

## ***Le Château des Désertes* de George Sand (1847-1851) : utopie théâtrale, fiction romanesque et « vie réelle »**

---

*Olivier Bara,  
Université Lyon 2*

*Le Château des Désertes* constitue le second volet d'un diptyque romanesque composé par George Sand à la fin de la monarchie de Juillet. Une longue période semble séparer le premier volet, *Lucrezia Floriani*, publié pendant l'été 1846, du second, paru près de cinq ans après, dans la *Revue des Deux Mondes*. En dépit de cet écart temporel entre les éditions, qu'il faudra interroger, la rédaction du *Château des Désertes* date de l'hiver et du printemps de l'année 1847 et se place dans la suite chronologique de *Lucrezia Floriani*. La continuité entre les œuvres est aussi thématique et même généalogique : le premier roman retrace la passion, au sens christique, d'une actrice retirée des scènes, réfugiée au bord du lac d'Iseo, en Italie, où la jalousie maladive de son amant, le prince Karol, la détruit peu à peu. *Le Château des Désertes* conte le devenir, artistique, des enfants de Lucrezia après la mort de leur mère : leur éducation théâtrale par un père de substitution, Boccaferri, dans une communauté d'artistes réfugiée en un lieu isolé des Alpes, les Désertes. Les deux romans sont unis par un procédé balzacien de « personnages reparaissants », annoncé dans les dernières lignes de *Lucrezia*. Après le récit de la mort de l'héroïne éponyme, tuée moralement et physiquement par Karol, le narrateur feint de s'interroger et annonce :

En mourut-il, ou devint-il fou ? Il serait trop facile d'en finir ainsi avec lui ; je n'en dirai plus rien... à moins qu'il ne me prenne envie de recommencer un roman où Célio, Stella, les deux Salvator, Béatrice, Menapace, Biffi, Tealdo Soavi, Vandoni et même Boccaferri, joueront leur rôle autour du prince Karol. C'est bien assez de tuer le personnage principal, sans être forcé de récompenser, de punir ou de sacrifier un à un tous les autres<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> George Sand, *Lucrezia Floriani*, in *Vie d'artistes*, Marie-Madeleine Fragonard (éd.), Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1992, p. 847.

La dernière phrase *traduit* ou *trahit* une hésitation de la romancière face à la nécessité de poursuivre le récit que le point final vient de clore sur lui-même. Est-ce mauvaise conscience de tenir dans l'irrésolution le devenir des personnages de son roman, à l'exception de son héroïne dont le destin est tragiquement scellé ? Sand cède-t-elle à quelque conscience littéraire « classique », héritée des règles dramatiques, voulant que le sort de tous les personnages soit éclairé à la fin ? On connaît la difficulté éprouvée par George Sand face à l'achèvement de ses fictions, surtout lorsque la fin est aussi implacable, sans espoir, que dans *Lucrezia Floriani* – transposition romanesque de la fin tumultueuse de la liaison avec Chopin :

[...] il est compréhensible que Sand éprouve autant de peine, philosophiquement, à mettre un terme à ses romans, puisque, en se fermant sur eux-mêmes, les romans se constituent en objets esthétiques autonomes, coupés de la réalité, isolés dans leur solitude d'œuvres d'art. Affirmer, au contraire, « qu'aucun roman ne peut finir », c'est maintenir grand ouvert le champ du possible, et préserver l'illusion que le roman et la réalité sont synonymes<sup>2</sup>.

On touche ici aux relations (d'ordre poétique, philosophique, politique) nouées chez Sand entre la fiction romanesque, l'idéalisme et l'utopie – une utopie paradoxalement conçue et pratiquée : c'est ce que nous voudrions ici montrer.

Nulle part mieux que dans l'enchaînement de *Lucrezia Floriani* et *Le Château des Désertes* ne s'affirme le double refus fondateur de la poétique romanesque et de l'art du récit sandiens : la fiction ne saurait doubler le réel et ses représentations symboliques, mais elle ne doit pas pour autant se clore sur elle-même – renoncer à construire une réalité dont l'advenue est posée dans sa nécessité historique. Pour ce faire, le roman doit entretenir avec la narration utopique classique une relation faite de révérence et de distance : s'il faut laisser miroiter la perfection d'un autre monde social *possible*, s'il faut user du détour utopique pour saper les certitudes fondatrices du monde réel, l'on ne saurait cantonner l'idéal imaginé dans quelque Arcadie inaccessible ou quelque âge d'or révolu, à moins de se résoudre à l'arbitraire du point final. Aussi l'usage sandien du mode utopique doit-il beaucoup à l'utopie narrative du XVIII<sup>e</sup> siècle ainsi définie par Jean-Michel Racault :

Génétiquement issue d'une négation ou d'un dépassement de l'univers de référence, elle ne trouve pas non plus sa finalité en elle-même, mais auprès du public européen qu'elle doit convaincre de la supériorité de l'organisation sociale qu'elle propose. Celle-ci doit être « exemplaire », c'est-à-dire capable, du moins théoriquement, de fournir un modèle pour la transformation du monde de référence, celui du lecteur<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Pierre Laforgue, « Le roman infini. Narratif, romanesque et réflexivité métapoétique chez Sand (Quelques exemples et quelques propositions) », in *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (éd.), Presses universitaires de Caen, 2006, p. 342.

<sup>3</sup> Jean-Michel Racault, *Nulle part et ses environs, voyages aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2003, p. 406.

Exemplarité du récit, dont l'action dans le monde moral et politique du lecteur procéderait de l'imitation ? Sand dépasse l'espoir « théorique » d'une exemplarité active pour postuler la nécessité, non d'une imitation de la fiction par le réel, mais d'une contamination éthique par les puissances de l'imaginaire et de l'illusion. La Notice du *Château des Désertes*, ajoutée en 1853, l'affirme clairement : « La fiction commence par transformer la réalité ; mais elle est transformée à son tour et fait entrer un peu d'idéal, non seulement dans les petits faits, mais dans les grands sentiments de la vie réelle »<sup>4</sup>. Voilà qui vient justifier la démarche sandienne : celle-ci consiste à développer dans *Le Château des Désertes* une utopie théâtrale à l'intérieur d'une œuvre romanesque présentée comme la transposition fictionnelle d'une expérience réelle – la pratique dramatique privée de Nohant<sup>5</sup>. Le substrat autobiographique rendu public dans le paratexte du roman lors de sa réédition l'este celui-ci d'un poids de réalité et de *nécessité*, l'empêchant de se refermer sur sa logique imaginaire ou onirique. En échange, la forme utopique adoptée par le récit rend à l'imaginaire toutes ses prérogatives.

La confiance placée en cette dialectique, par laquelle fiction et réel se fécondent mutuellement, explique aussi le sursaut *re-créateur* de Sand. Elle reprend sa plume au terme du premier récit (*Lucrezia Floriani*) afin de ne pas s'arrêter sur le constat aussi terrible du caractère destructeur des passions. La narratrice souhaite ménager un « salut » à certains de ses personnages, précisément aux enfants de Lucrezia, héroïne sacrifiée. Le second roman est ainsi centré sur le fils de Lucrezia, Célio Floriani, devenu chanteur lyrique ; on y trouve non plus Tealdo Soavi, ténor italien égoïste et vaniteux, un temps amant de Lucrezia Floriani, mais le fils de celui-ci, le peintre Adorno, en position de narrateur. Aux côtés des autres enfants de Lucrezia, reviennent aussi le protégé de l'actrice, Boccaferri, et sa fille. Disparaissent en revanche les personnages sombres ou médiocres du premier roman, à commencer par le prince Karol. *Le Château des Désertes* constitue ainsi le versant lumineux et régénérateur du roman sombre *Lucrezia Floriani*. Le parcours offert au lecteur consiste à lui faire visiter les cercles de l'enfer (passionnel) de Lucrezia, femme libre détruite par le pouvoir masculin, avant de l'entraîner vers la lumière grâce à l'initiation artistique offerte dans l'espace protégé des Désertes, sous l'autorité bienveillante et éclairée de Boccaferri. Lus ainsi, les deux romans n'en forment finalement plus qu'un ; ils offrent une lecture allégorique de l'Histoire, selon la philosophie personnelle de Sand relevant d'un *pessimisme corrigé* par la foi : « toutes nos déceptions, tous nos désastres dans l'ordre moral et matériel, c'est le deux fois moins de Pascal, suivi du

<sup>4</sup> George Sand, *Le Château des Désertes*, Joseph-Marc Bailbé (éd.), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1985, p. 32. Toutes nos citations proviendront de cette édition. Nous donnons désormais la référence de page entre parenthèses et précédée de C. dans le corps même du texte.

<sup>5</sup> *Le Château des Désertes* s'inscrit ainsi dans la série des « utopies fragmentaires, s'opposant à l'organisation scrupuleuse des cités imaginaires du XVIII<sup>e</sup> siècle », caractéristiques de « l'âge romantique » (Françoise Sylvos, « L'espace insulaire dans *Les Châtiments* », in *L'Insularité*, Mustapha Trabelsi (éd.), Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2005, p. 348).

plus que jamais de la résurrection inévitable et grandiose »<sup>6</sup>. Les deux œuvres entretiennent aussi une lointaine affinité avec la structure binaire d'*Utopia* de Thomas More dont le livre II « décrit un monde qui est l'envers du précédent », le livre I, conçu comme « un réquisitoire contre la société de l'époque et contre le mal »<sup>7</sup>. La comparaison s'arrête là : dans le roman de Sand, l'utopie est moins politique que (purement ?) artistique, la micro-société des Désertes ne se préoccupant que de théâtre : elle ne trouve sa raison d'être, l'espace d'un hiver, que dans l'exercice collectif nocturne de l'art dramatique.

### Du théâtre de société à l'espace utopique

La rédaction du second volet du diptyque est contemporaine des premières pièces données dans le cadre privé du théâtre de société de Nohant pendant l'hiver 1846-1847, principalement au mois de décembre. Sont joués les canevas suivants, sur le mode de la comédie italienne improvisée : *Le Druide peu délicat*, *Pierrot précepteur*, *La Belle au bois dormant*, *Scaramouche précepteur*, *Pierrot maître de chapelle*, *Les Comédiens*, *Cassandre persuadé*, *Thomiris reine des Amazones*, *Les Deux Vivandières*<sup>8</sup>. Cette saison – la première du théâtre de Nohant – ouverte le 8 décembre, s'achève le 30 janvier 1847 avec *Riquet à la houppe*. Le roman a vraisemblablement été écrit d'une seule traite durant le mois d'avril 1847 : il constitue une sorte de prolongement imaginaire des soirées théâtrales en famille de l'hiver précédent. L'écriture nocturne du roman fait revivre une aventure collective récente et exaltante. Plus précisément, le souvenir se fixe sur l'une des soirées de Nohant, celle de la saint-Sylvestre, au dernier jour de l'année 1846 : le réveillon a consisté à jouer une version libre de *Don Juan* selon les modalités qui sont celles de la petite communauté théâtrale fictive des Désertes. Le canevas de ce *Don Juan* original n'est pas répertorié dans les documents établis par Maurice Sand, archiviste du théâtre de Nohant. Toutefois, une lettre à Pierre-Jules Hetzel l'évoque précisément, au point de constituer une matrice du roman, transition entre la vie vécue et sa transfiguration fictionnelle :

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, et si on s'en donnait la peine, on 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

<sup>6</sup> George Sand, *Préface générale* de 1875, dans *Œuvres complètes* de George Sand, *George Sand avant « Indiana »*, Yves Chastagneret (éd.), Paris, Champion, 2008, t. I, p. 55. D'après la *Pensée* n°355 de Pascal dans l'édition Brunshwicg : « La nature agit par progrès, itus et redivus, elle passe et revient, puis va plus loin, puis deux fois moins, puis plus que jamais ».

<sup>7</sup> Michèle Madonna-Desbazeille, « *Utopia* », in *Dictionnaires des utopies*, Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet et Antoine Picon (éd.), Paris, Larousse, coll. « in extenso », 2007, p. 244.

<sup>8</sup> Voir George et Maurice Sand, *Théâtre inédit, documents et dessins*, Roberto Cuppone (éd.), Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, coll. « Civilisation de l'Europe », 1997.

sera jamais refait. L'improvisation et l'inspiration de mes acteurs surpasseront tout travail possible d'auteur. Maurice et son ami le rapin [Lambert] pétillent d'esprit et d'originalité dans le dialogue. Ma fille adoptive est une Elvire passionnée, ma fille Solange une Zerline très coquette, mon futur gendre une statue admirable (à la répétition la statue distraite a fait un cuir merveilleux) mais qu'importe lorsqu'on a une armure de carton, peinte en relief de sculpture, et un clair de lune produit avec une mèche dans un bol bleu ? Avec des festons de lierre, des branches de cyprès, et des caisses d'emballage peintes en blanc, nous aurons un cimetière effrayant. Après la pièce nous souperons devant le feu avec le gibier tué par mon gendre, et nous entrerons à minuit dans l'année 1847, en costume. *L'uom di sasso* mangera pour de bon. Gardez-nous le secret sur nos folies<sup>9</sup>.

L'ancrage autobiographique du *Château des Désertes*, perceptible à la lecture de la correspondance privée, est revendiqué – nous l'avons vu – par l'ajout après-coup, en tête du roman, de sa Notice<sup>10</sup> : celle-ci convoque à l'orée du récit la petite famille de l'auteur (« mes enfants et quelques amis de leur âge », C., p. 31) et rappelle leurs amusements théâtraux durant quelques longues soirées d'hiver à Nohant.

Toutefois, l'écriture du roman, loin de toute complaisance narcissique, et au-delà du simple témoignage, confère à l'expérience sa signification symbolique. D'un château l'autre, de Nohant aux Désertes, du Berry aux Alpes, l'espace de la vie vécue se transfigure en lieu lointain de l'utopie tandis que le récit épouse les étapes de la narration utopique. Tout d'abord, la narration se trouve prise en charge par un narrateur impliqué dans l'action dont il ne sera pas le personnage principal. Aux premières pages, le peintre Adorno Salentini est le témoin de la mauvaise prestation sur la scène lyrique viennoise du chanteur Léléo, trop orgueilleux pour être vraiment artiste. Il rencontre aussi la très modeste fille de Boccaferri, Cécilia, seconde chanteuse possédant, elle, le « secret de l'art » (C., p. 72). Après le départ inopiné des deux chanteurs, Salentini décide de fuir la ville à son tour, sans destination précise, se laissant guider par une « force mystérieuse », « comme l'attraction de la fatalité » (C., p. 83), jusqu'à parvenir aux confins du mystérieux château des Désertes. Salentini remplit parfaitement les fonctions du narrateur du récit utopique : contribuant à « l'effet de réel » produit par la fiction, il rapporte en tant que témoin le voyage effectué et le nouveau monde vu, attestant ainsi la véracité d'un récit élevé à sa signification par sa médiation. Il déclenche en outre la première phase, canonique, du récit utopique : le voyage vers l'utopie, ici par un trajet menant de Vienne à Turin, puis de Turin vers Briançon, *via* la route de Suse et le Mont-Genèvre, un voyage sans but, menant par la grâce des rencontres jusqu'aux Désertes. Par son regard (de peintre) passe aussi la « description du lieu » transformé en « tableau utopique »<sup>11</sup>, deuxième phase du récit. Loin du

<sup>9</sup> George Sand, Lettre à Pierre-Jules Hetzel, 30 décembre 1846, in *Correspondance*, Georges Lubin (éd.), Paris, Garnier, 1966-1991, t. VII, p. 573.

<sup>10</sup> La Notice est ajoutée sur l'édition illustrée Hetzel en 1853.

<sup>11</sup> Jean-Michel Racault, *Nulle part et ses environs*, *op. cit.*, p. 393 et 401.

modèle de l'île lointaine<sup>12</sup>, préservée de la civilisation européenne et autarcique, le lieu utopique découvert dans le roman est fidèle à la tradition rousseauiste de l'espace retranché dans les montagnes, dont l'isolement et l'altitude sont les gages de la pureté morale préservée. Le château des Désertes se caractérise aussitôt, dans le témoignage du narrateur-visiteur, par son mélange surprenant de clôture et d'ouverture<sup>13</sup> : « L'enclos était bien fermé de grands murs ; mais, en face du manoir, on en avait échancré une longueur de trente mètres au moins pour prendre vue sur la campagne » (C., p. 86). Le « sanctuaire » (C., p. 100) est acoustiquement protégé par des « contrevents en plein chêne, rembourrés de crin et garnis de cuir »<sup>14</sup>, empêchant Adorno Salentini, dans un premier temps, « de saisir un seul mot » (C., p. 96). Il ne connaît d'abord la vie intérieure du château que par les bavardages des villageois de la contrée, inquiets de ne pouvoir comprendre les activités, toujours nocturnes, d'un château où la vie semble inverser l'ordre du monde social connu au profit de quelque « œuvre inconnue et inqualifiable » (C., p. 98), d'un « sabbat désordonné » (C., p. 93).

Progressivement, le narrateur, au fil de ses visites nocturnes autour du château, finit par se faire repérer de ses habitants et par être invité à « être initié [aux] mystères » qui s'y déroulent (C., p. 100). La description de l'espace peut dès lors se poursuivre, cette fois de l'intérieur. Le peintre est conduit, les yeux bandés, jusqu'au cœur du château ; on lui enjoint de revêtir une armure et un masque : et Salentini de figurer à son corps défendant la statue du Commandeur au beau milieu d'une représentation privée de *Don Juan*. Il retrouve en scène, comme par miracle, quelques protagonistes des premiers chapitres du récit : le chanteur Lélío, la cantatrice Cécilia, Boccaferri lui-même, ainsi que les autres enfants de la Floriani. « Nous sommes ici pour tout le reste de l'hiver sans bouger, nous y faisons, les uns leur éducation, les autres leur stage dramatique », expliquent les apprentis comédiens au visiteur (C., p. 110). Le vieux Boccaferri a hérité de ce château, où sa fortune nouvelle lui permet de mettre en pratique des théories dramatiques impossibles à appliquer dans le monde réel des théâtres. L'on comprend alors la nécessité des premiers chapitres à l'intérieur de l'économie « utopiste » du récit : il fallait que le lecteur assistât à la débâcle artistique du chanteur Lélío pour qu'à ce

<sup>12</sup> « L'apport décisif du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'histoire de l'utopie a été de découpler du topos insulaire ce genre et l'idéal qu'il incarne. » (Françoise Sylvos, « L'espace insulaire dans *Les Châtiments* », art. cité, p. 345).

<sup>13</sup> George Sand contribue ainsi au « brouillage du scénario utopique » déjà engagé dans la littérature romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans *La Nouvelle Héloïse* par exemple : « La clôture spatiale y est habituellement moins rigoureuse ; parfois entièrement absente, elle est alors remplacée par une clôture purement sociale. » (Jean-Michel Racault, *Nulle part et ses environs*, op. cit., p. 416).

<sup>14</sup> Le lecteur qui connaît le château de Nohant ne peut s'empêcher de penser aux portes capitonnées qui ferment la chambre occupée par Chopin jusqu'à son départ de Nohant – qui précède, rappelons-le, l'écriture de *Lucrezia Floriani* et du *Château des Désertes*. Autre indice « mémoriel » semé dans le roman, doté pour son auteur d'une fonction réparatrice...

« désordre antérieur » succède « la mise en place d'un ordre »<sup>15</sup> nouveau, doté d'une puissance critique autant que d'une vertu réparatrice.

Là s'arrête la logique utopique du roman : l'originalité du récit sandien réside dans le fait qu'il ne ménage pas de sortie d'« utopie » ni de voyage de retour vers le monde réel. Dans la narration utopique, « le retour au sein du monde réel est narratologiquement nécessaire, puisqu'il fonde la possibilité de transmission et de diffusion du récit »<sup>16</sup>. Dans *Le Château des Désertes*, la réapparition du printemps met fin à la parenthèse hivernale et à l'expérience théâtrale des hôtes du château. Les dernières lignes du roman, sacrifiant aux conventions du récit de pure fiction, le font basculer dans la logique merveilleuse du conte ; au fil du travail dramatique, des relations amoureuses se sont nouées entre les acteurs et tout se finit par deux mariages :

Le marquis [Boccaferri, héritier du château] mit la main de sa fille dans celle de Célio, et celle de Stella dans la mienne. À l'heure où j'écris ces dernières lignes, Béatrice cueille des camélias blancs et des cyclamens dans la serre pour les couronnes des deux mariées. Je suis heureux et fier de pouvoir donner tout haut le nom de sœur à cette chère enfant, et maître Volabù vient d'entrer comme cocher au service du château (C., p. 151).

Le temps du récit et le temps narré se rejoignent, abolissant la narration rétrospective, tandis que le narrateur est absorbé dans le château de l'utopie, rendu désormais familier et prosaïque : le modèle utopique, dont la convocation semble relever désormais de la parodie, est évacué – comme s'il avait fini de diffuser dans le monde réel du lecteur sa puissance critique et inventive, comme s'il fallait aussi conclure. Aussi l'utopie sandienne ne semble-t-elle figurer dans le roman, en définitive, qu'à l'état de trace ou de vestige : simple modèle intertextuel appelé le temps d'agiter quelques idées neuves sur le théâtre ?

### « Quelques idées sur l'art dramatique »

Telle est la formule employée par George Sand dans sa dédicace à l'acteur anglais William Macready, placée en tête du *Château des Désertes* : « À M. W-G Macready. Ce petit ouvrage essayant de remuer quelques idées sur l'art dramatique, je le mets sous la protection d'un grand nom et d'une honorable amitié » (C., p. 33). Le recours partiel au modèle utopique permet à la romancière d'élever son activité théâtrale privée au rang de proposition théorique et pratique, dotée d'un caractère intempestif et critique. La logique de l'utopie incite à accentuer l'inversion de l'ordre connu du théâtre contemporain<sup>17</sup> déjà esquissée à Nohant : un *contre-théâtre* s'affirme ainsi face aux scènes communes.

---

<sup>15</sup> Jean-Michel Racault, *Nulle part et ses environs*, op. cit., p. 415.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>17</sup> Ce développement revisite et infléchit l'analyse proposée dans notre ouvrage, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, coll. « Theatrum mundi », 2010.

Le théâtre privé de Nohant se distingue à l'origine de tout modèle immédiat par deux règles élevées, dans *Le Château des Désertes*, au rang de conditions absolues d'un art et d'une communauté humaine régénérés : l'improvisation libre sur canevas écarte la médiation du texte d'auteur, autorité supérieure toute puissante ; l'absence de spectateurs autres que les seuls acteurs amateurs, appelés à circuler entre scène et salle, abolit toute instance extérieure de jugement comme tout miroir complaisant où se mirer. Le théâtre n'a plus à voir avec l'étalage du luxe ni avec le vain divertissement de caste – fidélité sandienne à Rousseau oblige. Tout le dispositif vise à guérir le comédien (Lélio en tête : le ténor vaniteux) de la manie du cabotinage. Le narrateur du roman, convié à jouer la statue du Commandeur dans un *Don Juan* mêlant en toute liberté les œuvres de Molière, Da Ponte et Mozart à la *commedia dell'arte*, ne rencontre aucun regard frontal susceptible de transformer sa présence en représentation :

[Le rideau] ne se leva pas comme une toile de théâtre, il se sépara en deux comme un vrai rideau qu'il était ; mais il ne m'en dévoila pas moins l'intérieur d'une jolie petite salle de spectacle, ornée de deux rangées de belles loges décorées dans le goût de Louis XIV. Trois jolis lustres pendaient de la voûte ; il n'y avait pas de rampe allumée, mais il y avait la place d'un orchestre. Le plus curieux de tout cela, c'est qu'il n'y avait pas un spectateur, pas une âme dans toute cette salle, et que je me trouvais poser la statue devant les banquettes (C., p. 103-104).

La coupure binaire des espaces (celui du jeu, celui du regard) se trouve conservée dans sa matérialité, malgré l'homogénéité induite par l'éclairage des lustres, mais contestée dans sa raison d'être : faute de destinataires extérieurs à l'aire des comédiens, ces derniers s'adressent à eux-mêmes, acteurs *et* récepteurs, masques *et* individus. Le *theatron* est désormais le lieu où l'on *se* voit mutuellement, où l'on s'écoute et échange pour refonder le lien communautaire.

Le spectacle est ainsi conté en direct et en focalisation interne, du point de vue du narrateur-personnage-acteur-spectateur dans son rôle et ses habits d'*uomo di sasso* – le Convive de pierre. Les décors et les costumes qu'il découvre sont conçus en fonction de la proximité du regard mobile qui interdit de miser sur la distance pour fonder l'illusion. Sur cette scène idéale, la convention se trouve régulièrement débordée par des effets de réel difficiles à distinguer de la réalité même :

De vrais ifs étaient plantés autour de moi, du vrai lierre grimpait sur mon piédestal. Il me fallut encore quelques instants pour m'assurer que j'étais dans un intérieur bien chauffé, éclairé par un clair de lune factice. Les branches de cyprès qui s'entrelaçaient au-dessus de ma tête me laissaient apercevoir des coins de ciel bleu, qui n'étaient pourtant que de la toile peinte, éclairée par des lumières bleues. Mais tout cela était si artistement agencé, qu'il fallait un effort de la raison pour reconnaître l'artifice. Étais-je sur un théâtre ? Il y avait bien devant moi un grand rideau de velours vert ; mais, autour de moi, rien ne sentait le théâtre. Rien n'était disposé pour des effets de scène ménagés au spectateur (C., p. 102-103).

Ce théâtre *sans ménagement* exclut étrangement le sujet regardant, distant par nature, cet œil du prince d'où rayonnent, dans les théâtres hérités de l'Ancien Régime, les lignes de fuite et à partir duquel s'élabore la perspective. Don Juan perçu de près, au bas de son piédestal, par le regard du Commandeur en scène, se fait plus vrai que nature et semble sortir directement du siècle de Louis XIII. La proximité, presque le contact, fondent l'illusion :

Ce n'était point un costume de fantaisie, un composé de chiffons et de clinquant : c'était un véritable pourpoint de velours aussi court que le portaient les dandys de l'époque, avec des braies aussi larges, des passements aussi raides, des rubans aussi riches et aussi souples. Rien n'y sentait la boutique, le magasin de costumes, l'arrangement infidèle par lequel l'acteur transige avec les bourgeois du public en modifiant l'extravagance ou l'exagération des anciennes modes ; c'était la première fois que j'avais sous les yeux un vrai personnage historique dans son vrai costume et sa manière de le porter (C., p. 104).

La description possède une valeur satirique, tournant en dérision aussi bien la quête des effets visuels dénués de nécessité, propres aux théâtres commerciaux du temps, que la soumission du langage scénique aux bienséances, pliant la vérité historique aux attentes des spectateurs. Le rapport logique avec les théâtres réels est bien d'inversion : un *contre-ordre spectaculaire* est fondé par la description du théâtre utopique – théâtre *de nulle part*, si ce n'est de Nohant et du roman.

Par sa nature fictionnelle, l'œuvre de Sand dépasse l'ancrage biographique comme la théorie esthétique pour se faire utopie d'un spectacle en circuit fermé, conçu par et pour ce que Ross Chambers appelle un « groupe narcissique »<sup>18</sup> ; ses créateurs sont en même temps les destinataires, émetteurs et récepteurs de la lumière, selon la définition du théâtre idéal que donnera la préface de *Comme il vous plaira*<sup>19</sup>. Si la distance est nécessaire au fondement de toute illusion, le recours aux matériaux et aux objets réels permet d'entretenir la croyance sans pour cela séparer les corps et les consciences, ordinairement dispersés entre scène et salle, entre parterre et loges. Étrange dispositif assurément que celui où le recours aux choses réelles du monde est indispensable à l'entretien de l'imagination, où l'on touche des yeux de vrais objets pour que jamais ne se rompe l'illusion d'un spectacle qui n'en est jamais tout à fait un ! L'abolition d'un troisième espace, ordinairement celé et séparé, celui des comédiens, parachève la conquête de la continuité et de l'égalité. Le narrateur découvre, à l'entracte, ce moment

<sup>18</sup> « Groupe narcissique, jouissant en vase clos d'un art qui fait leurs délices, mais qui ne se laissera peut-être pas transporter aussi facilement au-dehors de leur cercle, dans cette vie extérieure qui est soumise aux règles du "théâtre du monde" ». Ross Chambers, « *Le Château des Désertes* (1851) : un théâtre vrai ? », dans *La Comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre*, Paris, José Corti, 1971, p. 121.

<sup>19</sup> George Sand, Préface à *Comme il vous plaira* (1856), Olivier Bara (éd.), in *George Sand critique 1833-1876. Textes de George Sand sur la littérature*, sous la direction de Christine Planté, Tusson, du Lérot éditeur, 2007, p. 457 (« un public d'élite, au sein d'une société qui verserait et recevrait la lumière, et dont il serait doux d'être à la fois le reflet et le modèle »).

intermédiaire entre le jeu et son terme, où chacun, à demi-costumé, dans un espace ambigu, un espace de l'entre-deux, est à la fois son personnage et lui-même :

Le parterre de cette salle, qui n'était garni que d'une douzaine de fauteuils, d'une table chargée de papiers et d'un piano à queue, devenait, dans les entractes, le foyer des acteurs. J'y vis le vieux Boccaferri s'éventant avec un éventail de femme, et respirant à pleine poitrine comme un homme qui vient d'être réellement très ému. Célio rassemblait des papiers sur la table ; Béatrice, belle comme un ange, en costume de Zerlina, tenait par la main un charmant garçon encore imberbe, qui me sembla devoir être Masetto. Un cinquième personnage, enveloppé d'un domino de bal, qui, retroussé sur sa hanche, laissait voir une manchette de dentelle sur un bas de soie noire, me tournait le dos (C., p. 106).

Métamorphose soudaine du lieu et des êtres, flottement des identités sexuelles, confusion de l'illusion visuelle et de la réalité des émotions : tout dans ce théâtre étrange relève d'une logique utopique où les glissements, les permutations, les inversions sont toujours possibles et ne perturbent aucune raison extérieure. Un théâtre s'élabore ainsi dans l'effacement partiel des conditions mêmes du théâtre, fondé dès l'origine sur la confrontation entre deux espaces posés face à face (ici contaminés l'un par l'autre) : l'aire des acteurs et la sphère des spectateurs. Comme le rappelle Josef Svoboda, la différence essentielle entre le théâtre et la fête réside dans la hiérarchie entre des espaces scindés :

il subsiste toujours cette ligne de partage des eaux visible ou invisible entre deux espaces qui ne sont pas occupés de la même façon : l'espace de ceux qui regardent, et l'espace de ceux qui représentent. C'est là précisément que réside l'essence du théâtre<sup>20</sup>.

Faire des acteurs leurs propres spectateurs, dans l'alternance des phases de jeu et d'observation, permet d'amener cette « ligne », sans l'effacer totalement, à sa plus grande ténuité. L'absence de spectateurs extérieurs est justifiée dans le roman par la nécessité de lutter contre l'orgueil des comédiens. Aussi l'espace de représentation se fait-il lieu de régénération moins artistique que morale : loin d'enseigner l'art du mensonge, le bon usage de la distance, la maîtrise des codes, indispensables à toute socialisation, Boccaferri apprend à être, selon le programme élaboré par un titre de Marivaux, un histrion « de bonne foi »<sup>21</sup>, comédien épris de vérité et surtout homme de cœur, héraut d'une société rendue à la transparence. Son *credo* repose sur la collusion entre l'acteur et son personnage, l'un servant de révélateur à l'autre selon une double maïeutique. Les qualités cachées de l'homme se découvrent dans le jeu et le nourrissent en retour.

<sup>20</sup> Cité par Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002, p. 52.

<sup>21</sup> Marivaux, *Les Acteurs de bonne foi*, pièce non représentée de son vivant, publiée pour la première fois en 1757 sans nom d'auteur dans la revue *Le Conservateur*.

Le dispositif théâtral n'est pas parfaitement horizontal, libre et égalitaire. Le maître des lieux, Boccaferri, est chargé d'harmoniser l'assemblée des acteurs, transformée en un ensemble unifié. L'autorité patriarcale de Boccaferri aux Désertes (ou matriarcale de Sand à Nohant) maintient seule l'artifice artistique d'un spectacle fragile s'il est livré à la dispersion des consciences et à l'amour-propre des apprentis-comédiens. La petite société isolée au château ne se parfait dans l'échange et le partage que sous l'autorité éclairée du despote/metteur en scène, chargé seul d'amener le théâtre à son point de perfection : à son état d'œuvre collective. Boccaferri est finalement cet œil extérieur, invisible, à partir duquel le spectacle peut se constituer en un tout signifiant, gagner son unité de perspective, comme Sand est à Nohant « l'orchestre, le poète, le souffleur, le metteur en scène, le régisseur, etc. »<sup>22</sup>. N'est-ce pas une limite posée à l'utopie de la liberté créatrice et de l'horizontalité des relations entre artistes ? Comme le prouve l'abandon de la logique utopique à la fin du récit, la romancière n'explore pas jusqu'à ses ultimes conséquences esthétiques et philosophiques les potentialités de l'utopie. Ne reste de celle-ci que le *geste* esquissé par Sand : une aventure scénique partiellement imaginaire cherchant à dépasser la création artistique pour se faire acte moral, social et politique, mise en œuvre du partage, de la réciprocité et de l'égalité. Sand dramaturge en a fait le principe fondateur de son théâtre de Nohant : « Dans mes pièces, il n'y a d'effet pour personne, ou il y en a pour tout le monde »<sup>23</sup>.

### Politique de l'utopie théâtrale ?

Le roman de George Sand s'inscrit dans le mouvement de réflexion théorique sur la scène, fidèle à une certaine tradition de l'utopie théâtrale. Celle-ci transgresse un ordre établi (notamment par le théâtre dit à l'italienne), remet en cause la frontière entre scène et salle, déplace le spectacle vers d'autres lieux<sup>24</sup> pour refonder la mission morale et politique de l'art. Aussi faut-il nuancer la déception éprouvée à la lecture de la *vraie-fausse* utopie sandienne, récit ouvert à la réalité vécue mais acceptant les conventions de la fiction, description d'une communauté artistique dénuée en apparence de tout contenu politique. La réception critique du roman s'est montrée sensible à l'audace morale et à l'idéal socialiste caractéristiques d'un ouvrage écrit peu avant la révolution de 1848, mais publié après l'échec de la République. Tel est par exemple le compte rendu, passablement réactionnaire, de Cuvillier-Fleury dans la *Revue de Paris* :

---

<sup>22</sup> George Sand, Lettre à Emmanuel Arago, 9 décembre 1846, in *Correspondance*, éd. citée, t. VII, p. 560.

<sup>23</sup> George Sand, Lettre à Pierre-Jules Hetzel, 30 décembre 1846, *ibid.*, p. 572. On trouvera dans *Pierre qui roule* une savoureuse satire du comédien qui tire à lui tous les effets et tous les rôles, au point de s'accaparer les répliques de ses partenaires (éd. Olivier Bara, Orléans, Paradigme, coll. « Hologrammes », 2007, p. 68-71).

<sup>24</sup> « [...] les lieux de l'utopie s'incarnent à travers l'occupation de nouveaux espaces où le spectateur est amené à figurer une conscience, un engagement, etc. », Yannick Butel, « Théâtre », in *Dictionnaire des utopies*, *op. cit.*, p. 232.

[...] tout est plus sérieux dans *le château des désertes*. Ce château est bien le produit de cette surexcitation pindarique qui se croit supérieure à la réalité quand elle passe par-dessus. Je ne voudrais pas forcer la conclusion, d'ailleurs un peu voilée, d'une histoire où le beau rôle est aux disgraciés du monde officiel, où le vilain rôle est à ses favoris. Mais cette conclusion aussi bien n'est pas nouvelle dans les œuvres de George Sand, et elle prouve une fois de plus, dans celle-ci, que l'illustre conteur n'a rien perdu, malgré l'expérience toujours amère de la vie humaine, aucune de ses attaches antisociales. [...] au fond, *le château des désertes* n'est qu'une succursale élégante du phalanstère<sup>25</sup>.

Donné à lire après 48, après le tournant répressif de la Deuxième République, au moment où la politique théâtrale entreprise par l'acteur Bocage à la tête de l'Odéon a échoué<sup>26</sup>, *Le Château des Désertes* acquiert une fascinante ambiguïté. Les emprunts à la narration utopique placent le roman dans le moment de l'élan républicain conquérant ; la logique merveilleuse de la fin, comme les contrepoints autobiographiques du paratexte tendent à refermer la parenthèse utopique au profit de quelque nostalgie toute personnelle – nostalgie du temps des possibles et repli sur la sphère artistique pure, caractéristique de la littérature post-quarantuitarde ? Dans ses meilleurs moments, le roman réaffirme néanmoins la nécessité de la fiction, rendue plus brûlante encore en contexte de désillusion politique. Il semble même que le monde fictionnel doive désormais trouver, selon Sand, une incarnation scénique, par delà la forme romanesque et le livre : « [...] le jour où nous manquerons de l'illusion de la vue, celle de l'esprit nous manquera », déclare Boccaferri (C., p. 112). L'utopie théâtrale de l'illusion retrouvée comme le petit théâtre de l'utopie déployé dans le roman, loin de la simple fonction de compensation, possèdent encore une vertu d'*entraînement* imaginaire et spirituel, moralement et politiquement active. Tel est du moins le pari sandien affirmé avant et surtout après 48 : pari sur la nécessité des utopies, fussent-elles fragmentaires et résiduelles, au nom de l'idéalisme *continué*.

<sup>25</sup> *Revue de Paris*, vol. 12, décembre 1851, « Critique. Romanciers et Conteurs – MM. de Lamartine, George Sand, Émile Souvestre, Henry Murger, Octave Feuillet, Champfleury », signé [Alfred-Auguste] Cuvillier-Fleury, Bruxelles, Méline, Cans et C<sup>ie</sup>, p. 250-279.

<sup>26</sup> Pierre-François Touzé dit Bocage (1799-1862) est le créateur des rôles d'Antony (Dumas), Didier (*Marion de Lorme*, Hugo) ou Buridan (*La Tour de Nesle*, Dumas). Il fut directeur du théâtre de l'Odéon entre 1845 et 1847 et en 1849-1850. Soutenant l'école romantique et le théâtre d'inspiration socialiste de Félix Pyat et George Sand (dont il créa à l'Odéon *François le Champi*), organisant des expositions de peinture au foyer de l'Odéon, entretenant l'activisme politique des étudiants qui fréquentaient cette salle de la Rive Gauche, Bocage a été destitué de ses fonctions de directeur en 1850 pour cause d'activités anti-gouvernementales. On peut voir dans Boccaferri, l'acteur déchu prenant sa revanche sur un théâtre privé, une projection imaginaire et compensatrice de Bocage.

### Bibliographie

- Bara, Olivier, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, coll. « Theatrum mundi », 2010.
- Chambers, Ross, « *Le Château des Désertes* (1851) : un théâtre vrai ? », dans *La Comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre*, Paris, José Corti, 1971.
- Laforgue, Pierre, « Le roman infini. Narratif, romanesque et réflexivité métapoétique chez Sand (Quelques exemples et quelques propositions) », in *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (éd.), Presses universitaires de Caen, 2006, p. 335-342.
- Madonna-Desbazeille, Michèle, « *Utopia* », in *Dictionnaires des utopies*, Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet et Antoine Picon (éd.), Paris, Larousse, coll. « in extenso », 2007, p. 243-247.
- Naugrette, Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002.
- Racault, Jean-Michel, *Nulle part et ses environs, voyages aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2003.
- Sand, George, *Le Château des Désertes*, Joseph-Marc Bailbé (éd.), Meylan, Éditions de l'Aurore, 1985.
- Sand, George et Maurice, *Théâtre inédit, documents et dessins*, Roberto Cuppone (éd.), Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, coll. « Civilisation de l'Europe », 1997.
- George Sand critique 1833-1876. Textes de George Sand sur la littérature*, sous la direction de Christine Planté, Tusson, du Lérot éditeur, 2007.
- Sylvos, Françoise, « L'espace insulaire dans *Les Châtiments* », in *L'Insularité*, Mustapha Trabelsi (éd.), Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2005, p. 345-358.