



George Sand et l'économie du spectacle entre République et Empire: d'un compromis sans compromission"

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. George Sand et l'économie du spectacle entre République et Empire: d'un compromis sans compromission". Les Amis de George Sand, 2011. halshs-03142185

HAL Id: halshs-03142185

<https://shs.hal.science/halshs-03142185>

Submitted on 15 Feb 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.

George Sand et l'économie du spectacle entre République et Empire : d'un compromis sans compromission

[p. 53] LA TOUTE DERNIÈRE PIÈCE publiée de son vivant par George Sand, le 18 novembre 1875, est *La Laitière et le pot au lait*, une petite comédie campagnarde en forme d'apologue dont la moralité se laisse aisément deviner. Celle-ci ne concerne pas tant l'opposition entre la vanité de toute chimère et la solidité d'une monnaie sonnante et trébuchante, que la compromission morale par l'argent. En voici (car la pièce n'est accessible qu'aux *happy few*) l'intrigue : Perrette est prête à satisfaire aux exigences de son méchant créancier, M. Crochard, et se propose de lui livrer, afin d'obtenir quelques délais de paiement, de la crème, non allongée à l'eau, accompagnée d'un sourire enjôleur. Heureusement pour sa vertu, menacée par la libido du créancier éveillée par l'offre de Perrette, l'ami Pierrot mange en cachette toute la crème destinée à Crochard. Il sauve ainsi Perrette du péril et du déshonneur. La conclusion est tirée par l'héroïne, reconnaissante envers Pierrot : « Sans toi, je me [p. 54] serais peut-être décidée à lui sourire, et rien que pour ce sourire-là, j'aurais été honteuse devant toi et en colère contre moi tout le reste de ma vie¹ ! » Si l'on consent à prêter beaucoup à cette œuvrette sandienne et à sa moralité, on lira en elle un adieu au théâtre en forme de pirouette ou de pied-de-nez de la part d'une Sand pour qui la scène, dominée par les Crochard avides, fut à la fois une chance économique et une constante menace de compromission artistique et morale.

Quelle relation Sand entretient-elle avec l'économie du spectacle entre République et Second Empire, au moment où, du *Mariage de Victorine*, quelques jours avant le coup d'État, jusqu'à la comédie *Le Pavé* en 1862, la dramaturge trouve au Théâtre du Gymnase, petit temple de la comédie bourgeoise, un lieu de création et une nouvelle source de revenus² ? Sand fournit aussi au Théâtre du Vaudeville, autre lieu de la fête impériale, trois pièces entre 1864 et 1866 : *Le Drac*, avec Paul Meurice (28 septembre 1864), *Les Don Juan de village*, avec Maurice Sand (9 août 1866), et *Le Lis du Japon*, d'après son roman *Antonia* (14 août 1866). En parallèle, sa création dramatique hésite entre échecs, succès d'estime et franc

¹. *La Laitière et le pot au lait*, dans *Le Temps*, 18 novembre 1875.

². Entre les deux pièces citées, Sand crée au Gymnase : *Les Vacances de Pandolphe* (1852), *Le Démon du foyer* (1852), *Le Pressoir* (1853), *Flaminio* (1854), *Lucie* (1856), *Françoise* (1856), *Marguerite de Sainte-Gemme* (1859).

succès, sur les scènes principales, subventionnées : le Théâtre-Français (*Comme il vous plaira* d'après Shakespeare, 1856) et l'Odéon (*Mauprat* en 1853, une « auto-adaptation », *Maître-Favilla* en 1855, *Le Marquis de Villemer*, tiré de son roman avec l'aide de Dumas fils en 1864, *L'Autre*, d'après sa *Confession d'une jeune fille*, en 1870). Ces créations théâtrales, à peu près continues pendant le Second Empire, sont-elles le signe d'un épuisement de la veine romanesque ? Ne répondent-elles pas au souhait et à la nécessité de multiplier les sources de revenus sur la base d'un pari, peut-être illusoire : celui de la rentabilité immédiate d'une activité – le théâtre – jugée plus lucrative que le roman publié en feuilletons et en volumes ? L'art dramatique est pourtant chez Sand une passion sincère et un engagement indissolublement esthétique et éthique. Que l'on rappelle pour s'en convaincre ces lignes extraites de la préface de *Comme il vous plaira* publiée dans *La Presse* le 18 avril 1856 :

Du moment que nous regarderons le théâtre comme un enseignement dont les esprits élevés doivent profiter, en s'amusant sainement à des [p. 55] situations vraies ou en partageant des émotions généreuses, rien ne sera ni trop beau ni trop bon pour ce sanctuaire de l'idéal³ [...].

Cet engagement conserve-t-il encore un sens dès lors que le spectacle devient une industrie, régie par la demande frénétique des consommateurs et par l'exigence de retour sur investissement de la part des directeurs ?

Le plus grand succès théâtral de Sand (un succès public, critique et économique) fut *Le Marquis de Villemer*, créé à l'Odéon le 29 février 1864. Cette année 1864 est précisément celle qui marque un tournant décisif dans la vie dramatique du XIX^e siècle : en janvier est accordée la liberté théâtrale, une liberté non pas morale ni politique, puisque la censure veille toujours, mais industrielle. La libéralisation des spectacles marque la fin du système des privilèges qui restreignait le nombre de théâtres et obligeait chaque salle à se cantonner dans un genre imposé par l'autorité politique. Par une ironie de l'histoire, Sand, auteur de tant de préfaces de théâtre qui en appelaient à l'idéal et dénonçaient le consumérisme sans conscience du public⁴, triomphe à la scène au moment précis où s'impose une logique commerciale latente et même puissante depuis plusieurs années. En 1862 déjà, les travaux d'Hausmann ont détruit sept salles de mélodrame sur le Boulevard du Temple et expulsé du centre les lieux du « populaire⁵ ». L'augmentation du prix des places, notamment les moins chères, après

³. Préface reprise dans *George Sand critique 1833-1876, Textes de George Sand sur la littérature* présentés, édités et annotés sous la direction de Christine PLANTÉ, du Lérot, Tusson, 2006, p. 456-457 pour la citation.

⁴. Voir Catherine MASSON, « Les préfaces de George Sand à son théâtre : manifeste théâtral et témoignages historiques », *George Sand Studies*, n° 22, 2003, p. 19-33.

⁵. Voir *Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires*, revue *Orages. Littérature et culture*, 1760-1830, n°4, mars 2005.

1864⁶, achève de remplacer les théâtres *du Boulevard*, lieu de brassage social, en théâtre *de boulevard*, identifié à une classe et une culture dominantes : la structuration de la vie théâtrale en théâtres principaux, théâtres secondaires et spectacles de curiosités, élaborée sous le Premier Empire, évolue vers un mode binaire, constitutif de notre modernité, opposant théâtres privés de divertissement dits bourgeois et théâtres publics, davantage ouverts à la création et à l'expérimentation⁷. Ces transformations ne [p. 56] vont pas exactement dans le sens souhaité par Sand. Celle-ci estimait à la fin de la deuxième République, en 1851, dans la préface de sa pièce *Molière* écrite pour le Théâtre de la Gaîté, que l'évolution républicaine du système des privilèges permettrait de donner dans les salles fréquentées par les ouvriers parisiens les pièces du répertoire classique indispensables à leur instruction, avant que la gratuité n'ouvre enfin à tous les théâtres subventionnés :

Comment ! vous proclamez pour la plupart que le peuple est ignorant, qu'il fréquente les cabarets, qu'il a des mœurs grossières, et vous ne voulez pas l'éclairer ni le moraliser ! vous en évitez, vous en repoussez les moyens ! Vous décrêtez que le peuple est indigne d'entendre les œuvres des maîtres, vous le privez de cette nourriture saine et robuste que les maîtres ont préparée pour lui, cependant, et vous la réservez pour une classe lettrée qui la dédaigne à force d'en être rebattue, qui n'y trouve plus rien de neuf et qui, grâce à l'élégance de ses mœurs, prétend, certes, n'avoir plus besoin des naïfs enseignements de nos pères ! Eh bien, si vous voulez favoriser certaines écoles dramatiques et lyriques, faites-le plus largement encore, si largement que les théâtres subventionnés soient des spectacles gratuits dont tout le monde puisse profiter⁸.

Un tout autre effet est produit par la loi de 1864 : augmentation du prix des places, diminution du nombre de pièces créées, triomphe de l'opérette sur les ruines du vieux vaudeville à couplets, expansion considérable du café-concert et disparition des « théâtre à quatre sous » célébrés depuis l'époque romantique par Jules Janin, Gérard de Nerval ou George Sand⁹.

Cette adaptation de l'offre à la demande ne fait que précipiter les tendances latentes de la vie théâtrale depuis deux décennies au moins. En 1849, sous la Deuxième République, Émile Augier définissait en ces termes la nouvelle « école du bon sens », proclamée

⁶. Je renvoie aux travaux de Dominique LEROY sur l'économie du spectacle, notamment son *Histoire des arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990.

⁷. Des nuances seraient à apporter à cette opposition trop tranchée (le théâtre privé peut aussi accueillir, après 1864, ce que l'on appellera bientôt l'avant-garde théâtrale). Voir Christophe CHARLE, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Histoire », 2008.

⁸. George SAND, Préface à *Molière*, dans *Théâtre*, tome 3, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, s.d., p. 107-108.

⁹. Voir l'article de George SAND consacré à « Deburau » dans *Le Constitutionnel* du 8 février 1846, repris dans *George Sand critique, op. cit.*, p. 343-351.

victorieuse depuis 1843 dans son combat contre le romantisme : « Le comble de l'art dramatique n'est-il pas dans un rapport exact entre l'œuvre représentée et le specta- [p. 57] teur¹⁰ ? » L'établissement de ce rapport passe, sous le Second Empire, par deux exigences suprêmes, imposées à tout auteur de théâtre. Il lui faut d'abord manifester dans ses pièces *de l'esprit*, qualité supposée nationale. Dans sa thèse consacrée au *Théâtre en liberté* de Victor Hugo, Stéphane Desvignes a très bien cerné ce que recouvre cet « esprit » au théâtre dans la seconde moitié du siècle : un mélange de réparties ingénieuses, de bons mots et de bon sens qui, ajouté au respect de la vraisemblance et des bienséances (des attentes de la raison et des codes moraux en cours) assure l'efficacité comique et morale du spectacle¹¹. La seconde exigence est celle que le critique Francisque Sarcey théoriserait sous l'expression de « pièce bien faite » à partir du modèle fondé par Eugène Scribe depuis la Restauration : importance de la charpente, logique des actions enchaînées, disposition des effets et, encore une fois, adaptation aux capacités d'attention et d'imagination du spectateur moyen. Ces deux qualités fondamentales de l'homme de théâtre, l'esprit et l'habileté à tenir le public en éveil, sont précisément celles dont George Sand se déclare totalement dépourvue. Dans sa préface à *Molière* dédiée à Dumas père, elle définit modestement son art contre la surenchère du drame moderne :

J'ai donc souhaité, moi dont les instincts sont plus concentrés et la création moins colorée, de donner au public ce qui était en moi, sans songer à imiter un maître dont je chérissais la puissance, et je me suis dit avec bonhomie : « Ne forçons point notre talent¹² ».

La critique ne se fait pas faute de lui rappeler régulièrement cette réserve assimilée à de l'orgueil. Ainsi de Benoît Jouvin dans *Le Figaro* du 19 août 1866 :

Illustre George Sand [...], vous placez votre idéal trop haut. Il n'y a de succès possible aujourd'hui au théâtre que les succès de mode et d'argent, et ils n'existent qu'à la condition de produire de l'étonnement.

Pourtant Sand s'obstine depuis 1849 à offrir au public ses créations dramatiques, lancée dans cette nouvelle carrière par le succès inattendu de *François le Champi* à l'Odéon, sous la direction de Bocage. La pièce, créée le 23 novembre 1849, atteint la centième le 20 mars suivant. Le 15 janvier, forte de ce succès, George Sand a été admise à faire partie de la [p. 59] Société des Auteurs dramatiques : une reconnaissance professionnelle doublée d'une

¹⁰. Émile AUGIER, article paru dans *Le Spectateur républicain*, 2 août 1849.

¹¹. Stéphane DESVIGNES, *Le Théâtre en liberté de Victor Hugo*. « Supposez une chose qui n'est pas et qui rit », sous la direction de Guy Rosa, Université Paris 7, 2006. On attend avec impatience la publication de cette thèse remarquable.

¹². George SAND, Préface à *Molière*, *op. cit.*, p. 96.

intégration dans le système juridique, assurant à l'auteur la pleine jouissance financière des droits sur ses œuvres jouées. S'installe alors le malentendu qui gouvernera jusqu'à la fin la relation de Sand au théâtre ; se noue la contradiction déjà perceptible dans les déclarations privées ou publiques de la romancière entre 1848 et 1851. D'un côté, dans l'euphorie de 48, avant juin, Sand se plaît à imaginer qu'une nouvelle ère s'ouvre pour le théâtre, pour ce qu'elle appelle, dans un article de *La Cause du peuple*, les « représentations patriotiques », les « fêtes de l'Etat » et les « fêtes de l'esprit¹³ ». Mais de l'autre côté, et simultanément, Sand avoue que le théâtre se révèle tout-à-coup à elle comme un art lucratif. Elle se réjouit auprès de Bocage, dans une lettre du 6 mars 1850, d'avoir trouvé « une bonne veine à exploiter pour quelques années » si du moins le succès de *Champi* à la scène se double d'un second triomphe. « Je me suis soutenue assez longtemps dans le roman » confie-t-elle dans la même lettre¹⁴. Ce second succès lui semble un temps offert par *Claudie*, mais Sand commence à percevoir très vite les aléas du métier d'auteur de théâtre : elle retire la pièce à la 43^e représentation parce que, dit-elle à Solange le 23 mars 1851, « on voulait réduire mes droits d'auteur à rien, en faisant jouer d'autres pièces avec¹⁵ ». La déconfiture et peut-être l'âpreté au gain se manifestent plus violemment deux mois plus tard, dans sa correspondance avec Charles Poncy ; une lettre tire les conséquences de l'échec de *Molière* offert au public populaire de la Gaîté :

Mais je dois dire *entre nous*, que le public des boulevards, celui que je voudrais instruire et bien traiter, ce public à 10 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 cœur¹⁶.

[p. 61] Ici se prépare une conversion de George Sand à un autre public (bourgeois) et à un autre art.

À la lecture de la correspondance de Sand et de ses *Agendas* tenus sous le Second Empire, on ne peut qu'être frappé par l'inflation des chiffres et par la notation précise des gains obtenus au théâtre. La production dramatique est présentée régulièrement dans sa fonction lucrative, devenue vitale pour celle qui élabore à la même époque son image

¹³. George SAND, « Arts. Théâtre de la République. Théâtre de l'Opéra », articles de *La Cause du peuple*, 9 et 16 avril 1848, repris dans *George Sand critique*, op. cit., p. 365-373.

¹⁴. George SAND, lettre à Pierre Bocage, [Nohant] 6 mars [1850] dans *Correspondance* de George Sand, édition de Georges Lubin, Paris, Garnier et du Léroty, 1964-1991, t. IX, p. 479. (Désormais, toutes les références à cet ouvrage seront notées *Corr.* suivies du n° de tome et de page).

¹⁵. *Corr.*, X, p. 163, lettre à Solange Clésinger [Nohant, 23 mars 1851].

¹⁶. *Corr.*, X, p. 308, lettre à Charles Poncy [Nohant, 6 juin 1851].

publique de « bonne dame de Nohant ». Au compositeur Charles Gounod, elle confie ainsi, après l'interruption du *Mariage de Victorine* par le coup d'État :

Je croyais avoir gagné de quoi vivre un an ; je n'ai pas gagné pour trois mois. Alors j'en fais encore une autre [la pièce *Les Vacances de Pandolphe*] dans un autre genre pour voir si je pourrai gagner mon été. Sinon, je serai bien en peine car j'ai toujours vécu au jour le jour, et j'ai des charges qui me dévorent¹⁷.

Le théâtre se révèle plus rentable que le roman, selon les calculs de Sand elle-même qui estime à 60 000 F. le gain personnel minimal exigible d'un roman en 1854 ; elle écrit à Émile Aucante :

Je n'entreprendrais pas le travail pour une moindre somme, car j'ai à gagner beaucoup plus avec le théâtre dans le même espace de temps qu'il me faudra y consacrer, et le seul attrait de ce travail pour moi, c'est l'idée d'y trouver un certain repos d'esprit et d'habitudes¹⁸.

L'on voit alors apparaître sur les pages des *Agendas*¹⁹, du 31 octobre au 14 décembre 1854, un décompte, tenu par Alexandre Manceau, du nombre de représentations de *Flaminio* au Gymnase. Le directeur, Lemoine-Montigny faisait miroiter pour cette pièce des revenus conséquents : si la comédie fait 75 représentations à 2 800 F., George Sand touchera, outre ses droits, une prime ferme de 3 000 F. plus des primes éventuelles de 4 500 F. « Or, *le Fils de famille* [de Dumas fils] a fait 85 représentations à 2 802. *Diane de Lys* [*idem*] 80 à 2 807 » affirme Lemoine-Montigny²⁰.

Dix ans plus tard, lors du triomphe sans précédent pour Sand du *Marquis de Villemer*, c'est le montant journalier de la recette qui est noté scrupuleusement, comme pour matérialiser dans l'Agenda un succès inouï. George Sand tient cette fois la plume et s'amuse du dépassement de ses plus folles prédictions :

La recette de demain sera de 4 000 F. (2 mars 1864) ; À l'Odéon 4 300 F. de recette, salle comble excellente (3 mars) ; 4 600 de recette hier ; ce soir 4 000 de location et le reste encore inconnu : c'est merveilleux (6 mars) ; les recettes varient de 4 600 à 4 800 (8 mars).

Et cela continue jusque fin mai, au moment où le beau temps inquiète sérieusement Sand : la chaleur fait traditionnellement fuir les spectateurs hors des théâtres, et les recettes sont descendues à « 1300 et quelques²¹ » (25 mai). C'est néanmoins un vrai succès d'argent,

¹⁷. Corr., X, p. 638, lettre à Charles Gounod, [Nohant, 10 janvier 1852].

¹⁸. Corr., XII, p. 600, lettre à Émile Aucante, [Paris, 25 octobre 1854].

¹⁹. George SAND, *Agendas (1852-1876)*, édition d'Anne CHEVEREAU, Jean Touzot éditeur, 1900-1993.

²⁰. Voir le traité signé avec Lemoine-Montigny, directeur du Gymnase, pour *Flaminio*, le 5 novembre 1854, *Correspondance*, t. XII, p. 612-614.

²¹. George SAND, *Agendas, op. cit.*, t. III, p. 172-192.

comparable à celui de Dumas fils dans *Les Idées de Mme Aubray*, qui « fait » 4 701 F. à la quatrième.

Ces relevés sont évidemment la promesse, pour Sand, de revenus substantiels, puisqu'elle touche, selon la moyenne régulée par la Société des Auteurs dramatiques, 8% sur les recettes nettes. À ce pourcentage s'ajoutent d'éventuelles primes, les recettes des représentations en province et les droits sur l'édition des pièces en volumes séparés puis en recueil. Le théâtre permet ainsi de démultiplier les sources de gain et de « faire flèche de tout bois ». La vente d'une œuvre dramatique pour l'édition séparée rapporte au moins 1 000 F., selon une lettre à Aucante le 23 septembre 1853²² ; le même jour, le traité signé avec Lévy pour la publication du *Pressoir* fait apparaître la somme de 1800 F., « payés comptant²³ », et laisse le droit à Sand de publier cette même pièce dans ses œuvres complètes ou son théâtre complet – auquel Sand pense déjà sept ans avant le début de sa parution.

Ces revenus se paient toutefois de quelques entorses aux principes purs de la création artistique. D'abord, l'adaptation des romans à la scène, de *François le Champi* à *La Confession d'une jeune fille* (sous le titre *L'Autre*), apparaît régulièrement à la critique comme une concession aux lois marchandes qui dominent le théâtre. Gustave Planche sévit contre cette confusion entre « la question littéraire » et la « question d'argent » ; faisant le bilan du Théâtre-Français en 1855 dans la *Revue des Deux Mondes*, le [p. 63] critique interroge ses lecteurs : « Est-il permis d'espérer que les écrivains qui *font* du théâtre renoncent bientôt à dépecer des romans²⁴ ? » Cette interrogation indignée n'empêche pas Dumas fils de suggérer à Sand, dix ans plus tard, de proposer son adaptation de *La Dernière Aldini*, qu'il juge mauvaise, à Verdi, lequel cherche un livret d'opéra-comique ; comme Sand surnomme Verdi, qu'elle n'apprécie guère, « *Merdi* », Dumas se permet de rappeler que « l'argent ne pue pas²⁵ ».

Autre concession aux lois du théâtre, le recours de Sand à des collaborateurs occasionnels dans la fonction de « carcassier », attaché à la construction du scénario et de l'intrigue, ou dans celle de dialoguiste, à la recherche du fameux « esprit ». Tel est le rôle joué par Dumas fils dans le succès du *Marquis de Villemer*. Tel est aussi le rôle joué par Paul Meurice pour *Le Drac* puis pour *Cadio*, tiré du roman dialogué publié par Sand dans la *Revue des Deux Mondes*. Celle-ci écrit à Meurice :

²². *Corr.*, XII, p. 102, lettre à Émile Aucante, [Nohant, 23 7^{bre} 1853].

²³. Voir le traité signé avec l'éditeur Michel Lévy pour la publication en volume du *Pressoir*, le 23 septembre 1853, *Correspondance*, XII, p. 104.

²⁴. Article paru dans la *Revue des Deux Mondes*, octobre-décembre 1855, p. 1-34.

²⁵. *Corr.*, XIX, p. 639, n. 2, lettre d'Alexandre Dumas fils à George Sand, le 12 janvier 1866.

Ce que, pour sûr, vous feriez beaucoup mieux que moi, ce serait le dialogue des scènes résumant avec l'énergie et la concision nécessaire les choses que les personnages ont à se dire²⁶.

Cette aide n'a pas empêché l'échec de la pièce, qui devait, dans l'esprit des auteurs et du directeur de théâtre (le frère de l'actrice Rachel) ranimer la flamme du drame romantique à la Porte Saint-Martin en 1868. Enfin, dernier sacrifice aux règles du succès, Sand apprend à composer la salle des premières et à recruter de bons « *claqueurs* » : pour la création du *Drac* au Vaudeville, le 28 septembre 1864, Manceau écrit dans l'*Agenda* « la pièce a eu du succès, le chef de claque est intelligent. Meurice est triomphant²⁷ ». Lors de la reprise à l'Odéon de *Claudie* (à partir du 16 octobre 1856), la dramaturge écrit à Caroline Luguët :

Chère fille, je te remercie de t'occuper de moi, et d'être sympathique aux pièces de ta vieille amie. On m'écrit que *Claudie* est *goûtée*, mais que la direction ne donne pas assez de places les premiers jours, et ne fait pas sa salle comme il faudrait. Ils ont de l'inexpérience, s'ils croient que le public va de lui-même aux choses d'art. J'ai écrit à Mr de la Rounat pour le stimuler et je lui ai dit de t'envoyer des loges de temps en temps. S'il le faut, je compte sur toi pour y envoyer tes amis [p. 64] qui sont les miens, j'en suis bien sûre. Je présume que cela ne te donnera aucune peine puisqu'il ne s'agit que d'envoyer dans une lettre à tes connaissances en les priant de ne pas laisser les places vides.

J'attends ton envoi et te remercie d'avance. J'embrasse toi, tout ton cher monde et mon Mario de toute mon âme.

G. Sand²⁸.

Sand a en effet théorisé une loi fondamentale du théâtre : faire croire au succès, laisser le public « s'abuser sur les recettes des premiers jours²⁹ », puisque la lumière et l'argent exercent une grande puissance d'aimantation sur les foules.

L'adaptation de Sand aux conditions matérielles, techniques, morales, sociales et économiques de la vie théâtrale ne va pas sans son lot de désillusions régulières, accompagnées de véhémentes protestations de sa conscience artistique. Le théâtre apparaît sous sa plume comme une arène où l'on sacrifie publiquement sa liberté, son temps, son énergie, préservés dans l'intimité de Nohant. Dans la comédie *Le Démon du foyer* retentit cet

²⁶. *Corr.*, XX, p. 597, lettre à Paul Meurice, [Nohant, 5 novembre 1867].

²⁷. George SAND, *Agendas*, *op. cit.*, t. III, p. 222.

²⁸. *Corr.*, XIV, p. 83-84, lettre à Caroline Luguët, [Nohant, 25 ? octobre 1856].

²⁹. « Le public ne va que là où il espère trouver le public. Une salle clairsemée comme celle de la première représentation de *Claudie* à l'Odéon, et des suivantes, le chasse, et on a de la peine à le ramener. Je sais que certains noms attirent la foule sans qu'on s'en occupe. C'est l'exception, et le mien ne promet pas ces émotions violentes ou ces facéties spirituelles qui plaisent au plus grand nombre. Pourtant le public s'est laissé entraîner pour mes pièces quand on l'a laissé un peu s'abuser sur les recettes des premiers jours ». *Corr.*, XIV, p. 82-83, lettre à Charles de La Rounat, [Nohant, 25 octobre 1856].

aveu du personnage de Camille, sous lequel pourrait percer la voix de Sand, manifestation publique de sa pureté de conscience :

moi qui avais l'effroi et la haine du théâtre ! moi qui n'aimais que la retraite, la campagne, la vie intime ! Elle [ma sœur] a déjà oublié que je n'ai jamais consenti à débiter que pour lui procurer un peu de richesse et de luxe, à elle !³⁰

L'ampleur du sacrifice consenti n'apparaît jamais mieux qu'après les échecs et les demi-succès. Ceux-ci rappellent régulièrement à Sand qu'elle ne jouit guère, au théâtre, d'une reconnaissance économique³¹ comparable [p. 65] à ceux qu'elle appelle les « auteurs à grand argent³² » comme Anicet-Bourgeois ou Dennery. Rapportés au temps passé à régler la mise en scène et surtout, en amont, à placer sa pièce dans un théâtre, les revenus réels paraissent modestes. Il suffit de rappeler, en 1854, les harassantes tribulations de la pièce *Maître Favilla*, proposée successivement aux galeries Saint-Hubert de Bruxelles, au Vaudeville, au Théâtre-Français, à l'Ambigu-Comique, au Gymnase. Cet « ours » (une pièce refusée, en jargon de théâtre) sera finalement créé à l'Odéon (15 septembre 1855) avec l'acteur Rouvière – Sand avait négocié auparavant avec Frédérick-Lemaître, Bouffé et Bocage. Du temps et des efforts sont perdus aussi dans l'âpre négociation des traités avec les directeurs, une fois la pièce admise. Sand tente d'imposer un rapport de force qui lui soit favorable, grâce au capital symbolique constitué par la reconnaissance littéraire dont elle jouit, mais handicapée, toujours, par la faible rentabilité de ses pièces : elles « ne sont pas généralement lucratives³³ » reconnaît-elle dans une lettre au jeune Albert Lacroix.

On voit pourtant Sand proposer avec aplomb ses propres conditions d'un traité au directeur de l'Odéon, Gustave Vaëz, en juillet 1853, s'octroyant notamment la possibilité de choisir la distribution des rôles principaux (il s'agit du projet de représentation de *Gabriel*), mais s'attribuant aussi la liberté de reprendre sa pièce au bout de quatre ans si elle acquiert entre-temps « un intérêt dans l'exploitation d'un théâtre quelconque qui deviendrait sa propriété en tout ou en partie » – si elle devient elle-même directrice de théâtre ? Enfin, elle

³⁰. George SAND, *Le Démon du foyer*, dans *Théâtre*, Paris, Hetzel et Lévy, 1860, t. I, p. 147 (acte II, scène V).

³¹. Pour reprendre les catégories de Pierre Bourdieu, Sand bénéficie d'une reconnaissance symbolique suffisante pour venir enrichir régulièrement le capital artistique d'un théâtre, mais son degré de reconnaissance économique ne lui permet pas de s'imposer aisément à l'affiche. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

³². « *L'Autre* ne leur [aux directeurs de théâtre] a pas donné des sommes folles et ne m'a pas donné, à moi, l'autorité des auteurs à grand argent ». *Corr.*, XXII, p. 95, lettre à Jeanne Bondoïs, [Nohant, 17 juin 1870].

³³. « [...] de ce que mes pièces ne sont pas généralement lucratives, il résulte qu'on craint de les jouer telles qu'elles sont, que l'on me demande des changements que je ne sens pas bons comme art et comme pensée, et que l'on attribue le peu d'empressement du public à mes rares obstinations ». *Corr.*, t. XIV, p. 142, lettre à Albert Lacroix, Nohant, par La Châtre, Indre, 25 X^{bre} [18]56.

fait valoir auprès de Vaëz les primes obtenues à la Porte Saint-Martin et au Gymnase pour réclamer 4 000 ou 5 000 F., « payables moitié le jour de la lecture aux acteurs, moitié le jour de la première représentation³⁴ ». Peine perdue : *Gabriel* [p. 67] ne sera jamais joué³⁵. Face à un directeur qui lui semble de mauvaise foi, comme celui de la Porte Saint-Martin, Marc-Fournier, Sand fait valoir son orgueil d'auteur :

Vous songez très naturellement à vos intérêts, et je ne veux pas y mettre les miens pour obstacle : mais je ne veux pas non plus, je vous le dis franchement, les sacrifier au point de me ranger dans la catégorie des pis-aller³⁶.

Perce dans cette négociation tendue un sentiment de dignité artistique blessée, également perceptible l'année d'après dans la réaction de Sand à une proposition de Dumas père de publier *Maître Favilla*, refusé partout, dans son journal *Le Mousquetaire* : « Qu'est-ce que ce tripotage littéraire ? Est-ce que je fais de ces choses-là, moi ? Est-ce que je brocante³⁷ ? ». Cette conscience littéraire, affichée devant certains correspondants, protège aussi contre les déceptions financières : face à un demi-succès, reste toujours la satisfaction de constater que « l'honneur du théâtre et celui de l'auteur n'ont pas baissé dans cette tentative³⁸ ».

L'espoir nourri par Sand tout au long de sa carrière théâtrale est de trouver un équilibre entre la reconnaissance symbolique et la consécration économique. Ce serait le signe que l'on a réussi « à ramener le goût du public à l'idéal que l'on porte en soi³⁹ » affirme-t-elle. Une telle ambition nous contraint de relire les relevés chiffrés des recettes journalières du *Marquis de Villemer* dans les *Agendas*, et d'y saisir moins l'expression d'un plaisir vénal que la manifestation d'un soulagement, peut-être d'une plénitude enfin atteinte : Sand note sur les mêmes pages de son agenda que ce succès ne doit rien aux claqueurs, impuissants face à une salle qui « part comme un seul homme, à chaque instant⁴⁰ », ni aux coupures imposées par l'administration du théâtre : le directeur de l'Odéon, La Rounat, s'est montré « moins éplucheur » que le directeur du Gymnase, et n'a « pas fait la guerre aux mots », se réjouit Sand auprès de [p.70] Lina et Maurice⁴¹. Plus que le succès d'argent c'est donc le triomphe sur le public qui vaut aux yeux de l'auteur, engagé depuis une quinzaine d'années dans un

³⁴. *Corr.*, XII, p. 9-10, lettre à Gustave Vaëz (projet de contrat pour Gabriel), [Nohant, 1^{er} juillet 1853].

³⁵. Voir la riche préface de Janis GLASCOW à *Gabriel*, Paris, des femmes/Antoinette Fouque, 1988.

³⁶. *Corr.*, XII, p. 31, lettre à Marc-Fournier, [Nohant, 12 Juillet 1853].

³⁷. *Corr.*, XII, p. 336, lettre à Pierre Bocage, [Nohant, 5 mars 1854].

³⁸. *Corr.*, XXII, p. 56, lettre à Félix Duquesnal, [Nohant, 11 mai 1870], (à propos de *L'Autre*).

³⁹. *Corr.*, XIV, p. 142, lettre à Albert Lacroix, Nohant, par La Châtre Indre 25 X^{bre} [18]56.

⁴⁰. George SAND, *Agendas*, *op. cit.*, 3 mars 1864, t. III, p. 295.

⁴¹. *Corr.*, XVIII, p. 301, lettre à Maurice et Lina Dudevant-Sand, [Paris,] samedi soir [5 mars 1864].

combat avec les spectateurs, fait de compromis esthétiques (un certain réalisme, renforcé par les mises en scène de Lemoine-Montigny au Gymnase et un conformisme moral relatif), mais fait aussi de provocations récurrentes.

La première consiste à mobiliser des modèles théâtraux à contre-courant du théâtre « du bon sens », de la comédie « utile » ou des farces vaudevillesques : Sand revendique, non sans coquetterie ni habileté stratégique, son anachronisme esthétique en se déclarant en 1851 « fille de Sedaine⁴² » dans *Le Mariage de Victorine*, puis en adaptant la comédie shakespearienne dans *Comme il vous plaira* (1856), ou en retrouvant, comme Gautier ou Banville, les types de la *commedia dell'arte* (*Les Vacances de Pandolphe*, 1852). Ce travail sur le type, terme récurrent de ses préfaces, permet à la dramaturge d'aller à rebours de la logique de l'illusionnisme bourgeois, qui privilégie l'étude des cas particuliers et se détourne de l'abstraction du masque, du type et du caractère. Par ailleurs, la tentative de définition, au fil de plusieurs préfaces, d'un théâtre « idéaliste » a d'abord valeur de contestation contre ce qu'elle nomme, dans la préface générale de son théâtre en 1860, le « matérialisme » et « l'école du positif⁴³ ». Ses déclarations sur son manque d'habileté, son incapacité à « faire court », son peu d'entente des « ficelles » et de « la carcasse » sont à la fois des aveux d'impuissance et des manifestes en faveur d'un théâtre moins mécanique qu'humain, moins extérieur qu'intérieur – idéal théâtral placé à l'horizon de sa création, jamais vraiment atteint, toujours poursuivi, fût-ce dans ses compromis les plus flagrants avec les goûts dominants. Reconnaissons à Sand dramaturge la constance dans sa quête puisque cet idéal (situé aux antipodes du drame romantique de Dumas père et de Hugo) se trouvait formulé dès la préface de *Cosima*, sa première pièce jouée et son premier échec, en avril 1840 : [p. 71]

[L'auteur] se sentait impuissant à produire de grands effets de situation, et il ne comprenait pas la nécessité de tenter une voie au-dessus de ses forces, dans un temps où l'énergie du drame a été portée si haut par de plus grands talents que le sien. Il a voulu marcher terre à terre et ne prendre qu'une face de leur manière. Plus modeste et moins ambitieux qu'on ne croit, il a été persuadé (et il l'est encore) qu'on pourrait intéresser aussi par le développement d'une passion sans incidents étrangers, sans surprise, sans terreur⁴⁴.

⁴². Je me permets de renvoyer à mon article : « L'esthétique théâtrale de la "fille de Sedaine" : un dialogue contradictoire avec le XVIII^e siècle », dans *George Sand : intertextualité et Polyphonie* I, Nigel Harkness et Jacinta Wright éditeurs, French Studies of the 18th and 19th Centuries, vol. 30, Peter Lang, 2010.

⁴³. « Mon théâtre », texte repris dans mon édition de *Pierre qui roule* et du *Beau Laurence*, Orléans, Paradigme, coll. « Hologrammes », 2007, p. 319-327.

⁴⁴. George SAND, Préface de *Cosima*, dans *Théâtre*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 1996, t. 1, p. 18.

De plus, si Sand ne peut, comme Banville ou Hugo dans son *Théâtre en liberté*, manier le vers comme une protection contre le prosaïsme ambiant, en application des recommandations du critique Gautier⁴⁵, elle n'en tient pas moins au travail sur la langue théâtrale, menacée par le naturel affecté par les comédiens du Gymnase : « la prose [...] arrive à ne plus exister comme langue⁴⁶ » regrette-t-elle. Si Sand est conscience de la nécessité d'élire une langue commune pour transformer le théâtre en espace de réunion sociale et de communion morale, elle se refuse à exploiter la *langue du commun*, sur un mode populiste et anti-artistique. Enfin, la publication en 1864, année décisive, du volume du *Théâtre de Nohant* vient rappeler opportunément au public que le théâtre ne saurait se réduire aux pièces à succès du moment, que l'art dramatique intègre aussi bien la « rêverie fantastique » comme *Le Drac* ou la comédie allégorique aristophanesque comme *Plutus* que la « fantaisie » de *La Nuit de Noël*, genres condamnés dans la capitale à l'échec ou à la confidentialité, mais allègrement cultivés dans le théâtre de société de Nohant. Déjà en 1847, l'utopie romanesque du *Château des Désertes* (roman publié en 1851) dit précisément la possibilité de conserver au théâtre ses vertus initiatiques et éthiques à condition de le maintenir à l'écart du public, de ne l'offrir qu'aux acteurs-spectateurs réunis dans un théâtre d'amateurs. Le spectacle « dans un fauteuil » offert par quelques œuvres dialoguées publiées dans la *Revue des Deux Mondes*, [p. 72] d'*Aldo le rimeur* (1^{er} septembre 1833) à *Cadio* (1^{er} septembre-15 novembre 1867), des *Sept cordes de la lyre* (15 avril-1^{er} mai 1839) à *Lupo Liverani* (1^{er} décembre 1869), constitue aussi un réservoir de formes, d'esthétiques, d'univers imaginaires maintenu à l'écart des vraies scènes et des théâtres de divertissement bourgeois.

Comment miser sur des revenus au théâtre sans renoncer à sa conscience artistique et à son idéal esthétique ? Au terme de sa carrière dramatique, à la toute fin du Second Empire, Sand trouve une solution, parfaitement fictionnelle, dans la conclusion de son roman de comédiens, ou « roman comique », *Le Beau Laurence*, suite de *Pierre qui roule*. Le sous-prolétariat artistique représenté par les acteurs ambulants d'une troupe misérable trouve dans l'association solidaire et égalitaire le moyen de sa survie, à l'écart du marché artistique et de l'individualisme qui sous-tend et alimente ce dernier. Au terme de son périple, la troupe se

⁴⁵. « [...] le langage naturel du comédien est le vers : la prose fait disparate avec les arbres de carton peint, le rouge végétal, les sourcils tracés avec du bouchon brûlé, la rampe de quinquets fumeux, le clinquant du roi et les faux cheveux de l'ingénue ; elle est trop vraie, et rompt cet ensemble d'harmonieuse fausseté [...] », Théophile GAUTIER, *La Presse*, 18 septembre 1837, repris dans T. GAUTIER, *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, édition de Patrick Berthier, Paris, Champion, 2007, t. I, p. 141.

⁴⁶. *Corr.*, XII, p. 48, lettre à Gustave Vaëz, [Nohant, 22 juillet 1853].

voit offrir par un mécène privé la possibilité de cultiver l'art sans se compromettre. Le chef de la troupe accueille la nouvelle par cette tirade :

O 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 l'esclave de tes gros sous. Nous n'allons pas échanger des balivernes contre du pain. Nous en avons du pain, tout comme toi, mon maître, et nous savons fort bien le manger sec plutôt que de le tromper dans la fumée de ton cynisme intellectuel. Petit public qui fais les gros profits, apprend 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 reviendra⁴⁷. »

Le roman remplit à l'évidence une fonction d'exutoire et de revanche imaginaire après tant d'années de lutte avec ce « veau de public⁴⁸ », comme l'appelle Sand. Pourtant, cette fin de roman s'offre aussi à une autre lecture, métaphorique et politique, où ce mécène, « le beau Laurence », ne serait autre que l'État, appelé à offrir aux théâtres publics comme l'Odéon (ou à certains théâtres privés) une subvention suffisante pour les préserver des logiques mercantiles libérées depuis 1864. Tel est le projet développé non plus dans la fiction romanesque mais dans une lettre à l'acteur Francis Berton – dédicataire de *Pierre qui roule*. La lettre est datée du 21 février 1871, et Sand en appelle, au seuil de la République, au mécénat public : [p. 73]

Il me paraît impossible que l'État n'ait pas des théâtres privilégiés où l'art soit protégé contre la spéculation, et contre la décadence qui en résulte fatalement, à moins que nous n'ayons une république de porcs [...]⁴⁹.

Olivier BARA,
Université Lyon 2, UMR LIRE
(CNRS, Université Lyon 2)

⁴⁷. George SAND, *Le Beau Laurence*, suite de *Pierre qui roule*, éd. citée, p. 314.

⁴⁸. *Corr.*, XII, p. 48, lettre à Gustave Vaéz, [Nohant, 22 juillet 1853].

⁴⁹. *Corr.*, XXII, p. 313, lettre à Francis Berton, [Nohant, 21 février 1871].