



HAL
open science

Les discrètes machines du théâtre de Nohant, ou la recherche d'un autre spectaculaire

Pierre Causse

► **To cite this version:**

Pierre Causse. Les discrètes machines du théâtre de Nohant, ou la recherche d'un autre spectaculaire. Cahiers George Sand, 2017, Public/Privé. Du fauteuil à la scène médiatique, 39, pp.75-91. hal-01994122

HAL Id: hal-01994122

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-01994122v1>

Submitted on 5 Mar 2022

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.

Les discrètes machines du théâtre de Nohant, ou la recherche d'un autre spectaculaire

[Version acceptée pour publication. Pour les illustrations, voir la publication dans les Cahiers George Sand, ou contacter l'auteur.]

SORIANI. – Oui, oui, je les connais vos machines ! Vos dieux de l'Olympe en carton peint qui descendent des nuages la tête en bas, quand celui qui tient la corde a bu un coup de trop ! vos palais de marbre qui montent tout fripés sur la scène, vos chanteurs qui estropient les vers pour mieux pousser une fioriture, votre musique d'instruments braillards qui couvre les paroles, [...] ! Ah oui, je vous conseille d'en être fier, de votre théâtre, de vos machines, de votre public, de vos amateurs qui vont disant partout ah ! c'est ennuyeux, les choses sérieuses¹ !

L'on croirait entendre ici l'Alceste de Molière dirigeant ses attaques sur le monde du théâtre... La tirade du génial compositeur Soriani, en réponse au Comte qui lui commande « un de ces opéras que nous appelons aujourd'hui pièces à machines et à décors² », se constitue en véritable descente en règle de tout le système lyrique et dramatique du XIX^e siècle. Car si cette dénonciation de la misère artistique du théâtre prend place dans une fiction située dans le XVII^e siècle florentin, il est difficile de ne pas y entendre en même temps de la part de Sand une attaque de la vanité des spectacles de sa propre époque. La réplique prend d'ailleurs tout son sens d'être prononcée sur le Théâtre de Nohant, théâtre de société qui s'est constitué en laboratoire de formes nouvelles, à l'écart de l'esthétique dominante sur les scènes parisiennes.

Pourtant, un mois à peine avant les représentations de *Soriani*, Sand conviait Alexandre Dumas Fils à la première de *La Nuit de Noël* en ces termes : « Nous rouvrons le théâtre de Nohant dimanche prochain 31 par la pièce à machines. Viendrez-vous³ ? » Si le soulignement de l'expression en marque le caractère exceptionnel, l'exploration du répertoire composé par la dramaturge pour sa scène privée révèle la présence d'un ensemble de pièces recourant à divers artifices de machinerie ; *La Nuit de Noël* se place ainsi dans une série, entre *Le Drac* et *Le Datura Fastuosa*⁴, une année environ séparant chacune de ces créations. On percevra le rapport ambivalent que semble entretenir Sand à la machinerie en rappelant que deux de ces pièces, qui ne représentent pourtant qu'une infime minorité de la production théâtrale de Nohant, vont être mises en avant sur la scène médiatique et littéraire par leur publication, d'abord dans *La Revue des Deux Mondes*, puis dans le volume du *Théâtre de Nohant* de 1864. Comment comprendre que Sand ne taise pas d'incriminations contre les machines, et que d'autre part elle compose des pièces nécessitant leur emploi, pièces dont elle fait qui plus est la publicité ?

Un regard attentif porté sur les manuscrits formant le répertoire de Nohant révèle en partie la manière dont la machinerie théâtrale a pu s'intégrer dans la dramaturgie sandienne, et ce sans toutefois encourir le risque de la gratuité spectaculaire. Il s'agit ici de saisir la spécificité des machines faites par et pour Nohant, non pas dans la soumission à un modèle esthétique préexistant, mais dans la recherche d'un nouveau théâtre. Le geste de publicité conféré à ces expériences doit alors se comprendre comme une invitation de Sand à envisager le théâtre

¹ George SAND, *Soriani*, Manuscrit conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, fonds Sand, O 53, p. 26-27.

² *Ibid.*, p. 25-26.

³ George SAND, *Correspondance*, t. XVII, Lettre du 26 août 1862, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier frères, 1983, p. 205.

⁴ *Le Drac* est créé le 23 octobre 1861 à Nohant. *Le Datura Fastuosa*, inédit, connaît deux versions fort différentes. La première, rédigée sous la forme d'un canevas, est créé le 23 novembre 1856. La seconde, entièrement rédigée, est créée le 23 septembre 1863. Les deux manuscrits sont conservés sous la même cote à la BHVP, fonds Sand, O 29.

différemment de sa pratique régulière sur les scènes parisiennes, et ce y compris concernant les effets de machineries, en cultivant « un genre de théâtre très intime, très soigné et très étudié [...] sans avoir recours à des moyens et à des effets d'une grande puissance⁵ ».

Nohant, un théâtre peu favorable aux machines

Rappelons d'abord que la réalité matérielle du théâtre de Nohant autant que le projet esthétique qui s'y développe progressivement contraignent Sand à se passer de ces grands moyens. Le caractère rudimentaire des premières représentations que le cercle familial se donne à lui-même à l'hiver 1846, où le tout du décor est « portatif [...] et mis en place en 10 minutes⁶ », marque pour longtemps l'imaginaire théâtral de Nohant. L'élaboration matérielle se concentre alors sur les seuls décors et costumes. La nécessité de faire avec ce qui vient sous la main afin de ne pas retarder le plaisir du jeu est d'ailleurs sublimée en vertu : matériellement pauvre, ce théâtre sera d'autant plus propice à enrichir l'imagination des jeunes acteurs. On ne saurait donc parler de machines sur cette première scène, bien que Sand s'amuse, dans le récit qu'elle fait à Pierre-Jules Hetzel, à annoncer qu'elle se retrouve forcée, en outre d'écrire et de faire la mise en scène, à devenir « aide-machiniste⁷ ».

Car si l'on suit le dictionnaire d'Arthur Pougin, les « machines » se définissent autant par leur complexité technique que par leur but, à savoir la recherche de « l'effet », du pur plaisir des sens du spectateur, loin de toute volonté de construire une dramaturgie signifiante :

On donne le nom de *machines*, au théâtre, à tous les procédés mécaniques à l'aide desquels on produit sur la scène un mouvement matériel instantané, et aussi à l'effet produit par ce mouvement ; le jeu d'une trappe, l'apparition ou la disparition rapide d'un personnage ou d'un objet, une transformation, un travestissement, un truc, un vol, une gloire, tout cela forme autant de machines destinées à surprendre, à charmer, à éblouir l'œil du spectateur, toujours heureux d'assister à ces prodiges scéniques⁸.

Ajoutons à cette liste les bruitages, produits grâce à l'utilisation de machines spécifiquement conçues pour le théâtre afin de doubler l'impression visuelle de la saturation sonore. Les machines peuvent être prises pour emblème d'un XIX^e siècle théâtral qui a déployé tous les moyens du spectaculaire, selon un jeu de surenchère qui s'apparente en bien des cas en une débauche de moyens au service de dramaturgies sans fond – mais que l'on peut aussi lire comme l'un des lieux de l'invention d'une pratique qui prendra bientôt le nom d'art : la mise en scène⁹.

Si l'on perçoit la distance avec les premières pantomimes du salon de Nohant, on sait aussi que les conditions de représentation vont s'y améliorer, grâce à l'ouverture du « grand » théâtre (par opposition au théâtre de marionnettes de Maurice Sand), puis son agrandissement au cours de l'hiver 1850-51¹⁰. L'extension dirigée par Alexandre Manceau permet la mise en place de décors et d'éclairages plus élaborés, mais ces transformations doivent toutefois composer avec l'architecture du bâtiment, qui rend matériellement difficile la mise en place d'une machinerie importante. Les machines, qui sur la scène de théâtre doivent conférer au monde des objets une vie qui semblera autonome, exigent le recours à un ensemble d'actions dissimulées dans « l'envers du théâtre » qui jouxte le cadre de scène : coulisses, cintres et dessous. Or, dans le théâtre de Nohant rénové, les parties dérobées au regard du spectateur

⁵ George SAND, Avertissement de *La Nuit de Noël*, dans *Théâtre de Nohant*, Paris, Michel Lévy, 1865, p. 214.

⁶ George SAND, *Correspondance*, t. VII, Lettre du 30 décembre 1846, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier Frères, 1970, p. 571.

⁷ *Ibid.*

⁸ Arthur POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot et cie, 1885, p. 488.

⁹ Voir Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, en particulier l'introduction.

¹⁰ Voir la synthèse de Mariette DELAMAIRE « Le grand théâtre », *Les Amis de George Sand*, n°13, 1992, p. 10-25.

restent fort étroites. Le plancher, s'élevant à 58 cm seulement, ne peut dissimuler des dessous dignes de ce nom. Les coulisses du fond, de jardin et de cour, d'une largeur d'environ 50 cm, permettent tout juste le passage des acteurs et ne sauraient être encombrées de lourds dispositifs au service de l'illusion visuelle¹¹. La rareté de l'emploi des artifices de machinerie sur la scène de Nohant se comprend ainsi d'abord par une adéquation entre la dramaturgie et les contraintes matérielles du lieu de représentation pour lequel elle s'élabore.

Une plaque de tôle pour toute machinerie ?

Un passage en revue des pièces et canevas écrits par Sand avant 1860 montre que lorsque des effets scéniques sont prévus, ils se cantonnent essentiellement à trois types, dont seul le dernier mérite le nom de machine : transformation de costume, dissimulation d'accessoire et bruitage du tonnerre. Une « Métamorphose », vient ainsi servir au dénouement merveilleux de *Riquet à la Houpe*¹², tandis que dans *Arlequin Médecin*, l'extirpation d'« une fausse dent, une énorme dent qui fait l'admiration de la société¹³ » participe de la farce. En consultant les trois canevas sous-titrés « mélodrames », le lecteur habitué aux usages du spectaculaire visuel de ce genre sur les scènes parisiennes risque la déconvenue. *Barbe-Bleue* et *La Maison des bois* exploitent bien évidemment le *topos* mélodramatique de l'orage ; mais ce dernier n'est rendu sensible que par le bruitage du tonnerre, et les manuscrits ne comportent aucune trace d'une mise en scène des éclairs ou de la foudre – effets de lumière qui seraient incontournables sur la scène du Théâtre de la Porte Saint Martin par exemple. Quant au *Spectre*, troisième de la série des « mélodrames », malgré son titre annonciateur d'effroi, il ne comporte en réalité aucun effet scénique en dehors de la mise en place d'un éclairage nocturne.

L'on serait enfin presque tenté d'accuser Sand de publicité mensongère lorsqu'elle sous-titre *L'Auberge du Crime* puis *Cendrillon* respectivement drame et féerie « à grand spectacle » ; le premier canevas ne comporte en effet qu'une seule indication d'effet visuel, à savoir le passage de la nuit à la lumière du jour, tandis que le second n'exige à nouveau que le bruitage de tonnerre... Nous voici bien loin du programme de débauche d'effets qu'aurait annoncé un tel sous-titre sur l'affiche d'un théâtre parisien ! Il faut en fait entendre la part d'ironie comprise dans « à grand spectacle », qui est moins une catégorie esthétique rigoureuse qu'une désignation héroï-comique, qui tout à la fois dénonce la pauvreté des moyens scéniques mis en œuvre et moque les réflexes publicitaires de la capitale.

L'essentiel de la production théâtrale de Nohant jusqu'à 1860 se conçoit dans une relative simplicité d'exécution matérielle. On ne trouverait en coulisses qu'une seule machine, dont l'existence est confirmée par le témoignage d'Aurore Sand¹⁴ : une feuille de métal à secouer pour imiter l'approche du tonnerre, équivalent de la machine habituellement utilisée dans tous les théâtres au XIX^e siècle, et que Georges Moynet décrit par exemple dans son ouvrage *Trucs et décors* (voir illustration 1).

[Illustration 1 « Pour figurer le tonnerre, [...] l'appareil classique est la plaque de tôle, agitée avec plus ou moins de vivacité. » G. Moynet, *Trucs et Décors*, Paris, Librairie illustrée, 1893, p. 263-264.]

¹¹ Dimensions indiquées d'après le relevé effectué par Gay MANIFOLD, *George Sand's theatre career*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, p. 126.

¹² George SAND, *Riquet à la houpe*, manuscrit conservé à la BHVP, fonds Sand, O 50, p. 16.

¹³ George SAND, *Arlequin Médecin*, manuscrit conservé à la BHVP, fonds Sand, O 18, p. 6. À propos de ce canevas et de l'exploitation du registre farcesque chez Sand, voir la contribution d'Amélie CALDERONE à ce numéro.

¹⁴ Souvenir rapporté par Gay MANIFOLD, *George Sand's Theatre Career*, *op. cit.*, p. 142.

La machine comme contre-modèle

La présence de ce moyen de bruitage révèle toutefois que la machine n'est pas exclue ou interdite à Nohant, et que la rareté de son emploi répond davantage d'une restriction volontaire du matériel scénique que d'une impossibilité. Sand y insistera à travers ses lettres, ses articles et ses transpositions romanesques (tout particulièrement *Le Château des Désertes*, 1851) : le centre de l'expérience théâtrale de Nohant est l'acteur, et plus particulièrement l'acteur improvisant. Non seulement l'improvisation est en elle-même contradictoire avec la pratique de la machine – qui suppose des répétitions minutieuses pour assurer l'effet à produire –, mais elle fait de Nohant un contre-modèle des scènes parisiennes, dénoncées comme autant de lieux où la création théâtrale est devenue, à force de recherche d'effet et de succès, *mécanique*. Dans l'« Avant-propos » à *Masques et Bouffon* de Maurice Sand, George revient sur l'improvisation du *Druide peu délicat*, et évoque la conversation, qui poursuit l'exaltation du jeu :

On se demanda ce que c'était que le vrai théâtre, et si la convention du dialogue écrit ne l'avait pas détruit au lieu de l'édifier. Il fut prononcé, en dernier ressort, dans cette grave assemblée, que les règles de l'art avaient sacrifié le plaisir de l'acteur à celui du spectateur, que l'acteur était devenu une machine plus ou moins intelligente, n'existant même plus par elle-même du moment qu'elle ne pouvait se passer du public¹⁵.

Rappelons que l'éloge de l'acteur-créateur qui en découle se mène dans une époque qui correspond, sur le plan historique, à celle de *l'expansion du machinisme*¹⁶ ; le fantasme des origines du théâtre dans l'improvisation se met ainsi au service d'une dénonciation de ce modèle dominant, qui semble avoir contaminé toutes les sphères de l'activité humaine. La machine, dans toutes les implications esthétiques et idéologiques du terme, devient ainsi l'image de tout ce dont Nohant se veut le contre-modèle, organique et vivant.

Dès lors, pourquoi intégrer des machines sur la scène de Nohant, et comment le faire sans en contredire le projet esthétique ? La raison de cette intégration dans les dernières années d'activité du théâtre tient d'abord au choix du sujet des pièces : les trois impliquant le recours à la machinerie se rapportent toutes au domaine du fantastique. Chaque sous-titre décline le terme en une manière de polyptote : *Le Datura fastuosa* est désigné comme « drame fantaisiste », le *Drac* comme « rêverie fantastique », et la *Nuit de Noël* est une « fantaisie d'après Hoffmann ». Le théâtre de Nohant devient ainsi pour Sand un lieu où poursuivre la longue réflexion sur le fantastique qui traverse toute son œuvre depuis *l'Essai sur le drame fantastique* de 1839. La nécessité de rendre sensible au spectateur un ensemble de phénomènes surnaturels motive alors le recours aux artifices du théâtre, malgré leur rejet initial.

Mais ce choix du fantastique ne peut advenir que parce que Sand sait pouvoir s'appuyer pour mener cette expérimentation sur l'animateur le plus dévoué de son théâtre : Alexandre Manceau. Le dernier compagnon de Sand a en effet apporté à Nohant depuis 1851, outre son talent d'acteur, son professionnalisme et son savoir-faire technique. L'habileté scénique de Manceau ouvre à la dramaturge de nouveaux possibles. De la même façon que Sand décide du nombre de personnages de ses canevas en fonction des acteurs potentiels présents effectivement à Nohant au moment de la rédaction, profiter du savoir-faire de Manceau, est toujours une manière de faire avec (ce) qui est « sous la main ». L'utilisation de machines n'a ainsi rien d'une « importation » de procédés du théâtre parisien, mais répond d'un processus organique de création *in situ*.

¹⁵ *Masques et bouffons*, t. I, Paris, Michel Lévy, 1860, p. 4.

¹⁶ Voir Maurice DAUMAS (dir.), *Histoire générale des techniques*, t. 3, *L'expansion du machinisme, 1725-1860*, PUF, 1968. Sur l'opposition entre acteur-créateur et acteur-machine selon Sand, voir l'article de Nicolas DIASSINOUS dans ce numéro.

Intégrer les machines de Manceau : une collaboration en quatre actes

Il paraît désormais pertinent de se pencher sur les manuscrits des pièces, car ils comportent les traces de l'intégration du savoir-faire de Manceau à l'écriture sandienne – marques de travail que les versions publiées du *Drac* et de *La Nuit de Noël* font disparaître. L'analyse des modifications successives, et surtout des notes de la main de Manceau, permettent d'identifier un processus de création qui va dans le sens d'une collaboration toujours plus étroite entre l'auteur et le metteur en scène à l'occasion des scènes qui exigent le recours à la machinerie. Leur présentation chronologique peut ainsi s'accompagner d'un récit interprétatif sur l'évolution de cette relation, en quatre temps.

Le premier Datura : un défi à Manceau

Le canevas de la première version du *Datura Fastuosa*, représentée le 23 novembre 1856, comporte plusieurs indications invitant à l'utilisation de trucages, mais dont la réalisation effective est laissée à la discrétion du metteur en scène. Ainsi peut-on lire, au cours d'une scène entre le jardinier Giroflée et le diabolique docteur Spalanzani, la didascalie suivante :

Ici, si l'on veut faire une transformation, Giroflée demandera à être une betterave. Spalanzani dira : va pour la hideuse betterave et le transformera. Après quoi Giroflée retrouvant sa forme dira qu'il en a assez, qu'il était bien mal à son aise comme ça, et qu'il est aux ordres de Spalanzani. Si on ne veut pas faire de métamorphose, la menace suffira. Il croira assez à la magie pour se soumettre¹⁷.

La réalisation de la burlesque métamorphose du jardinier en betterave réclame une maîtrise technique certaine puisque son objectif est d'attester la puissance magique de Spalanzani. Il s'agit toutefois d'un effet scénique possible, et non nécessaire à la compréhension de la fiction. Un autre exemple de ce type d'indication « à options » de la part de Sand se trouve au dénouement ; Eugénus ayant découvert le caractère maléfique du docteur, il va pour le frapper, mais « Aussitôt, Spalanzani disparaît, on entend un éclat de rire satanique et un affreux corbeau noir se traîne sur la table, ou un horrible chat noir, ou un crapaud monstrueux qu'Eugénus trouve au bout de son épée. » Sand ajoute en marge : « Tâchez que Spalanzani sous une forme quelconque soit tué. Il disparaît en fumée¹⁸ ». Le dénouement exige ainsi la combinaison de deux effets visuels, une métamorphose et la projection de fumée, mais dont réalisation exacte est confiée au metteur en scène.

La dramaturge ne cherche donc pas à maîtriser intégralement la représentation à venir, laissant dans le dialogue comme dans la mise en scène une part de créativité aux autres artistes de ce théâtre. En retrait des temps de répétitions, elle adopte, avec davantage encore de libéralité, la position de « metteur en scène à distance¹⁹ » dont elle use à la même période vis-à-vis des mises en scène parisiennes de ses pièces « officielles ». La déprise qu'elle accepte sur la réalisation peut ainsi se lire comme un défi lancé par Sand à Manceau : elle lui offre en effet, sans rien imposer, la possibilité de faire montre de ses talents de machiniste, tout en élaborant ici une dramaturgie qui reste encore largement indépendante de la réussite des trucs.

Le Drac ou le zélé Manceau resté dans l'ombre

Cinq années plus tard, les didascalies du *Drac* impliquant un recours à la machinerie se font plus nombreuses et précises. Elles n'offrent plus un éventail de choix, ce qui s'explique par une plus profonde intrication entre le dialogue entièrement rédigé et les effets scéniques.

¹⁷ George SAND, *Le Datura Fastuosa* [première version], manuscrit conservé à la BHVP, fonds Sand, O 29, p. 30.

¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹ Voir Shira MALKIN, « George Sand et la mise en scène à distance », dans *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, C. Nesci et O. Bara (dir.), Grenoble, Ellug, 2014, p. 253-268.

La didascalie « *Le vent chante au dehors d'une manière lugubre* » ne vise pas simplement à créer un effet de réel afin de planter mimétiquement le cadre de la Provence ; l'effet sonore participe du dialogue dans la mesure où il est associé à la voix du diable par le personnage de Bernard : « Le vent est bien triste cette nuit ! Il chante des airs à rendre fou !... Il dit des paroles à se donner au diable ! Le diable ! Lui seul, on dirait, se mêle de nos affaires²⁰ ! » Bref moment d'extra-lucidité chez le personnage pourrait-on dire, car le vent accompagne au long de cette scène les paroles du Drac, soufflant des idées suicidaires à Bernard tout en lui restant invisible. Le bruitage exigé par la didascalie participe donc à provoquer l'incertitude propre au fantastique, selon la définition de ce dernier qui s'esquisse chez Sand à partir de la nouvelle *Mouny-Robin*²¹. Le Drac est-il en effet un être surnaturel dont la réalité serait ici tangible – ou n'est-il qu'une projection dramatique des voix intérieures de Bernard ? La superposition de la parole du Drac et du bruit du vent provoque cet indécidable, en mêlant le naturel et le surnaturel. Ce tressage minutieusement indiqué par Sand s'inscrit dans une poétique scénique globale en étant reproduit plusieurs fois au long de la pièce. Le texte concernant ces bruitages est identique dans le manuscrit et dans la version publiée, ce qui semble indiquer que cet effet prévu par Sand au moment de l'écriture a vu sa puissance scénique confirmée par l'épreuve de la scène de Nohant. Manceau se fait donc ici l'exécutant d'une mise en scène déjà inscrite dans le texte.

Un autre aspect du manuscrit montre également son zèle dans la réalisation de didascalies *internes* du texte de Sand. On constate la présence, en marge, d'un certain nombre de schémas au crayon d'un aspect d'abord énigmatique. Composés de deux triangles l'un au-dessus de l'autre et réunis par la pointe, ils se répètent en faisant simplement varier l'emplacement d'une ligne qui s'y ajoute, tantôt en haut, en bas ou au centre. En les rapportant à leur place dans le manuscrit, et en déchiffrant autant que faire se peut les indications griffonnées les accompagnant, ces schémas se révèlent liés à la concrétisation scénique du passage du jour à la nuit et inversement. Le premier schéma, accompagné de la mention « Commencer ici la nuit » borde une réplique du Drac décrivant « l'heure où le soleil plonge dans la mer, embrase encore le ciel rose »²². À la page suivante, nous retrouvons trois fois le schéma, le deuxième étant accompagné par « finir la nuit », ce qui est à comprendre comme : fin de l'effet, la nuit est désormais complètement tombée (**voir illustration 2**). On peut interpréter ces schémas comme autant d'indications d'opérations à effectuer sur la toile de fond avec un système de corde et de poulies, le but étant de réaliser le passage d'un état lumineux à l'autre non pas brutalement mais progressivement²³.

[Illustration 2 : Décalque d'un schéma d'Alexandre Manceau dans le manuscrit du Drac, Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, E 789, p. 49.]

Les ratures portées à l'encre bleue par Sand sur ces indications techniques en compliquent l'interprétation. Le même manuscrit ayant servi à la représentation et à l'envoi à Buloz pour publication, Sand a sans doute souhaité effectuer un « nettoyage » pour ne pas détourner l'attention des typographes. Mais au-delà de la considération pratique, cet effacement devient significatif : si sur la scène Manceau a réalisé avec zèle ces effets lumineux, tout l'aspect technique doit s'effacer lors de la publication au profit du seul lyrisme du dialogue. Le deuxième temps de ce parcours est donc celui d'un Manceau exécutant et complétant avec zèle

²⁰ George SAND, *Le Drac*, manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Institut, fonds Lovenjoul, E 789, p. 93-94.

²¹ Voir l'article d'Olivier BARA, « *Mouny-Robin*, ou comment refondre le fantastique en 1841 », *Les Amis de George Sand*, n°36, 2014, p. 113-131.

²² George SAND, *Le Drac*, manuscrit cité, p. 48.

²³ On peut penser qu'il s'agit d'un système semblable à celui mis en place par Maurice dans le théâtre de marionnettes : le ciel est peint sur calicot, et au moyen d'un tourne-broche, on fait monter ou descendre une lampe derrière cette toile tendue.

les indications de Sand, mais dont le travail est voué à l'éphémère de la représentation et sera effacé lorsque le texte sera livré au public.

La Nuit de Noël : une intime collaboration

Le cas de *La Nuit de Noël* porte au plus loin le processus de collaboration entre l'auteur et le metteur en scène – relation qui n'est que partiellement mise en lumière lors de la publication, mais que rend évidente la consultation des manuscrits. L'Avant-propos de la pièce indique, sans le nommer, l'importance du metteur en scène lors de la réussite de cette pièce, Sand jouant entre un partiel dévoilement de la réalité collective du théâtre Nohant et le maintien de ses proches dans l'ombre. Le déploiement d'inventivité scénique effectué par Manceau y est loué, et comparé à « la science du Leuwenhoek de *Maître Floh*²⁴ », en référence au conte d'Hoffman dont la pièce est une très libre adaptation. En évoquant la mise en scène des passages exigeant l'utilisation de machines, Sand confesse presque n'être que partiellement l'auteur de la pièce qu'elle donne à lire :

Tout ce qui a été ingénieusement produit à la représentation, la scène des jouets d'enfant, l'apparition des petits animaux, l'audition de leurs petits bruits mystérieux, etc., [...] nous les avons fait apparaître dans notre texte sous la forme descriptive [...] sous l'impression que cette vision naïve nous a laissée²⁵.

Formulation relativement ambiguë dans laquelle l'écrivaine se présente comme une spectatrice rapportant ce qu'elle a vu.

Les *Agendas* confirment l'importante place de Manceau au cours de l'élaboration de la pièce. On retiendra tout particulièrement la soirée du 26 novembre 1861 consignée par Sand : « Manceau fait éclairer le théâtre et nous causons du décor et des trucs²⁶. » Nul doute qu'à partir des idées initiales de Sand, le projet théâtral devient œuvre commune dans ce libre dialogue avec son compagnon et metteur en scène qui connaît, pour l'avoir en grande part bâti de ses mains, les possibilités techniques concrètes du théâtre.

Que Manceau devienne un collaborateur à part entière et non plus seulement exécutant – même d'une exceptionnelle qualité – se lit de deux manières dans le premier manuscrit de *La Nuit de Noël*²⁷. Les trois cahiers qui le composent sont parsemés de notes au crayon, qui nous paraissent pour leur grande majorité attribuables à Manceau. En comparant la version manuscrite et la version publiée, l'on constate que Sand procède à l'intégration de ces ajouts de Manceau, souvent à l'occasion des didascalies impliquant la réalisation d'un effet visuel ou sonore. Un bon exemple se trouve au début de la deuxième scène du premier acte, **dont on trouvera ici la reproduction (voir illustration 3).**

[Illustration 3 : Manuscrit de la Nuit de Noël, BHVP, fonds Sand, O 41, Acte I, scène 2, premier cahier, p. 2.]

La didascalie devient, dans le second manuscrit comme dans le texte publié : « *On entend la pluie qui fouette les vitres et le vent qui mugit, puis la sonnette de la rue en bas*²⁸ ». On assiste

²⁴ George SAND, Avant-propos de *La Nuit de Noël*, *op. cit.*, p. 214.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Georges SAND, *Agendas*, t. II, éd. Anne Chevereau, Paris, J. Touzot, 1991, p. 397.

²⁷ Le premier manuscrit (BHVP, fonds Sand, O 41) ayant servi à la représentation, il comporte de nombreuses ratures. Aussi, pour l'envoi à Buloz en vue de la publication dans la *Revue des Deux Mondes*, Sand a recopié son texte en le modifiant, produisant un second manuscrit, conservé à la Bibliothèque de l'Institut, fonds Lovenjoul, E 832.

²⁸ George SAND, *La Nuit de Noël*, *op. cit.*, p. 217.

donc, en vue de la publication, en une fusion du texte initial et de l'ajout de Manceau concernant le bruitage de vent²⁹.

Les quelques scènes de la pièce exigeant un important dispositif de bruitages et de trucages sont quant à elles l'objet d'une intervention importante sur le manuscrit. Sur les pages concernant la scène du « sabbat » des jouets (Acte II, scène 6 dans la version publiée), on constate que le texte initial a été supprimé, et qu'un autre s'y est substitué par collage. Cette nouvelle scène écrite à l'encre présente une graphie différente du reste du manuscrit, ce qui pousse encore à en attribuer la rédaction à Manceau. Enfin, les didascalies y sont réduites à l'état de notes de régie. On lit ainsi par exemple : « *Sabbat. Tous les vents. Pluie. Chouette. Poële. Cricris. Timbre. Girouettes. Cloches. Souris. Rats*³⁰. » Style télégraphique dont nous comprenons la raison d'être grâce à une note au crayon adressée par Manceau à Sand, et glissée dans le manuscrit : « Tous les mouvements [*sic*] de scène (*de tout ce qui est écrit par moi*) tout en ordre. Mais il faudrait les rédiger en détails et d'une façon colorée. (*C'est précisément ce que j'ai évité pour ne pas troubler le souffleur.*) » La mise au jour de cette note permet de reconstituer les étapes de la métamorphose du texte dramatique, depuis le bureau de la dramaturge jusqu'au livre imprimé, en passant par la scène de Nohant. Pour cette scène du sabbat des jouets, tout part d'un texte initial rédigé par Sand, que nous n'avons plus car découpé du manuscrit ; en connaissance des effets scéniques effectivement réalisés, Manceau le réécrit et le fixe dans le cahier qui servira au souffleur au cours de la représentation ; enfin, la scène est à nouveau modifiée par Sand, qui complète notamment les didascalies en vue de la publication. Ce va-et-vient du texte entre version primitive, son adaptation à la scène puis sa réadaptation au théâtre dans un fauteuil éclairé la présentation de Sand en spectatrice plutôt que dramaturge dans l'Avertissement.

Il n'en reste pas moins que cette préface dissimule l'importance de l'intervention de Manceau dans le cœur même du texte. La note laissée par ce dernier révèle toutefois qu'à partir du moment où la publication est envisagée, la répartition des rôles redevient nette ; c'est à Sand seule qu'il reviendra de fixer l'état définitif du texte destiné à un public plus large que celui de Nohant. Une pleine confiance mutuelle s'est donc instaurée : de Sand envers Manceau, le laissant modifier son texte car il saura mieux qu'elle le lier aux possibilités scéniques ; et de Manceau envers Sand, lui laissant la tâche de « colorer » les didascalies et leur rendre la dimension poétique que la note technique fait disparaître – chacun accomplissant comme tour à tour le rêve de l'autre.

Olivier Bara a noté comment le volume du *Théâtre de Nohant* s'inscrivait « dans la tradition éditoriale des théâtres injouables³¹ » du second XIX^e siècle, ce que confirme une phrase de l'Avertissement de *La Nuit de Noël*, présentée par Sand comme « n'ayant pas la prétention d'être un ouvrage de théâtre³² ». Pourtant la pièce a bel et bien été jouée, les effets scéniques qu'elle comprend ne sont pas des rêveries de Sand, mais le compte-rendu coloré d'une mise en scène effective. Ce que l'écrivaine nous semble désigner ainsi, c'est que la confiance entre l'auteur et le metteur en scène dans le cadre protégé de Nohant rend possible les délicates inventions de mise en scène qui l'ont émerveillée ; mais la pièce, fruit d'une pratique théâtrale alternative, à l'écart, change de nature une fois publiée et devient effectivement impossible dans le monde du théâtre professionnel parisien, soumis à la dictature de l'effet et du public.

²⁹ Les exemples de ce type pourraient être multipliés, ce qu'atteste le relevé de variantes de *La Nuit de Noël* que j'ai effectué en vue de son édition dans la série des *Œuvres Complètes* chez Honoré Champion.

³⁰ Manuscrit de *La Nuit de Noël*, BHVP, fonds Sand, O 41, deuxième cahier, p. 18.

³¹ Olivier BARA, « Du théâtre de Nohant aux scènes parisiennes : répétitions, adaptations, réécritures », dans *Tréteaux et paravents : Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gonidec (dir.), Paris, Créaphis, 2012, p. 174.

³² George SAND, Avertissement de *La Nuit de Noël*, *op. cit.*, p. 213.

Le second Datura : Manceau détient les clés de la poétique scénique de Sand

Si *La Nuit de Noël* est une réussite théâtrale qui trouve son terme dans une publication dont l'avis précise à destination du lectorat la valeur exploratoire et incitative, la seconde version du *Datura Fastuosa* représente un autre point d'aboutissement de la collaboration entre Sand et Manceau, réservé cette fois-ci à la sphère familiale. Le manuscrit révèle un nouveau cas d'intervention, toujours *via* des notes au crayon, de la part de Manceau. Il ajoute des effets scéniques à réaliser qui ne sont présents ni en didascalie, ni déductibles à partir de didascalies internes. Est-ce à dire que pour ce « drame fantaisiste », Manceau laisse libre cours à sa propre fantaisie scénique ? En les rapportant aux usages précédents de la machinerie sur la scène de Nohant, ils prennent au contraire toute leur cohérence. Ainsi, lorsque le metteur en scène ajoute un « Vent très doux³³ » au premier acte, ce bruitage doit accompagner les paroles du diable Azraël, qui sont des suggestions adressées au personnage de Stéphane, qui ne le voit pas. Cet effet de vent participant au trouble fantastique est semblable à celui que nous avons repéré dans *Le Drac*, représenté deux années auparavant. Autrement dit, Manceau identifie dans l'écriture de Sand un procédé dramaturgique commun au *Drac* et emploie un effet scénique analogue pour mieux faire apparaître la cohérence de l'univers fantastique élaboré sur la scène de Nohant.

Dernier spectacle joué à Nohant, le *Datura Fastuosa* est aussi le dernier acte d'une collaboration qui s'achève au moment où elle a atteint sa pleine maturité. Sand laisse à Manceau compléter scéniquement son drame en toute confiance ; et ce dernier, par un usage signifiant du bruitage, témoigne de sa compréhension de l'unité de conception qui relie les pièces à sujet fantastique des dernières années. Le manuscrit du *Datura* est tout ce qu'il nous reste de cette harmonieuse relation entre deux artistes de théâtre, destinée avant tout à s'épanouir dans la sphère privée.

La machine sans le machinisme

L'étude des manuscrits confirme donc encore une fois, mais à un endroit peut-être inattendu, la conviction de Sand exprimée dans *Le Château des Désertes* : « Le théâtre est l'œuvre collective par excellence³⁴. » La machine, d'abord perçue comme contre-modèle de la pratique théâtrale de Nohant, a révélé son caractère fécond dans le cadre de la trilogie fantastique qui en ponctue les dernières années. La qualité de la collaboration entre Sand et Manceau, processus qui ne forme pas un système, un mécanisme, mais dessine une dynamique organique, leur a permis de s'emparer de la machine, outil scénique *a priori* jugé contraire à l'esprit des premières improvisations, sans céder à l'attrait d'un spectaculaire développé pour lui-même. La confiance mutuelle entre la dramaturge et le metteur en scène, ajoutée à l'habileté technique de ce dernier, rend possible l'intégration dans la dramaturgie sandienne de machines, trucs et bruitages, bien plus discrets et subtils que ceux employés sur les scènes parisiennes, qui surgissent naturellement au sein de l'œuvre, et ne s'y surimposent pas dans une quête de l'éblouissement du spectateur.

Sand ne cédera d'ailleurs jamais aux sirènes de la technique, et reste cohérente avec la dénonciation du spectaculaire qu'elle place dans la bouche de Soriani. Après la représentation de *La Nuit de Noël*, elle écrit à Charles Duvernet, spectateur singulier puisque privé du sens de la vue : « Tu es notre meilleur auditeur, et pendant que les autres s'amuse à voir voler les chouettes et les chauves-souris, tu recueilles l'esprit des choses et tu comprends les intentions³⁵. » Le principal pour la dramaturge, c'est bien l'esprit par-delà la machine. Car ce

³³ Manuscrit du *Datura Fastuosa* [seconde version], BHVP, fonds Sand, O 29, p. 46. L'on retrouve le même procédé aux pages 32 et 84.

³⁴ George SAND, *Le Château des Désertes*, dans *Vies d'artistes*, Paris, Omnibus, 1992, p. 926.

³⁵ George SAND, *Correspondance*, t. XVII, Lettre du 1^{er} septembre 1862, *op. cit.*, p. 217.

qui importe à Sand, au-delà de la réussite spectaculaire d'un effet, c'est toujours l'histoire humaine qu'elle permet de raconter. Le recours au fantastique sur le plan thématique et aux machines sur le plan scénique ne se fait ainsi dans *La Nuit de Noël* ni au service de l'exploration du monde « ultra-idéal » à la fois effrayant et fascinant inspiré d'Hoffmann, ni pour le plaisir sensualiste du spectaculaire ; fantastique et machines servent le cœur de la pièce qu'est l'acceptation du sentiment amoureux par Pérégrinus et Nanni – et la compréhension de sa valeur par le ratiocineur Max.

George Sand n'a d'ailleurs jamais tenu à se faire percevoir du public comme une bonne connaisseuse du monde des coulisses et des artifices du théâtre. Dans sa correspondance, elle multiplie les confessions d'incompétence à l'égard de la mise en scène³⁶. Aussi, dans les courts textes qui introduisent *Le Drac* et *La Nuit de Noël* lors de leur publication, elle exhibe discrètement la communauté créatrice dont elle est entourée, et qui a rendu possible leur écriture. Mais ce geste de publicité est tout à la fois dissimulateur : le rôle exact d'Alexandre Manceau restera dans l'ombre. C'est que l'objet de Sand n'est alors pas de faire une confession autobiographique mais de transmettre ce que l'expérience de Nohant lui a permis de découvrir : la machine est possible sans le machinisme, un autre théâtre est prêt à s'inventer, où « des artistes délicats en présence d'auditeurs choisis [...] garderaient les traditions de l'art intime³⁷. » À terme, si la publication du *Théâtre de Nohant* est un geste de publicité, il ne se conçoit pas comme une auto-promotion mais comme une provocation, au sens positif du terme, incitation par l'exemple à penser autrement le théâtre et ses artifices.

Pierre CAUSSE
Université Lumière Lyon 2 - IHRIM

³⁶ Sur ce point, voir l'article de Shira Malkin déjà cité.

³⁷ George SAND, Avertissement de *La Nuit de Noël*, *op. cit.*, p. 214.