

INTRODUCTION

Entreprendre une recherche sur l'œuvre de Maurice Sand (1823-1889) et définir ce travail comme une contribution à l'histoire culturelle, c'était adopter une démarche qui courtisait d'emblée la contradiction.

Car s'il est une perspective de laquelle l'histoire culturelle, en se constituant comme champ disciplinaire, a voulu s'éloigner, c'est celle de la monographie, de l'étude du parcours d'un individu, que ce parcours soit politique, artistique, littéraire ou autre, qui pourrait susciter l'attention par sa singularité. La conclusion que donne Jean-Yves Mollier à l'article touchant l'histoire culturelle dans *Le dictionnaire du littéraire* est limpide à cet égard : « [...] il s'agit bien dans tous les cas de s'intéresser à des groupes humains et non aux seuls individus et de rendre compte de leurs représentations en affirmant qu'elles ne sont pas réductibles à la seule singularité de l'individu¹ ».

Pascal Ory, dans l'ouvrage de référence sur le sujet², pose la même contrainte. Cette histoire, écrit-il, s'intéresse à la culture définie comme « ensemble des représentations collectives propres à une société³ ». Elle est ainsi « une modalité d'histoire sociale⁴ », elle accorde priorité aux « représentations dominantes » et si elle signale des « exceptions », c'est pour en examiner le caractère décalé ou transgressif⁵. Considéré comme le fondateur de la discipline, Georges Duby souhaitait même que la transgression soit pratiquement ignorée. Trouver les modèles, « les

1. Dans Aron, Paul, *et al. Le dictionnaire du littéraire*. 3^e éd. augmentée et actualisée. Paris : Quadrige, 2010, p. 343.

2. Ory, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris : Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2004.

3. *Ibid.*, p. 8.

4. *Ibid.*, p. 13.

5. *Ibid.*, p. 18-19.

assises d'une culture⁶», selon lui, exigeait de s'intéresser aux produits moyens d'une culture plutôt qu'aux œuvres singulières qui la mettent en question.

Bien que leurs trajectoires se soient éloignées au terme du 20^e siècle, les *Cultural Studies* nées et développées dans l'espace anglo-saxon et l'histoire culturelle dont le fort courant se situera en France ont ainsi en commun d'étudier d'abord et avant tout des situations définies par un élément de collectivité, voire de connectivité. Aux États-Unis, on accordera de l'attention à des groupes minoritaires ou négligés, dont l'accession au rang d'objet d'étude provoquera une révolution au sein des universités américaines, tant par l'ascendant progressif de ces recherches que par un renversement durable des perspectives traditionnelles touchant les acteurs de l'histoire. Dans les milieux français (et québécois) de la recherche et de l'édition, on mettra au jour des choix et comportements sociaux ou culturels qui n'étaient pas considérés par une historiographie dominée par le politique et l'économique.

Aux interstices de l'histoire culturelle

Un travail centré sur un individu et son œuvre semble donc relever plutôt de l'histoire littéraire traditionnelle qui profite aujourd'hui d'un regain d'intérêt pour la quête biographique. Ce travail pourrait aussi, si l'on veut s'éloigner d'une exploration par trop linéaire, choisir plutôt de faire usage de la théorie sociologique du champ développée par Pierre Bourdieu et dont la fécondité, dans l'application qu'il en a proposée pour les champs littéraire et artistique, demeure inégalée⁷. S'intéresser à l'individu Maurice Sand et mettre son œuvre au jour serait un exercice anecdotique si cela ne se greffait pas à la recherche des raisons pour lesquelles sa trace s'est effacée. Au-delà des considérations primaires et habituelles sur la difficulté d'être le fils d'une mère célèbre, on verra que le sort mémoriel de Maurice Sand a pu tenir tout autant sinon plus à sa « position » dans le « champ » littéraire ou artistique et à son degré (présupposé faible) de « légitimité » dans ces champs, concepts que Bourdieu a validés en scrutant justement la France du Second Empire,

6. Duby, Georges. « L'histoire culturelle », [1969], dans Rioux, Jean-Pierre, et Jean-François Sirinelli. *Pour une histoire culturelle*. Paris : Éditions du Seuil (Univers historique), 1997, p. 429.

7. Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Nouv. éd. Paris : Éditions du Seuil (Points), 1998 [1992].

moment où Maurice Sand fait son entrée, sinon dans le champ littéraire, du moins dans le champ artistique avec de premières présentations de ses tableaux aux Salons.

Mais décrire la position de Maurice Sand dans la configuration de cette époque aboutit aussi à un excès de singularité, son œuvre appartenant à de très nombreux champs. Maurice Sand a pratiqué la peinture, l'illustration, le dessin, le roman, le récit de voyage, l'histoire de l'art et le théâtre de marionnettes où il fut à la fois concepteur, scripteur et metteur en scène. À ces pratiques littéraires et artistiques, il faut en ajouter de scientifiques, dont l'entomologie et la géologie qui ont donné lieu à des publications. La superposition de ses positions aboutirait à une position globale nulle, à laquelle il aurait été oiseux de consacrer une étude.

L'intérêt de notre sujet réside donc moins dans la description du statut très secondaire de Maurice Sand en divers champs, elle relève de l'évidence. On voudra plutôt éclairer ce qui, dans cette œuvre *a priori* marginale et généralement non retenue, pourrait néanmoins s'inscrire de façon signifiante dans les interstices d'une histoire culturelle qui ne cesse de se nuancer en admettant de nouveaux objets, parmi lesquels resurgit l'individu. Ainsi Carlo Ginzburg, défenseur d'une micro-histoire insurgée contre les généralisations qui ne peuvent être obtenues qu'à partir « de cas moyens, de cas normaux », invite à s'arrêter à « l'anomalie », porteuse de sens. « Je proposerais de considérer un individu comme le point d'intersection d'une série d'ensembles différents qui ont chacun des dimensions variables. Un individu appartient à une espèce animale (*Homo sapiens sapiens*), à un genre sexuel, à une communauté linguistique, politique, professionnelle et ainsi de suite [...] L'anomalie sera le résultat des réactions réciproques de tous ces éléments⁸. »

Pascal Ory, tout en s'attachant surtout aux représentations collectives, demande lui aussi aux « culturalistes » de prendre en compte les complexités, ainsi celles d'un « être humain traversé – et parfois animé – par des contradictions internes [...] »⁹. L'histoire culturelle n'a pas à faire l'impasse sur l'individualité, mais voudra situer, saisir les carrefours où elle se déploie sur plusieurs plans. Elle s'intéresse aux appartenances plus qu'au parcours singulier. Ory va jusqu'à décerner un brevet de

8. Ginzburg, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Lagrasse : Verdier Poche, 2010, p. 359-360.

9. Ory, *op. cit.*, p. 28.

culturalisme modèle à l'une des plus célèbres biographies produites en notre temps, celle que l'historien Jacques Le Goff (1924-2014) a consacrée en 1996 à Saint Louis¹⁰, car elle aurait d'abord et avant tout réussi à révéler sa pluralité d'appartenances, la place d'un « individu *dans* l'histoire¹¹ ».

La démarche de Le Goff est en effet un puissant exemple d'éclairage du collectif en passant par le singulier. Pour situer l'individu dans l'histoire, il s'est d'abord attaché à « l'étude critique de la production de la mémoire du roi saint¹² » qui s'est construite au fil de sources surtout hagiographiques dont il va dévoiler les mécanismes. Il a ensuite fait apparaître le personnage « globalisé », somme de phénomènes de diverses natures¹³. Il se réclamait à cet égard des travaux de Giovanni Levi qui, dans son texte sur *Les usages de la biographie*¹⁴, a présenté tout comme Ginzburg cet exercice comme un « lieu idéal pour vérifier le caractère interstitiel – et néanmoins important – de la liberté dont disposent les agents, comme pour observer la façon dont fonctionnent concrètement les systèmes normatifs qui ne sont jamais exempts de contradictions¹⁵ ».

Certes, à titre d'*agent*, Maurice Sand dispose d'un capital symbolique infiniment moindre que celui du roi Louis IX et c'est justement pourquoi sa biographie, comme telle, n'aurait pas grande valeur contributive à l'histoire au sens classique. Mais il y aurait de l'intérêt, pour une histoire culturelle, à emprunter la démarche de Le Goff en l'appliquant à son cas. Rien n'interdit *a priori* de partir d'un être obscur, plutôt que d'une célébrité, pour observer de plus près des déroulements et des processus qui auraient pu échapper aux radars de l'histoire générale, notamment dans les champs artistique et littéraire.

Le cas de Maurice Sand, ce méconnu qui ne fut pas inconnu, offrait à cet égard un matériau de recherche d'une richesse exceptionnelle. Pour une « étude critique de la production de la mémoire », ce matériau se présente en proportion inverse de la trace infime que Maurice Sand a laissée dans l'histoire littéraire et artistique classique, dominée par le canon. Certes et à quelques exceptions près, pratiquement aucun des ouvrages

10. Le Goff, Jacques. *Saint Louis*. Paris : Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1996.

11. Ory, *op. cit.*, p. 117.

12. Le Goff, *op. cit.*, p. 25.

13. *Ibid.*, p. 16.

14. Levi, Giovanni. « Les usages de la biographie », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 6, 1989, p. 1325-1336.

15. *Ibid.*, p. 1333-1334.

qui font l'histoire des pratiques créatrices qui furent les siennes n'a retenu son nom ou ses œuvres, mais il est néanmoins présent, et souvent présenté, en des dizaines d'autres ouvrages qui ont tous en commun d'avoir été consacrés à sa mère, George Sand, et cela sur plus d'un siècle désormais puisque les études sandiennes sont toujours bien vivantes et productives. Il est donc possible, à partir des textes tirés d'un échantillon significatif de ces ouvrages, de dresser le profil qui se dégage des mentions qu'on y fait du fils de la romancière. Il faut également prendre en compte la contribution de George Sand elle-même à la construction de cette mémoire puisque la publication systématique et rigoureuse de son immense correspondance, sous forme d'édition critique à compter du milieu des années 1960, deviendra une source première et dominante pour la majorité des biographes et essayistes sandiens¹⁶. Elle y a donné en filigrane une lecture de la vie et des dispositions de son fils qui sera reprise un peu partout sans examen particulier, Maurice Sand n'étant presque jamais un objet d'étude. Un troisième corpus, très restreint en comparaison, se trouve dans les rares livres ou articles consacrés à Maurice Sand lui-même, parmi lesquels l'ouvrage séminal est celui du biographe Maurice Toesca, intitulé *Le plus grand amour de George Sand*¹⁷, publié pour la première fois en 1933 (alors sous le pseudonyme de Maurice Roy) et réédité tout au long du siècle dernier, parfois sous des titres différents. Cet ensemble de sources est à même de livrer, *in fine*, la ou les représentations de Maurice Sand et de son œuvre dont on pourra analyser la teneur et, le cas échéant et prévisible, l'étendue du brouillage.

On verra ainsi comment a pu se constituer dans un long temps, à partir des intérêts des divers témoins, une image d'un individu qui tient moins de la réalité que du miroir dans lequel se voient ses exégètes, ainsi que le soutenait Le Goff. En soi, cette étude facilitée par les corpus sandiens serait déjà une contribution à l'histoire culturelle puisqu'elle jette un éclairage sur les mécanismes à l'œuvre dans le processus de méconnaissance. Mais Maurice Sand a laissé objectivement une œuvre, pour l'essentiel répertoriée mais ignorée par la postérité. L'idée simple, largement répercutée chez les mémorialistes, veut que cet oubli ait été mérité puisque l'œuvre était sans intérêt. L'ouverture de l'histoire culturelle et

16. Sand, George. *Correspondance*. Édition établie et annotée par Georges Lubin. Paris: Garnier, 1964. 25 tomes de la Correspondance et un Index seront publiés de 1964 à 1991, et un volume supplémentaire paraîtra aux Éditions du Lérot en 1995.

17. Roy, Maurice (pseud.). *Le plus grand amour de George Sand*. Paris: Éditions Rieder, 1933.

de la micro-histoire aux destins individuels invite à y regarder de plus près. Les êtres obscurs, tout autant que les célébrités, peuvent aussi se présenter sous un caractère « globalisé », fait de leurs appartenances ou rapports aux « systèmes normatifs » de leur époque.

En se rapprochant des concepts-clés de Bourdieu, on peut mettre au jour la situation de Maurice Sand « dans l'histoire » en l'étudiant d'abord comme héritier, les corpus sandiens étant encore là un atout majeur pour la recherche. C'est ensuite l'étude de son œuvre propre, jamais entreprise jusqu'à maintenant, qui ouvrira une fenêtre sur la part de « liberté » qui aurait pu se manifester dans ses pratiques de création et laisser une trace à l'intérieur des totalités auxquelles s'intéresse l'histoire culturelle.

Perçu partout comme un héritier au sens brut et *prima facie* du terme que véhiculent les ouvrages où il a été évoqué, Maurice Sand est aussi un héritier au sens bourdieusien qui prend en compte les déterminations générales qui s'imposent à tout individu¹⁸. À quelle France appartenait-il ? Sous quels régimes politiques a-t-il été socialisé, dans quel contexte économique a-t-il vécu ? En quelle géographie urbaine ou provinciale se déplaçait-il ? Hors des déterminants immédiats de son ascendance familiale, plusieurs cadrages nous sont suggérés par l'histoire culturelle. Françoise Melonio, qui signe le troisième tome de *L'histoire culturelle de la France*¹⁹ pour la période 1815-1880, recoupant presque exactement la vie de Maurice Sand, en propose qui s'annoncent pertinents à une étude de son trajet : l'influence de la philosophie allemande et du modèle américain dans la vie intellectuelle, la montée du pouvoir des penseurs qui permet à la science de se substituer à la religion, la mise en place d'une instrumentation culturelle qui cherche à rassembler la nation notamment par l'éducation et la science, la participation des artistes à la conversation publique à travers une panoplie d'institutions nouvelles ou renouvelées, le passage d'une société aristocratique à une « bonne société » dite « d'élites ouvertes » où la mondanité artistique succède au politique, et enfin la tension entre la norme et la marge dont les futures représentations vont tirer le mythe de la bohème.

18. Bourdieu, Pierre, et Jean-Claude Passeron. *Les héritiers : les étudiants et la culture*. Paris : Éditions de Minuit, 1964.

19. Rioux, Jean-Pierre, et al. *Histoire culturelle de la France*. Paris : Éditions du Seuil, 1997.

Les lignes de force de ce paysage, on le verra, sont familières à Maurice Sand sans qu'il en soit vraiment un familier, paradoxe qui sera la trame de sa vie. Mais c'est l'étude de la nature, de l'étendue et des formes très diverses de ses œuvres qui parlera le mieux de la création de son temps, en parcourant les marges où il se tenait. Maurice Sand ne fut pas, ne fut jamais un dissident, mais ses pratiques n'en étaient pas moins irrecevables dans le cadre de son époque. Certes elles étaient le plus souvent étrangères aux choix et courants esthétiques du 19^e siècle, ce qui a suffi à les discréditer en histoire de l'art ou en histoire littéraire où domine l'analyse formelle. Mais l'histoire culturelle, qui fait l'impasse sur les qualités artistiques des œuvres pour s'intéresser plutôt à leur impact, comme le rappelle l'historien Philippe Poirrier²⁰, invite à voir ces pratiques sous un autre angle.

La piste la plus féconde s'annonce du côté de leur multidisciplinarité. Le terme même de multidisciplinarité est certes un anachronisme eu égard au siècle où nous en évoquons la présence. En matière de création, l'époque était monodisciplinaire, elle fut celle où s'est constituée la figure singulière du peintre, de l'écrivain, du poète et il n'y a pas d'exemple de créateur qui ait alors obtenu reconnaissance pour avoir maîtrisé des arts différents. Maurice Sand sera ainsi perçu comme un dilettante, papillonnant en amateur entre des intérêts changeants. Cette perception fut d'autant plus forte qu'à ses occupations de dessinateur ou d'écrivain il ajoutait celles du scientifique et du metteur en scène d'un théâtre d'amusement. Sa rente de situation dessinait d'emblée un profil de bourgeois comblant des heures de loisirs par des occupations artistiques ou des collectionnements naturalistes reliés à des modes.

C'est tout récemment qu'a commencé à se manifester un intérêt pour la coexistence de pratiques multiples à cette époque et encore s'agit-il, la plupart du temps, d'explorer surtout le va-et-vient entre écriture et peinture. Tout en affirmant que le « double talent » ou la « double vocation » étaient fréquents au 19^e siècle, les colloques et essais se sont intéressés surtout à des créateurs du 20^e siècle. Ainsi en est-il des actes du colloque dirigé par Serge Linarès, *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*²¹ et des actes du colloque

20. Poirrier, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. Paris : Seuil (Points Histoire), 2004, p. 307.

21. Linarès, Serge. *De la plume au pinceau. : Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*. Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes, 2007.

dirigé par Florence Godeau, *Peintres-écrivains au XX^e siècle : des fables en marge des tableaux*²². Ce qu'on identifie ici comme double talent ou vocation est presque toujours une coexistence d'une pratique principale et d'une pratique secondaire, la forme seconde d'expression relevant du violon d'Ingres et demeurant le plus souvent d'expression privée. Les corpus peuvent ainsi convoquer George Sand elle-même, Hugo, Delacroix, Le Douanier Rousseau pour le 19^e siècle. De même, pour le 20^e siècle, les études les plus systématiques, telles que celles que mène Laurence Brogniez en Belgique, se concentrent massivement sur les « écrits d'artistes » dont l'intention littéraire n'est qu'une forme parmi d'autres de leurs pratiques, et souvent la moins développée²³. Leur imputer une double vocation, dans ces conditions, n'induit pas d'égalité entre chacune des pratiques, les cas en furent rarissimes, particulièrement au 19^e siècle. L'œuvre non seulement double mais multiple de Maurice Sand, puisque s'ajoutent à l'écriture et au dessin la science et la dramaturgie, en paraît plus singulière encore. À condition, cela va de soi, d'être vue dans une perspective autre que celle d'une suite décousue de passe-temps et de lui supposer une certaine cohésion.

Au colloque de 2006, Florence Godeau a revendiqué brièvement, en introduction, un « point de vue transversal²⁴ », qui serait la marque de la double pratique. Les diverses disciplines pratiquées par un individu se relieraient entre elles par un propos, implicite ou explicite, qui leur donnerait cohérence. Nous retrouvons là un outil d'analyse fort prisé par les théories de l'art actuel, le concept de transversalité étant central aux dispositions prêtées aujourd'hui aux avant-gardes, notamment en arts visuels. Sans jamais prétendre que la multidisciplinarité des travaux de Maurice Sand en fasse un devancier des tendances de notre temps, il est intéressant de mettre en lumière un ou des fils conducteurs qui relient ses œuvres, notamment une intention fantastique et un intérêt soutenu pour toutes les formes de métamorphoses. La notion de transversalité vient ainsi en appui à la reconnaissance d'une « globalité » de la production de Maurice Sand, cohérence qui ne lui fut jamais reconnue.

22. Godeau, Florence, et Groupe Écriture de la marge, dir. *Et in fabula pictor: peintres-écrivains au XX^e siècle : des fables en marge des tableaux*. Actes du colloque international tenu à l'Université Jean Moulin-Lyon III les 1^{er}, 2 et 3 décembre 2005. Paris : Éditions Kimé, 2006.

23. Brogniez, Laurence, et Véronique Jago-Antoine. « La peinture (d) écrite », *Textyles*, n^{os} 17-18. Bruxelles : Le Cri, 2000.

24. Godeau, *op. cit.*, p. 7.

Sous l'éclairage de la transversalité

C'est dans les écrits, débats et échanges sur l'art actuel que le concept ou le thème de la transversalité est le plus souvent évoqué et il l'est dans tous les sens disponibles, moins comme une armature théorique que comme un constat de fait. Dans le site Internet de référence qu'est Almanart, qui se présente comme *L'almanach didactique d'art et design contemporains*, on invoque d'entrée de jeu comme « une des caractéristiques de l'art contemporain, ce mixage des genres et des techniques qu'on qualifie de "transversalité"²⁵ ». Le « mixage des genres » y renvoie aussi à une cohabitation des époques dans l'œuvre, à celle des géographies et de façon plus récente à celle des « domaines d'art » qui engagent plusieurs disciplines dans la réalisation d'une œuvre.

Les théoriciens qui sont convoqués pour donner leur sens à ces hybridations tendent à en élargir de beaucoup la portée tout en mettant la notion de traversées au centre de leurs propositions. Sans prétendre à un exposé exhaustif des approches, qui sont d'ailleurs constamment en mouvement dans la dernière décennie, on peut en dégager quelques-unes pour exemple.

L'une des plus étayées, et aussi des plus controversées, affirme déceler dans « les esthétiques dialogiques » (*dialogical aesthetics*) la dominante de l'époque. À l'ère de la provocation qui aurait marqué la création de la fin du 20^e siècle et qui aurait abouti à une sorte de stérilité dans la présence de l'artiste au monde, dont il s'éloignait en le conspuant, aurait succédé celle de l'invitation du spectateur non pas au simple échange ou dialogue, mais à la délibération même, à la participation au processus de conception et d'élaboration de l'œuvre, partage qui s'étendrait jusqu'à celui de la légitimité généralement attribuée à l'artiste. La création pourrait prétendre ainsi, peut-être pour la première fois, à une qualité démocratique. En territoire américain, ce sont surtout les observations et analyses de l'historien d'art américain Grant H. Kester qui, situées dans ce courant, ont mis en valeur les travaux de collectifs d'artistes investissant des lieux ou communautés négligés dans la cité²⁶. En territoire européen, c'est la proposition influente du critique d'art et conservateur français Nicolas Bourriaud qui a théorisé une « esthétique

25. <http://www.almanart.org/> (vérifié le 20 novembre 2014).

26. Kester, Grant H. *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

relationnelle» tendant à congédier la possibilité même de création originale²⁷ : l'art actuel ne serait plus défini par une quête de « nouveau » mais par l'acte d'établir des rapports inédits entre cultures, espaces, temps. Cette quête, agissant comme une micro-utopie souvent réalisée en temps réel, unirait elle aussi le spectateur ou « regardant » et le producteur – qui aurait renoncé à sa solitude classique – dans l'investissement d'espaces conceptuels et physiques communs.

Peut-être en réaction à la possibilité d'effacement du créateur qui se profilait avec ces expériences de convivialité extrême, Bourriaud reviendra par la suite à la figure ou posture plus autonome de l'artiste comme « postproducteur », terme emprunté au monde cinématographique et lui aussi fondé directement sur des traverses²⁸. Archiviste, disc-jockey, programmeur, l'artiste traiterait désormais la société comme un catalogue de formes préexistantes où il puiserait les jalons d'un cheminement, créant un script qui devient lui-même la proposition, l'œuvre. Bien que Bourriaud n'en revendique pas l'influence, sa proposition se rapproche ici des travaux de Roger Caillois qui, traquant les correspondances entre nature et culture dans son œuvre immense, suppose qu'une création puise à des formes préexistantes²⁹. La valeur épistémologique de son concept de « sciences diagonales » nourrit encore les travaux de ceux qui s'intéressent aux pratiques transversales, dont Philippe Junod dans ses essais sur l'histoire des arts, regroupés et publiés en 2007 sous le titre *Chemins de traverse*³⁰. Plus récemment, l'exergue d'un numéro de la revue *Littérature*, entièrement consacré à Caillois, propose aussi son « éthique de la connaissance » comme une esthétique, « expérience de pensée proprement *fantastique* : entre la science et la poésie, entre la réalité et l'imaginaire » qui le mène à créer une sorte de « cabaret de curiosités qui n'appartient qu'à lui », résultat d'une « libre exploration du monde³¹ ». Guillaume Bridet, directeur de ce numéro, le présente ainsi

27. Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel (Documents sur l'art), 1998.

28. Bourriaud, Nicolas. *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les Presses du réel (Documents sur l'art), 2004.

29. Caillois, Roger. *Ceuvres*. Édité par Dominique Rabourdin. Paris : Gallimard (Quarto), 2008.

30. Junod, Philippe. *Chemins de traverse : essais sur l'histoire des arts*. Gollion : Infolio, 2007.

31. Bridet, Guillaume. « Roger Caillois, poète à distance », *Littérature*, vol. 2, n° 170, 2013, p. 3-7.

en « grand irrégulier », figure qui rappelle celle de « l'anomalie » pour les défenseurs de la micro-histoire.

La théorisation assidue de ces transversalités par les analystes de l'art contemporain a pour effet de déconstruire la configuration même du personnage de l'artiste et de la nature des œuvres. Celles-ci ne sauraient plus se revendiquer comme « créations », elles se présentent comme aboutissements ou prolongements de démarches de terrain qui se livrent spontanément et depuis longtemps à des actes de gommage de frontières. Ainsi en est-on arrivé à brouiller les lignes qui divisaient les arts majeurs et les arts mineurs – art et décoration, art et design, art et mode, art et bande dessinée – dans un mixage devenu désormais largement accepté et presque banal. De même il y a longtemps que la fusion des genres au sein d'une œuvre, qu'elle soit installation ou livre d'artiste par exemple, ne provoque plus ni étonnement ni tensions entre disciplines.

Ce n'est pas notre objet d'entrer dans des débats qui demeurent paradoxalement enfermés dans le périmètre des arts visuels tout en cherchant à y ramener en transversal d'autres démarches de création, telles que celles de la littérature ou du théâtre³². Il est toutefois intéressant d'observer à quel point ces esthétiques de l'hybridation extrême sont vulnérables à la banalisation, à la suppression rapide de leur radicalité³³. On se retrouve alors à forte distance de la « mise en danger » que Bridet évoquait et admirait dans la démarche de Caillois. Dialogiques ou relationnelles, ces thèses plastiques ont ainsi soutenu, sans doute à leur corps défendant, le didactisme interactif des nouvelles muséologies. Elles sont devenues utilitaires, outils de communication ou d'animation plus que concepts déstabilisants. L'utopie du déplacement de l'art dans des lieux qui lui sont étrangers, comme l'usine ou la friche, aura rapidement trouvé écho dans des traverses institutionnelles plus spectaculaires et moins dérangeantes qui ont jumelé les vedettes du marché de l'art à des lieux emblématiques, comme ce fut le cas pour l'investissement du château de Versailles par Jeff Koons au cours de l'automne 2008. Et la relégation de la notion d'auteur à un plan second ou éloigné aura défraîchi et parfois mis au ban les thèmes touchant l'identité, non seulement dans le cas des identités nationales suspectes depuis le milieu

32. Bishop, Claire. *Participation*. Londres et Cambridge (Mass.): Whitechapel Gallery et MIT Press (Documents of Contemporary Art), 2006.

33. Stewart, Martin. « Critique of Relational Aesthetics », *Third Text*, vol. 21, n° 4, juillet 2007, p. 369-386.

du siècle dernier, mais aussi dans celui des recherches plus récentes liées au genre, aux orientations sexuelles, aux situations minoritaires.

Tout se passe comme si les pistes qu'ouvre la transversalité en jetant une ou des obliques entre des trajets établis devenaient rapidement des voies de passage vers de nouvelles conformités : disparition des identités autres que planétaires, globalisation des échanges, et surtout institution, grâce aux nouveaux médias fondés sur la participation, d'un discours collectif plus proche du bruit de fond que des aspérités de la parole. Les débats qui agitent l'univers de l'esthétique renvoient ainsi directement à la naissance même du concept moderne de transversalité, qui a émergé formellement au milieu des années 1960 et a été instrumental dans les révoltes et contestations qui devaient marquer la fin de la même décennie. Et qui a fait également l'objet d'une récupération fonctionnaliste aussi vaste que durable.

La théorisation de la transversalité est apparue dans la mouvance des postures libertaires des années 1960. On attribue généralement la référence initiale au psychanalyste et philosophe Félix Guattari (1930-1992) dont un article de 1964 présente le concept de transversalité comme l'assise principale d'une « proposition de thérapeutique institutionnelle »³⁴. Il s'agit de « remanier les données d'accueil » du patient en hôpital psychiatrique de façon à ce que l'ensemble de l'institution devienne un « groupe-sujet » qui prend également le risque de l'analyse. Au *transfert* classique, on oppose ainsi une *transversalité* dans le groupe, qui peut bouleverser la verticalité des structures de pouvoir et l'horizontalité des rapports convenus au du quotidien. Dans ces conditions, le patient – ou le soignant – peut devenir aussi bien « l'entendant » que « l'entendu », la hiérarchie n'a plus cours. La mise en cause par analyse est « double », celle qui s'impose à l'individu, et celle qui s'impose à l'institution soignante dont le tracé linéaire est désormais coupé par une oblique, une traverse de biais, *transversalité* aux effets imprévisibles.

Les similarités entre cette proposition et celle du dialogisme esthétique évoqué plus haut sont évidentes et ces positions, à quelques décennies de distance, ont en commun une volonté de briser les cadres établis et les hiérarchies classiques. La proposition de Guattari a ainsi influencé directement le mouvement dit « d'analyse institutionnelle » qui migrera de

34. « La transversalité ». Communication présentée au 1^{er} Congrès international de psychodrame en 1964. Dans Guattari, Félix. *Psychanalyse et transversalité : essais d'analyse institutionnelle*. Paris : F. Maspero, 1972, p. 72-85.

l'institution psychiatrique à l'université française peu avant les grandes contestations de mai 1968. Le sociologue (qui préférerait se définir comme socialanalyste) Georges Lapassade (1924-2008)³⁵, avec son disciple et collègue René Lourau (1933-2000)³⁶, pratiquent au sein des universités (Tours, Nanterre, Vincennes) des interventions analogues à celle de Guattari en travail thérapeutique. L'ensemble des acteurs des établissements – des plus subalternes aux dirigeants – sont invités à mettre au jour leurs structures de pouvoir et mécanismes cachés de fonctionnement, le fait de l'analyse provoquant lui-même les réactions analysables. (On s'intéressera, pour un exemple proche de nous, à l'ouvrage *L'arpenteur*³⁷, qui relate le séjour au Québec et l'intervention de Georges Lapassade aux premiers mois d'existence de l'Université du Québec à Montréal.)

Mais le concept de transversalité s'est rapidement assagi. De ces quelques années de questionnement radical de leurs pratiques, les milieux d'éducation, après avoir flirté avec une pédagogie libertaire, n'auront retenu qu'une certaine désinvolture à l'égard des connaissances disciplinaires, et nourriront les réformes officielles centrées plutôt sur l'acquisition de « compétences » dites « transversales ». Chaudement accueilli par le marché du travail et par les milieux de formation managériale, le concept de transversalité, auquel s'attachent encore les avant-gardes artistiques, est désormais méconnaissable au sein de la vaste société civile de l'école et de l'économie, il est devenu son exact contraire et sa contradiction.

Quelle que soit la forme sous laquelle elle se présente, contestataire ou assagie, la transversalité créatrice est d'abord une quête épistémologique, une tentative de rendre compte de la complexité d'un objet qu'aucune discipline singulière ne peut suffire à exprimer, où aucun itinéraire simple ne peut conduire. Rien d'étonnant à ce que cette quête connaisse aujourd'hui un regain d'exploration et d'intérêt, et même qu'elle domine le marché des théories esthétiques, à un moment où l'éclatement et le morcellement des expressions deviennent la règle d'un univers qui se proclame, en politique comme en arts, « sans frontières ». Avec les précautions nécessaires à toute application rétroactive d'une théorie, nous verrons s'il est possible de traquer des correspondances de

35. Lapassade, Georges. *Groupes, organisations et institutions*. Paris: Gauthier-Villars, 1967.

36. Lourau, René. *L'instituant contre l'institué*. Paris: Éditions Anthropos (Sociologie et révolution), 1969.

37. Lapassade, Georges. *L'arpenteur: un sociodrame en cinq actes*. Paris: Epi, 1971.

formes, à l'intérieur des productions diverses de Maurice Sand, qui – certes sans intention déstabilisante en son temps – pourraient néanmoins se réclamer d'une transversalité véritablement créatrice. Elles auraient la forme de « scripts », pour reprendre la juste métaphore de Bourriaud, qui seraient aptes à établir un lien entre ses propos et propositions en apparence fort distants les uns des autres.

Mais son cas se prête aussi, d'évidence, à l'application plus simple du concept de transversalité, outil descriptif et fonctionnel apte à rendre compte de pratiques ayant en commun de refuser ou d'ignorer les disciplines ou périmètres établis. C'est de cette seconde acception que relèvent la plupart des recherches évoquées plus haut à propos des doubles vocations ou doubles pratiques, presque toujours celles des peintres et écrivains. De même, la transversalité dont se réclament aujourd'hui les milieux d'arts visuels, les plus attachés à ces levées de frontières, touche aussi les situations géographiques, les temps de l'histoire, la création et l'industrie, le permanent et l'éphémère, presque tout ce qui suggère normalement une opposition ou une interdiction de passage. Le concept de transversalité y perd en charge philosophique mais y gagne en largeur d'usage, comme instrument d'observation, permettant surtout de parcourir une somme importante de possibles.

Traverses et traversées chez Maurice Sand

Chercher des manifestations de dialogisme esthétique chez Maurice Sand relèverait de la présomption intellectuelle. Étranger aux écoles artistiques qui ont jalonné son temps, il n'a laissé aucune trace d'une réflexion critique sur l'art. Ce qui ne signifie pas qu'il pouvait être complètement coupé des courants qui, de façon lointaine, préfiguraient l'intérêt pour le « relationnel » qui se trouve au centre des théories critiques actuelles.

L'idée d'une œuvre qui se construit comme un « script » à travers des formes préexistantes peut renvoyer à la quête de correspondance entre les arts, de recherche d'unité ou de fusion entre les arts qui passionna la fin du 19^e siècle, suivant en cela les observations prescrites de Baudelaire. Ce n'est pas un hasard si les théories transversales actuelles s'attachent à la figure de Victor Segalen (1878-1919) qui explora la notion de *synesthésie* en arts – alors qu'il s'agit d'abord d'un phénomène neurologique et toujours considéré comme tel aujourd'hui. À partir des corrélations sensorielles qui le fascinaient, par exemple entre l'ouïe et la

vue, Segalen a élaboré un modèle qui s'appliquerait à des corrélations de sens entre les arts. Elles ne se présentaient pas comme de simples rapprochements entre les visées des diverses disciplines, mais plutôt comme un exercice simultané, dans le processus de création, de modes d'appréhension normalement distincts. « Je sais gré aux poètes nouveaux d'être musiciens comme aux néo-musiciens d'être poètes et peintres », écrit-il en 1901 à un ami, lettre souvent citée depuis³⁸. Le court essai qu'il a consacré en 1902 au symbolisme et aux synesthésies demeure une référence pour ceux que fascine la quête de synthèse des arts, désir obvie chez les surréalistes³⁹.

Existe-t-il, chez Maurice Sand, une traversée des contenus, d'un mode d'expression à l'autre, qui pourrait aussi être perçue comme une traversée des modes d'appréhension ? Une possible unité dans une œuvre caractérisée apparemment par la diversion ou la dispersion ? L'hypothèse d'une ligne de fantastique, souvent présente chez lui sans toutefois rendre compte de l'entièreté de l'œuvre, mérite d'être étudiée.

La difficulté principale, ici, vient de la situation qu'occupe le fantastique dans le champ artistique du 19^e siècle. D'une part il n'est pas encore constitué en genre et il faudra attendre le siècle suivant pour qu'il fasse l'objet d'une attention critique spécifique. D'autre part, quand cette attention se manifesterait, les nombreuses histoires du fantastique ou essais sur le fantastique dont la parution jalonna la deuxième moitié du 20^e siècle seront consacrées uniquement, ou presque, à son incarnation littéraire et plus particulièrement à la fiction romanesque. Ce sera bien sûr le cas pour l'ouvrage fondateur de Pierre-Georges Castex⁴⁰, mais aussi par la suite pour ceux d'auteurs comme Marcel Schneider⁴¹, Jean Fabre⁴², Tzvetan Todorov⁴³, Jean-Baptiste Baronian⁴⁴. Un seul ouvrage,

38. Manceron, Gilles. *Segalen*. Paris : J.-C. Lattès, 1991, p. 107. Il s'agit d'une lettre à Charles Guibier, datée du 24 mars 1901.

39. Segalen, Victor. *Les synesthésies et l'école symboliste*. Saint-Clément-la-Rivière : Éditions Fata Morgana (Explorations), 1981.

40. Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Nouv. éd. Paris : Corti, 1962.

41. Schneider, Marcel. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris : Fayard, 1985.

42. Fabre, Jean. *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*. Paris : J. Corti, 1992.

43. Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

44. Baronian, Jean-Baptiste. *Panorama de la littérature fantastique de langue française : des origines à demain*. Refonte complète. Tournai : La Renaissance du livre, 2000.

unique et qui le restera, celui de Marcel Brion⁴⁵, s'intéressera à l'art fantastique en 1961. Cela ne saurait signifier que d'autres disciplines, par exemple la musique, le théâtre, la poésie, ont été fermées au fantastique. Mais la domination du littéraire parmi les objets d'étude formelle du fantastique à cette époque, empêche de saisir l'œuvre de Maurice Sand comme une totalité. Son travail pictural, théâtral et même scientifique (dont les préfaces sont perméables au fantastique) échappait aux classements reçus, qu'ils lui soient contemporains ou postérieurs.

Au risque de frôler l'anachronisme, il faut se rendre jusqu'aux acceptions les plus récentes du fantastique pour y trouver des approches multidisciplinaires, des extensions du concept qui puissent s'appliquer aux pratiques de Maurice Sand. Sans qu'il soit question de faire d'un créateur mineur un précurseur dont la vision aurait été injustement ignorée, l'utilisation des redéfinitions actuelles du fantastique, qui rompent avec la seule analyse littéraire pour adopter un œcuménisme quasiment sans limite, permet de réintégrer *a posteriori* l'œuvre de Maurice Sand au sein de ce terrain transformé où des barrières ont sauté. En milieu français on en aura pour témoin la revue *Otrante*, sous-titrée *Art et littérature fantastiques*, qui a consacré des numéros au théâtre et à la science⁴⁶. En milieu américain, l'analyse et la recherche sont désormais dominées par l'International Association for the Fantastic in the Arts (IAFA)⁴⁷ dont les publications et vastes colloques sont consacrés majoritairement à la littérature – surtout dans ses formes actuelles qui incluent la science-fiction et la bande dessinée –, mais aussi et fortement aux arts visuels que sont le cinéma et la télévision, la part congrue étant réservée aux arts plastiques. L'intégration de créations *fantasticantes* de toutes sortes au domaine longtemps très balisé du fantastique paraît résulter de l'éclatement des pratiques artistiques plutôt que d'une révision des concepts. C'est pourquoi les études se concentrent autour des productions actuelles tandis que devient très secondaire l'intérêt pour les œuvres plus anciennes (à l'exception de survivants exceptionnels comme Edgar Poe ou Jules Verne). Il n'en demeure pas moins que les outils conceptuels qui redéfinissent aujourd'hui le fantastique s'annoncent

45. Brion, Marcel. *Art fantastique*. Paris: Albin Michel, 1961. Notre édition est de 1989, chez le même éditeur, et s'intitule *L'art fantastique*. La collection Marabout Université en a également proposé une édition en 1968.

46. *Otrante, Art et littérature fantastiques* (Paris, Éditions KIMÉ).

47. International Association for the Fantastic in the Arts (IAFA). <http://www.fantastic-arts.org/> (vérifié le 20 novembre 2014).

prometteurs pour inclure des procédés, productions et pratiques mises en œuvre par Maurice Sand en diverses disciplines, et surtout pour y retracer des correspondances de formes donnant ouverture à une analyse esthétique transversale.

L'usage du concept de transversalité comme outil descriptif pour observer diverses traversées de disciplines ou d'ordres établis conduira de même à des hypothèses sur le caractère constamment interstitiel des travaux de Maurice Sand, facteur qui peut expliquer en partie la méconnaissance dont il est l'objet.

Maurice Sand est décédé en 1889 et son dernier roman publié l'a été en 1886. Il appartient techniquement à la période dite de fin de siècle même si on n'y rattache pas spontanément son œuvre, ludique et non décadente. De toutes ses pratiques, c'est son théâtre de marionnettes qui atteint alors son zénith, à la veille du moment où la marionnette, comme figure idéale de l'acteur, sera réhabilitée par Alfred Jarry puis Edward Gordon Craig qui se réclameront des thèses suggérées par Kleist dans un célèbre essai de 1810⁴⁸. De même on trouvera des traces de ses recherches sur la comédie italienne, que le théâtre romantique semblait avoir déclassée pour de bon, dans le nouvel engouement pour la pantomime, les types et les masques, héritage qu'évoquera Jean de Palacio dans *Pierrot fin-de-siècle*⁴⁹. À cette *traversée du temps* en des points charnières, on peut ajouter une *traversée des frontières des institutions*, qui se décline de multiples façons : va-et-vient entre arts mineurs (marionnettes, illustration) et arts majeurs (roman), entre respectabilité bourgeoise (Légion d'honneur, mairie de Nohant, appartenance à des sociétés scientifiques nationales) et marginalités assumées comme la création d'un théâtre privé structuré de façon à échapper à la censure. On pourrait ranger sous la même rubrique les allers-retours constants entre la province et Paris, sorte de résistance larvée à l'attrait institutionnel de la capitale qui a alors seule le pouvoir de faire des carrières, mais il s'agit aussi d'une *traversée des espaces* à souligner en soi puisque Maurice Sand fut l'un des rares artistes de son temps à visiter l'Amérique (y compris le Québec), périple qui lui inspira quelques travaux de création.

48. Kleist, Heinrich von. *Essai sur les marionnettes*. Paris, Impr.-édit. G.L.M., 1937. Le texte original allemand est de 1810.

49. Palacio, Jean de, et Henry Céard. *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*. Paris : Librairie Séguier, 1990.

Quant à la *traversée entre arts et sciences*, l'une des plus remarquables dans son cas puisqu'elle est au cœur de sa pratique du fantastique, elle invite notamment à analyser les contenus scientifiques de ses créations, qu'elles soient proprement savantes ou romanesques. Invisible aux regards morcelés, sa cohérence surgit dès qu'on reconstitue sur cette trame l'ensemble de ses démarches artistiques. Elles sont toutes portées, quelle que soit la discipline qui les exprime, par un inépuisable questionnement sur les métamorphoses. En sciences ce seront entre autres le métamorphisme, l'ethnogénie, l'entomologie, l'archéologie; en arts, ce seront les ascendants des types de la comédie italienne, les mutations des marionnettes, la traduction plastique des légendes; en littérature, ce sera une quête historique puisant sans cesse à ces recherches érudites multiformes. Sous l'apparence d'une confusion, les fils s'entrecroisent et les correspondances s'établissent, en transversalité.

Le recours au concept de transversalité, outre qu'il puisse ainsi servir de guide à un retour sur l'œuvre de Maurice Sand, permet aussi de rendre compte des raisons de l'oubli qui fut généralement son destin. Apparu comme valeur d'analyse un siècle après la disparition de Maurice Sand, ce concept ne pouvait avoir cours parmi ceux qui faisaient et dirigeaient les arbitrages liés aux arts du 19^e siècle. Le cas de Maurice Sand a ceci de précieux qu'il n'a pas été entièrement broyé par les mécaniques oubliées du souvenir. Il n'est pas devenu un inconnu, il a figure mineure mais constante dans un des grands récits littéraires consacrés à son temps, celui qui scrute le destin de sa mère, George Sand. C'est dans les méandres de ce récit qu'il deviendra plutôt un méconnu, objet de jugements esthétiques, critiques et parfois moraux où sa mémoire sera empêtrée et déformée. Le processus de production de cette mémoire appartient à l'histoire culturelle, le cas de Maurice Sand apporte sur ces mécanismes un éclairage dont l'intérêt dépasse sa personne.