



”Représentations sandiennes du public de théâtre: la communauté impossible?”

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. ”Représentations sandiennes du public de théâtre: la communauté impossible?”. Eric Bordas. George Sand, écriture et représentations, Eurédit, p.183-206, 2004. halshs-01978127

HAL Id: halshs-01978127

<https://shs.hal.science/halshs-01978127>

Submitted on 4 Jan 2021

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.

Représentations sandiennes du public de théâtre : la communauté impossible ?

« Le théâtre est l'œuvre collective par excellence »

*Le Château des Désertes*¹

[p. 183] On connaît la place essentielle accordée dans l'œuvre de George Sand à la figure de l'artiste, en particulier de l'acteur et du chanteur. Sa figuration romanesque nourrit le fantasme d'une plasticité infinie de l'être et d'une invention de soi par soi ; elle affirme aussi la liberté et la dignité humaines, gagnées sur un ordre social décevant. A-t-on accordé pareille attention à la représentation sandienne de ce qui demeure la raison d'être de l'artiste : son public ? Certes, le monde des comédiens, « pauvres ouvriers de la fantaisie² », s'élabore en marge de la société réelle et positive, souvent représentée par la masse de ces consommateurs d'illusion, ingrats ou grossiers, auxquels le comédien demeure aliéné. Mais on ne saurait oublier que la communauté des spectateurs, unie par leur participation à l'œuvre théâtrale, figure aussi la possible recomposition d'une société où l'égalité et la fraternité l'emporteraient sur les clivages et les mensonges. Ces derniers sont induits par des codes moraux, sociaux et politiques accusés de fausser tout échange : la mission théâtrale consisterait à réinventer ces codes, à générer une nouvelle circulation de biens symboliques entre chacun. Mais le théâtre, art de la coupure, de la fausseté, de la ségrégation entre regardants et regardés, n'est-il pas irrémédiablement le complice du monde [p. 184] tel qu'il est – factice et mensonger ? Là réside l'ambiguïté de la représentation du public dans l'imaginaire sandien : d'un côté, le comportement des spectateurs révèle l'état affligeant d'une communauté politique clivée,

¹. *Le Château des Désertes*, dans *Vies d'artistes*, éd. de Marie-Madeleine Fragonard, Presses de la Cité, «Omnibus », 1992, p. 926.

². C'est par cette formule que Bellamare affirme la supériorité éthique, intellectuelle et sociale du comédien, à la fin du *Beau Laurence*, l'un des derniers avatars du roman d'artistes sandien daté de 1869 (Morsang-sur-Orge, Safrat, 1990, p. 156).

incapable de réaliser les promesses républicaines de la Révolution ; de l'autre, la communion théâtrale pourrait être l'ébauche d'une république unie, où la participation de chacun à l'œuvre commune abolirait le mensonge et la violence. Plaisir égoïste et possession jalouse ? Partage égalitaire et réciprocité entre des consciences ouvertes ? L'expérience théâtrale, des deux côtés de la rampe, relève chez George Sand de la passion – de la souffrance autant que de la rédemption, de la chute autant que de la promesse. La représentation du public n'est donc pas simple concession aux clichés propres au roman musical ou au roman d'artistes, où l'on rappelle ordinairement que le spectacle est aussi dans la salle. L'enjeu est de dénoncer un code social tout en inventant, grâce au détour par le texte, une nouvelle forme de sociabilité. Esthétique, éthique et politique mêlées : la représentation de la salle de théâtre figure ce nouvel espace symbolique où s'accomplirait, dans la réciprocité authentique, l'humanité.

L'imaginaire théâtral traverse et irrigue toute l'œuvre sandienne. Les images de spectateurs de théâtre y abondent : jouisseurs passionnés menacés par le ridicule, esthètes mondains traitant l'artiste comme de la valetaille, esprits grossiers et rassis, collectivité digne et unie, ouverte au partage, spectateurs-acteurs abolissant la coupure de la rampe entre scène et salle. La difficulté méthodologique de notre approche tient à l'impossibilité d'isoler quelque théorie du public de théâtre – à la manière de ce que propose Victor Hugo dans la Préface de *Ruy Blas*³. Chez George Sand s'observe un croisement continu du fictionnel et du réel, du romanesque et du théorique : toute expérience donne lieu à une élaboration textuelle et symbolique, tandis que la symbolisation reste toujours tributaire de l'acte vécu et accompli. L'activité préfatielle accompagne ainsi – il n'est rien là d'original – l'activité théâtrale sandienne. Mais elle la déborde aussi, en désignant ce qu'il y a d'inaccompli dans la création dramatique parisienne⁴. Celle-ci se développe essentiellement sous le Second Empire, [p. 185] à la suite du succès de *François le Champi* à l'Odéon en 1849, effaçant l'échec de *Cosima* à la Comédie-Française en 1840. À côté de ces préfaces, le roman prolifère souvent sur le terreau de l'expérience théâtrale de Sand – spectatrice fréquentant les artistes, et dramaturge féconde. Les dédicaces des romans sont là pour inscrire le biographique au fronton de la fiction : à Pauline Viardot, pour *Consuelo* (dédicace ajoutée tardivement, certes), à l'acteur anglais Macready, pour *Le Château des Désertes*, au fils marionnettiste Maurice Sand pour *L'Homme*

³. « Trois espèces de spectateurs composent ce qu'on est convenu d'appeler le public : premièrement, les femmes ; deuxièmement, les penseurs ; troisièmement, la foule proprement dite » : tel est l'*incipit* de cette Préface datée du 25 novembre 1838. Victor Hugo, *Œuvres complètes, Théâtre II*, Laffont, « Bouquins », p. 3.

⁴. Voir Catherine Masson, « Les Préfaces de George Sand à son théâtre : manifeste théâtral et témoignages historiques », *George Sand Studies*, vol. 22, 2003, pp. 19-33.

de neige. Chacun des trois romans se développe à partir de théâtres réels. L'admiration pour Pauline Viardot autant que les épreuves du suicide de Nourrit et de la perte de sa voix par la Falcon, l'expérience lyrique de Sand comme les souvenirs de sa grand-mère musicienne : cette matière « vécue » nourrit *Consuelo* (1842-1843). Le théâtre d'improvisation de Nohant, né en 1846, trouve son prolongement romanesque dans *Le Château des Désertes* (écrit en 1847, publié en 1851). La célébration de l'art du *burattino*, ouvrier-artiste montreur de marionnettes, autant que l'amour maternel fondent *L'Homme de neige* (1858). Le théâtre de Nohant comme les marionnettes de Maurice génèrent aussi quatre textes situés aux confins de l'autobiographique, du théorique, de l'historique et du fictionnel : l'article sur la *Comédie italienne* (*L'Illustration*, 5 juin 1852) ; *Le Théâtre et l'Acteur*, texte inachevé, écrit en 1856 ou 1858 ; la Préface de *Masques et Bouffons* de Maurice Sand (1859) ; *Le Théâtre de marionnettes de Nohant*, sans doute le tout dernier texte de George Sand, en 1876. Enfin, la fin de la carrière parisienne de la dramaturge George Sand, désormais trop âgée pour porter tout le poids matériel de la création dramatique⁵, accompagne la parution de *Pierre qui roule* et du *Beau Laurence* en 1869 et 1870 : ce « roman comique moderne⁶ » en deux parties est chargé de prolonger par la fiction un rêve de théâtre.

Aucune solution de continuité ne vient scinder en parties séparées cette œuvre totale que traverse l'imaginaire théâtral ; seuls des moments historiques (1848) permettent d'isoler des temps forts, où tel thème, telle symbolique se précipitent, au sens chimique du terme. Aussi Martine Reid, dans son dernier essai, regrette-t-elle à juste titre la focalisation du [p. 186] grand public et des éditeurs sur quelques romans champêtres, au détriment de l'ensemble de l'œuvre sandienne, niée dans son caractère organique : « Vivante, variée, inventive, l'œuvre est tout et parties. Ces parties s'appellent et se répondent. Elles travaillent à la construction d'une matière *somme* qui dit, au-delà d'un travail exceptionnel, les exigences constantes d'un *projet*⁷ ». À cette continuité répond, pour le sujet qui nous intéresse, le refus sandien de choisir à l'intérieur de ce que l'on appelle « spectacle » : théâtre littéraire ou spectacle populaire ? théâtre parlé ou chanté ? théâtres principaux ou scènes secondaires ? Tout le théâtre répond George Sand, car toute salle de spectacle a sa valeur : « C'est toujours le temple architectural, immense ou microscopique, où se meuvent des appétits ou des passions. Entre le Grand-Opéra et les

⁵. La dernière pièce créée par Sand à Paris est *L'Autre*, le 25 février 1870 à l'Odéon.

⁶. La formule est employée par Sand dans une lettre à Flaubert le 2 avril 1869. *Correspondance* de Gustave Flaubert et George Sand, éd. d'Alphonse Jacobs, Flammarion, 1981, p. 223.

⁷. Martine Reid, *Signer Sand*, Belin, « L'extrême contemporain », 2003, p. 148.

barques des Champs-Élysées, il n'y a pas de différence morale. [...] Il n'y a donc pas deux arts dramatiques, il n'y en a qu'un⁸ ». Face à cette belle continuité textuelle et esthétique, nous ne prétendons aucunement ici à une étude complète. Il s'agit plus modestement de traverser l'œuvre pour tenter de saisir, dans la représentation sandienne du public de théâtre, des tensions, des apories, et l'esquisse de solutions qui seront autant de sauvetages.

Les premières expériences théâtrales, rapportées dans *Histoire de ma vie*, privilégient le moi, centre réceptif de tous les signes dramatiques et musicaux émis par la scène. Le public, communauté où se dissout l'être devenu partie d'un tout, est rarement évoqué. Au contraire, la découverte par Aurore du spectacle à La Châtre, où débarque quelque troupe ambulante sillonnant le département pour jouer l'opéra-comique, donne lieu à une expansion de la première personne dans le texte autobiographique : « J'adorais toujours la musique », « J'avais presque oublié que j'étais née musicienne aussi », « J'en revins transportée⁹ ». La naissance à soi-même, dont le récit élabore le cheminement mythique, passe régulièrement par l'expérience théâtrale, débordée par l'activité créatrice de l'enfant-artiste. L'entrée au théâtre est donc moins la découverte de la communauté d'émotions que l'occasion d'affirmer une singularité : l'aptitude au ravissement et la finesse du goût. [p. 187] Ainsi, la découverte du Théâtre des Italiens et des roulades de la Catalani ne sera pas la rencontre entre l'adolescente et la communauté des *dilettanti*, mais, dans le dispositif autobiographique, la manifestation précoce d'un sentiment des « bonnes choses » : « La musique bouffe des Italiens, si artistement brodée par la cantatrice à la mode, ne me causa donc que de l'étonnement¹⁰ ». Dans ce récit des premières fois, la voix de la narratrice affleure régulièrement pour affirmer sa fidélité au moi d'autrefois ; l'égoïsme dans la jouissance du spectacle, la capacité de faire abstraction d'un entourage susceptible de gêner l'écoute et la vue, caractérisent alors ce moi qui écrit : « Je laisse à peine aux autres le temps de manger, je m'impatiente contre le fiacre qui va trop lentement, je ne veux rien perdre, je veux comprendre la pièce, quelque stupide qu'elle soit. Je ne veux pas qu'on me parle, tant je veux écouter et regarder¹¹ ». La première personne du singulier ne rencontre l'autre, la communauté des spectateurs, que dans l'affirmation d'une même avidité face aux signes dispensateurs d'oubli : « dans la salle il se trouve bon nombre de gens tout aussi malheureux que je l'ai été¹² ». Mouvement d'empathie où se dissout l'être ? Ou nouvelle

⁸. *Le Théâtre de marionnettes de Nohant*, publié dans *Le Temps*, les 11 et 12 mai 1876, repris dans *Œuvres autobiographiques*, éd. de Georges Lubin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II, pp. 1245-1276.

⁹. *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, t. I, pp. 844-845.

¹⁰. *Ibid.*, p. 1014.

¹¹. *Ibid.*, p. 846.

¹². *Ibid.*

expansion du moi devenu spectateur modèle, incarnation exemplaire de ce vide essentiel qui mène chacun, pour soi, à se nourrir des illusions de la scène ?

Il serait faux, toutefois, de ne lier l'expérience théâtrale relatée et élaborée par *Histoire de ma vie* qu'aux manifestations de la singularité. Ce serait simplifier le projet autobiographique sandien, où celle qui dit *je* veut aussi figurer un destin commun : le moi solitaire rencontre et combat le moi solidaire. Aussi le spectacle est-il lié à la vie collective : non pas la communauté du public réuni dans une salle, mais celle des artistes engagés ensemble dans la création. Là se découvre une des images récurrentes de l'œuvre sandienne : celle de la troupe de comédiens. Les lettres de Maurice à sa mère, qui fournissent le matériau des deux premières parties d'*Histoire de ma vie*, relatent une pratique assidue du théâtre de société à La Châtre, où les amateurs, le père de Sand en tête, jouent *Robert, chef des brigands* de La Martelière, d'après Schiller. Lorsqu'à son tour, à La Châtre, la jeune Aurore est [p. 188] emportée par la passion du théâtre, une petite communauté se crée aussitôt, rassemblant autour d'elle ses amis Brigitte, Charles, et « deux ou trois autres personnages de la même gravité¹³ », tous âgés de moins de quinze ans, pour jouer à la messe et donner la comédie, se costumer, décorer, chanter, jouer. Plus tard, au couvent des Anglaises, l'adolescente Aurore devient l'auteur de la troupe et introduit les comédies, retailées à la mesure des religieuses, de Molière : « 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 rivalité¹⁴ ». La jouissance solitaire du spectateur s'est transmuée en (ré)création collective : cette tension entre le plaisir du théâtre, suspecté d'égotisme, et l'art théâtral, susceptible de ressourcer la vie communautaire, parcourt l'œuvre de Sand. Mais entre le moi réceptif et le nous créatif s'oblitére la communauté des spectateurs, comme si là ne se jouait pas nécessairement l'essentiel de l'art dramatique.

De la jouissance théâtrale comme expansion de l'ego : telle est apparemment la représentation du spectateur donnée assez tôt par un article consacré à Marie Dorval en 1837. Étrange article de critique dramatique pris en charge par un narrateur, nommé Mario, figure du spectateur égocentré, de l'adorateur pathétique de la Comédienne. L'expérience théâtrale se résume en un face-à-face entre Marie et Mario, jeté sur une banquette, arraché à son introversion malade par l'actrice-pythonisse. Celle-là seule est capable d'exprimer ce que le spectateur-

¹³. *Ibid.*, p. 845.

¹⁴. *Ibid.*, p. 1001.

adorateur ordinairement refoule : « je crie, je sanglote, je parle, je m'agite, j'existe par tous mes pores, je m'épanche, je me livre, je me communique, je sors de ma prison d'airain¹⁵ ». Dans cette fusion de soi avec soi, *via* la reconnaissance entre deux âmes, se trouve niée la médiation des signes dramatiques ; est abolie toute distance comme est ignorée la séparation de la rampe. Aussi la fin de la représentation, ou plutôt de la *présence*, est-elle une mort à soi-même. Séparé de Celle qui anima son « génie », Mario retombe dans son inertie coutumière, et dans la prison du moi. Étrange arti- [p. 189] cle, donc, où le théâtre n'existe guère ni en tant que construction symbolique du sens, ni en tant que pratique collective. La sympathie, ce courant qui traverse la salle de spectacle et relie ses membres, est remplacée par l'identification narcissique à l'artiste, où seul le sujet prend momentanément vie. Assurément, le texte relève de l'autobiographie détournée : le vocabulaire du théâtre offre un langage métaphorique susceptible de dire la fusion amicale-amoureuse entre George Sand, devenu(e) Mario, et Marie Dorval.

À l'inverse, les romans sandiens publiés sous la Monarchie de Juillet multiplient les représentations du public dans la fiction. Celle-ci, de manière récurrente, dit la coupure sociale, l'obstacle des codes et des normes. Sand s'inscrit dans une continuité romanesque qui va de Balzac (*Illusions perdues*, entre autres) à Zola (*Nana*) en passant par Flaubert (*Lucie de Lammermoor* au théâtre de Rouen dans *Madame Bovary*). Le théâtre et ses rites, sa salle, ses loges et ses coulisses, forment un espace romanesque privilégié : là le personnage, sujet regardant et objet regardé, existe pleinement¹⁶ ; là se laisse aussi capter le jeu social et politique révélant un milieu, une époque.

Chez George Sand, deux thèmes sont privilégiés. Le premier concerne l'épaisseur des signes dramatiques et musicaux, l'artifice de la déclamation, du geste ou de l'ornementation venant redoubler le code mondain – qui les a lui-même suscités. Tel apparaît le théâtre du XVIII^e siècle dans la vision de Sand, fidèle ici au projet moral de Rousseau : l'art théâtral n'est qu'opacité et rituel, aggravation de la coupure entre les êtres. Dix ans avant *Consuelo*, la nouvelle *La Marquise* (publiée dans *La Revue de Paris* en décembre 1832), renvoie dos-à-dos les artifices de la scène et ceux de la salle, c'est-à-dire de la société aristocratique : « L'art dramatique était façonné aux convenances du beau monde ; la diction et le geste des acteurs étaient en rapport avec les paniers et la poudre dont on affublait encore Phèdre et

¹⁵. « De Marie Dorval », article du 27 janvier 1837 paru dans le *Journal de Toulouse*, repris dans *Questions d'art et de littérature*, Éditions des Femmes, 1991 [1878], p. 96.

¹⁶. Voir Pierre Michot, « Le Spectacle est dans la salle (Balzac et l'opéra) » dans *Littérature et Opéra*, sous la direction de Philippe Berthier et Kurt Ringger, Presses universitaires de Grenoble, 1987, pp. 45-54.

Clytemnestre¹⁷ ». Spectacle de part et d'autre de la rampe : le théâtre vient légitimer la théâtralité du monde, laquelle ne se reflète et ne se mire nulle part mieux qu'au théâtre. Spécificité de l'Ancien Régime ? Dans la « Lettre à Giacomo Meyerbeer », onzième [p. 190] des *Lettres d'un voyageur* (« Genève, septembre 1836 »), la cible de Sand est cette fois le grand opéra dont les années 1830 marquent l'expansion : le rituel mondain de la salle affecte l'art lui-même, lorsque la *coda* d'un air devient, en tant qu'exercice formel et démonstratif, aussi artificielle qu'une formule de politesse plaquée au bas d'une missive : « Liszt compare cette formule au “*J'ai l'honneur d'être votre très humble et très obéissant serviteur*”, qu'on place au bas de toutes les lettres de cérémonie, dans l'acception la plus fausse et la plus absurde, comme dans la plus juste et la mieux sentie¹⁸ ». D'une part, la cadence finale est assimilée à une marque de soumission de l'artiste comblant les désirs capricieux de l'auditoire ; il lui offre ses *traits* en guise de salutation polie et hypocrite. D'autre part, sur la scène, les signes tournent à vide : manière de dire l'épuisement des codes et des symboles régissant la sociabilité entre spectateurs, et d'appeler à l'invention dynamique d'un nouveau langage.

Au-delà des artifices du jeu, le second thème développé par Sand concerne la frontière matérielle et symbolique de la rampe, coupure entre scène et salle. Autour de cette limite s'exacerbent les rapports de force et se cultivent toutes les perversions. Les échanges entre spectateurs et acteurs sont viciés par l'intrusion du désir, lequel est alimenté par ce mélange de distance et de proximité, spatiales et sociales, entre artistes et spectateurs. Le théâtre du XVIII^e siècle, représenté dans *La Marquise*, est assurément le plus pervers, avec les loges d'avant-scène de la salle à l'italienne et, surtout, les fauteuils posés sur les planches, dans l'aire de jeu. Les spectateurs se frottent aux acteurs, chacun tentant de happer l'autre dans sa propre sphère. Une telle attirance mutuelle constitue l'intrigue de *La Marquise*, où l'aristocrate ne peut rencontrer et *connaître* le comédien Lélío que par le biais du théâtre, espace de transgression où l'illusion permet de réaliser le fantasme : « Ce soir-là Lélío me remarqua, soit pour ma parure, soit pour mon émotion ; car je le vis se pencher, dans un instant où il était hors de scène, vers un des hommes qui étaient assis à cette époque sur le théâtre, et lui demander mon nom¹⁹ ». Selon la formule de Marie-Madeleine Fragonard, « Le bord de scène sépare deux théâtres qui s'entreregardent [p. 191] et se désirent, ou plutôt qui désirent, dans la forme extérieure d'un corps, robe ou habit, la pleine possession imaginaire de l'autre monde²⁰ ». La frontière de la

¹⁷. *La Marquise*, dans *Vies d'artistes*, p. 17.

¹⁸. *Lettres d'un voyageur*, Garnier-Flammarion, 1971, p. 305.

¹⁹. *La Marquise*, p. 24.

²⁰. M.-M. Fragonard, *Vies d'artistes*, éd. citée, p. XIII.

rampe ou du rideau, certes transgressée par l'imagination, l'identification ou l'illusion, demeure la métaphore romanesque de tous les clivages, sociaux, moraux, culturels, linguistiques, sexuels.

L'expérience théâtrale se transforme ainsi, dans l'imaginaire sandien, en épreuve de la violence. Celle-ci s'exacerbe dans *La Dernière Aldini*, roman de 1837 fondé sur une nouvelle rencontre entre l'artiste et la spectatrice, le chanteur et la femme noble – deux femmes en l'occurrence, la mère puis la fille. Si, dans leur sphère propre, les artistes atteignent la dignité et la liberté, tout franchissement de la ligne les séparant du monde aristocratique aboutit au malentendu et à la déchirure. Ainsi cet épisode au cours duquel le regard de la spectatrice placée dans la loge d'avant-scène fixe le chanteur en scène, l'envoûte et le terrorise : l'artiste Lélío tente de s'arracher à cette force magnétique en lançant à l'aristocrate « *Bella e stupida*²¹ ». Le comédien juge et injurie la spectatrice, inverse la relation du regardant et du regardé, afin de sortir de son aliénation. Adoptant la posture du moraliste, l'artiste toise à son tour le public et condamne la scène mondaine : « Nous autres bohémiens, nous ne nous laissons pas beaucoup imposer par les usages du monde et par les lois de la convenance ; nous n'avons pas grand peur d'être repoussés de ces théâtres particuliers où le monde à son tour pose devant nous, et où nous sentons si bien la supériorité de l'artiste ; car là, personne ne sait nous rendre les vives émotions que nous savons donner²² ». Le malentendu du théâtre s'éclaire : l'échange ne se produit guère, la réciprocité du don et du contre-don, seule capable de fonder la sociabilité, est remplacée par le plaisir souverain et égoïste du public. Ce dernier ne voit en l'artiste que l'objet de sa jouissance : tant que l'expérience du théâtre est un abandon aux fantasmes de possession, elle détruit tout idéal humain de rencontre et de partage ; elle bafoue la mission théâtrale.

Sous l'influence du saint-simonisme et du socialisme de Leroux, une nouvelle vision, mystique, de l'artiste, voué à endurer une passion christique, se développe clans l'œuvre [p. 192] sandienne au fil des années 1830 et 1840. Artiste et martyr : telle apparaît la chanteuse Consuelo, jetée sur scène et soumise aux caprices d'un public hédoniste, inconstant, violent dans le blâme comme dans la louange. Les spectateurs du théâtre San Samuel prennent ainsi possession de tout le théâtre, revendiquant le pouvoir politique d'une caste : « Tout le ban et l'arrière-ban des aristocraties et des beautés de Venise vinrent étaler les fleurs et les pierreries en un triple hémicycle étincelant. Les hommes *charmants* encombraient les coulisses et, comme c'était l'usage, une partie du théâtre. La dogaresse se montra à l'avant-scène avec tous

²¹. *La Dernière Aldini*, dans *Vies d'artistes*, p. 173.

²². *Ibid.*, *op. cit.*, p. 177.

les grands dignitaires de la république²³ ». Partout s'étalent les signes de la puissance et de la domination, tandis que l'artiste, cerné par la masse du public, reçoit le sifflet ou la palme, instruments d'un même supplice. Car l'enthousiasme des spectateurs, plus proche de l'hystérie que de l'emportement divin, est aussi cruel que son hostilité : « la fureur du dilettantisme vénitien [...] dans sa fougue à la fois entraînant et ridicule » est assimilée par l'artiste-sainte jetée dans l'arène au rugissement des « bêtes féroces²⁴ ». Confrontée au « temple de la folie » qu'est l'opéra, espace clivé où s'exposent avec indécence les déchirures de la société, Consuelo retrouve paradoxalement la mission de l'art grâce à la perte de sa voix : devenue la *zingara*, musicienne errante, elle peut fonder autour d'elle une authentique communauté, ouverte au partage des émotions. Mais cette invention dynamique d'une nouvelle sociabilité proposée par le roman, se situe désormais hors du théâtre : sur les grands chemins où il ne saurait être question de spectacle et de spectateurs²⁵. Une nouvelle fois, c'est la relation « verticale » du regardant vers le regardé qui se trouve renversée en parfaite horizontalité – celle de l'échange égalitaire.

Autre tournant dans l'imaginaire et la pensée dramatiques de George Sand, contemporain du développement de son socialisme : l'expérience de la scène, en tant que dramaturge, en 1840. La mauvaise réception de sa pièce, *Cosima ou la Haine dans l'amour*, le 29 avril au Théâtre Français, amène une nouvelle thématique sous sa plume : la superficialité du public de théâtre, sa passivité et son ignorance, entretenues et exploitées par les mauvais « faiseurs ». Déjà dans la « Lettre [p. 193] à Meyerbeer » de 1836, elle invitait le compositeur d'opéra à écrire « une musique de passion vraie » et à s'affranchir de « l'ignorance d'un public grossier » : « former votre auditoire, lui imposer vos volontés, le contraindre à se passer de lisières, et lui révéler une pureté de goût qu'il ignore, et que nul n'a encore pu proclamer franchement²⁶ ». L'artiste pédagogue doit élever les spectateurs en élargissant leur horizon esthétique. L'échec de sa propre rencontre avec le public amène Sand à traiter de plus en plus la question du spectateur de théâtre sur un plan théorique, lequel vient concurrencer la sphère romanesque jusque-là prédominante.

²³. *Consuelo*, présenté et annoté par Simone Vierende et René Bourgeois, Meylan, éditions de l'Aurore, 1983, t. I, p. 148.

²⁴. *Ibid.*, p. 149 et p. 173.

²⁵. Voir notre article « Consuelo et le “temple de la folie”. Exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique », dans *Lectures de Consuelo de George Sand*, sous la direction de Michèle Hecquet et Christine Planté, Presses universitaires de Lyon, à paraître.

²⁶. *Lettres d'un voyageur*, p. 306.

Dans la Préface à la traduction du *Werther* de Goethe par Pierre Leroux, publiée en 1845, George Sand orchestre le procès du public de théâtre et des dramaturges, opposant la simplicité et la clarté du roman de Goethe aux « émotions factices », aux « situations embrouillées ²⁷ » réclamées désormais par les lecteurs et surtout les spectateurs. Blasé, ce « public éteint et gâté que nous sommes » a besoin d'« être toujours tenu en haleine », au mépris de l'art : « La musique instrumentale et vocale, l'art du comédien et du chanteur sont arrivés, comme le reste, à cette prodigalité d'effets qui émousse tout d'abord le sens de l'auditoire et qui neutralise l'effet principal²⁸ ». Dans ce théâtre des sens, le public est facile à contenter et à éblouir, il est manipulable car il est superficiel : « Vous avez mis toutes ses émotions dans ses yeux et dans ses oreilles. Son âme ne s'attache pas à votre sujet, parce que votre sujet n'a pas assez d'ensemble et d'homogénéité²⁹ ». Le texte ne serait qu'un règlement de comptes avec un public qui lui fut hostile, ou qu'une réaction de rejet face au « drame moderne », au moment où le drame romantique semble avoir fait son temps, si Sand ne développait deux idées nouvelles, en réalité complémentaires : « public et artistes ne sont qu'un et sont condamnés à réagir continuellement l'un sur l'autre » écrit-elle ; l'état de corruption de l'art, en particulier dramatique, est le produit d'une société inégalitaire fondée sur « l'antagonisme barbare qu'on proclame aujourd'hui comme la loi définitive de l'économie sociale³⁰ ». Le délitement des valeurs communes de culture et de croyance sous l'inflation des produits de luxe et de l'individualisme produit cette crise du [p. 194] théâtre, lieu fondé *a contrario* sur l'échange mutuel entre spectateurs et artistes. Circulation des biens symboliques contre consommation égoïste : le théâtre est le lieu où se juge le progrès moral et social. Pensée politique et réflexion dramatique se fécondent mutuellement.

Sous le Second Empire, la crise de la représentation théâtrale s'accroît pour des raisons politiques évidentes. C'est paradoxalement le moment où Sand développe sa carrière de dramaturge, vouée à servir un public tantôt reconnaissant, tantôt ingrat. Dans le prolongement de la Préface à *Werther*, d'autres textes déplorent régulièrement, au fil des années 1850 et 1860, l'inertie du public de théâtre. Comme « la grande civilisation est essentiellement moutonnière³¹ », la révolution esthétique et dramatique est impossible : seules les lentes évolutions sont envisageables. Dans la Correspondance, la critique se fait plus cinglante pour

²⁷. Préface à *Werther* de Goethe, traduction nouvelle de Pierre Leroux, Hetzel, 1845, p. VIII.

²⁸. *Ibid.*, p. IX.

²⁹. *Ibid.*

³⁰. *Ibid.*, p. X et p. XI.

³¹. *Le Théâtre et l'Acteur*, dans *Œuvres autobiographiques*, t. II, p. 1242.

condamner ce « veau de public qui va trop vite où on le pousse³² ». Au nom d'un idéal théâtral qui se laisse plus souvent saisir en filigrane, Sand se pose souvent contre : contre les excès du drame romantique, responsables, par réaction, du triomphe de l'école du bon sens et de son matérialisme – « On s'y est trop poignardé, trop assassiné, trop empoisonné, est-ce une raison pour que tout doive finir à présent par des mariages et des chansonnettes³³ ? » ; contre les pièces bien faites de l'école de Scribe – c'est « habituer le public à un adroit échafaudage de situations trop pressées, sans ces points d'arrêts nécessaires à la réflexion³⁴ ». Dans la Préface à son *Théâtre complet* rédigée en 1860, se répète la haute idée du théâtre et du public à laquelle Sand demeure attachée : « Chercher à lui plaire par des habiletés puériles et de lâches sacrifices à son prétendu manque d'idéal ne serait pas, selon nous, le respecter ». Théâtre idéal, théâtre idéaliste : ce dernier est défini en fin de compte comme « une aspiration aux choses élevées, un mirage poétique dans le désert de la réalité³⁵ ». À l'effondrement des espérances politiques correspond ce changement de statut du spectacle, voué à faire diversion, à consoler du présent.

Entre la Préface à *Werther* et les réflexions sur le théâtre [p. 195] développées sous le Second Empire s'est ouverte une parenthèse, vite refermée : 1848 a vu le peuple goûter au théâtre et transformer l'espace de la consommation dramatique en temple des vertus civiques et républicaines. Deux articles publiés dans *La Cause du peuple*³⁶, le journal éphémère fondé par Sand, décrivent l'« admirable peuple » profitant dignement des *gratis* offerts par la nouvelle République aux Parisiens : « Jamais nos grands artistes n'ont trouvé un public plus sympathique et plus intelligent. Il n'y a pas eu une pelure de pomme ou d'orange dans les loges, pas une parole échangée pendant les vers de Corneille ou la prose de Molière. Un silence religieux, une douceur de manières, une délicatesse d'applaudissements dont on chercherait en vain l'exemple ailleurs³⁷ ». Respect spontané des grands maîtres, mais aussi des artistes, qui ne sauraient être perçus comme les serviteurs corvéables du plaisir des spectateurs : « Le peuple regarde un comédien comme un homme, et une grande actrice non pas seulement comme une femme, mais comme une muse. Le peuple est délicat et plus gentilhomme que tous les gentilshommes d'hier³⁸ ». Même à l'Opéra, temple de la grande bourgeoisie, la musique et les interprètes sont

³². Lettre de George Sand à Gustave Vaëz, 22 juillet 1853, dans la *Correspondance* de George Sand, éd. de Georges Lubin, Garnier, 1964-1991, t. XII, p. 48.

³³. *Ibid.*

³⁴. Préface à *Comme il vous plaira* (1856), dans *Théâtre complet*, Calmann-Lévy, 1878, t. IV, p. 113.

³⁵. *Théâtre complet*, t. I, p. 8 et p. 9.

³⁶. « Arts Théâtre de la République » et « Théâtre de l'Opéra », articles parus dans *La Cause du peuple* les 9 et 16 avril 1848, repris dans *Questions d'art et de littérature*, pp. 175- 187.

³⁷. *Ibid.*, p.184.

³⁸. *Ibid.*, p. 185.

religieusement écoutés : « Le peuple est, par rapport aux arts, comme un enfant bien doué et bien organisé, qui ne connaît pas le beau, mais qui le devine, parce qu'il le porte en germe en lui-même³⁹ ». 1848 est le temps de la transfiguration du public ordinaire des deux premières scènes parisiennes : les habitués sont remplacés par ces spectateurs nouveaux, curieux et reconnaissants. Aussi les artistes sont-ils appelés à élever, sans réticence ni méfiance, les masses, cet « élève collectif, instrument aux innombrables cordes, dont aucune ne sera muette au souffle de votre génie⁴⁰ ». L'école du peuple a momentanément remplacé le temple de la consommation hédoniste et narcissique.

Si l'idéal ici célébré dans son accomplissement a les accents du socialisme utopique, il reprend aussi des thèmes rousseauistes, dans la célébration de la fête civique, à rebours de l'étalage de luxe et de pouvoir déploré en d'autres textes : « les fêtes d'un peuple libre doivent toujours être caractérisées de décence et de solennité, et on ne doit présenter à l'ad- [p. 196] miration publique que ces objets qui sont dignes de son estime⁴¹ ». Dans la représentation du peuple de 1848 au théâtre se lit aussi le souvenir vivace de la fête de la Fédération en 1790, exemple de concorde civique dont les républicains cultivent la nostalgie au XIX^e siècle⁴². Le modèle est encore rousseauiste : la fête collective représente la volonté générale théorisée par le *Contrat social* ; chacun reçoit de la collectivité ce qu'il lui a cédé, le contrat compensant l'aliénation de chaque liberté individuelle. Dans la fête civique, le peuple uni représente cette reconnaissance de chacun dans le regard de tous, cette réciprocité dans la fraternité⁴³. Le moment 1848 voit ainsi fusionner, en quelques brefs textes sandiens, la pratique et l'utopie du théâtre, dans ses trois dimensions esthétiques, éthiques et politiques.

Un moment, certes, car la rupture se produit très vite. Dès le 6 juin 1851, on lit dans une lettre à Charles Poncy, à propos du *Molière* de Sand donné à la Gaîté : « Mais je dois dire *entre nous*, que le public des boulevards, celui que je voudrais instruire et bien traiter, ce public à dix sous qui doit être le peuple, et à qui j'ai sacrifié le public bien payant du théâtre Français, ne m'a pas tenu compte de mon dévouement. Le peuple est encore ingrat ou ignorant. Il aime mieux les meurtres, les empoisonnements que la littérature de style et de cœur. Enfin c'est encore le boulevard du crime, et on aura de la peine à l'améliorer comme goût et comme

³⁹. *Ibid.*, p. 186.

⁴⁰. *Ibid.*, p. 187.

⁴¹. Jean-Jacques Rousseau, *Considérations sur le gouvernement de la Pologne et sur sa réformation projetée*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1964, t. III, p. 964.

⁴². Voir Sudhir Hazarreesingh, « L'Opposition républicaine aux fêtes civiques du Second Empire : fête, anti-fête, et souveraineté », *Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, n° 26-27, 2003, pp. 149-171.

⁴³. Voir Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Gallimard, « Tel », 1971, pp. 120-121.

morale⁴⁴ ». Revirement spectaculaire : l'amertume revient caractériser la relation passionnelle entre Sand et la scène. Le théâtre retombe dans l'ère de la désillusion.

Une solution – une échappée belle ? – résidera dans le déplacement utopique et dans le pouvoir d'affabulation, seuls capables de trouer l'épaisseur du réel et de ses déterminismes. Cette fuite en avant, véritable sauvetage par la bande, passe une nouvelle fois par la construction romanesque. *Le Château des Désertes* et *L'Homme de neige* donnent à imaginer des représentations théâtrales placées hors des théâtres réels et conventionnels : des scènes privées montées dans des châteaux perdus, isolés par les montagnes ou par la neige – le second roman se déroule en Suède. Au château de Stollborg, [p. 197] Christian Waldo montre ses marionnettes, tandis qu'au château des Désertes, les hôtes du mystérieux Boccaferri jouent et chantent *Don Giovanni*, mêlé au *Dom Juan* de Molière et aux pratiques de la *commedia dell'arte*. « Le lecteur ne tient pas à une géographie trop minutieuse ; mais nous pouvons lui décrire la localité sans trop d'erreur dans ses caractères principaux » déclare le narrateur de *L'Homme de neige*⁴⁵. Car ces rêves romanesques de théâtre se déroulent dans les espaces à la fois improbables et exactement repérables, propres à l'utopie. Il ne s'agit pas toutefois d'un « hors monde », ce non-lieu parfaitement clos à la manière de l'île d'Utopia. Les châteaux théâtraux de George Sand se situent simplement à l'écart, et sont à la fois un lieu de protection (les montagnes et la neige) et de passage (la vallée et la route) : espace imaginaire de la consolation et de la réparation, qu'un lien rattache à ce monde qu'il faudra savoir réinvestir. D'une part, on ne trouvera pas chez Sand d'utopie au sens plein, de représentation d'une fin de l'histoire dans la perfection définitive, close sur elle-même. Le passage par l'utopie reste une expérience ouverte, comme le théâtre rêvé en ces châteaux est un théâtre d'initiation, où le spectacle est moins refuge contre la société qu'élaboration de nouveaux modes d'échanges susceptibles de créer un sujet authentiquement social. D'autre part, ces deux romans s'élaborent à partir des expériences réelles menées par George Sand et les siens à Nohant avec le théâtre d'improvisation et les marionnettes de Maurice. Les châteaux perdus où s'accomplit un théâtre fidèle à sa mission morale et sociale sont autant de projections romanesques d'un Nohant transformé en espace utopique et réel – c'est-à-dire en lieu initiatique.

Ces théâtres relèvent de l'« amusement de société⁴⁶ ». Le mot « illusion » retrouvera là son sens étymologique de « jeu », divertissement et détournement du réel, invention et échange de symboles. *Le Théâtre et l'Acteur* et *Le Château des Désertes* se complètent ainsi dans

⁴⁴. Lettre de George Sand à Charles Poncy, 6 juin 1851, *Correspondance*, t. X, pp. 308-309.

⁴⁵. *L'Homme de neige*, éd. de Joseph-Marc Bailbé, Grenoble, éditions de l'Aurore, 1990, t. I, p. 74.

⁴⁶. *Ibid.*, p. 1244.

l'évocation d'un théâtre d'improvisation libre, inspiré de la *commedia dell'arte*. Le modèle est celui des charades et autres tableaux vivants propres au théâtre de société du XVIII^e siècle, venant concurrencer le vrai et grand théâtre. Le rituel privé remplace la [p. 198] grande cérémonie sociale et forge une nouvelle sociabilité. Car la création est collective, autour de Sand-Protée, trop heureuse de sortir de la solitude du métier d'écrivain. Dans l'enthousiasme de la naissance du théâtre de Nohant, elle écrit à Hetzel qu'elle est « forcée de leur faire tous les jours une pièce nouvelle, d'être auteur et acteur, directeur, aide-costumier, aide-décorateur, aide-machiniste, de faire les répétitions, de diriger la mise en scène, d'être souffleur, et orchestre au piano⁴⁷ ». Le *je* protéiforme, toujours prompt à affirmer quelque pouvoir matriarcal, laisse aussi place au *nous* lorsque tous, enfants et amis de passage, deviennent acteurs du théâtre privé : « Nous menons une vie de cabotins. Nohant n'est plus Nohant, c'est le théâtre, mes enfants ne sont plus des enfants, ce sont des artistes dramatiques⁴⁸ ». La performance, au sens anglais du terme, remplace la représentation : la création collective d'un théâtre en acte supplante la soumission passive au spectacle imposé. De même, l'utopie sandienne n'est aucunement statique et ne décrit pas un terme parfait, maintenu à l'abri du devenir : se développe une utopie dynamique, ouverte à l'expérience et à ses tensions, pour offrir en modèle l'invention de l'art d'être ensemble⁴⁹.

La visée est morale et artistique : l'improvisation permet de transformer l'acteur en auteur à part entière, d'ennobler son statut d'artiste, de lui conférer l'autonomie de l'artisan-créateur complet et libre. Telle est la théorie esquissée dans *Le Théâtre et l'Acteur* où Sand défend « un théâtre d'improvisation libre, quant au dialogue, laquelle improvisation serait pourtant solidement attachée à un scénario bien médité, bien étudié, convenu et répété avec soin ». Le modèle est celui de la *commedia dell'arte* où « l'acteur était réellement créateur puisqu'il tirait son rôle de sa propre intelligence ». Le but est d'arracher le comédien à son statut d'interprète servile : « Je dis surtout que le théâtre ne sera complet que lorsque les deux professions n'en feront plus qu'une ; c'est-à-dire quand l'homme capable de créer un beau rôle pourra le créer réellement, en s'inspirant de sa propre émotion et en trouvant en lui-même l'expression juste et soudaine de la situation dramatique ». Désacralisation de la création artistique et reconnaissance du statut de créateur du comédien, com- [p. 199] munication entre l'émotion vécue et la

⁴⁷. Lettre de George Sand à Pierre-Jules Hetzel, 30 décembre 1846, *Correspondance*, t. VII, p. 571.

⁴⁸. Lettre de George Sand à Pauline Viardot, 16 octobre 1851, *ibid.*, t. X, p. 496.

⁴⁹. Voir Michèle Hecquet, *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de Sand*, Klincksieck, 1992, p. 327.

situation jouée, telles sont les conditions d'un ressourcement et d'une renaissance de l'art dramatique : « il y a, dans le passé, l'ébauche d'un théâtre que l'avenir réalisera⁵⁰ ».

Surtout, à la fusion des figures de l'auteur et de l'interprète, du professionnel et de l'amateur induite par le théâtre privé d'improvisation correspond l'abolition de toute distinction entre acteur et spectateur. Le théâtre idéal selon *Le Château des Désertes* et *Le Théâtre et l'Acteur* naît de l'éloignement du public en tant qu'instance regardante, consommateur et juge à la fois. Le spectacle s'offre désormais à lui-même, à ses propres acteurs, dans un mouvement spéculaire : « nous n'avions d'autre public qu'une grande glace qui nous renvoyait nos propres images confuses dans une faible lumière⁵¹ ». En 1876, dans *Le Théâtre de marionnettes de Nohant*, Sand rappelle encore cette exigence première : « pendant des années, nous ne voulûmes point de spectateurs⁵² ». N'est-ce pas le théâtre en tant que représentation, fondé sur la coupure entre scène et salle, qui se trouve ainsi nié ? Le *theatron* grec, « lieu où l'on voit », « suppose qu'une instance indéfinie, dont on ne sait si elle est singulière ou collective, contemple un spectacle qui lui est extérieur⁵³ ». C'est donc la « tension désirante⁵⁴ » entre regardants et regardés qui se trouve abolie, ou du moins atténuée grâce à l'égalité établie. Il s'agit d'empêcher l'acteur, fût-il amateur, de cultiver son amour-propre entretenu par le regard extérieur, lequel fausse inévitablement le rapport à soi et aux autres. Sand s'en explique dans la lettre à Hetzel où elle célèbre les improvisations de Nohant : « c'est mieux parfois que ce que j'ai jamais vu sur aucun théâtre. Mais je ne le leur dis pas, car si l'amour-propre venait à mettre le bout de son vilain nez dans notre plaisir, tout serait gâté⁵⁵ ». Le théâtre a besoin de belles âmes, préservées de la vanité et de la jalousie.

En attendant de les trouver, pour éviter que les acteurs ne soient les courtisans serviles d'un public inconstant, superficiel et corrompu, la solution consiste tout bonnement à supprimer ce public. Le château des Désertes, où les hôtes jouent nuitamment pour eux-mêmes, découvre aux yeux du visiteur Célio une salle vide : « Le plus curieux de tout cela, c'est [p. 200] qu'il n'y avait pas un spectateur, pas une âme dans toute cette salle⁵⁶ ». Chacun joue de façon à produire l'illusion chez un public virtuel, mais sans subir l'action néfaste de spectateurs présents. Faute de pouvoir régénérer par l'art un public « injuste » et « stupide », chacun est à

⁵⁰. *Le Théâtre et l'Acteur*, pp. 1242-1243.

⁵¹. *Ibid.*, p. 1240.

⁵². *Le Théâtre de marionnettes de Nohant*, p. 1250.

⁵³. Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Bréal, « Le plaisir partagé », 2002, p. 48.

⁵⁴. *Ibid.*, p. 49.

⁵⁵. Lettre de George Sand à P.-J. Hetzel, 30 décembre 1846, *Correspondance*, t. VII, p. 571.

⁵⁶. *Le Château des Désertes*, p. 912.

la fois spectacle pour autrui et spectateur d'autrui, dans une réciprocité refusée dans les théâtres véritables. On pense une nouvelle fois au modèle de la fête rousseauiste, spectacle à ciel ouvert où, selon l'analyse de Jean Starobinski, « l'on voit succéder à l'objet *opaque* du spectacle une communauté de consciences *ouvertes* qui se mettent en mouvement les uns vers les autres. La séparation est supplantée par la réciprocité des consciences⁵⁷ ». Une épiphanie peut alors se produire, celle de la vérité des cœurs et des êtres, dans l'authenticité de la relation égalitaire. Mais l'utopie sandienne n'est pas celle de Rousseau : chez elle, le théâtre n'est pas aboli dans la fête puisque subsistent le jeu, le déguisement, la fable et l'illusion. Demeurent la médiation des signes, le détour par la fiction pour sceller la rencontre amicale et familiale. On se passe volontiers de spectateurs, mais afin de jouer les uns pour les autres, ou face à un public idéal : on continue bien à créer une image commune, à nourrir une illusion, là où la fête disperse les regards et n'élabore aucune représentation. Mais ne revient-on pas à cette aporie, constatée plus haut ? Le théâtre idéal sandien est simplement en mal de public idéal. Le passage en force consiste à faire comme si ce public était là, ou comme si l'on pouvait s'en passer. Telle est la solution maintenue jusqu'aux derniers romans d'artistes, comme *Le Beau Laurence* en sa conclusion, lorsque le directeur de troupe Bellamare s'abandonne enfin à son idéal : « Ô idéal de ma vie ! n'être plus forcé de faire de l'argent pour manger ! Pouvoir dire enfin au public : Viens à l'école, mon petit ami. Si le beau t'ennuie, va te coucher. Je ne suis plus esclave de tes gros sous [...] Petit public qui fais les gros profits, apprends que le théâtre de Bellamare n'est pas ce que tu penses. On peut s'y passer de toi quand tu boudes ; on peut y attendre ton retour quand le goût du vrai te reviendra⁵⁸ ».

Ce tour de force prend le risque du repli élitiste et de l'épuisement de l'activité théâtrale que l'absence de public rend [p. 201] finalement vaine. Ainsi, le théâtre d'improvisation de Nohant s'est arrêté, de l'aveu même de Sand, « faute d'acteurs », et a laissé le champ libre au seul théâtre de marionnettes de Maurice : « si la comédie est le plus vif amusement de la vie intime, elle exige un concours de circonstances qui ne se créent pas à volonté et une réunion d'amis, exceptionnellement disposés à y prendre part⁵⁹ ». Spectacle de circonstances, le théâtre de société conserve ses vertus domestiques, mais perd sa fonction sociale dès lors qu'il fait l'économie du public. Le problème reste ouvert : comment accomplir toute la mission théâtrale, à la fois artistique, morale et sociale ? Comment éviter que la rampe ne marque la coupure entre

⁵⁷. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁸. *Le Beau Laurence*, pp. 155-156.

⁵⁹. *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, p. 1250.

deux mondes ? Comment supprimer la hiérarchie des publics, matérialisant dans l'espace du théâtre à l'italienne l'étagement social ?

Une dernière solution s'esquisse dans un article de 1846 pour se développer dans le texte testamentaire de 1876, *Le Théâtre de marionnettes de Nohant* : l'avenir du spectacle et la vérité du théâtre résident dans les salles minuscules. Situé sur le boulevard du Temple, le théâtre des Funambules, où règne Deburau, apparaît d'abord comme ce haut-lieu des « fêtes du peuple » rêvées par Sand. Dans un article du *Constitutionnel*, paru le 8 février 1846, le spectacle de Deburau est décrit comme « l'idéal », l'« apogée » de l'art dramatique. Les Funambules sont d'abord un théâtre de poche où l'étroitesse de la salle supprime la distance entre l'artiste en scène et le public. Le spectacle se produit de part et d'autre de la rampe ; il naît d'un authentique échange : « Dans une étroite enceinte où la scène est à peine séparée de l'auditoire, où aucun des linéaments de la physionomie délicate d'un mime n'échappe aux regards avides de ses élèves, où tout est homogène, artistes et spectateurs, où alternativement ils s'étudient et s'inspirent les uns les autres à force de se lire mutuellement dans les yeux⁶⁰ ». Deburau est en outre dans un « rapport continu et intime avec son public », puisque Pierrot est la figuration poétique du Peuple, induisant cette reconnaissance mutuelle entre le public et l'acteur, gage d'égalité et de partage. L'article si enthousiaste s'achève pourtant sur le récit de l'accident [p. 202] de Deburau qui devait précipiter sa fin. Sand écrit de façon prémonitoire la nécrologie du Pierrot des Funambules.

Cette année funeste où Deburau disparut dans une trappe mal fermée est aussi, de façon symptomatique, celle où prend vie le théâtre de Nohant, autre théâtre minuscule : « Le théâtre est grand comme un mouchoir de poche, le public se compose de cinquante personnes, ni plus ni moins, tous amis intimes, domestiques ou paysans du voisinage » écrit Sand à Pauline Viardot, lorsque les spectateurs, à partir de 1851, sont enfin admis aux représentations⁶¹. L'étroitesse de la salle favorise la communion sociale et simplement humaine, l'égalité refusée dans les institutions de la capitale. La multiplication de tels théâtres intimes est alors appelée de ses vœux par Sand dans la préface de *La Nuit de Noël*, « fantaisie dramatique » jouée à Nohant et publiée par la *Revue des deux mondes* le 15 août 1863. On y rêve d'« un petit temple grec », opposé aux grands théâtres parisiens comparés aux cirques byzantins : « Nous aimerions à voir la conservation et même la création de nombreux petits théâtres qui [...] garderaient les traditions de l'art intime [...] un genre de théâtre très intime, très soigné et très étudié, où

⁶⁰. « Deburau », article repris dans *Questions d'art et de littérature*, p. 168.

⁶¹. Lettre de George Sand à Pauline Viardot, 16 octobre 1851, *Correspondance*, t. X, p. 496.

certains développements d'idées, confiés à des artistes délicats en présence d'auditeurs choisis, saisiraient l'attention et charmeraient l'esprit, le cœur ou l'imagination sans avoir recours à des moyens et à des effets d'une grande puissance⁶² ». La proximité entre acteurs et spectateurs produit un type de jeu plus naturel, renonçant à l'outrance des gestes et au grossissement des accents appelés par les salles démesurées et la masse du public.

Surtout, la petite salle est paradoxalement le gage d'une illusion parfaite, susceptible de combler la séparation marquée par le bord de scène et par la rampe. Celle-ci, du reste, peut être supprimée si l'éclairage vient d'en haut, jetant sur scène une lumière plus naturelle. Telle est l'une des réformes opérée par le fictif Boccaferri dans *Le Château des Désertes*⁶³ faisant de la scène un lieu homogène à la salle. L'étroitesse de la scène ne permet pas de jouer sur les prestiges de la perspective ; elle impose au contraire l'évidence des objets et des corps. Mais c'est ainsi que se ressourc le pacte théâtral, fondé sur la conscience du mensonge et l'abandon [p. 203] résolument naïf à celui-ci : « Pour que je sois sensible à l'illusion, il faut en même temps que je n'en sois pas dupe et, inversement, pour regarder le spectacle avec la distance nécessaire, il faut que je sois en même temps tenté de m'y laisser totalement prendre⁶⁴ ». Le théâtre de poche, le choix de la proximité et de la naïveté constituent un pari sur l'enfance de l'art dramatique. L'illusion engendre dans le public ce rêve éveillé, susceptible de combler le besoin de chacun de « s'immobiliser, s'oublier, s'anéantir devant une action scénique quelconque, c'est-à-dire devant un rêve⁶⁵ ». Seule l'illusion accomplie, sans la perturbation créée par le jeu social et les manifestations du pouvoir dans la salle, permet de nourrir ce rêve collectif, d'ouvrir les consciences individuelles au partage imaginaire et sensible.

Il n'est pas indifférent que l'œuvre sandienne s'achève sur un texte consacré aux marionnettes, essence du théâtre, promesse d'éternité et d'universalité pour cet art : « le théâtre toujours possible est celui des marionnettes, parce qu'il réclame peu d'espace, de moindres frais et une seule personne, deux tout au plus, pour manier les personnages et tenir le dialogue⁶⁶ ». Les marionnettes constituent ce spectacle miniature et minimaliste, fondateur par sa réduction même de l'illusion la plus intense, et susceptible par son ingénieux bricolage de renaître infiniment. Là tout est affaire, absolument, de convention, d'artifice, de tricherie ; mais le

⁶². Préface de *La Nuit de Noël*, dans *Théâtre de Nohant*, Michel Lévy, 1865, p. 214. Cité par Gay Manifold, « George Sand et l'acteur », *Présence de George Sand*, n° 19, *Le Théâtre de Sand*, février 1984, p. 29.

⁶³. « Trois jolis lustres pendaient de la voûte ; il n'y avait pas de rampe allumée », *Le Château des Désertes*, p. 912.

⁶⁴. F. Naugrette, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁶⁵. Préface de *Comme il vous plaira*, pp. 115-116.

⁶⁶. *Le Théâtre de marionnettes de Nohant*, p. 1250.

factice, s'il est mathématiquement calculé et accompli avec dextérité, touche à la vérité absolue. Le théâtre miniature génère ainsi sous la plume de Sand un « art poétique en miniature⁶⁷ » où sont pensés l'art de l'illusion et le phénomène de la fiction. Dernière réflexion sur la création, mais aussi sur la réception : face au canevas, aux marionnettes, aux décors, unis par cette commune croyance dans le spectacle montré, communiant dans une même foi en la fable représentée, les spectateurs forment enfin une communauté, où chacun oublie d'être seulement soi pour être avec tous : plaisir « désintéressé » et « communion des intelligences⁶⁸ », conclut Sand en son dernier texte.

Au-delà du seul public des spectacles, n'est-ce pas l'image de la communauté des lecteurs unis et, encore au-delà, des [p. 204] citoyens qui se projette dans le texte ? Car l'imaginaire théâtral de George Sand ne cesse de déborder le théâtre pour rappeler cette évidence politique : il n'est pas de communauté sans partage du pouvoir de symbolisation et d'affabulation.

⁶⁷. Voir Pierre Laforgue, « *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, ou théâtre et fiction du Moi » dans P. Laforgue, *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, Klincksieck, 2003, p. 174.

⁶⁸. *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, p. 1276.