

L'Annuaire théâtral

Stratégies de légitimation et dramaturgie au féminin au XIX^e siècle

Rachel Sauvé

En marge de la scène : le paratexte
Numéro 34, automne 2003

URI : [id.erudit.org/iderudit/041539ar](https://doi.org/10.7202/041539ar)
<https://doi.org/10.7202/041539ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Université de
Montréal

ISSN 0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sauvé, R. (2003). Stratégies de légitimation et dramaturgie au
féminin au XIX^e siècle. *L'Annuaire théâtral*, (34), 45–57.
<https://doi.org/10.7202/041539ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en
civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société
québécoise d'études théâtrales (SQET), 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services
d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous
pouvez consulter en ligne. [[https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-
dutilisation/](https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/)]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université
de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour
mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Rachel Sauvé

Université du Nouveau-Brunswick à Frédéricton

Stratégies de légitimation et dramaturgie au féminin au XIX^e siècle

À part les infortunes qui peuvent naître d'un caprice du public, l'auteur dramatique a sans cesse à redouter une foule de mésaventures qui ressortent du théâtre même. [...] Si l'on veut être joué souvent, on a besoin de se procurer de puissants appuis, d'adresser des demandes fréquentes, ce qui ne peut se faire si l'on ne s'établit pas en quelque sorte dans les coulisses, où les hommes seuls peuvent se montrer fréquemment sans inconvenance. Je ne conseillerai donc jamais à une femme d'écrire pour le théâtre.

Alexandrine de BAWR, *Souvenirs*

Ce passage, de la main d'une dramaturge prolifique ayant connu un succès certain au XIX^e siècle, illustre l'isolement des femmes dans une sphère éminemment publique, mais dont l'accès, pour elles, était régi à la fois par la bienséance et par les conventions d'une sous-culture et où les tractations se faisaient dans les salons privés des restaurants avoisinant les théâtres. Les spectatrices n'étaient pas encore admises au parterre, les actrices étaient exclues des comités de lecture et, en 1824, tombe l'interdiction faite aux femmes de gérer des théâtres (Finch, 2000 : 62-63). Par ailleurs, la collaboration auctoriale est une pratique fort courante, que décrit Delphine de Girardin dans une des *Chroniques parisiennes* qu'elle signait du pseudonyme de Vicomte de Launay :

Tous les Molières de petits théâtres, travailleurs obstinés, à la moustache noire, à la voix forte, aux bras nerveux, aux regards enflammés, nourris de mets succulents, abreuvés de vins capiteux, [...] s'unissent par demi-douzaine et s'enferment avec importance pour écrire ensemble un petit vaudeville qui est sifflé (Girardin, [1839] 1986 : 198).

Frederick Hemmings a observé, dans son étude sur l'industrie du théâtre au XIX^e siècle, que les pièces écrites en collaboration sont vouées à l'oubli (Hemmings, 1993 : 247-248), ce que renforcent les conclusions de notre étude des préfaces aux œuvres des femmes au XIX^e siècle, à savoir que le statut d'auteur est étroitement lié à la survie des œuvres littéraires (Sauvé, 2000), et que la constitution de ce statut requiert que l'auteur participe aux débats politiques et esthétiques. L'académisme, s'il assure provisoirement la renommée, mène une multitude d'auteurs à succès aux oubliettes. C'est le cas de Virginie Ancelot, qui représentera, aux fins de la présente étude, l'académisme de la Monarchie de Juillet (1830-1848). Le discours préfaciel, tant allographe qu'autographe, représente, au sein de l'espace discursif que constitue la critique dans le champ de la littérature, un lieu d'échanges générateur « d'autorité » pour le préfacier, l'un des hauts lieux de ces débats. En outre, il semble que la pratique de plusieurs genres littéraires soit liée au statut d'auteur, mais curieusement, le succès au théâtre, s'il couronne les auteurs déjà reconnus, ne suffit pas à lui seul à assurer une gloire durable. Aucun « dramaturge » du XIX^e siècle n'a été « canonisé ».

Les femmes qui ont signé seules des œuvres pour le théâtre ont surtout produit des pièces d'un acte et se sont cantonnées dans les genres légers, tels que le vaudeville, la comédie et le mélodrame. Les conditions dans lesquelles la représentation d'une pièce devait se préparer et se dérouler (lecture devant les comités de sélection, discussions avec les acteurs et le metteur en scène, sifflements et huées des spectateurs) rendaient la chose éprouvante pour tous, mais plus encore pour les femmes. Environ deux cents d'entre elles ont néanmoins écrit environ sept cents pièces, rarement en vue d'une éventuelle représentation, mais surtout parce que le genre lui-même se prêtait bien aux développements didactiques incontournables dans les ouvrages d'éducation et de morale, domaine de prédilection des femmes dans la production littéraire du XIX^e siècle. Seules quelques dramaturges furent applaudies et prolifiques : ce sont Alexandrine de Bawr, qui se consacra à l'écriture pour gagner sa vie (après avoir abruptement été abandonnée par son mari, le politicien Saint-Simon). N'ayant écrit, à l'exception de ses *Souvenirs* cités plus haut, que des pièces, elle est complètement oubliée même si ses œuvres ont fait les beaux jours de l'Empire ; Delphine de Girardin, qui triompha avec ses tragédies (*Cléopâtre*, *Judith*), dut malgré tout affronter la censure ; et enfin, Marie d'Agoult obtint un

succès d'estime avec ses portraits de *Jeanne d'Arc* et de *Marie Stuart*. En somme, seules Virginie Ancelot et George Sand ont fait œuvre en rassemblant leurs écrits dramaturgiques¹.

Ancelot fut la plus prolifique, se consacrant à décrire la situation des femmes, alors que Sand influença l'évolution du théâtre « réaliste » en intégrant des éléments nouveaux sur scène, compte tenu du fait que les auteurs étaient désignés d'office comme metteurs en scène². Ce qui réunit ces deux auteures, autrement très opposées tient à ce qu'elles ont publié leur théâtre complet. L'acte de recueillir des œuvres jusque-là éparées s'accompagne, dans les deux cas, des marques d'autorité que constitue le paratexte, plus particulièrement dans les préfaces et les dédicaces et, en ce qui concerne Ancelot, dans les illustrations. Alors que la préface tend de plus en plus, à partir des années 1830, à être confiée à quelqu'un d'autre que l'auteur, et puisqu'elle est rarement utilisée pour des pièces de théâtre (le cas de la *Préface* de Cromwell étant tout aussi exceptionnel que célèbre), la préface ou le geste préfaciel est d'autant plus signifiant. Chacune à sa manière, ces deux auteures jouent du paratexte pour asseoir leur statut auctorial. Les stratégies de Virginie Ancelot servent plusieurs objectifs : réappropriation de ses œuvres, transformation de ses œuvres en objet de lecture, représentation de la destinée féminine. Sand, à l'opposé, forte de la *persona* qu'elle entretient soigneusement à compter des années 1830, laisse se révéler, dans ses préfaces pour le théâtre, son souci d'atteindre une renommée de dramaturge.

Virginie Ancelot (1792-1875), dont l'ouvrage *Salons de Paris. Foyers éteints* est demeuré un document précieux sur son époque, même si l'auteure est complètement oubliée, fut une salonnière dont l'influence survécut aux bouleversements politiques, avec son apogée pendant la Monarchie de Juillet, et non sans concession à l'académisme. Ses relations furent d'une grande utilité pour son mari, dramaturge, directeur de théâtre et plus tard académicien. C'est lui qui signe leurs collaborations et les premières pièces qu'elle écrit. Son œuvre dramaturgique et romanesque prend pour thème principal, et sous couvert d'intrigues conventionnelles, la condition et surtout le rôle des femmes sur qui repose la perpétuation des structures sociales. Pour elle, comme pour la plupart des intellectuelles du XIX^e siècle, l'évolution des sociétés dépend de l'éducation des femmes.

1. Notons que Rachilde, qui a œuvré pour le théâtre, l'a fait, au tournant du XX^e siècle, dans un contexte tout à fait renouvelé.

2. Rappelons que Sand a tenu à Nohant, sa résidence du Berri, un théâtre privé où elle a créé des pièces pendant une vingtaine d'années.

C'est en 1848 qu'Ancelet rassemble son théâtre et accompagne ce geste auctorial d'une préface de deux mille mots, qui décrit en détail son projet d'écriture et la pertinence de révéler une vision du monde au féminin. On trouve, dans les quatre tomes, vingt pièces, dont onze en trois actes. Toutes ces pièces, à l'exception d'une, ont été jouées. De plus, elles avaient toutes été publiées antérieurement, avec des dédicaces qui sont reproduites dans le *Théâtre complet*, dont le format *in-8* annonce le sérieux de l'entreprise, du fait que les éditeurs privilégient généralement, pour les œuvres de femmes, des formats plus petits³. Face à la page de titre du premier tome, on trouve une illustration, de la main de M^{me} Ancelet, qui représente ses héroïnes entourées de personnages secondaires. Le titre, *Théâtre complet*, dénote la complétude et connote la cohérence, et cela même si toutes les pièces ne s'y trouvent pas, quelques comédies-vaudevilles ayant été écartées. Le nom de M^{me} Ancelet figure en gros caractères, alors que le nom du graveur, M. Porret, est imprimé discrètement. Celui de l'auteur des dessins, encore M^{me} Ancelet, est en caractères gras. Tous ces détails indiquent que, vraisemblablement, l'auteure est intervenue dans la mise en page du paratexte.

L'ordre chronologique a été écarté au profit d'une organisation thématique des pièces. En effet, les dix premiers « ouvrages », pour reprendre le mot que Virginie Ancelet utilise pour désigner ses œuvres, sont précédés d'une illustration représentant un visage, un nom de femme et une légende que l'on doit lire comme l'une des étapes de la destinée féminine : dévouement, déception, anxiété, efforts, luttes, dédommagement, désespoir, résignation, inspiration⁴. La dédicace à sa fille, qui précède l'ensemble, renforce le ton morose de ce programme peu réjouissant : « Comment s'est-il fait que dans ces ouvrages, comme dans plusieurs autres qui retracent encore la destinée des femmes, je n'aie eu, en cherchant la vérité, à peindre que des malheurs, moi qui n'ai mis en scène que des femmes choisies parmi celles qui passent pour *les heureuses* ! » (Ancelet, 1848, t. 1 : 6). Et pourtant toutes les pièces de M^{me} Ancelet, à l'exception d'une seule, *Madame Roland* (qu'elle désigne comme un drame historique puisque, comme on sait, l'héroïne finit sous la guillotine), sont des comédies : « Il n'est ni dans mon goût ni dans les possibilités du théâtre de mon-

3. Citons à cet égard une anecdote de M^{me} Salm-Dyck, moraliste du début du siècle : « Lorsqu'on m'a apporté ces quatre petits volumes *in-18*, avec ce grand mot d'œuvres sur le titre, il m'a paru tout à coup qu'il n'y avait aucune proportion entre ces deux choses, et que ce n'était pas la peine d'avoir travaillé un demi-siècle pour publier ces œuvres dans un si petit format » (citée dans Bied, 1985 : 790).

4. Cette liste comprend neuf vocables, et non pas dix, parce que l'une des illustrations ne porte pas de légende.

trer les douleurs poignantes de la misère et du vice » (p. 6). Dans l'une de ces pièces, une jeune fille renonce à épouser celui qu'elle aime pour sauver l'honneur de son père ; dans une autre (*Clémence*), un père menace de faire annuler le mariage de son fils avec l'héroïne. Quoi qu'il en soit, l'ordre dans lequel sont données les pièces a pour effet d'orienter la lecture, ce qui représente l'une des fonctions cardinales du paratexte (Genette, 1987 : 183). Virginie Ancelot n'échappe pas aux idées reçues, et ses thèmes comme son style auraient pu être taxés de « détaillisme », cette esthétique que l'on associe, depuis l'époque révolutionnaire, aux femmes et à l'académisme. Naomi Schor précise : « On peut voir dans le Sublime une esthétique "masculiniste" destinée à enrayer la montée du "détaillisme" susceptible de précipiter la chute de l'art dans la féminité » (1994 : 39). Ancelot n'en inscrit pas moins son œuvre dans une perspective dialogique :

Un nombre infini d'ouvrages de théâtre présentent toutes les situations où l'homme peut se trouver, montrent ses passions avec toutes leurs nuances, son caractère avec toutes ses variétés ; mais il me semble qu'il reste beaucoup à dire sur les modifications que l'éducation et la situation de la femme dans la société apportent à son caractère, à ses idées et à ses sentiments (Ancelot, 1848, t. 1 : 12).

C'est ce même dialogue qui se poursuit dans les dédicaces de la plupart de ses pièces, qui, comme le veut la coutume, sont généralement datées du lendemain de la première. Certaines, adressées à des amis personnels, ont une valeur sentimentale, d'autres soulignent la place que son mari et elle-même occupent dans le milieu du théâtre, comme dans le passage suivant, dont la dédicataire est M^{me} Récamier :

Cet ouvrage a été une espèce d'inauguration du théâtre du Vaudeville, qui vient d'être confié à M. Ancelot. Si la société élégante et les écrivains spirituels nous secondent, nous réussirons, je l'espère, en joignant à la verve comique qui appelle la vive gaieté, la délicatesse aimable et gracieuse qui plaît aux gens austères, et les repose des travaux sérieux (1848, t. 1 : s.p.).

D'autres évoquent l'origine d'un sujet, d'une pièce et attestent certaines influences : « L'idée de la comédie que je viens de donner sous le titre de *Une année à Paris*, m'est venue à la lecture d'un de vos plus charmants ouvrages, et mon Gaston est proche parent de votre Albert » (1848, t. 1 : s.p.). Ou encore : « Que cette nouvelle comédie vous rappelle donc cette soirée où nous causions ensemble à l'écart, [...] et où vous parliez de ces nuances insaisissables par lesquelles l'esprit le plus éclairé peut

passer à son insu... »⁵ (1848, t. 2 : s.p.). Quoi qu'il en soit du prétexte dont use l'auteure pour faire rejaillir sur elle-même un peu de la gloire de ses dédicataires, pour la plupart dramaturges, la position qu'elle s'octroie n'a rien de servile : « Que cette nouvelle comédie porte avec elle un souvenir d'amitié pour vous, notre plus ancien ami ; pour vous qui avez attaché mon nom au plus charmant de vos ouvrages, à cette *Picciola*, ravissante création, si simple, si poétique et en même temps si originale » (1848, t. 1 : s.p.), écrit-elle à Saintine. Virginie Ancelot propose une œuvre dramaturgique qui fait un emploi judicieux du paratexte, à la fois comme instrument de sa légitimation au sein de l'institution littéraire et pour mettre de l'avant, et de manière cohérente, la problématique du genre. Les illustrations, dédicaces et préfaces n'ont donc plus pour seule fonction de défendre isolément chaque pièce, mais de former un ensemble interdiscursif qui renforce la cohésion des œuvres. On retrouvera chez George Sand la même interdiscursivité dans un réseau de textes préfaciels qui défendent des pièces beaucoup plus hétéroclites et qui, derrière cet ensemble fortement organisé, ne seront plus que des exemplifications.

*

Delphine de Girardin a su résumer la situation de George Sand dans le monde du théâtre en 1839 :

En vain cette femme voudrait traiter ces hommes-là comme des frères, en vain elle s'abaisserait jusqu'à fumer leurs cigares, jusqu'à boire du punch dans leurs verres, ces hommes forts ne pardonneront jamais à cette faible femme sa supériorité et son génie, parce que cette supériorité et ce génie sont la satire de leur impuissance et de leur misère (Girardin, [1839] 1986 : 198).

Curieusement, ce texte parut avant même que soit montée une pièce de Sand, alors qu'elle en avait déjà publié quelques-unes, indice que les textes dramatiques ne doivent pas nécessairement devenir objets de représentation pour que leur auteur soit reconnu comme dramaturge. En fait, on a longtemps cru que le théâtre de Sand se voulait une série de « spectacles dans un fauteuil ». La publication progressive de sa correspondance a révélé, toutefois, qu'elle ne reculait devant aucune démarche, en dépit des obstacles parfois insurmontables et inhérents, souvent, à la construction même de ses pièces⁶, pour les faire jouer, afin d'en tirer le pécule alléchant que

5. Ces deux dédicaces sont adressées respectivement à Horace de Viel-Castel et Henri de La Tour-du-Pin, deux dramaturges.

6. Frank Paul Bowman écrit, à propos des premières pièces, que leurs exigences se réaliseraient plus aisément au cinéma qu'au théâtre. Les pièces que Sand a écrites dans les années 1830 n'ont jamais été jouées et ne sont pas incluses dans le *Théâtre complet*.

pouvait rapporter un succès au théâtre, mais aussi pour justifier « ses essai[s] dramatique[s] en tant que production littéraire » (Sand, 1840 : 7), bien qu'elle affirme du même souffle, dans la préface pour l'une de ses premières pièces, *Cosima*, qu'elle « n'a pas voulu prouver que le romancier pouvait cumuler et joindre à son titre celui de dramaturge » (p. 6). Il est vrai que ses premiers textes dramaturgiques ne se distinguent du roman dialogué que par l'absence de narrateur et la présence de didascalies (Bertrand-Jennings, 1998 : 169). Pour Sand, comme pour les Romantiques en général, le théâtre est un lieu d'engagement :

Romantic authors wrote to persuade, and the theater offers propaganda possibilities greater, or at least more immediate, than those of any other genre. Also, the Romantics felt that the forces which create society are multiple and complex, and the representation of this multiple complexity could best be accomplished in the dramatic form⁷ (Bowman, 1965 : 122).

C'est dans le discours préfaciel, qu'elle prend soin de rééditer chaque fois avec ses œuvres (comme Ancelot, ce qui est assez inusité dans les rééditions publiées du vivant de l'auteur [Genette, 1987 : 164]), que le parti pris esthétique de Sand, qui concilie engagement et idéalisme, d'une part, et son identité auctoriale, d'autre part, se développe avec le plus de persistance et d'éclat. En cela, elle s'oppose à Virginie Ancelot comme s'opposent « idéalisme » et « détaillisme » (Schor, 1993 : 4).

Sand a écrit vingt et une pièces, dont treize ont été jouées au cours des années 1850, c'est-à-dire pendant la II^e République, puis sous le régime répressif du Second Empire⁸. En général, les adaptations de ses romans (*François le Champi*, *Mauprat*, *Le marquis de Villemer*) ont bien passé la rampe, tout comme ce qu'elle désigne ses « bergeries » (*Claudie*, *Le pressoir*, *Le pavé*). Les autres ne lui ont souvent procuré, à toutes les étapes de la création, que des déceptions, même si elle avait trouvé en Théophile Gautier, qui a fait une longue carrière de critique dramatique, un allié de taille. Il jugeait que l'adaptation de romans au théâtre est presque toujours un échec, mais « appréc[i]ait particulièrement celles qui n'ont pas été écrites expressément pour la scène » (Laubriet, 1994 : 1126), dont « l'allure trop paresseuse » (Gautier,

7. « Les Romantiques écrivaient pour convaincre et le théâtre offre davantage de possibilités de propagande, ou tout au moins plus immédiates, que tout autre genre. De plus, les Romantiques croyaient que les forces à l'œuvre dans la société sont multiples et complexes, et que la représentation de cette complexité se réalisait le mieux dans la forme dramatique ». [Traduction libre.]

8. Sand a aussi écrit une centaine de textes pour son théâtre privé de Nohant, dont aucun n'est inclus dans le *Théâtre complet*, comme quoi la distinction public /privé est bien à l'œuvre dans les choix éditoriaux de Sand.

1862 : s.p.) sied mieux à la lecture qu'à la scène. On est frappé par l'intertextualité révélée par les titres et le choix des sujets. Ainsi, la première pièce qu'elle fait jouer après la Révolution de 1848, *Le roi attend*, représente Molière qui voit défiler en rêve une pléiade de dramaturges, d'Eschyle à Beaumarchais. Suivront *Molière*, *Le mariage de Victorine*, qui est la suite d'une pièce de Sedaine (*Le philosophe sans le savoir*), *Les vacances de Pandolphe*, pièce inspirée de la commedia dell'arte, *Maître Favilla*, variation sur une fantaisie d'Hoffmann, *Le don juan de village*, en collaboration avec son fils Maurice, et deux adaptations libres : *Lucie*, tirée d'une pièce de Goethe, et *Comme il vous plaira*, première présentation en français de *As You Like it*. On reconnaît dans cette nomenclature le désir de s'inscrire dans une tradition dramaturgique et la diversité des entreprises de réécriture. C'est au discours préfaciel qu'il impute de concilier ces préoccupations disparates, grâce à l'élaboration d'une poétique dont les états successifs apparaissent dans d'autres espaces discursifs, tels que la correspondance de Sand, les articles et les préfaces aux romans, mais dont l'aspect performatif, et donc interprétatif, s'en distingue en ce qu'il exige de « recontextualiser le mieux possible, soit dans le cadre de la relation duelle pour la lettre soit dans celui d'une relation distanciée avec une entité difficile à délimiter : le public », chaque type d'écrit (Bossis, 1994 : 347). Dans les préfaces à ses romans, elle se représente plus souvent en narrateur / scripteur qu'en auteur / écrivain, ce qui est incompatible avec la dimension tangible et publique du théâtre. C'est donc ici, croyons-nous, qu'elle déploie le plus ouvertement son identité auctoriale.

Dans le *Théâtre*, le rôle dévolu à la préface générale est de narrativiser la carrière théâtrale pour en atténuer les aspérités et la doter, rétrospectivement, de sens :

Quand nous avons abordé le théâtre, le matérialisme l'avait envahi [...] Le succès très-inattendu d'un ouvrage très-simple (*François le Champi*) ne nous enivra pas, et, depuis, jamais l'ambition de supplanter personne ne nous a jeté dans ces luttes fiévreuses qui font, de la vie des auteurs dramatiques, une vie à part (Sand, 1867 : 1) ; [...] nous sentant poussé par un esprit de réaction contre le laid, le bas et le faux, nous avons suivi la pente qui nous emportait en sens contraire (p. 9).

Cette préface-manifeste tourne au credo puis à la leçon, comme l'illustrent les trois passages suivants :

Il [le public] prend souvent le cuivre pour l'or et l'argent pour le plomb. Cela est inévitable. S'ensuit-il qu'il faille se faire faux-monnaieur ? [...] Quant à ses accès de mauvais prosaïsme et d'engourdissement du cœur, nous ne les guetterons pas pour les encenser, et, quand nous serons aux prises avec ses

préjugés et ses erreurs, nous le défions bien de nous faire transiger, sût-il nous placer entre les sifflets et les grosses recettes. [...]

L'école du positif est nombreuse, et, pour quelques-uns qui ont le droit d'en faire sortir de robustes enseignements, parce qu'ils en ont la puissance, beaucoup d'autres ne réussissent qu'à montrer le laid et à blaser le public sur ce triste face à face (p. 4, 5 et 9).

Par ailleurs, on retrouve dans les préfaces de Sand à ses œuvres dramaturgiques la même intertextualité, un « jeu de miroirs », pour reprendre l'expression de René Bourgeois (Bourgeois, 1994 : 890). Ainsi annonce-t-elle déjà, dans sa préface pour *François le Champi*, en 1849, deux de ses pièces à venir : « En lisant *Comme il vous plaira* de Shakspeare [sic], et en lisant aussi Sedaine, j'ai ri et pleuré » (Sand, 1849 : 144). Les préfaces constituent en outre le lieu privilégié d'un discours polémique sur le théâtre lui-même, comme dans la préface cinglante aux *Vacances de Pandolphe*, où elle reproche à un Gautier très sévère, cette fois, de ne pas apprécier la commedia dell'arte : « Toute chose demande une certaine étude, et je n'ai trouvé, dans aucune des critiques qui m'ont été faites, la seule chose qui pût m'intéresser et m'instruire, une appréciation juste du fonds où j'ai puisé » (Sand, 1852 : 90). De même, à l'occasion de la publication de son adaptation de Shakespeare, elle s'en prend aux règles et, comme toujours, aux artifices imposés par le théâtre :

Aujourd'hui, les faiseurs habiles risquent de tomber dans l'excès de leur manière, qui serait d'habituer le public à un adroit échafaudage de situations trop pressées, sans ces points d'arrêt nécessaires à la réflexion, sans ces sacrifices de son impatience qu'il serait bon de lui demander quelquefois, pour l'amener à juger les caractères et à se pénétrer de la cause et du but de leur action dans la pièce (Sand, 1856 : 113).

Ayant tenté avec persistance de concilier, dans ses « essais dramatiques », l'action et la réflexion, elle rend compte de sa démarche dans une dédicace à Alexandre Dumas père qui précède son *Molière* : « L'action dramatique exclut-elle l'analyse des sentiments et des passions, et réciproquement ? [...] À ces mouvants tableaux, à ces enchaînements de péripéties, je préfère celle de vos œuvres où l'esprit est satisfait par la réflexion autant que par l'imprévu » (Sand, 1851a : 95-96). C'est pourquoi, et elle s'en explique dans la préface qui le précédera, elle tient à publier le texte intégral de la pièce :

La pièce complète que je publie ici est le premier jet de ma pensée sur la vie intérieure de Molière ; c'était long, trop long de beaucoup pour le théâtre, et on a dû retrancher une partie considérable. Il est résulté de ces retranchements faits un peu tard, à cause de mon éloignement, que la pièce, sans acquérir le

mouvement qui lui manquait, a perdu, selon moi, quelques qualités essentielles de l'analyse (Sand, 1851b : 109).

Tous les passages cités témoignent de la cohérence du discours sandien sur le théâtre. On aura peut-être noté l'absence de la question féministe dans les propos de Sand. S'il est possible d'aligner, dans une perspective contemporaine, le brouillage des genres romanesque et dramatique sur le brouillage des genres sexuels (Bertrand-Jennings, 1998 : 169),

[...] il n'est pas certain, explique C. Planté, qu'elle ait été reçue et lue par ses contemporains en ces termes. En effet, l'exploration des critiques, même les plus hostiles, la fait apparaître à la fois comme le paradigme de la femme auteur dans ce qu'elle a de plus scandaleux et monstrueux, et comme suffisamment singulière pour être située au-delà par ceux-là même qui vitupèrent les femmes auteurs (Planté, 1995 : 37).

Contrairement à ce qu'affirmait jadis Françoise Van Rossum-Guyon à propos des préfaces sandiennes, à savoir qu'il faut « éviter d'attribuer à un "auteur", nommé George Sand, des opinions diverses sinon contradictoires, parce qu'exprimées à des dates, dans des circonstances et dans des lieux différents, et, par conséquent, référables [*sic*] à des instances énonciatrices différentes selon les cas » (Van Rossum Guyon, 1983 : 71-72), les préfaces au théâtre sont attribuables à un personnage public nommé George Sand, dont la désignée assume sereinement les ambiguïtés :

Vous me demandez si, en annonçant au public de la première représentation le nom de l'auteur, on doit toujours m'appeler *George Sand*. Oui, sans doute, puisque c'est un pseudonyme devant lequel le public, qui n'est pas forcé de savoir qu'on pourrait dire *madame*, pourrait, cependant, me contester le droit de faire dire *monsieur* » (Sand, 1853 : 267).

En écrivant pour la scène, l'auteur se projette dans la sphère publique et ajoute à son image l'étoffe du dramaturge. En substituant, par le collectage de pièces disséminées au fil des années dans l'espace public, la durabilité de l'œuvre écrite à la précarité de l'événement théâtral, et en s'ingérant, par le biais du paratexte, dans le rapport du lecteur au texte, Ancelot et Sand transgressent l'un des leitmotivs dominants de la critique au XIX^e siècle, selon lequel leurs écrits seraient le résultat de réflexions spontanées, éparses, légères, livrées sans ambition, avec réticence, à la « publicité » (Sauvé, 2000 : 134). Lorsque Virginie Ancelot « entre » en littérature en 1836, elle récuse ce leitmotiv : « Nul n'a besoin de s'excuser d'avoir écrit, ce n'est pas plus extraordinaire que de parler [...] personne, non plus, n'a l'idée main-

tenant de détourner les femmes d'exercer leur intelligence, et de cultiver leurs talents pour les arts » (Ancelot, 1848, t. 1 : 3). Quant à Sand, son discours préfaciel, particulièrement celui qui se rapporte à son œuvre dramaturgique, constitue l'un des laboratoires de sa *persona*, dont la constitution est son coup de maître. Pseudonymat, adoption du masculin pour s'autodésigner, mise en discours de dialogues supposés entre « écrivains », par tous ces procédés Sand tente d'échapper au sort inéluctable des femmes auteurs, celui de n'être nommée, comparée, appréciée que par rapport à d'autres femmes, de voir ses œuvres évaluées en fonction de critères exclusifs au corpus des œuvres de femmes, et de subir, en définitive, le sort de Virginie Ancelot.

Dans le XIX^e siècle français, les femmes ont peu accès à la sphère éminemment publique du théâtre et leurs écrits dramaturgiques sont disséminés dans des éditions de circonstance. Virginie Ancelot et George Sand transgressent cet interdit en rassemblant leur théâtre et en usant du paratexte pour amplifier la portée de cet acte qui assoit fermement leur identité auctoriale. Cet article illustre comment divers éléments paratextuels tels que les préfaces, les dédicaces et les illustrations renforcent la cohérence apparente de l'œuvre d'Ancelot, tandis que le discours préfaciel sandien est le lieu d'un engagement, non pas d'auteur, mais d'écrivain.

In 19th Century France, women have little access to the very public domain of the theater, and their dramatic writings are disseminated in circumstantial publications. Virginie Ancelot and George Sand transgress this prohibition by publishing their drama and by using the paratext to amplify the impact of this auctorial act. This article shows how various paratextual elements such as prefaces, dedications and illustrations enhance the apparent coherence of Ancelot's Works, while staging the engagement of Sand, not as a writer, but as an author.

Rachel Sawvé est professeure agrégée à l'Université du Nouveau-Brunswick. Elle a publié un ouvrage sur les préfaces aux œuvres des femmes au XIX^e siècle et plusieurs articles sur le paratexte, l'écriture autobiographique et l'enseignement de la littérature française au Canada anglais. Ses travaux s'inspirent des théories féministes et de l'énonciation.

Bibliographie

- ANCELOT, Virginie (1848), *Théâtre complet*, Paris, Beck, 2 tomes.
- BAWR, Alexandrine de (1853), *Mes Souvenirs*, Paris, Passard.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal (1998), « Déconstruction du genre et intertexte de l'androgynie : Gabriel », dans David A. POWELL (dir.), *Le Siècle de George Sand*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, p. 165-177.
- BIED, Robert (1985), « Le Monde des auteurs », dans Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de l'édition française, tome 2*, Paris, Promodis, 1985, p. 775-800.
- BOSSIS, Mireille (1994), « George Sand et la manipulation épistolaire », dans *George Sand et son temps I*, Genève, Slatkine, p. 347-359.
- BOURGEOIS, René (1994), « L'art de la préface chez George Sand : un jeu de reflets », dans *George Sand et son temps II*, Genève, Slatkine, p. 887-893.
- BOWMAN, Frank Paul (1965), « Notes Towards the Definition of the Romantic Theater », *L'Esprit créateur*, vol. 5, n° 3 (automne), p. 121-130.
- FINCH, Alison (2000), *Women's Writing in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GAUTIER, Théophile (1862), « Le Pavé de George Sand », dans *Le Moniteur Universel*, 24 mars, s.p.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- GIRARDIN, Delphine de ([1839] 1986), « Contre les idées reçues », dans *Chroniques parisiennes*, Paris, Éditions des femmes.
- HEMMINGS, Frederick (1993), *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LAUBRIET, Pierre (1994), « George Sand au théâtre jugée par Théophile Gautier », dans *George Sand et son temps III*, Genève, Slatkine, p. 1117-1145.
- PLANTÉ, Christine (1995), « 'Elle n'eut d'ailleurs rien de la femme auteur' », dans Suzan VAN DIJK (dir.), *George Sand lue à l'étranger, Recherches nouvelles 3*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, p. 36-48.
- SAND, George (1840), « Préface », dans *Cosima, ou la haine dans l'amour*, Bruxelles, J.-A. Lelong, p. 5-8.
- SAND, George (1849), « À M. Bocage, directeur du théâtre de l'odéon », dans *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, p. 143-147.
- SAND, George ([1851a] 1998), « À Alexandre Dumas », dans *Théâtre*, tome 3, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, p. 95-98.

- SAND, George ([1851b] 1998), « Préface », dans *Théâtre*, tome 3, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, p. 99-109.
- SAND, George ([1852] 1867), « Préface des Vacances de Pandolphe », dans *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, deuxième série, p. 85-91.
- SAND, George ([1853] 1867), « À M. Lemoine-Montigny, directeur du Gymnase », dans *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, deuxième série, p. 265-267.
- SAND, George ([1856] 1867), « À M. Régnier de la Comédie-Française », dans *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, quatrième série, p. 111-123.
- SAND, George (1867), « Préface », dans *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, p. 1-10.
- SAUVÉ, Rachel (2000), *De l'éloge à l'exclusion. Les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- SCHOR, Naomi (1993), *George Sand and Idealism*, New York, Columbia University Press.
- SCHOR, Naomi (1994), *Lectures du détail*, Paris, Nathan.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (1983), « À Propos d'Indiana : la préface de 1832, Problèmes du métadiscours », dans Simone VIERNE (dir.), *George Sand*, Paris, CDU / SEDES, p. 71-83.