



HAL
open science

Les théâtres de George Sand, dans le texte et au-delà

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Les théâtres de George Sand, dans le texte et au-delà. Revue d'Histoire du Théâtre, 2010, 2010/1-2, pp.119-130. hal-00914285

HAL Id: hal-00914285

<https://hal.science/hal-00914285>

Submitted on 5 Dec 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.

Les théâtres de George Sand, dans le texte et au-delà

La création dramatique de George Sand ne se réduit pas à ses seules pièces créées dans les théâtres parisiens, pièces qui ont assuré la présence régulière de son nom à l'affiche tout au long de la deuxième République et du second Empire – depuis *François le Champi* à l'Odéon en 1849 jusqu'à *L'Autre*, également à l'Odéon, en février 1870 – si l'on exclut *Cosima* qui échoua en 1840 à la Comédie-Française¹. Ce théâtre « officiel » masque trois autres pratiques dramatiques, peut-être plus riches esthétiquement et moins suspectes de collusion avec les formes en vogue auprès du public de la capitale. La première concerne la composition régulière de pièces à lire, théâtre « dans un fauteuil » ou romans dialogués, généralement publiés dans la *Revue des Deux Mondes* à partir du très mussetien *Aldo le Rimeur* en 1833. La deuxième pratique concerne le théâtre de société à Nohant, un théâtre d'improvisation sur canevas, du moins à ses débuts, animé au château jusqu'en 1863. Dernière pratique, également privée : le théâtre des marionnettes, régi par Maurice Sand, mais fondé sur les scénarios écrits, seule ou en collaboration avec son fils, par George Sand. Explorant ces quatre voies de la création théâtrale, Sand a expérimenté tous les genres et toutes les formes dramatiques possibles ou impossibles au XIX^e siècle : du théâtre affranchi des contraintes scéniques, comme le drame fantastique des *Sept Cordes de la lyre* en 1839, à la comédie adaptée aux attentes du public du Gymnase ou du Vaudeville (*Le Mariage de Victorine* en 1851 ou *Les Don Juan de village* en 1866). Sa création part aussi du canevas inspiré du modèle de la *commedia*, scénario sans dialogue comme *Le Début de Colombine* en 1851, et s'étend jusqu'au roman dialogué, dialogue sans narration cette fois, dont *Gabriel* en 1840, *Le Diable aux champs* écrit en 1851, ou *Cadio* en 1867 fourniraient des exemples.

Encore ce classement est-il sommaire et contestable dans ses trop nettes distinctions : ce *Diable aux champs*, faisant parler divers animaux ainsi que quelques marionnettes livrées à elles-mêmes, relèverait tout aussi bien du théâtre en liberté, et prolonge en outre l'expérience des marionnettes de Nohant dont il met en scène protagonistes et créateurs (Maurice et ses amis). C'est, selon l'expression de Sand, une « comédie monstre », inclassable². Tout aussi inclassables semblent être certains romans dialogués, comme *Cadio*, roman historique sur les guerres vendéennes, tiré d'un spectacle de Nohant (*Le Pied sanglant*) et porté à la scène, avec

¹ Pour la liste des œuvres dramatiques de George Sand et de leurs premières éditions, voir le tableau reproduit en annexe du présent article.

² Lettre à Pierre-Jules Hetzel, 5 (?) novembre 1851 (*Correspondance* de George Sand, édition de Georges Lubin, Paris, Garnier, 1973, t. X, p. 535).

l'aide de Paul Meurice, en 1868. Une autre distinction est contestable : celle qui oppose théâtre privé et théâtre public. Le premier est parfois conçu comme antichambre du second, la scène de Nohant expérimentant certaines pièces envoyées à Paris : *Maître Favilla*, avant la création à l'Odéon en 1855, est répété à Nohant en 1851 sous le titre *Nello*. Certains textes dialogués publiés dans la *Revue des Deux Mondes* relèvent certes du théâtre dans un fauteuil, mais appartiennent aussi aux traditions du théâtre de société : *Les Mississipiens* de 1840 sont un « proverbe dramatique », genre hérité de la scène privée du XVIII^e siècle, qui sera encore pratiqué par Sand en 1872, avec *Un bienfait n'est jamais perdu* publié dans la *Revue des Deux Mondes*.

L'œuvre fictionnelle de Sand, avec ses déplacements, ses glissements et ses entrecroisements génériques, relève à la fois de la tapisserie, de la marquetterie et du palimpseste. Quel fut le devenir textuel de ces pratiques théâtrales mouvantes et diverses ? Sand a donné à presque tout son théâtre, fût-il expérimental et privé, une existence publique sous forme de texte publié, et, ainsi, une pérennité éditoriale. Par la richesse exploratoire de son théâtre, la romancière-dramaturge présente l'intérêt d'offrir tout l'éventail des états et des fonctions du texte dramatique au XIX^e siècle ; par la place centrale qu'elle occupa dans l'édition et la presse parisiennes pendant plus de quarante ans, elle est à même de révéler les usages communs du texte dramatique comme de ses paratextes. Mais Sand révèle aussi une conscience aiguë du manque attachée à son théâtre lorsqu'il est réduit au seul texte, limité au rôle imposé aux comédiens ou métamorphosé en œuvre littéraire offerte à la seule lecture. Dans son imaginaire théâtral comme dans son éthique du spectacle, le texte dramatique constitue pour Sand à la fois une aporie et un scandale.

Eu égard au foisonnement de la création sandienne, l'édition de ses textes dramatiques se révèle sans surprise, et par là-même exemplaire des pratiques du temps. Ces textes théâtraux se classent à partir de trois fonctions, selon qu'ils se destinent à la lecture seule, qu'ils contiennent la représentation en germe, ou qu'ils font œuvre de mémoire : texte-monade, dérobé à la scène ; texte-noyau, promesse d'un nouveau fruit (pour reprendre la métaphore célèbre de Gaston Baty³) ; ou texte-trace, témoignage d'un œuvre qui fut vivante, métamorphosée en monument littéraire.

La permanence dans la production dramatique de George Sand des « pièces à lire » révèle un premier type de texte publié, clos sur sa parfaite autonomie, à l'écart de toute

³ « Le texte est la partie essentielle du drame. Il est au drame ce que le noyau est au fruit, le centre solide autour duquel viennent s'ordonner les autres éléments. Et de même qu'une fois le fruit savouré, le noyau reste pour assurer la croissance d'autres fruits semblables, le texte, lorsque se sont évanouis les prestiges de la représentation, attend dans une bibliothèque pour ressusciter quelque jour. » (Gaston Baty, *Le Metteur en scène*, Arles, Actes Sud-papiers, collection « Mettre en scène », 2004 [Bordas, 1949], p. 35-36).

origine ou de tout avenir scéniques – un théâtre pur de toute accointance avec les planches. Un des modèles suivis par la romancière au début de sa carrière a pu être celui des scènes historiques, en vogue sous la Restauration dans les milieux libéraux. Sand a imité ce genre dans son premier texte dramatique, inédit de son vivant : *Une conspiration en 1537*, qui deviendra sous la plume de Musset *Lorenzaccio*. À l’instar du « spectacle dans un fauteuil » publié dans la *Revue des Deux Mondes*, bien des pièces de Sand s’offriront à la lecture des abonnés de la revue, régulièrement conviés à cette consommation imaginaire et solitaire du texte dramatique : *Aldo le Rimeur*, *Les Sept Cordes de la lyre*, *Gabriel*, *Les Mississipiens*, *La Nuit de Noël* (1863), *Plutus* (1863), *Un bienfait n’est jamais perdu* (1872). Une exception concerne *Le Diable aux champs*, publié non pas dans la *Revue des Deux Mondes* mais dans *La Revue de Paris* en octobre 1855. Le rôle politique assigné à ses textes explique partiellement la prédilection de Sand pour le théâtre purement textuel, publié en revue puis en volume : la forme dialoguée permet de remuer quelques idées sociales, distribuées entre des personnages-types ou allégoriques. Dans *Les Sept Cordes de la lyre*, autre pièce monstre, drame métaphysique et fantastique, l’héroïne entre en transe, se fait sibylle inspirée, montée au sommet de la flèche d’une cathédrale, pour dénoncer par son chant visionnaire les misères sociales. Des raisons d’ordre politique et dramatique rendent cette pièce impensable à la scène en 1840, la censure préalable et le langage scénique en vigueur s’opposant à toute représentation d’un drame voué dès lors à se déployer dans l’imaginaire des seuls lecteurs. Ce drame est présenté par Sand elle-même dans sa correspondance comme un « sublime monumental, pyramidal, renversant, luxuriant, et plantureux ouvrage⁴ », une utopie totalisatrice, ici révélée avec ironie.

La publication de tels textes dialogués, jouant avec les frontières du récit et du drame, relève aussi jusqu’en 1848 d’une méfiance de Sand envers le théâtre, méfiance allant jusqu’à la dénonciation de toute compromission avec les goûts d’un public peu éduqué et gâté par des effets théâtraux jugés puérils. *Les Sept Cordes de la lyre* sont ainsi composés en parallèle avec un *Essai sur le drame fantastique*, où Sand incite à prendre modèle sur le *Manfred* de Byron et *les Aïeux* d’Adam Mickiewicz, rejetant le *Faust* de Goethe jugé trop « jouable » : il s’offre par son « fantastique naïf » à une lecture trop littérale par des spectateurs vulgaires. Une position élitiste justifie ainsi la production de ce théâtre réduit au texte, offert à un public cultivé, et cela au moment où le socialisme de Sand tente de s’inventer un langage

⁴ Lettre à Emmanuel Arago, 19 (?) avril 1839, *Correspondance*, op. cit., t. IV, p. 637.

⁵ George Sand, *Essai sur le drame fantastique*, présenté et annoté par Olivier Bara, Michèle Fontana et Merete Stistrup Jensen, dans *George Sand critique*, sous la direction de Christine Planté, Tusson, du Lérôt éditeur, 2006, p. 68.

symbolique plus aisé à mettre en œuvre dans le drame fantastique ou métaphysique que dans les formes communes du théâtre contemporain. Seule la lecture imaginative par « l'aristocratie des intelligences⁶ » est à même de conserver à ce théâtre abstrait la vibration de ses symboles que toute incarnation dans la matière du spectacle tuerait. On perçoit l'aporie : Sand cantonne dans le seul support textuel un théâtre voué à éveiller les consciences politiques. L'échec de *Cosima, ou la Haine dans l'amour* créé au Théâtre-Français en 1840 renforce cette défiance face à la scène, trop commune, soumise aux lois du divertissement, offerte à un public sans conscience. Il faut attendre la Révolution de 1848 pour voir Sand se confier pleinement à l'efficacité de la représentation publique et d'une théâtralité débordant les limites de la textualité. Le théâtre peut désormais se faire tribune.

Ce deuxième moment, pleinement théâtral celui-là, de la carrière de Sand après 1848 voit la dramaturge aborder les scènes institutionnelles de la capitale et entrer dans les circuits ordinaires de la publication des textes dramatiques. Ses deux premiers grands succès au théâtre – et sans doute ses deux meilleures pièces – *François le Champi* et *Claudie* sont publiés en volumes, quelques jours après les premières représentations. *Claudie* est créée le 11 janvier 1851 la Porte Saint-Martin et sort en librairie le 15 février, selon l'inscription du volume dans la Bibliographie de la France. Il s'agit ici d'entretenir par l'édition le succès public de la pièce, d'offrir le texte à la province, et de faire du volume publié la matrice de prochains spectacles. En témoigne la précision extrême des didascalies, relevant parfois du livret de mise en scène par la description exhaustive des décors champêtres. L'acte II de *Claudie* représente « l'intérieur du logement des métayers » :

Maison de paysan, vaste, bien meublée à l'ancienne mode, et bien tenue. Une sortie au fond qui est fermée par une porte qui se trouve à la hauteur d'appui. Au fond, à gauche, près de la porte de sortie, est une fenêtre ; devant la fenêtre est un bas de buffet. Du même côté, au premier plan, une grande cheminée avec du feu ; devant le feu, des fers à repasser. À droite, au fond, un escalier qui prend à partir de la porte de sortie, et qui conduit à une galerie placée à la hauteur d'un premier, qui donne dans l'intérieur. Du même côté, sur le devant, une table ; dessus est une couverture, une petite tasse, un carreau, du linge, un fer, tout ce qu'il faut pour repasser du linge⁷.

En dehors de la création scénique d'un réalisme paysan, cette didascalie n'a évidemment rien d'exceptionnel en 1851, ni par sa longueur, ni par son degré de précision : elle témoigne

⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷ G. Sand, *Claudie*, drame en trois actes et en prose, dans *Théâtre* de George Sand, Paris, Hetzel et Michel Lévy frères, 1860, t. 2, p. 44.

seulement de la propension des éditions théâtrales à « donner à voir » et offrir aussi un spectacle dans un fauteuil.

De façon tout aussi commune, les publications en volume des pièces de Sand après leur création sont accompagnées d'un paratexte, sous forme de préface, destiné à justifier les choix esthétiques, à remercier les artistes, mais aussi à corriger la mauvaise réception de la pièce⁸. Dans ce dernier cas, la préface se trouve détachée du volume, et publiée dans la presse : la préface de la comédie des *Vacances de Pandolphe* paraît ainsi dans *Le Siècle*, le 11 mars 1852, huit jours après la première au Gymnase (3 mars) ; celle de *Comme il vous plaira* est publiée dans *La Presse* le 18 avril 1856, six jours après la création à la Comédie-Française (12 avril)⁹. Dans les deux cas, il s'agit pour Sand de répondre à une critique sévère qui a peu goûté ses tentatives d'adaptation sur la scène parisienne de la comédie italienne (*Les Vacances de Pandolphe*) ou shakespearienne (*Comme il vous plaira*). Mais le discours préfaciel, accompagnant toujours chez Sand l'édition des pièces jouées, inscrit aussi au seuil du texte théâtral son origine et son devenir scéniques : l'horizon de la représentation est esquissé. On rappelle tantôt l'effusion collective, les « larmes du public » (préface de *Claudie*¹⁰), tantôt le jeu exceptionnel d'un acteur, comme celui de mademoiselle Biron, dans le rôle de la servante, dans *François le Champi* : « N'avez-vous jamais vu Nausicaa tordant le linge à la fontaine et Calypso trayant les vaches ? Cela se voit aux champs, et cette fois cela s'est vu au théâtre » note Sand dans sa Préface¹¹. Bien sûr, le texte ne peut qu'inviter le lecteur à voir en imagination ces tableaux de la « naïveté berrichonne », à moins que le texte ne convoque l'image, comme dans les éditions de théâtre illustré. La page de titre de *François le Champi* publié par Lévy « à la librairie nouvelle » (voir l'illustration) ne traduit pas avec exactitude la didascalie inscrite dessous, et l'image pourrait tout aussi bien accompagner le texte du roman d'où la comédie est tirée. Mais l'illustration suggère néanmoins la puissance d'illusion exercée par le décor et les costumes, l'éloquence des corps et des regards, tout un jeu en réserve, concentré dans la fixité de l'image. La première page de l'édition théâtrale illustrée fascine par son silence, réduisant le théâtre au tableau scénique - pantomime figée en une pose expressive à décrypter. L'édition originale de *François le Champi*, comme pour combattre le mutisme du texte, notait que la musique berrichonne, collectée par Sand, était

⁸ Voir Catherine Masson, « Préfaces de George Sand à son théâtre : manifeste théâtral et témoignages historiques », *George Sand studies*, vol. 22, 2003, p. 19-33.

⁹ Cette dernière est reprise, présentée et annotée, dans *George Sand critique*, op. cit., p. 449-461.

¹⁰ G. Sand, *Claudie*, op. cit., p. 4.

¹¹ G. Sand, *François le Champi*, dans *Théâtre*, op. cit., t. 1, p. 16.

indispensable dans cette pièce, et recommandait de s'adresser au chef d'orchestre de l'Odéon, Ancassy, pour en obtenir une copie¹².

Ce silence confère au texte théâtral sa vocation monumentale : le texte imprimé arrache le spectacle à l'éphémère et obéit à un geste de transmission patrimoniale. L'écrit se fait conservatoire du spectacle menacé d'effacement. L'édition du *Théâtre* de George Sand en quatre volumes, regroupant dix-sept pièces selon l'ordre chronologique de création, remplit cette fonction mémorielle du vivant de l'auteur, au moment où sa création dramatique se poursuit encore. Le premier tome du *Théâtre* de Sand est en effet publié, selon l'annonce de la Bibliographie de la France, le 15 septembre 1860 ; le tome 2 paraît le 13 octobre. La préface au *Théâtre* est publiée dans *La Presse* du 8 septembre 1860 (une semaine avant la sortie officielle du tome 1) en guise de « produit d'appel » pour les futurs volumes annoncés. Le texte préfaciel est précédé d'une annonce :

La collection Hetzel va publier très prochainement, à la librairie de Michel Lévy frères, une édition complète, imprimée avec grand soin, dans le format in-18, du *Théâtre* de George Sand. Nous donnons à nos lecteurs la remarquable préface dont l'illustre auteur a fait précéder ses œuvres théâtrales, aujourd'hui pour la première fois réunies.

Cette préface participe du geste de re-collection qu'est l'édition : un combat esthétique s'y affirme, résumé dans l'*incipit* : « Quand nous avons abordé le théâtre, le matérialisme l'avait envahi ». Mais le discours préfaciel de Sand n'est pas seulement totalisant : loin de figer son théâtre dans son statut de texte, il en appelle au spectacle, à cette « soif d'illusions inhérente à la vie humaine » étanchée chaque soir par « une notable partie de la population civilisée des grandes villes¹³ ». Le monument littéraire ne se fait pas mausolée du théâtre ; il ouvre à une nouvelle consommation collective de toutes ces fictions jouées en direct chaque soir.

La fonction mémorielle du texte théâtral publié s'affirme davantage pour le volume du *Théâtre de Nohant*, regroupant quelques-unes des pièces jouées en privé, loin du public parisien, et vouées *a priori* à un rapide oubli. Ce volume est publié en octobre 1864 dans la collection des *Œuvres choisies* de George Sand chez Lévy. L'idée de cette édition remonte à 1861, lorsque Sand commence à faire paraître dans la *Revue des Deux Mondes* des pièces jouées sur le scène privée du château de Nohant, comme *Le Drac*, *Plutus* (d'après Aristophane), *Le Pavé*, *La Nuit de Noël* (d'après Hoffmann), *Marielle*, réunies dans le volume

¹² G. Sand, *François le Champi*, comédie en trois actes, en prose, Paris, Blanchart, 1849.

¹³ Cette préface intitulée « Mon théâtre » est reprise à la fin de mon édition de *Pierre qui roule* de George Sand, Orléans, Paradigme, collection « Hologrammes », 2007, p. 319-327.

du *Théâtre de Nohant*. Pour justifier cette insertion de pièces dans la *Revue des Deux Mondes*, avant leur reprise en volume, Sand écrit au directeur François Buloz, le 5 août 1861 :

[...] une de ces pièces de temps en temps pourrait amuser, peut-être amener à la revue des amateurs assez nombreux qui jouent la comédie en société et dont le répertoire est fort restreint. – Dites m'en votre avis. Moi j'hésite beaucoup, n'ayant jamais pensé à publier ces choses faites uniquement pour nos amusements de famille et un public de cinquante personnes. Il y en a beaucoup de mauvaises ou d'extravagantes qu'il faudrait laisser au panier¹⁴.

Le devenir textuel des pièces de Nohant ne vise pas seulement à arracher ces œuvres de la destruction et à en laisser une trace : la publication contraint Sand à retravailler des ouvrages écrits à la hâte, parfois sur un coin de table, dans le feu du spectacle familial et amical. Ainsi, après avoir transcrit et étendu sa comédie intitulée *Le Pavé* pour la *Revue des Deux Mondes*, Sand demande à Buloz de lui renvoyer les épreuves de l'ouvrage dramatique : « [...] maintenant on le trouve mieux et on veut le jouer tel qu'il va paraître dans la revue¹⁵ ». La publication du théâtre privé ne sert pas seulement à pérenniser une pratique et à nourrir d'autres théâtres de société : elle appelle un nouveau spectacle, passé pour ainsi dire par l'épreuve du texte. *Le Pavé* peut sortir du cadre privé pour s'installer dans la sphère publique : après l'enrichissement du texte *via* la parution en revue, la comédie sera créée à Paris, au théâtre du Gymnase. Mais le texte publié n'est aucunement considéré par Sand comme définitif : au directeur du Gymnase, Adolphe Lemoine, *dit* Lemoine-Montigny, elle donne ce conseil d'auteur avisé : « S'il vous vient quelques mots heureux à faire dire, ne vous gênez pas¹⁶ ». Le texte est appelé à une nouvelle vie au-delà de son état transitoire dans la revue, et le texte primitif n'est pas oublié : une autre lettre au directeur du Gymnase informe que des didascalies du manuscrit de Nohant ont été effacées pour le texte en revue et doivent être désormais retrouvées : « [...] veuillez m'avertir avant de le lire aux acteurs, afin que je vous envoie la pièce telle qu'elle a été jouée ici. Elle a été allégée pour la *Revue des Deux Mondes*, de tous les mots insignifiants qui aidaient la mise en scène, et de quelques passages que vous jugerez peut-être à propos de rétablir. Je les crois nécessaires¹⁷ ». Entre le texte originel de Nohant, le texte en revue, le texte parisien publié en volume, on aboutit à un feuilletage textuel complexe : ainsi, *Le Drac*, « rêverie fantastique en trois actes » selon l'édition du *Théâtre de Nohant*, existe en amont dans sa version manuscrite destinée au théâtre de société,

¹⁴ Lettre à François Buloz, [Nohant, 5 août 1861], *Correspondance, op. cit.*, t. XVI, p. 506.

¹⁵ Lettre à François Buloz, [Nohant,] 27 juillet [18]61, *ibid.*, p. 488.

¹⁶ Lettre à Adolphe Lemoine-Montigny, [Nohant, 28 août 1861], *ibid.*, p. 535.

¹⁷ Lettre à Adolphe Lemoine-Montigny, [Nohant, 27 novembre 1861], *ibid.*, p. 647.

et en aval dans la version remaniée avec Paul Meurice, créée au théâtre du Vaudeville le 28 septembre 1864¹⁸. Il faut reconnaître que la parution en revue cède à une intention lucrative, avouée par Sand dans une lettre de Sand à Pierre-Jules Hetzel : « Je n'avais pas envie de faire paraître *Marielle*, mais je vois bien qu'il faut faire flèche de tout bois, et si vous pouvez le vendre, vendez-le¹⁹ ». La multiplication des états textuels pour une même pièce, de la pré-publication en revue aux quatre volumes du *Théâtre*, en passant par le volume individuel ou l'édition illustrée, suit aussi une logique financière. Mais elle doit aussi s'interpréter, chez Sand, comme le signe d'un doute et l'expression d'une ambition : doute sur sa capacité à maîtriser les formes dramatiques dominantes, à manier les ficelles de l'intrigue dans une « pièce bien faite » sur le modèle de Scribe ; ambition de proposer un autre théâtre, de doubler la production trop « matérialiste » et conformiste de son temps par une création idéale, dont les sous-titres des pièces de Nohant dessinent les contours évanescents : « rêverie fantastique » (*Le Drac*), « étude d'après le théâtre antique » (*Plutus*, d'après Aristophane), « nouvelle dialoguée » (*Le Pavé*), « fantaisie d'après Hoffmann » (*La Nuit de Noël*). Autant de théâtres impossibles que seule l'édition, au-delà du théâtre de société de Nohant, peut accueillir.

Les tensions et les contradictions de la carrière dramatique de Sand ne s'arrêtent pas là. L'admiratrice de Deburau²⁰, nostalgique des traditions de la comédie italienne, manifeste une conscience aiguë des limites du texte théâtral. Elle conserve à Paris ou à Nohant une relation vivante avec le spectacle qu'atteste encore son tout dernier texte publié avant sa mort, en 1876, sous le titre *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*²¹. La prédilection pour le caractère collectif du théâtre, la foi dans la supériorité du dicible sur le lisible, l'obsession, encore vive chez la bonne dame de Nohant, de l'illusion et de ses conditions matérielles incitent Sand à ne jamais se satisfaire du seul « devenir-texte » de son théâtre : faute de pouvoir imaginer un autre avenir pour ses pièces que la publication dans les cadres médiatiques ou éditoriaux communs, Sand confiera à certaines de ses œuvres, articles, essais ou romans, le soin de venir régulièrement déborder et contester l'autorité du texte dramatique. *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, un texte inachevé et inédit de son vivant intitulé *Le Théâtre et l'acteur*, ou encore la fiction romanesque viennent régulièrement désigner un au-delà du texte, montrer ce qu'aucune didascalie ni aucun dialogue ne sauraient « dire ».

¹⁸ G. Sand, P. Meurice, *Le Drac*, drame fantastique en trois actes, Paris, Lévy, 1865.

¹⁹ Lettre à Pierre-Jules Hetzel, [Nohant,] 2 9^{bis} [1851], *Correspondance*, op. cit., t. X, p. 531.

²⁰ Voir son article « Deburau » dans *Le Constitutionnel*, le 8 février 1846, repris, présenté et annoté dans *George Sand critique*, op. cit., p. 343-351.

²¹ G. Sand, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, dans *Œuvres autobiographiques*, édition de Georges Lubin, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II, p. 1249-1276.

La conteuse socialiste Sand butte sur une triple aporie du texte théâtral : autoritaire pour les artistes, élitiste pour les spectateurs réduits aux seuls lecteurs, voué à la consommation solitaire, le « théâtre côté texte » se révèle incompatible avec l'engagement républicain et le « communionisme » de la romancière. Le drame « à texte », le théâtre d'auteur, tue la liberté de l'artiste ; il est inégalitaire par nature puisqu'il oppose un « auteur » aux « acteurs », et il empêche la fraternité entre spectateurs de s'accomplir dans l'enceinte théâtrale. La promesse morale, sociale et politique inscrite au cœur du théâtre se trouve niée ou détruite par sa réduction et sa soumission au texte et aux « rôles ». Le prologue de *Marielle*, comédie de Nohant (1850) dont les héros sont des acteurs de la comédie italienne en 1660, dit le regret d'un temps passé où les comédiens étaient leurs propres auteurs, engagés dans une authentique création, libre et collective :

FLORIMOND

[...] Je te soutiens, moi, que la comédie que nous jouons, *commedia dell'arte*, comédie bouffonne, comédie à sujet, comédie à l'impromptu, comédie à canevas, comédie italienne en un mot, passera de mode en France singulièrement ; et que la *commedia sostenuta*, la comédie noble, comédie académique, comédie sérieuse, comédie française pour tout dire, fera oublier notre vieux genre libre et burlesque.

ERGASTE

Que la trompette du diable me rende sourd si j'en crois pas un mot ; quoi ! on divertirait le monde avec des pièces récitées de mémoire ? le théâtre des auteurs déposséderait le théâtre des acteurs²² ?

Ce dialogue des histrions prend un sens politique moderne lorsque la suspension de l'improvisation et l'écriture des dialogues sont présentées comme des instruments de contrôle idéologique de l'œuvre, du spectacle et des spectateurs : « Songez que notre babil improvisé échappe à toute censure, et que nul ne peut prévoir et empêcher nos traits de critique²³ ». Le paradoxe que doit affronter Sand tient à la nécessité de promouvoir la comédie italienne dans une pièce entièrement dialoguée : *Les Vacances de Pandolphe*, comédie écrite pour le Gymnase deux ans après *Marielle*, inscrit dans le texte toutes les tirades et les répliques, et jusqu'aux moindres *lazzi*.

La comédie de *Marielle* est presque contemporaine du *Château des Désertes*, rédigé en 1847 et publié en 1851. Ce roman de comédiens prône un théâtre sans texte, où du moins le texte demeurerait ce qu'il devrait toujours être : un pré-texte. Seul un théâtre d'improvisation sur canevas, dans un petit théâtre de poche où chaque spectateur devient à sa manière acteur du spectacle collectif, est susceptible de guérir le théâtre de sa malédiction

²² G. Sand, *Marielle*, dans *Théâtre de Nohant*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 282.

²³ *Ibid.*, p. 286.

originelle, inscrite dans la coupure de la rampe et dans le pouvoir du texte. *Le Théâtre et l'acteur* (daté de 1858) propose ainsi de « sortir du système exclusif des pièces écrites par les auteurs » et d'abolir la distinction entre acteur et auteur, matérialisée par le texte. L'acteur est invité à se faire, sur le vif, l'auteur de ses propres dialogues : « [...] l'homme capable de créer un beau rôle pourra le créer réellement, en s'inspirant de sa propre émotion et en trouvant en lui-même l'expression juste et soudaine de la situation dramatique²⁴ ». Dans l'abandon au hasard créateur de la rencontre entre personne et personnage, Sand annonce la libération de l'acteur, arraché au carcan de son « rôle » écrit : « le long et minutieux travail des répétitions consiste à emprisonner, à garrotter l'acteur dans la convention de son rôle avec une précision automatique », condamne-t-elle dans *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*²⁵. Ces essais en appellent au dépassement du théâtre d'auteur, donc du théâtre à texte, et à l'accomplissement de ce que Sand nomme dans *le Château des Désertes* « l'œuvre collective par excellence²⁶ ». Dans ce roman, projection dans la fiction des pratiques privées de Nohant, une troupe improvise, sans public, un improbable *Dom Juan*, né du mixage de la pièce de Molière et l'opéra de Mozart. Dans l'espace utopique d'un château isolé, les personnages ramènent le théâtre à sa méta-théâtralité première, théâtre du théâtre né d'une connivence toujours renouvelée avec des spectateurs actifs, co-auteurs d'un spectacle sans clôture ni fin. Loin de toute re-présentation conçue comme reproduction, à l'écart de toute soumission à un code textuel pré-établi, le théâtre dé-textualisé peut se faire invention libre et dynamique d'échanges symboliques au sein d'une petite communauté fraternelle et égalitaire. Le recours au roman pour transmettre cette expérience vécue à Nohant dit l'impossibilité de l'accomplir ailleurs que dans un théâtre de société ou dans une pure fiction. Près de vingt ans plus tard, dans son dernier roman de comédiens, *Pierre qui roule*, réécriture moderne du *Roman comique* de Scarron, Sand célébrera les vertus du metteur en scène, chargé de régler militairement les représentations et de veiller au respect du texte écrit : au terme de sa carrière parisienne officielle, la dramaturge a renoncé à voir dans la « comédie à l'impromptu » autre chose qu'une promesse, indissociablement esthétique, éthique et politique, placée à l'horizon lointain de l'humanité.

Pièces citées :

²⁴ G. Sand, *Le Théâtre et l'acteur*, dans *Œuvres autobiographiques*, op. cit., t. II, p. 1243.

²⁵ G. Sand, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, op. cit., p. 1251.

²⁶ G. Sand, *Le Château des Désertes*, dans *Vies d'artistes*, édition de Marie-Madeleine Fragonard, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1992, p. 918.

<u>Titre</u>	<u>Création</u>	<u>Première publication</u>	<u>Publication en recueil</u>
<i>Une conspiration en 1537</i>	Non joué	Non publié	
<i>Aldo le rimeur</i>	Non joué	<i>Revue des Deux Mondes</i> (RDM), septembre 1833	
<i>Les Sept Cordes de la lyre</i>	Non joué	RDM, avril-mai 1839	
<i>Gabriel</i>	Non joué	RDM, juillet-août 1839	
<i>Les Mississipiens</i>	Non joué	RDM, mars-avril 1840	
<i>Cosima</i>	Comédie-Française, 29 avril 1840	Edition en vol., mai 1840	<i>Théâtre de Sand</i> (1860), tome I
<i>Le Roi attend</i>	Comédie-Française, 6 avril 1848		<i>Théâtre de Sand</i> , tome I
<i>François le Champi</i>	Odéon, 23 novembre 1849	Edition en vol., janvier 1850	<i>Théâtre de Sand</i> , tome I
<i>Claudie</i>	Porte Saint-Martin, 11 janvier 1851	Edition en vol., février 1851	<i>Théâtre de Sand</i> , tome I
<i>Molière</i>	Gaité, 10 mai 1851	<i>Le Pays</i> , mai-juin 1851	<i>Théâtre de Sand</i> , tome I
<i>Le Mariage de Victorine</i>	Gymnase, 26 novembre 1851	Edition en vol., décembre 1851	<i>Théâtre de Sand</i> , tome II
<i>Marielle</i>	Nohant, 10 février 1850	<i>Revue de Paris</i> , décembre-janvier 1851	
<i>Le Début de Colombine</i>	Nohant, 10 juin 1851	Non publié	
<i>Les Vacances de Pandolphe</i>	Gymnase, 3 mars 1852	Préface dans <i>Le Siècle</i> , 11 mars 1852. Edition en vol., avril 1852	<i>Théâtre de Sand</i> , tome II
<i>Le Pressoir</i>	Nohant, 29 juillet 1853. Gymnase, 13 septembre 1853	Edition en vol., octobre 1853	<i>Théâtre de Sand</i> , tome II
<i>Mauprat</i>	Odéon, 28 novembre 1853	Edition en vol., décembre 1853	<i>Théâtre de Sand</i> , tome III
<i>Maître Favilla</i>	Nohant, 4 octobre 1851 (<i>Nello</i>). Odéon, 15 septembre 1855	Edition en vol., septembre 1855	<i>Théâtre de Sand</i> , tome III
<i>Le Diable aux champs</i>	Non joué (« roman dialogué »)	<i>Revue de Paris</i> , octobre 1855-janvier 1856	
<i>Comme il vous plaira</i>	Comédie-Française, 12 avril 1856	Préface dans <i>La Presse</i> , 18 avril 1856. Edition en vol., avril 1856	<i>Théâtre de Sand</i> , tome IV
<i>Le Pavé</i>	Nohant, 7 septembre 1861. Gymnase, 18 mars 1862	RDM, août 1861. Edition en vol. de la pièce parisienne, mai 1862	<i>Théâtre de Nohant</i> (1864)
<i>Plutus</i>	Non joué	RDM, janvier 1863	
<i>La Nuit de Noël</i>	Nohant, 31 août 1862	RDM, août 1863	<i>Théâtre de Nohant</i>
<i>Le Drac</i>	Nohant, 25 octobre 1861. Vaudeville, 28 septembre 1864.	Edition en vol., octobre 1864	<i>Théâtre de Nohant</i>
<i>Le Don Juan de village</i>	Vaudeville, 9 août 1866	Edition en vol., septembre 1866	
<i>L'Autre</i>	Odéon, 25 février 1870	Edition en vol., mai 1870	
<i>La Laitière et le pot au lait</i>	Non joué	RDM, 1872	
<i>Un bienfait n'est jamais perdu</i>	Non joué	RDM, 1872	

Le théâtre de George Sand et ses premières éditions

Ce tableau ne retient que les pièces publiées du vivant de George Sand, excluant donc Une conspiration en 1537 ainsi que les pièces manuscrites de Nohant.

<u>Titre</u>	<u>Création</u>	<u>Première édition</u>	<u>Première publication en recueil</u>
<i>Aldo le rimeur</i>	Non joué	<i>Revue des Deux Mondes</i> (RDM), septembre 1833	
<i>Les Sept Cordes de la lyre</i>	Non joué	RDM, avril-mai 1839	
<i>Gabriel</i>	Non joué	RDM, juillet-août 1839	
<i>Les Mississipiens</i>	Non joué	RDM, mars-avril 1840	
<i>Cosima</i>	Comédie-Française, 29 avril 1840	Edition en vol., mai 1840	<i>Théâtre de Sand</i> (1860), tome I
<i>Le Père-va-tout-seul</i>	Non joué	<i>L'Almanach populaire pour 1845</i> , 25 décembre 1844.	
<i>Le Roi attend</i>	Comédie-Française, 6 avril 1848		<i>Théâtre de Sand</i> , tome I
<i>François le Champi</i>	Odéon, 23 novembre 1849	Edition en vol., janvier 1850	<i>Théâtre de Sand</i> , tome I
<i>Claudie</i>	Porte Saint-Martin, 11 janvier 1851	Edition en vol., février 1851	<i>Théâtre de Sand</i> , tome I
<i>Molière</i>	Gaîté, 10 mai 1851	<i>Le Pays</i> , mai-juin 1851	<i>Théâtre de Sand</i> , tome I
<i>Le Mariage de Victorine</i>	Gymnase, 26 novembre 1851	Edition en vol., décembre 1851	<i>Théâtre de Sand</i> , tome II
<i>Marielle</i>	Nohant, 10 février 1850	<i>Revue de Paris</i> , décembre-janvier 1851	<i>Théâtre de Nohant</i> (1864)
<i>Les Vacances de Pandolphe</i>	Gymnase, 3 mars 1852	Préface dans <i>Le Siècle</i> , 11 mars 1852. Edition en vol., avril 1852	<i>Théâtre de Sand</i> , tome II
<i>Le Démon du foyer</i>	Gymnase, 1 ^{er} septembre 1852	Edition en vol., septembre 1852	<i>Théâtre de Sand</i> , I
<i>Le Pressoir</i>	Nohant, 29 juillet 1853. Gymnase, 13 septembre 1853	Edition en vol., octobre 1853	<i>Théâtre de Sand</i> , tome II
<i>Mauprat</i>	Odéon, 28 novembre 1853	Edition en vol., décembre 1853	<i>Théâtre de Sand</i> , tome III
<i>Flaminio</i>	Gymnase, 31 octobre 1854	Edition en vol., novembre 1854	<i>Théâtre de Sand</i> , tome III
<i>Maître Favilla</i>	Nohant, 4 octobre 1851 (<i>Nello</i>). Odéon, 15 septembre 1855	Edition en vol., septembre 1855	<i>Théâtre de Sand</i> , tome III
<i>Le Diable aux champs</i>	Non joué (« roman dialogué »)	<i>Revue de Paris</i> , octobre 1855-janvier 1856	
<i>Lucie</i>	Gymnase, 16 février 1856	Edition en vol., février 1856	<i>Théâtre de Sand</i> , tome III
<i>Comme il vous plaira</i>	Comédie-Française, 12 avril 1856	Préface dans <i>La Presse</i> , 18 avril 1856. Edition en vol., avril 1856	<i>Théâtre de Sand</i> , tome IV
<i>Françoise</i>	Gymnase, 13 avril 1856	Edition en vol., avril 1856	<i>Théâtre de Sand</i> , tome IV
<i>Marguerite de Sainte-Gemme</i>	Gymnase, 23 avril 1859	Edition en vol., avril 1859	<i>Théâtre de Sand</i> , tome IV
<i>Le Pavé</i>	Nohant, 7 septembre 1861. Gymnase, 18 mars 1862	RDM, août 1861. Edition en vol. de la pièce parisienne, mai 1862	<i>Théâtre de Nohant</i>

<i>Le Drac</i>	Nohant, 25 octobre 1861		<i>Théâtre de Nohant</i>
<i>Plutus</i>	Non joué	RDM, janvier 1863	<i>Théâtre de Nohant</i>
<i>La Nuit de Noël</i>	Nohant, 31 août 1862	RDM, août 1863	<i>Théâtre de Nohant</i>
<i>Le Marquis de Villemer</i>	Odéon, 29 février 1864	Edition en vol., mars 1864	<i>Théâtre de Sand, tome IV</i>
<i>Le Drac</i> (avec Paul Meurice)	Vaudeville, 28 septembre 1864.	Edition en vol., octobre 1864	
<i>Le Don Juan de village</i> (avec Maurice Sand)	Vaudeville, 9 août 1866	Edition en vol., septembre 1866	
<i>Le Lis du Japon</i>	Vaudeville, 14 août 1866	Edition en vol., août 1866	
<i>Cadio</i>	Non joué (roman dialogué)	RDM, 1867	
<i>Cadio</i> (version scénique avec Paul Meurice)	Porte Saint-Martin, 3 octobre 1868	Edition en vol., octobre 1868	
<i>Lupo Liverani</i>	Non joué	RDM, 1 ^{er} décembre 1869	
<i>L'Autre</i>	Odéon, 25 février 1870	Edition en vol., mai 1870	
<i>Un bienfait n'est jamais perdu</i>	Non joué	RDM, 15 février 1872	
<i>La Laitière et le pot au lait</i>	Non joué	<i>Le Temps</i> , 18 novembre 1875	