

LES AMIS DE GEORGE SAND

Association déclarée (J.O. 16 - 17 Juin 1975)
Placée sous le patronage de la Société des Gens de Lettres

Siège social : Musée de la Vie Romantique, 16, rue Chaptal - 75009 Paris
Courrier : 12, rue George Sand, B.P. 83 - 91123 PALAISEAU Cedex

Répondeur & Fax : 01 60 14 89 91

e-mail : amisdegeorgesand@wanadoo.fr

Internet : <http://www.amisdegeorgesand.info>



Afin de mieux faire connaître la vie et l'oeuvre de George Sand, l'association Les Amis de George Sand a mis en ligne le présent numéro de la revue PRESENCE DE GEORGE SAND publiée par l'Association pour l'étude et la diffusion de l'oeuvre de George Sand. La présentation est sous la forme d'un fichier PDF permettant la recherche de texte.

Copyright © 1984 Présence de George Sand



19

Le théâtre de George Sand
PRÉSENCE DE GEORGE SAND

Présence de George Sand N° 1

Janvier 1978

L'éditorial de Jean-Hervé Donnard situe les objectifs de l'Association :

- stimuler la recherche. Diffuser largement l'œuvre de George Sand ;
- favoriser l'édition des œuvres. Au sommaire : Plaidoyer pour une œuvre méconnue, *Jeanne* (Simone Vierre) — Les métamorphoses d'un conte (Mireille Parise) — Une étude de *La petite Fadette* (Jean Fons) — Le Manifeste pour la Correspondance et les rubriques, Revue des revues — Travaux et recherches — Informations — Compte rendu de réunions.

PRÉSENCE DE GEORGE SAND

Les numéros 2 et 3
sont actuellement épuisés

Présence de George Sand N° 4

Novembre 1978

La Correspondance

- Editorial : Ce tome XIII tant attendu (Jean-Hervé Donnard).
- Pourquoi et comment publie-t-on une Correspondance (Georges Lubin).
- George Sand aux champs (Christiane Smeets-Dudevant-Sand).
- *Correspondance* : un point de vue suédois (Gunnar von Proschwitz).
- Les tribulations d'un chercheur lerousien (Jean-Pierre Lacassagne).
- Premier pas d'une longue marche (Michel Gilot).
- Dix années dans la vie d'une femme (René Bourgeois).
- George Sand et la Commune (Annarosa Poli).
- En complément à *La Daniella* (Annarosa Poli).
- Deux géants du XIX^e siècle : Sand et Michelet (Mireille Simon).
- Discussions du Colloque d'Echirolles.
- George Sand et le Compagnonnage (Jean-Pierre Maque).
- Georges Lubin répond (Sand et la famille Barral - G. Sand à Nîmes - G. Sand et Hoffman), et les rubriques (Notes de lecture, Informations, Recherches et travaux, Libres opinions, Courrier des Lecteurs, Vie de l'Association).

Présence de George Sand N° 5

Mars 1979

Autour de Jeanne et la Ville noire

- De l'utopie à la réalité (Jean-Hervé Donnard).
- *La Ville noire*, présentation et notes de Jean Courrier (Georges Lubin).
- *Jeanne*, édition critique originale de Simone Vierre (Georges Lubin).
- Ombre et Lumière : l'imagination de George Sand dans la *Ville noire* (René Bourgeois).
- *La Ville noire*, roman local ou roman localisé : remarques sur la langue de George Sand (Jean-Claude Potte).
- La parole est aux thicriens.
- Le rapport Villermé et la condition ouvrière au XIX^e siècle (Noël Terrot).
- George Sand et le mythe de l'âge d'or (Jean-Claude Bertiaux).
- Une coédition réussie... peut-être ? (Cl. Jeannin et P. Hardouin).
- Les fresques de l'église de Nohant-Vicq classées et restaurées par Méricée (Jean Mallion).
- Ouvrages de George Sand (Mireille Parise).
- Georges Lubin répond.
- Lu... (R. Bourgeois).
- Vu... (Jo Vareille).
- Entendu... (Simone Vierre).

Présence de George Sand N° 6

Novembre 1979

George Sand à l'Université

- George Sand et les Universités (Georges Lubin).
- Une vivante tradition sandienne à l'Université de Grenoble (René Bourgeois et Jean Mallion).
- L'enquête George Sand à l'Université.
- Les *Lettres d'un voyageur* (Marie-Françoise Luna).
- La folie, la fête et le feu : une lecture du *Meunier d'Angibault* (Huguette Burine-Juge).
- George Sand, réalisme et fantastique (Gérald Schaeffer).
- George Sand à Vérone (Annarosa Poli).
- George Sand à la recherche d'elle-même (Mireille Bossis).
- L'éducation des filles d'après George Sand (Bernadette Chovelon).
- Classes sociales et révolutions (Jean Courrier).
- La fête champêtre chez George Sand (Sylvie Beurrier).
- Alain, lecteur de *Consuelo* (Aline Cousteix).

- George Sand et le « dernier des métiers » (Jo Vareille).
- Georges Lubin répond... Exposition Sand aux Etats-Unis. Les auteurs parlent de leurs livres... Sand et la revue des deux mondes (Pierre Poisot).

Présence de George Sand N° 7

Mars 1980

George Sand et le Compagnonnage

- Compagnons d'hier et d'aujourd'hui (Jean-Hervé Donnard).
- Le Compagnon du Tour de France (Georges Lubin).
- Autour du Compagnon (Bernadette Chovelon).
- Le reste est littérature (René Bourgeois).
- *Horace*, suite du *Compagnon* ? (Nicole Courrier).
- Jacques le Vellave, Jules Vallès et le Compagnonnage (Roger Bellet).
- Balzac et les Dévorants (René Bourgeois).
- La main et l'esprit, une heure avec Ferdinand Béal (René Bourgeois).
- Le Musée du Compagnonnage de Romanèche (Mme Combiér).
- Article Compagnonnage. Larousse du XIX^e siècle et les rubriques de Jo Vareille, Mireille Parise, Jean Courrier et Pierre Poisot.

Présence de George Sand N° 8

Mai 1980

George Sand et Rousseau

- George Sand et Rousseau, l'éditorial de Michel Gilot.
- George Sand et « le fils de Jean-Jacques » (Georges Lubin).
- *Mauprat*, ou la création de l'homme (Suzanne Mühlmann).
- *Mauprat*, ou du bon usage de l'*Emile* (Yves Chastagnaret).
- Compagnonnage et rousseauisme (René Bourgeois).
- Particularités structurales de deux discours utopiques, Clarens et *La Ville noire* (Micheline Besnard-Coursodon).
- George Sand et le Vicaire savoyard : *Mlle La Quintinie* (Raymond Trousson).
- Les haïnes de Baudelaire (Jacques Viard).
- La notion de « peuple » chez Rousseau et G. Sand (Annarosa Poli).

Présence de George Sand

N° 19
Le théâtre de
George Sand

février 1984

Revue de l'Association
pour l'étude et la diffusion
de l'œuvre de George Sand

Publiée avec le concours
du Centre National des Lettres
du Conseil général de l'Isère
de la Ville d'Echirolles (Isère)

Siège
Association G. Sand LFPA
Allée du Rhin
38130 Echirolles

Président Fondateur de l'Association
Jean-Hervé Donnard

Président de l'Association
Jean Lavédrine

Directeur de publication
Jean Courier

Maquette
Nicole Courier

Prix 1984 : 35 francs

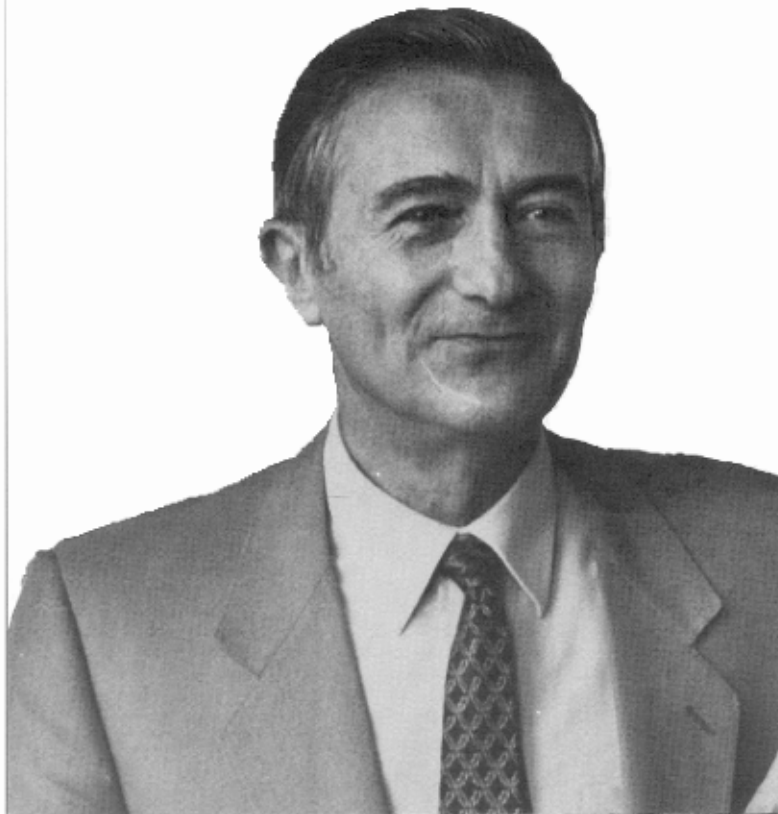
ISSN : 0223 - 971 X
Dépôt légal : février 1984
Composition Compo g/Echirolles
Imprimerie du Néron/22.52.72

sommaire

- 2 Le théâtre de George Sand
(L'Éditorial de Jean Lavédrine)
LE THEATRE DE GEORGE SAND
- 4 George Sand et le théâtre
par Claude Tricotel
- 10 Le théâtre selon George Sand
par Claude Tricotel
- 16 Les mobiles artistiques et psychologiques du
Théâtre de Nohant
par Debra Linowitz Wentz
- 22 George Sand et l'acteur
par Gay Manifold
- 30 De *Lucrezia Floriani* au *Château des Désertes*,
éloge du naturel chez l'acteur
par Joseph-Marc Bailbé
- 35 George Sand et la Comédie française
par Bernadette Chovelon
- 41 *Le Marquis de Villemér*, un triomphe de
George Sand
par Claude Tricotel
- 51 A propos des *Don Juan de Village*
trois lettres inédites communiquées par Georges Lubin,
présentées et annotées par Claude Tricotel
- 55 Les pièces de George Sand jouées à Paris
liste dressée par Claude Tricotel
- 56 Scénarios et pièces du Théâtre de Nohant
liste dressée par Gay Manifold
- CHRONIQUES**
- 59 Table des illustrations
- 60 Georges Lubin répond
- 61 George Sand et la télévision :
L'Histoire de Fanchette
par Jo Vareille
- 63 Bibliographie *(par Jean Courier)*
- 65 Bilan financier
(Nicole Courier)
- 66 A travers les catalogues
par V. Del Litto
- 67 Informations
par Jean Courier
- 68 Bulletin de commande

Le théâtre de George Sand

L'éditorial de Jean LAVÉDRINE



“... Au lieu de copier servilement la réalité, l'artiste tâchera de lui donner le plus de vérité humaine possible. Surtout, il créera des types de beautés point éloignés de la vie, mais plus parés de vertu que les gens que l'on coudoie à l'ordinaire; il les placera en pleine lumière, pour qu'on les voie bien, qu'on les aime et qu'on les imite...”

George Sand
(lettre à G. Flaubert)

Le succès des manifestations sur "George Sand et l'Italie" a marqué incontestablement l'année sandienne en 1983, avec trois numéros très denses de notre revue, la publication d'une remarquable édition de *Consuelo* par Simone Vierre et René Bourgeois, et la poursuite de la *Correspondance* éditée par Georges Lubin, après de chaudes alertes dues à la faillite de l'éditeur Garnier. Le contexte économique difficile que traverse notre pays a d'inévitables conséquences sur la diffusion des livres et des revues. Pour la première fois, l'augmentation du nombre de nos adhérents-abonnés marque une pause (362 en 1983 au lieu de 381 en 1982, malgré 64 nouvelles adhésions).

L'aide précieuse apportée à notre association et à sa revue par le Centre National des Lettres, le Conseil Général de l'Isère et la Ville d'Échirolles a globalement dépassé les quatre millions de centimes, somme importante en valeur absolue, qui ne représente cependant que 47 % d'un budget proche de dix millions. Les ressources propres de l'Association (cotisations, abonnements, ventes d'ouvrages et de revues) atteignent 53 % de nos recettes, ce qui est à coup sûr un signe de responsabilité et d'autonomie rare dans le monde culturel.

La programmation 1984 de notre revue est à nouveau alléchante. Claude Tricotel présente dans ce numéro 19 "le Théâtre de George Sand". Jean-Hervé Donnard et Jo Vareille préparent pour mai la 2^e partie de "George Sand journaliste" et Georges Lubin nous offrira en octobre une nouvelle livraison de la "Correspondance retrouvée".

Coordonné par Claude Tricotel (l'auteur de *Comme deux troubadours, Sand et Flaubert*), le présent numéro met l'accent sur une production théâtrale très importante dans l'œuvre de George Sand. Sans égaler l'acuité de la bataille d'*Hernani*, la première du *Marquis de Villemér* est l'occasion d'une empoignade idéologique et théâtrale où les étudiants parisiens soutiennent Mme Sand. Le théâtre de Nohant (notre numéro 14 a publié *L'Auberge rouge*), où les célébrités de passage tiennent leur rôle devant les paysans de Nohant, est riche de multiples résonances, avec une très concrète ouverture vers la culture populaire. Nous reparlerons aussi du théâtre de marionnettes.

Une importante année 1984 s'annonce donc. Qu'il nous soit permis de demander une contribution personnelle à chaque sandien : renforcer l'audience de *Présence de George Sand*, en sollicitant l'adhésion d'un ami, d'une bibliothèque, c'est donner encore plus d'ampleur à "l'étude et à la diffusion de l'œuvre de George Sand". □

George Sand et le théâtre

par Claude TRICOTÉL

Le théâtre a tenu une place très importante, à la fois dans la vie et dans l'œuvre de George Sand, et son goût affirmé pour le théâtre a probablement de lointaines origines. Pour l'anecdote, souvenons-nous déjà que l'arrière-grand-mère de George Sand, Marie Rainteau, dite Mademoiselle de Verrières, la maîtresse du beau Maréchal de Saxe, était comédienne. On sait d'ailleurs que George Sand, élevée en partie par Marie Aurore de Saxe, la fille de la comédienne, a toujours manifesté pour les gens de théâtre beaucoup de sympathie : il nous suffit de citer quelques noms : Marie Dorval, Sylvanie Arnould-Plessy, Bocage, Berton, etc.

« ... J'aime les comédiens; cela scandalise pourtant quelques esprits austères. On m'a reproché aussi d'aimer les paysans. Ce sont deux travers dont je ne rougis pas et que j'ai le droit de me permettre.

Je les connais bien; j'ai passé ma vie avec eux, et je les ai dépeints comme je les ai vus. Les uns nous donnent, au grand soleil, le pain du corps; les autres, à la lueur du gaz, nous donnent le pain quotidien de la fiction, si nécessaire à l'esprit inquiet et troublé de la réalité. Parmi ces derniers, il y a de grands et nobles caractères qui ont conscience d'eux-mêmes'...»

Quand elle était adolescente, pensionnaire du Couvent des Dames Augustines anglaises, à Paris, George Sand avait manifesté déjà pour le théâtre une aptitude et un goût certains. Elle raconte :

« ... Nous imaginâmes, entre cinq ou six de la grande classe, d'improviser des charades ou plutôt de petites



comédies, arrangées d'avance par scénarios et débitées d'abondance. Comme j'avais, grâce à ma grand'mère, un peu plus de littérature que mes camarades et une sorte de facilité à mettre en scène des caractères, je fus l'auteur de la troupe. Je choisis mes acteurs, je commandai les costumes; je fus fort bien secondée et j'eus des sujets très remarquables²... »

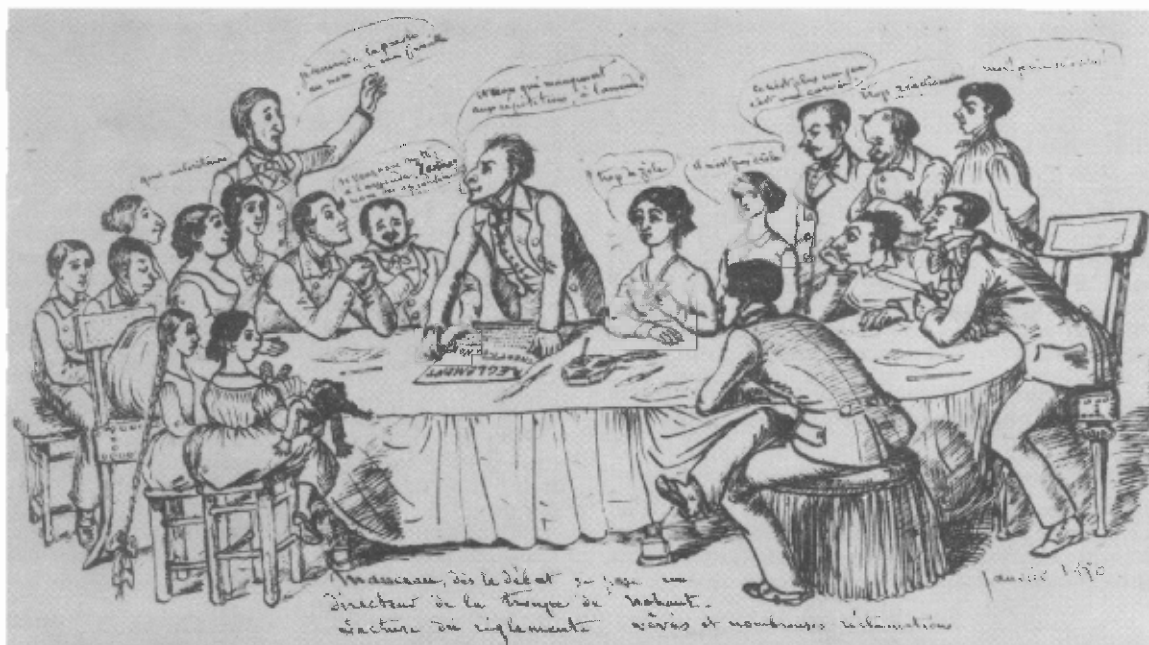
Pour distraire ses camarades de pension, George Sand emprunta souvent ses scénarios à Molière, auteur interdit dans les établissements religieux et qu'elle seule donc connaissait. Et, expurgant le texte de quelques erudités médicales trop évidentes, elle mit en scène des spectacles qui réjouirent le couvent au grand complet, y compris la Supérieure qui éclatait de rire sans se douter de rien. C'est cette aptitude étonnante à construire un scénario, à agencer une trame dramatique, à mener une intrigue, à faire vivre des caractères, que l'on retrouvera dans toute l'œuvre de George Sand, et pas seulement, nous le verrons, dans l'œuvre dramatique, le théâtre ayant en effet marqué toute la création de George Sand, comme il a marqué sa vie.

Très tôt, George Sand s'essaya au théâtre mais, trop peu sûre d'elle-même, elle ne fait pas porter ses créations sur la scène. Elle attend 1840 avant de proposer sa première

pièce. Il s'agissait de *Cosima*, un drame à décor historique dont la première eut lieu le 29 avril, au Théâtre Français. Boudée à la fois par le public et par la presse, la pièce fut retirée dès le 17 mai. Après cet échec, George Sand attendra huit ans avant de faire jouer une autre pièce. Mais c'est bien pendant ces huit années que la vraie passion du théâtre va la prendre...

Tout commença avec Chopin et ses dons de mime. George Sand raconte à ce sujet :

« C'est alors aussi qu'après avoir plongé son auditoire dans un recueillement profond ou dans une tristesse douloureuse, car sa musique vous mettait parfois dans l'âme des découragements atroces, surtout quand il improvisait, tout à coup, comme pour enlever l'impression et le souvenir de sa douleur aux autres et à lui-même, il se tournait vers une glace, à la dérobee, arrangeait ses cheveux et sa cravate, et se montrait subitement transformé en Anglais flegmatique, en vicillard impertinent, en Anglaise sentimentale et ridicule, en juif sordide. C'étaient toujours des types tristes, quelque comiques qu'ils fussent, mais parfaitement compris et si délicatement traduits qu'on ne pouvait se lasser de les admirer³... »



GRAND THÉÂTRE.

46. R. 56.

LA MÈRE COLINET

comédie en deux actes.

jouée par **BÉRENGÈRE** — MARIE.

MAURICE MANCEAU. EMILE JARDINET.

E. pendant vingt-cinq années, jusqu'en 1871, Nohant va vivre ses hivers au rythme du théâtre. Le 29 avril 1847, George Sand termine *Le Château des Désertes*¹², roman dans lequel elle transpose, en détail, les débuts du Théâtre de Nohant.

En 1847, Maurice construit, avec Lambert, un ingénieur théâtre de marionnettes qui restera en activité jusqu'en 1876. Mais parallèlement, le théâtre à l'italienne continue bon train¹³. La Révolution de 1848 interrompt l'activité dramatique de Nohant. George Sand court à Paris et se lance à cœur perdu, aux côtés de Ledru-Rollin, dans le combat généreux pour une république socialiste. Mais George Sand n'oublie pas le théâtre. Au contraire. Elle va mettre le théâtre au service de la Révolution ! A cette époque, elle écrit à Charles Poncy, poète prolétaire et ami :

« Il ne s'agit pas de poésie personnelle, de doux repos, de

retraite, de chacun chez soi. La poésie est dans l'action, maintenant, toute autre est creuse et morte (...) Notre *chez nous* c'est la place publique, ou la presse, l'âme du peuple enfin (...) La République c'est la vie (...) Elle est sauvée si nous sommes tous là. Debout ! debout !¹⁴... »

Et c'est ce que fait George Sand. A la fin de mars 1848, elle termine un prologue, *Le Roi attend*, destiné à l'ouverture gratis du Théâtre de la République (ex Théâtre Français).

« ... Ce sera une représentation superbe, écrit-elle. Le Gouvernement Provisoire) y sera; Rachel, Samson, Ligier, Beauvallet, Mlle Brohan jouent mon prologue, et les comparses mêmes y seront représentés par des premiers sujets¹⁵... »

La représentation eut lieu le 6 avril 1848 :

« ... C'était très beau (...) Mais ce qu'il y avait de plus beau, c'était le public, le peuple propre, calme, attentif,

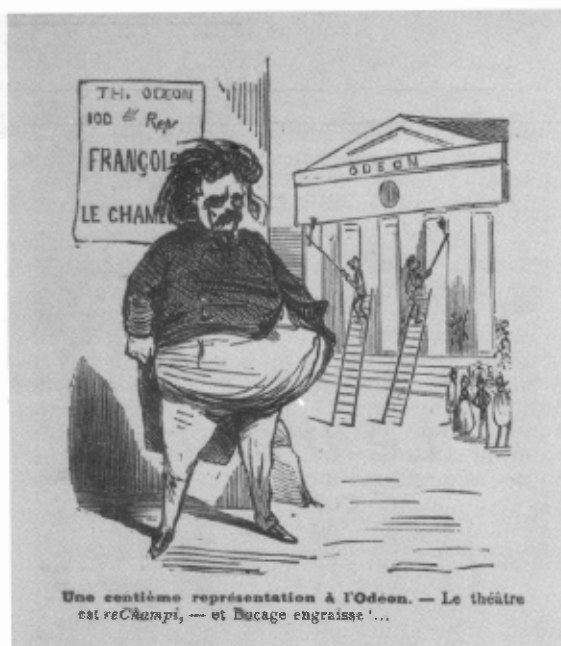
intelligent, délicat, applaudissant à propos, ne faisant pas le moindre bruit dans les entr'actes, enfin un peuple plus décent que les abonnés des Italiens et de l'Opéra. Il y a du plaisir à avoir du succès de si bon aloi. Cela m'a rendu encore plus honorables et plus précieux les anciens sifflets de la bourgeoisie¹⁶... »

Mais les élections d'avril 1848 amènent une Constituante très bourgeoise; le peuple voit bientôt sa république confisquée par les nantis, et les tentatives de résistance sont brisées par le sabre de Cavaignac. George Sand, profondément déçue, rentre à Nohant où elle est accueillie aux cris de "A bas les communistes !... »

Mais il lui reste le théâtre ! Le 23 septembre 1849, on reprend les soirées théâtrales de Nohant avec *Le Mariage au tambour*. Le 12 novembre, on inaugure la nouvelle salle du théâtre de Nohant avec une féerie de George Sand : *Cendrillon*.

Après l'échec oublié de *Cosima* en 1840, George Sand propose à Bocage, directeur de l'Odéon, une nouvelle pièce : *François le Champi*. La première a lieu le 23 novembre 1849. C'est un triomphe ! Dès lors, il ne se passera guère d'années, jusqu'en 1870, sans que l'on puisse voir une pièce de George Sand à l'affiche à Paris. *François le Champi* n'est que le début d'une longue série





et le premier de nombreux succès. Vingt-deux autres pièces suivront, présentées sur les scènes les plus diverses : le Théâtre Français, l'Odéon, le Gymnase, l'Ambigu-Comique, le Vaudeville, le Théâtre de la Porte Saint-Martin, l'Opéra-Comique¹⁷.

L'activité dramatique de George Sand est double : les scénarios pour le théâtre intime et exigü de Nohant, et les grandes pièces pour le théâtre public de Paris. Les deux ne se mêlent guère. Le Théâtre de Nohant, par sa nature même, à cause de son exigüité, favorise le développement de l'imagination. C'est le théâtre de la fantaisie, du fantastique, de l'irréel, de l'imaginaire, de l'insolite. C'est le théâtre le plus débridé possible :

« ... 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 dramatiques; mon encrier n'est plus une fontaine de romans, c'est une citerne de pièces de théâtre, je ne suis plus Mme Sand, je suis un *premier rôle marqué* (...) Le Théâtre est grand comme un mouchoir de poche, le public se compose de 50 personnes, ni plus ni moins, tous amis intimes, domestiques ou paysans du voisinage¹⁸ (...) »

La fantaisie, le fantastique, la drôlerie, l'invention seront poussés à l'extrême par Maurice, dans son théâtre de marionnettes, fantaisie dont le texte d'affiche peut nous donner une idée :

SALLE GUIGNOL

Représentation extraordinaire
au bénéfice d'un vieillard tombé à la conscription

LEONORA

OU
Sérénade !Sang !Poison !!!

Drame historique en 3 parties

1 ^{re} partie	2 ^e partie
LES PÉCHEURS	LE BONHEUR
DE L'ADRIATIQUE	D'UN PÈRE

3^e partie
LE CHATON VENGEUR

(suit la distribution de la pièce)

La *Petra Camara* dansera son fameux Boléro !!

Nota : Vu la grande affluence du public, on est prié de se gêner le plus possible.

Bene : Ceux qui ne seront pas contents voudront bien ne pas en avoir l'air.

Remarque : Presque tous les sièges sont rembourrés.

Observation : L'éclairage sera disposé avec réflexion.

(suivent quelques détails)

Sérénade : Laissez les enfants à leurs mères.

Laissez les roses aux rosiers.

Voilà bien la fantaisie débridée, la simplicité bon enfant, la spontanéité joyeuse et sans prétention du « théâtre intime ».

Avec le théâtre pour Paris, George Sand, nous le verrons, veut atteindre un autre but. Quelquefois bien sûr, une pièce sera « essayée » à Nohant avant d'être proposée à Paris. Quelques pièces du Théâtre de Nohant, comme *Le Drac* ou comme *Le Pavé* seront même jouées à Paris. Mais l'esprit est différent qui anime ce théâtre pour Paris. Cette fois, nous allons le voir, George Sand ne cherche plus à distraire, elle veut convaincre. □

Le théâtre selon George Sand

par Claude TRICOTEL

1 Écrit par George Sand à propos de la représentation des *Beaux messieurs de Bois-Doré* à l'Odéon ; cité par M. Patrice Bousset dans la revue *Europe* (numéro spécial *George Sand*, juin-juillet 1954, p.75).

2 *Histoire de ma vie*, IV^e partie, ch. II, Pléiade, t. I, p. 998.

3 *Histoire de ma vie*, V^e partie, ch. XIII, Pléiade, t. II, pp. 441-442.

4 Il y avait, ce soir-là : George Sand, ses enfants (Solange et Maurice), son frère (Hippolyte Chatiron), une parente (Augustine Brault) et un peintre ami de Maurice (Eugène Lambert).

5 *Le Théâtre des marionnettes de Nohant* (*Œuvres autobiographiques*, Pléiade, t. II, pp. 1249 à 1276).

6 *Le Théâtre et l'Acteur*, (*Œuvres autobiographiques*, Pléiade, t. II, pp. 1239 à 1244).

7 Ce passage du roman se trouve dans le chapitre VII (*Le Sabbat*), pp. 80 à 92 de l'édition Michel Lévy, 1866.

8 *Le Théâtre et l'Acteur*.

9 Le chien.

10 Lettre de George Sand à Emmanuel Arago, 9 déc. 1846, *Correspondance*, Ed. G. Lubin, Garnier, t. VII, n° 3550.

11 Lettre de George Sand à Hetzel, 30 décembre 1846, *Correspondance*, Ed. G. Lubin, Garnier, t. VII, n° 3558.

12 Le premier titre en était *Célio*.

13 Le 6 juillet 1847, on joue *Cassandre assassin*, pantomime en 4 actes, scénario de George Sand. Le 25 déc. 1847, on joue *Barbe Bleue*, mélodrame en 3 actes, scénario de George Sand. Le 31 déc. 1847, *L'Auberge du crime*, drame en 2 actes, scénario de George Sand. Le 14 janv. 1848, *Le Capucin soldat* et le 15 janv. *L'Année de la peur à La Châtre*, sur des scénarios de Duteil.

14 Lettre de George Sand à Poncy, 28 mars 1848, *Correspondance*, Garnier, t. VII, n° 3885.

15 Lettre de George Sand à Maurice, 28 mars 1848, *Correspondance*, Ed. G. Lubin, Garnier, t. VIII, n° 3884.

16 George Sand fait ici allusion à la cabale qui provoqua l'échec de *Cosima* en 1840 (Lettre de George Sand à Maurice, 7 avril 1848, *Correspondance*, Ed. G. Lubin, Garnier, t. VIII, n° 3899).

17 Voir la liste complète, dressée en fin de numéro.

18 Lettre de George Sand à Pauline Viardot, 16 octobre 1851, *Correspondance*, Ed. G. Lubin, Garnier, t. X, n° 5082.

George Sand déclare un jour à Flaubert qu'elle écrit « pour tous ceux qui ont soif de lire et qui peuvent profiter d'une bonne lecture... » Et c'est précisément ce que Flaubert, lui, appelle avec mépris *l'art démocratique, l'art prêcheur*. George Sand, en effet, n'a jamais cessé tout au long de sa vie, de vouloir convaincre, d'exalter ce qu'elle a cru bon, juste, vrai, de faire partager ses convictions les plus profondes, même lorsque ces convictions avaient évolué et qu'elle devait se remettre en question à la lumière des progrès de son siècle. Voilà peut-être la grande constante de George Sand qui, témoin de tout un siècle, ne pouvait faire autrement qu'évoluer avec lui.

Dans la première moitié de sa vie, George Sand représentait parfaitement son époque : sa révolte personnelle coïncide exactement avec la révolution romantique et, entraînée par cet enthousiasme individualiste des années trente, elle fait triompher la passion, l'amour, et cela contre le mariage, les conventions et les contraintes sociales ou morales. Cette exaltation de la passion, elle l'exprime clairement à travers *Indiana*, *Valentine*, *André*, *Mauprat*...

Puis, plus tard, c'est encore bien inscrite dans le messianisme utopique de son époque que George Sand tente, dans *Le Compagnon du Tour de France*, *Le Meunier d'Angibault*, de faire partager sa foi socialiste.

1848 marque la rupture.

Le Second Empire et le positivisme, chacun de leur côté, vont porter le coup fatal au romantisme déjà moribond. Le Second Empire, c'est-à-dire le triomphe de la bourgeoisie et de l'esprit bourgeois, de la bonne morale et du gros bon sens, va entraîner une partie de la littérature dans un courant idéaliste irrésistible, et l'art brûlant va laisser la place à l'art édifiant. Parallèlement, le développement du positivisme va entraîner la jeune génération, tentée par la solution « explicative », vers la littérature réaliste. Et une nouvelle querelle des « anciens » et des



Claudie.

M. Bocage a l'honneur de présenter au public mademoiselle Claudie, fille légitime de madame Sand et de François le Champi. Il aura l'avantage de la lui représenter encore une centaine de fois. — La mère et l'enfant se portent bien.

« modernes » va opposer les idéalistes, quelquefois teintés de socialisme, à cette nouvelle « Ecole réaliste » qui veut tout oublier du romantisme (mais qui lui doit tout de même son goût de l'indépendance et de la liberté).

Il faut noter que la quasi totalité de l'œuvre dramatique de George Sand se situe précisément dans cette deuxième moitié du siècle. Cela permet déjà de mieux cerner la nature de son théâtre. George Sand, cette fois, se retrouve difficilement dans son époque. Ecartelée entre les tendances, elle va les subir toutes, sans jamais céder à aucune. Elle n'est plus « romantique », et d'ailleurs le romantisme n'est plus. Seul, dans l'exil, Victor Hugo persiste, peut-être précisément parce qu'il est en exil, isolé des courants et toujours fidèle à lui-même. George Sand, elle, évolue ; lentement certes, mais les modifications sont sensibles. L'individu, comme les mœurs, ne se transforme que progressivement, et si l'on observe de plus près l'itinéraire de George Sand, on s'aperçoit que, par paliers imperceptibles, elle n'a fait que suivre la lente évolution de son siècle. Son amie Juliette Adam ne rapporte-t-elle pas les propos lucides (et modestes) de George Sand qui déclarait à ce sujet :

« J'ai dépeint, décrit, plus que je n'ai conclu (...) On m'a crue l'une des femmes les plus avancées de mon temps. Je l'ai tout simplement suivi dans sa marche. J'ai subi son impulsion et je l'ai accompagné, conduite par lui?... »

Et dans cette évolution, George Sand n'ignore pas le positivisme ; elle n'ignore pas le réalisme. A tel point que Juliette Adam exprima un jour sa crainte de voir son amie « sombrer » dans le réalisme. C'est à cette époque, par exemple, que George Sand, ne faisant plus confiance à sa seule imagination, entreprend des voyages pour étudier des paysages et trouver des cadres pour ses romans (*Cadio*, *Mademoiselle Merquem*, *Malgré tout*). N'écrit-elle pas, en 1869 :

« J'aime à avoir vu ce que je décris (...) N'eussé-je que trois mots à dire d'une localité, j'aime à regarder dans mon souvenir et à me tromper le moins que je peux... »

Mais George Sand ne veut pas pour cela se laisser aller sur les chemins du réalisme, que sa nature même empêche de suivre jusqu'au bout. Ce qu'elle reproche à la nouvelle Ecole c'est, non pas de peindre le laid, mais de ne peindre *que* le laid car, pour elle,

« L'art doit être la recherche de la vérité, et (...) la vérité n'est pas la peinture du mal. Elle doit être la peinture du mal et du bien. Un peintre qui ne voit que l'un est aussi faux que celui qui ne voit que l'autre. La vie n'est pas bourrée que de monstres. La société n'est pas formée que de scélérats et de misérables... »

Et si, dans les romans de cette deuxième moitié de sa vie (et du siècle), les descriptions de George Sand ont la précision du réalisme, on voit bien, en y regardant de plus près, qu'elles n'en ont pas pour autant la froide objectivité, car partout, en filigrane, apparaît un idéalisme généreux dû probablement à ce qui fut le caractère le plus constant de George Sand : son optimisme. C'est d'ailleurs à cette époque que George Sand écrit :

« ... Le sentiment que le tout est plus grand, plus beau, plus fort et merveilleux que nous, nous conserve dans ce beau rêve que vous appelez les illusions de la jeunesse, et que j'appelle, moi, l'idéal, c'est-à-dire la vue et le sens du vrai élevé par-dessus la vision du ciel rampant. Je suis optimiste en dépit de tout ce qui m'a déchirée, c'est ma seule qualité peut-être⁶... ».

C'est sous cet éclairage qu'il faut approcher le théâtre de George Sand. Elle veut lutter contre les excès du réalisme et, dans une belle lettre à Flaubert, elle exprime clairement ses intentions :

« ... Au lieu de copier servilement la réalité, l'artiste tâchera de lui donner le plus de vérité humaine possible. Surtout, il créera des types de beautés point éloignés de la vie, mais plus parés de vertu que les gens que l'on coudoie à l'ordinaire : il les placera en pleine lumière, pour qu'on les voie bien, qu'on les aime, et qu'on les imite. Il croira à l'amour et à l'idéal. Il restera *troubadour*, chantant quand même, quand le monde siffle et baragouine⁷... »

C'est ce que George Sand va s'efforcer de faire dans ses créations dramatiques, et l'on ne pouvait donner meilleure définition du théâtre de George Sand. Et à ceux qui lui reprochèrent de vouloir créer des personnages trop vertueux, elle répondra :

« ... Nous serions tous plus heureux si nous étions plus justes et plus confiants dans notre appréciation des êtres excellents qui se rencontrent sur la terre. Je ne suis pas optimiste au point de dire qu'ils sont très nombreux ; mais si leur rareté fait leur excellence, pourquoi serions-nous ingrats envers le ciel qui nous prête un peu de sa lumière pour les voir et les comprendre ? (...) Pourquoi donc serait-il défendu à l'art de le montrer ? »

George Sand a toujours écrit pour convaincre, et selon elle, le théâtre doit avoir lui aussi une valeur d'enseignement, et peut-être la première place :

« ... Du moment que nous regardons le théâtre comme un enseignement dont les esprits élevés doivent profiter, en s'amusant sagement à des situations vraies ou en par-

tagant des émotions généreuses, rien ne sera trop beau pour ce sanctuaire de l'idéal⁸... »

George Sand, on le voit, veut un théâtre idéaliste et moralisateur. Dans *Le Pressoir*, par exemple, elle fait triompher l'amitié sur la jalousie ; dans *Cosima*, c'est la grandeur du pardon qu'elle exalte. Dans *Le Marquis de Villemor*, elle condamne la vanité des titres nobiliaires et de la naissance. Dans la préface de son *Molière*, elle envisage même un théâtre gratuit, populaire, destiné à la classe ouvrière. On serait tenté de ne voir là qu'une vision utopique du monde, bien propre à l'époque en général et à George Sand en particulier. Mais à ce sujet, George Sand ne se fait pas trop d'illusions :

« ... 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 cœur. Enfin c'est encore le boulevard du crime, et on aura de la peine à l'améliorer comme goût et comme morale¹⁰... »

Cette volonté d'instruire, de convaincre, rencontrera bien des obstacles et des adversaires. George Sand n'a jamais pu, par exemple, faire jouer *Mademoiselle La Quintinie*, l'adaptation dramatique de son roman anticlérical¹¹. A un autre moment, nous le verrons plus loin, on a cru que la première du *Marquis de Villemor* ferait l'objet d'une cabale du parti clérical. Un autre jour, la censure se montre encore plus tatillonne et prétend vouloir supprimer de *Molière*, une pièce de George Sand, un passage,

« ... où, après que divers personnages ont bu à la santé du roi et de la reine, des princes de la Fronde, un chasseur à ses chiens, une gardeuse d'oies à ses oies, Molière boit à la santé du peuple. Voilà le mot que la censure voulait absolument ôter. J'ai tenu bon, je les ai défiés d'interdire la pièce. Je les ai priés de le faire, leur disant que jamais plus belle occasion ne se présenterait pour moi de proclamer le jugement et les vertus de la censure. Ils ont cédé et le mot est resté. Ils sont très bêtes, ces gens-là, si bêtes qu'on est forcé d'en avoir pitié¹²... »

Par l'idéalisme des situations, des personnages, des sentiments, le théâtre de George Sand semblerait à première vue bien s'inscrire dans cette époque moralisatrice et souvent même « bénisseuse » que fut le Second Empire. Le bouillonnement romantique s'est apaisé...

« Il y avait une Ecole romantique naguère, créée par Hugo et Dumas, bien soutenue ensuite par d'autres, et

puis *galvaudée* par le fretin des imitateurs. Ces mauvais imitateurs ont tué le genre. On a été las de crimes et de malheurs. Un des premiers, je suis venue faire réaction tout doucement avec mon petit *Champi*. Mon succès a été dû à cette lassitude du *gros drame* plus qu'à la pièce...¹³... »

Belle modestie !

Et cela situe bien le théâtre de George Sand. Mais George Sand ne veut pas se laisser aller pour autant à l'excès d'idéalisme et à la mièvrerie des « bibliothèques pour la jeunesse » et autres collections « Mame » si prisées des bourgeois de l'époque et encouragées par le catholicisme bien pensant.

« On s'y est trop empoigné (dans le drame romantique), trop assassiné, trop empoisonné ; est-ce une raison pour que tout doive finir à présent par des mariages et des chansonnettes ?¹³... »

Et c'est déjà en quoi le théâtre de George Sand n'est plus, cette fois, l'exact reflet de son époque. Mais il y a d'autres différences...

Le théâtre du Second Empire, c'est le plus souvent la comédie de mœurs ou le théâtre de l'intrigue. Bien que mort depuis 1861, Scribe continue de régner en maître, et la qualité d'une pièce réside avant tout dans l'habileté de la construction, dans l'utilisation savante et dosée des situations et des péripéties, dans l'ingéniosité des rebondissements et des quiproquos, des procédés et des ficelles. George Sand ne méprise pas les qualités de ce théâtre, mais elle en connaît les limites et les dangers :

« Aujourd'hui, les faiseurs habiles risquent de tomber dans l'excès de leur manière, qui serait d'habituer le public à un adroit échafaudage de situations trop pressées, sans les points d'arrêt nécessaires à la réflexion¹⁴... » Dans cette mesure encore (et surtout), le théâtre de George Sand, avec celui de Dumas Fils, tient une place à part dans cette deuxième moitié du 19^e siècle. George Sand veut rompre avec la tradition de la pièce « bien faite », du théâtre d'intrigue. Elle va plutôt s'attacher à peindre des conflits intimes, l'évolution d'une passion, des combats intérieurs et, en ce sens et toutes proportions gardées, George Sand est plus proche de Racine que de son époque, plus proche de nous que de Labiche. Son théâtre est un théâtre sentimental et psychologique ; c'est aussi un théâtre « à thèse ». On est loin du vaudeville et des comédies faciles pour provinciaux « montés » à Paris à l'occasion de quelque Exposition Universelle.

La place que tient le théâtre, après 1848, dans l'œuvre et dans la vie de George Sand, est considérable. Non seule-



d'abord constater que, de 1851 à 1870, les romans publiés sont moins nombreux que les pièces jouées à Paris. Et les romans mêmes de cette période sont indiscutablement marqués par l'influence du théâtre. Ainsi, par exemple, les paysages qui constituent les « cadres » de ces romans ne sont que peu reliés à l'intrigue; ils ne « collent » pas aux personnages. Dans les romans de cette période, le décor n'est pas « signifiant », les paysages ne sont placés qu'en toile de fond contrastée, comme au théâtre, afin de mettre mieux en évidence des personnages idéaux sur un paysage précis (ce parallèle entre *décor* de théâtre et *toile de fond* du roman ne serait certes plus aussi évident aujourd'hui, car le décor a gagné, dans le théâtre moderne, une valeur signifiante qu'il n'avait

pas au 19^e siècle, ni même au début du 20^e. Mais au temps de George Sand, le décor de théâtre ne sert encore qu'à situer un lieu vraisemblable, et c'est à peu près tout). Mais c'est à d'autres signes encore qu'on peut déceler l'influence du théâtre dans les romans de la dernière période de George Sand. Les dialogues, par exemple, s'y font de plus en plus envahissants, effaçant ainsi d'autant les notations descriptives, jusqu'à les supprimer quelquefois totalement, pour faire du roman dialogué (*Cadio*). Cette influence du théâtre sur la création romanesque peut être confirmée, si besoin est, par l'existence, dans de nombreux romans, d'intrigues complexes, aux rebondissements souvent mélodramatiques, par la présence de personnages typiques de mélodrames, comme



« l'affreux bandit » de *Mademoiselle Merquem*. Ajoutons à cela que George Sand, durant cette période, choisit le théâtre ou le théâtre de marionnettes ou encore le théâtre lyrique, comme sujets de plusieurs romans (*Le Château des Désertes*, *L'Homme de neige*, *Adriani...*).

Et si, après 1870, George Sand abandonne le théâtre pour revenir exclusivement à la création romanesque, c'est uniquement parce que le théâtre exige trop de temps et de déplacements, cause trop de soucis. Problèmes de distribution, de décors, de mise en scène; présence aux répétitions, conflits avec les directeurs de théâtre, querelles d'acteurs... George Sand a vieilli; elle éprouve de plus en plus de difficultés à quitter son cher Nohant et ses petites filles; elle peut de moins en moins supporter d'aller à Paris (qu'elle n'aime guère) pour suivre des répétitions fastidieuses et interminables. Et son activité dramatique s'arrête en 1870 avec *L'Autre* à l'Odéon. Mais George Sand rêve d'un théâtre pour demain... un théâtre libéré, spontané, « ... 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 soin¹⁵... » car le théâtre du 19^e siècle finissant « ... est trop perfectionné pour n'avoir pas perdu sa sauvage originalité et ses émotions naïves¹⁵... » Et George Sand admire les comédiens de Nohant qui ont su retrouver cette authenticité première : « ... Nos jeunes improvisateurs étaient plus que naturels, ils étaient la nature même¹⁵. » Voilà qui nous rapproche du 20^e siècle et de certaines expériences contemporaines. Étonnante modernité de George Sand qui pense que « ... le théâtre ne sera complet que lorsque les deux professions (auteur, acteur) 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 dramatique¹⁶... » Étonnante clairvoyance aussi quand elle constate que « ... les Italiens savent bien que les salles doivent être sombres pour que la scène soit lumineuse, et que l'œil perd la faculté de bien voir quand la clarté l'assiège et le pénètre de près et de tous côtés. Mais les Français, les Françaises surtout, vont au théâtre pour se faire voir, et le spectacle passe souvent par-dessus le marché !¹⁷ » Il faudra, à ce sujet, attendre encore plus d'un demi-siècle pour que changent les mœurs.

On ne peut nier, nous le voyons, la surprenante contradiction qui apparaît ainsi entre l'originalité des conceptions de George Sand en matière de théâtre et le total oubli dans lequel sa production dramatique est tombée. □

1 Lettre de George Sand à Flaubert, 12 janvier 1876, *Correspondance Flaubert-Sand*, Flammarion, 1981, n° 410.

2 Juliette Adam, *Mes sentiments et nos idées avant 1870*, Paris, Lemerre, 1905.

3 Nous renvoyons à ce sujet à notre article *George Sand à la recherche des paysages - Mademoiselle Merquem et les voyages en Normandie*, publié dans *Présence de George Sand*, n° 10.

4 Lettre de George Sand à Louis Ulbach, 26 novembre 1869.

5 Lettre de George Sand à Gustave Flaubert, 25 mars 1876, *Correspondance Flaubert-Sand*, Éditions Flammarion, 1981, lettre n° 417.

6 Lettre de George Sand à A. Dumas fils, 7 novembre 1861.

7 Lettre de George Sand à Flaubert.

8 Préface de *Maitre Favilla*, drame en 3 actes de George Sand, Paris, Librairie Nouvelle, 1855.

9 Préface de *Comme il vous plaira*, adaptation par George Sand du drame de Shakespeare, Paris, Librairie Nouvelle, 1856.

10 Lettre de George Sand à Charles Poncy, 6 juin 1851, *Correspondance*, Ed. G. Lubin, Garnier, t. X, n° 4940. À noter que le passage « celui que je voudrais instruire et bien traiter » avait été supprimé dans l'édition Calmann-Lévy de 1882-1884. Le Boulevard du Crime : il s'agit du Boulevard du Temple, ainsi appelé car on y jouait beaucoup de mélodrames sanglants.

11 La pièce est de plus restée inédite.

12 Lettre de George Sand à Charles Poncy, 6 juin 1851.

13 Lettre de George Sand à Gustave Vaéz, 22 juillet 1853, *Correspondance*, Édition G. Lubin, Garnier, t. X, n° 5980.

14 George Sand, Préface à *Comme il vous plaira*, adaptation de la pièce de Shakespeare, Paris, Librairie Nouvelle, 1856, p. 7.

15 George Sand, *Le Théâtre et l'Acteur* (*Œuvres autobiographiques*, Pléiade, t. 2, pp. 1235 à 1244).

16 *Ibid.*, p. 1243.

17 *Le Théâtre des marionnettes de Nohant* (*Œuvres autobiographiques*, Pléiade, t. 2, p. 1256).

Les mobiles artistiques et psychologiques du théâtre de Nohant

par Debra LINOWITZ WENTZ

Activité commencée pendant l'hiver 1846-47, le théâtre de Nohant évolua rapidement d'un amusement de famille à une réponse aux questions esthétiques, philosophiques et psychologiques que s'est posées George Sand pendant toute sa vie. Loin d'être « les amusettes enfantines d'un talent qui vieillit », comme Albert Le Roy désigne les pièces rassemblées sous le titre du *Théâtre de Nohant*¹, ce volume nous fournit une excellente mise en pratique de la conception du théâtre, tel que Sand l'envisageait et tel qu'elle espérait le voir un jour. Nous nous concentrerons sur les mobiles des deux théâtres de Nohant — le théâtre proprement dit et celui des marionnettes — sans pour cela répéter l'analyse littéraire qui se trouve dans l'étude *Les Profils du « Théâtre de Nohant » de George Sand*².

Le but du théâtre de Nohant n'est pas le même que celui des pièces que George Sand destinait aux théâtres publics, pièces où elle tentait d'instruire les spectateurs et de réformer leurs idées sociales et politiques³. Elle essaie toutefois dans ces deux formes dramatiques de répondre aux aspirations humaines vers un idéal que l'on ne peut

trouver dans la vie réelle. Dans la Préface de *Comme Il Vous Plaira* l'auteur précise la capacité qu'a le théâtre de remplir ce but :

« Nous ne pourrions jamais nous soustraire à cette soif de la fiction, à moins que notre monde ne se transforme en une sorte de paradis où l'idéal d'une vie meilleure ne sera plus admissible, et, « en attendant », nous aspirerons toujours à sortir de nous-mêmes de temps en temps; toujours notre imagination sublime ou grossière fera ses délices ou son ivresse de ce breuvage divin ou vulgaire que l'on appelle le théâtre. Tout poème, tout roman, toute chanson, répondent à ce besoin de l'âme humaine; mais le théâtre qui fut inventé pour résumer les manifestations de tous les arts sous toutes les formes... est l'expression la plus complète et la plus saisissante du rêve de la vie si essentiel apparemment à l'équilibre de la vie réelle⁴. »

Ce que reproche George Sand aux pièces produites pour le public, c'est l'esclavage aux goûts de la foule, à un succès « de mode et d'argent » au détriment d'« un succès de raison et de sentiment⁵. » Sans public auquel plaire, ni critiques et éditeurs à apaiser, le théâtre de Nohant fournit à Sand une liberté absolue d'expérimenter sur scène. Ce n'est que pour les pièces publiées dans le volume de 1864⁶ que Sand, craignant peut-être que le public aussi bien que la critique ne soient pas prêts à accepter ses idées dramatiques, insiste sur le fait que son *Théâtre de Nohant* n'a rien à faire avec l'art véritable. Dans la Préface du *Drac*, elle souligne qu'« une mise en scène gracieuse, un joli décor et quatre interprètes intelligents et confiants ont donné un corps à cette fantaisie dépourvue de toute prétention, à la couleur locale et à la forme dramatique⁷. » Elle donne le sous-titre de « nouvelle dialoguée » au *Pavé* et souligne que « ceci n'a jamais été destiné au théâtre » (*Avant-Propos du Pavé, Le Théâtre de Nohant*, p. 159)⁸. En outre, Sand annonce dans l'avertissement de *La Nuit de Noël* que cette pièce « n'ayant pas la prétention d'être un ouvrage de théâtre, permet une liberté absolue quant à l'interprétation de la charmante énigme d'Hoffmann et souffre des développements qui valent ce qu'ils valent » (*Le Théâtre de Nohant*, p. 213-14).

« A Nohant, dès l'ère de Chopin, on avait joué des pantomimes et de petites pièces à demi improvisées », écrit André Maurois⁹. En décembre 1846, dans sa correspondance avec Emmanuel Arago, George Sand décrit la genèse du théâtre de Nohant :

« Tous les soirs, j'ai un ballet à composer, et à écrire. On se costume en conséquence, je suis l'orchestre qui con-

duit la pantomime au piano, sur les airs variés « ad libitum » de « Malbrough s'en va-t-en guerre », « j'ai du bon tabac », « au clair de la lune », etc., etc. Les acteurs sont Maurice, Lambert, Titine et Fernand (de Préaulx). Solange qui ne veut pas remuer est le public, moi l'orchestre, le poète, le souffleur, le metteur en scène, le régisseur, etc. Il n'y a pas de caissier... Tous les soirs on jouera une nouvelle pièce. J'écris la pièce pendant le dessert, on apprend les rôles pendant le café. On est costumé à 10 heures, c'est le plus long et ce qui amuse le mieux, la pièce est jouée à minuit, on soupe ensuite et on se couche à 2 h¹⁰. » Installant chaque soir un théâtre portatif dans le salon avec des paravents, de vieux rideaux, des feuillages d'arbres verts, des loques repêchées dans les greniers, du papier d'or et d'argent, George Sand et sa petite troupe de Nohant font les décors, les costumes et les coulisses. Dans une lettre adressée le 30 décembre 1846 à son éditeur, Pierre-Jules Hetzel, elle expose ses théories dramatiques en formation, tout en niant prétendre faire du théâtre :

« Nous ne transigeons pas, comme les acteurs coquets, avec les modes bizarres du passé. Nous faisons avec de la filasse des perruques du style le plus échevelé, avec du papier, des fraises extravagantes, ayant tout le chic des anciens portraits. Enfin de rien, nous faisons quelque chose grâce à la baguette magique de l'invention et de l'imagination. Vous n'avez pas d'idée comme on s'amuse et comme mes petits acteurs jouent bien, naturellement et finement. Cela serait détestable sur un théâtre, mais là, sans public, sans un seul spectateur (nous faisons tout ce vacarme mystérieusement, et sans admettre un seul ami) c'est mieux parfois que ce que j'ai jamais vu sur aucun théâtre¹¹. » Après les tentatives initiales du théâtre de Nohant, Sand finit par admettre un public restreint qui se compose, outre la famille et la troupe d'acteurs, des proches, des voisins, des visiteurs et des paysans du lieu. Suivant la constatation très juste de Jean Lavedrine, ce théâtre « remplissait aussi une double fonction de distraction intelligente¹². » Même si ces spectacles étaient « annoncés par voie d'affiches placardées sur des places publiques¹³ » dans les alentours du village, le nombre des spectateurs restait assez limité, comme le raconte Sand à la cantatrice Pauline Viardot : « Le théâtre est grand comme un mouchoir de poche, le public se compose de 50 personnes, ni plus ni moins, tous amis intimes, domestiques ou paysans de voisinage¹⁴. »

Tout en prétendant partager les détails d'amusements familiaux avec Hetzel, George Sand approfondit son essai de faire revivre la commedia dell'arte, connue en France sous le nom de la « comédie italienne » :

« Dans mes pièces, il n'y a d'effet pour personne, ou il y en a pour tout le monde... Nous ressuscitons la comédie italienne, Cassandre, Pierrot, le capitaine Fracasse, le beau Léandre, Colombine, Isabelle, la Duègne, etc. Avec ce personnel, en se permettant les anachronismes les plus fantastiques et les plus divertissants, il n'y a pas de pièce qu'on ne puisse faire. Quelquefois nous promenons les principaux héros de cette troupe dans le monde d'Hoffmann. Par exemple Scaramouche précepteur, et Pierrot maître de chapelle à la Cour du duc Irénéus, et aux prises avec la fantasque Hedwige, la conseillère Benson, etc. Quelquefois Fracasse se fourvoie chez les druides, et il est menacé d'être éborgné sur un dolmen, d'autres fois il tombe dans la caverne de Montesinos, et, à l'acte suivant, il se rencontre avec les héros de la *Jérusalem délivrée*, ou des *Contes de Perrault*. Je me borne à inventer l'action et à en écrire le scénario avec un canevas de dialogue très élémentaire¹⁵. » Dans la même correspondance avec Hetzel, Sand décrit la comédie italienne telle que la troupe de Nohant la joue :

« Chacun se pénètre du caractère de son rôle. Il est même permis de l'interpréter autrement que l'auteur, quand on a une idée meilleure que la sienne, de prendre au sérieux ce qu'il avait fait comique et comique ce qu'il voulait sérieux... Demain nous jouons *Don Juan* ni plus ni moins. Nous avons mêlé la pièce de Molière avec le scénario plus dramatique et plus animé des Italiens... L'improvisation et l'inspiration de mes acteurs surpasseront tout travail possible d'auteur¹⁶. »

Dans *Le Château des Désertes*, publié en 1851, George Sand précise sa définition de la commedia dell'arte en écrivant un récit romancé de la représentation de *Don Juan*. Le recul temporel aussi bien que la reprise de l'activité dramatique à Nohant après quelques relâches entre 1846 et ce moment-là, lui ont permis de raffiner sa conception de la comédie italienne, comme l'explique le personnage Boccaferri, son porte-parole : « Eh bien ! je dis ceci : que le théâtre soit vrai, tous les acteurs seront vrais, même les médiocres ou les plus timides ; que le théâtre soit vrai, tous les êtres intelligents et courageux seront de grands acteurs ; et, dans les intervalles où ceux-ci n'occuperont pas la scène, où le public se reposera de l'émotion produite par eux, les acteurs secondaires seront du moins naïfs, vraisemblables¹⁷. » Un tel théâtre servirait à réhabiliter le goût du public, comme le dit Boccaferri : « Le public se formera à cette école, et, au lieu d'injuste et de stupide qu'il est aujourd'hui, il deviendra consciencieux, attentif, amateur des œuvres bien faites et ami des artistes de bonne foi¹⁸. » Empruntant le ton de manifeste de théâtre propre à Sand, il exhorte les jeunes acteurs de la

troupe à tenter une rénovation sur scène, « quand même ce ne serait qu'un rêve, quand même ce que nous faisons ici ne serait qu'un amusement poétique, il vous en restera quelque chose qui vous fera supérieur aux acteurs vulgaires et aux supériorités de ficelle¹⁹. » Comme « le théâtre doit être l'image de la vie », de même que dans la vie réelle, l'acteur doit travailler son intelligence et méditer sur l'action du drame pendant l'entracte, pour trouver « tous les développements que ce rôle comporte²⁰. » Déjà en 1850 dans sa correspondance avec l'acteur Pierre Bocage, Sand insiste sur le théâtre en tant que « l'œuvre collective par excellence », tel qu'elle le nommera dans *Le Château des Désertes*²¹ : « Moi, mon système, c'est de faire autant de rôles complets que de personnages. Je ne travaillerai jamais pour « un acteur ». C'est la mort de l'art²². » Dans le théâtre italien où « l'acteur tirait son rôle de sa propre intelligence », George Sand voit « l'ébauche d'un théâtre que l'avenir réalisera », comme elle le fait remarquer dans son article, « Le Théâtre et l'Acteur », écrit en 1858 mais publié dans le recueil posthume, *Souvenirs et Idées*, chez Calmann-Lévy en 1904, selon Georges Lubin²³. Sand veut semer les germes qui fleuriront un jour en un théâtre où « les Shakespeare de l'avenir seront les plus grands acteurs de leur siècle²⁴. » A son avis, mêler les deux professions de l'auteur et de l'acteur rendrait le théâtre complet car « 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 dramatique²⁵. » Déjà en 1850, Sand ose écrire à Emmanuel Arago que sur la scène de Nohant, « la véritable comédie — un art perdu — a été restaurée : « Si tu voyais cela, tu en serais étonné et tu croirais voir l'ancienne farce classique italienne que l'on ne connaît plus que par les gravures²⁶. »

La nature du théâtre de Nohant progresse lorsque George Sand a commencé à utiliser la petite scène pour essayer ses pièces destinées à Paris, comme elle le raconte à Emmanuel Arago : « Figure-toi qu'outre les improvisations, les pantomimes, les fantaisies de tout genre, on joue quelquefois sérieusement et pas mal du tout, les pièces que j'ai sur le chantier pour Paris. Cela fait des essais qui me sont utiles, où je corrige tout en montant et faisant répéter les pièces, où enfin, je vois mes sujets et mes effets plus clairement que sur le papier²⁷. » En réponse aux regrets de son fils Maurice qui pense « que rien ne vaut l'improvisation libre des "temps primitifs" », Sand explique à sa fille adoptive, Augustine de Bertholdi : « Mais je ne prétends pas la supprimer de notre théâtre et je trouve seulement que puisque nous avons d'excellents

acteurs nous pouvons bien essayer mes pièces car c'est une bonne étude pour moi²⁸. » Et, en fait, des cinq pièces réunies dans le volume du *Théâtre de Nohant*, il n'y a que *Le Drac* et *Le Pavé* qui ont été représentés sur la scène publique à Paris. Et il faut noter également que la version du *Drac* jouée à Paris était très différente de celle qui se trouve dans l'œuvre publiée. Le théâtre de Nohant ne dégénère jamais en une activité dépourvue d'originalité, comme le fait remarquer l'auteur des *Profils du « Théâtre de Nohant » de George Sand* :

« *Marielle*, dont la première ébauche, *Lélio*, fut jouée sur la scène du théâtre de Nohant en 1850 est la forme primitive d'une autre pièce du même auteur, *Molière*, représentée au théâtre de la Gaîté l'année suivante. Malgré quelques ressemblances assez superficielles entre les deux pièces, on peut dire que George Sand n'avait pas le même but en les écrivant. Étude des mœurs à l'époque de Louis XIII, *Marielle* se déroule dans les derniers mois de la vie d'un comédien rappelant, dans sa tonalité, la période moliéresque. Les personnages Fabio, Pierrot et Sylvia sont apparentés en somme aux rôles traditionnels de la comédie italienne. En revanche, *Molière* est le portrait du personnage historique et des gens qui l'entouraient à différentes époques de sa vie²⁹. » Pour faire revivre et développer la commedia dell'arte sur la scène de Nohant, George Sand étudie avec son fils Maurice l'histoire des masques et des bouffons. De ces recherches est né son article, « La Comédie italienne », paru dans le journal *L'Illustration* en juin 1852, pendant que Maurice écrivait un livre, *Masques et Bouffons*, probablement sous la dictée de sa mère³⁰.

Pour comprendre dans son ensemble ce que représente cette tentative du théâtre de Nohant, il faut se rendre compte également de l'autre activité dramatique qui avait lieu au château : le théâtre des marionnettes. Comme « le grand théâtre », celui pour les acteurs vivants, le théâtre des marionnettes à Nohant commence comme un amusement de famille. Pour distraire sa mère de son chagrin³¹, Maurice Sand, selon les termes de Georges Lubin, « se surpasse dans l'art de moniteur de marionnettes et de metteur en scène de pièces et de farces comiques. D'esprit inventif, il améliore sans cesse son petit théâtre et les truquages qui créent l'illusion. Sa verve n'est jamais en défaut pour créer des situations cocasses et des dialogues pétillants de drôlerie³². » Et George Sand fournit les détails des débuts du théâtre des marionnettes dans sa correspondance avec Augustine de Bertholdi en 1848 :

« Le soir, Maurice et Lambert, toujours possédés par la fureur du théâtre, nous donnent des représentations de

temps en temps. Voici comment. Ils ont fabriqué un théâtre de marionnettes qui est vraiment quelque chose « d'étonnant ». Décors, changements à vue, perspectives, palais, forêts, clair de lune et coucher de soleil transparents, c'est réellement très joli et plein d'effets très heureux. Ils ont une vingtaine de personnages, et à eux deux ils font parler et gesticuler tout ce monde de « guignols » de la façon la plus divertissante. Ils font eux-mêmes leurs scénarios, quelquefois très bien, et même des mélodrames noirs qui font pleurer et trembler Ursule. Il y a des masses de costumes pour tous les acteurs en bois³³. »

Puisque « Le grand théâtre de Nohant » dans le billard du château de Nohant exigeait « une réunion d'amis, exceptionnellement disposés à y prendre part », ce qui n'était pas toujours possible par manque d'acteurs, c'est alors le théâtre des marionnettes de Nohant « qui a marché à côté et qui a fini par prendre un développement complet³⁴. » Dans son article, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant³⁵ », qui résume l'histoire de cette autre activité dramatique, Sand explique ses grandes possibilités :

« 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 dialogue. Il est donc à la portée de quiconque a de l'esprit ou de la faconde, du talent ou de la gaieté, et si l'on y ajoute l'invention et le goût, il peut prendre des proportions singulièrement intéressantes³⁶. » Sans trop insister sur tous les détails du développement du théâtre des marionnettes que l'on peut très bien lire dans l'article de Sand, il faut, néanmoins, comprendre l'espace théâtral tel qu'il se présentait au château de Nohant, pour mieux saisir la signification des deux activités dramatiques. En 1849, on a installé la troupe des marionnettes dans une petite pièce voûtée qui servait de garde-meuble. Pour faire une surprise à Maurice, George Sand a supprimé en 1851 le mur qui séparait le théâtre du billard. Les deux pièces étaient jointes par une belle arcade. Et la salle des marionnettes est devenue la loge d'un public de soixante personnes : « Au-delà de l'arcade se trouvait une grande pièce assez élevée pour qu'on pût y planter le théâtre des acteurs vivants, et dont on enleva le billard pour établir un second plancher... Quant aux marionnettes, leur théâtre établi dans la partie de la « salle des archives », qui ne faisait point face à l'arcade, resta tranquille et intact derrière une cloison mobile qui en masquait entièrement la façade³⁷. »

Bien que George Sand attribue, et dans son article et dans sa correspondance, tout le mérite du théâtre des



marionnettes à son fils Maurice, son rôle n'y était pas si négligeable qu'elle voulait le faire croire. Outre la confection de costumes pour la troupe de marionnettes que multipliait sans cesse Maurice, elle écrivait souvent des canevas élémentaires qui servaient de point de départ pour les représentations. Le théâtre des marionnettes, de même que l'autre théâtre de Nohant, enrichissait l'esprit créateur de Sand lorsqu'elle écrivait des pièces pour les scènes de Paris, comme elle l'a confié à Pierre Bocage : « Je ne perds pas absolument mon temps en m'amusant avec mes enfants. J'essaye des rudiments de scénario, et quand je vois que sans acteurs, sans décors, sans public, certaine situation dont le dialogue est laissé à l'imagination de mes gamins m'intéresse ou m'amuse moi-même, je me dis qu'il y a là quelque chose dont on peut faire quelque chose un jour pour un vrai théâtre et pour de vrais acteurs, je crois qu'avec un théâtre de marionnettes, on pourrait encore faire des études sérieuses³⁹. »

Le théâtre des marionnettes de Nohant répond en grande partie aux mêmes exigences que celles de l'autre théâtre de Nohant. Aussi Sand conclut-elle :

« La marionnette obéit sur la scène aux mêmes lois fondamentales que celles qui régissent le théâtre en grand. C'est toujours le temple architectural, immense ou microscopique, où se meuvent des appétits ou des passions... Il n'y a donc pas deux arts dramatiques, il n'y en a qu'un. Mettre des marionnettes en scène est un acte qui réclame autant de soin et de savoir que celui d'y mettre de véritables acteurs³⁹. » Et, selon Sand, les marionnettes ne sont qu'un autre moyen pour répondre « à un besoin impérissable de l'homme, celui de la fiction ». Elle renchérit : « ... et l'art qu'ils ont exprimé a été l'histoire de l'imagination humaine, mythologies de l'ancien monde, mystères du moyen âge, exploits de la chevalerie, féeries de la renaissance, drames et galanteries des temps modernes. Ils ont présenté aux regards, sous le relief de la rampe, toutes les rêveries de l'homme associées à toutes ses réalités⁴⁰. »

La forte ressemblance entre les deux théâtres s'avère surtout dans l'improvisation libre où des événements courants devenaient sur la scène des reflets de la réalité ; où le public influençait le dialogue par ses interpellations au cours de l'action et où la fantaisie, l'invention et l'imagination restaient sans limites grâce à la liberté absolue d'une représentation qui échappait aux exigences d'un public, de critiques, d'éditeurs et de metteurs en scène. Dans son théâtre intime de Nohant, George Sand utilisait l'imagination, la fantaisie et la liberté pour nourrir son idéalisme qui « fournissait néanmoins, au sein des soucis

de la vie quotidienne, le repos temporaire qui lui était nécessaire⁴¹. » Les deux activités théâtrales de Nohant répondaient ainsi à la fois au besoin qu'éprouvait Sand « d'un mirage poétique dans le désert de la réalité » et à son désir de former une école d'acteurs (qu'ils soient des êtres humains ou des marionnettes) « comme les anciens Lélios, ces grands maîtres qui improvisaient de si belles scènes qu'il fallait s'assurer, en y retournant plusieurs jours de suite, qu'ils n'avaient pas de rôle écrit et ne se répétaient jamais⁴². » □

1 Albert Le Roy, *George Sand et ses amis*, Société d'Éditions littéraires et artistiques (Paris : Paul Ollendorff, 1903), p. 510-11.

2 Debra Linowitz Wentz, *Les Profils du « Théâtre de Nohant » de George Sand* (Paris : A.-G. Nizet, 1978). Dans cette étude on découvre que Sand a abordé le genre fantastique avec *Le Drac* et *La Nuit de Noël*, la comédie avec *Marielle* et *Le Pavé* et le théâtre antique avec *Phytus*. L'auteur discute les caractéristiques de ce théâtre expérimental de George Sand, les implications de chaque genre qu'elle a utilisé et l'exiguité spatiale du *Théâtre de Nohant* où son imagination a pu s'exercer beaucoup plus librement que sur la scène de Paris.

3 Dix-sept pièces de théâtre que George Sand a écrites pour la représentation publique se trouvent réunies en quatre volumes édités par Calmann-Lévy en 1877 sous le titre, *Le Théâtre complet de George Sand* (Paris : Calmann-Lévy, éd., Ancienne Maison Michel Lévy Frères). Nous respectons l'ordre chronologique de leur représentation publique : *Cosima ou la haine dans l'amour* (29 avril 1840); *Le Roi attend* (9 avril 1848); *François le champi* (25 novembre 1849); *Claudie* (11 janvier 1851); *Molière* (10 mai 1851); *Le Mariage de Victorine* (26 novembre 1851); *Les Vacances de Pandolphe* (3 mars 1852); *Le Démon du foyer* (1^{er} septembre 1852); *Le Pressoir* (13 septembre 1853); *Mauprat* (28 novembre 1853); *Flaminio* (31 octobre 1854); *Maître Favilla* (15 septembre 1855); *Lucie* (16 février 1856); *Françoise* (3 avril 1856); *Comme il vous Plaira* (12 avril 1856); *Marguerite de Sainte-Gemme* (23 avril 1859); *Le Marquis de Villemer* (29 février 1864). En dehors de ces pièces, la production dramatique de Sand comprend *Le Pavé*, *Le Drac*, *l'Autre*, *Le Lis du Japon*, *Cudho*, *Un Bienfait n'est jamais perdu* et *Le Don Juan de village*.

4 George Sand, Préface à *Comme il Vous Plaira*, *Théâtre complet de George Sand*, vol. 4, p. 116.

5 Sand, Préface, *Théâtre complet*, vol. 1, p. 3.

6 George Sand, *Théâtre de Nohant* dans *Œuvres choisies* dans la collection « Bibliothèque Contemporaine » (Paris : Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs, 1864).

7 George Sand, « A.M. Alexandre Dumas-fils », préface du *Drac* dans *Le Théâtre de Nohant* (Paris : Calmann Lévy, Éditeur, 1864), p. 5-6. Les références subséquentes à cette édition seront indiquées dans le texte.

8 Selon Georges Lubin, « *Le Pavé* sera créé au Gymnase le 28 mars 1862. » Monsieur Lubin le mentionne dans une note de son édition de la *Correspondance* de George Sand, XVII tomes (Paris : Garnier Frères, 1964-1982), XVI : 646.

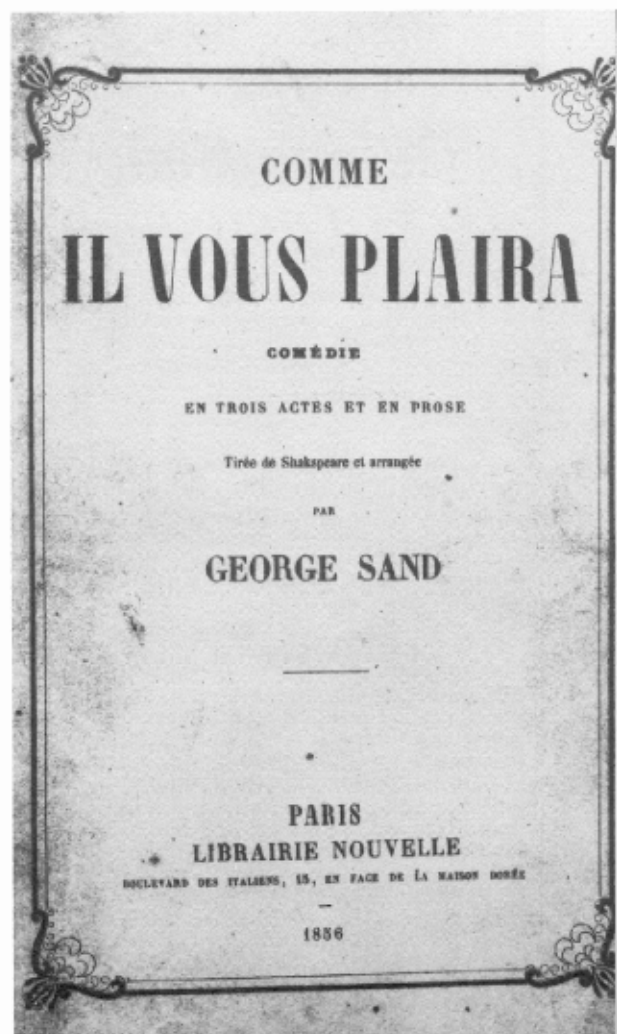
9 André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand* (Paris : Hachette, 1952), p. 413.

10 George Sand, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, VII : 559-60.

11 George Sand, « A Pierre-Jules Hetzel, (30 déc. 1846 commencé vers le 25) », *Correspondance*, éd. Georges Lubin, VII : 571.

12 Jean Lavedrine, « De la Ville Noire à l'Auberge rouge », *Présence de George Sand*, n° 14, juin 1982, p. 2.

- 13 *Ibid.*
 14 George Sand, « A Pauline Viardot, 16 octobre 1851 », *Correspondance*, éd. Georges Lubin, X : 496.
 15 George Sand, « A Pierre-Jules Hetzel, (30 décembre 1846 commencé vers le 25) », *Correspondance*, éd. Georges Lubin, VII : 572.
 16 *Ibid.*, VII : 572-73.
 17 George Sand, *Le Château des Désertes*, 2 vol. (Paris : Michel Lévy Frères, 1851), II : 68.
 18 *Ibid.*, II : 69.
 19 *Ibid.*, II : 72.
 20 *Ibid.*, II : 95-96.
 21 *Ibid.*, II : 103.
 22 George Sand, « A Pierre Bocage, 28 juillet 1850 », *Correspondance*, éd. Georges Lubin, IX : 631.
 23 Georges Lubin, éd., « Le Théâtre et l'Acteur », *Œuvres autobiographiques de George Sand*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : éditions Gallimard), 1971, II : 1236 et 1242.
 24 George Sand, « Le Théâtre et l'Acteur », *Ibid.*, II : 1244.
 25 *Ibid.*, II : 1243.
 26 George Sand, « A Emmanuel Arago (Nohant, 12 janvier 1850), *Correspondance*, éd. Georges Lubin, IX : 420.
 27 George Sand, « A Emmanuel Arago, 23 septembre 1850, *Ibid.*, IX : 707.
 28 George Sand, « A Augustine de Bertholdi, 16 mars 1850 », *Correspondance*, éd. Georges Lubin, IX : 484.
 29 Wentz, p. 57.
 30 Maurice Sand, *Masques et Bouffons*, 2 vol. (Paris : Michel Lévy, 1860).
 31 Dans sa lettre du 1^{er} août 1848 à Charles Poncey, Sand écrit : « J'ai été accablée d'abord d'un tel dégoût en quittant Paris, ensuite d'une telle horreur en apprenant les funestes nouvelles de juin, que j'ai été malade et comme imbécile pendant bien des jours. Ma santé se rétablit, mais mon âme restera à jamais brisée, car je n'ai plus d'espérance pour le temps qui me reste à vivre. » *Correspondance*, éd. Georges Lubin, VIII : 578-79.
 32 Georges Lubin, éd., *Album Sand* (Paris : Gallimard, 1973), p. 129-132.
 33 George Sand, « A Augustine de Bertholdi (décembre 1848) », *Correspondance*, éd. Georges Lubin, VIII : 753-54.
 34 George Sand, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », *Œuvres autobiographiques*, II : 1250.
 35 Selon la note très intéressante de George Lubin, « "Le Théâtre des marionnettes de Nohant" », publié d'abord dans *Le Temps* des 11 et 12 mai 1876, a été ensuite reproduit à l'exception du dernier paragraphe, dans *Dernières pages*. *Ibid.*, II : 1248.
 36 *Ibid.*, II : 1250.
 37 *Ibid.*, II : 1255.
 38 George Sand, « A Pierre Bocage, début de janvier 1850 », *Correspondance*, éd. Georges Lubin, IX : 410.
 39 George Sand, « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », *Œuvres autobiographiques*, II : 1251.
 40 *Ibid.*
 41 Wentz, p. 136.
 42 George Sand, Préface, *Comme Il Vous Plaira* dans *Théâtre Complet de George Sand*, vol. 4, p. 16.



George Sand et l'acteur

par Dr Gay MANIFOLD
Professeur à l'Université de La Verne
(Theatre - Arts Department)
La Verne - Californie

On peut séparer les écrits de George Sand sur l'art de l'acteur en deux catégories : les pensées bien formulées surtout du point de vue du spectateur, et les résultats des pratiques au Théâtre de Nohant où Sand a rempli la fonction d'auteur dramatique et d'imprésario. Du point de vue du spectateur, Sand a écrit la nouvelle *La Marquise* (1832), l'article « Mars et Dorval » (1833), la rêverie *De Madame Dorval* (1837), une préface de *Werther* (1844, qui est plutôt un exposé des excès du théâtre contemporain qu'une préface à ce chef-d'œuvre de Goethe), l'analyse psychologique de *Hamlet* (1845), et l'article « Debureau » (1846). Comme auteur dramatique et imprésario au théâtre de Nohant, Sand a mis ses idées en pratique et les a suivies dans plusieurs de ses œuvres telles le roman *Le Château des Désertes* (1847), les articles « *La Comédie italienne* » (1852) et « *Le Théâtre et l'Acteur* » (écrit environ en 1856 et publié en 1904) et « *Théâtre de Marionnettes* » (1876); l'histoire de la commedia dell'arte, *Masques et Bouffons*, écrit en collaboration avec son fils Maurice; et le roman *Pierre qui Roule* (1870). La préface de *La Nuit de Noël* offre un sommaire des leçons que Sand a apprises en allant dans les grands théâtres à Paris et à travers ses propres expériences au petit Théâtre de Nohant.

Au cours de l'année 1831 qui fut une période relativement brève d'apprentissage littéraire, George Sand, vêtue en pantalon comme les jeunes hommes de lettres de son temps, fréquentait souvent les théâtres. Elle était un averse spectateur, mais elle n'aimait pas la violence et l'exagération qu'elle trouvait dans les théâtres de cette époque¹. Sand préférait y voir un art plus simple et naïf qui pouvait faire souffrir et trembler les spectateurs comme la vie réelle². Tout au long de sa vie, Sand a mesuré la valeur de la représentation par le degré de simplicité, d'énergie, d'honnêteté des acteurs. Ceux-là doivent provoquer une réaction puissamment émotive chez les spectateurs.

Dans *La Marquise* (décembre 1832), Sand a créé une jeune femme déguisée en homme, qui fréquente les théâtres pour voir l'acteur Lelio. Comme Lelio jouait à Paris en 1770, il n'a pas connu le succès qu'il méritait car, explique la Marquise, le public du dix-huitième siècle considérait Lelio comme un comédien de mauvais goût.

« Dans ce temps-là, on jouait la tragédie *décemment*; il fallait avoir bon ton, même en donnant un soufflet; il fallait mourir convenablement et tomber avec grâce. 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 Clytemnestre... la tragédie m'ennuyait à mourir³. » Lelio n'avait ni la voix ni l'extérieur, ni le bon ton que l'on exigeait dans ce siècle. Au contraire, « c'était une voix plus pénétrante que sonore, une voix nerveuse et accentuée ». Physiquement, Lelio était petit et grêle; « sa beauté consistait dans l'abandon de la démarche, dans l'expression fière et mélancolique ». Son allure donnait l'impression qu'il jouait sans système, sans artifice, sans égoïsme :

« Cet homme marchait... parlait... agissait sans méthode et sans prétention... sanglotait avec le cœur autant qu'avec la voix... s'oubliait lui-même pour s'identifier avec la passion... il n'était pas né dans son temps de gloire et de sympathies⁴. » Lelio excellait dans la représentation des héros de Corneille.

La jeune Marquise assistait aux pièces de Lelio comme une proie qui se soumet volontairement au chasseur :

« Comme le vautour prend une perdrix dans son vol magnétique, comme il la tient haletante et immobile dans le cercle magique, qu'il trace au-dessus d'elle, l'âme de Lelio, sa grande âme de tragédien et de poète, enveloppait toutes mes facultés et me plongeait dans la torpeur de l'admiration⁵. » La Marquise avait besoin d'apprendre que l'art théâtral n'est pas la réalité, ou plutôt que

c'est la sur-réalité. Elle a découvert avec peine que l'amour qu'elle sentait pour Lelio n'était pas pour l'acteur en chair et en os, mais pour les héros d'antan qu'il savait représenter.

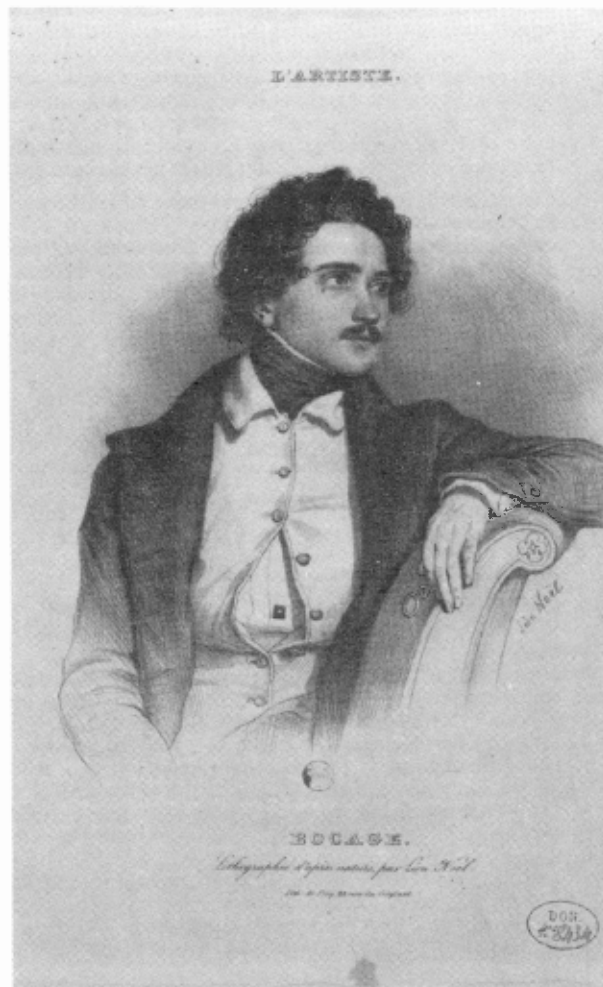
La Marquise montre que George Sand concevait avec justesse ce qu'était un acteur idéal et ses rapports avec le spectateur. Lelio ne se met pas en scène lui-même, il s'oublie et se perd dans le rôle, dans un personnage plus grand et plus idéal que l'acteur dans la réalité. Il évite certains artifices du dix-huitième siècle, le mouvement mesuré et les tirades pompeuses. Il se plonge dans l'époque de Corneille où, s'imaginait Sand, les hommes étaient plus francs, passionnés et tendres. Dans la salle des spectateurs, la Marquise assiste Lelio; elle lui donne un goût discriminant, une imagination intense, des passions épanouies. La vie réelle ne peut pas se comparer à la vie théâtrale que créent ensemble Lelio et la Marquise. L'art théâtral fait miroiter la vie réelle, l'élève au plus haut niveau de l'imagination et de l'intelligence. Si l'on descend le tréteau dans la rue, on risque de faire s'évanouir l'image idéale et de faire disparaître la passion.

Il est probable que Pierre Bocage a fourni le modèle pour Lelio. Cet acteur romantique avait la même voix nasale et nerveuse, les mouvements énergiques, la physionomie byronienne. Sand se remémore cet ami de trente ans en 1867 :

« Bocage était le représentant en chair et en os de la littérature exubérante de son temps. Sa personne, sa figure avaient les beautés et les étrangetés de l'école. Il avait l'aspect souffrant, gauche ou excessif; mais son visage avait la beauté intellectuelle de la forte inspiration, et son regard brillait du feu sacré⁶. »

Dans « Mars et Dorval », une critique de théâtre que Sand écrit en 1833, elle reprend les mêmes contrastes exprimés auparavant à travers le genre de sa nouvelle *La Marquise*. Ces contrastes sont entre ceux qui caractérisent le style de l'acteur du dix-huitième siècle et celui de l'époque romantique. Le premier se révèle plus contraint et conventionnel alors que le deuxième est plus libre et naturel. « Mars et Dorval » (*L'Artiste*, 17 février 1833) fait une critique de la représentation d'un acte du *Mariage de Figaro* à la Comédie française⁷. Mars (1779-1847) jouait Suzanne, et Dorval (1798-1849) la Comtesse Almaviva. (Dejazet jouait Chérubin !) Sand indique comment Mademoiselle Mars représentait la manière étudiée et réglée de l'école du dix-huitième siècle, tandis qu'au contraire Madame Dorval donnait à son rôle la liberté et l'inspiration qui représentent l'école romantique du dix-neuvième siècle. Sand met en con-

traste « les charmantes minauderies de l'éventail » de Mars et « l'esprit plus souple » de Dorval. Pour maintenir son bon ton, Mars sacrifie l'authenticité de son rôle de Suzanne, mais Dorval se perd dans son rôle de Comtesse.



Sand rapporte que Dorval a bien étudié le texte, ou plutôt les trois textes de Beaumarchais, de sorte à découvrir le personnage de la Comtesse Almaviva. Celui que Dorval a créé se souvient du passé, celui de Rosine, la jeune fille bien aimée dans la pièce du *Barbier de Séville*. Dans *Figaro*, elle ne peut pas éviter le présent, « brisée par les chagrins d'un amour mal payé » ; mais elle sent l'avenir et devient « ranimée par les vives impressions d'un amour nouveau » (Chérubin). Enfin elle essaye d'ignorer les regrets qu'elle aura dans *La Mère coupable*. Les spectateurs de la Comédie française peuvent entrevoir une lutte psychologique au sein de cette Comtesse telle qu'elle est jouée par Dorval, une lutte « entre le passé et le futur, entre sa raison et son cœur ». « En lisant Beaumarchais, Madame Dorval en a tout à coup saisi la pensée intime ».

Cette « pensée intime » est bien en avance sur les théories de Stanislavski en ce qui concerne « le sous-texte » — c'est exactement la même chose et bien expliquée par Sand en 1833. La Comtesse Almaviva du texte est nonchalante, noble, fière et mélancolique. Le personnage créé par Dorval se révèle plus que cela car il montre l'intérieur ou le sous-texte de cette Comtesse, une vie intense, passionnée, incertaine et fébrile.

Quatre ans plus tard (janvier 1837), Sand s'intéresse à nouveau à l'acteur, encore illustré par Marie Dorval. L'article « De Madame Dorval », qui est plutôt une rêverie qu'une critique, ressemble aux deux œuvres antérieures, *Marquise* et « Mars et Dorval ». Mais ce texte-là se double de nouvelles idées sur le rapport entre l'acteur et le spectateur. L'idée la plus importante dans cette rêverie est de l'improvisation. Sand a observé qu'un acteur bien agile, vif et intelligent peut inventer des phrases qui conviennent mieux à son personnage que ne peut le faire le dramaturge. En regardant Marie Dorval, le narrateur de la rêverie, Mario, songe :

« Ce n'est pas à cause des mots qu'elle prononce, car ils sont au-dessous d'elle, tous ces poètes qui lui dictent sa passion. S'ils la laissaient libre d'improviser son rôle, elle dirait mieux qu'eux ce qu'il faut dire. Mais n'importe ! elle a heureusement une voix plus puissante que leur génie. Son geste, son regard suppléent à leur pensée⁸. » Dans *Histoire de ma vie*, Sand se rappelle une conversation avec Dorval, qui lui disait, « je voudrais improviser d'un bout à l'autre, si on me laissait faire ». Dorval perdait patience avec les auteurs dramatiques qui formulent des phrases aussi fausses et aussi peu naturelles que, « Que vois-je ? » au moment de la surprise⁹.

Le rapport entre Dorval/l'acteur et Mario/le spectateur atteint un niveau même plus élevé que celui qui existe

entre Lelio et la Marquise. Ce lien se développe en communion mystique. Tandis que la Marquise refoule l'érotisme et l'amour qu'elle sent pour Lelio dans l'imagination esthétique, Mario a l'impression d'être un vaisseau vide qui attend ardemment la plénitude. Il se remplit de la lumière et de l'énergie de Dorval, réalisant l'union :

« C'est moi que vous voyez là ; c'est mon âme qui est dans cette femme et qui la fait se tordre et délirer ainsi ; ce dieu qui la possède, il est en moi aussi ; c'est le même dieu ; mais elle est pythionisse, et, moi, je ne le suis pas... j'existe par tous mes pores... je me communique, je sors de ma prison d'airain, je brise le sépulcre glacé où la flamme divine a si longtemps dormi... donnez-moi ma plume... je vais parler¹⁰. » Mais quand le rideau tombe et que Dorval quitte la scène, Mario redevient « inerte comme à l'ordinaire ». « La puissante artiste qui venait de dépenser tant d'énergie à son profit lui avait tout repris en s'en allant ».

George Sand en personnage de Mario explique comment l'art théâtral peut être supérieur à l'art d'un écrivain :

« Ecrire, mon ami, c'est le tourment de la vie, c'est le supplice de quiconque sent encore son cœur dans sa poitrine, c'est une lutte sans repos entre le désir et l'impuissance, c'est l'ambitieux roulant toujours une pierre sur laquelle ne s'élève jamais le palais que son imagination a bâti. O Sisyphe ! pauvre poète !¹¹ » Mais quand l'écrivain Mario va au théâtre voir Marie Dorval, il est comblé, il voit son âme en elle, « le souffle de Dieu qui vient du ciel tout en feu et qui traverse cette âme » ranime l'écrivain, l'unifie — pour un instant d'extase trop court.

Entre l'échec de *Cosima* en 1840 et le début du Théâtre de Nohant vers la fin de l'année 1846, Sand a écrit peu d'articles qui se rattachent tout particulièrement au sujet de l'acteur. Mais il y en a trois qui sont très importants pour comprendre le changement de ses idées. Autrefois elle adoptait la conception romantique du théâtre qui était de faire une expérience personnelle, individuelle, dans la solitude. Elle commence à vouloir une expérience collective, sociale, intégrée dans « le peuple ».

La préface que Sand a écrite pour son ami Pierre Leroux et sa traduction du *Werther* de Goethe, explique pourquoi elle dédaigne les pratiques du théâtre contemporain. Elle accuse à la fois l'audience, l'auteur et l'acteur. Sand analyse et examine comment les trois ont contribué à la dégénération du théâtre. Les spectateurs requièrent trop de surprises et d'excitation quand ils vont au théâtre :

« Ce besoin insatiable d'émotions factices, de situations embrouillées, d'événements imprévus, précipités, accumulés les uns sur les autres, par lesquels nous voulons,

public éteint et gâté que nous sommes, être toujours tenu en haleine¹². » L'auteur dramatique essaye de satisfaire l'appétit gargantuesque du public. Il lui donne des drames chaotiques, « une richesse sans choix, un luxe sans ordre, un essor sans mesure ». En séduisant les sens des spectateurs, le dramaturge néglige leur âme :

« 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'homogénéité. Vous êtes bien forcé de la compliquer ainsi, puisque votre public veut désormais n'avoir une minute sans surprise et sans excitation¹³. » Pour créer un sujet qui ait assez d'ensemble et d'homogénéité, Sand recommande au dramaturge de donner une « progression naturelle et nécessaire » aux « premiers événements », et de « se concentrer sur une figure principale, sur une situation dominante ». Cette phrase est une définition du concept moderne qu'on appelle « *through-line* » en anglais : une progression des conflits des personnages tous dirigés vers l'objectif dominant du drame. L'accent que Sand met sur la nature de la progression qui doit être naturelle et nécessaire va beaucoup plus loin que son contemporain Scribe qui dépendait presque entièrement de « la nécessité » et non du « naturel ».

L'art du comédien est arrivé « comme le reste, à cette prodigalité d'effets qui émousse tout d'abord le sens de l'auditoire et qui neutralise l'effet principal ». Pour suppléer au manque de naturel et d'homogénéité, et pour satisfaire aux exigences du public, l'acteur tourne au grotesque, il déforme ses talents. Dans cette préface de *Werther*, Sand expose une analyse de ce processus de déformation, une analyse logique, pénétrante et presciente :

« L'acteur donne dès son entrée toute la mesure de sa force, toute l'étendue de ses facultés. Il enfle sa voix, il précipite ses gestes, il s'applique à des minuties de détail, il multiplie ses intentions, il fait des miracles de volonté. Lui aussi, il a la fièvre, ou il feint de l'avoir, pour entretenir la fièvre dans son auditoire. » Cette fièvre, fausse ou vraie, l'acteur ne peut la soutenir qu'en payant un prix trop cher — le sacrifice de son art :

« Que lui reste-t-il au bout d'une heure de cette puissance factice ? Épuisé, il ne peut pas arriver à la véritable émotion qui commanderait l'émotion à son public. On ne donne pas ce qu'on n'a plus. L'artiste dramatique, identifié forcément, d'ailleurs, avec le personnage qu'il représente, est bientôt contraint de retomber dans les mêmes effets déjà employés et de les forcer jusqu'à l'absurde. Ce n'est plus qu'un forcené à qui le souffle manque... qui se tord et grimace... Non, non ! tout cela n'est pas

l'art véritable, c'est l'art qui a fait fausse route... c'est un gaspillage de merveilleuses facultés, c'est une orgie de puissances dont l'abus est infiniment regrettable¹⁴. » Certes, George Sand n'aurait aucun plaisir à voir un acteur qui déchire une passion avec une bravade vide. C'était la faute la plus sérieuse des acteurs de la révolution romantique.

« *La Marquise* » dénonce avec force le style des acteurs classiques. A cause de cela on peut imaginer que Sand aurait plus d'indulgence pour les excès du style romantique. Mais pas du tout ! Sand a fondé l'admiration qu'elle portait pour l'acteur Lelio/Bocage et pour Marie Dorval sur leur manière simple et naturelle, leurs émotions honnêtes, leur fidélité aux personnages.

Une troupe venue d'Angleterre à Paris vers la fin de l'année 1844 a aidé à diminuer le dégoût que Sand éprouvait pour le théâtre parisien contemporain. Quand elle a vu William Macready dans le rôle d'Hamlet (13 janvier 1845), Sand lui a écrit :

« J'ai oublié le Hamlet de mon imagination et j'ai vu celui de Shakespeare. J'ai vu ce type multiple encore plus original et plus complet que je n'avais pu me le représenter. Je croyais l'avoir compris et senti auparavant, et c'est vous qui me l'avez fait sentir et comprendre pour la première fois... Je n'avais jamais vu jouer *Hamlet*, et je ne pensais pas qu'on pût représenter devant moi un tel personnage sans altérer l'idéal que je m'étais fait¹⁴. » L'art de Macready a redonné à Sand la foi dans l'art de l'acteur intelligent, discipliné et honnête. Macready et



Sand se rencontrèrent peu de jours après la représentation d'*Hamlet*. Sand était « enchanté de l'entendre parler sur Shakespeare en homme compétent¹⁵ ». Leur conversation et la représentation ont inspiré l'essai de Sand, *Hamlet*, publié un mois plus tard, en février 1845¹⁶. Cette œuvre ne parle pas spécifiquement de l'art de l'acteur, mais elle explore le sous-texte ou la vie intérieure du personnage principal d'*Hamlet*. Sand s'adresse à Hamlet directement, en le vouvoyant. Elle analyse profondément le développement de sa folie, la séparation de sa raison et de son cœur, une schizophrénie qui cause la dévastation de son intégrité, et finalement un désespoir complet. Cette analyse peut contribuer à l'art d'interpréter ce personnage célèbre.

L'exploration de la vie intérieure d'*Hamlet* est pour Sand comme un dernier regard jeté sur l'individu romantique et isolé au théâtre. Avant *Hamlet* les personnages les plus sympathiques dans les pièces et les articles écrits par Sand étaient tous aliénés, isolés dans leur quête vers l'idéal¹⁷. Ils avaient peut-être un bref moment d'extase amoureuse, et puis ils mouraient ou émigraient. Mais après le regard plein de terreur et de pitié vers le mélancolique Hamlet, Sand a tourné le dos à l'individu qui s'aborde en lui-même. En contraste, elle s'est mise à créer des personnages altruistes, qui travaillent pour les autres et se mêlent à eux harmonieusement. Les individus qui se détournent de l'Autre doivent s'exiler du groupe.

L'article intitulé « Debureau » ouvrait pour Sand une perspective sur une scène plus petite, dans un théâtre plus étroit, avec une salle comblée de prolétaires. Ce n'étaient plus les grands théâtres romantiques de Dumas père ou Victor Hugo, mais les Funambules de Debureau qui s'avéraient l'idéal pour Sand. Elle a fait un panégyrique de ce mime populaire quand il a annoncé sa retraite en février 1846. Quelques mois plus tard, Debureau mourait. Le court article de Sand recommande l'artiste, sa place sur scène, et son public aux lecteurs. Pierrot, la création de Debureau, le serviteur de Cassandre, ne daigne jamais agir dans son propre intérêt : « Comme il n'est que le serviteur de Cassandre, et l'allié naturel du rival d'Arlequin, il ne daigne pas disputer Colombine pour son propre compte, et l'on voit qu'il ne va combattre que pour l'acquit de sa conscience. Or, la conscience de Pierrot est aussi large que son pourpoint flottant¹⁸. » Pierrot est optimiste, « certain qu'au dénouement tout s'arrangera pour le mieux ». Ce Pierrot prolétaire ressemble à Azdak dans la pièce de Brecht, *Le Cercle de craie caucasien*. Comme Azdak un siècle plus tard, Debureau/Pierrot peut être bête mais il est toujours équitable : « quand il administre ses admirables coups de

pied, c'est avec l'impartialité d'un juge éclairé et la grâce d'un marquis ». L'intrigue peut être ridicule à cause de ses bêtises, de la situation scabreuse, mais Pierrot lui-même est toujours poli, insouciant, galant, et plaisant. Sand admirait beaucoup l'art de l'acteur Debureau : « Debureau est dans son genre un artiste parfait, un de ces talents accomplis et sûrs, qui se possèdent et se contiennent, qui ne négligent et n'outrepassent aucun effet. A combien de tragédiens ampoulés et brailards ne faudrait-il pas conseiller d'aller étudier le goût, la mesure et la précision chez ce Pierrot enfariné !... la sobriété d'effets et la justesse d'intentions, c'est l'idéal, c'est l'apogée¹⁹. » Le sérieux dans l'exécution de Debureau « provoque plus d'étonnement et de satisfaction que de grosse gaieté²⁰. »

Aux Funambules, peu de distance sépare l'acteur Debureau et son public : « une étroite enceinte où la scène est à peine séparée de l'auditoire... tout est homogène. » Ce public, le prolétariat, le peuple, avec « leur énergie fébrile, une habitude de souffrir, une insouciance moqueuse, héroïque jusqu'à la folie sur les barricades²¹ », a trouvé son idéal en Debureau/Pierrot. Sand voulait un théâtre d'idéal quel que soit le genre (ou la classe) représenté, l'aristocrate Hamlet ou le prolétaire Pierrot, le monde noble et tragique d'*Hamlet* ou le monde pauvre et quotidien de Debureau, le romantisme ou le réalisme. A partir de ce moment-là, Sand préférerait l'aspect plus domestique et plus réel dans le théâtre, et dans l'art en général : « Moi, je suis plus touchée du vrai que du beau et du bon que du grand. J'en suis plus touchée à mesure que je vieillis et que je mesure l'abîme de la faiblesse humaine... Je n'aime plus cette raideur et cette tension des héros qu'on ne voit que dans les légendes, parce que je n'y crois plus²². »

Georg Sand s'intéresse de plus en plus à l'art de l'acteur, à tel point qu'elle intègre sa famille dans la pratique de cet art. Son roman *Le Château des Désertes*, écrit en mars 1847 et dédié à Macready, s'inspire des premières ébauches de la commedia dell'arte au Théâtre de Nohant (d'octobre à décembre 1846), et précisément de l'improvisation de *Don Juan* représenté le 31 décembre 1846 dans le salon du château de Nohant.

A la tête de la troupe d'acteurs au Château des Désertes se trouve Boccaferri, qui possède quelques traits à la fois de Bocage et de Macready. C'est Boccaferri qui explique les valeurs de l'art du théâtre telles qu'on les pratique dans son château privé. Le but est de cultiver les vrais artistes, leur âme aussi bien que leur technique : « Qu'est-ce qu'un acteur... un homme de cœur et d'intel-



ligence... qui peut développer sur la scène l'âme et le génie qu'il a dans la vie réelle. »

Le milieu artiste, intime et accueillant du théâtre de château stimule un artiste à se développer lui-même en dehors des goûts et des exigences d'un public inconstant. Ce milieu permet une formation presque idéale pour les acteurs qui veulent être de vrais artistes et non pas des courtisans d'un public bourgeois et corrompu. Tandis que les théâtres à Paris s'élargissent, Boccaferri et sa troupe découvrent les avantages d'une scène très petite où rien n'est arrangé pour les spectateurs, mais où l'on place tous les meubles sur la scène comme dans une pièce d'appartement. Les rampes de lumières ne se trouvent pas aux pieds des acteurs mais en haut où elles illuminent leurs visages de façon plus naturelle. Le but de cette ambiance est de libérer le plus possible les mouvements des acteurs. Au théâtre des Désertes on n'admet pas de public. C'était la même chose au Théâtre de Nohant jusqu'en 1851, quand Sand et sa troupe acceptaient quelques spectateurs dans une salle construite pour eux. Néanmoins, le Théâtre de Nohant restait une école pour les acteurs et non pas pour le public.

La technique du jeu inclut celles de la commedia dell'arte aux Théâtres des Désertes et de Nohant : l'improvisation qui ouvre à chaque artiste de multiples possibilités pour découvrir et explorer les types de personnages nouveaux. L'acteur travaille sérieusement en jouant des pièces écrites ou improvisées. Boccaferri explique comment l'acteur doit intensément se concentrer et méditer pendant toute la représentation ou même la répétition, dans les coulisses aussi bien que sur la scène : « Un entr'acte ne doit pas être perdu pour un véritable artiste. Tandis qu'il repose ses membres et sa voix, il faut que son intelligence continue à travailler, qu'il résume ses émotions récentes, et qu'il se prépare à de nouveaux combats contre les dangers et les maux de sa destinée²³. » Ce moyen de « *stay in character* » d'un bout à l'autre d'une représentation rappelle le « sous-texte » dont Marie Dorval s'était servie en créant la Comtesse Almaviva. Sand met encore l'accent sur ce principe dans son roman, « l'acteur doit méditer sur l'action du drame et sur le caractère qu'il représente. Il doit chercher tous les jours et entre chaque scène, tous les développements que ce rôle comporte. » L'acteur manifeste ses méditations sur scène avec des effets simples et subtils, « un geste ou une expression de visage suffiront pour rendre votre intention... résumer une grande pensée dans un petit effet. » Toutes ces expériences du théâtre privé forment des acteurs « exercés et assez habiles » qui peuvent choisir l'expression juste « dans une mine abondante de matériaux variés²⁴. »

Pour Sand et sa famille, l'expérience du Théâtre de Nohant avait les mêmes valeurs et avantages expliqués dans *Le Château des Désertes*, surtout la formation des tempéraments artistiques : « Je me rappelle combien notre ancienne comédie improvisée eut de prompts et bons effets pour éclaircir les idées de nos enfants d'alors, en débrouillant leur parole et en les contraignant à suivre le fil d'une logique serrée dans la fièvre de leur divertissement²⁵. » Une heureuse conséquence pour tous les comédiens de Nohant était la découverte et l'expansion des traits profonds et nouveaux dans leur vie intérieure. « Je crois que c'est là une bonne école pour l'enfance et la jeunesse, non pas un fond d'enseignement suffisant par lui-même, mais le meilleur des exercices pour amener l'esprit à s'élargir et à vouloir apprendre mieux pour se manifester davantage²⁵. »

Aux Théâtres des Désertes et de Nohant on travaille pour l'art; on n'accepte pas la vanité d'un l'égoïste. Dans un véritable ensemble chaque acteur écoute et aide les autres. Cet ensemble, cet esprit collectif, était aussi important pour Sand que le développement de l'esprit individuel. Les égoïstes ne peuvent pas trouver de place sur la scène sandienne : « On ne s'éclaire qu'en s'écoutant les uns les autres... Pour que chacun soit bon et vrai, il faut que tous le soient, et le succès qu'on ôte à un rôle, on l'ôte au sien propre... il faut être frères dans l'art... Le théâtre est l'œuvre collective par excellence²⁶. » Cette collectivité qui travaille sérieusement sur une scène petite et étroite, arrangée de façon naturelle, préfigure (de quarante ans !) les théâtres intimes et indépendants d'Antoine et de Stanislavski.

Cette quantité d'idées sur l'art de l'acteur montre que George Sand a formulé des hypothèses bien pensées entre les années 1830 et 1847, avant que ne soit établie sa propre carrière professionnelle au théâtre. Son rêve de fonder une école qui formerait les acteurs professionnels dans l'art de l'improvisation²⁷, s'est limité à un petit groupe d'invités professionnels (comme Bocage, Luguet, Arnould-Plesy, etc.). Cependant, elle a influencé la renaissance de la comédie italienne. Dans les articles « La Comédie italienne » (*L'Illustration*, 5 juin 1852) et « Le Théâtre et l'acteur » (écrit en 1856 et publié en 1904), Sand dit qu'en général les comédiens dell'arte du seizième ou dix-septième siècle avaient une intelligence et une éducation supérieures à celles des acteurs français du dix-neuvième. Ces acteurs d'autrefois écrivaient leurs tirades, créaient leurs propres rôles et leurs propres traits. Pour progresser, l'acteur moderne doit retrouver cette vigueur et vérité primitives. Sand a écrit la pièce *Marielle* (1850) dans l'espoir de faire revivre un respect

pour l'ancien art de la comédie italienne et de ses acteurs; mais on ne l'a jamais représenté.

En 1859, George et son fils Maurice ont publié leur *Masques et Bouffons*, dans lequel George a mis ses traductions de Ruzzante, une de ses découvertes significatives. On doit attendre Jacques Copeau et son Vieux Colombier pour voir la réhabilitation de la commedia dell'arte sur scène, et les pièces de Ruzzante en particulier. Mais c'est George Sand qui a tracé le chemin, et Copeau lui-même a reconnu son mérite.



Dans les courtes pièces de Ruzzante, Sand admirait le vrai portrait des gens simples, sincères et naturels, dont la conduite n'était pas du tout exagérée. En rivalisant d'émulation avec ce naturalisme, Sand a écrit quelques courtes pièces pour ses acteurs à Nohant et leur petite scène. *Le Pavé* et *La Nuit de Noël* sont les meilleurs exemples. La préface de *La Nuit de Noël* lance un fort appel pour un théâtre intime, simple, honnête et naturel. Elle nomme ce genre de théâtre intime « un petit temple grec » et elle l'oppose aux grands théâtres à Paris qui évoquent les cirques Byzantins. Les acteurs dans ces grands cirques deviennent grotesques lorsqu'ils essaient d'être vus et entendus. « 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 certains développement 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 puissance²⁹. » L'acteur qui joue dans un théâtre intime tout près de son public évite le style conventionnel des acteurs dans les grands théâtres où « le sentiment délicat des choses, le génie individuel de l'acteur, sa grâce ou son charme naturels deviendront nécessairement des qualités inutiles³⁰. »

A la fin de sa carrière théâtrale (avec *L'Autre* à l'Odéon en 1870, et *Un Bienfait n'est jamais perdu* à Cluny en 1872), George Sand a écrit un autre roman au sujet de l'acteur : *Pierre qui roule* (1870). Elle donne des conseils à Pierre, un jeune homme qui veut être acteur. Il doit étudier l'art pendant trois ans minimum, faire de la danse, faire des recherches sur son métier, et en même temps inventer, créer, et enfin apprendre à se développer lui-même³¹. L'acteur doit créer des personnages opposés à sa propre nature, des rôles qu'il considère insignifiants ou qu'il n'aime pas du tout³². Pierre découvre qu'il est trop conscient de lui-même sur la scène. Il a besoin de chercher partout hors de lui-même pour trouver les détails avec lesquels il peut créer ses personnages. Les bons acteurs sont de bons observateurs³³.

Les idées de George Sand exprimées entre 1831 et 1846 ont anticipé bien en avance (un demi-siècle) quelques théories de Stanislavsky : le concept du « sous-texte », ou la vie intérieure du personnage que l'acteur développe indépendamment du dialogue; la valeur de l'improvisation en développant un rôle; le « *through-line* » d'une pièce, ou la direction des buts et des conflits secondaires vers l'objectif central du personnage principal. En pratique, au Théâtre de Nohant de 1846 à 1863, Sand a anti-

cipé le rôle d'un metteur en scène moderne qui crée un ensemble avec les acteurs au théâtre intime, comme Antoine le fera en 1889. Ses expériences sur la commedia dell'arte ont ensuite influencé celles de Copeau dans les années vingt. □

1 George Sand, *Correspondance* (Paris : Garnier, 1964-1982), I, 639-40.

2 Sand, *Correspondance*, I, 789.

3 George Sand, « La Marquise », *Nouvelles* (Paris : Michel Lévy, 1869), p. 15.

4 Sand, « La Marquise », p. 16.

5 Sand, « La Marquise », p. 22.

6 George Sand, « *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* au Théâtre de l'Odéon », *Questions d'art et de littérature* (Paris : Calmann Lévy, 1878), p. 408.

7 George Sand, « Mars et Dorval », *l'Artiste*, 17 février 1833; *Questions d'art*, p. 13-23.

8 George Sand, « De Marie Dorval », *Journal de Toulouse*, 27 janvier 1837; *Questions d'art*, p. 63.

9 George Sand, *Histoire de ma vie* (Paris : Michel Lévy, 1856), IX, 129.

10 Sand, « Marie Dorval », p. 64.

11 Sand, « Marie Dorval », p. 62.

12 George Sand, « A Propos de la traduction de *Werther* par Pierre Leroux », dans *Jean Zyska* (Paris : Michel Lévy, 1867), p. 344.

13 Sand, « A Propos », p. 346.

14 Sand, *Correspondance*, VI, 776-777.

15 Sand, *Correspondance*, VI, 783.

16 George Sand, « Hamlet », *l'Almanach du mois*, February 1845; après *Antonio* (Paris : Michel Lévy, 1863), p. 70.

17 Chronologiquement : Lelio « La Marquise », Aldo (*Aldo le rimeur*), Mario (« De Marie Dorval »), Gabriel (*Gabriel*), Hélène (*Les Sept Cordes de la Lyre*), Cosima (*Cosima*), George Freeman (*Les Mississipiens*).

18 George Sand, « Debureau », *Le Constitutionnel*, 8 février 1846; *Questions d'art*, p. 219.

19 Sand, « Debureau », p. 220.

20 Sand, « Debureau », p. 217.

21 Sand, « Debureau », p. 217-18.

22 Sand à E. Périgois, juillet 1849, *Correspondance*, IX, 222-223.

23 George Sand, *Le Château des Désertes* (Paris : Michel Lévy, 1869), p. 119.

24 Sand, *Désertes*, p. 96-110.

25 George Sand, « Théâtre des Marionnettes », *Œuvres autobiographiques*, II, 1266.

26 Sand, *Désertes*, p. 121-122.

27 Sand, *Correspondances*, IX, 299-303.

28 Renée Lelièvre, *Le Théâtre Dramatique Italien en France 1855-1940* (Paris : Colin, 1959), p. 505, p. 509.

29 George Sand, Préface de *La Nuit de Noël*, *Théâtre de Nohant* (Paris : Michel Lévy, 1865), p. 214.

30 Sand, Préface de *Noël*, p. 215.

31 George Sand, *Pierre qui roule* (Paris : Michel Lévy, 1870), p. 95-97.

32 Sand, *Pierre qui roule*, p. 102.

33 Sand, *Pierre qui roule*, p. 288, p. 188-189.

De *Lucrezia Floriani* au *Château des Désertes* : éloge du naturel chez l'acteur

par Joseph-Marc BAILBÉ
Professeur à l'Université de Rouen

« On veut toujours comparer :
c'est un tort qu'on se fait,
c'est une guerre puérile
à sa propre jouissance. »

(G. Sand)

Dans *Lucrezia Floriani* « livre tout d'analyse et de méditation », George Sand a voulu proposer à son lecteur une double activité : la réflexion attentive sur les idées énoncées : « Si la peinture de la passion qui fait l'objet de ce livre a quelque vérité, quelque profondeur, je ne dirai pas quelque enseignement, c'est à vous de trouver les conclusions, et tout l'office de l'écrivain consiste à vous faire

réfléchir » ; la possibilité de lire un roman dans une perspective théâtrale qui lui donne tout son pouvoir de suggestion : « Pour le roman, comme pour le théâtre, je voudrais que l'on trouvât le moyen d'allier le mouvement dramatique à l'analyse vraie du caractère et des sentiments humains¹. » C'est dire que ce qui risquerait d'être lent et monotone dans l'analyse d'une douloureuse expérience sentimentale va être animé, accéléré, coloré dans une succession de tableaux et de scènes que la romancière va disposer avec tout le talent d'une artiste de théâtre.

Dans la dernière partie du roman, le prince Karol « amant de l'impossible », envisage d'être le mari de Lucrezia, la comédienne : « Avec ce titre sacré je ne la quitterai pas, et je la servirai au lieu de lui nuire. » De son côté son ami Salvator Albaniz s'emploie à l'en dissuader, mais en vain : « Plus il lui montrait les inconvénients de son projet, plus il le lui faisait aimer. » Pour cette âme ardente et généreuse, à la lumière vacillante, où l'on aurait tort de trop rechercher l'image de Chopin², aucune souffrance n'est à rejeter qui le rapproche de son but essentiel : aimer pour aimer. L'arrivée du comédien Onorio Vandoni constitue un véritable événement ; c'est « un pauvre comédien, le meilleur, le plus honnête peut-être de tous les hommes » que Lucrezia a quitté récemment ; elle éprouve pour lui une réelle amitié, alors que les rêveries incessantes de Karol la font beaucoup souffrir, mais elle redoute sa présence : « Je suis encore sur le qui-vive, car il m'aimait beaucoup... je l'avais connu au théâtre, où il ne brillait pas par son talent, mais où il se rendait utile par son activité, son dévouement et sa bonté. » Sa venue au bord du lac d'Iséo va provoquer un horrible accès de jalousie chez Karol, mis soudain en présence d'un ancien amant de Lucrezia et de leur fils, le jeune Salvator. Si cet épisode, ce dernier acte de la tragédie, éclaire la psychologie de Karol, et donne la mesure de son trouble, il permet également à la romancière d'exercer sa perspicacité dans le domaine du théâtre, en mettant pour ainsi dire en scène cette rencontre, et en tirant des conclusions sur le métier d'acteur en général⁴.

Il y a trois mouvements auxquels la romancière donne un éclairage tout particulier, un tempo qui va s'accélérant jusqu'à la fin du roman : la rencontre Karol/Vandoni qui révèle, autour de Vandoni, les mauvais côtés du métier d'acteur ; celle de Lucrezia et de Vandoni qui, grâce à Lucrezia, devient un éloge du naturel ; enfin les images successives, discontinues, haletantes, de la dégradation des liens qui unissent Lucrezia à Karol « ce doux et terrible enfant », une sorte de mélodrame grimaçant, comme des scènes de carnaval, qui précipite le dénouement qui sera une poétique ouverture sur l'avenir.

Si on laisse de côté le passage un peu grotesque relatif au franchissement des limites de la propriété, des « fortifications », de la « ligne fatale », où l'on voit le prince dessiner lui-même la ligne de clôture, on peut dire que son anxiété maladive s'oppose au calme et à la simplicité de Vandoni. George Sand a soigné le décor, comme pour un premier acte d'opéra. Le prince se promène « sur le sable du rivage au bas du parc », tel un héros romantique « en proie à ses agitations accoutumées ». La nature, par contraste, semble en fête avec le spectacle radieux du jeu des enfants et de la belle paysanne Antonia qui file à quelque distance : « La nature était splendide; les rayons du couchant empourpraient l'atmosphère, les rossignols chantaient, et dans une nacelle amarrée à quelques pas du prince la charmante Stella berçait le petit Salvator qui jouait avec des coquillages. » Dès l'abord le personnage de Vandoni a de quoi attirer l'attention par son comportement « les bras croisés sur sa poitrine, les yeux fixés devant lui dans la direction du prolongement de la grève », mais très vite sa mélancolie et son trouble devant les enfants s'opposent à la tension extrême de Karol qui « dardait sur l'étranger un regard de lion » : « Il s'était appuyé contre la nacelle; il regardait l'enfant avec des yeux pleins de larmes ». Puis cette émotion touchante fait place chez Vandoni à une attitude plus composée, lorsqu'il évoque, dans une longue tirade aux mouvements pathétiques (volontairement accentués par George Sand) ses liens avec Lucrezia, et qu'il termine par cette formule digne d'un moraliste : « La destinée est une femme capricieuse qu'on maudit parfois, mais qu'on invoque toujours ! » Aussitôt dégagé de son jeu scénique, le personnage change au contact de la prosaïque réalité : le père attentif fait place à l'acteur lucide, surveillant son jeu, sa démarche, alors qu'il avait, jusqu'ici, laissé parler son âme : « Il salua le prince avec l'aplomb obséquieux et railleur du comédien. » Et l'on a soudain l'impression que désormais George Sand oublie l'intrigue proprement dite pour dénoncer les défauts d'un acteur face à la vie quotidienne, thème qu'elle illustrera plus nettement dans *le Château des Désertes* : « Cette affectation de solennité qui trahissait l'étude à chaque pas, à chaque mot. Vandoni était un mélange d'emphase et de naïveté assez difficile à définir. La nature l'avait fait ce qu'il voulait paraître; mais, ainsi qu'il arrive aux artistes secondaires, l'art lui était devenu une seconde nature. Il était sincèrement généreux et délicat, mais il ne pouvait plus se contenter de l'être par le fait; il avait besoin de le dire et de confier ses sentiments comme il récitait un monologue sur la scène. Tandis que les comédiens de premier ordre portent leur âme dans leur rôle, ceux qui n'ont qu'une médiocre inspiration ramènent leur rôle

dans la vie privée, et le jouent sans en avoir conscience à tous les instants du jour. » Quant aux « inflexions justes et à la prononciation nette », à la franchise de l'accent qui révélaient chez Lucrezia la plus parfaite disponibilité, elles « sentent la leçon du professeur » chez Vandoni. Sa voix de basse-taille, dont il devait connaître les limites, se ressent de cette affectation permanente : « Il avait une de ces voix de basse-taille qui ne peuvent varier leurs inflexions et que la nature a condamnées à une sonorité monotone. Il tirait vanité d'avoir un plus beau timbre que tel ou tel acteur en renom, et ne se disait pas qu'une voix éraillée conduite par le génie est plus sympathique et plus puissante qu'un vigoureux instrument obéissant à un souffle vulgaire. » Tout est en liaison avec une étude constante sur lui-même qui entraîne un manque complet de naturel : « Il en était de même de sa démarche, de son geste et de l'expression de sa physionomie. Tout cela sentait le miroir. » Dans une scène qui aurait pu être favorable à l'expression de sa sensibilité, Vandoni gâche tout devant Karol, à qui il veut donner une leçon. Il est le médiocre face à l'artiste qui a usé toutes ses ressources, et qui, à la fin du roman, aura même perdu « le sentiment de la douleur ». Il pêche par excès : trop d'attendrissement, trop héros de drame, trop d'intentions. Il recherche trop l'effet et dès lors les plus mauvais côtés de son caractère sont mis en évidence : « Un sourire incertain, un regard parfois troublé, des gestes arrondis. » La réserve affligée du prince Karol s'oppose en tous points à la volonté de paraître de Vandoni.

La rencontre de Lucrezia et de Vandoni est faite sur le même type : arrivée théâtrale de Lucrezia qui a quitté son boudoir pour venir sur la grève, véritable espace scénique, annoncer au prince qu'elle accepte de l'épouser; mais la figure froide et chagrine de Karol laisse présager un malheur. Alors que Vandoni, devant Karol, avait un rôle à soutenir ainsi que devant son amante infidèle « le monde réel disparaissait devant l'émotion du monde fictif », en revanche lorsque Lucrezia, qui a très vite analysé la situation « le cœur raisonne vite », le rappelle d'une voix assurée et avec cordialité, il retrouve sa liberté et son naturel : « Il ne jouait plus le drame, il était vaincu. » La romancière fait un bel éloge de Lucrezia, où l'on sent que l'essentiel de sa sensibilité va passer : elle distingue nettement l'art et la vie : « Il y avait dans la tranquille bonté de la Floriani, quelque chose de si franc et de si digne que tout l'art du comédien échouait devant cette absence d'art. » Le reste de la discussion relatif au petit Salvator, placé entre un étranger (Karol) et la vie errante de son père (Vandoni), fait apparaître la plus grande amabilité et l'analyse la plus lucide de la situa-

tion : « Tu es donc toujours la même, ô femme étrange et admirable... tu es donc mère avant tout. » Vandoni en vient à avouer ce qui a été à l'origine de leur rupture : « J'avais beau faire, je détestais la ressemblance de ta Béatrice avec le misérable Téaldo Saovi », et il ajoute : « D'ici à un an le prince de Roswald détestera Salvator, si ce n'est déjà fait. » Les adieux se feraient dans le calme le plus parfait « un bon esprit et un bon cœur », si l'apparition tragique de Karol ne suscitait les réflexes du comédien : « Vandoni retrouva tout à coup son affectation ; il voulut faire un discours d'adieux... il ne dit que des choses embrouillées, sans goût, sans suite. » Il en vint à un comportement analogue à celui du comédien sifflé « Quelle chute ! », et l'on pense à ce que sera le fiasco de Céllo, fils de la Floriani, lors de ses débuts au théâtre de Vienne. Il est significatif, touchant et puétil à la fois, que les derniers mots de Vandoni soient pour se féliciter de « l'intonation » de ses paroles, prendre conscience de son petit effet, comme s'il était vraiment au spectacle : « Le prince ne pourra douter que je n'aie dans le caractère un certain héroïsme naturel qui me rend bien supérieur aux emplois secondaires, où me réduisent l'injustice du public et la jalousie des concurrents. » Il pousse le ridicule jusqu'à exposer à Salvator les intrigues de coulisses, les traverses de la vie de théâtre, et « lui récite à pleine voix sur la grève les fragments d'Alfiéri et de Goldoni. »

Les images qui suivent, dans leurs inégalités, leur incohérence, leur éclairage dur et grinçant, qu'un cinéaste comme Visconti aurait pu traduire de nos jours, composent un ensemble étrange destiné à mettre en évidence l'évolution de la jalousie chez Karol ; cet aspect corrosif, profondément senti, tient d'une véritable analyse clinique : « J'ai tracé dans le prince Karol le caractère d'un homme déterminé dans sa nature, exclusif dans ses sentiments, exclusif dans ses exigences⁵. » Après les déclamations de Vandoni, ce sont les silences, la dignité glacée, les colères froides et pâles au prix d'une effrayante maîtrise de soi « un détachement anti-humain ». Attitude que la romancière détaille avec tristesse : des pages navrantes d'une vie qui s'éteint. On passe de l'art à la réalité tristement vécue, après les « ruses puériles de la comédie » illustrant passagèrement une sorte de dépit amoureux : « Sa figure était effrayante de pâleur, ses yeux injectés de sang. Sa beauté avait disparu comme par un prestige infernal ». Devant le flambeau Lucrezia découvre avec stupeur Karol anéanti après les frémissements et les emportements d'une colère aveugle : « Elle n'était point étonnée de voir un homme jaloux en proie à un accès de furie, mais voir cet être angélique réduit aux

mêmes excès de violence et de faiblesse ! » Le prince n'hésite pas à avouer la raison profonde de son angoisse : « Je hais ce Vandoni, je hais tout ce qui dans votre vie n'est pas vous-même. » L'égarément de Karol ira se précipitant, sans relâche, de façon impitoyable pour son entourage. Le lecteur en vient presque à rire lorsqu'il est jaloux d'un commis-voyageur empressé dans la chambre de Lucrezia « un beau garçon à gros favoris noirs, qui lui parlait d'un air animé, la regardait avec des yeux hardis », à s'indigner lorsque celle-ci évoque la triste figure de Mangiafoco à l'agonie, qu'elle est allée assister au moment de sa mort, et qui pour Karol se transforme en dangereux rival : « Il avait une bien belle figure, une barbe effrayante, des guenilles pittoresques ; c'était un bandit de théâtre ou de roman qu'on ne pouvait regarder sans frémir. » Toutes les classes sociales sont passées en revue pour donner aliment à la jalousie de Karol ; la romancière énumère, de façon un peu complaisante, le curé, le mendiant, le domestique, le colporteur, le médecin, jusqu'aux enfants qui deviennent parfois de véritables ennemis, et qu'il voit « gâtés, bruyants, entiers, fantasques. » Et cela devant la mansuétude infinie de Lucrezia qui fait tout pour expliquer, apaiser. Après la sérénité, la douceur angélique, le drame le plus affreux s'installe, aux nuages noirs, aux tourbillons délirants, aux images fantastiques qui suggèrent les tourments berlioziens : « La Floriani, souillée de hideux embrassements, l'appelait avec un rire infernal pour assister à cette orgie fantastique. » Agonie impitoyable d'un esprit troublé !

On peut faire un certain nombre d'observations, en partant de l'analyse de ce texte, qui gagne à être étudié de près, sans complaisance pour les stéréotypes habituels : c'est une nouvelle formule romanesque que George Sand inaugure dans *Lucrezia Floriani*, en réaction contre les tendances à la mode : « L'École du roman s'est précipitée dans un tissu d'horreurs, de meurtres, de trahisons, de surprises, de terreurs, de passions bizarres, d'événements stupéfiants, enfin dans un mouvement à donner le vertige⁶ ». Elle veut donner tout leur prix à la contemplation, à la méditation, à l'étude curieuse et intime des problèmes de la personnalité. La carrière de l'acteur offre un terrain magnifique que la romancière illustre par le thème du génie et du métier : le génie avec ses outrances, les excès de l'imagination ; le métier avec ses faiblesses, une sorte de routine très préjudiciable. Ainsi se trouve posée autour de Karol et de Vandoni la question de la personnalité de l'acteur. Diderot écrivait dans le *Paradoxe sur le comédien*, texte de base sur ce problème : « L'homme semble obéir aux impulsions de la nature, et

ne rend précisément que le cri de son cœur : au moment où il tempère ou force ce cri, ce n'est plus lui, c'est un comédien qui joue⁷ ». C'est le cas pour Vandoni qui perd son sang-froid dès qu'il sent une présence hostile à ses côtés; c'est le cas de Karol, qui est à sa manière un acteur qui use volontairement son énergie en scènes déplorables. Face à un public, quel qu'il soit, on doit apprendre à distinguer ce qui sépare l'artiste authentique du comédien « utile ». On doit savoir conserver en soi l'originalité de son tempérament, et une réelle sincérité qui suscite l'adhésion : « Si Vandoni, au lieu de courir le monde d'émotions factices que lui imposait son emploi, eût pu demeurer quelque temps dans cette disposition chaleureuse et vraie, il eût reparu transformé sur la scène, et le public eût peut-être été fort surpris d'avoir à applaudir un excellent artiste, au lieu de sourire patiemment aux froides et correctes déclamations d'un comédien utile ». On pense à l'attitude de Célio face à son public dans le *Château des Désertes* : son goût de l'approbation sans réserve le pousse à une incroyable désinvolture, qui ne peut que le conduire à l'échec. On pense à sa vive colère contre Boccaferri « cette violence de Célio sentait fort le cabotin », et à ce que Boccaferri, fin psychologue, appellera la « personnalité de la personne. »

Il y a au théâtre des premiers et des seconds rôles; il convient de s'attacher à sa propre interprétation sans vouloir forcer son talent, ce qui conduit à des mécomptes. Tel est Vandoni : « Sa passion était de jouer les premiers rôles : il n'y était jamais parvenu. Alors, voulant faire valoir les emplois effacés qui lui étaient confiés, il avait joué trop en conscience les rôles de père noble, de druide, de confident ou de capitaine des gardes. C'est un grand tort que de vouloir attirer trop l'attention sur les parties d'un ouvrage dramatique que l'auteur a placées au second plan. » Là encore le *Château des Désertes* complète la leçon que veut présenter George Sand. Si Vandoni veut se donner trop d'importance et indispose le public, en revanche Cécilia, digne image de George Sand, saura donner à son emploi de « secunda donna » toute sa valeur. Loin d'être humiliée de le tenir, elle lui donne la mesure exacte, qui est la sienne; elle pousse même la sympathie d'acteur jusqu'à faire valoir le jeu de son partenaire Célio. Cet exemple est digne d'être médité, puisque le théâtre est l'œuvre collective par excellence. La romancière fait appel à tout ce que lui suggère son expérience (voix, démarche, expression du visage, etc.) pour illustrer ses propos. Il fallait un modèle idéal dans ce roman d'éducation et de formation de l'acteur. Face à l'image de la princesse Lucie, que le prince Karol porte

dans son cœur, avec attendrissement, « des yeux bleus, des cheveux comme un nuage, une réputation d'ange, une manière poétique de se poser », il fallait la personnalité énergique, entreprenante, attentive de Lucrèzia pour fonder l'un de ces contrastes visuels et idéologiques qui attirent la romancière. Eternel conflit de l'idéal et du réel ! du monde de la rêverie et de la communication entre les êtres ! Lucrèzia est vraiment la figure de proue de ce roman : « Elle avait eu de grands succès non seulement comme actrice, mais encore comme auteur; car elle avait porté la passion de son art jusqu'à oser faire des pièces de théâtre; d'abord en collaboration avec quelques amis lettrés, et enfin seule et sous sa propre inspiration. Ses pièces avaient réussi, non qu'elles fussent des chefs d'œuvre, mais parce qu'elles étaient simples, d'un sentiment vrai, bien dialoguées et qu'elle les jouait elle-même. » C'est un témoignage que George Sand porte sur elle-même, sur sa tentative théâtrale, sur la difficulté de se situer entre le théâtre et le roman, qui annonce les querelles futures. Sur ce point on ne peut qu'être émerveillé de l'unité de la pensée, de l'enthousiasme, de l'illusion généreuse qui s'attachent à toutes les entreprises de la romancière. Lucrèzia représente essentiellement le naturel, dont il est important de faire l'éloge avant toutes choses. La réaction profonde de l'individu ou de l'acteur doit toujours prendre le pas sur celle qu'il peut avoir dans le groupe, pour des raisons diverses. Tous les passages du roman qui comportent une déviation en ce domaine sont vigoureusement traités par George Sand, qui s'irrite, condamne, et donne une tonalité mélodramatique ou grotesque qui révèle sa façon de voir les choses. On pense au comportement de Vandoni et à celui de Karol dans leurs mauvais moments. Ce naturel qui est loin d'être acquis, doit constituer une recherche fondamentale de l'individu et de l'acteur; il faut éliminer toutes les scories de l'éducation, de la vie sociale, de l'ambition, des épreuves diverses, pour faire surgir cet élément vital d'agrément et de sagesse, que chacun porte en soi à différents degrés. Ce naturel, source de spontanéité et de vie authentique, est aussi créateur d'illusion féconde. Ainsi Lucrèzia après les moments pénibles qu'elle vient de vivre auprès de Karol, éprouve le besoin d'une force nouvelle; d'où la promenade au petit bois d'oliviers, le « bois sacré ». La douceur et les émois du premier amour sont comme une source de jouvence, et devant la dégradation de son bonheur Lucrèzia « se consulte et se résume ». La nature tout entière participe à cette joie de l'être, à ce besoin de l'âme : « Sautant sur la rive elle s'enfonça dans l'épaisseur mystérieuse du bois. Les oliviers avaient grandi, les ronces avaient poussé, les sen-

tiers étaient plus étroits et plus sombres que par le passé. Plusieurs avaient été envahis par la végétation. Lucrezia eut peine à se reconnaître, à retrouver les chemins où jadis elle eût marché les yeux fermés... insensiblement elle se représenta avec suite et lucidité toute l'histoire de sa vie, tous ses essais de dévouement, tous ses rêves de bonheur, toutes ses déceptions et toutes ses amertumes. » Dans le *Château des Désertes* le sentiment de la nature, la création même d'un spectacle collectif au sein de la nature, l'univers clos du château permettront à tous les acteurs improvisés de revoir leur existence, de se situer par rapport aux autres, d'entrevoir des raisons d'espérer¹. Ce théâtre de sentiment, dépouillé de toute convention mondaine et des artifices traditionnels, va constituer une véritable initiation, une admirable découverte de l'art pur à travers la vie quotidienne. Mieux encore ! On peut dire que de *Lucrezia Floriani* au *Château des Désertes*, deux romans qui n'en font qu'un, l'horizon se clarifie, on passe de l'angoisse et des ténèbres aux instants d'une vie qui renonce à l'égoïsme et se veut attentive aux autres. On sait que Lucrezia, à la fin du roman, ne peut plus découvrir dans la nature le calme et l'espoir qui lui sont nécessaires : « Elle ne se sentit pas vivre par le sens poétique de la nature, comme à l'ordinaire. Il lui semblait qu'entre cette fraîche et riante nature et son pauvre sein brisé, il y avait désormais un ennemi secret, un ver rongeur qui empêchait la sève de la vie de venir jusqu'à lui. » C'est le même sentiment de la nature, le passage de l'hiver au printemps, qui va communiquer au *Château des Désertes* cette vision pénétrante et euphorique des choses. Célio retrouve par l'amour le chemin du naturel, et tout s'arrange à la fin du texte comme dans un conte de fée. Tout finit bien « un matin que le printemps commençait à sourire, les sapins à se parer de pointes d'un vert tendre à l'extrémité de leurs sombres rameaux, les lilas bourgeonnant sous une brise attiédie, et les mésanges semant les fourrés de leurs petits cris sauvages. » Dans ces deux aspects de la personnalité de George Sand (l'héroïne exaltée et la prudente châtelaine) que nous donnent ces deux romans, on saisit l'essentiel de son talent et l'heureuse rencontre, dans ses meilleures pages, de la poésie du réel et du sentiment intime de l'existence².

□

1 George Sand, *Lucrezia Floriani*, Paris, M. Lévy, 1869, notice, Nohant, 16 janvier 1853.

2 Le personnage de Salvador Albani, par bien des traits, évoque le pianiste Franz Liszt, dont on connaît le rôle amical auprès de George Sand. Voir VII^e *Lettre d'un voyageur*, dédiée à Liszt p. 818 (Bibliothèque de la Pléiade) « Oui la musique c'est la prière, c'est la foi, c'est l'amitié, c'est l'association par excellence. »

3 F. Liszt, *Chopin*, Paris, Nouvel office d'édition, 1963, p. 145 : « Mme Sand entendit vanter plus que son talent : son génie poétique ; elle connut ses productions et en admira l'amoureuse suavité... elle entrevit, à travers les poétiques inspirations de l'artiste polonais un idéal d'amour qui prenait la forme de culte pour la femme... elle ne devina peut-être pas quel long enchaînement de souffrances, de silences, de patiences, de longanimités, d'indulgences et de courageuses persévérances avait créé cet idéal, impérieux et résigné, admirable, mais triste à contempler. »

4 Voir Banville, *Critiques*, Paris, Charpentier, 1917, « George Sand », p. 117 « Et depuis quand demande-t-on autre chose au génie que de donner le mouvement humain aux figures idéales qu'il a rêvées ? »

5 George Sand, *Histoire de ma vie*, V^e p., ch. XIII, p. 444 (Bibliothèque de la Pléiade), où elle ajoute : « Tel n'était pas Chopin. La nature ne dessine pas comme l'art, quelque réaliste qu'il se fasse. Elle a des caprices, des inconséquences, non pas réelles probablement, mais très mystérieuses. L'art ne rectifie ces inconséquences que parce qu'il est trop borné pour les rendre. »

6 George Sand, *Lucrezia Floriani*, op. cit. Avant-propos, p. 8 ; voir aussi XI^e *Lettre d'un voyageur* p. 917 : « Car tout ce qui est de mode, et de mode littéraire surtout, m'inspire une grande méfiance. »

7 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 1056.

8 Voir G. Strehler, *Un théâtre pour la vie*, Paris, Fayard, 1980, p. 140 : « Dans le théâtre, je me réalise, et en me réalisant, mal peut-être, j'essaie d'exprimer quelque chose de moi-même. j'essaie de comprendre (le plaisir de comprendre avec amour ce que d'autres ont dit), de faire, de dire des choses que j'ai comprises à des gens qui les transmettront à d'autres. »

9 Ce mélange du réalisme et de l'imaginaire, fécondé par les images et la vigueur du style, se trouve harmonieusement réalisé dans les deux romans, où l'image de l'artiste authentique se fonde progressivement dans une humanité plus large à laquelle il peut tout apporter. Entre *Consuelo* et les *Maîtres sonneurs*, plus élaborés, on saisit le cheminement patient et heureux d'une sensibilité artistique.

Petites annonces gratuites

La librairie Brunaud (36200 Argenton-sur-Creuse) vous propose 30 titres de George Sand et 20 ouvrages critiques. Envoi de notre liste sur simple demande.

George Sand et la Comédie- Française

par Bernadette CHOVELON

Ce n'est pas sans difficultés que George Sand s'est imposée comme femme de théâtre. De son vivant, quatre pièces d'elle seulement furent jouées au Théâtre-Français : *Cosima* (29 avril 1840), *Le Roi attend* (6 avril 1848), *Comme il vous plaira* (12 avril 1856) et quelques mois avant sa mort *Le Mariage de Victorine* (7 mars 1876).

Plus tard, à plusieurs reprises, le Théâtre Français inscrivit à son répertoire des adaptations d'œuvres de George Sand : *Le Marquis de Villemer* (4 juin 1877), *François le Champi* (22 septembre 1888), *Claudie* (1^{er} juillet 1904) et *Maître Favilla* (9 juin 1912). Depuis cette date, aucune pièce de George Sand n'a été jouée sur la scène du Théâtre Français.

En 1839, alors que la romancière était déjà célèbre, sa première pièce *Cosima* ou *La Haine dans l'amour* fut présentée au Comité de Lecture de la Comédie Française,

alors administrée par Buloz. Ce Comité, dont la composition très stricte a été réglée par Napoléon dans l'article 68 du Décret de Moscou, est constitué d'un nombre déterminé de représentants du gouvernement, d'écrivains et de comédiens. Toute pièce susceptible d'entrer au répertoire y est lue à haute voix et fait l'objet d'un vote assez étrange puisque les suffrages s'y expriment au moyen de boules de couleurs différentes. A la page 48 du Journal du Comité de Lecture, on peut relever le passage suivant :

« Le 26 septembre 1839, à onze heures et demie, le Comité de Lecture présidé par M. Buloz, Commissaire Royal et composé de MM. Vedel, Directeur de la Comédie, Monrose, Desmousseaux, Menjaud, Samson, Périer, Joany, Ligier, Beauvallet, Régnier, Guiaud, Gэфfroy, Mmes Dupont, Tousez, Mante, Anaïs, a entendu la lecture d'un drame en cinq actes, avec prologue, en prose, ayant pour titre : *La Haine dans l'Amour* par Mme George Sand; le Comité a voté au scrutin secret. Dépouillement : onze boules blanches, quatre boules rouges, deux boules noires. L'ouvrage a été reçu¹. »

Il est de tradition que l'auteur assiste aux répétitions de sa pièce. George s'y rend, mais elle le fait sans enthousiasme. Elle écrit à son ami Balzac : « Je ne veux pas de vous à la répétition, en voici tout naïvement la cause. On m'a tant conseillé et déconseillé et reconseillé et redéconseillé (vous connaissez la chose !) et j'ai tant de faiblesse pour céder à tous les conseils bons ou mauvais, qu'il n'y a pas de raison pour que ma pièce soit jouée dans dix ans, si je ne me bouche les oreilles fût-ce à la voix du Père Eternel. La voilà arrangée pour la 10^e fois. Qu'elle soit sifflée, je m'en moque, pourvu que ce soit fini et que je n'aille plus m'enrhumer tous les jours dans les catacombes du théâtre². » A mesure que la pièce avance, George comprend que le sujet est fastidieux, et que, malgré le talent et la notoriété des comédiens Beauvallet et Marie Dorval entre autres, le succès n'est pas forcément assuré. Elle écrit à Marie d'Agoult : « Si fait, vous aurez une loge et des meilleures encore... Vous y garderez la place de Franz et vous y bâillerez à l'unisson car je crains que la pièce ne soit fort ennuyeuse³. » Dans le même état d'esprit, elle écrit au journaliste Jules Janin : « Je vous remercie de ne pas venir à la répétition. Ce sera une séance de votre ennui que je n'aurai pas à me reprocher au lieu de deux que je vous offrais... Le premier venu vous dira que les comédiens l'ayant trouvée détestable, m'avaient engagée à la retirer, comme on dit, et que je l'avais retirée à cet effet. C'est Buloz qui par des raisons d'autorité (de ces arguments sans réplique qu'on a contre

un pauvre auteur à qui l'on a avancé de l'argent) a persisté à la faire jouer. On vous dira que je suis là, comme un chien qu'on fouette, ennuyée, enrhumée, dégoûtée, forcée à tout instant de couper et de recouper ma robe pour en faire une blouse, une casaque, un sac, un hailon. Si bien que vous n'avez pas besoin, je vous jure, de me conseiller d'en rester là pour l'avenir⁴. »

De nombreux amis écrivaient à George Sand en lui demandant de leur obtenir des places pour assister à la Première, mais la malchance est décidément de la partie : « Cette chienne de pièce est encore retardée, écrit George Sand, tous mes acteurs ont la grippe⁵... La date est enfin fixée. Ce sera pour le 29 avril. De nombreux amis seront là : Pauline Viardot mariée depuis 15 jours au directeur du Théâtre des Italiens, Marie d'Agoult, Franz Liszt, Balzac, Emmanuel Arago, Alexandre Dumas, etc. mais George n'est pas contente car elle a eu un fort petit nombre de places à distribuer à ses amis et elle a dû en refuser beaucoup. Pourquoi ? Plusieurs hypothèses ont été avancées. En réalité il semble qu'il y ait eu une cabale contre George Sand afin de lui « faire expier publiquement ses maximes irréligieuses et immorales » (...) « Tous les antagonistes de l'auteur s'étaient donné rendez-vous dans l'immense salle du Théâtre Français, qui peut contenir plus de deux mille personnes. L'administration avait mis environ cent quarante billets à la disposition de l'auteur pour les distribuer à ses amis⁶... »

George Sand elle-même nous a laissé un récit de cette Première dans une lettre à Luigi Calamatta : « ... J'ai été huée et sifflée comme je m'y attendais. Chaque mot approuvé et aimé de toi et de mes amis a soulevé des éclats de rire et des tempêtes d'indignation. On criait sur tous les bancs que la pièce était immorale, et il n'est pas sûr que le gouvernement ne la défende pas. Les acteurs, déconcertés par ce mauvais accueil, avaient perdu la boule et jouaient tout de travers. Enfin, la pièce a été jusqu'au bout, très attaquée et très défendue, très applaudie et très sifflée⁷. » Même les comédiens n'ont pas échappé à la violence de la critique. Dans son article *Lutèce*, Henri Heine écrit : « Le principal héros de la pièce, M. Beauvallet a joué, pour me servir d'une expression biblique « comme un cochon avec un anneau d'or au museau ». Quant à Marie Dorval qui avait été excellente aux répétitions « elle perdit la tête en entendant les sifflets des spectateurs. » C'est pourtant grâce à *Cosima* qu'elle put revenir sur la scène du Théâtre Français et il n'est pas impossible de croire que, malgré l'échec de la pièce, George fut quand même très satisfaite d'avoir pu obtenir cette faveur de Buloz.

Cosima ne fut jouée que 7 fois.

Le 6 avril 1848, George Sand fait représenter une pièce de circonstance, animée par l'esprit républicain : *Le Roi attend*. Sur le Registre journalier de la Comédie Française on note que ce fut une « représentation nationale gratuite ». Avant le lever du rideau *Le Chant du Départ* fut exécuté par un chœur composé de 110 élèves du Conservatoire. A la fin de la représentation, les mêmes élèves du Conservatoire accompagnèrent M. Roger de l'Opéra-Comique pour le chant *La Jeune République*⁸. Cette pièce fut jouée 6 fois seulement, malgré le concours de comédiens notoires comme Rachel, Allan, Provost, Geoffroy, Riché etc⁹... Dans son *Journal*, l'acteur Got note : « J'ai voulu voir la chose... Cette flagornerie imbécile au peuple « souverain » a paru écœurer le souverain lui-même, appréciateur remarquablement juste d'ailleurs de la grande ligne des œuvres et des mérites des artistes⁹. »

Comme il vous plaira ne fut joué que dix fois au cours de la saison 1855-1856.

Les répétitions furent une épreuve pour George Sand. Elle écrit le 31 mars 1856 à Emile de Girardin : « Je suis au théâtre du matin au dîner, et le soir je tombe de fatigue, d'ennui et de dégoût. C'est un métier odieux, impossible pour moi et on ne m'y reprendra plus... au Théâtre Français ! Dans quelques jours j'en serai débarrassée, j'espère et j'irai voir si vous ne m'avez pas oubliée au fond de cette tombe... » Dans le même moment, George Sand assistait aux répétitions de *Françoise* au Théâtre du Gymnase et dans la même lettre à Emile de Girardin, elle ajoute : « L'autre théâtre ne me cause nul ennui !¹⁰ »

Le 13 avril 1856, dans une lettre à Augustine de Bertholdi, George Sand écrit : « Je t'écris ce soir en revenant du Théâtre-Français où l'on vient de jouer mon *Comme il vous plaira*, tiré et imité de Shakespeare. La pièce a été médiocrement jouée par la plupart des acteurs. Les décors et les costumes splendides — le public très hostile, composé de tous les ennemis de la maison et du dehors. Néanmoins le succès s'est imposé sans que personne ait pu marquer sa malveillance, et Shakespeare a triomphé plus que je n'y comptais. Moi j'ai trouvé le public bête et froid mais tout le monde dit qu'il a été très chaud pour un public de 1^{re} représentation à ce théâtre et tous mes amis sont enchantés¹¹. »

Le petit nombre de représentations prouve que la salle était souvent peu remplie et que la pièce de George Sand n'a pas fait recette.

Après ces échecs répétés, George Sand se tint éloignée du théâtre pendant plusieurs années. La seconde Direction à l'Odéon de son ami Bocage lui permit de se tourner plutôt vers ce jeune théâtre autour duquel convergèrent les mouvements littéraires et artistiques, animés d'un souffle nouveau. Les grands succès de *François le Champi* et du *Marquis de Villemér* l'incitèrent à revenir à l'écriture dramatique, et l'aiderent à retourner au Théâtre-Français. Il fallut cependant attendre 1876 pour qu'une nouvelle pièce de George Sand fût à nouveau inscrite au répertoire de ce dernier.

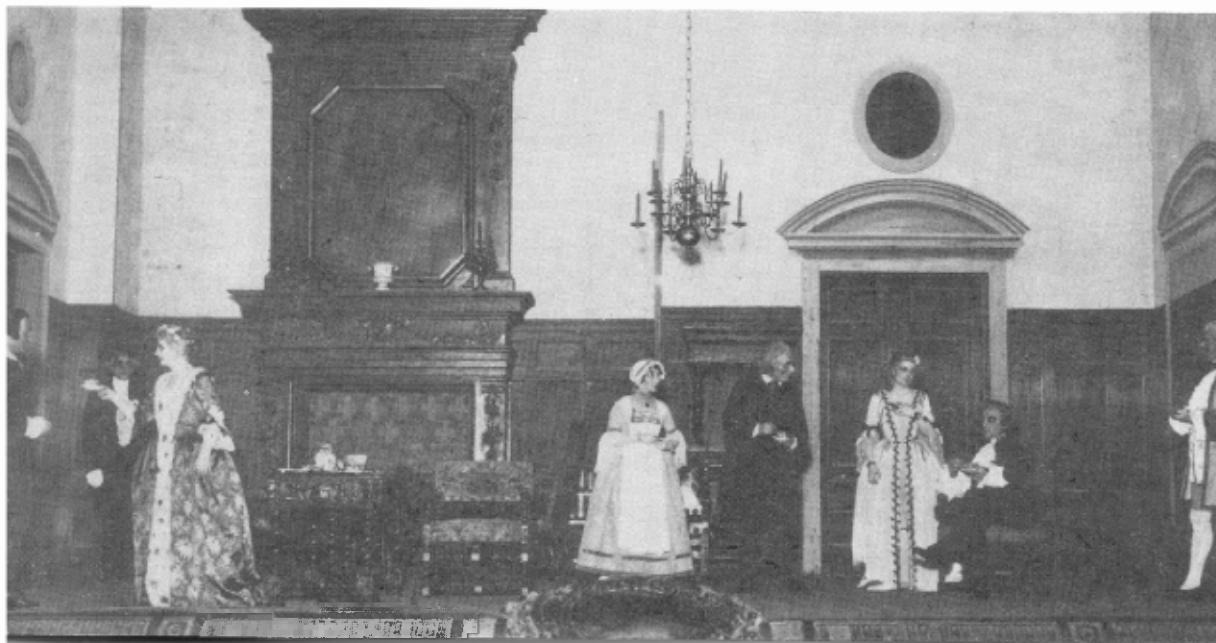
Quelques mois avant la mort de la romancière, *Le Mariage de Victorine* connut un succès important puisqu'il fut joué 106 fois.

En 1875, George Sand était fort âgée et fatiguée. Elle ne quittait guère le Berry et elle avait chargé son ami, l'éditeur Michel Lévy, de s'occuper des négociations avec l'Administrateur de la Comédie-Française, Emile Perrin. Malheureusement Michel Lévy mourut brusquement et George Sand dut s'adresser directement à Emile Perrin : « Monsieur, puisque je n'ai plus cet ami si dévoué, ce

pauvre Michel, pour me rappeler à votre souvenir, il faut que je vous importune moi-même... c'est-à-dire qu'il faut que de vous-même, vous vous souveniez de moi et me remplaciez personnellement auprès du Conseil d'Administration. Rédigez vous-même le traité qui m'assurera *Victorine* au Théâtre-Français l'hiver prochain et *Villemér* l'année suivante. Je m'en rapporterai à vous pour l'époque que vous me proposez et pour la distribution des rôles. Je suis très désireuse de Mme Plessy pour *Villemér* et de Mlle Baretta pour *Victorine*. Sur ce point nous sommes d'accord et le serons certainement pour les autres¹². »

Un échange de correspondance conservée dans les archives de la Comédie-Française s'en suivit. George Sand est âgée. Elle écrit à Emile Perrin : « Il est de rigueur au Théâtre-Français que l'auteur assiste aux répétitions. Moi je suis trop vieille pour supporter cette fatigue¹³. » Puis quelques jours plus tard, elle se ravise : « J'irai aux dernières répétitions de *Victorine*. Je serai guérie car je viens d'être fort souffrante mais je crois que ce n'est rien¹⁴. »

Le Mariage de Victorine avait déjà été joué au Théâtre



du Gymnase le 26 novembre 1851 c'est-à-dire plus de vingt ans auparavant. Il fallut y ajouter quelques « rai-longes » car les dimensions des deux scènes étaient très différentes. La première à la Comédie-Française eut lieu le 7 mars 1876. George n'y était pas car elle avait été prévenue trop tard. Elle écrit à Emile Perrin le 6 mars : « Cher monsieur, vous m'avertissez la veille, c'est bien court. Il ne me serait pas possible d'arriver à temps sans trop de fatigue et j'ignore si je trouverais une place c'est-à-dire vous n'en mettez pas une seule à ma disposition et je n'aurais peut-être pas un ami dans la salle. Et il est encore temps de vous demander une loge pour Mme Viardot que vous lui enverriez rue de Douai 30 demain dans la journée et une pour Mme Amic, bd de la Madeleine 9. Plus quelques places d'orchestre ou de balcon pour mes amis, Gustave Flaubert rue du Fg St-Honoré 240, Charles Marchal, 11 place Pigalle, Edouard Rodrigues, 126 Bd Haussmann, Henri Fabre rue de Berry, 39 Champs-Élysées, Henry Harisse rue Cambacérès 30, Eugène Lambert deux places, sa femme et lui, rue N.D. des Champs, 70 bis.

Ce n'est pas beaucoup. Votre public du mardi vous permet-il de disposer de ces quelques places¹⁴... »

Emile Perrin s'acquitta sans doute de sa mission car quelques jours après la représentation, George lui écrit : « Je vous remercie vivement, Monsieur, d'avoir accédé à ma prière et d'avoir placé les quelques amis que je vous priais de ne pas oublier. Je reçois aujourd'hui leurs lettres ou leurs bouquets. Ils confirment ce que vous me dites du bon accueil fait à *Victorine*, le merveilleux talent de Mlle Baretta et l'excellence de mon vieux Barré dans le rôle d'Antoine. Ils ajoutent que la pièce est on ne peut mieux montée et ils se sont crus en plein dix-huitième siècle¹⁵. »

La dernière pièce de George Sand jouée à la Comédie Française fut *Le Marquis de Villemér*. Nous avons lu dans l'excellent récit de Claude Tricotel¹⁶ le triomphe qu'avait été en 1864 sa représentation sur la scène de l'Odéon. Lorsque *Le Marquis de Villemér* fut joué au Théâtre-Français, George Sand était morte depuis un an. Le déroulement de cette soirée est consigné dans les archives de la Comédie Française¹⁷ : « La salle est brillante ce soir. Le rideau est à peine levé que déjà le public s'abandonne au charme de cette langue simple et colorée à la fois... Pour ceux qui assistent à cette nouvelle prise de possession par George Sand de notre première scène, cette histoire est familière, et cependant tout le monde l'écoute avec une pieuse attention, avec un douloureux respect. C'est qu'en effet cette représentation servait à célébrer un triste anniversaire. Dans quelques jours, il y

aura un an jour pour jour, qu'une foule respectueuse, accourue de tous côtés, accompagnait la dépouille du grand romancier jusqu'au cimetière agreste où elle repose sous les grands arbres de Nohant. L'ombre de George Sand plane pour ainsi dire sur la maison de Molière... L'inauguration de la statue de George Sand, œuvre d'après nature du sculpteur Clésinger devait ajouter à la solennité de cette soirée. »

Dans *Le Petit Journal* du 6 juin 1877, Jules Claretie qui plus tard, en 1885, sera Administrateur du Théâtre-Français relate la reprise du *Marquis de Villemér* sur la scène de la Maison de Molière : « Cette reprise d'un chef-d'œuvre absolu a pour le public autant d'intérêt qu'une représentation nouvelle. Il s'agit en effet d'une sorte d'apothéose solennelle de l'illustre auteur de *Valentine* et de la rentrée éclatante de Worms dans un rôle qui semble aujourd'hui tracé pour lui. M. Emile de Girardin a fait don à la Comédie-Française de la magnifique statue de George Sand qu'on pourra désormais admirer dans la Maison de Molière; et les entractes pendant lesquels on saluait, en quelque sorte du regard la statue, n'ont pas été moins intéressants que l'audition même du *Marquis de Villemér*. La Comédie-Française et le public doivent de profonds remerciements à M. de Girardin pour une telle libéralité¹⁸. »

Cette statue était en effet, l'œuvre de Clésinger. Commencée en 1847 au moment où le sculpteur avait connu George Sand et Solange, elle n'avait été achevée qu'en 1854. Entre temps, les difficultés pour la réalisation de cette énorme statue de marbre, n'avaient pas manqué. Elle avait d'abord failli s'écrouler en cours de réalisation¹⁹, puis, Clésinger, sans doute dépourvu de moyens financiers pour mener à bout une œuvre aussi monumentale, avait eu l'audace de solliciter la souscription de Louis-Napoléon Bonaparte. Il pensait que le Prince Président serait favorable à un hommage destiné à la Passionaria de 1848. Or la réponse fut négative : « J'ai toujours rendu hommage au talent de George Sand, lui répondit Louis-Napoléon Bonaparte. Je conserve des témoignages de son intérêt dans des temps malheureux, et sa statue ne pouvait être confiée à des mains plus habiles. Mais l'attitude politique de l'écrivain ne me permet pas de souscrire pour l'œuvre de l'éminent sculpteur²⁰. » George Sand avait fort douté du succès de cette souscription puisqu'elle avait écrit à Solange le 9 juin 1851 : « Je voudrais que la souscription dont tu m'as parlé réussît et qu'elle rapportât une bonne somme à ton mari. Mais je crains de n'avoir pas assez d'amis pour former une grosse liste, et dans ces cas-là il ne faudrait pas que ton mari se mît dans des dépenses pour cette statue. Il pour-

rait la garder en plâtre pour des temps moins anti-socialistes, c'est-à-dire probablement quand je ne serai plus de ce monde²¹. »

La statue fut sculptée cependant et Girardin en fit l'acquisition. Quand après la mort de George Sand on constitua un Comité pour l'érection d'un monument à sa mémoire, c'est chez Emile de Girardin qu'on découvrit la statue. « Jamais on ne trouvera mieux » dit Jules Simon. « M. de Girardin consentirait-il à nous la céder ? » demanda Victor-Hugo qui espérait obtenir des Beaux-Arts l'achat de cette statue²².

C'est finalement à la Comédie-Française que la statue fut transportée et installée au fond de la galerie qui prolonge le Foyer public. On pensait que pour son inauguration, le soir de l'entrée au répertoire du *Marquis de Villemer* il y aurait au moins une petite manifestation républicaine. Mais il n'en fut rien. Le public se contenta de défilier devant la statue d'une George Sand en peplum, assise sur une chaise curule, un rouleau de papier à la main, les

pieds nus. Elle était veillée par un garde républicain au garde-à-vous et entourée d'une corbeille de fleurs... Cette statue resta presque cent ans au Théâtre-Français. Elle a été transportée à Compiègne en 1974 pour des raisons de sécurité. Elle encomrait trop les accès du Théâtre et aurait pu gêner l'évacuation de la salle en cas de danger... Reviendra-t-elle un jour place Colette ?

Le 1^{er} juillet 1904, la Comédie-Française rendait un solennel hommage à George Sand à l'occasion du centenaire de sa naissance. On jouait *Claudie*. La critique fut assez favorable à la pièce. On note dans *Le Matin* du 3 juillet 1904 sous la plume de René Maizeroy : « Je ne saurais dire combien ce drame passionnel et évangélique, si simple, si poignant, si généreux, si profondément humain m'a charmé. On dirait d'une large fenêtre qu'ouvre soudain quelque violente rafale sur l'immensité bleue d'un ciel de lumière, sur les vagues d'or des blés



mûrs et par où s'épandent l'âme innombrable des choses, toutes les voix, toutes les odeurs des champs, des forêts, des prairies, des jardins²³... »

La représentation fut suivie d'un hommage à George Sand que la presse a quelque peu ridiculisé. On relève dans un article du *Soir* daté du 2 juillet 1904 : « L'intermède se passa mélancoliquement et George Sand eut un couronnement plutôt terne.

M. Silvain nous larmoya du Victor Hugo ; Mme Segond-Weber nous prouva son admirable et sifflante diction en nous lisant un *Hommage* de Mme Judith Gautier ; Mme Amel nous béla gentiment avec un sourire sucré à la Béline une vieille complainte de Pierre Dupont et enfin M. Mounet-Sully nous égaya en nous lisant gentiment et d'une voix douce, une anecdote spirituellement contée dans une page de Dumas fils. Pendant tout le temps du couronnement, M. Laugier et Mlle Delvair avaient trouvé une agréable distraction : ils mesuraient leur palme verte qui devait servir à couronner le buste. Au baisser du rideau, Mlle Delvair avait découvert que sa palme était la plus longue. Moi je crois que c'était son bras.

Ce fut une cérémonie charmante et bien estivale. Certains y prirent plaisir, d'autres y pleurèrent, quelques-uns y dormirent, tout le monde y eut chaud²⁴. »

Un autre article daté du 3 juillet 1904, donne une version différente de l'événement : « Après une louange auguste de Victor Hugo — fort bien lue par M. Silvain — et un éloge un peu trop humoristique d'Alexandre Dumas fils — que M. Mounet-Sully lui-même n'a pas su faire paraître lyrique —, Mme Segond-Weber, muse irréprochable a dit en l'honneur de George Sand une belle prose poétique et magnifiquement sonore de Mme Judith Gautier ; l'enthousiasme du public a justement fêté cet hommage de la fille de l'admirable Théophile Gautier à l'admirable amie de son père²⁵. »

En 1912, *Maître Favilla*, dont Jules Truffier avait fait une comédie en 1 acte, fut joué 33 fois.

Le Mariage de Victorine fut encore repris en 1926 dans une mise en scène de Denis d'Inès avec comme interprètes Pierre Fresnay, Berthe Bovy etc. et le jeune Pierre Dux qui deviendra plus tard administrateur de la Comédie-Française.

Si la carrière de George Sand n'a pas été, à la Comédie-Française, ce qu'elle aurait aimé qu'elle fût, elle a cependant apporté sa pierre — et une pierre combien précieuse

— à l'évolution du théâtre réaliste en mettant sur la scène des types de personnages nouveaux jusque-là encore peu exploités. Elle a ouvert le théâtre sur un monde alors inconnu du public parisien lassé des héros romantiques ou de leurs substitués falots. Malgré ces déboires, elle en a eu pleinement conscience : « Un des premiers je suis venu faire réaction tout doucement avec mon petit Champi...²⁶. » □

1 Archives de la Comédie-Française.

2 George Sand. *Correspondance*. Tome IV, Ed. Georges Lubin, Paris, Garnier, 1969, lettre 2038.

3 Tome V., lettre 2044, p. 29.

4 Op. cit. lettre 2052, p. 36-37.

5 Op. cit. lettre 2046, p. 31.

6 Heine Henri, *Lutèce*, Ed. Michel Lévy, 1855, pp. 35 et sq. cité par Georges Lubin, tome V, p. 36, n.l.

7 *Corr.* V. lettre 2060, p. 46-47.

8 Archives de la Comédie-Française.

9 *Got. Journal*, t. 1, Paris, Plon, 1910, p.235.

10 *Corr.* XIII, lettre 7074, p. 567.

11 Op. cit. lettre 7093, p. 578.

12 Lettre inédite, archives de la Comédie-Française.

13 Lettre manuscrite, archives de la Comédie-Française.

14 Lettre manuscrite, archives de la Comédie-Française.

15 Lettre manuscrite, archives de la Comédie-Française.

16 Tricotel Claude. *Comme deux troubadours*, Paris, Sedes, 1978, p. 40-42.

17 Noël Edouard, *La Comédie-Française en 1877*, Paris, Charpentier, 1878, p. 40-42.

18 *Le Petit Journal*, 6 juin 1877, archives de la Comédie-Française.

19 Lettres de Solange Clésinger (BN NAFR 14279, fol. 209-210) cité par G. Lubin, t. X, n° 1, p. 269.

20 Lov. E 952, fol. 20-21, cité par G. Lubin, t. X, p. 269 et par Sylvie Chevalley : *Revue de la Comédie Française*, n° 50.

21 *Corr.* X, lettre 4945, p. 315.

22 Cf. article de Sylvie Chevalley. *La statue de George Sand*, *Revue de la Comédie-Française*, n° 50, juin-juillet 1976.

23 *Le Petit Journal*. 1^{er} juillet 1904, archives de la Comédie-Française.

24 *Le Soir*, 2 juillet 1904.

25 *Le Journal des Débats*, 3 juillet 1904.

26 Lettre à Gustave Vaëz. Lettre inédite citée par Christian Genty dans son livre sur *l'Histoire de l'Odéon*.

Le Marquis de Villemer, un triomphe de George Sand

par Claude TRICOTEL

1. Thèmes, sources et personnages

Le sujet du *Marquis de Villemer* peut paraître, à première vue, un peu mince, voire banal. En somme, ce n'est que l'histoire d'une jeune fille vertueuse mais sensible, noble mais sans fortune, modeste mais résolue qui, entrée comme demoiselle de compagnie au service de la marquise de Villemer, finit, après avoir difficilement vaincu de nobles scrupules, par épouser le fils de sa maîtresse. Rien d'original, on le voit ; le thème n'est pas nouveau : on le trouve déjà dans la *Paméla* de Richardson, dans *Nanine* de Voltaire et, en parallèle masculin dans le *Roman d'un jeune homme pauvre* d'Octave Feuillet. Et George Sand elle-même avait déjà abordé un sujet semblable, en faisant, dans *Le Mariage de Victorine*, un éloge de la mésalliance.

Nota : Dans un précédent numéro de *Présence de George Sand* (n° 16), nous avons publié une mise au point sur la genèse de la pièce que George Sand a tirée de son roman *Le Marquis de Villemer*, et nous avons démontré que George Sand était bien l'auteur de cette adaptation, contrairement à ce qu'ont pu affirmer ceux qui pensaient qu'Alexandre Dumas fils avait fait ce travail.

Le thème nous paraît aujourd'hui un peu suranné, mais il l'était probablement moins au 19^e siècle ; les jeunes femmes ou jeunes filles nobles (mais sans fortune) de l'époque, ne trouvaient d'issue décente à leurs problèmes de subsistance que dans des emplois de « dames de compagnie » qui seuls, leur assuraient au moins le gîte et le couvert, sans que pour cela fût nécessaire un travail encore considéré comme dégradant. Les cas sont assez nombreux pour constituer un fait social.

Mais de grandes qualités font oublier le caractère un peu désuet du sujet. Emile Montégut écrivait, à propos du *Marquis de Villemer* : « Sans doute, il y a eu au théâtre des œuvres plus fortes, mais il n'y en a guère eu de plus aimables ! ». D'où vient le charme de la pièce ? D'abord du fait qu'elle est le contraire du théâtre de « procédés », du théâtre de « ficelles ». L'action s'engage doucement, sans incidents, sans événements dramatiques, comme dans la vie. Pas de rebondissements artificiels, pas de quiproquos invraisemblables. George Sand a remplacé le mouvement par une observation psychologique très fine ; elle fait revivre, dans toutes ses nuances, la naissance inconsciente, puis l'évolution lente mais inéluctable de passions amoureuses pures et généreuses. Le marquis et Caroline peuvent paraître quelquefois trop vertueux, mais ils ne sont jamais agaçants, car George Sand a su, avec beaucoup de délicatesse, trouver les touches justes, les nuances psychologiques significatives qui font que ses personnages, malgré leur vertu, restent vraisemblables. Ce ne sont pas des êtres désincarnés comme les personnages de *Lélia* ; ce sont des êtres qui vivent, qui aiment, qui souffrent. Et toute la pièce se déroule dans les demi-teintes, avec pour seules notes vives, les mots d'esprit du duc d'Aléria, dont le cynisme élégant rehausse l'atmosphère feutrée de l'ensemble — ce qui fait de lui un personnage indispensable à l'équilibre de la pièce —. Atmosphère intimiste ; scènes de la vie quotidienne d'une certaine noblesse ; « charme discret de l'aristocratie »... Ne nous y trompons pas : George Sand a d'autres intentions.

Si elle peint l'aristocratie, il s'agit d'une aristocratie *finissante* et l'on sent bien, à travers le personnage du marquis, qu'un règne se termine, que le système bâti sur l'inégalité, les préjugés et les convenances, est en train de s'effriter. Déjà, dans le roman, George Sand avait présenté le marquis écrivant, non par nostalgie mais par hostilité, un ouvrage sur l'histoire des titres nobiliaires, ouvrage dans lequel il condamnait la nature même de la noblesse et ses contradictions : « Il prenait corps à corps ce compromis de dix-huit siècles qui veut allier l'égalité révélée par les apôtres avec la convention des hiérarchies

civiles et théocratiques. N'admettant dans toutes les classes que des hiérarchies politiques et administratives, c'est-à-dire des fonctions, des preuves de valeur personnelle et d'activité sociale, des services en un mot, il poursuivait le privilège de naissance jusque dans l'opinion actuelle, jusque dans les dernières influences, en traçant d'une main ferme l'histoire des spoliations et des usurpations de pouvoir depuis la création féodale de la noblesse jusqu'à l'heure présente²... » Les mêmes intentions transparaissent dans la pièce. Ainsi lorsque le marquis déclare à son frère : « Un nom, vois-tu, c'est un esclavage, et je veux que mon fils soit libre (...) Les devoirs du rang, les convenances ! Avec ces mots-là, on violente vos sentiments ou on pervertit vos idées ! Je veux que mon fils soit affranchi de ces liens irritants, puérils !³... » George Sand elle-même a d'ailleurs toujours affirmé le mépris le plus total des titres nobiliaires. En 1849, elle écrivait à son cousin, René Vallet de Villeneuve, très attaché à son titre de comte (titre pourtant relativement récent) : « Ne vous fâchez pas de ce que je supprime les titres. Permettez-moi d'être républicaine. Je vous aime mieux sans titre et sans couronne. La république a supprimé cela pour la seconde fois, et elle n'est pas si méchante que la 1^{re} fois puisqu'elle ne persécute point ceux qui s'amusez encore à ces hochets⁴... » Ce mépris des hochets et de ceux qui les recherchent, on le retrouve encore lorsque George Sand fait dire à deux de ses personnages : « — Mais son mari était baron. — Qui est-ce qui ne l'est pas maintenant ?⁵ » Le marquis a compris que le règne du noble oisif est terminé, et il souhaite se libérer de l'esprit de sa classe⁶. George Sand, une fois de plus donc, s'élève contre l'esprit de caste, contre le poids des convenances : « Ma mère a les ambitions de son milieu, de ses idées... je ne veux pas dire de ses préjugés⁷... » Elle s'élève contre les mariages fabriqués : « Nous savons bien comment se font les mariages du grand monde. On est présenté à une jeune personne qui est censée ne rien savoir de vos prétentions et qui, sans avoir l'air de vous remarquer, vous examine tristement ou narquoisement, en se disant à elle-même : « je tâcherai de m'habituer à la figure de ce monsieur-là ; mais je l'aurais mieux aimé autrement ! » On se revoit deux ou trois fois. Si on se voyait davantage, il serait trop tard pour se raviser. Donc, on s'épouse sans se connaître ; après quoi, l'on se convient si l'on peut⁸. » Aujourd'hui, la remarque n'est certes pas d'une hardiesse étonnante, mais en 1864, elle n'est pas du tout anodine, et bien des spectateurs ont pu se sentir concernés : le Second Empire n'est-il pas le triomphe de l'argent, le règne de la finance et des spéculateurs ? L'argent domine tout et les mariages d'ambition et d'intérêt sont monnaie courante.

Notons d'ailleurs, que dans cette pièce que d'aucuns ont jugée trop idéaliste, l'argent est sans cesse présent... Dans *Le Marquis de Villemer*, George Sand défend, comme elle l'a toujours fait, l'amour contre les préjugés, l'élan du cœur contre les contraintes sociales, la pureté du sentiment contre l'hypocrisie des convenances. Et cela quelquefois avec humour : « — Elle pleure toujours son mari ? — Il le faut bien, devant le monde ! — C'est juste. Sans ça, le monde ne le saurait pas⁹. »

Le thème du *Marquis de Villemer*, nous le voyons, est moins anodin qu'il ne le paraît à première vue. Mais ce qui fait surtout l'intérêt de la pièce, c'est la nature même des personnages, c'est la manière délicate dont George Sand a su leur donner une épaisseur, c'est la vérité psychologique avec laquelle elle a peint l'évolution de leurs passions.

Le personnage central est Caroline de Saint-Genève ; la jeune fille est vertueuse, honnête, scrupuleuse, mais sans fadeur. Son esprit résolu, une certaine force de caractère, lui confèrent une sorte de virilité. Cette virilité vient aussi peut-être du fait que le personnage a été imaginé par une femme, une femme qui possédait ces qualités et qui les souhaitait à toutes les femmes. Un homme en aurait fait peut-être une poupée plus délicate et plus superficielle. Certains aspects de Caroline rappellent dans cette mesure un peu George Sand elle-même. On reconnaît George Sand encore lorsque le personnage déclare : « Si j'étais mariée, ce serait pour rassembler ma couvée autour de moi¹⁰... » Combien de fois entendons-nous George Sand parler, dans son *Agenda*, dans sa *Correspondance*, de sa « nichée de Nohant » ! Et dans l'amour de Caroline pour son neveu, ne reconnaît-on pas l'amour de George Sand pour Maurice ? : « Un amour ! si doux, si caressant, si drôle ! Mais non, les hommes ne comprennent pas ça, qu'un enfant remplisse tout le cœur et toute la vie d'une femme ! Ils n'y croient pas¹¹. »

Le deuxième personnage, c'est Urbain, le marquis de Villemer. C'est un être silencieux, farouche, amoureux de la nature. Il a eu un fils, non reconnu, né d'une liaison illégitime, et il a choisi de faire élever cet enfant loin du monde, à la campagne. C'est encore George Sand elle-même et son rousseauisme que nous retrouvons là.

Nombre de détails rappellent d'ailleurs George Sand ou ses proches. Réminiscences involontaires ou allusions évidentes ? Ainsi le personnage d'Urbain qui évoque un peu Maurice Sand. Ainsi encore le duc d'Aléria, le frère du marquis, qui propose à ce dernier d'adopter son fils et prévoit ainsi les réactions de leur mère, qui ignore encore cette paternité : « Ma mère commence par gronder, on

lui montre l'enfant, elle le trouve charmant, il doit l'être. Elle pardonne, tu te maries... » Devons-nous voir ici une allusion (involontaire) à la grand-mère de George Sand, Marie-Aurore de Saxe qui, n'ayant pas accepté le mariage de son fils unique avec une fille du peuple, finit quand-même par céder lorsqu'on met sur ses genoux une fillette qu'elle ne connaît pas, devant laquelle elle s'attendrit, et qui se révèle être sa petite-fille¹². Ce n'est pas la première fois que George Sand utiliserait, dans une œuvre, ses souvenirs personnels, ses expériences, des anecdotes familiales, des voyages... N'a-t-elle pas l'habitude de se mettre tout entière dans son œuvre ? Y compris dans les moindres détails ?

Au marquis silencieux, gauche, enclin à la mélancolie, George Sand oppose le frère, le duc d'Aléria, un dandy attaché à la vie mondaine, inconséquent mais séduisant, spirituel et toujours prêt à prendre de sages résolutions... oubliées le lendemain. Un charmant mauvais sujet. On ne peut s'empêcher, en écoutant les deux frères, dans la scène 7 du premier acte par exemple, de penser à Octave et Coelio des *Caprices de Marianne*. Une réplique comme celle-ci pourrait être extraite de la pièce de Musset : « *Le marquis* : Morte la passion, morte la vie. *Le duc* : L'amour est mort, vive l'amour !¹³ » Au début de la pièce, le spectateur apprend que le duc a passé la nuit... sous un arbre de la forêt de Fontainebleau. La forêt de Fontainebleau est-elle nommée là par hasard ? Est-ce un souvenir, même inconscient, du séjour éprouvant de George Sand et Musset à Fontainebleau ? On ne peut l'affirmer, mais on ne peut nier que les deux frères ne soient des sosies d'Octave et Coelio, comme on ne peut nier que George Sand, une fois de plus, ne fasse de son vécu la substance de son œuvre.

Le quatrième personnage de la pièce est la marquise, la mère des deux frères, une femme de l'Ancien Régime égarée sous le Second Empire, démodée mais charmante, douce mais énergique et décidée. Une forte personnalité, de la bonté, de la franchise, de l'esprit. On pense un peu, encore une fois, à Marie-Aurore de Saxe qui éleva George Sand. Elle se montre tout entière dès le début de la pièce ; on la voit moins ensuite, mais sa personnalité reste toujours présente.

Et, en repoussoirs, des personnages secondaires plus falots : Diane, celle qu'on destine au marquis comme épousc, une jeune fille plutôt incolore. Madame d'Arglade, une petite bourgeoise « savonnée de noblesse », une toquée qui se mêle de ce qui ne la regarde pas et qui prétend « faire » des mariages.

Certes, on peut deviner, dès le premier acte, que Caroline

épousera le marquis ; mais cela n'a guère d'importance : ce n'est pas l'action qui fait l'intérêt de cette comédie, mais l'observation fine et juste de la naissance et de l'évolution d'une belle passion. Et si les personnages paraissent quelquefois un peu trop vertueux, admettons quand-même qu'il s'agit là d'un beau mensonge.

2. Le triomphe du Marquis de Villemer

George Sand quitte Nohant pour Paris le 8 janvier 1864, d'une part parce que sa présence à l'Odéon sera nécessaire quand commenceront les répétitions du *Marquis de Villemer*, et d'autre part, parce que la première de la pièce en un acte de Manceau, *Marceline ou une journée à Dresde*, est annoncée pour le 13 janvier.

Les premiers soucis sont ceux de la distribution : on choisit Clerh pour le rôle de Benoît, Mademoiselle Leprévost pour celui de Diane de Saintrailles. On cherche un duc d'Aléria ; Berton¹⁴ finit par accepter le rôle. Reste à trouver une marquise : on arrête le choix sur Madame Masson ; mais on s'en repent très vite, comme nous pouvons le constater dans l'*Agenda* de George Sand : « 23 janvier : ... Le soir, Mme Masson, la future marquise de *Villemer* vient débiter un fragment de son rôle. *C'est bien doux*... 25 janvier : ... On cause sur la marquise... 26 janvier : ... Mme Masson me fait damner. Quelle grue !... 27 janvier : ... Répétitions (...) Les autres vont bien, mais la marquise... c'est toujours plus bête. 29 janvier : ... On perd toujours le temps à seriner la bourrique¹⁵... » On est donc obligé de se séparer de Madame Masson et de faire appel aux talents de Mademoiselle Ramelli qui, malgré son jeune âge (par rapport à celui du rôle) campera une marquise beaucoup plus vraie, beaucoup plus naturelle.

Les ennuis ne font que commencer ; George Sand a été souffrante ; elle a dû s'aliter pendant plusieurs jours et Manceau l'a remplacée tant bien que mal à l'Odéon. Le 25 janvier, elle va mieux et peut assister elle-même aux répétitions, mais l'un des comédiens, Ribes, qui doit tenir le rôle du marquis, « disparaît ». On cherche un remplaçant, qu'on ne trouve pas. Ribes réapparaît le 10 février, « mais ne sait pas un mot de son rôle et il a une mine de détérré¹⁶ » ; mais il restera quand-même. Et les répétitions vont cahin-caha : comédiens absents, « oranges avec La Rounat », extinction de voix de Ribes qui

« s'est battu avec sa femelle », « affreux décors », Ribes « qui tousse plus que jamais ». Manceau rage, et George Sand le remonte¹⁷. Le 18 février, elle écrit à ses enfants : « On commence à travailler sérieusement à l'Odéon. Mais on a perdu tant de temps, que nous ne serons pas prêts avant la fin du mois, et peut-être le 2 ou 3 mars. Voilà ce qu'ils reconnaissent aujourd'hui. Mais Larou-nat¹⁸ est si braquée que demain ce sera peut-être encore changé. Aujourd'hui on a essayé un très beau décor, mais il avait oublié de commander le plafond et l'anti-chambre. Enfin ! Je ne veux pas vous ennuyer de mes



ennuis ; ils ne sont pas minces, et vous seriez étonnés de la provision de patience que je fais tous les matins pour la journée (...).

J'ai dû veiller à la toilette de Mlle de Saintrailles qui avait été habillée comme une portière¹⁹... » Malgré tout, la mise en scène progresse, et La Rounat peut annoncer la première pour le 29 février.

Mais des bruits courent dans Paris, dans le Quartier Latin surtout... On parle d'une cabale du parti cléricale contre George Sand et sa pièce. George Sand n'a-t-elle pas publié, l'année précédente, *Mademoiselle La Quintinie*²⁰, un roman féroce-ment anticlérical, et cela pour répondre à la publication, en 1862, d'un piètre roman d'Octave Feuillet, *L'Histoire de Sibylle*²¹, une niaiserie dévote dans laquelle cet auteur, surnommé le *Musset des familles*, faisait une apologie maladroite et sentimentale du catholicisme. George Sand, pour qui le catholicisme c'est la négation du progrès, l'obstacle à la justice sociale, l'hypocrisie institutionnalisée, l'entrave à la liberté de conscience, ne pouvait rester silencieuse. Et, avec *Mademoiselle La Quintinie*, George Sand devint la muse du parti libéral, le chantre de l'anticléricalisme, la voix de l'opposition, l'égérie des étudiants du Quartier Latin. Et lorsque ces bouillants jeunes gens apprennent que les cléricaux ont l'intention, par une cabale, de faire expier à George Sand les audaces de *Mademoiselle La Quintinie*, ils se mobilisent et se préparent à défendre leur idole.

Le 29 février, jour de la première, dès dix heures du matin, le quartier de l'Odéon est encombré de la foule des étudiants qui font la queue en riant et en chantant, et cela malgré la pluie qui ne cesse de tomber. Ceux qui savent que George Sand demeure tout près de là, au n° 3 de la rue Racine²², vont chez elle et défilent ainsi, quatre par quatre, pour lui demander des places et protester contre le parti cléricale en donnant leur nom. Quand Madame Fromentin²³ sort de l'immeuble, elle reçoit une ovation, car on la prend pour George Sand ! Et cette effervescence va durer jusqu'au soir. Beaucoup n'ont pas obtenu de place car la salle était déjà à moitié pleine avec les officiels : l'Empereur et l'Impératrice, la princesse Mathilde, le prince Napoléon, la princesse Clotilde²⁴, le duc et la duchesse de Morny...

« ... Le ministres, la police de l'empereur, prennent trop de place, note George Sand, et ce n'est pas le meilleur de l'affaire²⁵... » Et quand arrive l'heure de la représentation, la place de l'Odéon, les rues avoisinantes, la rue Racine sont si encombrées que les spectateurs ont du mal à se frayer un chemin à travers la foule. A huit heures,

THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'ODÉON

Aujourd'hui LUNDI



29 FÉVRIER 1864

Représentation Honorée de la Présence

DE LEURS MAJESTÉS IMPÉRIALES

L'EMPEREUR ET L'IMPÉRATRICE

LE MARQUIS DE VILLEMER

Comédie en quatre actes, en prose

LE DUC D'ALÉRIA.....	MM. BERTON
LE COMTE DE DUNIÈRES.....	SAINT LÉON
LE MARQUIS DE VILLEMER.....	RIBES
M ^{lle} DE SAINT-GENEIX.....	M ^{me} THUILLIER
LA MARQUISE DE VILLEMER.....	RAMELLI
LA BARONNE.....	BORELLI-DELAHAYE
DIANE DE SAINTRAILLES.....	LEPRÉVOST
PIERRE.....	MM. REY
BENOIST.....	CLERH *

Paris. — Typ. Barrois et Co

rue Anselot, 61

George Sand se rend au théâtre et se dirige vers la loge du prince Napoléon et de la princesse Mathilde, d'où elle assistera au spectacle, en compagnie d'un nouvel ami : Gustave Flaubert. Quand l'Empereur et l'Impératrice pénètrent dans leur loge, quelques applaudissements retentissent mais ils sont aussitôt interrompus par des cris : « A bas la claque ! ». « L'Empereur a très bien entendu ; sa figure est restée impassible²⁶ », remarque George Sand.

Dès le début du spectacle, ce ne sont que vivats, cris, acclamations, hurlements, trépignements... « Le prince claquait comme trente claqueurs, se jetait hors de la loge et criait à tue-tête. Flobert (sic) était avec nous et pleurait comme une femme²⁶... » L'Empereur lui-même cédait à l'enthousiasme général et applaudissait. Quant à la très dévote Impératrice, on peut se demander quelle contenance elle pouvait bien prendre devant ce triomphe de l'auteur de *Mademoiselle La Quintinie* !

Dehors, des centaines d'étudiants qui n'avaient pu entrer faute de place, étaient massés, prêts à faire le coup de poing ; un témoin raconte : « ... Cette vaste place de l'Odéon était pleine d'une foule tumultueuse qui attendait au dehors des nouvelles du spectacle, et lorsqu'à chaque entr'acte des spectateurs bénévoles venaient conter le succès de l'œuvre, c'étaient dans cette multitude houleuse des hurrahs frénétiques. On criait : Vive Mme Sand ! on agitait des chapeaux. Tout le monde applaudissait avec une généreuse expansion de joie le triomphe de la grande artiste.

Et dans le théâtre même, c'était une sorte de délire. La présence du chef de l'Etat, qui d'ordinaire impose un certain respect et glace les représentations, n'avait pu refroidir l'enthousiasme du public. C'était des tonnerres d'applaudissements à chaque mot un peu saillant ; c'était des rappels sans fin, des trépignements et des cris si furieux, que les acteurs, surpris eux-mêmes de ces bruyantes démonstrations, et incertains du sentiment auquel il fallait les attribuer, tremblaient comme la feuille et eurent beaucoup de peine à se remettre.

J'ai vu depuis bien des premières représentations, et j'en ai vu de très chaudes ; aucune qui pût se comparer à celle du *Marquis de Villemer* pour l'émotion profonde, pour la joie tumultueuse dont témoigna le public²⁷... » Le spectacle s'achève dans un délire indescriptible. George Sand est abasourdie, les acteurs aussi. Au foyer, plus de deux cents personnes viennent l'embrasser ou lui serrer la main, des gens qu'elle connaît, des gens qu'elle ne connaît pas ; elle n'en peut plus. Elle sort du théâtre dans une haie de « Vive George Sand ! Vive *La Quintinie* ! » On

la suit au café Voltaire ; on y crie encore ; elle se sauve. Un journaliste raconte : « Un élan unanime a alors emporté les admirateurs de Mme Sand vers sa demeure, rue Racine ; mais Mme Sand n'était pas chez elle. Après avoir pendant quelque temps répété son nom sur un air resté populaire dans le quartier des Ecoles, les groupes désappointés se sont retirés. Quelques-uns cependant, qui furent bientôt rejoints par d'autres, se rendirent sur la place Saint-Sulpice ; là, ils furent définitivement contraints de se disperser²⁸... »

George Sand elle-même a noté : « ... C'est presque une émeute, car les 600 étudiants qui n'ont pu entrer vont chanter des cantiques à la porte du club catholique et de la Maison des Jésuites²⁹... » « (ils chantent) en fausset : *Esprit saint, descends en nous !* et autres cantiques, par moquerie. Ce n'était pas bien méchant, mais comme tous ces enfants s'étaient grisés par leurs cris et leur queue de douze heures sur la place, on craignait de les voir aller trop loin, et la police les a dispersés. Quelques-uns ont été bousculés, déchirés et menés au poste. Ni coups ni blessures pourtant. On s'attendait à du bruit et on avait consigné deux régiments, avec ordre d'être prêts à monter à cheval. Les jeunes gens avaient résolu de dételier mes chevaux de sapin³⁰ et de m'amener rue Racine³¹. »

Le lendemain, le soleil est revenu, il fait beau ; George Sand reçoit « des bouquets et des visites toute la journée. Berton est dans l'ivresse, La Rounat radieux³²... » Le soir, deuxième représentation ; elle n'est guère moins mouvementée : « La seconde de *Villemer* a été ce soir encore plus chaude que celle d'hier. C'est un triomphe inouï, une tempête d'applaudissements d'un bout à l'autre, à chaque mot, et si spontanée, si générale, qu'on coupe trois fois chaque tirade. Le groupe des claqueurs, quand il essaye de marquer des points de repère à cet enthousiasme ne fait pas plus d'effet qu'un sac de noix. Le public ne s'en occupe pas, il interrompt où il lui plaît, et c'est le tonnerre. Jamais je n'ai rien entendu de pareil. La salle est comble, elle croule, la tirade de Ribes³³, au second acte, provoque un délire. Dans les entr'actes, les étudiants chantent des cantiques dérisoires, crient : *Enfoncés les Jésuites ! Hommes noirs, d'où sortez-vous ?* et *Nous les fessons*, de Béranger, *Vive George Sand ! vive Villemer !* On rappelle les acteurs à tous les actes. Ils ont de la peine à finir la pièce (...)

Aujourd'hui, il y avait dans la salle pas mal de catholiques qui essayaient de prendre des airs dédaigneux et embêtés. Mais ils ne pouvaient pas seulement cracher, et la moindre parole de leur part eût fait éclater une tempête³⁴. » Le soir, George Sand note dans son *Agenda* : « ... C'est une campagne contre les Jésuites que font ces

pauvres enfants, et c'est un réveil de la jeunesse qui fait plaisir en somme³⁵... » Le succès du *Marquis de Villemer* est prodigieux; la salle est comble à chaque représentation; les recettes dépassent toutes les espérances. « L'Odéon est illuminé tous les soirs (...) Les voyageurs qui arrivent à Paris et qui passent le soir devant l'Odéon font arrêter leur sapin avec effroi et demandent si c'est une révolution, si on a proclamé la république³⁶... »

La critique est unanime dans l'éloge, voire dans le dithyrambe³⁷. Théophile Gautier, Jules Janin, Paul de Saint-Victor proclament leur admiration. *Le Constitutionnel*, *Le Temps*, *Le Moniteur Universel*, *La Presse*, *Le Journal des Débats*, *L'Illustration*, *Le Monde Illustré*, publient des critiques enthousiastes.

Dans ce concert de louanges, une seule fausse note : l'inévitable voix des frères Goncourt qui, trempant leur plume dans le fiel habituel, écrivent dans leur *Journal* : « Nous portons notre volume à Mme Sand. Dans le contrejour où elle se tient obstinément, nous apercevons en elle comme un type de mulâtresse. Elle est plus animée, plus causante, plus vivante que la première fois, mais aussi nulle. Il semble que ce succès de *Villemer* ait fait circuler son sang un peu plus activement. Elle parle avec chaleur de ces six cents cartes d'étudiants, reçues par elle le lendemain de la représentation, et paraît se reposer, pour ses succès futurs, sur ce fanatisme de la jeunesse. Oh ! le mauvais symptôme, ce mouvement d'esprit, que je vois commencer en ce moment, qui fait entrer la politique dans la littérature et qui sans mesure, servilement, porte aux nues la plus plate œuvre signée d'un nom libéral ! Enfin, qu'est-ce que *Villemer* comparé à un hémistiche d'Hugo ? Pour moi, je ne désire qu'une chose, c'est que ce mouvement ait son apogée stupide, pour que l'injustice et la bêtise en sautent aux yeux.

Du reste, un pur néant que ce bavardage de Mme Sand, où rien n'a la grâce ni l'esprit, pas même les compliments qu'elle vous fait. Elle va prendre désormais ses quartiers d'hiver à Palaiseau³⁸. Et c'est bien fait : c'est là que Mme Cottin a fini³⁹ ! » Les Goncourt n'ont peut-être pas tout à fait tort lorsqu'ils attribuent le succès de la première du *Marquis de Villemer* (au moins en partie) à l'enthousiasme sympathique mais peu objectif de la jeunesse du Quartier Latin. Mais d'un autre côté, on ne peut s'empêcher de soupçonner, chez les deux frères, un dépit, une amertume qui pourraient expliquer leur rancœur. (Ce ne serait d'ailleurs pas la première fois qu'on les verrait manifester de tels sentiments). Intransigeants, les frères Goncourt le sont plus aisément avec leurs « confrères » qu'avec eux-mêmes. Certes, on ne peut que leur donner raison lorsqu'ils estiment qu'un créateur ne doit

compter que sur les qualités de son œuvre pour connaître le succès. Mais on les verra l'année suivante, avec beaucoup moins de scrupules, demander l'aide de la princesse Mathilde (qui se piquait de protéger les arts et les artistes), pour lancer leur pièce, *Henriette Maréchal*. Juliette Adam précise même, dans ses souvenirs « On racontait que le comité de lecture avait été *forcé* par ordre souverain de recevoir la pièce⁴⁰... » Or, la première représentation d'*Henriette Maréchal* sera un désastre. La pièce, malgré le patronage officiel (et peut-être à cause de cela), sera copieusement sifflée par les jeunes étudiants du Quartier Latin. On apprécie mieux ainsi à sa juste valeur le mépris des Goncourt pour cette jeunesse venue acclamer George Sand au soir de *Villemer* et dont ils savaient bien qu'elle ne leur serait jamais très favorable.

Et Dumas ? Dumas qui est un peu pour quelque chose dans ce succès. Il était à l'Odéon, le soir de la première et, après le spectacle, au foyer, il fut un des premiers à



venir embrasser George Sand. Mais quelques jours plus tard, le 6 mars, eut lieu la première représentation de sa propre pièce, *L'Ami des femmes*⁴¹. George Sand y assista et, en rentrant chez elle, écrivit à Maurice : « ... J'ai été ce soir voir la première de *L'Ami des femmes*, d'Alexandre. J'en reviens triste. C'est un four. La pièce est charmante, pleine d'esprit, d'habileté, d'originalité; le cœur manque un peu, sinon le cœur du moins la bonhomie. Le public a mal pris certaines gaîtés et certains imprévus trop bien ménagés peut-être. On n'a pas sifflé, mais grogné. La salle était pourtant faite avec tout le savoir-faire de Dumas et pleine de sympathies qui ont bien combattu. Mais après un quatrième acte où le mécontentement s'est manifesté, le cinquième, bien qu'accepté, ne s'est pas relevé avec chaleur. Le rappel a été maigre et les applaudissements courts⁴²... » La critique est du même avis, « c'est l'erreur d'un homme d'esprit », peut-on lire dans la *Revue Contemporaine*⁴³. Emile Montégut ajoute, dans la *Revue des Deux Mondes* : « Si donc, comme on l'a dit, le jeune auteur a donné des conseils à Mme Sand, son travail achevé, il aurait été bien inspiré d'en prendre d'elle à son tour, et de lui demander sa collaboration amicale pour sa pièce nouvelle de *L'Ami des femmes*; elle lui aurait appris des secrets plus précieux que ceux qu'il pouvait lui enseigner, et sa comédie aurait gagné en bien-séance sans rien perdre en franchise⁴⁴. » Quelle ironie du sort ! Alors que la pièce de *l'élève* fut un triomphe, celle du *Maître* est un désastre !

3. Revue de presse

« ... Madame Sand vient de remporter à la scène un des triomphes les plus incontestés qu'il y ait eu depuis longtemps; mais vraiment cela était dans l'ordre inévitable des choses, et il devait arriver infailliblement un jour où elle battrait les dramaturges les plus experts et les plus rompus à toutes les ruses du métier rien que par le seul choix de son sujet et le seul instinct de son génie... »

Emile MONTEGUT

Revue des Deux Mondes - 15 mars 1864.

« *Le Marquis de Villemer* a obtenu lundi dernier, à l'Odéon, un véritable triomphe. Comme tous les esprits habitués à une forme par de longs et nombreux succès, George Sand, en passant du roman à la scène, ne se rendait pas tout à fait compte des perspectives du théâtre. Elle faisait un tableau là où il fallait un décor, et malgré le charme de l'exécution, dans ses pièces, beaucoup

d'effets ne franchissaient pas la rampe. Ses réussites mêmes de *Claudie*, du *Champi*, du *Mariage de Victorine*, laissaient quelque chose à désirer, surtout en songeant au génie déployé par l'auteur dans un autre ordre de productions d'un charme enivrant et d'une séduction irrésistible. En un mot, pour parler avec une franchise qu'elle est digne d'entendre, George Sand dramaturge n'était pas l'égale de George Sand romancier. Même en faisant la part des paresse de l'admiration qui redoute de se déplacer, on n'éprouvait pas le même enthousiasme pour ses pièces que pour ses livres. Mais, dès aujourd'hui, on peut dire qu'elle a posé un pied vainqueur sur les planches où il est difficile aux plus fermes de se tenir. Comme Balzac, qui serait à coup sûr devenu un grand écrivain dramatique si la mort lui en eût laissé le loisir, George Sand a longtemps cherché sa formule, mais elle l'a trouvée maintenant et la possède d'une manière complète... »

Théophile GAUTIER

Le Moniteur Universel - 7 mars 1864.

« On prédisait l'orage sur *Le Marquis de Villemer* : l'orage a éclaté, mais il a été tout d'admiration et tout d'enthousiasme. On annonçait une cabale : la cabale, c'était le public acclamant et applaudissant, à travers une comédie excellente, l'auteur de tant de chefs-d'œuvre (...) Ce beau drame est peut-être le chef-d'œuvre de Mme Sand au théâtre. L'enjouement y tempère l'émotion dans une juste et exacte mesure; un pathétique discret et profond s'y mêle à la vérité des caractères tracés d'une main délicate...

Les figures légèrement idéalisées n'ont rien de surfait ni de chimérique. C'est l'idéal familial, c'est le naturel dans la poésie domestique. Le style est celui du livre : éloquent et simple, harmonieux et calme, s'élevant et redescendant sans effort. Il se distingue surtout par des qualités de raillerie fine que Mme Sand n'avait pas eues à ce degré jusqu'ici. Le premier acte étincelle : jamais ce génie n'a eu tant d'esprit. »

Paul de SAINT-VICTOR

La Presse - 7 mars 1864.

« Combien d'œuvres nouvelles ! *L'Ami des femmes*, que les femmes les plus discrètes appellent *L'Ennemi des femmes*; *Le Marquis de Villemer*, un chef-d'œuvre de naturel, et *Faustine*, une page d'histoire romaine. La liberté des théâtres va féconder la maison de Molière et le palais de Shakespeare.

Théodore de BANVILLE

L'Artiste - 15 mars 1864.

« ... Tous les personnages sont honnêtes, délicats, distingués ; c'est une pastorale en plein hôtel Saint-Germain... »

M. LISTENER

Revue et Gazette des théâtres - 3 mars 1864.

« Ainsi l'œuvre est complète ; elle est calme, elle est vraie et va simplement ; pas de crime, pas d'effet, pas de cliquetis inutile ; enfin rien ne manque au dernier succès de George Sand. Lui-même, s'il avait eu la chance heureuse d'assister à la première représentation du *Marquis de Villemer*, le grand Frédéric, qui comprenait toutes choses, n'eût pas écrit à son ami Voltaire sa belle lettre à propos de *Nanine*⁴⁵, « Comme vous n'avez pu réussir à m'attirer dans la secte de La Chaussée, personne n'en viendra à bout (...) Mon zèle pour la bonne comédie va si loin, que j'aimerais mieux y être joué que de donner mon suffrage à ce monstre bâtard et flasque que le mauvais goût de ce siècle a mis au monde... » Il n'y allait pas de main morte en belle et bonne critique, le grand Frédéric !

Par un de ces grands bonheurs qui n'arrivent qu'aux très heureuses comédies, celle-ci est jouée à merveille... »

Jules JANIN

Le Journal des débats politiques et littéraires
Lundi 7 mars 1864.

4. Les représentations du *Marquis de Villemer*

29 février 1864 : Création du *Marquis de Villemer*, à l'Odéon, avec la distribution suivante :

Urbain, Marquis de Villemer	M. Ribes
Gaétan, Duc d'Aléria	M. Berton
Le Comte de Dunières	M. Saint-Léon
Pierre, valet de chambre	M. Rey
Benoît, valet de chambre	M. Clerh
La Marquise de Villemer	Mlle Ramelli
Caroline de Saint-Genève	Mlle Thuillier
Diane de Saintrailles	Mme Leprévost
Léonie, Baronne d'Arglade	Mme Borelli-Delahaye

8 avril 1866 : George Sand offre un dîner (15 couverts) pour la centième représentation du *Marquis de Villemer*⁴⁶. Il y aura 177 représentations.

10 juillet 1867 : « ... Première de la reprise de *Villemer*, la 178^e, très bien jouée. Salle comble. Grand succès. Recette, malgré tous les services de ce jour : 2.080 F⁴⁷... »

1875 : Par contrat des 16/18 mars 1875, *Le Mariage de Victorine* et *Le Marquis de Villemer* entrent au répertoire de la Comédie Française.

« ... Mme Sand a exprimé le désir que le rôle de la Marquise de Villemer fût joué par Mme Arnould-Plessy⁴⁸... »

Les représentations commencèrent à la fin de septembre 1875. George Sand, souffrant déjà du mal qui l'emportera quelques mois plus tard, ne put assister aux répétitions.

4 juin 1877 : Reprise à la Comédie Française, avec la distribution suivante :

Urbain, Marquis de Villemer	M. Worms
Gaétan, Duc d'Aléria	M. Delaunay
Le Comte de Dunières	M. Thiron
Pierre	M. Barre
Benoît	M. Tronchet
La Marquise	Mme Brohan
Caroline de Saint-Genève	Mme Croizette
Diane de Saintrailles	Mme Reichemberg
Mme d'Arglade	Mme Ponsin

Bernadette Chovelon, dans le présent numéro de *Présence de George Sand*, fait le récit de cette représentation qui se termina par l'inauguration d'une statue de George Sand réalisée par son gendre le sculpteur Clésinger. La pièce fut représentée 46 fois en 1877.

1879 : La pièce est jouée au Gaiety Theatre à Londres, par la troupe du Théâtre-Français (avec Sarah Bernhardt).

1917 : Dernières représentations du *Marquis de Villemer* à la Comédie Française.

Le Marquis de Villemer fut joué 214 fois à la Comédie Française (au total).

20 avril 1926 : Première d'une reprise du *Marquis de Villemer* à l'Odéon, pour les cérémonies du cinquantenaire de la mort de George Sand. Aurore, sa petite fille, y assiste. □

NOTES

- 1 *RDM*, 15 mars 1864.
 - 2 *Le Marquis de Villemer* (roman), Ed. Michel Lévy, 1864, p. 215-216.
 - 3 *Le Marquis de Villemer* (pièce), Acte II, scène 2.
 - 4 Lettre de George Sand à René Vallet de Villeneuve, 22 mai 1849, *Correspondance*, Ed. G. Lubin, Garnier, t. IX, p. 168-169, George Sand est d'autant plus à l'aise dans son jugement qu'elle-même est baronne et descendante d'un roi de Pologne.
 - 5 Acte I, scène 2.
 - 6 Cf. Acte II, scène 2.
 - 7 Le marquis, parlant de sa mère, acte II, scène 11.
 - 8 Urbain, acte II, scène 1.
 - 9 Acte I, scène 2.
 - 10 Acte III, scène 2.
 - 11 Acte III, scène 2.
 - 12 Cf. *Histoire de ma vie*, II^e partie, chapitre 9.
 - 13 Acte II, scène 12.
 - 14 Charles, Francisque Montan, dit Francis Berton. Né à Paris le 16 septembre 1820. Il a joué dans trois pièces de George Sand : *Françoise*, *Le Marquis de Villemer*, *L'Autre*. George Sand lui a dédié *Pierre qui roule* (*RDM*, 1869). Son fils Pierre (1842-1912) fut aussi comédien.
 - 15 Inédit. *Agendas de George Sand*, 1864, BN, Ms, N.a.fr. 24826.
 - 16 Inédit. *Agendas de George Sand*, 10 février 1864, BN, MS, N.a.fr. 24826.
 - 17 Tous ces détails d'après l'*Agenda de George Sand*, 1864.
 - 18 Sic pour La Rounat.
 - 19 Inédit. Lettre de George Sand à ses enfants, 21 février 1864, autographe : BHVP, G 1851.
 - 20 *Mademoiselle La Quintinie* : roman publié en volume par Michel Lévy en 1863. Cette œuvre est disponible aujourd'hui dans la collection *Les Introuvables* (Ed. d'Aujourd'hui, 1975).
 - 21 *L'Histoire de Sibylle* fut publiée en 1862 dans la *RDM*, et c'est dans cette même revue que George Sand répliqua avec *Mademoiselle La Quintinie*.
 - 22 Depuis 1851, George Sand demeure, durant ses séjours parisiens, au n° 3 de la rue Racine. Elle a occupé, dans cet immeuble qui existe toujours mais qui ne porte pas de plaque, plusieurs appartements successifs. Elle quittera la rue Racine pour le 97 de la rue des Feuillantines. Puis, à compter de 1868, elle occupera un appartement au 5 de la rue Gay-Lussac.
 - 23 Il s'agit de Marie Cavallet de Beaumont, l'épouse d'Eugène Fromentin. Les Fromentin étaient des amis de George Sand qui éprouvait une certaine admiration pour le peintre-écrivain. En 1866, elle lui dédia un roman : *Monsieur Sylvestre*.
 - 24 Le prince Napoléon : il s'agit de *Napoléon*, Joseph, Charles, Paul, dit prince Napoléon (Jérôme). C'est le second fils du roi Jérôme. Il est né à Trieste, le 9 septembre 1822. En 1848, il se rallia à la République et fut élu à la Constituante puis à la Législative. Le Prince est connu pour ses idées républicaines qu'il continue d'affirmer, même sous le Second Empire. De plus, ses idées anticléricales le font très mal voir de l'Impératrice. On le surnomme *Le prince rouge*. Ses relations avec George Sand ont commencé en 1852. Il aida alors la romancière dans ses interventions pour faire libérer ou pour secourir les prisonniers politiques d'après le coup d'état du 2 décembre. Il vint à Nohant en 1857. Il y reviendra en 1868. Maurice Sand accompagna le Prince sur son yacht en 1861, pour un voyage en Amérique. George Sand aura l'intention de dédier au Prince *Le Marquis de Villemer* (le roman) pour l'édition populaire de 1875, mais cette édition ne verra pas le jour. Le Prince mourra le 18 mars 1891 à Rome.
- La princesse Clotilde : il s'agit de la princesse Clotilde de Savoie, la fille de Victor-Emmanuel I^{er}, roi de Sardaigne. Elle était, depuis 1859, l'épouse du prince Napoléon.
- La princesse Mathilde : c'est la sœur du prince Napoléon (1820-1904). La princesse Mathilde, pendant le Second Empire, protégea les arts et son salon fut longtemps fréquenté par de nombreux artistes et écrivains (Flaubert par exemple).
- 25 Lettre de George Sand à Maurice, 28 février 1864, *Correspondance*, Calmann-Lévy, 1882-1884, t.V, p. 14 à 16.
 - 26 Lettre de George Sand à ses enfants, 1^{er} mars 1864, 2 h du matin ; autographe : BHVP, G 1855.
 - 27 Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, t. IV, Bibl. des Annales, Paris, 1901.
 - 28 *Le Temps* (Chroniques et faits divers), jeudi 3 mars 1864.
 - 29 *Agendas de George Sand*, 29 février 1864, BN, Ms, N.a.fr. 24826.
 - 30 sapin : mot populaire pour désigner un fiacre.
 - 31 Lettre de George Sand à ses enfants, 2 mars 1864 ; autographe : BHVP, G 1856.
 - 32 *Agendas de George Sand*, 1^{er} mars 1864, BN, Ms, N.a.fr. 24826.
 - 33 Ribes tenait le rôle du marquis qui, à la fin du second acte, condamne avec véhémence les préjugés de la caste, du rang, des convenances.
 - 34 Lettre de George Sand à ses enfants, 2 mars 1864 ; autographe : BHVP, G 1856.
 - 35 Inédit. *Agendas de George Sand*, 1^{er} mars 1864, BN, Ms, N.a.fr. 24826.
 - 36 Lettre de George Sand à Maurice, 8 mars 1864, *Correspondance*, Calmann-Lévy, 1882-1884, t.V.
 - 37 Nous publions quelques extraits de presse en fin d'article.
 - 38 George Sand venait en effet d'acheter (au nom de Manceau) une maison à Palaiseau (cf. *George Sand à Palaiseau*, 1977, collectif, Collège George Sand, Beauvais). Cette maison existe encore aujourd'hui.
 - 39 Jules et Edmond de Goncourt, *Journal*, samedi 12 mars 1864. En effet, Mme Cottin, auteur de cinq médiocres romans à succès, est morte en 1807, à Champlan, près de Palaiseau.
 - 40 Juliette Adam, *Mes sentiments et nos idées avant 1870*, Paris, Lemerre 1905, p. 58-59.
 - 41 *L'Ami des femmes*, comédie en 5 actes en prose, Ed. Cadot, 1864.
 - 42 Texte inédit. Lettre de George Sand à Maurice, 6 mars 1864 ; autographe : BHVP, G 1859.
 - 43 A. Claveau, *Revue Contemporaine*, mars 1864, p. 182 à 184.
 - 45 *Nanine*, pièce de Voltaire traitant du même thème que *Le Marquis de Villemer*.
 - 44 *RDM*, 15 mars 1864, p. 471.
 - 46 D'après l'*Agenda*, 1866, N.a.fr. 24828 (BN).
 - 47 *Agenda*, 1867, N.a.fr. 24 829 (BN).
 - 48 I.ov. E 862, fol. 218, Mme Arnould-Plessy : il s'agit de Jeanne Plessy dite Sylvanie Arnould-Plessy (1819-1897). Comédienne et amie de George Sand. Elle joua dans *Comme il vous plaira* (adaptation par George Sand de la pièce de Shakespeare). Elle vint plusieurs fois à Nohant, quelquefois avec le prince Napoléon (Jérôme) dont elle fut la maîtresse. Elle quittera la Comédie Française en 1876.

A propos des *Don Juan de Village*

Trois lettres inédites de George Sand

communiquées par Georges LUBIN,
présentées et annotées par Claude TRICOTEL

Georges Lubin nous a communiqué, et nous l'en remercions, trois lettres inédites dans lesquelles George Sand parle de la création de la pièce *Les Don Juan de Village*. Nous les publions ici et, pour les replacer dans leur contexte, nous avons reconstitué la chronologie de cette période. Nous y ajoutons une lettre de Victor Hugo à George Sand, publiée à l'époque dans *l'Illustration*. Avec *Villemer*, nous avons fait le récit d'un triomphe; avec *Les Don Juan*, voilà celui d'un échec.

* * *

Jeudi 2 août 1866 : George Sand quitte Nohant pour Paris où elle arrive le jour même, et cela afin de préparer la première d'une pièce écrite par elle et par Maurice. On peut émettre des doutes sur l'importance de la collaboration de Maurice dans ce travail; on sait que Maurice était

très velléitaire, voire quelquefois irresponsable, et que sa mère a dû très souvent compenser ses défaillances, rattrapper ses négligences; nous en avons encore une preuve au sujet des *Don Juan de Village*. En effet, cette fois encore, c'est elle qui « monte » à Paris affronter les tracasseries des répétitions et préparer la première. Maurice et Lina doivent la suivre, du moins l'ont-ils promis...

Vendredi 3 août 1866 : George Sand remanie le troisième acte et écrit à ses enfants :

« (Paris) vendredi soir (3 août 1866)
Oui, mes enfants, c'est jeudi qu'on jouera. Donc, embarquez-vous, car à présent il s'agit de tout fixer, les costumes, les petites coupures de détail, etc. On peut juger l'ensemble, on sait et *on joue* et on joue bien. La pièce est très attendrissante, on y pleure autant qu'on y rit. Cellier¹ est arrivée à *très bien* dire et à très bien jouer. La fleur *des champs* (Mlle Bloch)² est adorable. Deshayes³ est parfait, tous enfin. La mère Lamquin⁴ aura un triomphe. Enfin si le public n'est pas content, nous le serons quand même de nos artistes. Harmant⁵ est tout feu pour la pièce, très habile à faire tout ressortir, pas tracassier, enfin charmant, et tout va bien. Le décor délicieux. La scène du balcon très réussie (...)⁶. »

Samedi 4 août 1866 : Répétition du 3^e acte remanié; George Sand y assiste.

Dimanche 5 août 1866 : George Sand fait un aller et retour rapide à Palaiseau. Elle espérait l'arrivée de Maurice et Lina mais... « Les enfants ne partent que ce soir de Nohant. Ils prennent leurs aises. Moi, je suis enrhumée, j'ai la fièvre, et je marche...⁷ » Effectivement, malgré sa fatigue et ses ennuis de santé, George Sand passe toute la journée au Vaudeville. Et le soir, après un dîner amical avec Flaubert chez Magny, et avant de pouvoir enfin se reposer, elle doit procéder elle-même à la distribution des loges !

Maurice et Lina arrivent le 7 août à 5 heures du matin; ils assistent quand même à la répétition, et le soir, pendant que George Sand achève sa distribution de places, ils vont tranquillement au théâtre...

Mercredi 8 août 1866 : Répétition générale. George Sand note : « ... excellente; tout va bien, décors, costumes, artistes surtout. Les assistants rient et pleurent. Ils sont enchantés et prédisent un succès⁸... »

Bel optimisme !

Jeudi 9 août 1866 : C'est la première : « 1^{re} des *Don Juan de Village* au Vaudeville (...) au théâtre à 8 h 1/2.

Succès ordinaire. Le rôle de Delanoy⁹ est mal pris et compromet la pièce. Il faut le diminuer des 3/4. Tout le reste va très bien. St-Germain a eu un succès immense¹⁰. »

Vendredi 10 août 1866 : George Sand passe tout son après-midi au théâtre : coupures, raccords, et le soir : « (...) Malgré un peu de trouble dans la mémoire des acteurs, ils jouent très bien et le public est charmant. Le succès littéraire et moral est assuré. Reste la question d'argent. On verra... »¹¹ Infatigable, George Sand entame dès le lendemain 11 août les répétitions du *Lis du Japon*, un lever de rideau dont la première aura lieu au Vaudeville le mardi 14 août.

Le 15 août, on joue *Le Lis du Japon* et *Les Don Juan de Village*. George Sand écrit : « Immense succès, rappel et applaudissements comme à *Villemer*¹². » Mais ce n'est que l'illusion d'un soir; *Les Don Juan de Village* est loin d'être un succès. La critique est mauvaise; on reproche à cette pièce de n'être qu'une idylle bien éloignée de la réalité, « un genre de paysanneries qui a passé de mode... Les paysans de George Sand sont des agneaux, et nos paysans, ceux de nos campagnes, des renards... », écrit Jules Claretie dans *L'Illustration*¹³. Et même la lettre de Victor Hugo à George Sand publiée quelques jours plus tard dans la même revue, ne pourra inverser le courant :

« Bruxelles, 14 août.

Le bruit de votre illustre nom m'arrive toujours, quoique, devenu solitaire chronique (ce qui finit par être une surdité), je ne sache plus rien de ce qui se passe.

L'idée des *Don Juan de Village* est haute et profonde, comme tout ce qui vient de votre grand esprit. L'immuabilité de l'éternel fond humain, le cœur partout identique à lui-même, la corruption de la ville accentuée par la sauvagerie du village, le vice poussant dans l'herbe aussi bien qu'entre les pavés, Don Juan paysan, cela est vrai de la grande vérité, qui est en même temps la grande originalité. Et ce vice, dompté par l'amour — le plus doux et le plus puissant des belluaires — c'est encore la grandeur charmante, digne de vous, madame.

Regardez à vos pieds et vous y verrez mon admiration. »

Victor HUGO¹⁴

Le dithyrambe ne manque pas d'emphase, mais cela ne fait rien à l'affaire, la pièce n'est pas un succès, et George Sand, un peu amère, écrit à Alexandre Dumas fils :

« Mon cher fils, depuis bien des jours je veux vous écrire mais une pièce tombée donne autant d'occupation

qu'une autre. Enfin me voilà debout bien qu'égorgée par la presse, par la saison, par l'absence de mes amis, par le goût du public du Vaudeville qui n'est pas le mien, par un acteur qui n'a pas voulu ou pas pu amortir les côtés mal pris d'un rôle à côté, par la crainte du choléra qui empêche les étrangers de venir à Paris, par la poltronnerie d'un directeur qui voit tous les théâtres vides et qui ne sait pas lutter quelques jours pour garder au moins les honneurs de la guerre. Vous connaissez votre maman¹⁵, elle est toute prête à recommencer, timide, il est dans son destin de lutter toujours et de faire des choses hardies. Donc mon parti est tout pris et je ne pense qu'à prendre ma revanche sans colère contre personne.

Je me porte bien, sauf un rhume, mes enfants sont ici, nous avons couru ensemble, et ils vont s'en aller à Nohant, moi à Palaiseau pour quelques jours.

(*L'affaire*) Clémenceau¹⁶ a un succès immense et très mérité. Donc le public a ses heures de raison et il ne faut jamais désespérer de lui. Je vous aime et je vous embrasse pour mes enfants et pour moi.

S'il faisait beau, j'irais passer un jour avec vous. Mais où aller par le froid et la pluie ? Jusqu'à quand êtes-vous à S(aint)-Valéry ? Réponse, et au premier rayon de soleil, j'irai vous embrasser tous.

G. Sand
18 août 1866¹⁷.

Puis, dans une lettre à Edouard Plouvier¹⁸, George Sand essaie d'expliquer l'échec :

« Mon cher enfant, je suis touchée de votre bon souvenir. Vous m'avez bien manqué certes, aux *Don Juan*. Mais ne vous voyant pas venir à mon aide, je m'étais bien dit qu'une raison majeure vous tenait éloigné. Je ne sais si la pièce luttera longtemps, je ne dis pas seulement contre la saison et les autres causes qui rendent vides en ce moment les autres théâtres; mais contre les tendances d'un public qui n'aime pas le *genre*. Le public qui assiste depuis la 2^e représentation est très bienveillant, il rit et il pleure. Mais le *payeur* ne vient pas en assez bon nombre pour faire triompher l'œuvre matériellement. Je sais, ainsi que Maurice, en prendre tranquillement mon parti. Il y a beaucoup de choses littéraires qu'on doit produire avec ou sans chances de succès, dès qu'une porte s'ouvre pour les produire au fond. Ce sont des protestations douces et tenaces contre d'autres affirmations qui ont aussi leur raison d'être, mais qui ne remplissent pas toujours leur but. Je vous parle là des *Benoiton*¹⁹ que je regarde comme une pièce à *bonne intention* pervertie dans son effet par le public trop pourri de notre époque. Donc, il



Le Théâtre de Vaudeville à l'époque des "Don Juan de Village".

Ce cliché est le détail agrandi d'une photographie de la rue Vivienne vue de la Bourse, prise au cours de l'été 1866, juste après l'échec des *Don Juan de Village*.

Le théâtre était en effet installé (depuis 1840) rue Vivienne, en face de la Bourse. Il disparaîtra en 1868 sous la pioche des démolisseurs, lors du percement de la rue du Dix-Septembre (aujourd'hui du Quatre-Septembre). Le Vaudeville s'installera l'année suivante, en 1869, dans de nouveaux locaux construits à l'angle du Boulevard des Capucines et de la rue de La Chaussée d'Antin (actuel cinéma Paramount).

faut agir dans tous les sens, critique du fait, réalisme, idéalisation, chacun comme il lui est donné de le faire. Le public très capricieux — comme le temps ! — accueille l'un ou l'autre, selon son jour. Les succès ou les chutes ne comptent pas pour qui marche et veut marcher.

C'est vous dire que je suis déjà remise à la besogne.

Je n'ai pas à me plaindre des artistes, ils ont été très bons, même Delannoy qui a été *mal pris*. Ce n'était pas sa faute, son rôle était trop long.

J'espère que vous nous préparez une belle chose. J'y serai du cœur et des mains, si je suis à Paris, et j'espère y être. Je vous enverrai les *Don Juan* qui sont sous presse²⁰.

A vous, mon cher enfant.

G. Sand
Paris, 22 août²¹. »

Pour se détendre et trouver le réconfort de l'amitié, George Sand partira quelques jours plus tard rendre visite à Dumas fils à Saint-Valéry-en-Caux et à Flaubert dans sa « chartreuse » de Croisset. □

- 1 Cellier : Francine Cellier, actrice.
- 2 Mlle Bloch : Hélène Bloch, actrice.
- 3 Deshayes : Paul Deshayes, acteur.
- 4 La mère Lamquin : Esther Lamquin, actrice.
- 5 Harmant : le Directeur du Théâtre du Vaudeville.
- 6 Lettre inédite de George Sand, aut., BHVP, G 2137. Ceci n'est que le début de la lettre; la suite ne concernant pas la pièce, nous n'avons pas jugé utile de la publier in extenso.
- 7 *Agendas de George Sand*, 5 août 1866, BN, N.a.fr. 24 828, inédit.
- 8 *Ibid.*, 8 août 1866.
- 9 Delannoy : Edmond Delannoy, acteur.
- 10 *Agendas de George Sand*, 9 août 1866, BN, N. a. fr. 24 828.
- 11 *Ibid.*, 10 août 1866, inédit.
- 12 *Ibid.*, 15 août 1866, inédit.
- 13 *L'Illustration*, n° 1 225 du samedi 18 août 1866, p. 99.
- 14 Lettre de Victor Hugo à George Sand, publiée dans *L'Illustration* n° 1 227 du samedi 1^{er} septembre 1866, p. 131-132.
- 15 Dumas fils avait l'habitude d'appeler George Sand *maman* et George Sand celle d'appeler son cadet *mon fils*.
- 16 *L'Affaire Clémenceau* : un roman d'Alexandre Dumas fils.
- 17 Lettre inédite de George Sand à Dumas fils, 18 août 1866, aut., BN, N. a. fr. 14 668, fol. 254 255. Le dernier paragraphe de cette lettre a été publié par Raymond Rhéault, dans son édition de *Mademoiselle Merquem*, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1981, p. 13.
- 18 Edmond Plouvier : ancien ouvrier corroyeur autodidacte devenu littérateur; auteur de nombreux contes, romans, chansons, pièces de théâtre.
- 19 Les Benoîton : *La Famille Benoîton*, une pièce de Victorien Sardou qui avait précédé *Les Don Juan de Village* au Vaudeville et qui avait remporté un vif succès.
- 20 *Les Don Juan de Village* paraîtra effectivement le 22 septembre 1866, chez Michel Lévy.
- 21 Lettre inédite de George Sand à E. Plouvier, 22 août 1866, aut., coll. Pierre Nétange.



Une représentation des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, comédie de G. Sand et Paul Meurice, d'après le roman de G. Sand. Théâtre de la Porte Saint-Martin, dessin d'Adrien Marle, *Le Monde illustré*, 25 juin 1887. (Coll. Claude Tricotel).

(par Claude TRICOTEL)

Les pièces de George Sand jouées à Paris

Liste dressée par Claude TRICOTEL



Titre	Date de création	Théâtre
COSIMA	29 avril 1840	Théâtre-Français
LE ROI ATTEND	6 avril 1848	Théâtre-Français
FRANÇOIS LE CHAMPI	23 novembre 1849	Odéon
CLAUDIE	11 janvier 1851	Porte Saint-Martin
MOLIERE	10 mai 1851	Gaîté
LE MARIAGE DE VICTORINE	26 novembre 1851	Gymnase
LES VACANCES DE PANDOLPHE	3 mars 1852	Gymnase
LE DEMON DU FOYER	1 ^{er} septembre 1852	Gymnase
LE PRESOIR	13 septembre 1853	Gymnase
MAUPRAT	28 novembre 1853	Odéon
FLAMINIO	31 octobre 1854	Gymnase
MAITRE FAVILLA	15 septembre 1855	Odéon
LUCIE	16 février 1856	Gymnase
FRANÇOISE	3 avril 1856	Gymnase
COMME IL VOUS PLAIRA	12 avril 1856	Comédie Française
MARGUERITE DE SAINTE-GEMME	23 avril 1859	Gymnase
LE PAVE	18 mars 1862	Gymnase
LES BEAUX MESSIEURS DE BOIS-DORE	26 avril 1862	Ambigu-Comique
LE MARQUIS DE VILLEMÉR	29 février 1864	Odéon
LE DRAC	28 septembre 1864	Vaudeville
LES DON JUAN DE VILLAGE	9 août 1866	Vaudeville
LE LIS DU JAPON	14 août 1866	Vaudeville
CADIO	3 octobre 1868	Porte Saint-Martin
LA PETITE FADETTE, opéra-comique, (en collaboration avec Michel Carré).	11 septembre 1869	Opéra-Comique
L'AUTRE	25 février 1870	Odéon

Pour être complet, il faudrait ajouter à cette liste la création le 7 novembre 1872, au Théâtre de Cluny, d'un proverbe : UN BIENFAIT N'EST JAMAIS PERDU, mais l'événement est bien mince pour qu'on puisse ajouter cette création aux 26 pièces.

Les pièces et les scénarios de George Sand pour le Théâtre de Nohant

Liste dressée par Gay MANIFOLD

Première représentation	Titre	Provenance si elle est connue
1846 - 8 décembre	LE DRUIDE PEU DELICAT	0 33 A & B ¹
9 décembre	PIERROT PRECEPTEUR	
	CASSANDRE PERSUADE	0 24
10 décembre	SCARAMOUCHE BRIGAND	0 52
11 décembre	THOMIRIS REINE DES AMAZONES	0 54
12 décembre	LES DEUX VIVANDIERES	0 32
13 décembre	LA BELLE AU BOIS DORMANT	Boîte 55 ²
14 décembre	SCARAMOUCHE PRECEPTEUR	
17 décembre	PIERROT MAITRE DE CHAPELLE	0 46
31 décembre	DON JUAN	
1847 - 1 ^{er} janvier	PIERROT COMEDIEN	0 45
3 janvier	LA FAMILLE PIERROT	
10 janvier	L'INCROYABLE A CONSTANTINOPLE	
11 janvier	LE PHILTRE	
13 janvier	LA CAVERNE DU CRIME	0 25
20 janvier	LA NUIT AUX SOUFFLETS	
21 janvier	LE MARIAGE AU TAMBOUR	
24 janvier	LA ROYALE OU BOISHARDY	H 351 ³
27 janvier	LE SOURD OU L'AUBERGE PLBINE	
29 janvier	LE DESERTEUR	
30 janvier	RIQUET A LA HOUPE	0 50
6 juillet	CASSANDRE ASSASSIN	0 23
25 décembre	BARBE BLEUE	0 21
31 décembre	L'AUBERGE DU CRIME	0 19
1849 - 2 octobre	L'AVENTURIER	
18 octobre	ARLEQUIN MEDECIN	0 18
	MAISON DE BOIS	0 39
12 novembre	PROLOGUE-CENDRILLON	0 26

13 novembre	UNE NUIT A FERRARE ou LES ENFANTS DU SOIR	0 47
15 novembre	LE PODESTAT DE FERRARE	
24 novembre	BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN	0 22
27 novembre	LES GRANDES INFORTUNES DE PIERROT	
? novembre	CASSANDRE HOMME VERTUEUX	
25 décembre	L'INCONNU PIERROT ENLEVE	0 38
26 décembre	PIERROT BERGER	
1850 - 6 janvier	LA JEUNESSE D'HENRI V	
10 février	LELIO	Publié sous le titre de MARIELLE
5 juillet	L'ANGLAIS EN VOYAGE - UN LION - MONSIEUR LE MAIRE	
8 août	CLAUDIE	CLAUDIE
5 octobre	LE SPECTRE	0 51
17 octobre	PIERROT BERGERE	H 359
1851 - 9 février	LA MALEDICTION	H 349
10 juin	DEBUT DE COLOMBINE	0 30
17 juillet	FAMILLE DE VANDERKE	Publié sous le titre : LE MARIAGE DE VICTORINE
4 octobre	NELLO	Publié sous le titre : MAITRE FAVILLA
9 octobre	TESTAMENT DU VEINTURIER	
1852 - 15 juillet	DEMON DU FOYER	DEMON DU FOYER
1853 - 29 juillet	LE PRESOIR	LE PRESOIR
1856 - 8 septembre	OTE DONC TA BARBE	
11 septembre	CHARLOTTE ET LA POUPEE	
17 septembre	LES CRETARDS	H 366
30 septembre	LES PREMIERES ARMES DE MARIO	
13 octobre	C'EST POUR LA FRIME	
18 octobre	LE CŒUR SENSIBLE	
21 octobre	LE VACHER DE LA COURONNE	
24 octobre	LA PREDICTION	
26 octobre	LE BAIL A JEANNETTE	0 20
27 octobre	MARIO	
2 novembre	LE BŒUF CHAUVET	H 358
11 novembre	LA FEMME BATTUE	0 36
23 novembre	LA DATURA FASTUOSA	0 29

1857 - 13 septembre	VIVE LE ROI ! VIVE LA LIGUE !	
22 septembre	JACQUES	
30 septembre	PIERRE RIALLO	
2 octobre	UN HERITAGE	
11 octobre	L'EMIGRE, OU LE CHEVALIER DE TINTIGNAC	0 34
21 octobre	LES CHEVALIERS DU SOLEIL	
30 octobre	DANIEL	
19 novembre	LE DALES	
1858 - 23 septembre	EUSTACHE OU LE PETIT RAMONEUR	Arsenal, Acq. 1963, 0384.
1859 - 4 septembre	BILORA-L'AMOUR ET LA FAIM	H 316
25 septembre	LE POULAILLER	0 48
11 octobre	L'AUBERGE ROUGE	Coll. Daniel Sickles
23 octobre	OCTAVE D'APREMONT	
13 novembre	LA TULIPE NOIRE	0 55
20 novembre	PANTALONNADE	
1860 - 16 septembre	L'HOMME DE CAMPAGNE	
30 septembre	JEAN LE RABATEUX	H 380
19 octobre	LA LEGENDE DE ROSILY	
1861 - 7 septembre	LE PAVE	0 43
8 septembre	LE DEJEUNER DE LEONIE	0 31
26 septembre	UN HOMME DOUBLE	
25 octobre	LE DRAC	
1862 - 25 août	FIORNIS	
31 août	LA NUIT DE NOEL	Publié sous le même titre
28 septembre	SORIANI	
26 octobre	LE PIED SANGLANT	Copie par Maurice. La Châtre.
23 novembre	LES PAYSANS	
31 décembre	LE PERE RAYMOND	
1863 - 31 août	DAPHNIS ET CHLOE	

NOTES

1 Série O, Fonds Sand, BHVP.

2 Bibliothèque municipale de La Châtre (Don Christiane Sneets-Sand).

3 Un catalogue des pièces de Nohant (H 320) attribué à George Sand la paternité de certaines pièces des séries H, plutôt qu'à son fils Maurice. La BHVP attribue toutes les séries H à Maurice.

Table des illustrations

- 2 Jean Lavédrine (cliché Honoré Parise).
 4 Portrait de Jeanne Plessy, dite Sylvania Arnould. Plessy (cliché B.N.).
 5 La troupe de Nohant. Dessin à la plume de Maurice Sand. Janvier 1850.
 7 Affiche manuscrite du Théâtre de Nohant. La mère Colinet, 16 novembre 1856 (collection Claude Tricotel).
 8 Scène de *François le Champi*. Frontispice d'une édition populaire (M. Lévy, 1869) (collection Tricotel).
 9 La 100^e de *François le Champi*, ou l'Odéon re. champi. Caricature de Nadar, publiée dans *Le Journal pour rire*, 30 mars 1850 (cliché B.N.).
 11 Le succès de *Claudie*. Caricature de Bertall, publiée dans *Le Journal pour rire*, 17 janvier 1851 (cliché B.N.).
 13 Madame Sand relevant l'Odéon. Caricature de Bertall, publiée dans *Le Journal pour rire*, 5 janvier 1850 (cliché B.N.).
 14 Une scène de *Gabriel*, roman dialogué de G. Sand. Dessin de Maurice Sand. Frontispice d'une édition populaire (Hetzl, 1855) (collection Tricotel).
 19 Balandard, directeur de la troupe (cliché Robert Thuillier).
 21 *Comme il vous plaira*, page de titre de l'édition originale.
 23 Portrait de Bocage (Pierre Touzé dit) (cliché B.N.).
 25 Affiche originale manuscrite du Théâtre de Nohant. *Lélio*, 17 février 1850 (collection Claude Tricotel).
 27 Type de théâtre pour *Masques et Bouffons*. Dessin de Maurice Sand (collection Tricotel).
 28 Frontispice du 1^{er} volume du *Théâtre de Nohant*. Aquarelle de Maurice Sand.
 37 *Le Mariage de Victorine*. Reprise de 1926 à la Comédie Française. Avec Pierre Fresnay, Pierre Dux, Berthe Bovy, Denis d'Inès (Archives Comédie Française).
 39 *Claudie*, reprise de 1904 à la Comédie Française. Avec Paul Mounet dans le rôle du Père Rémy (Archives Comédie Française).
 44 Mlle Ramelli, qui tenait le rôle de la marquise de Villemer, à la création, en février 1864 (cliché B.N.).
 45 Affiche *Le Marquis de Villemer*, à l'Odéon, 29 février 1864.
 47 Alexandre Dumas fils (cliché B.N.).
 53 Le Théâtre du Vaudeville à l'époque des *Don Juan de Village*.
 54 Représentation des *Beaux Messieurs de Bois Doré*, dessin d'Adrien Marie (collection Tricotel).
 55 Scène de *Claudie*, frontispice d'une édition populaire (Hetzl, 1855).
 60 Georges Lubin (cliché Honoré Parise).
 63 Valentine Bordolet : Fanchette à l'hospice (cliché FR 3 Limoges).
 64 *Fragoletta*, de Henri Delatouche.

LES ÉDITIONS DE L'AURORE

proposent en souscription

George Sand, par Pierre Salomon.
 Parution avril 1984, franco de port .. 68 F

Tamaris, de George Sand, présenté et annoté par Georges Lubin, avec choix de variantes.
 Parution juin 1984, franco de port .. 72 F

OFFRE SPÉCIALE :

George Sand et Tamaris.
 Franco de port et d'emballage..... 120 F

" Les romans de George Sand "	Broché	Toile	Cuir
HORACE	80 F <input type="checkbox"/>	210 F <input type="checkbox"/>	550 F <input type="checkbox"/>
LE PÉCHÉ DE M. ANTOINE	83 F <input type="checkbox"/>	240 F <input type="checkbox"/>	600 F <input type="checkbox"/>
CONTES D'UNE GRAND-MÈRE I	80 F <input type="checkbox"/>	180 F <input type="checkbox"/>	550 F <input type="checkbox"/>
CONTES D'UNE GRAND-MÈRE II	58 F <input type="checkbox"/>	160 F <input type="checkbox"/>	520 F <input type="checkbox"/>
CONSUELO I	95 F <input type="checkbox"/>	250 F <input type="checkbox"/>	600 F <input type="checkbox"/>
CONSUELO II	92 F <input type="checkbox"/>	250 F <input type="checkbox"/>	600 F <input type="checkbox"/>
LA COMTESSE DE RUDOLSTADT	94 F <input type="checkbox"/>		
Tous ces ouvrages franco de port et d'emballage pour les lecteurs de <i>Présence</i> .			
Bulletin et chèque à retourner (avec nom et adresse) aux Editions de l'Aurore, 4, boulevard des Alpes, 38241 MEYLAN Cedex			

Georges Lubin répond



Je crois avoir lu quelque part que si Mme Dudevant a choisi le prénom George pour son pseudonyme, c'est parce que la décision avait été prise le jour de la Saint-Georges, le 23 avril.

F.B..., Bordeaux.

C'est probablement dans les *Souvenirs d'un curé de campagne*, de l'abbé Clément, ou, si vous n'avez pas lu cette brochure qui est rare, chez M.L. Pailleron qui s'en est fait l'écho (*George Sand, Histoire de sa vie*, Grasset, 1938, p. 176).

Il ne faut pas en chercher confirmation chez George Sand, qui a écrit : "Je pris vite et sans chercher celui [le prénom] de George qui me paraissait synonyme de Berrichon".

Qui donne la bonne version ? L'abbé Clément se dit renseigné, plus de vingt ans après les événements, par Gustave Papet, ami et confident, qui habitait Paris à cette époque. Mais la mémoire de Papet a dû le tromper, après tant d'années, car il y a des documents qui le contredisent.

Les imprimeurs étaient à cette époque contraints de faire une déclaration préalable pour procéder au tirage d'un écrit, fût-ce un factum d'une page. Voici le texte de celles que fit l'imprimeur-éditeur d'*Indiana* :

"Je soussigné déclare avoir l'intention d'imprimer pour le compte de ma maison, l'ouvrage intitulé
INDIANA de Jules Sand,
2 vol. in-8°,

que je me propose de tirer à 750 en 22 feuilles in-8° environ chaque vol.

Paris, le 2 mai 1832.
Henri Dupuy."

Arch. Nat., F 18 68 (1561)

Seconde déclaration :

"Je soussigné déclare avoir l'intention d'imprimer pour le compte de Roret, l'ouvrage intitulé
INDIANA par G. Sand,
2^e édit. (Titres et couvert.)

Paris, le 20 mai 1832.
Henri Dupuy."

Arch. Nat., F 18 68 (1918).

Il y aura une 3^e déclaration pour une 3^e édition, le 11 septembre pour tirage à 600, mais qui n'intéresse pas votre question. Vous aurez remarqué que le 2 mai, on en était encore à la signature *Jules Sand*, ce qui confirme point par point ce que dit G. Sand dans *Histoire de ma vie* (4^e partie, ch. XIV) : "Cet ouvrage [*Rose et Blanche*] amena

un autre éditeur, qui demanda un autre roman sous le même pseudonyme. J'avais écrit *Indiana* à Nohant, je voulais le donner sous le pseudonyme demandé".

La déclaration du 20 mai montre que le changement de prénom s'est fait entre le 2 et le 20, donc bien après la Saint-Georges qui est le 23 avril.

Accessoirement, essayons d'éclairer une particularité de l'édition originale d'*Indiana*. On a vu l'intervention de l'éditeur Roret lors de la 2^e édition (fictive sauf pour titres et couvertures).

En réalité, on trouve des exemplaires avec des titres bien différents, tous à la date de 1832 :

1° J.P. Roret, libraire-éditeur, Henri Dupuy, imprimeur.

2° Henri Dupuy, imprimeur-éditeur, J.P. Roret, libraire.

3° Henri Dupuy, imprimeur-éditeur, L. Tenré, libraire.

4° On trouve des exemplaires dont le tome 1^{er} est aux noms de Dupuy et Tenré et le tome II aux noms de Dupuy et Roret.

Nota : à la fin d'une conférence que je viens de faire, un assistant est venu me suggérer que George Sand avait pu être influencée par des souvenirs familiaux transmis par son aieule. Il est de fait qu'il y a beaucoup de George parmi les ancêtres de Marie-Aurore de Saxe : trois Jean-George, électeurs de Saxe et George de Podiebrad. Du côté maternel, on trouve aussi Jean-Georges Cloquard.

Dès les premiers beaux jours

Visitez

*la maison de George Sand
à Gargilesse dans l'Indre*

Ouverture : le 1^{er} avril 1984

*Le meilleur accueil est réservé
par Christiane Smeets-Sand
aux lecteurs de*

Présence de George Sand

*George Sand
et la télévision*
L'Histoire de
Fanchette
tourné
à La Châtre

par Jo VAREILLE

Longtemps, l'histoire de *Fanchette* fut sujet tabou à La Châtre. L'oubli devait effacer l'abandon d'une enfant muette dans la forêt, acte perpétré en 1843 par des notables, consenti par des bonnes sœurs, publiquement dénoncé par une voisine incommode, la dame de Nohant.

En novembre 1983, ce complexe parut surmonté. Venus tourner *Fanchette*, comédiens et techniciens de FR3 furent bien accueillis partout. Plus : des Castrais de tout âge ne renâclèrent point à revêtir des costumes d'époque et à participer à l'action. En annonçant une "fiction" les auteurs ont-ils facilité l'évacuation des cas de conscience rétrospectifs ?

"Faits divers en Berry ou l'Histoire de Fanchette" est une production de FR3 Limousin-Poitou-Charente, artistiquement ambitieuse et dotée de moyens relativement importants. Le scénario et les dialogues ont été élaborés par Mesdames Olga Gaupmann et Régina Martial. Cette dernière a assuré la mise en scène, avec beaucoup de dynamisme, d'autorité et de souci du détail. Toutes deux ont quelque familiarité avec La Châtre, une commune estimée pour George Sand. On se souvient de leur *Voyage de Sélim* télé-film original, dont l'action hardiment contemporaine s'enracinait à La Châtre, non sans référence discrète à l'auteur du *Meunier d'Angibault*. Les sœurs Michard, Marie et Eugénie, merveilleuses jumelles dentellières, artistes ès-coiffes berrichonnes y apparaissaient. Sandistes convaincues et passionnées de justice, elles parlèrent beaucoup de l'*Histoire de Fanchette* à Olga et Régina, les exhortant à faire revivre la jeune muette sur les petits écrans. Leurs interlocutrices en furent touchées. Par la suite, elles voulurent tout savoir sur *Fanchette*, le texte de la "*Revue Indépendante*", sous vitrine au musée de La Châtre. Elles scrutèrent la *Correspondance* et reçurent un jour le numéro onze de notre revue.

"Nous avons d'abord songé — dit Mme Martial — à un documentaire, une évocation plus didactique, plus précise que ce que vous verrez". Leur projet obtint une bonne note de lecture à Antenne 2, mais cette chaîne n'y donna pas suite. La direction de FR3, elle, accepta le thème, et plus tard, le Directeur des programmes à Limoges, Jacques Mallet, décida la réalisation. Après six années, le souhait des sœurs Michard allait être exaucé.

"A partir de la décision de Jacques Mallet, nous avons écrit le scénario, sous réserve de modifications en cours de tournage. Dès ce stade, il s'agit bien d'une fiction. Nous livrons notre vision de l'histoire d'une petite fille inconnue, surnommée Fanchette par une autre petite fille, à La Châtre, en 1834... Une gamine venue on ne sait d'où, qui avait sans doute subi un choc. Elle entendait, comprenait, mais ne parlait pas. Ne parlait plus ?"

A la lecture, toutefois, le scénario s'avère très respectueux des faits exposés par George Sand. Si le nom de l'écrivain ne figure pas au générique, c'est moins au nom de la fiction, que pour ménager à son personnage une "entrée" impressionnante dans les dernières minutes du télé-film. Dans une salle d'audience déserte (celle du Tribunal de La Châtre) une confrontation dramatique opposera George Sand au Procureur du Roi Rochoux-Daubert. Scène imaginaire, condensant l'argumentation des deux adversaires et, en quelques instants, l'action de l'écrivain dans cette affaire. Madame Christiane Smeets-

Sand, en silhouette à contre-jour, figurera George. "Non pas à 39 ans, mais au moment de l'affaire; mais à la fin de sa vie... Du plan trois-quart dos, nous passerons sur les photos fameuses de Nadar, pour revenir à la salle d'audience vide. Panoramique sur Fanchette, témoin solitaire, dont l'image va s'estomper". Mme Martial met ainsi au service du sujet son imagination de créatrice d'images et transcende le réalisme, plus ou moins folklorique, de tant d'émissions "sandiennes".

Cette caractéristique imprègne tout le "traitement", qu'il s'agisse de l'utilisation des paysages, de l'insistance sur les comédiens, leurs visages, sur les objets aussi. De longs travellings, des plans-séquences alterneront, selon les situations avec de très brefs plans au montage nerveux. Recherche d'un rythme, d'une écriture-télé, d'une fidélité supérieure à la copie du texte.

Les décors visent une vigoureuse simplicité. Le ravissant petit château Renaissance d'Art, mis par la ville de La Châtre à la disposition de FR3, a vu transformer ses pièces en intérieur d'Hospice du siècle dernier. Dehors, les couleurs de l'automne 1983 magnifiaient les "traînes". □

AU GÉNÉRIQUE

Le rôle de Fanchette est tenu par Valentine Bordelet, douze ans et demi, la Cosette des *Misérables* de Robert Hossein.

Docteur Boursault : Alain Fourès — Directeur de l'Hospice : Albert Delpy — Sœur supérieure : Agnès Van Molder — Sœur Marguerite : Olga Gaupmann — Sœur Thérèse : Catherine Therouenne — Pélagie : Nadia Barentin — Solange : Barbara Delsol — Mère Thomas : Christine Paolini — Thomas Desrois : Pierre Fabien — Le curé : Jacques Faber — Des habitants de La Châtre dans une dizaine de rôles.

George Sand : Christiane Smeets-Sand.

Mise en scène : Régina Martial. Assistant à la mise en scène : Jacques Faber.

Directeur de la photographie : Bernard Rerat. Décorateur : Pascal Deprée. Costumes : Guilhaine Daugeron et Emmanuel Courbeau.



Bibliographie

par Jean COURRIER

DE GEORGE SAND

La Petite Fadette. Coll. Nuance. Ed. Eventail.

Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt (tome II). Texte présenté et annoté par Simone Vierre et René Bourgeois. Répertoire des musiciens. 408 pages. Illustrations de Le Nain, Dürer, Fleming, Chardin, Georges de la Tour, Tony Johannot, Piranese, Hoppner. Edition brochée, édition luxe pleine toile, édition luxe pleine peau (Editions de l'Aurore).

Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt (tome III). Texte présenté et annoté par Simone Vierre et René Bourgeois. 480 pages. Illustrations de Léonard de Vinci, Schmidt, Tony Johannot, Vermeer, Gustave Doré, Jean-Pierre Le Bas. Edition brochée, édition luxe pleine toile, édition luxe pleine peau (Editions de l'Aurore).

AUTOUR DE GEORGE SAND

Croze Maurice. *Le Berry en confidence*. Dessins de Paul Goetz. 135 pages, Ed. Sets (Tours).

Esquisses pittoresques de l'Indre, 4^e édition, dessins d'Isidore Meyer (Arcanes librairie, Châteauroux).

Gazette Berry-Orléanais, n° 13, printemps 1983. (M.J. Gourlier, rue du Dr Bonnet. 18160 Lignières).

Bulletin des Amis de Maurice Rollinat, année 1982 (J. Anatole, 58 rue Grande, 36200 Argenton).

La Bouinotte, n° 4, été 1983 (8, rue du Maquis, 36500 Buzançais).

Bulletin des Amis du Musée Saint-Vic, n° 9, juillet 1983 (cours Manuel, 18200 St-Amand-Montrond).

Bulletin de la Société des Amis de la Forêt de Tronçais, n° 28 (1983) (03350 Cérilly).

Le Cartophile du Berry, n° 7, juin 1983 (7 rue Fleury, 36000 Châteauroux).

Saint-Jean Bourdin, *Analyses des très riches heures du duc de Berry* (Bourdin éditeur).

Beresniak Daniel. *L'apprentissage maçonnique, une école de l'éveil ?* 142 pages (Diffusion Borrégo).

Chailley Jacques. *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*. Nouvelle édition revue et augmentée, 362 pages (Ed. Laffont).

Le Franc Abbé. *Le voile levé pour les curieux ou le secret de la Révolution révélé à l'aide de la franc-maçonnerie*. 172 pages (Mémo, Codec, Diffusion Borrégo).

Ploncard d'Assac Jacques, Lagrave Christian et Coriolan. *L'Excommunication des Francs-Maçons*. Coll. Lecture et tradition, 60 pages (Duquesne Diffusion).

Deletany Noëlle et Jean-Noël. *Le Berry de Jean Giraudoux*, 144 pages (C. Pirot, Alternative Diffusion).

Le Gobeur Paul. *L'Homme aux trente trois têtes*. Mémoires posthumes d'un franc-maçon. 124 pages. (Mémo Codec. Diff. Borrégo).

L'Argent. Numéro 40 de la revue *Romantisme*, 184 pages (Editions CDU Sedes).

Hector Berlioz. *Correspondance* (tome IV, 1851-1855). Texte établi par Pierre Citron, Yves Gérard et Hugh J. Macdonald, 792 pages (Coll. "Nouvelle bibliothèque romantique", Flammarion).

Czyba Lucette. *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, 412 pages (Presses Universitaires de Lyon).

Mesle Emile. *Histoire de Bourges* (Coll. Histoire des villes de France), 408 pages, Ed. Horvath.

Brand Philippe et Burdeau François. *Histoire des idées politiques depuis la Révolution*, Coll. Précis Domat, 728 pages (Montchrestien éditeur).

Réguin Albert. *Le Romantisme allemand*. Rééd. en fac similé du numéro de 1949. Coll. Les Cahiers du sud, 492 pages (Rivages).

Denyse Dalbian. *Le Comte de Cagliostro*, 336 pages (Robert Laffont).

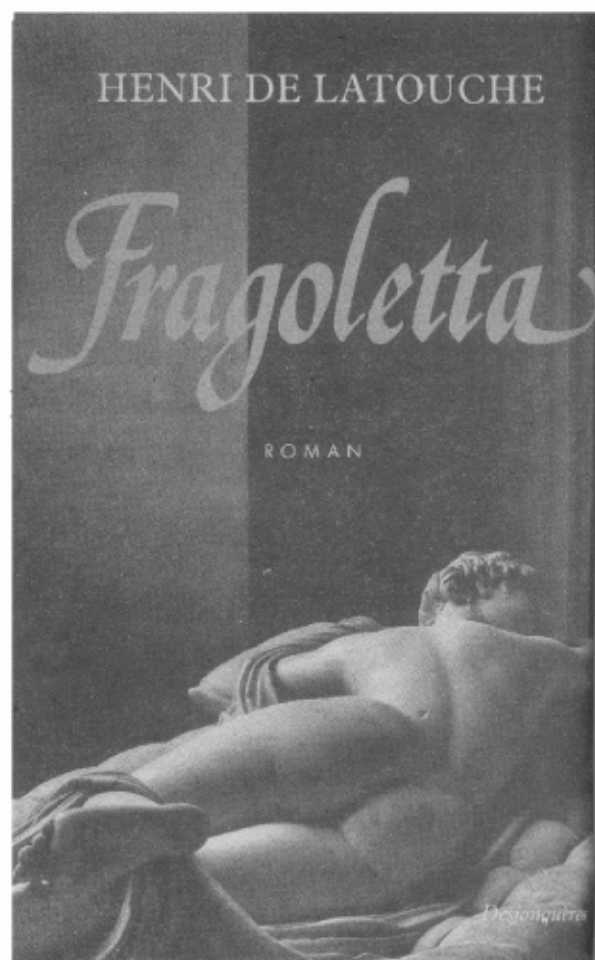
Propp Vladimir. *Les Racines historiques du conte merveilleux*. Préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt. Collection Bibliothèque des sciences humaines, 512 pages (Gallimard).

Bardon Franz. *Le chemin de la vraie initiation magique*, 346 pages, Dieter Rugeberg (RFA). Diffusion Librairie du Graal, Paris.

Naudon Paul. *Sur le chemin d'Hiram*. Collection Histoire et Tradition, 215 pages (Dervy Livres).

Riffard Pierre. *Dictionnaire de l'ésotérisme*, 396 pages. Payot.

Seignolle Claude. *Les Evangiles du diable selon la croyance populaire*. 904 pages (Maisonneuve et Larose).



De Latouche Henri. *Fragoletta*. (Editions Desjonquères).

Bilan financier 1983
(du 14 janvier au 7 décembre)

A travers les catalogues

par V. DEL LITTO

AUTOGRAPHES

138. Lettre signée à Mme Blandy, Nohant, 23 octobre 1875. "Elle lui dit le bien quelle pense de *l'esprit du cœur et du jugement qu'on voit à travers ses ouvrages*, et lui promet une visite à Paris, mais *j'y vais rarement et toujours en courant...* Elles sont *timides*, mais *lâcheront de ne pas rester muettes en présence l'une de l'autre*".
Librairie "Les Neuf Muses" (juin 1983) n° 224 bis, 1.500 F.
139. Lettre signée inédite au romancier Emile Souvestre, s.l.n.d., 1 p. in-8. En tête gravée à ses initiales. Adresse et cachet postal. "De retour de Nohant et avant de repartir pour une longue absence, George Sand remercie Emile Souvestre de lui avoir envoyé son livre : *J'emporte vos bretons pour les lire aux champs, et je puis vous dire d'avance que ce sera quelques heures de véritable jouissance pour moi, car je vous ai toujours lu avec prédilection. Je pense comme vous et je crois que je sens de même*".
Librairie Henri Saffroy, janvier 1982, n° 731, 1.200 F.
140. Lettre signée inédite, 17 septembre 1856. "Elle envoie au très cher ingrat le n° 7 *Autour de la table* (sous ce titre George Sand écrivait des articles dans *la Presse*). Elle ajoute : *J'espérais que vous me donneriez un mot de votre santé. Mais vous vous laissez chérir par les absents sans songer à eux*".
Ibid., n° 730, 800 F.
141. Lettre signée "*Ton vieux George*" à son fils Maurice, 3 1/2 p. in-8.
Vente Nouveau Drouot, 15 décembre 1983, n° 312.

142. Lettre signée, à son ami "Paloignon" (le peintre Léon Villeveille), Nohant, 25 décembre 1850, 3 1/2 p. in-8.
Ibid., n° 313.

EDITIONS ORIGINALES

143. *Valentine*. Paris, Ch. Gosselin, 1833; 2 vol. in-8, demi-maroquin citron... "Troisième édition, revue, en partie originale, ornée de 2 frontispices inédits de Tony Johannot gravés sur bois et tirés sur papier de Chine volant. Élégantes reliures de Second Empire..."
Catal. Christian Galantaris, [septembre 1980], n° 290, 800 F.
144. *Un hiver à Majorque*. Paris, H. Souverain, 1842; 2 vol. in-8, brochés.
Ibid., n° 291, 1.800 F.
145. *Le Diable aux champs*. Paris, Jaccottet et Bourdillat, 1857; "Exemplaire d'Hetzel annoté par lui sur le faux-titre : "Ce livre est charmant. Le public l'a goûté. La critique ne l'a pas même critiqué. Le succès lasse la critique, elle a une gastrite et ne s'occupe que de ce qu'elle ne connaît pas. Elle prend *Fanny* (de Feydeau, 1856), *Mme Bovary* et laisse passer les œuvres des talents acquis sans y regarder, ou en y regardant dédaigneusement : "Bah, c'est du George Sand, c'est du Balzac !" — et il faut que Balzac meure et que meure George Sand pour que justice soit rendue à ses [sic] dernières œuvres". "Quinze feuillets ont été découpés à l'époque par Hetzel, vraisemblablement pour être reproduits dans une de ses publications récréatives".
Ibid., n° 292, 1.500 F.
146. *Indiana*, Paris Roret, 1832, 2 vol. in-8 demi-basane brune (rel. du XIX^e siècle). Ex. lavé un peu court.
Vente Hôtel Drouot, 25 mai 1983, n° 48.
147. *Mauprat*. Paris, Félix Bonnaire, 1837, 2 vol. in-8, demi-veau vert (rel. de l'époque). Ex. grand de marges. En tête du premier volume portrait de l'auteur par Calamatta d'après le tableau de Delacroix.
Catal. Librairie Henner, 17, [décembre 1982], n° 167, 3.200 F.
148. *La Petite Fadette*. Paris, Michel Lévy, 1849; deux tomes en un volume, demi-chagrin bleu (rel. de l'époque). Ex. court de marges.
Ibid., n° 168, 2.800 F.
149. *Valentine*, Paris, Henry Dupuy, L. Tenré, 1832; 2 vol. in-8, demi-maroquin bleu (rel. moderne).
Catal. Librairie Henner, 15, [octobre 1982], n° 143, 1.100 F.

150. *Le Secrétaire intime*. Paris, Revue des Deux Mondes, Victor Magen, 1834, 2 vol. in-8, demi-marquain bleu (rel. moderne).

Ibid., n° 144, 1.200 F.

151. *Jacques*. Paris, Félix Bonnaire, 1834, 2 vol. in-8, brochés.

Ibid., n° 145, 900 F.

L'ŒUVRE PEINTE

152. Aquarelle originale signée en bas à droite (13,5 x 22 cm). Paysage.

Vente Hôtel Drouot, 4 décembre 1981, n° 208.

153. Aquarelle originale (15,5 x 23,5 cm) : au dos, attestation d'Aurore Sand : "Je certifie que cette aquarelle a été peinte en 1875 par George Sand". Paysage selon la technique de la "dendrite" (couleurs écrasées et interprétées à l'aquarelle) : rivière serpentant dans un paysage boisé.

Catal. Thierry Bodin, 20, Noël 1983, n° 305, 8.000 F.

Informations

par Jean COURRIER

Le premier colloque international Flora Tristan, aura lieu à l'Université de Dijon les 3 et 4 mai 1984, sous la présidence de Mme Roudy, Ministre des Droits de la femme. Plusieurs membres de notre association figurent dans la première liste de communications : Roger Bellet (Daniel Stern et les figurations de la République en 1848), Peter Byrne (L'image de O'Connell chez Lamennais et chez Flora Tristan), Lucette Czyba (*Les Promenades dans Londres*, ou la satire au service de l'apostolat), Henriette Bessis (Flora Tristan et l'Art) et bien entendu Stéphane Michaud (En miroir : Flora Tristan et George Sand), secrétaire du colloque auquel il convient de s'adresser pour tout renseignement complémentaire (S. Michaud, 28, rue des Féliczots, 21121 Fontaine-lès-Dijon).

Plusieurs manifestations sandiennes se sont déroulées en novembre à Yzeure (Allier) avec notre exposition "George Sand et la musique" et (hélas !) une conférence de Jean-Louis Bonccœur, à Grenoble, autour de *Consuelo* (Musique, cinéma, causerie à la Maison du Tourisme le 8 novembre. Exposition, livres et conférence au cours Thévenon), à Paris au Musée Carnavalet où une brillante conférence de Georges Lubin captiva plus de deux cents auditeurs, à Paris encore en février à la Maison de la gravure pour la sortie de *Jean de la Roche*.

La programmation de *Présence de George Sand* a été établie par notre Assemblée générale de décembre. Chaque numéro est confié maintenant à un coordinateur, la direction de l'ensemble continuant à être assurée par Jean Courrier. Un effort général sera effectué pour éviter les articles trop longs qui ne correspondent pas au rythme d'une revue. Aucun article ne devra dépasser douze pages dactylographiées à double interligne, les notes éventuelles étant réduites au maximum. Le programme comporte : numéro 20 (mai 1984) "George Sand journaliste" (2^e partie) avec le texte *Garibaldi* (coordinateurs : Jo Vareille et Jean-Hervé Donnard), numéro 21 (octobre 1984). "La Correspondance retrouvée" (II) (Georges Lubin), numéro 22 (février 1985) : "Mélanges sandiens" (Jean Courrier), numéro 23 (mai 1985) : "George Sand et le 18^e siècle" (coordinateurs : René Bourgeois et Yves Chastagnaret), numéro 24 (octobre 1985) : "George Sand et Alexandre Dumas fils" (Claude Tricotet), numéro 25 (février 1986) : "George Sand et l'autobiographie", numéro 26 (mai 1986) : "George Sand et le féminisme", numéro 27 (octobre 1986) : "Mélanges sandiens", numéro 28 (février 1987) : "George Sand et la médecine". Les responsables de ces numéros plus lointains seront indiqués ultérieurement.

Les rubriques "A travers les catalogues" du Professeur V. Del Litto et "Georges Lubin répond" sont appréciées d'un nombre croissant de lecteurs. Contribuez à les étoffer en nous signalant les catalogues, les ventes de livres anciens et d'autographes dont vous avez pu avoir connaissance et posez à Georges Lubin toutes les questions, grandes et petites, biographiques et littéraires suscitées par la vie et l'œuvre si riches d'Aurore Dupin. (Ecrire au siège de l'Association). Rappelons enfin l'existence d'une rubrique gratuite "Les petites annonces" qui reste à votre service.

A notre demande, Mme la bibliothécaire de La Châtre, a dressé la liste des pièces et documents du fonds Sand mis à la disposition des chercheurs à la Bibliothèque municipale, Hôtel de Vilaines, par Christiane Smeets-Sand. Nous publierons ce document dans le numéro 20 de *Présence de George Sand*.

Il convient enfin de se réjouir de la solution heureuse survenue pour la *Correspondance*, après la faillite de l'éditeur Garnier. Ce sont les Presses de la Cité qui ont repris l'entreprise et le stock d'ouvrages existant (notamment les Classiques jaunes). Georges Lubin a reçu l'assurance d'une publication régulière de cette monumentale *Correspondance* dont chacun attend maintenant avec confiance le Tome XVIII et les suivants...

ADHESION - ABONNEMENT 1984

NOM _____

Prénom _____

Adresse _____

Profession _____

France et Europe :

Adhésion à l'Association et abonnement 1984 à *Présence de George Sand* (N^{os} 19, 20 et 21)..... 100 F

Etranger, hors Europe :

Adhère à l'Association et abonnement 1984 à *Présence de George Sand* (N^{os} 19, 20 et 21)..... 150 FF

Commandes et abonnements à adresser :
Association George Sand
LFPA
Allée du Rhin
38130 ECHIROLLES

Bulletin de commande (tarifs 84)

Revue *Présence de George Sand*

Les numéros 2 et 3 sont actuellement épuisés.

- | | |
|---|-------------------------------|
| N ^o 1 - Varia (Reprint) | <input type="checkbox"/> 11 F |
| N ^o 4 - La Correspondance | <input type="checkbox"/> 18 F |
| N ^o 5 - Autour de <i>Jeanne et La Ville Noire</i> | <input type="checkbox"/> 18 F |
| N ^o 6 - G. Sand à l'Université | <input type="checkbox"/> 23 F |
| N ^o 7 - G. Sand et le compagnonnage | <input type="checkbox"/> 23 F |
| N ^o 8 - G. Sand et Rousseau | <input type="checkbox"/> 23 F |
| N ^o 9 - <i>Les Charmettes</i> | <input type="checkbox"/> 23 F |
| N ^o 10 - Mélanges sandiens | <input type="checkbox"/> 26 F |
| N ^o 11 - G. Sand journaliste (<i>Fanchette</i>) | <input type="checkbox"/> 26 F |
| N ^o 12 - G. Sand et la musique | <input type="checkbox"/> 26 F |
| N ^o 13 - G. Sand et Balzac | <input type="checkbox"/> 31 F |
| N ^o 14 - <i>L'Auberge Rouge</i> | <input type="checkbox"/> 31 F |
| N ^o 15 - La Correspondance retrouvée | <input type="checkbox"/> 31 F |
| N ^o 16 - Mélanges sandiens | <input type="checkbox"/> 31 F |
| N ^o 17 - <i>Histoire du rêveur. La Prima-Donna</i> | <input type="checkbox"/> 31 F |
| N ^o 18 - G. Sand et l'Italie | <input type="checkbox"/> 31 F |
| N ^o 19 - Le théâtre de G. Sand | <input type="checkbox"/> 35 F |
| Port et emballage : 1 ou 2 numéros | <input type="checkbox"/> 7 F |
| Plus de 2 revues | <input type="checkbox"/> 12 F |

Romans publiés aux Presses Universitaires de Grenoble

- La Ville noire* (55 F + 10 F Port) 65 F
- Le Compagnon du Tour de France* (65 F + 10 F Port) 75 F

Autres publications

- Revue *Europe*, mars 78, spécial Sand (40 F + 7 F Port) 47 F
- George Sand*, brochure, par Simone Vierre (10 F + 7 F Port) 17 F
- Revue *Presse de l'Association*
- N^o 1 - 1977, 2 - 1978, 3 - 1979 (les 3) 15 F

Total

Ci-joint un chèque d'un montant de _____ F à l'ordre de "Association G. Sand, Echirolles".

NOM _____

Prénom _____

Adresse _____

- Des Confessions à *Histoire de ma vie* : deux auteurs à la recherche de leur moi (Gita May).
- Le souvenir musical dans *Histoire de ma vie* et l'ombre de Rousseau (Béatrice Didier).
- Colloque de Cerisy-la-Salle (Simone Yverne).
- Bibliographie (Mireille Parise).

Présence de George Sand N° 9

Octobre 1980

Revenir aux Charmettes

- Editorial : Requiem pour un philosophe persécuté (Jean-Hervé Donnard).
- Revenir aux Charmettes (Michel Gilot).
- Un album de dessins de George Sand (Thierry Bodin).
- *Les Charmettes* (George Sand).
- Jacques, Mlle La Quintinie et le point de vue de Wolmar (Michel Delon).
- Georges Lubin répond.
- Manifestations autour du *Compagnon du Tour de France* (Brié-et-Angonnes 38, Romanèche-Thorins 71).
- Lu... *Hommage à G. Sand, Daniel ou le visage d'une comtesse romantique. Eve Ruggieri raconte... George Sand* : comptes rendus de René Bourgeois, Mireille Parise, Jean Courrier.
- Vu... *Le Voyage de Selim* (Mireille Parise).
- Entendu... (Rencontres musicales de Nohant) (Thierry Penot).
- Bibliographie (Mireille Parise).
- Informations (Jean Courrier).
- Courrier des lecteurs.
- Vie de l'Association.

Présence de George Sand N° 10

Février 1981

Mélanges sandiens

- Changement et continuité (Jean-Hervé Donnard).
- VOYAGES ET PAYSAGES
- George Sand à la recherche des paysages : Mlle Merquem (Claude Tricotel).
- A Thiers, source littéraire du pyrénéisme de George Sand et de Michelet ? (C. Abbade).
- Du nouveau sur G. Sand, Mérimée et Carmen... en Espagne (Christian Abbade).
- Un hiver à Majorque (Claude Galtayries).

ART ET FICTION

- Clopinet ou la vie sauvage (Michèle Hirsch).
- Le personnage de Don Juan dans *Lélia* et le *Château des désertes* (Françoise Genevray).
- *George Sand et la musique* (Francine Mallet).
- *Lecture et transposition plastique des Maîtres-Sonneurs* (Françoise Clément).
- CHRONIQUES
- Impressions de lecture (René Bourgeois).
- Georges Lubin répond.
- A travers les catalogues (V. Del Litto).
- Bibliographie (Mireille Parise).
- Informations (Jean Courrier).

Présence de George Sand N° 11

Mai 1981

George Sand journaliste (de 1831 à 1848)

- Bilan et perspectives (L'éditorial de Jean Lavédrine).
- George Sand, journaliste ? (Jo Vareille).
- Aurore Dudevant débute au *Figaro* (Jo Vareille).
- Présentation de *Fanchette* (Jo Vareille).
- *Fanchette* (George Sand).
- Un rédacteur en chef, cet oiseau rare (Jo Vareille).
- George Sand journaliste chez les Indiens Peaux-Rouges (Jean-Hervé Donnard).
- La journaliste de 1848 (Georges Lubin).
- La presse française de 1830 à 1876 (Roger Bellet).
- George Sand et Don Juan (Pierre Salomon).
- Georges Lubin répond (Le sculpteur Bra - G. Sand et les sœurs Brontë - G. Sand en Bohême).
- Bibliographie (Mireille Parise).
- Les auteurs parlent de leur livre : *Les Maîtres-Sonneurs* (Pierre Salomon et Jean Mallion).
- Lu... *Correspondance*, tome XV de G. Lubin (J.H. Donnard); *Lettres de Flora Tristan*, de S. Michaud (G. Lubin).
- A travers les catalogues (V. Del Litto).
- G. Sand à Chambéry (Anne-Marie Arminjon).
- Informations (Jean Courrier).

Présence de George Sand N° 12

Octobre 1981

George Sand et la musique

- *George Sand et la musique* (L'éditorial de Jean Lavédrine).
- GEORGE SAND ET LA MUSIQUE
- La musique et les *Maîtres-Sonneurs* : fusion et séparation (Marie-Claire Bancquart).
- Fantastique et pédagogie : *L'Orgue du Titan* (Paul Peckmans).
- George Sand critique musicale dans ses lettres (Béatrice Didier).
- George Sand et Meyerbeer. Essai de critique musicale (Joseph-Marc Bailbé).
- Le thème du Contrebandier (Christian Abbade).
- George Sand et Pauline Viardot (Bernadette Chovelon).
- Balzac, George Sand et la musique (Thierry Bodin).
- Les pianos de Nohant (Georges Lubin).
- CHRONIQUES
- Georges Lubin répond.
- A travers les catalogues (V. Del Litto).
- Informations (Jean Courrier).
- Bibliographie (Mireille Parise).

Présence de George Sand N° 13

Février 1982

George Sand et Balzac

- S/B (L'éditorial de Jean-Hervé Donnard).
- GEORGE SAND ET BALZAC
- Balzac et Sand : histoire d'une amitié (Thierry Bodin).
- Petite bibliographie balzac-sandienne.
- Musique et Poésie : Hoffmann, Sand et Balzac (Arlette Michel).
- Postérité de *Sarrasine* chez George Sand ? (Pierre Citron).
- De qui ce compte rendu d'*Indiana*? (Georges Lubin).
- A propos du *Péché de M. Antoine* : Sand, Balzac et les marginaux (Jean-Hervé Donnard).
- DOSSIERS
- George Sand à la télévision (Jo Vareille).
- Le téléfilm *La Ville noire* (Simone Czapek).
- Impression sur *La Ville noire* (Jean Courrier).
- George Sand à la télévision italienne (Annarosa Poggi).

- Nohant.
 - Les *Maîtres-Sonneurs* au CES d'Échirrolles (Jean Pons - Yves Prayer).
- CHRONIQUES**
- Georges Lubin répond...
 - Les auteurs parlent de leur livre : *Histoire de La Châtre en Berry* par Jean Gaultier.
 - Lu... *Mademoiselle Merquem, Le Chêne parlant, Correspondance Sand/Flaubert, Les Maîtres-Sonneurs, La Mare au diable, La Petite Fadette, François le Champi, Mauprat, Le Journal intime* (comptes rendus de G. Lubin, R. Bourgeois, J. Courrier).
 - A travers les catalogues (V. Del Litto).
 - Bibliographie (M. Parise).
 - Informations (J. Courrier).

Présence de George Sand N° 14

Mai 1982

L'Auberge rouge

- De la *Ville noire* à *L'Auberge rouge* (Jean Lavédrine).
- L'AUBERGE ROUGE**
- L'affiche.
 - Présentation (Thierry Bodin).
 - Acte premier.
 - Acte second.
 - Appendice.
 - Variantes.
 - Les "Auberge rouge" (Marie-Louise Hermitte).
- ARTICLES ET CHRONIQUES**
- La femme froide chez H. de Balzac et G. Sand (Nadine Lemoine-Guéry).
 - Georges Lubin répond...
 - Lu... *Horace — Contes d'une grand-mère* (1^{re} série) — *La vie quotidienne en Berry au temps de George Sand — Chopin* (Comptes rendus : René Bourgeois, Jean Courrier, Marie-Paule Rambeau).
 - George Sand à la télévision (Jo Varelle).
 - A travers les catalogues (V. Del Litto).
 - Bibliographie (Jean Courrier).
 - Informations (Jean Courrier).

Présence de George Sand N° 15

Octobre 1982

La Correspondance retrouvée

- Correspondances (L'éditorial de René Bourgeois).

- La Correspondance retrouvée :
 - Présentation (Georges Lubin)
 - Quarante-quatre lettres inédites (annotées par Georges Lubin)
 - Table des correspondants
- Georges Lubin répond...
- Activités sandistes aux Etats-Unis (Alex Szogyi).
- A travers les catalogues (V. Del Litto).
- Bibliographie (Jean Courrier).

Présence de George Sand N° 16

Février 1983

Mélanges sandiens

- Eloge de la différence (l'Éditorial d'Alain Arvin-Berod).
- MÉLANGES SANDIENS**
- L'idole de la Russie (Françoise Genevray).
 - Les *Amour médecin* de George Sand (Paul Peckmans).
 - Note sur le « Roman familial » de George Sand (Philippe Berthier).
 - Femme et/ou auteur : le cas George Sand (Dr S.A. Branch).
 - *Le Marquis de Villemér*, comédie de George Sand ou d'Alexandre Dumas fils ? (Claude Tricolet).
 - *Lélia*, une approche intertextuelle (Shelley Temchin).
 - La flore dans l'œuvre de George Sand (Marie-José Biani).
- CHRONIQUES**
- Georges Lubin répond...
 - Lu... *Le Pêché de Monsieur Antoine - George Sand ou le scandale de la liberté* (comptes rendus de Georges Lubin).
 - Entendu... Colloque de Nantes pour les Correspondances (Michèle Hirsch).
 - Informations (Jean Courrier).
 - Bibliographie (Jean Courrier).

Présence de George Sand N° 17

Juin 1983

Histoire du rêveur La Prima Donna

- George Sand, de Verone à l'Etna (L'Éditorial de Thierry Bodin).
- Présentation de *Histoire du rêveur* (Thierry Bodin).
- *Histoire du rêveur* (George Sand), inédit.
- *La Prima Donna* (Jules Sand).
- Georges Lubin répond...

- George Sand en Russie (J. Nguyen-Tan-Hon, Françoise Genevray).
- George Sand en Allemagne (Gisela Spies Schlientz).
- George Sand en Suède (Jean-Hervé Donnard).
- George Sand en Norvège et en Hollande (Françoise Van Rossum).
- Nécrologie : Pierre Salomon (Jean Mallion).
- Le centenaire de Jules Sandeau (Jean-Pierre Leduc-Adine).
- Les Amis de Jules Vallès (Roger Bellet).
- A travers les catalogues (V. Del Litto).
- Bibliographie (Jean Courrier).

Présence de George Sand N° 18

Novembre 1983

George Sand et l'Italie

- George Sand et l'Italie (Anna-Maria Lattuada).
- George Sand et l'Italie*
- Venise, décor mythique (Simone Vierne).
 - Sand et Musset, une aventure à Venise (Joseph Barry).
 - *La Rome souterraine* de Charles Didier, annotée par G. Sand (Thierry Rodin).
 - *La Daniella* et le séjour à Rome de 1855 (Anna-Rosa Poli).
 - George Sand et Mazzini (Peter Byrne).
 - "Il piccolo Teatro" de George Sand (Georges Lubin).
 - Les voies du doute dans *Lucrezia Floriani* (Paul Peckmans).
 - George Sand et Visconti (Paul Crinel).
- Chroniques**
- Georges Lubin répond.
 - Lu... *Correspondance* (T. XVII), *Consuelo* (T.I)
- A Nohant chez la dame. Le romantisme dans la peinture française. Marcello sculpteur.*
- A travers les catalogues (V. Del Litto).
 - Bibliographie (Jean Courrier).

A PARAÎTRE :

- N° 20 — Mai 1984
George Sand journaliste
(2^e partie)
- N° 21 — Octobre 1984
La Correspondance retrouvée II
- N° 22 — Février 1985
Mélanges sandiens

Copyright 1984 © Présence de George Sand