



HAL
open science

Le "sanctuaire des songes" romantiques de Nohant, ou les mérites comparés du théâtre et du roman

Roxane Martin

► **To cite this version:**

Roxane Martin. Le "sanctuaire des songes" romantiques de Nohant, ou les mérites comparés du théâtre et du roman. *Le Rocambole. Bulletin des amis du roman populaire*, 2002, 20. hal-02482777

HAL Id: hal-02482777

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02482777v1>

Submitted on 18 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cet article est paru dans *Le Rocamboles, Bulletin des Amis du Roman populaire*, n° 20 : « Théâtre et Roman populaire », J.-M. Thomasseau (dir.), automne 2002, p. 17-28.

Le « sanctuaire des songes » romantiques de Nohant, ou les mérites comparés du théâtre et du roman

Le mélange des écritures et l'interpénétration des genres demeurent les caractéristiques fondamentales du romantisme littéraire. Entre la structure fortement dialoguée des romans-feuilletons et les longues didascalies qui ponctuent l'agencement des drames, il peut paraître en effet parfois bien difficile de situer la frontière entre théâtre et roman¹. Toutefois, soucieuse de limiter son analyse aux quelques productions qu'elle érige ensuite en chefs-d'œuvre, la critique littéraire fait généralement l'impasse sur ce caractère essentiel de l'esthétique romantique. En s'évertuant à interroger la littérature selon l'antagonisme entre œuvres populaires et élitistes, elle omet bien souvent de considérer des échanges qui n'ont pourtant cessé d'alimenter la productivité et l'inventivité des auteurs français du XIX^e siècle.

Nul en cette époque n'aurait pensé à exclure les genres, aujourd'hui dits « mineurs », du champ littéraire. Si l'on en juge d'après une lettre de Frédéric Chopin à George Sand, ils constituaient même ce qu'à proprement parler on nommait le romantisme : « J'ai reçu votre bonne lettre de jeudi. Vous faites

1. Il est assez stupéfiant de constater, en effet, combien le roman et le drame échangent parfois leurs codes d'écriture. Le lecteur qui, par exemple, parcourrait les premières pages du roman d'E. Sue intitulé *Les Secrets de l'oreiller*, uniquement écrites sous la forme de dialogues, ou consulterait l'ouverture du deuxième acte de *Ruy Blas* dont les longues didascalies d'introduction ressemblent bien plus à une description romanesque qu'à des informations adressées au régisseur, éprouverait sans aucun doute d'énormes difficultés à se prononcer sur le genre du texte en question.

donc aussi de la Porte-Saint-Martin. La “caverne du crime” ! Mais c’est intéressant au possible. Vos Funambules, devenus les Français ou même l’Opéra avec *Don Juan*, deviennent maintenant tout ce qu’il y a de plus romantique »¹. Le compositeur, qui avait été l’initiateur des soirées théâtrales de Nohant et qui, au gré de ses improvisations musicales, avait suscité l’engouement du cercle familial pour ces pantomimes inattendues, s’enthousiasmait ainsi devant la perspective que dans la demeure berrichonne fut joué le mélodrame². Mais sans doute était-il loin d’imaginer que ces modestes distractions allaient fournir à George Sand l’occasion de développer une théorie théâtrale des plus innovantes. Se faisant l’auteur d’une soixantaine de canevas dramatiques, élaborant au fur et à mesure de ces pratiques nocturnes une technique d’écriture qui tient l’intermédiaire entre le drame et le roman, transposant les nuits théâtrales de Nohant dans *Le Château des Désertes*, l’auteur de *Lélia* donne corps à une théorie qui, non seulement se fait synthèse de l’esthétique romantique du mélange des genres, mais devance les initiatives d’un Antoine, d’un Stanislavski ou d’un Copeau. Après lecture et analyse des scénarios dramatiques, des articles théoriques et des témoignages que l’auteur ne cessa de renouveler au fil de sa correspondance, il semble bien que le théâtre, à Nohant, fut l’occasion de résoudre les difficultés auxquelles s’était

1. F. Chopin, « Lettre à George Sand » [Paris], Dimanche [17 janvier 1847], dans *Correspondance de Frédéric Chopin, La Gloire 1840-1849*, Paris, Richard-Masse éd., 1960, p. 261. La Porte-Saint-Martin à laquelle Chopin fait ici référence était un théâtre du Boulevard du Crime spécialisé dans le drame, ou le mélodrame puisque les deux genres étaient aux alentours de 1848 totalement confondus. Quant aux Funambules, ils étaient le fief de la pantomime que Deburau, avec son personnage de Pierrot, avait totalement renouvelée. En mettant au même niveau le Théâtre-Français et l’Opéra, théâtres subventionnés, la Porte-Saint-Martin et les Funambules, théâtres secondaires, Chopin dissout l’antagonisme entre les littératures populaire et élitiste, et relève combien le romantisme est avant tout fondé sur le mélange des genres.

2. Sand attribue à Chopin l’inauguration du théâtre de Nohant dans *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, rééd. Paris, Séquences, 1998, p. 42 : « Je vous laisse à penser si ces improvisations admirables ou charmantes montaient la tête et déliaient les jambes de nos exécutants. Il les conduisait à sa guise et les faisait passer, selon sa fantaisie, du plaisant au sévère, du burlesque au solennel, du gracieux au passionné. On improvisait des costumes afin de jouer successivement plusieurs rôles. Dès que l’artiste les voyait paraître, il adaptait merveilleusement son thème et son accent à leur caractère. Ceci se renouvela durant trois soirées, et puis, le maître partant pour Paris, nous laissa tout excités, tout exaltés, et décidés à ne pas laisser perdre l’étincelle qui nous avait électrisés ».

heurtée l'école romantique, et de mettre en branle une réflexion sur la rencontre entre acteur et auteur, entre théâtre et roman.

UN THÉÂTRE SANS DIALOGUES ÉCRITS S'APPROCHE-T-IL DU ROMAN ?

À présent, mes chers enfants, vive la joie ! La journée d'affaires et de soucis est terminée ; la soirée de plaisir et d'art commence. Suivez-moi. Il tira de sa poche une grande clé, et l'éleva en l'air, aux rires et aux acclamations des enfants. Puis, nous nous dirigeâmes avec lui vers l'aile du château où était situé le théâtre. On ouvrit la *porte d'ivoire*, comme l'appelait le marquis, et on entra dans le sanctuaire des songes, après s'y être enfermés et barricadés d'importance.¹

Ainsi George Sand mettait-elle en scène, dans le *Château des Désertes*, les soirées dramatiques qui débutèrent en décembre 1846 dans le salon du Berry, et qui se poursuivirent sur la scène du « Grand Théâtre de Nohant » jusqu'en septembre 1863². Né des quelques charades que l'on se plaisait à jouer après le dîner, le théâtre est vite devenu, à Nohant, un lieu de rencontre entre les différentes pratiques artistiques dans lesquelles le roman avait aussi sa part. En décembre 1846, elle confiait ainsi à son éditeur :

Imaginez-vous que pour remplir les longues soirées d'hiver, mes 5 enfants ont imaginé de jouer la comédie. Je suis forcée de faire tous les jours une pièce nouvelle, d'être auteur et acteur, directeur, aide-costumier, aide-décorateur, aide-machiniste, de faire les répétitions, de diriger la mise en scène, d'être souffleur, et orchestre au piano, quand je ne suis pas en scène.³

1. G. Sand, *Le Château des Désertes*, rééd. Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1992, p. 943.

2. Le « Grand Théâtre de Nohant », que l'on appelait ainsi afin de le distinguer du théâtre de marionnettes de Maurice Sand, fut inauguré dans la salle dite « des archives » le 12 novembre 1849 avec *Cendrillon*, féerie en 3 actes de George Sand. L'historique des deux théâtres de Nohant est restitué dans un manuscrit de Maurice Sand, intitulé *Archives du théâtre des marionnettes de Maurice Sand*, cahier de 67 ff^{os} écrits recto/verso, s.d., 150 x 195 mm., conservé à la BHVP, fonds Sand, H 322.

3. G. Sand, « Lettre à Pierre-Jules Hetzel », [Nohant, 30 décembre 1846], *Correspondance*, éd. G. Lubin, Paris, Garnier, 1970, t. VII, p. 571.

Malgré l'insignifiance qu'elle semble attribuer, au fil de ses témoignages épistolaires, à ces jeux nocturnes, le « sanctuaire des songes » conduisit pourtant la romancière à une réflexion sur la possibilité, par le théâtre, d'atteindre un idéal vers lequel le roman seul n'était, semble-t-il, pas à même de conduire¹. En libérant le drame de ses dialogues écrits et en le réduisant à un simple « scénario pendu aux murailles du théâtre »², elle offrait à l'acteur un espace de liberté que l'art dramatique de l'époque ne semblait plus à même de lui accorder. Les jeux dramatiques de Nohant fournirent donc la possibilité d'explorer et de vérifier les hypothèses qu'elle formulait sur le théâtre depuis les années 1830.

De nombreux articles viennent en effet attester la nécessité de libérer le théâtre des conventions de genre et d'écriture, et de l'ouvrir sur la possibilité, pour l'acteur, d'improviser son rôle. Dans l'article « Mars et Dorval », publié en 1833 dans la revue *L'Artiste*, la romancière saluait la façon dont la muse du drame romantique savait « saisir la pensée intime »³ de l'auteur, annonçant par là le « sous-texte » stanislavskien. Elle faisait de même dans la préface du *Werther* de Goethe traduit en 1844 par son ami Pierre Leroux, où elle analysait les raisons pour lesquelles le théâtre en était parvenu à sa « déchéance », et dans l'article « Deburau », publié dans le *Constitutionnel* du 8 février 1846, où elle soulignait la façon dont l'acteur pouvait communiquer, par la gestuelle, des nuances de sens que l'écriture n'était pas à même de transmettre. Elle reprenait encore la même idée dans le texte intitulé « De Madame Dorval » où elle affirmait la nécessité d'une collaboration entre l'auteur dramatique et l'acteur. Elle ne cessa jamais d'insister sur l'importance d'écrire le drame dans la seule perspective d'attiser la verve de l'interprète :

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 —

1. La métaphore, présentement citée, pour désigner le théâtre revient souvent sous la plume de G. Sand. Outre le « sanctuaire des songes », la romancière parle du « sanctuaire de l'idéal » dans la préface de *Comme il vous plaira*, drame en 3 actes joué au Théâtre-Français en avril 1856, et du « sanctuaire de nos plus chères illusions » dans *Le Château des Désertes*.

2. G. Sand, « La comédie italienne », *L'Illustration*, 5 juin 1852, rééd. dans *Questions d'art et de Littérature*, Paris, Calmann-Lévy, 1878, p. 196.

3. G. Sand, « Mars et Dorval », *L'Artiste*, 17 février 1833, rééd. dans *Questions d'Art et de Littérature, op. cit.* Dans cet article, Sand critique et compare les jeux des deux actrices en s'appuyant sur leur interprétation du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, joué à cette époque au Théâtre-Français.

affirmait-elle dans l'article « De Madame Dorval ». S'ils la laissaient libre d'improviser son rôle, elle dirait mieux qu'eux ce qu'il faut dire. Mais qu'importe ! elle a heureusement une voix plus puissante que leur génie. Son geste, son regard suppléent à leur pensée.¹

Ainsi, le théâtre, à travers le jeu de l'acteur, semble libérer l'écriture de ses contraintes et permettre l'accès au mouvement romanesque de l'âme : « Écrire, mon ami, c'est le tourment de la vie, c'est le supplice de quiconque sent encore son cœur dans sa poitrine — affirme-t-elle dans le même article —, 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 »². En faisant du théâtre un lieu de réunion entre les écritures musicale, picturale, littéraire et mimique, George Sand parvenait à atteindre ce qu'elle semblait n'avoir jamais rejoint à travers l'exercice romanesque ; devant l'expérience solitaire de la « faiseuse » de roman se dressait en effet le théâtre en tant que l'« œuvre collective par excellence »³.

La comédie italienne, en tant que forme dramatique essentiellement fondée sur l'improvisation de l'acteur, devint donc le genre avec lequel la romancière tenta de sensibiliser la critique de son temps à une théorie qu'elle se hasardait à faire admettre. Après les tentatives des théoriciens du drame romantique de substituer aux codes anciens de nouvelles conventions d'écriture et devant la surenchère des effets de mise en scène qui occupait les directeurs des scènes secondaires, elle proposait un théâtre totalement libéré de l'écrit et uniquement ouvert sur la poétique de l'instant. L'ancien genre italien permettait donc à l'auteur d'éviter l'impasse dans laquelle semblaient s'être fourvoyés les romantiques :

Lorsque la comédie régulière et la tragédie classique eurent pris possession de notre scène, on apprit à dédaigner le mérite de ces canevas et le talent des acteurs qui les faisaient valoir. Aujourd'hui que l'engouement pour les classiques est banni de toutes les têtes, on croit encore au jugement du dix-septième siècle sur les pièces de théâtre où l'on avait osé manquer à la règle des trois unités. Bon nombre de gens s'imaginent que les comédies italiennes n'étaient que des farces de baladins, des

1. G. Sand, « De Madame Dorval », *Journal de Toulouse*, 27 janvier 1837, rééd. dans *Questions d'Art et de Littérature*, *op. cit.*, p. 63.

2. *Ibid.*, p. 62.

3. G. Sand, *Le Château des Désertes*, *op. cit.*, p. 926.

parents dont le goût épuré de notre âge ne pourrait supporter le spectacle. C'est une erreur, que la lecture attentive de quelques scénarios italiens suffirait à dissiper ; la plupart de nos vaudevilles ne valent pas les bonnes pièces de la comédie italienne.¹

En considérant le théâtre non plus à travers la dichotomie entre genres « sérieux » et productions populaires, elle posait la véritable question qui sous-tendait l'esthétique théâtrale romantique, à savoir : le théâtre fait-il encore partie du domaine de la littérature ? S'il semble assez aisé de répondre à cette question aujourd'hui, il n'est par contre pas si facile de situer historiquement la rupture entre les deux disciplines. Si l'invention de la mise en scène « moderne » par Antoine semble aider l'historien à marquer le début d'une ère nouvelle pour l'art dramatique, elle le conduit pourtant à occulter les facteurs qui, antérieurement, préparent l'originalité d'une telle démarche. À travers le théâtre intime de Nohant, George Sand semble bien avoir soulevé des problématiques qui parviendront à leur dénouement quelques décennies plus tard.

Le théâtre à Nohant se déclinait ainsi sur tous les genres et sur toutes les pratiques d'écriture. Non seulement on y jouait le mélodrame, la féerie, la pantomime et la comédie, mais on avait aussi recours au ballet et à l'opéra. Sur les cent-vingt et une pièces recensées par Maurice Sand dans le *Catalogue des pièces qui ont été jouées*², soixante-neuf furent écrites par la romancière. Autant dire que la scène berrichonne fut loin de n'être que le simple lieu, comme on se plaît trop souvent à le considérer, pour tester les drames que l'auteur se préparait à faire jouer à Paris. Si, certes, George Sand affirmait : « On apprend par cœur que les pièces que je destine au théâtre. Cela devient une étude, mais je n'en abuse pas »³, elle décrivait aussi par ailleurs le théâtre de Nohant comme « un mélange de scènes écrites, et de ce que nous appelons des *scènes à volonté* où chacun dit ce qu'il lui plaît, très bonne étude pour

1. G. Sand, « La comédie italienne », *L'Illustration*, 5 juin 1852, rééd. dans *Questions d'Art et de Littérature, op. cit.*, p. 198-199.

2. M. Sand, *Catalogue des pièces qui ont été jouées*, Nohant, 1850, 1 cahier ms., 132 x 210 mm, paginé de 1 à 25, BHVP, fonds Sand, H 320. Parmi les auteurs qui ont fourni des pièces pour le théâtre de Nohant figurent Victor Borie, Charles Duvernet, Maurice Sand, Léon Villevieille, Paul Bocage, Eugène Lambert et Alexandre Manceau.

3. G. Sand, « Lettre à René Vallet de Villeneuve », [Nohant], 4 novembre 1850, *Correspondance, op. cit.*, t. IX, p. 789.

moi sans qu'on s'en doute »¹. Les manuscrits des pièces attestent, en effet, un fréquent usage de ces « scènes à volonté » dont la mention intervient sur le livret chaque fois que le dialogue semble nécessaire pour avancer dans une intrigue qui n'est, sur le papier, traduite que dans une forme romanesque². Nul besoin d'insister sur le caractère hybride de ces scénarios, entre drame et roman, qui déjouent toutes les taxinomies des genres et positionne le texte dramatique, non plus comme une partition que l'acteur se devrait de fidèlement transmettre, mais comme un palimpseste auquel le roman sert de support et dont l'interprète viendrait combler les manques. En ouvrant le drame sur la liberté interprétative de l'acteur, George Sand mettait en cause l'autorité de l'auteur auquel le roman conférait tant de prestige, et annonçait, par là, un des aspects essentiels de la mise en scène moderne :

Je me borne à inventer l'action et à en écrire le scénario avec un canevas de dialogues très élémentaire. On le lit deux ou trois fois pendant le dîner. 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.³

Ainsi, ce qu'il importe semble-t-il à George Sand, ce n'est pas tant de rénover le théâtre en proposant des règles de composition dramatique plus en accord avec la sensibilité contemporaine – comme ce fut le postulat de la Préface de *Cromwell* – mais d'atteindre par le théâtre, parce qu'il « fut inventé pour résumer les manifestations de tous les arts sous toutes les formes » et que de ce fait il est « l'expression la plus complète et la plus saisissante du rêve de la vie »⁴, une représentation sensible du réel. En tant que réunion de tous les arts, il est en effet le vecteur le plus adéquat pour donner forme à cet idéal qui reste généralement emprisonné

1. G. Sand, « Lettre à Emmanuel Arago », [Nohant, 12 janvier 1850], *ibid.*, p. 419.

2. Les manuscrits des pièces que G. Sand écrivit pour le « Grand Théâtre de Nohant » sont consultables à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, fonds Sand, série O.

3. G. Sand, « Lettre à P.-J. Hetzel », [Nohant, 30 décembre 1846], *Correspondance, op. cit.*, t. VII, p. 571.

4. G. Sand, préface de *Comme il vous plaira*, dans *Théâtre*, Paris, Hetzel, 1860, p. 102.

dans les régions de l'imaginaire et auquel le roman avait seulement fourni la trame.

Le théâtre de Nohant devait donc – en tout cas dans les premiers temps de son existence – se priver de public de façon à ne pas enfreindre le travail d'improvisation¹. En définitive, George Sand cherche à donner à l'acteur la même liberté qui anime son travail d'écriture. Les manuscrits de roman sans ratures de l'auteur sont en effet comparables à ce théâtre sans public dans lequel l'acteur, bénéficiant de l'univers capitonné de Nohant, peut librement exalter son imaginaire. La solitude du lecteur de roman recoupe ainsi la solitude de l'acteur ; tous deux, dans l'intimité, achèvent le façonnement de cet idéal vers lequel l'écriture romanesque avait mené mais auquel, étant limitée par ses codes, elle n'était pas à même de donner forme. Si dans les nombreuses lettres qu'elle écrivit autour de 1850, la romancière manifeste une certaine pudeur quant à ce nouveau théâtre qu'elle s'essaie à bâtir, elle ne parvient toutefois pas à gommer la supériorité qu'elle lui accorde par rapport aux productions dramatiques de l'époque :

Vous n'avez pas d'idée comme on s'amuse et comme mes petits acteurs jouent bien, naturellement et finement – confie-t-elle à P.-J. Hetzel. 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 théâtre.²

De même, elle affirmait à E. Arago : « J'en ai plus appris avec les grands et les petits acteurs de Nohant que dans tout ce que j'ai vu jouer à Paris depuis vingt ans »³, et elle avouait à l'acteur Bocage :

Quelque mal joué que ce soit comme ensemble, quelques redites qu'il y ait, il se rencontre des parties de dialogue d'un naturel, d'un imprévu, d'une vérité de détail et de situation qu'on chercherait vainement dans le théâtre écrit.⁴

1. Si l'on en juge d'après les manuscrits conservés à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, un public d'amis berrichons ne fut admis qu'à partir de 1860. Voir *Liste du public*, ms. autographe de George Sand, 1860, 2^{fs}, 134 x 210 mm et 267 x 210 mm, fonds Sand, H 321.

2. G. Sand, « Lettre à P.-J. Hetzel », *Correspondance, op. cit.*, p. 571.

3. G. Sand, « Lettre à E. Arago », [Nohant, 12 janvier 1850], *Correspondance, op. cit.*, p. 420.

4. G. Sand, « Lettre à Bocage », Nohant, octobre 1849, *Correspondance, op. cit.*, t. IX, p. 302.

Tout en partant de l'écriture romanesque, le théâtre intime de Nohant était ainsi le lieu privilégié pour libérer le théâtre de l'écrit, et asseoir la prophétie qu'elle avançait dans *Le Théâtre et l'Acteur* : « les Shakespeare de l'avenir seront les plus grands acteurs de leur siècle »¹. Mais la démarche sandienne d'une rénovation de l'art dramatique ne saurait être complète sans que soit pris en compte *Le Château des Désertes*. En théâtralisant, par le roman, les nuits dramatiques de Nohant, George Sand construisait un face à face entre les deux pratiques d'écriture et conduisait par cela même à une inversion radicale entre le fictif et le réel.

LE ROMAN COMME MISE EN SCÈNE DU DRAME

Le Château des Désertes est une analyse de quelques idées d'art plutôt qu'une analyse de sentiments — confiait-elle en préface de l'œuvre. Ce roman m'a servi, une fois de plus, à me confirmer dans la certitude que les choses réelles, transportées dans le domaine de la fiction, n'y apparaissent un instant que pour y disparaître aussitôt, tant leur transformation y devient nécessaire.²

Le Château des Désertes fut en effet totalement inspiré des nuits théâtrales berrichonnes. Commencé vraisemblablement dans le courant du mois de janvier 1847 sous le titre éponyme de *Célio*, il fut terminé dès la fin du mois de mai³. En réalité, c'est plus particulièrement la nuit du 31 décembre 1846 qui servit de source au roman. Durant cette nuit de la Saint-Sylvestre, le cercle familial donna en effet le drame de *Don Juan* dont l'expérience fut retranscrite dans le *Château des Désertes*.

La structure narrative du roman est fort simple : fuyant un amour contrarié et en poursuivant un autre idéalisé, le peintre Adorno Salentini arrive dans une auberge dans laquelle les tenanciers lui révèlent les étranges pratiques nocturnes auxquelles se livrent les châtelains voisins. Piqué dans sa curiosité par cette insolite confidence, Adorno se rend, de nuit, aux alentours du

1. G. Sand, *Le Théâtre et l'Acteur*, dans *Œuvres autobiographiques*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1971, p. 1243-1244.

2. G. Sand, *Le Château des Désertes*, préface, *op. cit.*, p. 851.

3. Voir « Lettre à Pierre-Jules Hetzel », [Nohant], 29 mai [*sic* pour avril], [1847], *Correspondance*, *op. cit.*, t. VII, p. 668 : « Dans les heures de nuit où je n'étais pas occupée de la vie réelle si agitée pour moi (dans ce moment) j'ai écrit *Célio*. Gardez-moi le secret sur ce détail ».

château et se voit, de fil en aiguille, revêtir l'habit de « *L'uomo di sasso* » et participer à une représentation du *Don Juan*. Les sorcelleries dont lui avaient fait part les paysans n'étaient en réalité que des représentations théâtrales que le Marquis – le vieux Boccaferri dont la fille n'était autre que l'objet de l'amour idéalisé du jeune homme – donnait chaque nuit dans l'intimité de sa demeure. Cet univers fantastique que George Sand ne manque pas de calquer sur le vécu de Nohant – depuis le climat d'hiver avec sa campagne enneigée jusqu'au personnage d'Adorno qui interpréta, malgré lui, le rôle du Commandeur comme le fit l'amant de Solange Sand dans la nuit du 31 décembre 1846 – fournit donc, à l'auteur, l'occasion d'approfondir sa théorie théâtrale. George Sand, sous les traits de Boccaferri – dont on est en droit de penser le nom comme un composite entre Bocage, qui participa activement aux jeux dramatiques de Nohant, et l'acteur anglais Macready sur lequel la romancière avait écrit un article élogieux et auquel elle dédie le *Château des Désertes* –, reprend en effet les grandes lignes qu'elle avait déjà esquissées dans ses articles.

« J'avais cru, d'après le chœur, [...] qu'il s'agissait de l'opéra de Mozart rendu d'une certaine façon ; mais le dialogue parlé de Célio et de Boccaferri me fit croire qu'on jouait la comédie de Molière en italien » confiait Adorno. Puis, un peu plus loin, il concluait :

... c'était un composé de la comédie de Molière et du drame lyrique mis en action et en langage vulgaire, le tout compliqué et développé par une troisième version que je ne connaissais pas et qui me parut improvisée.¹

Ainsi était mis en pratique cette théorie du canevas qui empruntait indifféremment au drame, à l'opéra et aux ressources imaginatives de chacun des acteurs.

Demain nous jouons *Don Juan* ni plus ni moins – annonçait-elle à P.-J. Hetzel. Nous avons mêlé la pièce de Molière avec le scénario plus dramatique et plus animé des Italiens, et si on s'en donnait la peine, ou ferait de ces deux versions un chef-d'œuvre littéraire complet qui n'existe pas. Mais qu'est-ce que je dis ? Il sera fait demain, et ne sera jamais refait. L'improvisation et l'inspiration de mes acteurs surpasseront tout travail possible d'auteur.²

1. G. Sand, *Le Château des Désertes*, *op. cit.*, p. 914.

2. G. Sand, « Lettre à Pierre-Jules Hetzel », [Nohant, 30 décembre 1846], *Correspondance*, *op. cit.*, t. VII, p. 573.

Ainsi George Sand mettait-elle au point une toute nouvelle technique d'écriture théâtrale. N'étant plus figée dans les codes et les conventions littéraires, elle se situait dorénavant dans le même éphémère que la représentation théâtrale.

Quand on est embarrassé du scénario, on prend la première pièce venue et on la dissèque – expliquait-elle à R. Vallet de Villeneuve. On la résume en canevas. Nous avons joué ici des pièces de Shakespeare arrangées ainsi, et prenant un caractère nouveau. [...] On peut tout faire, tout essayer, tout rajeunir et tout inventer avec cette méthode.¹

Autant dire que George Sand a totalement réduit cette tension qui ne cesse, depuis Aristote, de tourmenter l'esthétique théâtrale entre le texte et le spectacle ; le temps de l'écriture se superpose désormais au temps de la représentation, et le drame se compose selon le principe de la collectivité, c'est-à-dire à travers l'union de toutes ces imaginations travaillant ensemble à l'élaboration d'une œuvre commune. La question reste alors de savoir à qui est destinée une œuvre théâtrale dont le texte ne sera jamais figé sur le papier et à la représentation de laquelle aucun spectateur n'aura assisté. C'est sans doute sur ce point qu'il devient intéressant de considérer le roman du *Château des Désertes*. Se faisant à la fois le réceptacle, le témoin et le guide des représentations en huit clos de Nohant, il est aussi le manifeste de la théorie sandienne du théâtre, mais un manifeste romancé qui interroge le réel à travers les voiles de la fiction. C'est donc bien le roman qui sert de support et permet la réflexion théâtrale.

Que cela soit au sein du *Château des Désertes* ou au fil de sa correspondance, George Sand ne cessa d'insister sur le caractère fantastique des expériences théâtrales de Nohant. « Il y aurait un conte fantastique à faire sur cette famille de fous qui se divertit en cachette »² confiait-elle à P.-J. Hetzel. De même, elle insistait en préface du roman :

... le tonnerre, les coups de pistolet, les roulements du tambour, les cris du drame et la musique du ballet, tout cela avait quelque chose de fantastique, et les rares passants qui en

1. G. Sand, « Lettre à René Vallet de Villeneuve », [Nohant], 4 novembre 1850, *Correspondance*, *op. cit.*, t. IX, p. 790. Les acteurs de Nohant ont effectivement joué « Falstaff », 1^{er} acte d'*Henri IV* en 1850, *Beaucoup de bruit pour rien*, le 24 novembre 1849 et *La Jeunesse d'Henri V* le 6 janvier 1850.

2. G. Sand, « Lettre à Pierre-Jules Hetzel », *op. cit.*, p. 572.

saisirent de loin quelque chose n'hésitèrent pas à nous croire fous ou ensorcelés.¹

Tout se développe alors comme s'il était nécessaire d'accompagner la description du réel d'un fantastique que seul l'écrit romanesque peut induire, comme si, finalement, il fallait romancer le vécu afin de le rendre plus « réel », à l'image d'un idéal que l'art se doit de transmettre. « Lorsque j'introduisis un épisode de ce genre dans le roman qu'on va lire, il y devint une étude sérieuse » poursuivait-elle après le passage qui vient d'être cité. La rencontre entre le théâtre et le roman s'effectuait donc d'une toute autre façon que celle qui consiste habituellement à réfléchir sur les codes de l'écriture en adaptant le drame en roman ou réciproquement. Au moyen de ces deux pratiques, George Sand semble avant tout mener une réflexion sur la capacité de l'écriture à représenter le réel.

La fiction commence par transformer la réalité – concluait-elle dans la préface du *Château des Désertes* ; mais elle est transformée à son tour et fait entrer un peu d'idéal, non pas seulement dans les petits faits, mais dans les grands sentiments de la vie réelle.²

Ainsi, d'un côté est menée une réflexion sur la nécessité de libérer le théâtre de l'écrit, à la fois en pratiquant le mélange des genres et en permettant à l'acteur d'improviser son texte, et de l'autre s'érige une œuvre romanesque qui, transposant le réel dans le domaine de la fiction, teste les limites de sa propre forme et questionne la nature représentative du langage. Le fantastique, qui est omniprésent dans les romans sandiens, semble intervenir dans l'exploration d'un au-delà de la forme et une libération de l'écriture de ses codes. Cet élan permet alors d'atteindre ce « palais » que l'« imagination a bâti ».

George Sand mène donc son séjour dans le « sanctuaire des songes » comme elle écrit ses romans. La création s'élabore selon les caprices de l'imagination et de la vie quotidienne, toujours ouverte sur l'impromptu, et fournit la structure narrative de l'œuvre en devenir. Autant dire que la question de la fiction dans son rapport au réel s'inscrit au cœur de l'esthétique sandienne. En revendiquant d'emblée l'écart avec les normes établies, en refusant toujours la soumission aux conventions et en s'échappant de toute

1. G. Sand, *Le Château des Désertes*, préface, *op. cit.*, p. 851.

2. *Ibid.*, p. 852.

doctrine d'école, George Sand bâtit son système théorique autour d'une inversion entre le réel et l'illusoire. Les nuits fantastiques de Nohant, partagées entre l'exercice théâtral et l'activité romanesque, se devaient donc d'aboutir à une réflexion sur le mélange des écritures. Mais la démarche sandienne est loin de s'inscrire dans une marginalité. Si l'auteur semble avoir mené plus loin la réflexion sur la rencontre entre les deux genres, elle n'en illustre pas moins l'ensemble des tentatives d'autres écrivains romantiques¹ qui ont cherché à décloisonner la littérature en construisant les ponts entre les différentes pratiques d'écriture. Ainsi, dans cette logique, la littérature romantique mériterait bien d'être analysée du côté de l'interpénétration des genres et du mélange des écritures.

Roxane MARTIN

1. Ch. Nodier, par exemple, qui, avec le conte fantastique, n'a cessé d'explorer les frontières de l'écriture.