



HAL
open science

George Sand et le Théâtre de Nohant

Leisha Ashdown-Lecointre

► **To cite this version:**

| Leisha Ashdown-Lecointre. George Sand et le Théâtre de Nohant. 2012. halshs-00697830

HAL Id: halshs-00697830

<https://shs.hal.science/halshs-00697830>

Preprint submitted on 16 May 2012

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.

George Sand et le théâtre de Nohant : l'intimité de la création dramatique

Tout au long de sa vie, George Sand s'intéresse au théâtre sous toutes ses formes et en particulier à ses formes marginales, notamment le théâtre improvisé et le théâtre des marionnettes. Pour elle, le théâtre signifie un lieu d'apprentissage du jeu de l'acteur et une plate-forme pédagogique ; il forme et instruit l'acteur comme le spectateur. L'aspect privé voire intime du théâtre joué au sein de sa famille à Nohant s'oppose à l'aspect public de ses pièces jouées dans les théâtres parisiens pendant une trentaine d'années¹. A Nohant les notions de *la commedia dell'arte*, le théâtre italien, connaissent leur plein essor. Selon Linowitz Wentz, écrivant en 1978, « (l)e théâtre de Nohant évolua rapidement d'un amusement de famille à une réponse aux questions esthétiques, philosophiques et psychologiques que s'est posées George Sand pendant toute sa vie² ». Affirmation étonnante et provocante, elle contient la thèse de cette présentation : comment le théâtre improvisé peut-il jouer ce rôle à la fois divertissant, formateur et salutaire ? Y a-t-il un paradoxe ou une certaine logique dans ce constat ? Panacée aux maux du monde, ou bien simple distraction ou encore autre chose, le développement du théâtre de Nohant est documenté dans les écrits de l'auteur. Tournons-nous vers son œuvre afin de juger plus objectivement. Dans un premier temps, nous nous concentrons sur la période de la fin des années 1840 pendant laquelle le goût de la *commedia dell'arte* s'intensifie d'une façon considérable, avant d'étudier l'évolution de cet art.

Dans les années 1840, à l'instar de beaucoup de ses confrères, dont Janin, Gautier, Nerval et Champfleury, George Sand fréquente les petits théâtres de Paris avec enthousiasme. C'est à la mode pour les *litterati* de s'y rencontrer. Elle se rend au théâtre des Funambules déguisé en homme. Là elle admire le jeu superbe du mime, Jean-Baptiste Deburau né en 1796 en Bohême. En février 1846, seulement quelques mois avant le décès du mime, Sand publie un article dans le *Constitutionnel*, contenant un compte-rendu de sa dernière représentation. Dans cet article, elle décrit Deburau d'un point de vue personnel. Selon elle : « Deburau est un homme réservé, doux, poli, sérieux, sobre,

¹ À ce propos le lecteur consulterait avec profit la revue *Présence de George Sand* 19, 1984 *Le Théâtre de George Sand*, notamment les articles de Claude Tricotel, « George Sand et le Théâtre » et « Le Théâtre selon George Sand », disponible en version PDF sur le site internet des *Amis de George Sand*, <http://www.amisdegeorgesand.info/presence.html>

² Debra Linowitz Wentz, « Les mobiles artistiques et psychologiques du Théâtre de Nohant » dans *Présence de George Sand*, n° 19, *Le théâtre de George Sand*, février 1984, p. 16.

modeste, rempli de tact et de bon sens ; voilà ce que je puis vous affirmer ayant eu le plaisir de causer une fois avec lui ³». C'est vraisemblablement en 1832 ou 1833 qu'elle a fait la connaissance de Deburau, et au cours de plusieurs années elle apprécie ses représentations pour un public modeste. Elle souligne la simplicité du personnage, sa capacité de toucher les spectateurs, le petit peuple des boulevards. Attirée aux Funambules par la personnalité de Deburau, Sand trouve l'ambiance du théâtre tout à fait spécial. Elle souligne les rapports symbiotiques entre le mime et les spectateurs qui « s'étudient et s'inspirent les uns des autres à force de se lire mutuellement dans les yeux⁴ ». C'est le maître qui est admiré de tous ses élèves, les spectateurs. Les seuls admis à ce culte, ce sont les petites classes et les quelques *litterati* capables de comprendre et de sentir les émotions jouées par Deburau sans paroles. L'éloquence du jeu passe par ses gestes sobres et mesurés, sans doute plus compréhensibles que les reparties perfectionnées des acteurs aux grands théâtres, les « tragédiens ampoulés et braillards⁵ » selon Sand. Deburau ne s'efforce pas d'impressionner son public.

Le génie de ce théâtre se lie en premier pour l'auteur à la classe sociale qui le fréquente. Deburau appartient tout à fait au peuple, le théâtre est connu pour ses mauvaises odeurs. L'auteur avertit un public plus aisé de surveiller son comportement dans ce théâtre : « (M)alheur à qui ose promener un impertinent lorgnon sur ces groupes pittoresques entassés et suspendus d'une manière effrayante aux grilles du pourtour. Malheur aux toilettes ridicules qui se risqueraient à l'avant-scène, ou aux gens délicats qui porteraient trop visiblement un flacon à leurs narines !⁶ » Elle évoque ce public car elle l'associe au grand théâtre qui applaudit les gestes d'un jeu exagéré de l'acteur. Grâce à l'art de Deburau et son fils Charles, la tradition du théâtre italien est ressuscitée et développée à l'époque romantique. George Sand admire surtout la capacité pour Deburau de guider son audience, le petit public de Paris dans une salle intime où se mélangent la scène et la salle : « Dans une étroite enceinte où la scène est à peine séparée de l'auditoire, où aucun des ligaments de la physionomie délicate d'un mime n'échappe aux

³ Voir note p. 1334-1335 dans George Sand (*Œuvres Autobiographiques II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1971).

⁴ « Deburau », *Questions d'Art et de Littérature*, Paris, C. Lévy, 1878, pp. 215-222.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

regards avides de ses élèves, où tout est homogène, artistes et spectateurs, (...)»⁷ Pour George Sand, Deburau est un acteur dont le jeu sur scène reflète parfaitement son comportement dans la vie réelle.

Pressentant le déclin du mime à la fin de sa vie, l'auteur évoque avec souci la question du destin du théâtre des Funambules, rendu célèbre par Deburau. Une fermeture éventuelle des Funambules, seul théâtre où se joue encore la *commedia dell'arte* à Paris, signifie la disparition d'une tradition présente en France depuis presque trois cents ans. La *commedia dell'arte* remonte au seizième siècle en Italie et au dix-septième siècle en France. À l'origine elle est jouée par des acteurs de la Comédie Italienne de l'Hôtel de Bourgogne dans des troupes composées d'artistes et d'acrobates. Les personnages célèbres de la *commedia dell'arte* sont des types théâtraux bien définis qui évoluent selon le pays, surtout Pedrolino, le frère jumeau du Pierrot français, inspiré par le Gilles de Watteau. Le scénario de ce théâtre contenait des parties apprises par cœur à insérer à volonté mais dans l'ensemble la partie textuelle était improvisée. Le port des masques par tous les acteurs, sauf les amoureux et les servantes, était également un élément important. Forme théâtrale fluide, elle exigeait une parfaite maîtrise du rôle. Dans son article intitulé « La comédie italienne », Sand reprend brièvement l'histoire de la *commedia dell'arte* en indiquant un sujet de recherche difficile qui la tente : « l'étude des divers types de la comédie italienne, de leurs nombreuses transformations, des idées et des sentiments qu'ils représentent ». Si le théâtre italien agit en tant que lien entre le théâtre moderne et le théâtre ancien, c'est en raison de la popularité des types théâtraux dont « le nom est dans la bouche de tout le monde. »⁸ Ce genre de théâtre représente un défi pour les acteurs qui doivent connaître parfaitement le personnage qu'ils jouent : chaque personnage est indiqué par un costume unique, des gestes particuliers et une langue ou un accent particulier. Chaque acteur doit connaître à fond son rôle et s'y identifier de façon à savoir faire vivre le personnage sur scène avec un minimum d'indications. Selon Sand, ceci nécessitait un niveau supérieur de jeu de la part de l'acteur : « On conçoit aisément qu'un pareil système de composition exigeait d'excellents comédiens et contribuait

⁷ *Ibid.*

⁸ . « La Comédie italienne » dans *Questions d'Art et de Littérature, op.cit.*, pp. 249-256..

singulièrement au développement de leurs facultés dramatiques.⁹ » Alors que l'intrigue est toujours variée, le personnage reste fixe. Travail d'équipe, où chaque membre a un rôle spécifique mais où chacun dépend de l'autre pour réussir l'ensemble, le théâtre improvisé s'adresse uniquement aux acteurs les plus doués et les plus courageux car le scénario est mince, surtout les plus anciens canevas de la comédie italienne. L'acteur de la *commedia dell'arte* est subordonné aux conventions de son type dont il hérite « les formes de langage, les attitudes, les *lazzi* de ses devanciers (ce sont les jeux corporels et verbaux propres à chaque personnage).¹⁰ » Pour George Sand, l'acteur classique, qui polit son jeu au maximum par la répétition, n'est pas à même de ce défi car il se fie à tout préparer en avance de la représentation. L'acteur du théâtre improvisé doit par contre s'apprêter à jouer sur le tas, elle l'exprime ainsi : « C'était peu que de se préparer à l'avance : l'acteur, excité par les rires et les applaudissements du public, inventait chaque jour des saillies inattendues qui obligeaient son camarade à trouver sur le champ la repartie.¹¹ » L'art de sentir le moment et de chercher toujours la juste repartie est loin du caractère ordonné et prévisible des idéaux du théâtre classique, celui que connaît l'auteur dans sa jeunesse et qui est répandu en France pendant une partie importante de son vivant.

Pour l'auteur son goût pour le théâtre improvisé augmente à partir de la fin des années 1840. Dans l'article sur Deburau elle compare le jeu du mime au jeu des acteurs tragiques célèbres : « Talma et Rachel sont des modèles dans leur sphère et Deburau aussi dans la sienne, n'en déplaise à ceux qui se croient placés plus haut parce qu'ils estropient des rôles plus sérieux sur de plus vastes théâtres.¹² » Six ans plus tard, en 1852, au lieu d'égalité dans les genres dramatiques, le théâtre improvisé jouit d'un statut encore plus élevé que la grande tragédie classique pour Sand. Elle cite le baron Grimm (1723-1807), écrivain allemand et « critique officiel des princes d'Allemagne ». Celui-ci prétend : « si vous voulez savoir quels sont les meilleurs acteurs de Paris, je ne nommerai ni Kean, ni Mademoiselle Clairon ; mais je vous enverrai voir l'acteur qui joue

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 « Deburau », *op. cit.*

ordinairement le rôle de Pantalon [...]»¹³ ». Voyons comment Sand essaie de recréer cette ambiance dans le théâtre familial de Nohant.

L'intérêt de l'auteur pour le théâtre improvisé passe par quatre étapes : elle est tour à tour observatrice, théoricienne, participante et dramaturge, quelquefois elle remplit les quatre rôles en même temps. L'histoire montre qu'elle réussit mieux les trois premiers rôles que celui d'écrivain de théâtre. À la fin de 1846, dans sa maison de campagne et en compagnie de sa famille, commence le théâtre improvisé de Nohant. Les enfants de l'auteur y participent : Maurice a une vingtaine d'années et sa fille Solange, une grande adolescente. En décembre 1846 et janvier 1847, une vingtaine de pièces dans le style italien, commençant par le *Don Juan* de Molière, sont montées et représentées par la famille, composée de Sand, son frère, ses deux enfants, une jeune parente Augustine Brault et Eugène Lambert, un ami peintre de Maurice¹⁴. La musique improvisée de Chopin qui accompagne les spectacles a également inspiré les toutes premières représentations. Dans *Histoire de ma vie*, elle raconte cette influence : « sa musique vous mettait parfois dans l'âme des découragements atroces, surtout quand il improvisait.¹⁵ » Lorsque plus tard cette liaison torride rompra et suite au départ de Chopin du ménage, Sand improvisera des morceaux sur le piano pour accompagner ses scénarios, alors qu'elle n'est pas musicienne¹⁶. Elle raconte ces spectacles dans deux préfaces importantes : *Le Théâtre et l'Acteur* et *Le Théâtre des Marionnettes de Nohant*. Publiées avec un décalage de trente ans, les deux préfaces doivent se lire ensemble ; la première, restée inachevée est reprise dans la seconde. Un amusement de famille, basé sur le théâtre italien, commence en fait par une partie de charades, jeu populaire à l'époque, se développe ensuite en saynètes folles, comédies d'intrigues et d'aventures, avant d'aboutir sur une série de drames à événements et à émotions.¹⁷ » Chaque spectacle dure en moyenne trois soirées coupées par des périodes de repos pendant la journée : « Le lendemain la pièce recommença, c'est-à-dire qu'elle suivit son cours fantastique et

¹³ « La Comédie italienne », *op.cit.* ; voir aussi la préface de Maurice Sand, *Masques et Bouffons*, Paris, A. Lévy fils, 1862 dont George Sand signe la préface

¹⁴ Voir *Œuvres autobiographiques II*, *op.cit.*, notes p. 1560

¹⁵ *Histoire de ma vie*, V^e partie, ch. XIII, dans *Œuvres autobiographiques II*, *Ibid.*, p. 442

¹⁶ « [...] je suis l'orchestre qui conduit la pantomime au piano, sur les airs variés « ad libitum » de « Malbrough s'en va-t-en guerre », « j'ai du bon tabac », « au clair de la lune », etc., etc. » Voir la *Correspondance de George Sand*, XVII tomes, (éd. Georges Lubin, Paris, Garnier-Frères, 1964-1982), VII, p. 559-60

¹⁷ *Le Théâtre des Marionnettes de Nohant* dans *Œuvres autobiographiques II*, *op.cit.*, p. 1249.

dérégulé avec autant d'entrain que la veille.¹⁸» Ce passe-temps amusant est néanmoins exigeant pour l'acteur participant car il doit maîtriser un jeu improvisé étudié et répété à l'avance mais toujours sujet à des changements imprévisibles au moment de la représentation. Il s'agit d'une formation complète de l'individu : il lui faut « des manières aisées, une élocution châtiée, une instruction étendue et le ton du monde.¹⁹» Si plusieurs acteurs sont capables d'atteindre ce niveau professionnel, Sand n'exclut pas ses enfants de cette vision utopique de l'acteur. Elle prône l'égalité entre l'auteur et l'acteur, en introduisant l'idée d'un acteur qui est capable de créer et de mener à bien son rôle en s'inspirant de sa propre émotion et en trouvant en lui-même l'expression juste et soudaine de la situation dramatique²⁰.

Pour l'auteur le théâtre improvisé met à l'épreuve l'acteur qui à son tour se forme avant pendant et après la représentation dans un vrai processus d'apprentissage. Dans cette veine il faudrait noter la participation de quelques acteurs très connus de l'époque dont Bocage (1797-1863), l'un des nombreux amants de Sand ; celui-ci a joué dans les drames de Dumas père. Il y avait également Charles Thiron qui, après avoir joué à la Comédie-Française et aux théâtres du Boulevard, est devenu sociétaire en 1872. Y participe aussi Paul Meurice, auteur dramatique d'un ordre supérieur²¹» selon George Sand. Voici un exemple de la rencontre du théâtre marginal avec le théâtre traditionnel ; le théâtre cultivé par l'auteur pendant une période considérable apporte du neuf à l'art dramatique. Le naturel, qualité si prisée par Sand chez ses enfants lorsqu'ils jouent les premières comédies italiennes au théâtre de Nohant, le dialogue libre et la spontanéité caractérisent la représentation d'*André Beauvray*, tirée d'une nouvelle de Maurice Sand. Paul Meurice²², avec qui George Sand collabore souvent pour ses mises en scène, assiste à ce spectacle. Il est bouleversé par l'art des marionnettes qui lui était auparavant inconnu, ce qui le pousse à se demander : « Je me questionne en vain pour savoir ce qui

¹⁸ *Ibid.* p. 1241.

¹⁹ *Ibid.* p. 1243

²⁰ *Ibid.* Georges Lubin souligne la modernité des idées de Sand et rapproche l'auteur de Stanislavski, voir note p. 1560.

²¹ *Le Théâtre des Marionnettes, op.cit.*, p. 1269.

²² Béatrice Didier met en relief cette collaboration notamment pour *Les Beaux Messieurs de Bois Doré, Le Drac, Cadjo* dans *George Sand*, Paris, ADPF, 2004, p. 36

m'a tant ému. Est-ce le résultat de l'absence d'art ou la vision d'un art nouveau qui essaie d'éclorre, ou enfin d'un art consommé que je ne connais pas²³ ? »

L'intimité de ce théâtre est remarquable : la famille joue sur une scène improvisée dont Sand rappelle le remaniement progressif dans la préface des marionnettes. Au début, les spectacles se font sans audience, ou avec un ou deux spectateurs. Plus tard, l'invitation personnelle s'adresse aux amis, domestiques, et voisins proches de George Sand, une soixantaine de personnes en tout. C'est un théâtre introspectif qui permet à l'acteur de se concentrer complètement sur son jeu. Cependant, ce théâtre ne dure pas : faute de participants actifs, la famille cherche une autre issue pour ses talents dramatiques, elle se tourne ensuite vers le théâtre des marionnettes, une autre forme du théâtre marginal. Ce choix se doit en partie à la nécessité : alors que le théâtre improvisé exige un bon nombre d'acteurs, le théâtre des marionnettes se joue sur une scène réduite qui peut se monter avec une ou deux personnes. Sand affirme que ce théâtre est un microcosme du grand théâtre et qu'il est réglé par les mêmes lois fondamentales²⁴. Ces idées nobles sont d'autant plus notoires qu'elles témoignent d'un esprit audacieux inégalé par ses contemporains. Lorsqu'elle s'interroge : « Me comprendra-t-on si je dis que ce théâtre est celui des lenteurs charmantes et que nous préférons ici l'improvisation étoffée et les détails de réalité minutieuse à la charpente sobre et au dialogue concis qui sont de rigueur au véritable théâtre ?²⁵ », le lecteur ne peut plus se leurrer sur les opinions controversées de l'auteur. Les premiers spectacles de marionnettes montés à Nohant s'inspirent de la *commedia dell'arte* ; parmi les marionnettes, se trouvent M. Guignol, Pierrot, Purpurin (l'aubergiste), et Isabelle²⁶. D'après une liste dressée des pièces et scénarios de Sand jouées au Théâtre de Nohant, le goût pour le théâtre italien fleurit jusque dans les années 1860²⁷ et même plus tard.

Moyen de formation et lieu d'instruction pour tous le concept théâtral auquel tient Sand fait l'écho de celui de Shakespeare dans *Hamlet* où le jeune prince instruit une troupe théâtrale sur leur jeu. Selon lui, la scène doit refléter la vie : « Le but du théâtre de

²³ *Ibid.*

²⁴ *Le Théâtre des Marionnettes, op.cit.*, p. 1251.

²⁵ *Ibid.*, p. 1268.

²⁶ *Ibid.*, p. 1253.

²⁷ Gay Manifold : « Les pièces et les scénarios de George Sand pour le Théâtre de Nohant » dans *Présence de George Sand*, n°19, *op.cit.*, p. 56-58.

toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulière (III, 2)²⁸». Une grande référence pour tous les auteurs romantiques, Shakespeare reste un auteur modèle pour Sand. Elle affirme en 1858 qu'« une époque de grand développement arrivera où les Shakespeare de l'avenir seront les plus grands acteurs de leur siècle²⁹».

Tandis que le théâtre traditionnel vient rarement couronner Sand de succès, le théâtre marginal est un domaine de prédilection pour elle. En puisant dans le passé Sand a-t-elle cherché à redéfinir les limites traditionnelles du théâtre ? Elle se réfère au théâtre du moyen âge et plus précisément au théâtre de la rue comme le moyen le plus efficace d'instruire et de toucher l'audience :

On peut croire que la forme (scénique) la plus efficace a dû être la forme la plus populaire, celle qui appelant toutes les classes par la franchise de sa gaieté et la simplicité de ses données, a signalé de la manière la plus saisissante à la risée publique, les travers de tous les âges de la vie et de toutes les conditions sociales³⁰.

Toujours est-il que le plus beau triomphe théâtral de Sand se passe à Nohant. Des quatre rôles assumés par l'auteur par rapport à ce théâtre en retrait, observatrice, théoricienne, participante et auteur de théâtre, c'est celui de participante qui l'enchant le plus. Sa participation fiévreuse est racontée dans *Le Théâtre des Marionnettes* : tandis que son fils Maurice garde la responsabilité de sculpter les marionnettes en bois, Sand costume les cent trente figurines à la main. Pour les rendre plus vraisemblables, elle les coiffe de vrais cheveux. Au début, la famille se sert de marionnettes à gaine, mais finit par adopter les *burattini*, une marionnette simple qui permet un mouvement plus souple. Comme le note Noël Barbe, cette marionnette peut rendre plus convenablement une meilleure gamme de sentiments³¹. Sand évoque la liberté d'expression qui est possible avec les *burattini* : « mon *burattino*, souple, obéissant à tous les mouvements de mes doigts, va, vient, salue,

²⁸ Traduction de François Guizot dans *Œuvres complètes de Shakespeare, La Vie de Shakespeare, Hamlet, La Tempête*, Paris, Didier, 1864, p.199-200, disponible sur le site <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/6pf6k2006478.notice>

²⁹ *Le Théâtre et l'Acteur, op.cit.*, p. 1243-1244.

³⁰ http://www.comedie-francaise.fr/histoire/molier_fourberies.php

³¹ Voir son article "Le théâtre de George Sand ou penser l'art populaire dans *Le Portique*, 2004 (13-14), pp. 2-11 disponible au site internet suivant : <http://leportique.revues.org/index613.html>

tourne la tête, croise les bras, les élève au ciel, les agite en tout sens, salue, soufflette, frappe la muraille avec joie ou avec désespoir³²». Le développement complet du scénario des marionnettes se réalise par l'intermédiaire du maître du jeu qui doit improviser son texte à chaque instant. Selon Sand, « le propre de l'improvisateur est d'ailleurs de ne pas aimer à se répéter, et s'il se soumet au canevas, il éprouve le continuel besoin de changer le dialogue³³».

L'apothéose du théâtre improvisé se trouve dans les dernières lignes de la dernière préface publiée du vivant de Sand. Pour elle, cet amusement de famille a pour effet de l'enlever du quotidien, de la banalité et des déceptions politiques qui ont marqué sa vie. Sa relation problématique avec sa fille pendant de longues années et des ruptures de liaison douloureuses, notamment celle d'avec Chopin, l'obligent à chercher une échappatoire psychologique. Refuge artistique, le théâtre de Nohant semble « bien répondre aux questions esthétiques, philosophiques et psychologiques que s'est posées Sand. » D'après elle, ce théâtre est « quelque chose qui nous enlève à nos passions, à nos intérêts matériels, à nos rancunes, à ces tristes haines de famille qu'on appelle questions politiques, religieuses et philosophiques³⁴. En vieillissant, Sand reste de plus en plus à Nohant. Son plus agréable voyage se passe désormais dans un fauteuil, les trajets réguliers jusqu'à Paris pour assister aux répétitions de ses pièces se sont arrêtées en 1863. L'aboutissement du théâtre des marionnettes embellit les dernières années de sa vie.

La contribution de Sand au développement d'une esthétique du théâtre improvisé et du théâtre des marionnettes est considérable tant par le sérieux de sa documentation historique de ces formes marginales que par sa participation active dans les coulisses et sur la scène de Nohant. La modernité de ses propos³⁵, ainsi que sa passion pour l'aspect formateur de ces formes théâtrales font d'elle une partisane véhémement de la *commedia dell'arte*. L'autre domaine de sa production théâtrale, la scène parisienne, sourit beaucoup moins à l'auteur et ses déceptions l'emportent souvent sur ses réussites. Sur le théâtre légitime, elle doit plaire à un public sévère dont le désir de s'amuser ne s'accorde pas toujours avec le désir encore plus fort chez l'auteur d'instruire et de former le

³² George Sand : *L'Homme de neige*, Paris, De Lagny, (coll. « Collection des chefs d'œuvre de France », 1904, t. 1. p. 266.

³³ *Le Théâtre des Marionnettes, op.cit.*, p. 1268.

³⁴ *Ibid*, p. 1276.

³⁵ Voir note à la préface en question, p. 1560

spectateur. Lorsqu'on enlève le public au spectacle, l'acteur est libre de puiser son personnage en lui-même, sans égard à la réaction du public. Si son idéal peut se réaliser, il faudra former le public à goûter aux efforts de « ces bandes de jeunes aventuriers dramatiques qui posèrent en se jouant les véritables bases de la comédie française³⁶ ». Le naturel, la spontanéité, ce sont autant d'éléments que cherche Sand chez l'acteur. Ses préoccupations nous semblent plus focalisés non pas sur le théâtre en marge mais sur un théâtre dont la marginalité même nous entraîne vers les questions fondamentales du théâtre, les rapports symbiotiques entre l'acteur et le public et où le seul théâtre légitime est celui qui célèbre l'art théâtral dans toute sa plénitude.

³⁶*Le Théâtre et l'Acteur, op. cit. p. 1242.*