



George Sand et le Théâtre d'éducation : les voies d'une appropriation de "ces choses qu'on déprécie tout haut"

Amélie Calderone

► To cite this version:

Amélie Calderone. George Sand et le Théâtre d'éducation : les voies d'une appropriation de "ces choses qu'on déprécie tout haut" . Les Amis de George Sand, 2013. halshs-01545342

HAL Id: halshs-01545342

<https://shs.hal.science/halshs-01545342>

Submitted on 27 Jun 2017

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 d'éducation : les voies d'une appropriation de « ces choses qu'on déprécie tout haut »

Amélie Calderone

[Version d'auteur]

Je m'entoure de ces idées, d'abord écartées avec colère. Je les reprends, je les retourne, comme ces choses qu'on déprécie tout haut pour les avoir à meilleur marché, mais qu'on meurt d'envie de s'approprier.

George Sand, lettre à Sainte-Beuve, [Paris, 24 (?) juillet 1833] ¹.

Étudier les rapports de George Sand au théâtre d'éducation peut sembler *a priori* surprenant ou superflu. Parmi l'abondante et éclectique production dramatique de Sand, s'étalant entre 1831 et 1875, nulle pièce, ou nul recueil publié ne semblerait en effet pouvoir être classé dans un tel répertoire. L'auteur tient de surcroît des propos pour le moins ambigus au sujet de Félicité de Genlis, l'une des principales auteures du théâtre d'éducation. Pourtant, à mieux y réfléchir, bien des desseins – et des moyens ? – du théâtre pédagogique pourraient croiser les ambitions sandiennes, notamment celle de générer un théâtre moral et vertueux, voire formateur.

Les rapports complexes, sinon contradictoires, de Sand avec son aînée témoignent de fait de la capacité qu'a la dramaturge de s'approprier, quitte à le détourner, tout modèle jugé intéressant, que ce soit pour son esthétique ou pour ses potentialités idéologiques. Artiste sans cesse en quête de la forme capable d'exprimer le sens visé², Sand, au-delà d'une ostensible stratégie d'évitement du théâtre d'éducation dans la sphère publique, réutilise en les réinterprétant les données du genre dramatique pédagogique, afin de créer dans le cadre privé de Nohant un théâtre formateur pour la jeunesse, moins par les vérités qu'il inculque, que par la pratique même de la spontanéité. Après avoir brièvement donné des éléments de définition du théâtre d'éducation, nous verrons les raisons poussant Sand à refuser toute association à ce

¹ SAND George, *Correspondance*, LUBIN Georges (éd.), Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1964-1991, Volume II, p. 378 (désormais abrégé *Corr.*).

² Voir à ce sujet BARA Olivier, « L'emploi critique du mot " *drame* " : genres, formes et idées selon George Sand », in *Une autorité paradoxale : George Sand critique*, BARA Olivier et PLANTÉ Christine (dir.), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, pp. 223-238.

genre théâtral dans l'espace public, en dépit d'une relation ambiguë à madame de Genlis, avant d'étudier sa méthode de réappropriation du modèle dramatique légué par son aînée. Pour conclure, nous nous interrogerons sur les rapports possibles entre théâtre d'éducation et théâtre destiné aux masses populaires, susceptibles de poser quelques jalons de la pédagogie sandienne.

***Éléments de définition du théâtre d'éducation*³**

C'est à la fin du XVII^e siècle, dans l'entourage de madame de Maintenon et de ses jeunes filles de Saint-Cyr, qu'il faut faire remonter les sources du théâtre d'éducation. Que signifie exactement cette appellation ? Sans doute faut-il avant tout distinguer le théâtre d'éducation du théâtre d'enseignement : si tous deux s'adressent à des enfants, le premier, pédagogique, se propose de former moralement les jeunes individus. Autrement dit, *a contrario* du théâtre d'enseignement, le théâtre éducatif dispense moins des savoirs que des savoir-vivre en société. Pour reprendre les mots de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « [l']éducation doit être entendue au sens large. Elle consiste en éléments de morale et de sociabilité dont l'enfant doit acquérir l'usage pour sa vie future⁴. »

Genre nouveau à la fin du Grand Siècle, il n'est l'héritier direct d'aucune tradition dramatique connue, bien qu'il se rapproche du théâtre de collège d'une part, – à cette différence près que si le théâtre pédagogique délivre une morale chrétienne, celle-ci est laïcisée⁵ – ; et d'autre part du théâtre de société – ce dernier s'en distinguant cependant par son caractère de pur divertissement. Le genre dramatique pédagogique se fonde sur une formule, exploitée à l'envi : mêler l'utile à l'agréable. Renouant avec le principe horacien de *l'utile dulci*, ce théâtre se propose d'instruire en divertissant. Funambule, il tente de trouver un équilibre entre la seule leçon de morale – ennuyeuse et donc sans bénéfice –, et la distraction mondaine – inutile.

Destiné au cadre restreint de la famille, et de ce fait à comédiens amateurs, ce sous-genre dramatique tient au XVIII^e siècle une place de choix au sein de la vaste constellation formée

³ Pour une description et une analyse plus complètes du théâtre d'éducation, voir PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997. Notre article est entièrement redevable à ce travail, auquel nous empruntons tous les éléments qui suivent.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Idem.*

par la librairie édifiante, destinée aux jeunes individus. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval définit ainsi le théâtre d'éducation comme

[...] toute pièce qui prend comme personnage central un individu jeune ou insuffisamment formé pour pouvoir être l'objet d'une épreuve de type éducatif au sens large du terme, dont le dénouement coïncide avec l'heureux bénéfice qu'il en retire, c'est-à-dire avec un gain moral⁶.

Assignée à l'édification morale et sociale de la jeunesse, la pièce de théâtre d'éducation s'organise de manière archétypale autour de la mise en scène d'un des paliers de cette formation, dans l'espoir avoué que le destinataire en tant que spectateur – par la médiation du regard –, ou en tant qu'acteur – par voie mimétique –, accomplira un pas de plus dans sa propre éducation.

Une telle définition s'avère d'emblée problématique au regard de la production dramatique sandienne : aucune des œuvres de l'auteur ne saurait en effet y correspondre parfaitement. L'on chercherait en vain une intrigue dramatique de Sand fondée, à proprement parler, sur la formation morale d'un jeune individu⁷. Sans doute faut-il en déduire un véritable refus de ce sous-genre dramatique. Ce déni apparent peut paraître étonnant, si l'on considère l'immense curiosité de la polygraphe qu'est Sand, s'inspirant des formes les plus hétéroclites, depuis le drame métaphysique jusqu'à la *commedia dell'arte*, en passant par les marionnettes ou le drame bourgeois. C'est surprenant, même, si l'on rappelle qu'entre 1872 et 1875 l'auteur publie, pour ses deux petites-filles, Aurore et Gabrielle, les *Contes d'une grand-mère*, explicitement destinés à amuser aussi bien qu'à instruire les deux enfants, comme en témoigne la dédicace :

[...] si je vous fais ces contes pour vous amuser, je veux qu'ils vous instruisent un peu en vous faisant chercher une partie de la quantité de mots et de choses que vous ne savez pas encore⁸.

Reste à déterminer les raisons de ce refus conscient, délibéré et réfléchi, d'éditer du théâtre d'éducation.

⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁷ Notons toutefois que la question ne désintéresse pas George Sand : son « roman dialogué » *Gabriel*, par exemple, est fondé sur les conséquences sociales d'une éducation. Outre le fait qu'il traite des méfaits de la débauche sur la jeunesse (avec le personnage d'Astolphe), il pose de surcroît la question de l'éducation des femmes (par l'intermédiaire de Gabriel(le)), que Sand souhaiterait semblable à celle des hommes.

⁸ Dédicace du *Nuage rose*. SAND George, *Contes d'une grand-mère*, DIDIER Béatrice (éd.), Paris, GF, 2004, p. 116.

Quand la « tigresse d'Arménie⁹ » protège becs et ongles sa liberté créatrice

Comme le montre Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval¹⁰, le théâtre d'éducation est un véritable phénomène de mode dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. Madame de Maintenon inaugure une tradition avec ses *Conversations* (1757), puis ses *Proverbes* (publiés en 1829), destinés à l'usage de ses protégées de Saint-Cyr¹¹. Nombre d'auteurs suivront son exemple au siècle suivant et permettront l'élaboration d'un répertoire théâtral destiné à l'éducation de la jeunesse : Alexandre Moissy, madame de La Fite, Thomas Garnier, madame Campan, Arnaud Berquin, et surtout Félicité de Genlis. Cette lignée théâtrale connaît par ailleurs un véritable regain d'intérêt à la fin de Restauration et sous la Monarchie de Juillet. D'une part, les auteurs « phares » du théâtre d'éducation du siècle précédent se voient abondamment réédités¹², en témoignent les *Proverbes inédits* de madame de Maintenon (édités en 1829), les *Œuvres complètes* de Berquin (1829) ou encore les volumes du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* de madame de Genlis (1825 et 1847). D'autre part, une kyrielle de nouveaux auteurs d'un théâtre voué à instruire la jeunesse trouve dans la presse un lieu favorable à la publication de leurs textes. La vaste thèse de Christine Léger-Paturneau¹³ met au jour non seulement la vigueur de la presse à l'usage des jeunes gens sous le règne de Louis-Philippe – parmi les périodiques les plus célèbres, citons le *Journal des Demoiselles* (1833-1922), le *Journal des Enfants* (1832-1897), le *Magasin des Demoiselles* (1844-1896) et le *Journal des Jeunes Personnes* (1833-1897) –, mais également les échanges et collaborations des journalistes entre les divers organes de presse, formant ainsi un cercle restreint, au sein même du monde de la presse, d'auteurs pour la jeunesse. Ainsi en va-t-il d'Emma Ferrand ou d'Alida de Savignac, qui publient toutes deux des proverbes éducatifs dans le *Journal des Demoiselles* et dans le *Journal des Femmes* (1832-1837).

⁹ SAND George, Lettre à François Buloz, [Nohant], 5 juin [1839], *Corr., éd. cit.*, vol. IV, p. 671.

¹⁰ *Op. cit.*

¹¹ Rappelons que la grand-mère de George Sand, Marie-Aurore de Saxe, fut éduquée à Saint-Cyr. SAND George, *Œuvres autobiographiques*, vol. 1, LUBIN Georges (éd.), Paris, Gallimard, « Pléiade », 1971, *Histoire de ma vie*, I^e partie, chapitre III, p. 33 (désormais abrégé en *HMV*) : « Cette princesse [la Dauphine] la plaça à Saint-Cyr et se chargea de son éducation et de son mariage [...]. »

¹² Ces rééditions sont également à relier avec une autre mode théâtrale sous la Restauration et la Monarchie de Juillet : celle des théâtres de société, illustrée notamment par les rééditions fréquentes des *Proverbes dramatiques* de Théodore Leclercq (qui connaissent sept éditions entre 1823 et 1836), publiés également à partir de 1829 dans la *Revue de Paris*. Pour autant, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval montre bien la distinction entre ces sous-genres dramatiques, même lorsqu'une même forme – le proverbe – est utilisée avec prédilection dans les deux types de théâtre, *op. cit.*, pp. 40-43.

¹³ LÉGER-PATURNEAU Christine, *Le Journal des Demoiselles et l'éducation des filles sous la Monarchie de Juillet (1833-1848)*, Thèse de doctorat, Paris VII, (version de soutenance). Cette thèse remarquable n'a jamais pu être soutenue en raison du décès prématuré de son auteur. La version destinée à la soutenance est cependant consultable à la Bibliothèque Gaston Baty (Paris).

Outre la tendance naturelle, propre à George Sand, à refuser toute forme d'expression relevant d'une mode, comment expliquer que cette inlassable expérimentatrice ne se soit jamais essayée au théâtre d'éducation en bonne et due forme ? Deux explications peuvent être avancées : l'une sociale, et l'autre sociologique. En premier lieu, force est de constater que, au XVIII^e siècle, à l'instar des auteurs de théâtre de salon, nombre d'écrivains de théâtre éducatif sont issus de l'aristocratie, et espèrent faire œuvre utile pour leur pays grâce à une écriture réalisée en dilettante. Aussi ces lettrés se définissent-ils simplement comme des « littérateurs », « accord[ant] parfois à peine le statut d'œuvre littéraire à [leurs] compositions¹⁴ ». En d'autres termes, s'ils peuvent se considérer comme des professionnels de la pédagogie, ils sont des amateurs en littérature. L'on comprend aisément que pour Sand en quête de reconnaissance artistique, le statut d'auteur de théâtre éducatif ne puisse être satisfaisant. L'on rétorquera à bon droit que les récentes études de Valentina Ponzetto¹⁵ sur l'usage sandien du proverbe dramatique montrent que la créatrice aime pourtant reprendre des formes à peine littéraires pour leur donner un nouveau souffle, et les ouvrir aux ambiguïtés d'interprétation. Aussi faut-il invoquer une autre explication à la réticence de Sand eu égard au théâtre d'éducation.

Si la dramaturge évite cette pratique d'écriture, c'est sans conteste parce que celle-ci trop marquée comme *féminine* à son époque. Les mœurs du temps n'accordant pas aux femmes le droit d'être auteurs ou journalistes, les seuls écrits autorisés (du bout des lèvres) au sexe faible sont les ouvrages de morale et d'éducation, fût-ce pour servir les intérêts d'un « féminisme chrétien¹⁶ ». Sous la Monarchie de Juillet, la grande majorité des auteurs collaborant à la presse pour l'enfance et la jeunesse est constituée de femmes – parmi lesquelles Amable Tastu, Anaïs Ségalas, Eugénie Foa, Élise Voiart, Mélanie Waldor, Emma Ferrand ou Alida de Savignac –, dont certaines entourent Eugénie Niboyet, fondatrice de *La Voix des Femmes*, et partagent ses combats féministes. C'est d'ailleurs pour mener à bien leurs idéaux qu'elles élisent pour représentante George Sand, en avril 1848, lors des élections législatives, sans toutefois consulter l'avis de la principale intéressée. Celle que Buloz surnomme la « tigresse d'Arménie » leur répondra, indirectement mais durement, dans

¹⁴ Plagnol-Diéval M.-E., *op. cit.*, p. 29.

¹⁵ PONZETTO Valentina, « George Sand et le genre du proverbe », in BARA Olivier et NESCI Catherine (dir.), *George Sand. Écriture, performance et théâtralité*, Actes du colloque international de Santa Barbara, 25-27 septembre 2008, Grenoble, Ellug, à paraître en 2013, pp. 185-195.

¹⁶ L'expression est celle de Christine Léger-Paturneau, *op. cit.*, p. 683.

l'inachevée « Lettre aux membres du comité central », témoignant ainsi son refus catégorique de toute association avec les mouvements féminins et féministes de l'époque.

Défendant farouchement son indépendance et sa liberté créatrice, l'écrivaine polymorphe ne peut que se refuser à éviter l'étiquette d'auteur de théâtre pédagogique, parce que c'est justement ce que l'on attendrait d'elle, en tant que femme. Alors pourquoi étudier les rapports de Sand au théâtre d'éducation ? Parce que contrairement à son activité de romancière, l'expérience théâtrale de Sand la mène en réalité à jongler entre espaces privé et public : s'il est une production dramatique sandienne possédant des vertus éducatives pour les jeunes gens, celle-ci est uniquement circonscrite au cadre familial de Nohant, et n'a ainsi jamais fait l'objet d'une publication. À la stratégie d'évitement du théâtre d'éducation dans l'espace public, répond une réappropriation des vertus du théâtre pédagogique dans des expériences spectaculaires menées avec famille et amis.

George Sand, Félicité de Genlis et le théâtre d'éducation : l'amour dans la haine

George Sand n'a certes jamais *publié* de pièce de théâtre d'éducation ; cependant c'est un sous-genre qu'elle connaît bien pour y avoir été confrontée dès son plus jeune âge. Aussi innervent-ils ses créations dramatiques de Nohant.

Entre George et Félicité, c'est une longue histoire nourrie de haine et d'amour. Sand, outre le fait qu'elle possède dans sa bibliothèque les *Œuvres complètes* de Berquin (dix volumes), les *Lettres sur l'éducation des filles* de madame de Maintenon et le *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* de madame de Genlis¹⁷, entretient des rapports plus qu'ambigus avec celle qui fut « gouverneur » du futur Louis-Philippe et des enfants de la maison d'Orléans. Le récit des comédies données avec ses camarades, au couvent des Anglaises, dans *Histoire de ma vie*, est l'occasion de ces quelques coups de griffe dont Sand a le secret, à l'encontre de son aînée :

*Tous les ans, à la fête de la supérieure, on lui jouait la comédie avec beaucoup plus de soin et de pompe que ce que nous faisons là. [...] Mais les représentations n'étaient point gaies ; c'étaient toujours les petits drames larmoyants de madame de Genlis*¹⁸.

Les « drames larmoyants » en question n'étanchaient visiblement pas la soif de fantaisie et de verve comique de la petite Aurore, qui deviendra un avatar féminin de Molière au sein

¹⁷ *Catalogue de la bibliothèque de Mme George Sand et de M. Maurice Sand*, Paris, Librairie des Amateurs, 1890.

¹⁸ SAND George, *HMV*, éd. cit., IV, II, p. 1000.

du couvent. Pourtant, à bien des égards, les termes avec lesquels Sand dépeint ses projets dramatiques ne sont pas sans rappeler les préoccupations d'auteurs de théâtre éducatif, notamment dans leur volonté de mêler l'utile à l'agréable, la morale au divertissement. Alors que Félicité de Genlis affirme avoir composé ses pièces « pour l'instruction et l'amusement de [l'] enfance¹⁹ » de ses filles, Sand s'exprime dans les mêmes termes, lorsqu'elle évoque son travail de dramaturge, dans la préface de son *Théâtre complet* :

Les fictions scéniques n'existent qu'à la condition d'enseigner. La très-sage maxime :

Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux,

*Confirma cette assertion. Ce qui n'enseigne rien lasse vite et ennue souverainement, et, dans tout ce qui amuse réellement, même sous la forme la plus légère et la plus bouffonne, il y a un fonds de critique sérieuse [...]*²⁰.

Aussi n'est-il pas étonnant que pour l'auteur, qui n'est pas à une contradiction près, Félicité de Genlis soit également, « *cette bonne dame qu'on a trop oubliée, et qui avait un talent réel*²¹ » :

Qu'importe aujourd'hui ses préjugés, sa demi-morale souvent fausse, et son caractère personnel qui ne semble pas avoir eu de parti pris entre l'ancien monde et le nouveau ? Relativement au cadre qui a pesé sur elle, elle a peint aussi largement que possible. Son véritable naturel a dû être excellent, et il y a certain roman d'elle qui ouvre vers l'avenir des perspectives très larges. Son imagination est restée fraîche sous les glaces de l'âge, et dans les détails elle est véritablement artiste et poète.

Sand n'adhère certes pas pleinement aux cadres dramatiques mis en place par son aînée, ce qui ne l'empêche cependant pas de lui trouver des qualités, dont elle se rappellera pour nourrir sa propre expérience de la pratique théâtrale éducative à Nohant.

Les réappropriations sandiennes des ressources du théâtre pédagogique

La jeunesse et le théâtre

En tant que distraction, le théâtre a éminemment un rôle à jouer dans la formation des jeunes individus, à Paris comme en Province. George Sand développe cette idée en 1868 dans « Le théâtre et ses bienfaits pour la jeunesse »²² :

¹⁹ GENLIS Félicité (de), *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, vol. I, Paris, Michel Lambert, 1785 [1779], p. 5.

²⁰ SAND George, *Théâtre complet*, vol. I, Paris, Michel Lévy, 1866, pp. 3-4.

²¹ SAND George, *HMV*, éd. cit., II, XVI, p. 627.

²² Il s'agit d'un article paru le 17 juin 1868 dans *L'Écho de l'Indre*. Voir SAND George, *Pierre qui roule*, BARA Olivier (éd.), Orléans, Paradigme, 2007, pp. 329-331.

Si vous poussiez les jeunes gens à se faire connaître, à s'instruire les uns les autres et à instruire le peuple par des cours gratuits, par de la musique enseignée méthodiquement, par des représentations de théâtre, par une revue littéraire locale, que sais-je ? par tous les moyens qui n'ont d'essor qu'à Paris, vous verriez se révéler des aptitudes que vous ne soupçonnez pas, et, si ces aptitudes manquaient, vous auriez du moins des enfants capables de se mesurer avec le public et habitués à manifester simplement et librement la tendance de leur esprit²³.

Plaisir qui satisfait les besoins de la jeunesse en terme de divertissement, le théâtre est également formateur :

Trouvons autre chose pour nos enfants, n'importe quoi, des comédies, des charades, des lectures plaisantes et douces, des marionnettes, des récits, des contes, tout ce que vous voudrez, mais 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 ou philosophiques [...]²⁴.

Loin de l'instruction, loin des questions « politiques, religieuses ou philosophiques », le théâtre est un des instruments pour se construire en tant qu'individu, parce qu'il permet de développer les facultés d'esprit. Reste à examiner comment s'opère cette formation, et si les moyens que George Sand met en œuvre sont comparables à ceux déployés par Félicité de Genlis.

L'éducation par la pratique : les vertus de la mimesis

Si, à l'époque où madame de Genlis écrit son *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, la querelle concernant la moralité du théâtre s'est apaisée, il n'en reste pas moins que les réflexions de Rousseau, formulées notamment dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, ont laissé des traces. Rappelons brièvement que pour le philosophe, il ne doit pas y avoir de théâtre dans une cité vertueuse (en l'occurrence, Genève, le philosophe répondant à d'Alembert et à son article « Genève » composé pour l'*Encyclopédie*). Outre le fait que le théâtre introduirait dans la ville le goût de l'oisiveté, de la dépense, du luxe, et détournerait l'activité économique de la stricte nécessité, la pratique théâtrale amènerait le vice, d'une part parce que l'acteur, outre sa vie réputée libertine et débauchée, a pour métier de mentir, et d'autre part parce qu'en s'exerçant à jouer des caractères vicieux, les comédiens encourent le risque de le devenir²⁵. Le théâtre d'éducation tel que le conçoit Félicité de Genlis s'appuie sur

²³ *Ibid.*, p. 331.

²⁴ SAND George, « Le théâtre des marionnettes de Nohant », in *Œuvres autobiographiques*, vol. II, éd. cit., p. 1276.

²⁵ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert*, BUFFAT Marc (éd.), Paris, GF, 2003, pp. 132-133 : « Aussi ne l'accusé-je pas d'être précisément un trompeur, mais de cultiver pour tout métier l'art de tromper les

cette conception d'un exercice qui contaminerait la personnalité du pratiquant. Néanmoins, elle l'utilise au profit d'un apprentissage de la vertu :

Ces pièces ne sont que des traités de morale mis en action, et l'on a pensé que les jeunes personnes pourraient y trouver des leçons intéressantes et persuasives. D'ailleurs, en jouant ces pièces, en les apprenant par cœur, elles y trouveront plusieurs avantages ; ceux de graver dans leurs souvenirs des principes excellents, d'exercer leur mémoire, de former leur prononciation, et d'acquérir de la grâce et un bon maintien. [...] L'auteur a évité, avec un soin extrême, d'introduire dans ces petites comédies, aucun caractère véritablement odieux ; on n'a présenté que des défauts naissants, toujours accompagnés d'un bon cœur, et par conséquent susceptibles de correction²⁶.

Nous voilà de fait face à l'idéal d'accession à la vertu morale prôné par Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*, dans lequel l'*habitus*²⁷ serait une seconde nature de l'homme, acquise à force d'entraînement dans le bien, à partir de ce que l'on est. Autrement dit, le théâtre d'éducation s'édifie sur un modèle optimiste d'adhésion entre le comédien et son rôle, le second perfectionnant le premier. Aussi n'est-il pas étonnant de remarquer la récurrence avec laquelle un même schéma se retrouve dans les intrigues : l'enfant voit son défaut corrigé par une mise en situation, toute théâtrale, organisée par ses éducateurs²⁸. En d'autres termes, le genre dramatique pédagogique met souvent en abyme son propre mode de fonctionnement : l'action centrale y est construite autour de ces mêmes pratique et expérience, qui doivent amener au perfectionnement moral des jeunes acteurs.

Ce paradigme de contamination mimétique bénéfique servirait-il également d'assise au théâtre éducatif de celle qui se dit « fille de Jean-Jacques » ? Sand transpose dans une fiction romanesque, *Le Château des Désertes* (1851, mais elle compose son texte en 1847²⁹), la création dramatique qui s'élabore dans la communauté de Nohant à partir de 1846. Cet idéal d'adhésion entre le comédien et son rôle³⁰ sert de soubassement à la régénération morale du

hommes, et de s'exercer à des habitudes qui, ne pouvant être innocentes qu'au théâtre, ne servent partout ailleurs qu'à mal faire. »

²⁶ GENLIS Félicité (de), *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, vol. I, éd. cit., Préface de l'éditeur, pp. 9-10.

²⁷ ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, II, 1, 3 : « Ce n'est donc ni par un effet de la nature, ni contrairement à la nature que les vertus naissent en nous ; nous sommes naturellement prédisposés à les acquérir, à condition de les perfectionner par l'habitude. »

²⁸ Voir à ce sujet MARTIN Christophe, « Sur l'éducation négative chez madame de Genlis », in BESSIRE François et REID Martine (dir.), *Madame de Genlis. Littérature et éducation*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 54.

²⁹ SAND George, *Le Château des Désertes*, BAILBÉ Jean-Marc (éd.), Meylan, L'Aurore, 1985, Introduction, pp. 9-10.

³⁰ Voir à ce sujet BARA Olivier, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Theatrum mundi », 2010, notamment pp. 125-131.

héros, Célio, invité par le personnage de Boccaferri, sorte de directeur de troupe, à « découvrir en lui-même des ressources qu'il ignorait³¹ » :

– *Oui, c'est la vérité, dit Célio, tu m'as appris à me connaître. Tu m'as rendu l'orgueil en me guérissant de la vanité. Il me semble que, chaque jour, ta fille et toi vous faites de moi un autre homme. Je me croyais envieux, brutal, vindicatif, impitoyable : j'allais devenir méchant parce que j'aspirais à l'être ; mais vous m'avez guéri de cette dangereuse folie, vous m'avez fait mettre la main sur mon propre cœur. Je ne l'eusse pas fait en vue de la morale, je l'ai fait en vue de l'art, et j'ai découvert que c'est de là (et en parlant Célio frappa sa poitrine) que doit sortir le talent.*

L'acteur devient son propre destinataire et son propre public, au sein d'une création spectaculaire presque hallucinatoire voyant salle et scène sur le point de fusionner, sans la présence du maître Boccaferri. Mais si la pratique théâtrale régénère moralement l'acteur, les fondements de ce mécanisme sont exactement inversés par rapport à ceux dont Rousseau et Félicité de Genlis héritent. Chez Sand en effet, la personnalité de l'acteur nourrit son rôle, et c'est par cette voie que le comédien accède à une réviviscence morale. Aussi Boccaferri déclare-t-il à Célio que celui-ci n'est « *pas assez méchant pour [l]e rôle tel qu'[il] l'a[...] conçu dans le principe*³² ». L'interprétation que tente le jeune homme du personnage de Don Juan n'est pas « vraie », parce qu'elle n'est pas en adéquation avec son caractère. La pratique du théâtre lui permet de se rendre compte de l'écart entre sa conception du rôle, et son propre caractère tel qu'il croyait l'être ; et l'amène ainsi à se révéler à lui-même, et à se rénover moralement. La pratique dramatique ne châtie pas Célio, mais lui dévoile à lui-même sa véritable personnalité. Autrement dit, Sand ne semble pas tant croire aux potentialités curatives du genre théâtral en tant qu'il corrige, mais plutôt à sa capacité formatrice à faire, pour reprendre l'expression de Pindare, « devenir ce que l'on est ».

L'expérience plutôt que l'apprentissage : les vertus de la création

Les potentialités éducatives du théâtre tel que le conçoit George Sand sont de surcroît intrinsèquement liées à une condition en rupture complète avec les procédés utilisés par madame de Genlis. Alors que l'éditeur du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* rend l'éducation morale des destinataires tributaire du discours vertueux prodigué dans les pièces – que les jeunes filles sont invitées à apprendre par cœur³³ –, Sand accorde toute sa foi à l'intelligence et aux capacités déductives du public et des comédiens. Les leçons sont idéalement à leur initiative, comme elle l'affirme dans l'introduction au *Pressoir* :

³¹ SAND George, *Le Château des Désertes*, éd. cit., p. 132, et *idem* pour la citation suivante.

³² *Ibid.*, p. 124.

³³ *Loc. cit.*

Les meilleures moralités sont celles qui arrivent toutes faites dans l'esprit du spectateur, et dont il sent l'application dans une œuvre d'art [...]»³⁴.

À un théâtre didactique qui abonde en maximes, sentences morales et autres discours vertueux, Sand préfère l'idéal d'un spectacle *participatif*, au sein duquel le public sera créateur de la leçon de morale que la pièce aura permis de lui inculquer, et au sein duquel les acteurs sont les véritables créateurs de leur rôle, grâce à la pratique de l'improvisation, pratiquée à Nohant comme dans le *Château des Désertes*.

Cet éclairage est capital pour comprendre une grande partie de la production dramatique de Nohant, issue d'une expérience familiale, amicale et communautaire du théâtre, autour de Chopin, Maurice, son ami Manceau, « Titine » ou encore « Bouli », et dont il ne reste aujourd'hui que des canevas³⁵. Dans ces œuvres privées, la *Commedia dell'arte* ou le théâtre de marionnettes ont une place prépondérante. Sand défendra, à plusieurs reprises, dans des textes théoriques, la pratique de l'improvisation théâtrale grâce à laquelle « *les Shakespeare de l'avenir seront les plus grands acteurs de leur siècle*³⁶ », ainsi que l'art de la marionnette, plus libre encore³⁷, permettant un « *amusement de famille ou d'intimité qui a sa valeur dans la vie générale dont la culture intellectuelle doit être le but*³⁸ ». Ce type de pratique amène au

*[...] plaisir honnête, désintéressé en ce sens qu'il doit être une communion des intelligences ; [...] plaisir vrai avec son sens naïf et sympathique, son modeste enseignement caché sous le rire ou la fantaisie. Toutes les autres occupations de l'esprit sont plus sérieuses et s'appellent étude, recherche, travail, production*³⁹.

En somme, c'est par la pratique de petites formes de l'enfance de l'art que Sand éduque tant la jeunesse que les adultes l'encadrant. L'on retrouve ici la « fille de Jean-Jacques », dont les conceptions dramatiques sont irriguées par un mythe du retour aux origines, naïves, naturelles, non corrompues, spontanées ; en un mot : vraies.

La conséquence directe de ce constat est que si Félicité de Genlis avait dû juger des canevas joués par la jeune communauté de Nohant, elle les aurait, sans nul doute, trouvés... immoraux. Tandis que l'éditeur du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* affirme fièrement

³⁴ SAND George, *Théâtre complet*, vol. 2, éd. cit., pp. 266-267, Lettre à M. Lemoigne-Montigny, directeur du Gymnase, envoyée avec le manuscrit du *Pressoir*.

³⁵ Voir SAND George et SAND Maurice, *Théâtre inédit, documents et dessins*, CUPPONE Roberto (éd.), Italie, CIRVI, 1997.

³⁶ SAND George, « Le Théâtre et l'Acteur », in *Œuvres autobiographiques*, vol. II, éd. cit., p. 1244.

³⁷ SAND George, « Le théâtre des marionnettes de Nohant », éd. cit., p. 1267 : « *l'acteur eût-il d'excellentes idées à son service, n'a pas le droit de mettre son improvisation à la place du texte* ».

³⁸ *Ibid.*, p. 1271.

³⁹ *Ibid.*, p. 1276.

qu'aucun vice n'est mis en scène, et justifie l'unique présence d'un caractère imparfait⁴⁰, les pièces intimes de George Sand font montre de scènes bouffonnes, dans lesquelles le corps grotesque s'affirme dans ses passions (par des pleurs, des coups), ses besoins (notamment la sexualité), ou ses ridicules les plus bas (le comique scatologique y est abondant, comme dans *Scaramouche brigand*⁴¹ où le spectateur pourra assister au truculent repas de Fracasse, composé des excréments de Scaramouche, acte I, scène 2).

Madame de Genlis et George Sand mènent le même combat, mais par des voies différentes : alors que toutes deux défendent un théâtre capable de fournir un enseignement moral à la jeunesse, là où la préceptrice du futur Louis-Philippe use d'un moralisme didactique voué à réformer par le bien à observer ou à (s')exercer, Sand préfère une formation par la pratique de la créativité. C'est moins les discours prodigués qui chez elle éduquent, que l'art en tant que *praxis* permettant de former un être en devenir. Et cet être, en dernier ressort, n'accède chez notre dramaturge à sa formation personnelle qu'en tant qu'il émane d'une communauté.

La formation par le groupe : les vertus de la communauté

La conception dramatique de George Sand est partiellement redevable à une expérience théâtrale profonde qu'elle fait durant son enfance. Dans *Histoire de ma vie*, l'auteur narre, avec non moins de jubilation que de sublimation, comment elle se transforma en directrice de troupe au couvent des Anglaises, en une meneuse de jeu grâce à laquelle la communauté des jeunes filles s'est vue renouvelée. Alors que des rivalités et autres jalousies sclérosent les relations entre les adolescentes, Sand note qu'un « *grand progrès dans les mœurs du couvent se fit au moyen des amusements en commun*⁴² » :

*Cet amusement eut l'excellent résultat d'étendre le cercle des relations et des amitiés entre nous. La camaraderie, le besoin de s'aider les unes les autres pour se divertir en commun, engendrèrent la bienveillance, la condescendance, une indulgence mutuelle, l'absence de toute rivalité. Enfin le besoin d'aimer, si naturel aux jeunes cœurs, forma autour de moi un groupe qui grossissait chaque jour et qui se composa bientôt de tout le couvent, religieuses et pensionnaires, grande et petite classe*⁴³.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ SAND George, *Scaramouche brigand*, in *Théâtre inédit*, éd. cit., I, 1, pp. 33-34 : « Oui, certes, c'est la faim qui me trouble l'esprit, car je ne me sens point aujourd'hui ma bravoure accoutumée. Mon maître, occupé à faire l'amour, ne pense grâce à son soupir [sic]. Il n'y pensera pas. Voyons donc si ce pâté est mangeable ! »

⁴² SAND George, *HMV*, éd. cit., IV, II, p. 998.

⁴³ *Ibid.*, p. 1001.

Le théâtre est, dans l'optique sandienne, véritable école de la sociabilité, s'inscrivant dans une conception idéologique toute républicaine de la pratique artistique, puisqu'il se voit indissolublement lié à la fraternité et à l'écoute mutuelle entre des sujets libres et égaux dans l'improvisation. La petite Aurore, accueillie par des « *rires homériques* » dont Sand se souvient avec nostalgie, sera marquée à vie par cette expérience du théâtre comme édificateur social. Sublimé, ce souvenir irrigue non seulement les pièces composées pour Nohant, mais également l'ensemble de la production publique de la dramaturge, destinée à être éditée ou, mieux, portée sur les planches.

Le théâtre à l'usage du peuple : un épigone du théâtre d'éducation ?

Nous achèverons cette étude par quelques réflexions vouées à engendrer des développements plus vastes. Si George Sand a refusé le statut d'auteur de théâtre éducatif au sein de l'espace public, elle a en revanche cherché à composer un théâtre d'éducation pour le peuple. Ces pièces affichent des desseins comparables aux canevas créés à Nohant – éduquer en mêlant l'utile à l'agréable –, cependant les procédés mis en œuvre par la dramaturge à cet effet en sont tout à fait différents. Tout porte à croire que la créatrice se *réapproprie de manière schizophrénique* la forme du théâtre d'éducation, en fonction du destinataire visé.

De fait, Sand utilise paradoxalement les moyens du genre dramatique pédagogique lorsqu'elle n'entend pas composer de théâtre d'éducation, ou plutôt lorsqu'elle adapte ce sous-genre à un spectateur particulier : le peuple. Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que dans l'imaginaire sandien, le peuple est un enfant que l'artiste a pour mission d'éduquer⁴⁴ :

*J'ai chéri le peuple comme on aime l'enfant qui n'a pas la notion nette du bien et du mal, et dont toutes les pensées peuvent tourner à bien si, avec le temps on les dirige vers le bien. [...] Je sais que, comme l'enfant, le peuple a des violences et des penchants qu'il faut réprimer. Je sais que le mal veille auprès de son âme comme le vieux Satan auprès de toute âme humaine pour s'en emparer. Mais le mal commis par l'homme privé d'éducation, et abandonné à tous les aveugles penchants de la nature inculte, me paraît toute autre chose que le mal commis par l'homme qui sait et qui juge.*⁴⁵

Ainsi n'est-elle pas avare, dans ses drames et comédies destinés aux salles parisiennes, de procédés didactiques propres à l'écriture dramatique pédagogique. En témoigne notamment l'abondant discours moral, sinon moralisateur, au sein de ses pièces, alors qu'elle le refuse

⁴⁴ Cet imaginaire n'est pas propre à Sand, comme l'a montré Paul Bénichou, voir *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

⁴⁵ SAND George, Lettre à Pierre-Jérôme Gilland, à Nohant le 22 juillet 1848, *Corr., éd. cit.*, vol. 8, p. 548.

pourtant – en théorie – au profit d’une créativité du spectateur, comme nous l’avons vu. À titre d’exemple, ce passage de *Molière*, composé pour le populaire public du Théâtre de la Gaîté :

Le Cavalier, seul. Cet homme est fort étrange ! Il aime et respecte ma personne, qui lui est sacrée ; il déteste mon œuvre, qui lui semble criminelle ! C’est un homme d’un grand sens dont l’air et les paroles attachent singulièrement. Il raisonne juste au fond... Il est vrai que son métier le place en dehors des grands intérêts et des passions de ce monde... Où la vertu se va-t-elle nicher ? (Il rêve un instant puis tout à coup se réveille de sa rêverie⁴⁶.)

Le Cavalier livre ici au public la réflexion que ce dernier aurait dû mener seul, et la situation théâtrale, particulière, est prétexte à un discours général (« *Où la vertu se va-t-elle nicher ?* »), par une question toute rhétorique adressée au public, à qui l’on laisse le temps d’une rêverie pour intégrer la leçon. L’acteur se convertit dès lors en transmetteur de morale⁴⁷.

Notre hypothèse pour expliquer ce constat, est que dans la pédagogie sandienne, *l’instruction est nécessaire, et préalable à l’éducation*. La formation des jeunes gens, à Nohant, n’est en effet possible que parce qu’elle concerne des individus qui ont « *l’obligation d’avoir, avec le don de l’improvisation, des manières naturellement aisées, une élocution châtiée, une instruction étendue et le ton du monde*⁴⁸ », autant de qualités que le peuple non éclairé ne peut posséder. Cela explique la licence morale des pièces de Nohant, entre sexualité débridée et comique scatologique, une liberté qui serait impossible face à des spectateurs ignorants, ou du moins, *inutile* dans l’optique sandienne, puisque le public n’en retirerait qu’un rire grossier. Autrement dit, Sand emprunte les ressources du théâtre d’éducation afin d’instruire le peuple, dans l’espoir secret qu’un jour, il pourra être éduqué lors d’une seconde étape pédagogique.

À l’ostensible stratégie d’évitement du théâtre pédagogique mise en place par George Sand dans la sphère publique, répond une réinterprétation et une réappropriation des desseins du théâtre éducatif, afin de fonder une pratique formatrice dans un cadre privé, où la

⁴⁶ SAND George, in *Théâtre complet*, vol. I, éd. cit., I, 15, p. 350.

⁴⁷ D’où sa prédilection croissante pour les drames (« rurodramas » ou drames bourgeois) devant susciter une communion de la communauté au fondement de sa réunion, grâce au rayonnement vertueux porté par le pathétique et l’émotion de « tableaux-combles ». La dramaturge se rappelle ici l’enseignement d’un Diderot dont elle ne se réclame pourtant jamais. Voir à ce sujet MASSON Catherine, « George Sand, fille naturelle de Diderot ? Du *Père de famille* au *pressoir* », *Revue des Amis de George Sand*, N°34, 2012, pp. 29-52.

⁴⁸ SAND George, « Le théâtre et l’acteur », éd. cit., p. 1243.

spontanéité, la liberté créatrice et la communauté sont les maîtres mots. Loin du didactisme et de la morale de Félicité de Genlis, trop appuyés sur les fondements de la religion chrétienne⁴⁹, la production de Nohant accomplit l'idéal sandien d'un théâtre formateur de la jeunesse par des voies différentes de celles tracées par son aînée. Pour George Sand, la pratique théâtrale communautaire et improvisée est source de révélation et régénération morales. Mais elle n'oublie pas pour autant les moyens tout didactiques mis en œuvre par madame de Genlis, envers laquelle elle entretient des sentiments mêlés. Elle les transpose dans un autre cadre : au sein d'un théâtre d'éducation voué à l'instruction des masses populaires au sein des salles parisiennes. Il semble ainsi, en dernier ressort, que la pédagogie sandienne ne se conçoive que par étapes successives, où avant même l'éducation, c'est l'instruction qui est nécessaire. Comme dirait George, « *[c]e n'est qu'en s'instruisant, en formant son esprit et surtout son cœur qu'on jouit de la vie et qu'on ne regrette pas le soir l'emploi de sa journée*⁵⁰. » Surtout son cœur ; mais avant tout, son esprit.

⁴⁹ Cette morale étant cependant laïcisée. Voir PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle, *op. cit.*, « Une morale chrétienne sécularisée », pp. 121-150.

⁵⁰ SAND George, Lettre à Zoé Leroy, à Guillery, le 21 décembre 1825, *Corr., éd. cit.*, vol. 1, p. 307.