juge, et quand je n'en suis pas contente, je la bouleverse<sup>26</sup> » commente celle qui avoue régulièrement être incapable de saisir à la lecture la tenue scénique d'un ouvrage et s'enthousiasmer pour ce qui « ne tient pas debout » au théâtre. Nohant, qui avait constitué un repli après l'échec de *Cosima*, se trouve rattrapé par le travail théâtral officiel. Aussi ce répertoire est-il traversé par une tension, dédoublé en deux pratiques et deux séries : les scénarios à improviser, d'un côté, le théâtre pour Paris, entièrement dialogué, de l'autre. « On n'apprend par cœur que les pièces que je destine au théâtre. Cela

---

<sup>25</sup> Lettre à Emmanuel Arago, Nohant, 23 7<sup>bre</sup> [18]50, Corr., IX, 707. *Claudie* est créée cinq mois après à la Porte Saint-Martin, le 11 janvier 1851.

<sup>26</sup> Lettre à Pauline Viardot, Nohant, 16 octobre [18]51, Corr., X, 496.

devient une étude, mais je n'en abuse pas<sup>27</sup> », prend soin de préciser Sand. La réalité institutionnelle et esthétique de la scène tend à contaminer progressivement l'aventure du théâtre en liberté.

Deux exemples permettent de préciser le travail de répétition et d'ajustement effectué par Sand à Nohant : *La Famille Vanderke* (futur *Mariage de Victorine*) et *Le Pressoir*, dont les manuscrits sont conservés parmi les autographes du Théâtre de Nohant à la Bibliothèque historique de la ville de Paris. Dans les deux cas, il est difficile de savoir avec certitude si les modifications entre le manuscrit et l'édition des pièces sont immédiatement consécutives aux représentations privées de Nohant, ou si elles résultent (aussi ? essentiellement ?) du travail de répétition à Paris. Du moins éclairent-elles le souci de la dramaturge de soumettre son théâtre écrit à l'épreuve de la scène.

La comparaison entre le manuscrit de *La Famille Vanderke* (version manuscrite<sup>28</sup>) et la version imprimée, publiée lors des représentations parisiennes du *Mariage de Victorine* au Théâtre du Gymnase<sup>29</sup>, fait apparaître trois types de modifications et renseigne sur le travail effectué par la dramaturge. Tout d'abord, le discours didascalique est beaucoup plus fourni et plus précis dans la version imprimée ; la description des décorations et des jeux de scène s'est étoffée au fil des répétitions privées, puis parisiennes. Ainsi, la didascalie d'ouverture de l'acte I est succincte sur le manuscrit : « L'intérieur d'un grand cabinet de travail ». Elle se développe dans la pièce imprimée, relais des représentations au Gymnase où les mises en scène de Lemoine-Montigny étaient admirées pour le scrupule de leur réalisme mimétique : « L'intérieur d'un grand cabinet de travail, comme dans le *Philosophe sans le savoir*, de Sedaine. À droite du spectateur, une table chargée de papiers et de registres. – À gauche, au premier plan, un pupitre à écrire debout. – Porte au fond, porte à droite au second plan<sup>30</sup> ». Pour ne citer qu'un second exemple, une didascalie comme « Il lui remet une somme en or et ouvre le registre » (acte I, scène 6) devient dans le texte imprimé : « [...] entrant de droite, posant les vingt-cinq louis sur son bureau, et ouvrant un registre en s'asseyant. » Les représentations sur le théâtre de société ont peu à peu fixé le déplacement et la gestuelle de l'acteur, désormais précisément inscrits dans le texte. Ensuite, de nombreuses biffures, sur le manuscrit, témoignent d'un allègement régulier du dialogue, Sand luttant contre sa prolixité

<sup>27</sup> Lettre à René Vallet de Villeneuve, [Nohant,] 4 novembre 1850, *Corr.*, IX, 789.

<sup>28</sup> Manuscrit de *La Famille Vanderke*, BHVP, Fonds Sand, O 35. La pièce est créée à Nohant le 17 juillet 1851.

<sup>29</sup> *Le Mariage de Victorine*, comédie en trois actes de George Sand « pour faire suite au *Philosophe sans le savoir* de Sedaine », « représentée pour la première fois sur le Théâtre du Gymnase le 26 novembre 1851 », Paris, Hetzel, Blanchard, 1851.

<sup>30</sup> La didascalie décrivant la décoration de l'acte II est plus étoffée sur le manuscrit, mais acquiert aussi plus de précision dans l'édition de la pièce où des détails comme « une cheminée au fond », « un guéridon et des sièges », « consoles, avec candélabres au premier plan » font leur apparition.

naturelle, sans doute blessée par l'accusation récurrente dirigée contre son théâtre jugé statique, confondu avec quelque aimable bavardage. Le manuscrit traduit le premier élan créateur de Sand dramaturge et dialoguiste, comme lorsque M. Vanderke refuse la main de son fils à Victorine, de trop basse origine :

Étouffez dans votre cœur ce cri de tendresse et de piété, ma chère fille. Croyez-vous que je sois indifférent pour l'objet de votre sollicitude ? Jamais je n'eusse souhaité une amie plus parfaite pour compléter notre bonheur de famille ; mais la véritable affection doit écarter les chimères et fermer discrètement certaines blessures.

La suppression du passage entraîne une accélération du tempo, comme dans l'ensemble du dialogue de la pièce, lent et verbeux dans la version originelle. Enfin, on constate l'effacement de certaines péripéties, testées sans doute sans grand succès auprès du public familial : les répétitions privées, participant de la création de la pièce - d'une création collective – simplifient la trame dramatique. Sand n'a-t-elle pas reconnu à plusieurs reprises pendant sa carrière dramatique qu'elle était une mauvaise « carcassière », incapable de projeter imaginativement, à partir de l'écrit, l'image vivante de l'action jouée ? La dernière scène du *Mariage de Victorine*, dans la version imprimée, présente ainsi douze répliques, privilégiant la rapidité du dénouement. M. Vanderke finit par accepter le mariage, la mésalliance entre son fils Alexis et la sœur de lait de ce dernier, Victorine, au grand dam de son soupirant Antoine :

Victorine

Ni moi non plus, mon père. Je n'aime pas, je n'ai jamais aimé monsieur Alexis Vanderke.

Alexis

Tu mens, Victorine !

*Antoine, recevant dans ses bras Victorine défaillante*

Elle ne ment pas !

Alexis

Tu mens toi-même ! Ah ! mon cher Antoine ! j'étais là... (*Il montre la porte de droite.*) Je t'ai entendu lui dire que je la dédaignerais, que je me moquerais d'elle, si je devinais son amour... Ton père a menti, Victorine, et moi je te jure, je jure à Antoine, (*Pliant le genou devant M. et madame Vanderke*) je jure à mon père, à ma mère, que j'aime Victorine tendrement, sérieusement et pour toute ma vie !

M. Vanderke, à son fils

C'est bien, mon fils ; vous avez compris que pour obéir à l'honneur, vous n'aviez pas besoin de ma permission.

Alexis

O mon père, ô mon meilleur ami !...

Sophie

Oh merci, mon père ! Merci, Alexis !

Antoine, à *M. Vanderke*

Mais, Monsieur, ce mariage... Votre fils !... C'est impossible...

M. Vanderke

Antoine, c'est ma volonté, c'est le devoir de mon fils, c'est mon devoir et le tien.

Antoine

Comment cela ?

Madame Vanderke

Parce qu'ils s'aiment !

M. Vanderke

Et parce qu'il fallait le prévoir, si nous voulions l'empêcher.

Dans la version de Nohant, la dernière scène présente dix-neuf répliques, enrichies d'un ultime coup de théâtre : l'évanouissement de Victorine, que l'on croit un temps morte, et qui s'éveille en croyant avoir fait un rêve à l'annonce de son mariage :

Alexis

[...] Ton père a menti, Victorine, et moi je te jure, je jure à Antoine, (*Pliant le genou devant M. et Madame Vanderke*) je jure à mon père, à ma mère, que j'aime Victorine tendrement, sérieusement et pour toute ma vie !

*Madame Vanderke à son mari*

Il l'aimait ! notre fils l'aimait ! et nous avons failli la marier avec un autre !

M. Vanderke (*à son fils*)

C'est bien, mon fils, vous avez compris que pour faire votre devoir, nous n'aviez pas besoin de ma permission.

Alexis

O mon père, ô mon meilleur ami !...

Sophie

Oh merci, mon père ! merci, Alexis !

Antoine

J'en deviendrai fou !... ma fille se meurt !...

Alexis

Mon Dieu, elle est évanouie !...

M. Vanderke *approchant de Victorine*

Non, non ! c'est le sommeil... Elle est épuisée de fatigue... le corps succombe, mais l'âme est guérie, elle est sauvée !

Mme Vanderke

Emmenons-la, ma fille. Nous passerons le reste de la nuit auprès d'elle.

Alexis

Et nous, nous veillerons ici pour qu'elle nous voie à son réveil. (*Victorine s'éveillant et s'appuyant sur Sophie et Mme Vanderke qui l'emmènent doucement*). Vous m'éveillez ! ah ! que c'est cruel ! Je faisais un beau rêve !

Antoine

Non, non, ma fille, tu ne rêves pas. Fulgence est parti... Nous ne partirons pas, nous ! (*à Mme Vanderke*) mais ce mariage... votre fils !... c'est impossible... [...]

Ce jeu de scène, allongeant le dénouement, redoublait inutilement un premier évanouissement de l'héroïne, à la fin de l'acte II, dans ce qui allait devenir un des numéros de scène les plus célèbres de *Rose-Chéri*, créatrice du rôle. Le « laboratoire » théâtral de Nohant sert aussi à percevoir, en acte, et à supprimer ces redondances.

Le manuscrit du *Pressoir* présente semblables variantes par rapport au drame imprimé<sup>31</sup>. La première scène de l'édition offre ainsi plusieurs didascalies nouvelles, telles que « *Suzanne tout en parlant, met une nappe, une bouteille et deux verres sur la table* ». Pendant la scène chantée du dernier acte, lorsque le chœur et les artisans encouragent le mouvement du pressoir par leurs couplets, plusieurs indications musicales enrichissent le seul manuscrit : des précisions de tempo apparaissent, comme « *allegro* » pour la chanson de Valentin, qui « *s'accompagne du bruit d'un foulon* ». Après la reprise du chœur, on lit : « *Ritournelle des violons seuls qui répètent la phrase du chœur pendant que tout le monde, excepté Reine et Valentin, font un tour de ronde autour du tourniquet et des quatre tourneurs* » - précision réduite à « *Ritournelle pendant laquelle on fait une ronde autour du tourniquet* » dans la pièce imprimée. Le morceau chanté apparaît beaucoup plus resserré, clos sur lui-même dans la version finale, qui exclut les bribes de dialogue entre Valentin et Reine, par

---

<sup>31</sup> *Le Pressoir*, « comédie en 3 actes et en prose », manuscrit de la BHVP, Fonds Sand, O 49. La pièce est jouée à Nohant les 29 juillet, 1<sup>er</sup> et 3 août 1853. Il n'est pas certain que ce manuscrit soit exactement conforme à la représentation privée. Il a été utilisé pour les répétitions du Gymnase comme le suggère la mention manuscrite « *Conforme au manuscrit du 9 août donné à Montigny* » - directeur du Théâtre du Gymnase. *Le Pressoir*, « drame en trois actes représenté pour la première fois au théâtre du Gymnase le 13 septembre 1853 », dans *Théâtre* de George Sand, Paris, Michel Lévy frères, 1860, t. II, p. 145-250.

lesquelles l'action se poursuivait sur le manuscrit. Ce dernier offre des développements dramatico-musicaux plus intéressants : le Gymnase a sans doute contraint Sand à couper dans le cérémonie rurale et folkloriques. De nombreuses indications scéniques ont été également effacées lors de la réalisation de la version publiée. Sans prétendre ici à l'exhaustivité, on notera, dans la présentation de la décoration de l'acte II où se découvrent les maisons des artisans, le menuisier et le charpentier, la suppression de cette précision « plus près de la maison une pierre pour aiguiser les outils plus fins » - accessoire de scène impossible à trouver au Gymnase ? Une nouvelle fois, la version parisienne finale n'offre pas toute la richesse visuelle et sonore imaginée originellement par Sand dans l'invention d'un nouveau réalisme rural.

Cette réorientation de la scène de Nohant en laboratoire dramatique pour les théâtres parisiens réduit la liberté et l'inventivité du répertoire purement privé. Les répétitions parisiennes délocalisées à Nohant s'accompagnent, pour les pièces familiales, d'une expansion du dialogue écrit. Sand ne faisait que l'indiquer et l'ébaucher dans ses premiers canevas comme *Pierrot maître de chapelle* en 1846. Treize ans après, *La Tulipe noire*, drame en deux actes d'après Dumas, joué le 13 novembre 1859, ne laisse aucune place pour la comédie à l'impromptu, pas plus que, parmi les dernières pièces jouées en privé, *Le Précepteur ou le Déjeuner de Léonie* (8 septembre 1861), ou encore *Fiorino* (25 août 1862). *Le Déjeuner de Léonie* révèle en outre une contamination du théâtre de Nohant par la verbosité prédicatrice qui envahit les comédies de mœurs jouées à Paris, proches du théâtre « à thèse » de Dumas fils. On constate ainsi une perte relative de la grâce et de l'énergie primitives dans le répertoire de Nohant au-delà des années 1846-1847, éblouissantes d'inventivité et de drôlerie : la faute en incombe à la fois à la contamination exercée par les pièces parisiennes une fois que Sand est devenue officiellement dramaturge et à l'effacement de la fantaisie sous l'effet d'une certaine institutionnalisation de ce théâtre de société. Sans doute la déception de la Républicaine face à l'installation du Second Empire entraîne-t-elle aussi, même à Nohant, une forme de crispation : un désir de (se) prouver, dans les fictions idéalisantes, que le cours de l'histoire ne s'est pas définitivement détourné des voies du progrès social et politique, de savourer entre soi les images du bien en action. Mais la consolation vient affaiblir les formes inventives de la joyeuse parodie par laquelle George Sand retrouvait, en famille, avant 1848, l'énergie créatrice des théâtres de foire.

Olivier Bara,

Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)