

Maurice Sand, un créateur fantastique méconnu
La transversalité, brisant d'une œuvre au 19^e siècle

par
Lise Bissonnette

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de Ph.D.
en littératures de langue française

décembre 2014

© Lise Bissonnette, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Maurice Sand, un créateur fantastique méconnu
La transversalité, brisant d'une œuvre au 19^e siècle

présentée par :

Lise Bissonnette

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Stéphane Vachon, Président-rapporteur

Michel Pierssens, Directeur de recherche

Jean-Yves Mollier, Examineur externe

Martine Reid, Membre du jury

Luis de Moura Sobral, Représentant du doyen de la Faculté des arts et des sciences

Résumé : Maurice Sand un créateur fantastique méconnu

La transversalité, brisant d'une œuvre au 19^e siècle

Sauf par des regards fugitifs et distraits sur son travail d'illustrateur et son théâtre de marionnettes, l'histoire culturelle et littéraire n'a en général retenu de Maurice Sand que son état de fils bien-aimé de la plus célèbre écrivaine du 19^e siècle. Étudiée pour elle-même, son œuvre multidisciplinaire - qui allie peinture, dessin, illustration, théâtre, histoire de l'art, sciences naturelles - se propose pourtant avec cohérence, marque d'une création soutenue plutôt que du dilettantisme où son souvenir s'est incrusté. Maurice Sand apparaît alors comme un de ces individus situés aux interstices des récits majeurs de la littérature et des arts qui, bien qu'ayant figure de *minores*, amènent à des réflexions nuancées sur la constitution de ces récits. Explorer son cas permet ainsi de scruter de plus près les mécanismes de la méconnaissance qui a pu et peut encore affecter un créateur et une œuvre soumis aux arbitrages mémoriels. Discrets angles morts de l'histoire, certains de ces mécanismes jalonnent clairement son parcours et les aléas de sa trace posthume. D'une part le vaste corpus des études sur George Sand, notamment des écrits biographiques et autobiographiques, fait voir à l'œuvre le mode déformant de la constitution de la mémoire d'un être saisi à partir des positions d'autrui : son existence devient cliché, elle se réduit peu à peu au rôle d'adjuvant dans des débats, passés ou actuels, qui font l'impasse sur le cours autonome de sa carrière, voire de sa vie. D'autre part la mise au jour de son œuvre, enfin vue comme un ensemble, dévoile une cause encore plus déterminante de sa méconnaissance. Presque tous les travaux de Maurice Sand sont traversés par une ligne de fantastique, au surplus connotée par son intérêt pour les sciences liées à la métamorphose, de l'ethnogénie à l'entomologie. Réinvention constante du passé, sa démarche cognitive et créatrice ignore les frontières disciplinaires, son objet est hybride et composé. L'œuvre se constitue ainsi par transversalité, trait et trame irrecevables en un siècle qui n'y perçut que dispersion, mais paradoxalement marque supérieure de qualité dans le champ éclaté où se déploient les arts de notre temps.

Mots-clés : Histoire culturelle, études sandiennes, mémoire, méconnaissance, *minores*, fantastique, sciences, métamorphose, multidisciplinarité, transversalité

**Abstract: Maurice Sand, Misappreciated Artist of the Fantastic
Transversality, the Undoing of an Oeuvre in the 19th Century**

Aside from fleeting, inattentive glances at his illustration work and his puppet theatre, cultural and literary history has generally taken little notice of Maurice Sand except as the beloved son of the most famous woman writer of the 19th century. Yet considered on its own merits, his multidisciplinary work—in painting, drawing, illustration, theatre, art history, natural science—forms a very coherent whole, indicative of sustained creativity, rather than the dilettantism of which he is often accused. From this perspective, Maurice Sand appears to be one of those individuals whose work lies in the interstitial space between major literary and artistic narratives and who, though seemingly minor figures, prompt nuanced reflection on how those narratives are constructed. An exploration of his case is an opportunity for a closer examination of the mechanisms of misappreciation that affected, and can still affect, a creator and oeuvre that have fallen victim to the arbiters of memory. Some of those mechanisms have clearly turned various points in his career and posthumous traces into discrete blind spots of history. First, the extensive corpus of studies on George Sand, especially biographical and autobiographical writings, demonstrates how the recollection of someone constructed from the positions of others can be distorted: his existence becomes a cliché, gradually reduced to a mere adjunct to past or current discussions of his mother, which overlook his independent career and life. Second, bringing his oeuvre to light, so it can at last be seen as a whole, reveals an even more significant cause of history's misappreciation of him. Virtually all Maurice Sand's works are not only shot through with the fantastic, but also marked by his interest in the sciences of metamorphosis, from ethnogeny to entomology. Constantly reinventing the past, his cognitive and creative processes ignored boundaries between disciplines, embracing hybrid, composite subjects. The inherently transversal nature of his work, which made it totally unacceptable in a century that saw it as indicative of a lack of focus, is now paradoxically viewed as a mark of superior quality in the fragmented field of the arts today.

Keywords: Cultural history, Sandian studies, memory, misappreciation, minor figure, fantastic, science, metamorphosis, multidisciplinary, transversality.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des illustrations	vii
Liste des sigles et des abréviations	xi
Remerciements	xii
<u>I – Introduction</u>	
1.1 Aux interstices de l’histoire culturelle	1
1.2 La transversalité, un outil d’analyse	10
1.3 Maurice Sand et la transversalité	16
<u>II - La production d’une mémoire</u>	
2.1 Le figurant du corpus sandien	21
2.1.1 Les portraitistes moralisateurs	24
2.1.2 Les portraitistes littéraires	31
2.1.3 Les premiers biographes	35
2.1.4 Les premiers aperçus autonomes de Maurice Sand	49
2.1.5 Le Maurice Sand de Roya-Toesca	53
2.1.6 Les psychanalystes amateurs	61
2.1.7 L’angle du genre, retour à l’œuvre	69
2.1.8 Le frère de Solange	76
2.2 Maurice Sand a-t-il existé?	80
2.2.1 Le Maurice Sand de George Sand	83
2.2.1.1 Le caractère	83
2.2.1.2 L’œuvre	91
2.2.2 La mémoire méconnaissante	106

III – Maurice Sand, créateur en son siècle

3.1. Hors des positions	109
3.1.1 Un hybride politique et social.....	111
3.1.2 L’artiste	116
3.1.2.1 La formation	117
3.1.2.2 La sociabilité	123
3.1.2.3 L’illustrateur parfois peintre	128
3.1.2.4 Les œuvres exposées ou publiées	135
3.1.2.5 La présence aux Salons	154
3.1.2.6 Un artiste hors écoles	163
3.1.3 L’écrivain	173
3.1.3.1 Premiers écrits	173
3.1.3.2 Publications : récit, romans, science	178
3.1.3.3 Un inédit, dernier ouvrage	228
3.1.4 L’homme de théâtre	232
3.1.4.1 Les débuts: marionnettes, pantomimes	233
3.1.4.2 Un théâtre libre à Paris	253
3.2 Un autre Maurice Sand	257

IV - Maurice Sand, une part de liberté

4.1 Une création en modes méconnus	260
4.1.1 La multidisciplinarité	270
4.1.2 L’impureté du fantastique	281

4.2 Un fantastique transversal	289
4.2.1 Les filons artistiques	289
4.2.2 Les filons scientifiques	321
4.2.2.1 Mutations et métamorphoses	336
4.2.3 La légèreté	360
4.3 Une position de transformateur	362
4.3.1 L'engendrement d'œuvres anciennes	363
4.3.1.1 L'ogre de la Villa	367
4.3.1.2 La réinvention de la commedia	371
4.3.1.3 La marionnette en Théâtre	379
<u>V – Conclusion</u>	394
5.1 Le créateur fantastique méconnu	395
5.2 La transversalité, brisant de l'œuvre	399
5.3 Autres pistes	400
<u>Sources documentaires</u>	
1. Fonds d'archives consultés	408
2. Œuvres de Maurice Sand	410
3. Ouvrages et articles relatifs à Maurice Sand	412
4. Écrits biographiques relatifs à George Sand	414
5. Bibliographie générale	417
<u>Annexe – Illustrations</u>	427

Liste des illustrations

1. Couverture de l'album : Sand, Christiane, et Sylvie Delaigue-Moins. *Maurice, fils de George Sand*. 2010. (Portrait de Maurice Sand enfant, par Auguste Charpentier, huile sur toile. Nohant. Maison de George Sand.)
2. Sand, Maurice. *Le premier consul à cheval*. Fusain. Dedicacé à « Son Altesse impériale, Mgr le Prince Napoléon Bonaparte ». Musée du Louvre. Département des arts graphiques. RF3927. Reproduction communiquée et autorisée par Art Resource (New York), mandataire du Louvre en Amérique du Nord, le 4 novembre 2014.
3. Sand, Maurice. *Halte des soldats de Napoléon*. Huile sur toile. Musée George Sand et de la Vallée noire, La Châtre. Reproduction communiquée et autorisée par le Musée, le 16 octobre 2014.
4. *Deux vues de l'atelier de Maurice Sand à Nohant*. DBD08-0324, DBD08-0329. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © David Bordes/CMN. Reproduction communiquée et autorisée par le CMN, 4 novembre 2014.
5. Sand, Maurice. Gravure. *Théâtre des Marionnettes (représentation dans l'atelier de M. Maurice Sand)*. Le Monde illustré. 24 avril 1858, p. 269. Source : BnF-Gallica.
6. Sand, Maurice. *Gargantua Chapitre IX : De l'enfance de Gargantua*. Fonds Rabelais : gouaches et dessins de Maurice Sand pour une édition de Rabelais par George Sand (1842-1850). Médiathèque centrale d'agglomération Émile-Zola (Montpellier). Cote : gouaches_005. Reproduction communiquée et autorisée par la Médiathèque, 20 novembre 2014.
7. Sand, Maurice. *Gargantua Chapitre XLVIII : Guerre picrocholine*. Source : voir illustration 6. Cote : gouaches_016.
8. Sand, Maurice. *Pantagruel Chapitre IX : Comment Pantagruel trouva Panurge qu'il aima toute sa vie*. Source : voir illustration 6. Cote : gouaches_021.
9. Sand, Maurice. *Nohant, 21 août 1856*. Crayon sur papier. *Carnet de voyage N° 4, 1855 (suite) à 1860*. Bibliothèque historique de la Ville de Paris (BHVP). Inventaire 76354-29. Reproduction communiquée et autorisée le 7 novembre 2014.
10. Sand, Maurice. *La chaîne des volcans de Clermont au Mont-Dore et la grande coulée de laves à Randanne, août 1873 Le puy de Sancy, les Gorges d'enfer et la vallée de Mont-Dore, 15 août 1873*. Crayon sur papier, *Carnet de voyage N° 7, 1862 à 1876*. Source : voir illustration 9. Inventaire 76361-10.
11. Sand, Maurice. *Forêt de Compiègne, 16 mai 1856. Champlieu (La Tournelle), cirque mérovingien près Compiègne, 17 mai 1856*. Crayon sur papier. *Carnet de voyage N° 4 1855 (suite) à 1860*. Source : voir illustration 9. Inventaire 76354-26.
12. Sand Maurice. *Des éléphants dans le Cher! Comme aux âges antédiluviens, tronc de palmier fossile, dans le jardin de G. Tourangin, St-Florent-sur-Cher, septembre 1867; la quintuple allée de chênes du château de Castelnau près St-Florent-sur-Cher*. Crayon sur papier. *Carnet de voyage N° 7, 1862 à 1876*. Source : Voir illustration 9. Inventaire 76360-29.
13. Sand, Maurice. *Le grand chef des eunuques. (Mme G. Sand). 10 janvier 1847*. Recueil des principaux types créés avec leurs costumes sur le théâtre de Nohant. Département des estampes et de la photographie, Bibliothèque nationale de France. Fac-similé paru dans *George Sand et le Théâtre de Nohant*, Paris : Les Cent Une, 1930. Source : Collection L.B.

14. Sand, Maurice. *Christian Waldo (1^{er} acte) (Maurice) 30 octobre 1857*. Source : voir illustration 13.
15. Sand, Maurice. *La morte vivante (Jardinet) 20 novembre 1859*. Source : voir illustration 13.
16. Sand, Maurice. *Les Indiens Ioways à Paris*. Le Diable à Paris. Tome II, p. 213. Source : BnF-Gallica.
17. Sand, Maurice. *Le faucheur. La Pastoure*. L'Illustration, N° 444, 30 août 1851. Source : Collection L.B.
18. Sand, Maurice. *L'enterrement*. L'Illustration, N° 444, 30 août 1851. Source : Collection L.B.
19. Sand, Maurice. *Les lavandières de nuit*. L'Illustration, N° 459, 13 décembre 1851. Source : Collection L.B.
20. Sand, Maurice. *La grand'bête*. L'Illustration, N° 459, 13 décembre 1851. Source : Collection L.B.
21. Sand, Maurice. *Types de l'ancienne comédie italienne*. L'Illustration N° 484, 5 juin 1852. Source : Collection L.B.
22. Sand, Maurice. *Le docteur et Gilles*. L'Illustration N° 484, 5 juin 1852. Source : Collection L.B.
23. Sand, Maurice. *Le follet d'Epnell*. Le Magasin pittoresque. N° 25, 1857, p. 372. Source: BnF – Gallica.
24. Sand, Maurice. *Vue dans une forêt du Nord*. Le Magasin pittoresque. N° 24, 1856, p. 29. Source : Collection L.B.
25. Sand, Maurice. *Vue dans une forêt italienne*. Le Magasin pittoresque. N° 24, 1856, p. 77. Source : Collection L.B.
26. Sand, Maurice. *Vue dans le Parc de la villa Aldobrandini, à Frascati*. Le Magasin pittoresque. N° 24, 1856, p. 97. Source : Collection L.B.
27. Sand, Maurice. *La maison déserte*. Le Magasin pittoresque. N° 24, 1856, p. 285. Source : Collection L.B.
28. Sand, Maurice. *Le Moine des Étangs-Brisses*. PHBD04-0060. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © Philippe Berté/CMN. Reproduction communiquée et autorisée par le CMN, le 4 novembre 2014.
29. Sand, Maurice. *Le Lupeux*. PHBD04-0059. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © Philippe Berté/CMN. Reproduction communiquée et autorisée par le CMN, le 4 novembre 2014.
30. Sand, Maurice. *Le grand Bissexte*. Huile sur toile. 55 x 81 cm. Musée du Berry (Bourges). Reproduction communiquée (basse définition) et autorisée par le Musée le 30 octobre 2014.
31. Couverture : *Légendes rustiques*. A. Morel et cie. 1858. Source : BnF-Gallica.
32. Page liminaire : *Les engins du chasseur*. Sand, Maurice, et A. Depuiset. Le Monde des Papillons. 1867. Source : Collection L.B.

33. Sand, Maurice. Gravure sans titre (*paysage*). *Consuelo*, Œuvres illustrées de George Sand. Éditions J. Hetzel, 1855, p. 4. Source : Collection L.B.
34. Sand, Maurice. *Elle regardait le sable du sentier...* *Consuelo*, Œuvres illustrées de George Sand. Éditions J. Hetzel, 1855, p. 128. Source : Collection L.B.
35. Sand, Maurice. *Villa Aldobrandini, 17 avril 1855* (Tirage de la gravure exécutée d'après le dessin précédent). Crayon sur papier. *Carnet de voyage N° 3, 1855, voyage en Italie*. ©BHVP/Roger-Viollet. Inventaire 76353-15. Reproduction communiquée et autorisée le 7 novembre 2014.
36. Sand, Maurice. *Les visions de la nuit - Le grand bissêtre. Le ramasseur de nuées*. L'Illustration. N° 625, 17 février 1855. Source : Collection LB.
37. Sand, Maurice. *Le premier coup de feu*. Le Musée français, N° 69, septembre 1860, p. 70. Source : Collection L.B.
38. Sand, Maurice. Dessin original, crayon sur papier. Sans titre (*Visages d'autochtones*, au recto). Signé au verso : *To Miss Mary my kind wishes. Maurice Sand*. Non daté, ce dessin est probablement du 24 août 1861. Le récit du voyage en Amérique relate son incursion à cette date, en compagnie de Mary, chez les Indiens Chippeways près de Bayfield (Wisconsin). Le dessin correspond à la description que donne Maurice Sand de leur apparence. Source : Collection L.B.
39. Carte de visite. *Balandard*. P. Verdot Photographe. Châteauroux. Source : Collection L.B.
40. Carte postale. *41- Château de Nohant : Collection complète des Marionnettes du Théâtre de Nohant : Sculptées par Maurice Sand*. A. Dumas, lib. éd. (s.d.) Source : Collection L.B.
41. Mars (Maurice Bonvoisin). Dessin. *Une représentation du Théâtre des Marionnettes de Maurice Sand*. Revue l'Art. N° 499, 1^{er} mars 1885, p. 105. Article d'Adolphe Badin, *Les marionnettes de Maurice Sand*, en 2 livraisons, 1^{er} et 15 mars 1885. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/art1885_1/0125?sid=f5236672e4eda4b36b34a6fd20da0f09
42. Sand, Maurice. Gravure : *Pierrot (1846)*, p. 289, *Masques et Bouffons*, T.I, Michel Lévy, 1860. Source : Collection L.B.
43. Sand, Maurice. Gravure : *La Ballerina (1500)*, p. 161, *Masques et Bouffons*, T.I, Michel Lévy 1860. Source : Collection L.B.
44. Sand, Maurice. Gravure : *Pantalone (1550)*, p.1, *Masques et Bouffons*, T. II, Michel Lévy, 1860. Source : Collection L.B.
45. *La marionnette Balandard*. CLW10-0092. Pôle Images, Centre des Monuments nationaux. © Christophe Loiseau/CMN. CMN. Reproduction communiquée et autorisée par le CMN, le 4 novembre 2014.
46. *La marionnette Pierrot*. CLW10-0104. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © Christophe Loiseau/CMN. Source : voir N° 45.
47. *La marionnette Arlequin*. CLW10-0098. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © Christophe Loiseau/CMN. Source : voir N° 45.
48. *La marionnette Cerbère*. CLW10-0270. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © Christophe Loiseau/CMN. Source : voir N° 45.

49. *La marionnette Diable*. CLW10-0259. Pôle Images, Centre des Monuments nationaux. © Christophe Loiseau/CMN. Source : voir N° 45.
50. *La Marionnette La Chimère*. CLW10-0174. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © Christophe Loiseau/CMN. Source : voir N° 45.
51. Sand, Maurice. *Manuscrit d'une tirade de La Chimère*. Fonds Maurice Sand (non catalogué). Bibliothèque Beinecke de livres rares et manuscrits. Université Yale. Photo L.B.
52. *Le monstre du jardin de la Villa Aldobrandini*. Photo : Renato Clementi, versée par l'auteur à Wikimedia Commons le 25 février 2007.
53. *Jeu des paires*. Comédie française. Reproduction tirée des *Œuvres complètes de Molière*, Édition Laplace et Sanchez, 1875. Dans *Masques et Bouffons*, ce personnage de la comédie italienne représentait *La cantatrice (1694)*. La copie de 1875 la nomme plutôt *La princesse d'Élide*, titre d'une comédie-ballet de Molière. Source : Collection L. B.
54. *Figurines de la Commedia dell'arte d'après Maurice Sand*. Série de 12 figurines modelées en 1899 et 1900 pour la Manufacture Meissen (Allemagne). Harlekin & Arlecchino, figuren der Commedia dell'arte in Meissener Porzellan, V Meissener Manuskripte, p.26-27. ©Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen GmbH 1994. Autorisation de reproduction communiquée par la firme Meissen le 2 décembre 2014.
55. *Portrait de Maurice Sand*, nécrologie. Dessin d'après photo. L'Univers illustré, 14 septembre 1889, p. 580. Source : Collection L.B.

Liste des sigles

BHVP – Bibliothèque historique de la ville de Paris

BnF – Bibliothèque nationale de France

CMN – Centre des monuments nationaux

IAFA – International Association for the Fantastic in the Arts

IMEC – Institut mémoire de l'édition contemporaine

GEEFF – Groupe d'études des esthétiques de l'Étrange et du Fantastique de Fontenay

RDM – Revue des deux mondes

RMN – Réunion des musées nationaux

MVR – Musée de la vie romantique

Liste des abréviations

Corr. – Correspondance

Collection L.B. – Collection Lise Bissonnette

Dir. – Direction

Éd. – Éditions

Imp. – Imprimerie

Pseud. – Pseudonyme

s. d. – sans date

s. l. – sans lieu d'édition

s. n. – sans nom d'éditeur (compte d'auteur)

T. – Tome

Vol. – Volume

Remerciements

S'il est de mise pour une doctorante de remercier en premier lieu son directeur de recherche, ma reconnaissance à l'égard du mien dépasse de très loin les obligations rituelles. Le professeur Michel Pierssens, auquel j'ai demandé d'encadrer mes travaux hors des cheminements universitaires habituels et sans fréquentation préalable, a pris avec moi tous les risques d'une aventure intellectuelle qui m'a non seulement comblée mais qui a transformé ma façon d'aborder le savoir et d'y avancer, sans jamais brider ma liberté.

Depuis plus de quarante ans, mon compagnon, Godefroy-M. Cardinal, n'a cessé de me destiner à cette thèse, au point d'en faire une condition de vie à deux. Son amour a exigé, puis soutenu et obtenu les pages qui suivent. Pour notre bonheur durable, j'espère qu'il y trouvera, comme d'habitude, matière à ne jamais se satisfaire entièrement et à m'engager en de nouveaux projets.

Je suis redevable à des personnes qui m'ont sans cesse aidée à combler les lacunes de ma formation méthodologique, laissée en plan il y a quelques décennies. À la hauteur des attentes de son père, Julie Cardinal m'a guidée dans la mise en forme orthodoxe du document et surtout de ma bibliographie, d'un œil aussi exercé qu'imperturbable devant mes impatiences. Catherine Bernier, de la Bibliothèque des Lettres et Sciences humaines, a été pour moi une collaboratrice informée, rassurante, accueillante au-delà de mes demandes qui étaient pourtant élevées : j'ai pour sa profession une affection fondée, elle lui a donné tout son sens. Son collègue Pascal Martinolli m'a initiée à l'efficacité et aux complications du logiciel de gestion bibliographique *End Notes* qu'il a même adapté à mes besoins. Sans Christiane Aubin, qui veille sur les étudiants des cycles supérieurs au Département des littératures de langue française, j'aurais eu de la difficulté à survivre au dédale des manières (ou manies...) de l'université contemporaine.

Tout au long de mon parcours, j'ai profité abondamment des conseils experts de professeurs. Outre ceux – au premier rang – de Michel Pierssens, j'ai pu en trouver chez

Jean-Yves Mollier (Université de Versailles-Saint-Quentin), Martine Reid (Université de Lille), Pierre Popovic (Université de Montréal), Odile Krakovitch (Université de Versailles-Saint-Quentin), et la chercheuse Claire Le Guillou (Université de Bretagne). J'ai tiré ample profit, à l'Université de Montréal, du cours de Micheline Cambron et du séminaire de Stéphane Vachon.

Mes sessions en archives ont été parmi les plus beaux moments de ces années. Je sais gré aux personnes qui m'y ont accueillie, avec une gratitude particulière pour Annick Dussault, directrice du Musée George Sand et de la Vallée Noire, et Azelda de Grandmaison, qui fut responsable des Fonds patrimoniaux à la Bibliothèque municipale de La Châtre. Je remercie l'archiviste Marie-Claude Sabouret de m'avoir donné libre accès aux réserves du Musée de la Vie romantique, à Paris. Et c'est grâce à Mme Christiane Sand, héritière légale de George Sand, qui a eu la générosité de me recevoir chez elle, que j'ai pu découvrir le riche fonds d'archives de Maurice Sand acquis en 2012 par la Bibliothèque Beinecke de livres rares et manuscrits, de l'Université Yale, des documents que j'ai pu consulter en leur totalité même s'ils ne sont pas encore catalogués.

Enfin je rends hommage à mon ami de longue date, Thierry Viellard, qui m'a offert à Paris l'usage d'un pied-à-terre d'où j'ai pu prendre les chemins proches et lointains menant à mes découvertes. Sa générosité légendaire me commandait certes, en retour, de me rendre au bout de ce projet. C'est chose faite.

I - INTRODUCTION

1.1 Aux interstices de l'histoire culturelle

Entreprendre une recherche sur l'œuvre de Maurice Sand (1823-1889) et définir ce travail comme une contribution à l'histoire culturelle, c'est adopter une démarche qui courtise 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. »

La définition de l'histoire culturelle que propose Pascal Ory dans son ouvrage de synthèse destiné à une collection largement diffusée est d'emblée exclusive du monographisme². 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 assises d'une culture⁶ », selon lui, exigeait de s'intéresser aux produits moyens d'une culture plutôt

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

² Ory, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris: Presses universitaires de France (Que sais-je?, N° 3713), 2004.

³ *Ibid.*, p.8.

⁴ *Ibid.*, p.13.

⁵ *Ibid.*, p.18-19.

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.

qu'aux œuvres singulières qui la mettent en question, de façon à « circonscrire les périodes de mutation où le mouvement d'ensemble s'accélère(...) ».

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 attention à des groupes minoritaires ou négligés, dont l'accession au rang d'objet d'études 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 ignorés par une historiographie dominée par le politique et l'économique. Ces nouveaux intérêts acquerront une telle importance et un tel rayonnement qu'on en arrivera à craindre un déséquilibre fâcheux pour la transmission des connaissances plus classiques et toujours nécessaires⁷.

Un travail centré sur un individu et son œuvre semble donc relever plutôt de l'histoire littéraire traditionnelle qui, malgré l'éclipse progressive de l'héritage de l'historien Gustave Lanson au cours du 20^e siècle sous l'influence des théories du texte, profite aujourd'hui du 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 inégalée⁸. Le titre de ma thèse inviterait d'ailleurs à le faire puisqu'il en appelle implicitement aux principaux concepts validés par Bourdieu. Dire de Maurice Sand qu'il est un « créateur fantastique », c'est postuler pour lui une « position » dans un champ littéraire ou artistique, et le qualifier de « méconnu », c'est prévoir éclairer à la fois sa

⁷ Bédard, Éric, et Myriam D'Arcy. *Enseignement et recherche universitaires au Québec : l'histoire nationale négligée*. Montréal : Fondation Lionel-Groulx, 2011.

⁸ Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Nouv. Éd. Paris : Éditions du Seuil (Points), 1998 [1992].

situation de départ, son « habitus » ainsi que le degré (ici présumé faible) de « légitimité » qu'il a acquise dans ce ou ces champs.

Ce sont là des références dont je ne pourrai faire l'économie et les travaux de Bourdieu toucheront d'autant plus mon objet que son ouvrage consacré au champ littéraire, *Les règles de l'art*, valide son argumentation théorique en l'appliquant à la France du Second Empire, 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 l'essentiel de mon propos n'est pas de décrire la position de Maurice Sand dans la configuration de cette époque, une telle tentative se compliquant à l'avance par l'appartenance de son œuvre à de multiples champs, Maurice Sand ayant pratiqué la peinture, l'illustration, le dessin, le roman, le récit de voyage, l'histoire de l'art, le théâtre de marionnettes dont 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. Ainsi que l'observe Alain Vaillant dans *L'histoire littéraire*⁹, la multidisciplinarité fait problème lorsqu'on a recours au concept de champ. Particulièrement efficace lorsque Bourdieu l'applique aux genres canoniques (roman, théâtre, poésie), elle s'accommode mal, affirme Vaillant, des pratiques hétéroclites. Suivre toutefois le plaidoyer de Vaillant pour un « polysystème littéraire » mènerait de même dans des dédales plus complexes encore si, comme ce serait le cas pour une étude des pratiques de Maurice Sand, on incluait ce polysystème dans un ensemble artistique et scientifique plus large. À terme, l'éclairage de cette position n'aurait d'intérêt qu'en mettant au jour une forte, sinon une extrême singularité. La superposition des positions aboutirait à une position globale nulle, à laquelle il serait oiseux de consacrer une étude.

L'intérêt de notre sujet réside donc moins dans la description des multiples positions très secondaires que Maurice Sand a occupées en divers champs que dans la recherche de 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

⁹ Vaillant, Alain. *L'histoire littéraire*. Paris: A. Colin, 2010, p. 220-221.

se nuancer en admettant de nouveaux objets dont l'intérêt n'est pas réductible à la singularité des individus, pour reprendre la prescription éclairante de Jean-Yves Mollier.

Tout en souscrivant par ailleurs à la mise en garde d'Alain Vaillant contre « l'intégration d'une multitude de *minores* à un Panthéon élastique (qui) a permis un émiettement et une démultiplication du monographisme qui finit par donner l'illusion du collectif ¹⁰», on peut convenir, également avec lui, qu'un auteur (singulier) peut être étudié comme un « point d'application » dans l'analyse plus vaste de tendances générales et collectives¹¹. Propos qui rejoint celui de Carlo Ginzburg à la défense d'une micro-histoire insurgée contre les généralisations qui ne peuvent être obtenues qu'à partir de « de cas moyens, de cas normaux », alors que « l'anomalie » est tout autant, sinon plus, 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 éléments¹².»

Pascal Ory, qui propose aux « culturalistes » de dégager des « représentations dominantes » donc collectives, leur demande aussi de prendre en compte les complexités, de se faire les avocats d'un « être humain traversé – et parfois animé par des contradictions internes(...) ¹³». L'histoire culturelle ne fait pas l'impasse sur l'individualité mais veut situer, saisir, les carrefours où elle se déploie sur plusieurs plans. Elle s'intéresse aux appartenances plus qu'au parcours singulier. Ory ira jusqu'à décerner un brevet de culturalisme modèle à l'une des plus célèbres biographies produites en notre temps, celle que l'historien Jacques Le Goff a consacrée en 1996 à Saint Louis¹⁴, car elle aurait d'abord et avant tout réussi à révéler sa pluralité d'appartenances, la place d'un « individu dans l'histoire ¹⁵».

¹⁰ *Ibid.*, p.98.

¹¹ *Ibid.*, p.186.

¹² Ginzburg, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Lagrasse: Verdier/Poche, 2010., p.359-360.

¹³ Ory, *op.cit.*, p.28.

¹⁴ Le Goff, Jacques. *Saint Louis*. Paris: Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1996.

¹⁵ Ory, *op.cit.*, p.117.

Sans s'afficher théoricien, Le Goff lui-même illustre au mieux cette perspective culturaliste dans la présentation de son ouvrage lorsqu'il annonce deux embranchements qui pourront agir comme une feuille de route pour notre thèse. Pour situer l'individu dans l'histoire, il passera par « l'étude critique de la production de la mémoire du roi saint¹⁶ » qui s'est construite au fil de sources surtout hagiographiques dont il faudra dévoiler les mécanismes. Et, en démarche principale, il tentera de faire apparaître le personnage « globalisé », somme de phénomènes de diverses natures¹⁷. Il se réclame à cet égard des travaux de Giovanni Levi qui, dans son texte sur *Les usages de la biographie*¹⁸ voit 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 contradictions¹⁹ ».

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, dont l'étude doit et peut se poursuivre aujourd'hui avec des moyens démultipliés notamment quant aux sources. Mais il y aurait de l'intérêt, pour une histoire culturelle, à utiliser ces deux embranchements en les appliquant à son cas afin de mieux saisir des déroulements et des processus, aussi éloignés soient-ils des radars de l'histoire.

Pour une « étude critique de la production de la mémoire », le matériau dont nous disposons 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. À quelques très rares exceptions près, pratiquement aucun des ouvrages 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 sera donc

¹⁶ Le Goff, *op.cit.*, p.25.

¹⁷ *Ibid.*, p.16.

¹⁸ Levi, Giovanni. « Les usages de la biographie », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, N° 6, 1989, p.1325-1336.

¹⁹ *Ibid.*, p.1333-1334.

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 faudra 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 soixante, deviendra une source première et dominante pour la majorité des biographes et essayistes²⁰. Elle y donne 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'études. Un troisième corpus, très restreint en comparaison, sera d'ailleurs celui des rares livres ou articles consacrés à Maurice Sand lui-même, dont l'ouvrage séminal est celui du biographe Maurice Toesca, intitulé *Le plus grand amour de George Sand*²¹, publié pour la première fois en 1933 (alors sous le pseudonyme Maurice Roya) et réédité tout au long du siècle dernier parfois sous des titres différents. Cet ensemble de sources devrait 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.

Le deuxième volet de cet exercice d'histoire culturelle, celui qui s'attachera à présenter le personnage moins dans sa singularité que dans son caractère « globalisé » en retraçant ses appartenances ou ses rapports aux « systèmes normatifs » de son époque, pourra à son tour se décliner en deux importantes pistes d'études.

Premièrement, en se rapprochant des concepts-clés de Bourdieu, on tentera de mettre au jour la situation de Maurice Sand « dans l'histoire » en l'étudiant d'abord comme héritier. On s'attachera ensuite à trouver, si elle existe, 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

²⁰ 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.

²¹ Roya, Maurice (pseud.). *Le plus grand amour de George Sand*. Paris: Éditions Rieder, 1933.

prend en compte les déterminations générales qui s'imposent à tout individu²². 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*²³ pour la période 1815-1880, quasiment exacte contemporaine de Maurice Sand, en propose qui s'annoncent être 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.

Outre décrire les lignes de force d'un paysage sinon d'un « champ » où vont s'inscrire la vie et l'œuvre de Maurice Sand, il faudra établir – et ce sera la première fois dans son cas – la nature, l'étendue et les formes très diverses de ses œuvres. Il s'agira moins d'un recensement que d'un parcours attentif aux héritages particuliers auxquels sont redevables ses pratiques de création. Nous disposons d'un certain nombre d'études spécialisées qui touchent tant des disciplines – arts visuels, illustration, littérature, théâtre, sciences – que des travaux sur les modes de sociabilité de la vie artistique au 19^e siècle, sur le marché public et privé de l'art et de l'édition. L'évolution d'un courant esthétique fantastique qui connaîtra de nombreuses mutations à la même époque sera un guide pour situer les pratiques de Maurice Sand sans en faire l'objet d'analyses formelles, l'histoire culturelle se distinguant de l'histoire de l'art en faisant l'impasse sur les qualités

²² Bourdieu, Pierre, et Jean-Claude Passeron. *Les héritiers : les étudiants et la culture*. Paris: Éditions de Minuit, 1964.

²³ Rioux, Jean-Pierre, et al. *Histoire culturelle de la France*. Paris: Editions du Seuil, 1997.

artistiques des œuvres pour s'intéresser plutôt à leur impact, comme le rappelle l'historien Philippe Poirrier²⁴.

Ayant pris acte de ces déterminants, nous tâcherons de mettre au jour la part de « globalité » que pourrait revendiquer l'œuvre de Maurice Sand, ne serait-ce que modestement. La piste la plus féconde s'annonce du côté de la multidisciplinarité de ses pratiques. Le terme même de multidisciplinarité est un anachronisme eu égard au siècle où nous en évoquons la présence. En matière de création, l'époque est monodisciplinaire, elle est celle où se constitue 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, on le verra, sera perçu d'abord comme un dilettante, papillonnant en amateur entre des intérêts changeants. Cette perception est d'autant plus forte qu'à ses occupations de dessinateur ou d'écrivain il ajoute celles du scientifique et du metteur en scène d'un théâtre d'amusement. Sa rente de situation dessine 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 chez divers créateurs 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 qui s'y sont intéressés s'attachent surtout à des créateurs du 20^e siècle. On le constatera dans les Actes du colloque dirigé par Serge Linares intitulé *De la plume au pinceau, Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*²⁵ et encore dans les Actes du colloque dirigé par Florence Godeau, *Peintres-écrivains au XX^e siècle : des fables en marge des tableaux*²⁶. 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

²⁴ Poirrier, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle* Paris: Seuil (Points. Histoire. L'Histoire en débats), 2004, p. 307.

²⁵ Linares, Serge. *De la plume au pinceau : écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*. Valenciennes: Presses universitaires de Valenciennes, 2007.

²⁶ Godeau, Florence, et Groupe Écriture de la marge. *Et in fabula pictor : peintres-écrivains au XX^e siècle : des fables en marge des tableaux : colloque international, Université Jean Moulin-Lyon III, 1er, 2 et 3 décembre 2005*. Paris: Éditions Kimé, 2006.

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 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 développée²⁷. Leur imputer une double vocation, dans ces conditions, n'induit pas une forme d'égalité entre chacune des pratiques.

Malgré son affirmation rapide en ces divers forums d'études, la double vocation de création plastique et de véritable création littéraire semble rarissime, particulièrement au 19^e siècle. L'œuvre non seulement double mais multiple de Maurice Sand, puisque s'y ajoute 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.

Pour étayer l'intérêt que voulait susciter le colloque de 2006, Florence Godeau revendique brièvement, en introduction, un « point de vue transversal²⁸», 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 est 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. La notion de transversalité sera ainsi un précieux instrument d'étude de la « globalité » de la production de Maurice Sand.

²⁷ Brogniez, Laurence, et Véronique Jago-Antoine. «La peinture (d) écrite», *Textyles*, no 17-18. Bruxelles: Le Cri, 2000.

²⁸ Godeau, *op.cit.*, p.7.

1.2 La transversalité, un outil d'analyse

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 de l'art actuel*, on l'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" ²⁹ ». 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 à 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 les notions de traversées au centre de leurs propositions. Sans prétendre à un exposé exhaustif d'approches qui sont d'ailleurs constamment en mouvement depuis la dernière décennie, on peut en dégager quelques-unes en 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 cité³⁰. En territoire européen, c'est la proposition influente du critique d'art et conservateur français Nicolas Bourriaud qui a théorisé une

²⁹ <http://www.almanart.org/> (vérifié le 20 novembre 2014)

³⁰ Kester, Grant H. *Conversation pieces : community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

« esthétique relationnelle » tendant à congédier la possibilité même de création originale³¹ : 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 traverses³². 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 qu'il 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 préexistantes³³. 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*³⁴. 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 monde ³⁵ ». Guillaume Bridet, directeur de ce numéro le présente ainsi en « grand irrégulier », figure qui rappelle celle de « l'anomalie » pour les défenseurs de la micro-histoire.

³¹ Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: les Presses du réel (Documents sur l'art), 1998.

³² ---. *Postproduction : la culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain..* Dijon: les Presses du réel (Documents sur l'art), 2004.

³³ Caillois, Roger. *Œuvres*. Édité par Dominique Rabourdin. Paris: Gallimard (Quarto), 2008.

³⁴ Junod, Philippe. *Chemins de traverse : essais sur l'histoire des arts*. Gollion: Infolio, 2007.

³⁵ Bridet, Guillaume. « Roger Caillois, poète à distance », *Littérature* 2/2013, no 170, p.3-7.

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. Elles 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. Les plus courantes ont brouillé 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 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 transversale d'autres démarches de création, telles celles de la littérature ou du théâtre³⁶. 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 radicalité³⁷. 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 du siècle dernier, mais aussi dans celui des

³⁶ Bishop, Claire, *Participation*. London; Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery ; MIT Press (Documents of contemporary art), 2006.

³⁷ Martin Stewart, «Critique of Relational Aesthetics», *Third Text*, July 2007, vol.21, Issue 4, p. 369-386.

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 soixante 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 soixante. On attribue généralement la référence initiale au psychanalyste et philosophe Félix Guattari (1930-1992) dont un article de 1964, *La transversalité*, présente le concept comme assise principale d'une « proposition de thérapie institutionnelle »³⁸. 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 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

³⁸ « La transversalité, Rapport présenté au 1^{er} congrès international de psychodrame, #1, Revue de psychothérapie institutionnelle, 1964 », dans Guattari, Félix. *Psychanalyse et transversalité : essais d'analyse institutionnelle*. Paris: F. Maspero, 1972, p. 72-85.

Guattari a ainsi influencé directement le mouvement dit « d'analyse institutionnelle » qui migrera de l'institution psychiatrique à l'université française peu avant les grandes contestations de mai 1968. Le sociologue (qui préférerait se définir comme socialyste) Georges Lapassade (1924-2008)³⁹, avec son disciple et collègue René Lourau (1933-2000)⁴⁰, 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*⁴¹, qui relate le séjour 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.

Entre l'intention originelle d'une théorie et sa généralisation vulgarisée, la distance se présente nécessairement comme une distorsion. Ainsi en a-t-il été, par exemple, du dialogisme littéraire proposé par Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) et approfondi par Julia Kristeva, dont se réclame parfois le dialogisme esthétique ou la transversalité artistique. La fortune de ces concepts, notamment celle de l'intertextualité qui les a incarnés en analyse littéraire, tend à en faire aujourd'hui « une théorie passe-partout de l'emprunt ou

³⁹ Lapassade, Georges. *Groupes, organisations et institutions*. Paris: Gauthier-Villars, 1967.

⁴⁰ Lourau, René. *L'instituant contre l'institué*. Paris: Éditions Anthropos (Sociologie et révolution), 1969.

⁴¹ Lapassade, Georges. *L'Arpenteur : un sociodrame en cinq actes*. Paris: Epi, 1971.

de l’empreinte », une simple enquête sur les sources, déplore-t-on⁴². La dénonciation de ces écarts eu égard à la formulation d’origine agit alors comme une interdiction quant à leur usage. Il faut entendre la ferme répudiation que prononçait Nicolas Bourriaud, en entretien au micro de France-Culture en 2010⁴³, d’une réduction de « l’esthétique relationnelle » à une pratique de « l’interaction » qui renverrait à de simples échanges entre artiste et spectateurs.

À moins d’en faire une question morale, le double usage d’une notion ne peut toutefois être interdit dans un travail d’analyse pourvu que les distinctions soient clairement énoncées.

Quelle que soit l’appellation sous laquelle elle se présente, la recherche théorique qui postule une forme de transversalité 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 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 nous utiliserons aussi l’autre version, assagie, du concept de transversalité, outil descriptif et fonctionnel, adopté pour rendre compte de pratiques ayant en commun de refuser ou d’ignorer les disciplines ou périmètres établis, à tous égards. 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.

⁴² Baethge, Constanze. « Dialogisme », dans Aron, Paul, et al. *Op.cit.*, p. 181-182.

⁴³ <http://www.franceculture.fr/emission-nicolas-bourriaud-radicant-2010-03-15.html> (Référence vérifiée le 20 novembre 2014, l’émission n’est plus disponible en diffusion différée.)

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.

1.3 Maurice Sand et la transversalité

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 », écrivit-il en 1901 à un ami, lettre souvent citée depuis⁴⁴. Le court essai qu'il a consacré en 1902 au symbolisme et aux synesthésies demeure une

⁴⁴ Manceron, Gilles. *Segalen*. Paris: J.-C. Lattès, 1991, p. 107. Il s'agit d'une lettre à Charles Guibier, datée du 24 mars 1901.

référence pour ceux que fascine la quête de synthèse des arts, désir obvie chez les surréalistes⁴⁵.

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 Castex⁴⁶, mais aussi par la suite pour ceux d'auteurs comme Marcel Schneider⁴⁷, Jean Fabre⁴⁸, Tzvetan Todorov⁴⁹, Jean-Baptiste Baronian⁵⁰. Un seul ouvrage, unique et qui le restera, celui de Marcel Brion⁵¹, s'intéressera à l'art fantastique en 1961. Cela ne saurait signifier que d'autres disciplines ont été étrangères aux productions fantastiques, que ce soit en musique, en théâtre, en poésie. Mais la domination du littéraire, qui n'est évidemment pas propre au genre 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.

⁴⁵ Segalen, Victor. *"Les Synesthésies" et l'école symboliste*. Saint-Clément-la-Rivière: Éditions Fata Morgana (Explorations), 1981.

⁴⁶ Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Nouv. éd. Paris: Corti, 1962.

⁴⁷ Schneider, Marcel. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris: Fayard, 1985.

⁴⁸ Fabre, Jean. *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*. Paris: J. Corti, 1992.

⁴⁹ Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

⁵⁰ Baronian, Jean-Baptiste. *Panorama de la littérature fantastique de langue française : des origines à demain*. Refonte complète. Tournai: La Renaissance du livre, 2000.

⁵¹ 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 (N° 152) en a également proposé une édition en 1968.

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 permettent d’accommoder les pratiques de Maurice Sand. Sans penser à 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 fantastique*, qui a consacré des numéros au théâtre et à la science⁵². En milieu américain, l’analyse et la recherche sont désormais dominées par *l’International Association for the Fantastic in the Arts (IAFA)*⁵³ 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 l’étude se concentre 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 le fantastique dans ces forums s’annoncent 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’ordre établis conduira de même à des hypothèses sur le caractère constamment interstitiel des travaux de Maurice Sand, situation qui peut expliquer en partie la méconnaissance dont il est l’objet.

⁵² *Otrante, Art et littérature fantastiques*, Éditions KIMÉ, Paris.

⁵³ International Association for the Fantastic in the ARTS (IAFA). <http://www.fantastic-arts.org/> (vérifié le 20 novembre 2014).

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 de Kleist dans un célèbre essai de 1810⁵⁴. 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*⁵⁵. 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.

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 amènera 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 qu'en 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

⁵⁴ Kleist, Heinrich von. *Essai sur les marionnettes*. Paris, impr.-édit. G.L.M., 1937. Le texte original allemand est de 1810.

⁵⁵ Palacio, Jean de, et Henry Céard. *Pierrot fin-de-siècle : ou : Les métamorphoses d'un masque*. Paris: Librairie Séguier, 1990.

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 oublieuses 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. 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. Le processus de production de cette mémoire appartient à l'histoire culturelle, le cas de Maurice Sand y apporte un éclairage dont l'intérêt dépasse sa personne.

II - LA PRODUCTION D'UNE MÉMOIRE

2.1 Le figurant du corpus sandien

Tout en empruntant à l'historien Jacques Le Goff une méthode d'étude des mécanismes de la production de la mémoire relative à un individu, nous devons d'emblée nous éloigner de l'objectif que poursuivait l'historien voué à la recherche de l'existence de Saint Louis derrière le personnage « globalisé » qu'ont légué ses multiples biographes ou hagiographes. Cet exercice fécond, qui consiste à établir la réalité d'un individu en la libérant de la gangue des intentions de ceux qui ont voulu écrire son histoire, s'appliquerait avec grand intérêt au personnage même de George Sand qui a fait l'objet, depuis plus d'un siècle, d'une multitude d'essais à caractère biographique, très souvent portés par des interprétations idéologiques dont les grilles sont aisément décelables. Mais notre propos est en variance puisqu'il s'agit de faire apparaître, à partir de ce corpus de textes consacrés à George Sand, la construction de la mémoire du personnage secondaire et incident qu'est son fils, et cela moins pour s'approcher d'une vérité de l'individu, d'une connaissance plus juste de l'être, que pour mettre en lumière le processus singulier qui installe la méconnaissance elle-même. Nous ferons ensuite l'hypothèse d'une répercussion de cette méconnaissance sur l'œuvre créatrice de Maurice Sand, sujet de la thèse.

Rares et peut-être inexistantes sont les créateurs mineurs qui auront été à ce point présents, même à titre de figurants, dans un aussi grand nombre d'ouvrages à caractère historique. Il n'existe pas, étrangement, de bibliographie exhaustive des écrits biographiques consacrés à George Sand mais on peut affirmer, à partir d'une compilation personnelle, qu'environ une cinquantaine d'ouvrages du genre ont été publiés, en langues française et anglaise, depuis le décès de l'écrivaine en 1876. Cela sans compter les innombrables articles de périodiques qui, sauf exception due à leur importance, ne sont pas inclus dans notre étude, limitée ici aux travaux plus substantiels qui auront vocation à servir de références et qui, par leur ampleur, ne pourront ignorer l'existence de Maurice Sand⁵⁶.

⁵⁶ Dans *Histoire de ma vie*, œuvre autobiographique majeure entreprise en 1847, George Sand déplore dès le troisième paragraphe avoir eu à subir des « biographies pleines d'erreurs, dans la louange comme dans le blâme ». Il ne s'agit pas à proprement parler d'ouvrages biographiques mais, comme nous l'apprend le présentateur de l'ouvrage, Georges Lubin, d'articles parus à l'étranger qui confondent par exemple la vie de

Les découpages que nous proposons à même ce corpus sont spécifiques aux fins de notre thèse. Le premier sera chronologique, il distinguera deux grandes périodes, le point de césure étant la première publication à faire de Maurice Sand le sujet apparemment central d'un essai. Il s'agit de la thèse de doctorat d'université soutenue à Besançon par Maurice Toesca, publiée en 1933 sous le nom de plume « Maurice Roy »⁵⁷. Rééditée à maintes reprises sous des titres changeants tout au long du 20^e siècle, cette thèse ne pouvait échapper aux biographes ultérieurs. Seront ainsi constitués deux premiers corpus, l'un antérieur et l'autre postérieur à 1933. Un autre découpage s'exercera à l'intérieur de chacun de ces corpus. Il sera inspiré d'une approche, évoquée plus haut, de l'historien Jacques Le Goff⁵⁸. Elle consiste à interroger les sources, qui nous proposent des « vies », en tant que « production systématique de mémoire⁵⁹ ». Le biographe classe les documents que sont les « vies » en ensembles liés à des types particuliers de producteurs : le roi des documents officiels, le roi des hagiographes mendiants, le roi des chroniqueurs étrangers, etc. Le Saint Louis qui apparaît, selon ces sources respectives, pourrait bien n'être qu'un modèle construit à des fins autres que la narration d'une existence réelle. « Quels ont été les principaux centres de production de la mémoire royale, quels étaient leurs intérêts conscients et inconscients? (...) Dans quel ensemble de propagande et de silences la mémoire de Saint Louis nous a-t-elle été léguée⁶⁰? » Très loin de l'ampleur et de la diversité des documents que Le Goff interroge sur plusieurs siècles, le corpus des « vies » de George Sand demeure néanmoins assez imposant pour se prêter à un exercice analogue.

la romancière avec celle de ses personnages féminins ou qui commettent des erreurs techniques, notamment sur l'origine de son pseudonyme. Sand, George. *Oeuvres autobiographiques, Histoire de ma vie*. Texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin. 2 volumes. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1970, Tome I, p. 6 et note I, p. 1235.

⁵⁷ Roy, *op.cit.*

⁵⁸ Le travail sur la mémoire d'un individu non retenu par l'histoire évoque aussi la célèbre enquête d'Alain Corbin sur « les traces d'un inconnu », le sabotier Louis-François Pinagot. La reconstitution du personnage Maurice Sand, bien qu'elle doive parfois emprunter aux cheminements de cette enquête relevant de l'histoire culturelle, s'en distingue du fait qu'il ne fut pas totalement oublié, malgré la forte part d'ombre qui recouvre sa mémoire. Corbin a délibérément choisi au hasard un individu « englouti », en écartant « tous ceux dont le destin ou la trace relevait de l'exceptionnel, tous ceux qui n'avaient pas complètement sombré dans l'oubli, fut-ce au sein de leur descendance ». Nuance majeure, en rapport avec le titre de notre thèse relative à un « méconnu » et non à un inconnu. Corbin, Alain. *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu : 1798-1876*. Paris : Flammarion, 1998, p.9.

⁵⁹ Le Goff, *op.cit.*, p.17.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 314-315.

Nous avons ainsi retracé près de 30 ouvrages pour la période antérieure à 1933 qu'une grille d'analyse à deux entrées permet assez facilement de départager : d'une part des travaux qui respectent pour l'essentiel le genre narratif inhérent à la biographie et qui reposent sur une recherche de sources ou témoignages, d'autre part des essais qui utilisent, à l'appui de démonstrations littéraires ou morales, les traits biographiques publiquement connus à l'époque.

Il est intéressant et peut-être significatif de noter que près de deux textes sur trois consacrés à George Sand, durant le demi-siècle qui suit sa mort, sont à ranger dans la catégorie des thèses plutôt que des « vies » et qu'ils sont presque tous dus à des compatriotes de l'écrivaine tandis que plus de la moitié de la dizaine d'écrits biographiques – dont les plus substantiels – sont rédigés par des étrangers (États-Unis, Grande-Bretagne, Russie). En France même, le traitement de la mémoire de George Sand se présente moins comme une affaire d'élucidation des aléas d'une existence que comme l'enjeu de batailles qui font rage dans la jeune troisième République.

D'où la prévalence des essais. Chez les littéraires, l'affrontement a lieu sur le terrain du Naturalisme alors conquérant, et les amis posthumes de George Sand marquent clairement leur détestation de Zola. Chez les politiques, on a tendance à en faire une alliée de la réaction, en prenant acte des vacillements de son ardent républicanisme au moment de la Commune et de sa vieillesse apparemment assagie à la campagne. « L'opposition est profonde entre une littérature qui exprime la confiance dans le progrès, la République et la démocratie, et une autre qui est portée par tout un courant conservateur, voire réactionnaire, dont Barrès est le chef de file et qui se retrouve autour de l'idée de souche, de terroir, d'enracinement, d'identité régionale », écrit Francis Démier à propos de cette époque⁶¹. Étroitement tressés en ce tournant du siècle, comme l'illustrera l'affaire Dreyfus, les territoires politiques et esthétiques que peu de créateurs ont habités simultanément autant que l'a fait George Sand encadreront longtemps les portraits, souvent contradictoires, que l'on dressera d'elle. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que ses principaux biographes capables d'une distance aient appartenu à d'autres contrées.

⁶¹ Démier, Francis. *La France du XIXe siècle : 1814-1914*. Paris: Éditions du Seuil (Points. Histoire), 2000, p. 453.

Notre grille, qui distingue les biographes des portraitistes, se révèle assez fructueuse pour camper la trace que Maurice Sand laissera dans l'histoire et qui sera elle aussi tributaire des positions des auteurs.

2.1.1 Les portraitistes moralisateurs

On ne saurait s'en surprendre, la majorité des portraitistes de George Sand, à la charnière du 19^e et du 20^e siècles, sont à ranger parmi les moralisateurs. Ils ont trouvé une abondance de grain à moudre dans les écrits autobiographiques de George Sand dont le plus important, *Histoire de ma vie*⁶², a paru au moment où elle abordait tout juste la quarantaine, puis dans les diverses correspondances publiées après sa mort, sans compter les romans eux-mêmes, si aisément traités comme des récits à clés, notamment à l'égard de sa vie amoureuse.

Commun à presque tous les textes est le paradigme de la rédemption. La ligne de vie de George Sand, évoquée dans ses grandes charnières, s'articule entre des périodes d'égarement ou de tribulations personnelles – mariage malheureux, procès en séparation, succession d'amants, tous événements contemporains d'une production littéraire dont le génie est contaminé par ses amitiés socialistes – et l'apaisement de la maturité – le retour dans le Berry et l'épanouissement par le roman champêtre ou le théâtre de détente. Sans être sauve, puisqu'on ne saurait faire mystère d'une jeunesse scandaleuse, la morale trouve son compte au terme du parcours, qui se présente comme une réhabilitation de la personne sinon de l'œuvre.

Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est la récurrence du thème de la maternité pour expliquer le changement de trajectoire. Pratiquement tous les ouvrages de cette catégorie, tout en prenant acte de l'existence des deux enfants de Sand, notamment de leur naissance et de l'enjeu qu'ils devinrent au moment du procès en séparation, ne leur accordent aucune existence comme acteurs dans la vie de leur mère, ne leur prêtent pas ou peu de traits propres. Les mentions sont anecdotiques, sommaires, et les quelques

⁶² Sand, George. *Histoire de ma vie*. 20 volumes. Paris: V. Lecou, 1854. Il s'agit de la première édition en volumes. Le texte avait paru sous forme de feuilleton en 138 numéros dans *La Presse*, du 5 octobre 1854 au 17 août 1855.

détails souvent erronés. Mais presque tous affirment néanmoins, en se passant de démonstration, que la maternité fut la clé principale de sa rédemption, qu'il s'agissait chez elle d'un instinct principal et puissant. On reconnaît facilement là le propos courant d'une époque installée dans ses certitudes sur la nature féminine et son destin d'abord familial, qui se rassure en ramenant George Sand, figure de liberté, à des normes plus acceptables.

Dans ce cadre naît la première trace, ornière pourrions-nous dire, de la figure de Maurice Sand. Si George Sand est d'abord mère et qu'il faut le démontrer, les enfants se présentent comme une sorte d'abstraction ontologique dont la nature même, la définition, réside dans l'état filial. Comme les rapports très malaisés et conflictuels de George Sand avec sa fille cadrent mal avec une maternité idéale, c'est au fils bien-aimé que reviendra le rôle de preuve prépondérante. Ici ou là, une phrase évoquera ses goûts ou quelques occupations, mais il demeure partout une silhouette, un figurant plutôt qu'un personnage. Dans ces conditions, ses œuvres ne pouvaient qu'être occultées.

La première occurrence de ce mécanisme se donne avant même la disparition de George Sand, dans un premier essai à couleur biographique publié par Eugène de Mirecourt en 1854⁶³ alors qu'elle atteint la cinquantaine et que, repliée plus souvent sur Nohant après les désillusions de 1848, elle publie surtout des romans dits « champêtres ». Mirecourt, dont les critiques avaient été acharnées et que nombre de biographes dénonceront comme l'incarnation de la malveillance à l'égard de George Sand, établit le modèle dans cet opuscule de moins de cent pages. Le procès qu'il lui a fait autrefois était surtout politique, affirme-t-il, en se félicitant d'abord qu'elle soit revenue de ces « excursions bizarres » qu'ont été les romans socialistes où elle n'avait sa place « ni comme femme ni comme poète ⁶⁴ ». Il célèbre ses œuvres plus récentes en les reliant à son retour progressif à la campagne et attribue ce redressement à des affections désormais plus naturelles. « Si vous voulez juger une femme au milieu de ses plus grands écarts, interrogez son cœur de mère, et, si vous le sentez battre avec cette vigueur, accusez hardiment tout ce qui entoure cette femme, plutôt que de lui donner tort à elle-même. Ses fautes ne sont pas ses fautes. Le blâme doit retomber sur ceux qui n'ont pas su la comprendre et qui l'ont jetée hors de

⁶³ Mirecourt, Eugène de. *George Sand*. 2e éd. Paris: J.-P. Roret, 1854.

⁶⁴ *Ibid.*, p.8-9.

sa route. (...) nous l'avons vue chrétienne dans sa jeunesse. Aigrie par le malheur, elle a passé de la foi au doute; puis elle s'est livrée à l'exaltation et à la révolte. À présent, nous allons la voir marcher sur la voie du repentir⁶⁵.» La description finale de la dame « hospitalière, douce bienveillante » qui jouit désormais de « la vie simple et uniforme du château de Nohant ⁶⁶» permet *in fine* d'apercevoir brièvement Maurice à contre-jour. On apprend qu'il lui arrive de présider les dîners en l'absence de sa mère et, quand elle y est, d'être son tranquille compagnon en soirée. « Quant à Maurice, il dessine ou peint à l'aquarelle. C'est principalement dans ces petites compositions empruntées aux romans de sa mère que son crayon déploie du goût et de la finesse. Le journal *L'Illustration* publie ses croquis⁶⁷.»

Le sort est en quelque sorte jeté, cette structure d'analyse, qui campe Maurice Sand dans le rôle de fils idéal, compagnon ou consolateur de sa mère, et qui inscrit son œuvre dans un état de subordination et de dépendance à l'égard de celle de l'écrivaine, va prévaloir dans l'ensemble pendant près d'un siècle.

Un peu plus tardif, mais toujours du vivant de l'écrivaine, le portrait que tracera Louis Ulbach ira dans le même sens et aura d'autant plus d'influence qu'il prend forme de témoignage direct⁶⁸. Aux fins de sa rédaction, l'auteur a sollicité de celle-ci une description de sa vie à Nohant et il reprend *in extenso* une lettre du 26 novembre 1869, devenue référence par la suite pour de nombreux auteurs, où elle évoque un quotidien réglé, sans aspérité, et la présence rassurante de son fils. « J'ai encore deux petites charmantes de son heureux mariage⁶⁹. Ma belle-fille m'est presque aussi chère que lui. Je leur ai donné la gouverne du ménage et de toutes choses⁷⁰.» Les occupations de Maurice ne sont nulle part évoquées précisément bien qu'il soit question, dans ce qui semble une allusion au théâtre de marionnettes, au fait que « tout le monde s'amuse à certaines

⁶⁵ *Ibid.*, p.71-72.

⁶⁶ *Ibid.*, p.92-94.

⁶⁷ *Ibid.*, p.90.

⁶⁸ Ulbach, Louis. *Nos contemporains : Napoléon III. Lamartine. Le duc d'Aumale. Victor Hugo. Louis Blanc. Sainte-Beuve. Mazzini. George Sand. Thiers. Jules Grévy*. 20 livraisons. Paris: A. Le Chevalier, 1869-1871.

⁶⁹ Maurice Sand avait épousé Marcellina Calamatta (dite Lina) en 1862 et le couple s'était établi avec George Sand à Nohant.

⁷⁰ Ulbach, *op.cit.*, p. 231.

heures avec les mêmes poupées⁷¹» ce qui préfigure la perception légère qu'on aura de son œuvre. Dans la réédition de ce portrait qu'il fera en 1883, et sans y ajouter de descriptions supplémentaires, Ulbach fait précéder le texte d'une note où il réitère son admiration pour cette femme « maternelle par vocation, par passion⁷²» .

Dès le début de 1878, dans un des premiers portraits posthumes, le comte d'Haussonville s'inscrit dans le droit fil des propos de Mirecourt et de Louis Ulbach⁷³. Affirmant dès la première page se livrer à « une étude morale plutôt que biographique », il décrit lui aussi un processus de rédemption. George Sand se serait égarée « sans retour dans ces régions morales et sociales d'où l'on ne revient pas, si une ancre de miséricorde ne l'eut rattachée au rivage : l'amour de ses enfants ». Et c'est le personnage de Maurice qui se détache, lui qui aura contribué activement au changement de trajectoire de sa mère en lui mettant sous les yeux « le spectacle d'une union heureuse », ce qui aurait eu pour effet de lui faire « comprendre la sainteté des lois contre lesquelles elle s'était autrefois élevée⁷⁴». Toute positive qu'ait été cette référence précise au rôle salvateur de Maurice Sand auprès de sa mère, elle est si abstraite que l'auteur ne mentionne jamais le nom ou le prénom de l'intéressé dans les versions qu'il donnera de ce texte.

La thèse des moralisateurs s'affirmera dans un ouvrage plus substantiel, qui se présente comme une « esquisse psychologique » et non comme une biographie par son auteur lui-même, le professeur Elme-Marie Caro⁷⁵. Nourri par les sources habituelles qu'étaient les œuvres autobiographiques mais aussi par une visite à Nohant en juin 1861, ce chrétien militant développe avec ampleur la théorie du parcours repentant de George Sand. Dans un texte où les anachronismes abondent – il situe la retraite dans le Berry dès 1839 et évoque la présence des petits-enfants en 1861 alors qu'ils ne sont pas encore nés – il célèbre la renonciation de George Sand aux amours coupables et aux doctrines sociales

⁷¹ *Ibid.*, p.237.

⁷² Ulbach, Louis. *Nos contemporains. Napoléon III. Lamartine. Le duc d'Aumale. Victor Hugo. Louis Blanc. Sainte-Beuve. Mazzini. George Sand. Thiers. Jules Grévy*. Paris: Calmann Lévy, 1883, p. 218 (Édition revue et corrigée de l'ouvrage de 1871).

⁷³ Haussonville, Gabriel-Paul-Othenin d'. *George Sand : sa vie et ses oeuvres*. Paris: impr. de A. Quantin, 1878. Le texte de cet ouvrage avait été préalablement publié en trois livraisons dans la *Revue des deux mondes*, en février et mars 1878. Le même texte sera repris en 1879 dans une série d'études biographiques et littéraires publiées chez Calmann Lévy.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 100

⁷⁵ Caro, Elme-Marie. *George Sand*. Paris: Hachette (Les grands écrivains français), 1887.

« antédiluviennes » avec un tel zèle qu'il soulèvera au loin la colère d'un Oscar Wilde fasciné au contraire par l'audace de la romancière⁷⁶. Caro se veut un témoin direct de la renonciation de l'écrivaine à ses anciennes turpitudes. « Suivons-la, quand elle est définitivement retirée de la vie d'aventure (...) dans l'intimité de Nohant, (...) où elle recueille ses enfants, où elle les voit grandir, où elle les marie, où plus tard sa joie profonde et calme de jeune aïeule se répandra sur la tête de ses petits-enfants (...)»⁷⁷. S'ensuit l'inévitable référence à sa nature essentiellement maternelle. « Au fond, j'ose à peine le dire (...), c'était une bourgeoise. Elle en avait l'habitude, les instincts, particulièrement celui de la maternité, qui était à l'état de prédestination chez elle, bien que souvent mal appliqué et détourné de son but⁷⁸.» S'esquisse ici, pour la première fois aussi clairement, une thèse qui fera fortune, celle du détournement de l'instinct maternel de George Sand de ses enfants vers ses amants, qu'il s'agisse de Chopin « artiste souffrant » devenu comme « un autre enfant à elle⁷⁹», ou plus tard d'Alexandre Manceau « un jeune graveur malade recueilli chez elle⁸⁰». « Il y eut toujours, écrit Caro, dans les affections les plus diverses de George Sand, je ne sais quel instinct maternel indécis ou égaré (...). Quand l'instinct maternel fut à peu près dégagé de l'alliage et rendu à ses véritables objets, il s'empara de cette vie en maître, presque en tyran. La vie de famille l'envahit. Elle est l'esclave de ses enfants et de ses petits-enfants⁸¹.» La vertu maternelle devenant ainsi le marqueur du retour de George Sand aux bonnes mœurs, Caro devait accorder un peu plus d'attention à Maurice Sand, celui de ses enfants qui partage cette nouvelle vie. On le voit paraître comme « l'impresario » du théâtre de marionnettes dont elle est le « poète ⁸²». Le théâtre inspirera le roman *Le Château des Désertes*⁸³ où l'on retrouvera Maurice sous les traits de Célio. Et l'amour de la nature, qui accompagne le retour à la vie campagnarde, ravive en elle une passion pour l'histoire naturelle où Maurice est également acteur. « Il lui arrivait, par exemple, pendant des mois entiers, de s'occuper de recherches de ce genre, avec son fils Maurice qui en était épris de son côté

⁷⁶ Oscar Wilde, « M. Caro on George Sand », *Pall Mall Gazette*, April 14, 1888.

⁷⁷ Caro, *op.cit.*, p.159.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁸¹ *Ibid.*, p. 170.

⁸² *Ibid.*, p. 170.

⁸³ Sand, George. *Oeuvres de George Sand : le Château des Désertes : Isidora*. Paris: J. Hetzel, 1854.

(...)»⁸⁴. C'est ainsi que, toujours fils avant tout, Maurice Sand commence néanmoins à avoir profil plus visible, toutefois lié d'abord aux occupations de sa mère, créatrice au théâtre ou dans les romans, initiatrice en sciences naturelles.

Ce regard distrait et amical sur Maurice Sand sera pendant longtemps celui des moralisateurs dans le lot desquels se détache Hugues Lapaire, qui détient les droits d'auteur sur le poncif caricatural qui collera à la romancière jusqu'à nos jours, « la bonne dame de Nohant⁸⁵ ». Cet écrivain régional, aidé de l'historien Firmin Roz, propose en 1898 une sorte de pèlerinage à Nohant qui reconstitue le personnage de George Sand à partir de réminiscences de ses compatriotes du Berry. Les anecdotes s'accumulent pour faire d'elle une amoureuse du terroir et de la nature, compatissante aux pauvres, bienfaitrice pour les paysans, grand-mère admirable que le Berry semble avoir délivrée entièrement de sa personne parisienne, jamais évoquée sauf par l'énumération de visiteurs glorieux qu'elle reçoit généreusement en sa maison. La rédemption, en somme, n'a plus besoin d'être retracée ou affirmée. Planté dans un décor aussi fantaisiste, Maurice est évoqué d'abord comme le maire de Nohant qui verse à boire aux gardes nationaux en chantant la République ou qui célèbre de nombreuses unions civiles au manoir tandis que George Sand offre des présents aux mariés. (Très modérément républicain, Maurice Sand a été maire de Nohant de mars à juillet 1848, puis de 1875 à 1879, c'est-à-dire à la veille et après la mort de George Sand). L'ouvrage est donc à l'avenant de ces souvenirs impressionnistes. Maurice y est néanmoins présenté, sans autre commentaire, comme « un savant véritable⁸⁶ » à cause de ses collections de sciences naturelles et une digression d'une dizaine de pages admiratives du théâtre de marionnettes l'en déclare « l'auteur ordinaire⁸⁷ », avec une certaine effusion. « Avec quelle étonnante fantaisie, alliée au sens du réel, Maurice Sand, dans les loisirs de sa curiosité universelle, créa ces innombrables figures, réduction d'une humanité plaisante⁸⁸! », écrit Lapaire qui a retrouvé sur place certains des artefacts conservés au

⁸⁴ Caro, *op.cit.*, p. 185.

⁸⁵ Lapaire, Hugues et Firmin Roz. *La Bonne dame de Nohant*. Paris: F. Laur, 1898.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 173.

manoir. Si le créateur et savant Maurice Sand commence ici à trouver figure plus autonome, c'est encore dans les marges du loisir, de l'amusement.

Chez ce type de producteurs de mémoire, les grands traits sont désormais fixés. Douze ans plus tard, dans un ouvrage qui propose la chronique scandalisée de la vie dépravée de George Sand⁸⁹, l'abbé Constantin Lecigne trouvera sa consolation dans la « vieillesse presque assagie » de la dame à Nohant et reprendra quasiment au texte les descriptions de Hugues Lapaire auquel il reproche toutefois de vouer un culte à une romancière dont « le grand art n'absout pas les grandes fautes ⁹⁰ ». Maurice y garde le titre de « directeur » du théâtre des marionnettes, figure seconde et secondaire sans rapport avec la démonstration⁹¹.

Chez les censeurs des mœurs de George Sand, qui vont devenir de plus en plus fébriles avec le dévoilement progressif des sources et des amants au début du vingtième siècle, la personne de Maurice ne soulèvera pas d'intérêt plus assidu. Il faut ranger dans cette case l'un des rares portraits – à distinguer des biographies – produits à l'étranger, que l'on doit au britannique Francis Gribble⁹². Nous sommes ici dans le grand jeu de la découverte des amoureux et amis successifs de l'écrivaine, où il s'agit d'établir s'ils ont, ou non, partagé son lit. L'existence des enfants devient anecdotique, ou sert de nuance dans les degrés de la réprobation. « (...) she was as devoted a mother as the circumstances of the case allowed⁹³. » Il lui reprochera toutefois sa tendance à endoctriner son fils avec des idées socialistes, autre faute morale dont on retrouvera une version plus subtile dans le portrait que tracera à son tour le critique Ernest Seillière⁹⁴ faisant en 1920 le compte des « vicissitudes de ses convictions psychologiques et morales ⁹⁵ ». Comme mère, selon lui elle s'est « fourvoyée » dans le « mysticisme rousseauiste ⁹⁶ » dont il croit qu'il a inspiré sa complaisance à l'égard de son fils. Dans le groupe des portraitistes moralisateurs de l'époque dont nous venons de traiter, Seillière sera toutefois le seul à accorder à Maurice

⁸⁹ Lecigne, Constantin. *George Sand*. Paris: P. Lethielleux (Femmes de France), 1910.

⁹⁰ *Ibid.*, p.119.

⁹¹ *Ibid.*, p. 92.

⁹² Gribble, Francis. *George Sand and her lovers*. London: E. Nash, 1907.

⁹³ *Ibid.*, p. 42

⁹⁴ Seillière, Ernest. *George Sand : mystique de la passion, de la politique et de l'art*. Paris: Félix Alcan, 1920.

⁹⁵ *Ibid.*, p. VII.

⁹⁶ *Ibid.*, p.332.

Sand une forme de destin autonome, maîtrise de l'art puis de la science. « Il restait dessinateur, romancier, dramaturge, sans doute, mais il devenait en outre, et avec plus de passion, minéralogiste, botaniste, entomologiste, savant-amateur donc, autant qu'artiste-amateur et par là, tendant à développer graduellement par sympathie chez sa mère des goûts qui avaient toujours tenu quelque place dans la vie mentale de la grande femme de lettres⁹⁷.» La modification de la perception d'un fils devenu l'inspirateur de sa mère et non l'inverse a sans doute à voir avec l'enrichissement constant, au début du siècle, des études proprement biographiques touchant George Sand.

2.1.2 Les portraitistes littéraires

Chez les littéraires, qui dresseront des portraits de George Sand en s'attachant plus à ses œuvres qu'à ses mœurs, deux signatures célèbres, celles d'Émile Zola et de Henry James, donneront d'abord le ton, qui sera celui du débat entre réalisme et idéalisme comme il convient en cette fin de siècle qui enterre le romantisme.

Publié dès juillet 1876 dans le *Messenger de l'Europe* et repris ensuite dans un recueil intitulé *Documents littéraires*, le texte de Zola se présente sous couvert d'éloge funèbre de la romancière dont il fait largement cas des grandes qualités personnelles en passant sa vie en revue le long de repères biographiques connus, avant de livrer son oukaze. « George Sand représente une formule morte, voilà tout⁹⁸.» Le texte se mue alors en essai littéraire, étude comparative des mérites des œuvres des deux grands disparus que sont Balzac et Sand. Le premier en sort victorieux, capable de résister au passage du temps, tandis qu'il ne reconnaît à la seconde que de ternes descendants : André Theuriet, Victor Cherbuliez, Octave Feuillet (la mention de Feuillet étant pernicieuse, sachant l'hostilité que Sand avait manifestée envers son œuvre et sa morale étriquée). Le verdict favorable à Balzac se présente indiscutable, défense du Naturalisme dont il aurait été en quelque sorte le précurseur, tandis que le roman idéaliste, auquel il identifie Sand, est en déroute. Or, à l'instar des portraitistes moralisateurs, Zola fait appel à la femme et à la mère, chez l'écrivaine, pour expliquer et pardonner ce qu'il voit d'évidence comme un égarement,

⁹⁷ *Ibid.*, p.391.

⁹⁸ Zola, Émile. *Documents littéraires : études et portraits*. Paris: G. Charpentier, 1881, p239.

sinon une disgrâce littéraire. « Pour moi, elle est simplement restée femme, en tout et toujours (...) sous sa redingote d'étudiant, dans ses passions les plus fortes (...) elle gardait (...) son cœur de mère et d'épouse qui obéissait impérieusement aux lois naturelles⁹⁹. » S'il lui voue une grande admiration, c'est dans ce registre personnel : « Rien de plus digne que cette haute figure de matrone », écrit-il en reprenant les poncifs sur la retraite à Nohant où elle appartenait « toute à ses petites-filles et au travail ¹⁰⁰ ». Les enfants de Sand, que Zola ne connaît ni ne montre intérêt à connaître, sont une abstraction, leur existence étant tout au plus un outil à l'appui de sa thèse.

Henry James, qui demeurera fasciné par George Sand, lui consacre un premier essai en 1878¹⁰¹. Très proche du jugement de Zola sans toutefois y faire référence, il oppose également son talent à celui de Balzac, lui reproche de manquer de véracité mais proclame néanmoins et avec force son aptitude à dire la passion, il la trouve supérieure à celle des grands romanciers anglais du siècle. Il professe beaucoup moins de réserves que ne le fait Zola à l'égard de l'œuvre, qu'il décortique et étudie plus longuement, il lui reconnaît à plusieurs reprises du génie, mais il exprime tout aussi fortement ses limites en les attribuant, lui aussi, à la nature féminine. « There is something very liberal and universal in George Sand's genius, as well as very masculine; but our final impression of her always is that she is a woman and a French woman¹⁰². » Il entend par là qu'elle a des qualités viriles dans la façon de mener une existence libre, autonome, ce qui peut se refléter dans les thèmes de ses romans, mais que son génie particulier n'en demeure pas moins féminin, c'est-à-dire moins intéressé par la vérité, la véracité, que par le tour personnel ou intime qu'elle finit par donner à son œuvre. Démonstration alambiquée, ardue, dont les circonvolutions aboutissent à des conclusions analogues à celles de Zola puisqu'elles donnent préséance à la nature féminine sur la nature créatrice. Henry James s'abstient par ailleurs de toute considération sur la maternité et ce n'est que beaucoup plus tard qu'il s'intéressera à la vie de George Sand, alors que les notes biographiques, présentes dans l'introduction au texte de 1878, sont surtout relatives à l'ascendance de l'écrivaine.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 210.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 208.

¹⁰¹ James, Henry. *French Poets and Novelists*. London: MacMillan and Co., 1878.

¹⁰² *Ibid.*, p. 198.

Tout en prenant le contrepied des thèses de Zola à propos de George Sand, le critique Jules Lemaître la renvoie lui aussi à une nature maternelle abstraite. Dans sa série des *Contemporains*¹⁰³, où il affecte une forme de regret d'avoir un temps apprécié les naturalistes, « mouvement de littérature réaliste, très brutale et très morose ¹⁰⁴», il propose de revenir à George Sand car elle incarne « le romanesque d'une époque ¹⁰⁵» qu'il ne réhabilite pas entièrement mais dont il apprécie rétrospectivement l'idéalisme. Par quelle vertu George Sand a-t-elle réussi à produire une œuvre qui résistera au temps et aux tendances? La figure maternelle réapparaît sous la plume abondamment fleurie de Lemaître. « George Sand a été une matrice pour recevoir, un peu pêle-mêle, les plus généreuses idées. Elle a été un sein nourricier pour verser aux hommes la poésie et les beaux contes. Elle est l'Isis du roman contemporain, la « bonne déesse » aux multiples mamelles, toujours ruisselantes. Il fait bon se rafraîchir dans ce fleuve de lait¹⁰⁶.»

En la campant ainsi en incarnation de la maternité, qui serait en quelque sorte le fondement de son approche du monde, les essayistes littéraires ne sentent pas le besoin d'appuyer leur propos par des traits biographiques. Son œuvre leur suffit. Auguste Devaux, prix d'éloquence de l'Académie française en 1894 pour sa longue dissertation sur George Sand¹⁰⁷, la rangera ainsi dans une classe à part qui échappe aux règles plus modernes du roman car elle appartient avant tout au monde des femmes poètes, ce qui lui autorise toutes les grâces et aussi les chimères. Et tout en reconnaissant que cette femme ultime « s'acquitta fort mal de son rôle d'épouse », il réussit à conforter sa thèse en décrétant, sans autre précision, qu'elle fut « du moins une excellente mère et surtout une aïeule admirable¹⁰⁸». On ne s'étonnera pas que l'analyse littéraire rejoigne ici l'analyse

¹⁰³ Lemaître, Jules. *Les contemporains : études et portraits littéraires* 4e série. *Stendhal. Baudelaire. Mérimée. Barbey d'Aurevilly. Paul Verlaine. Victor Hugo. Lamartine. G. Sand. Taine et Napoléon. Sully-Prudhomme. Alphonse Daudet. Renan. Zola. Paul Bourget. Jean Lahor. Grosclaude*. Paris: H. Lecène et H. Oudin (Nouvelle bibliothèque littéraire), 1889.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.160.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.163.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.168.

¹⁰⁷ Devaux, Auguste. *George Sand : étude à laquelle l'Académie française a décerné le prix d'éloquence en 1894*. Paris: P. Ollendorff, 1895.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.44-45. Le parallèle pourrait ici être proposé avec la correction de perspective qui accompagna la dernière œuvre poétique de Victor Hugo, *L'Art d'être grand-père*, publiée en 1877, qui eut également réputation d'assagissement eu égard aux productions épiques et engagées de l'écrivain. « Le succès fut très vif. Les hommes aiment les émotions simples et douces », écrit André Maurois en rappelant que ces « vers archangéliques » firent des petits-enfants de Hugo « des enfants légendaires que Paris admirait, comme

moralisatrice pour situer le summum de l'art de George Sand dans les romans champêtres. En 1895 un autre lauréat de l'Académie, Michel Revon¹⁰⁹ propose un portrait où la femme et l'œuvre sont liés, où sa bonté « fraternelle puis maternelle¹¹⁰» guide son écriture dont le meilleur réside dans les idylles champêtres comme antidote à l'esprit du temps. « Sur le front troublé du dix-neuvième siècle, sa statue idéale se détache; elle siège là-bas comme une immortelle¹¹¹» car « le progrès littéraire ne viendra ni d'un plat réalisme ni d'un rêve mystique » mais du retour à la « tradition française », celle « des beaux essors idéalistes¹¹²». L'ouvrage de Revon est l'un des rares, chez les littéraires, à évoquer l'existence de Maurice, de façon anecdotique. « Nous sommes arrivés à sa vieillesse. (...) Entourée de son fils Maurice, de sa belle-fille, de ses petites-filles, aimée de tous ces pauvres gens que soutenait sa charité ingénieuse (...) elle s'apaisait davantage chaque jour¹¹³.»

L'entrée officielle de George Sand dans un ouvrage littéraire de nature encyclopédique, celui de Petit de Julleville¹¹⁴ donne lieu à la même époque à un portrait où la vie est à peine évoquée mais colore néanmoins l'œuvre qui, en quatre phases établies par l'historien littéraire Georges Pellissier, passe de la mondanité parisienne à l'apaisement de « la bonne dame de Nohant¹¹⁵».

Les textes hagiographiques qui utilisent l'œuvre pour camper à leur tour George Sand dans le rôle de la « bonne dame », ont en commun de revenir constamment à cette notion d'apaisement en fin de vie. Lorsqu'il fait une rare apparition, c'est là le contexte où est évoquée la présence très discrète de son fils. Entre ceux qui font grief à Sand de son passéisme et ceux qui le transforment en exploit littéraire, la personne de l'écrivaine suscite une même vénération de sa maternité exaltée. Le tour de piste sera complet, chez les littéraires, quand le célèbre René Doumic proposera puis publiera une série de dix

Londres ses princes royaux». Maurois, André. *Olympio : ou : La vie de Victor Hugo*. 2 volumes. Paris: Hachette (Le Cercle du livre de France), 1954, p. 549-550.

¹⁰⁹ Revon, Michel. *George Sand : Prix d'éloquence de l'Académie française*. Paris: P. Ollendorff, 1896.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.25.

¹¹¹ *Ibid.*, p.141.

¹¹² *Ibid.*, p.145.

¹¹³ *Ibid.*, p.111.

¹¹⁴ Petit de Julleville, Louis. *Histoire de la littérature française, des origines à nos jours*. Nouvelle édition, contenant un index des auteurs et des ouvrages cités. Paris: Masson, 1899.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.431.

conférences sur sa vie et son œuvre¹¹⁶. Partagé entre admiration pour l'intensité productrice de la romancière et réprobation envers la femme, il aura pour sa part tendance à condamner ce trait maternisant comme une exacerbation féministe présente dans ses œuvres mais aussi dans sa vie, auprès d'un fils qu'elle endoctrine dès son enfance ou d'amants avec lesquels elle entretient une trouble relation maternelle. Doumic sera toutefois le seul, parmi les portraitistes littéraires, à donner quelque vie à Maurice, en évoquant quelques faits connus de son enfance mais surtout le théâtre des marionnettes, selon lui précurseur des « exhibitions » des marionnettistes Richepin et Bouchor qui amusaient Paris en fin de siècle¹¹⁷.

L'indifférence à l'existence des enfants est constante chez les essayistes littéraires et elle les distingue clairement des essayistes moralisateurs qui jettent au moins un œil sur l'exercice plus concret des vertus maternelles chez George Sand. D'où l'absence, chez ce type de producteurs de mémoire, d'intérêt un peu marqué pour Maurice Sand, et surtout pour ses œuvres, notamment ses œuvres littéraires totalement occultées. Le milieu même où il eût pu espérer une légitimité et peut-être l'acquérir est par conséquent celui qui le rejette le plus complètement dans les marges.

2.1.3 Les premiers biographes

Dans son essai sur la biographie, désormais classique, Daniel Madelénat établit des distinctions majeures entre la tradition française et britannique¹¹⁸. Genre mineur en France, la biographie individuelle est considérée comme un travail populaire ou une « infra-histoire » tout au long du 19^e siècle¹¹⁹. François Dosse rappellera de même que « le véritable héros est collectif » à cette époque, qu'il est en quelque sorte la France elle-même¹²⁰. La biographie est abandonnée aux publications populaires, « le genre est de plus en plus délaissé par les universitaires et les savants historiens, qui le considèrent

¹¹⁶ Doumic, René. *George Sand : dix conférences sur sa vie et son oeuvre*. Paris: Perrin, 1909.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.333.

¹¹⁸ Madelénat, Daniel. *La biographie*. Paris: Presses universitaires de France (Littératures modernes), 1984.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.58.

¹²⁰ Dosse, François. *Le pari biographique : écrire une vie*. Paris: Éd. la Découverte, 2005, p. 196.

avec le plus grand mépris¹²¹». Les lettres anglaises sont au contraire éprises du genre biographique érudit, qui a obtenu ses titres de noblesse avec Boswell à l'époque victorienne et qui continuera, tout le long du siècle, à valoriser l'observation et la recherche minutieuse des sources en s'intéressant aux grandes figures du passé, donc aux individus. Ces travaux atteindront leur apogée en fin de siècle, rappelle Madelénat qui pose en contraste la tradition française comme un courant plus libre des contraintes de l'objectivité savante à l'anglaise. Les Français, écrit-il, «cultivent de préférence le portrait développé et dramatisé¹²²». D'où une distance avec la biographie proprement dite : «Le portrait est la forme calquée le plus immédiatement sur l'expérience existentielle du biographe, mais il ne permet pas au récit de dépasser un stade embryonnaire ou fragmentaire¹²³.»

C'est bien ce que nous avons vu, dans les pages précédentes, à propos des écrits sur George Sand. Le portrait a dominé les textes sur sa vie, pendant les décennies qui ont suivi sa disparition, et nous avons pu distinguer dans ce corpus deux propos différents, surgis des intérêts particuliers des auteurs, ceux des moralisateurs qui s'attachent à ses mœurs ou à ses idées, et ceux des littéraires qui utilisent ces portraits dans le corps de leurs propres débats sur l'évolution du romanesque au tournant du siècle.

Les ouvrages que nous étudierons maintenant relèvent de la biographie proprement dite, parfois dite biographie d'érudition car elle suppose la recherche d'informations inédites, la consultation de sources, le recueil de témoignages, et par là l'avancement du savoir sur le sujet étudié. On ne s'étonnera pas de trouver nombre d'étrangers chez les biographes de George Sand, ni de reconnaître chez une Britannique le premier ouvrage qui puisse véritablement être classé dans cette catégorie.

Paru en 1883, le livre de Bertha Thomas revendique formellement en introduction ce statut de première biographie, l'auteure n'en ayant trouvé aucune «entire and detailed¹²⁴». Cette œuvre a d'autant plus d'intérêt qu'elle peut se réclamer d'une appartenance à une double tradition britannique. D'une part elle veut se conformer aux

¹²¹ *Ibid.*, p.197.

¹²² Madelénat, *op.cit.*, p.61.

¹²³ *Ibid.*, p.173.

¹²⁴ Thomas, Bertha. *George Sand*. London: W. H. Allen (Eminent women series), 1883.

exigences de l'érudition en s'appuyant non seulement sur les sources connues que sont les écrits autobiographiques mais aussi sur des témoignages parus depuis 1876, dont des correspondances de contemporains, et sur une compilation de traces issues surtout de périodiques, les archives étant encore inaccessibles. D'autre part, il s'agit d'une biographie dite littéraire, au sens où l'entend Frédéric Regard en l'attribuant à la tradition britannique, c'est-à-dire du travail d'un écrivain sur un autre écrivain¹²⁵. L'ouvrage appartient à une collection de 22 volumes intitulée *Eminent Women Series* en Angleterre et *Famous Women* aux États-Unis où il sera publié en simultané¹²⁶. Ces dénominations semblent faire directement écho à la fameuse collection britannique *English Men of Letters*, 39 titres que publiera la maison Macmillan de 1878 à 1892, biographies d'écrivains fameux rédigées par d'autres écrivains reconnus.

On sait peu de choses de Bertha Thomas (1845-1918) sinon qu'elle publia en Angleterre et aux États-Unis, de 1870 à 1912, quelques romans qui suscitèrent assez d'intérêt pour paraître en feuilletons dans des revues littéraires, qu'elle manifesta quelque affinité avec le mouvement des suffragettes et que, célibataire, petite-fille de l'archevêque de Canterbury, elle s'en tint à des romans régionalistes gallois (champêtres pourrait-on suggérer) et assez prudes¹²⁷. Ce trait lui valut en France des critiques acidulées sur sa présentation des amants de George Sand, presque tous repérés mais présentés chastement comme des amis.

Même menée selon les règles de la biographie dite objective, la recherche de Bertha Thomas ne souffre pas moins d'une carence importante. De toute évidence, l'écrivaine a utilisé des sources certes très diversifiées, mais toutes publiées, sans avoir recours à des entretiens avec des contemporains et probablement sans même se rendre en France (sa méconnaissance des lieux, notamment Paris et Nohant, est évidente). Or nous sommes en 1883 et Maurice Sand est non seulement toujours vivant mais il réside surtout à Paris à cette époque où il obtient un succès marqué avec son théâtre de marionnettes qu'il a fait

¹²⁵ Regard, Frédéric, et Equipe de recherche sur les systèmes d'écriture du monde anglophone. *La biographie littéraire en Angleterre, XVIIe-XXe siècles : configurations, reconfigurations du soi artistique*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999.

¹²⁶ Thomas, Bertha. *George Sand*. Boston: Roberts brothers (Famous women), 1883.

¹²⁷ Heilmann, Ann, et Margaret Beetham. *New woman hybridities : femininity, feminism and international consumer culture, 1880-1930*. London ; New York: Routledge (Routledge transatlantic perspectives on American literature), 2004, p. 20.

migrer du Berry à Passy. Les notes qui le concernent dans l'ouvrage, pour factuelles qu'elles soient, ont le seul avantage d'être assez complètes quant aux grandes étapes de sa vie tout en demeurant très limitées quant à ses aspirations et occupations. On passe donc en revue les circonstances de sa naissance à Paris, de son éducation par précepteurs puis au lycée Henri IV à Paris, du procès en séparation et des débats autour de la garde des enfants où la mère finit par obtenir l'autorité permanente sur Maurice, de leurs occupations communes à Nohant qui vont des sciences naturelles au théâtre, du voyage de Maurice en Amérique avec le Prince Jérôme Napoléon, du mariage de Maurice avec Lina Calamatta en 1862. Comme dans l'immense majorité des biographies qu'engendrera le souvenir de George Sand, le récit s'arrête toutefois en 1876 au moment de la mort de l'écrivaine et la dernière apparition de Maurice surviendra auprès du cercueil de sa mère.

Bertha Thomas formulera toutefois deux types d'observations qui auront longtemps cours à propos de Maurice Sand et qui contribueront certes à fixer son image. D'une part elle le posera en enfant préféré et en personne la plus digne des affections de sa mère, et d'autre part elle validera les prémisses, quoique très floues encore, de sa nature d'artiste.

D'emblée, dès qu'elle évoque sa naissance en 1823, elle dit de Maurice qu'il sera « a son for whom more than ordinary treasures of maternal affection were in store, and who, when his childhood was past, was to become and remain until the time of her death a sure consolation and compensation to her for the troubles of her life¹²⁸ ». Tout en accordant plus d'intérêt aux manifestations de l'amour maternel – correspondances lors des voyages, inquiétude lors des maladies, collaboration au travail des précepteurs, excursions en famille – elle évoque clairement l'aspiration à une carrière artistique qu'elle attribue d'abord à la mère pour son fils et non au fils lui-même. « She had a strong desire to see her son as an artist and he was already studying painting in Delacroix's studio¹²⁹. » Et tout en affirmant, comme beaucoup d'autres le feront par la suite, que le roman *L'Homme de neige*¹³⁰ a été inspiré par le théâtre de marionnettes de Nohant, elle tend à le présenter moins comme un simple amusement que comme une discipline

¹²⁸ Thomas, *op.cit.*, p.40.

¹²⁹ *Ibid.*, p.137.

¹³⁰ Sand, George. *L'Homme de neige*. Paris: L. Hachette, 1859.

maîtrisée. « They succeeded in elaborating their art to a high pitch¹³¹. » La phrase implique une création commune et on ne trouvera nulle part trace, chez Bertha Thomas, de reconnaissance d'une figure autonome de Maurice. C'est l'amour maternel qui le définit et non quelque caractère propre hors l'amour filial qu'il professe en réciprocité. De même c'est la volonté et la collaboration de sa mère qui encadrent sa pratique artistique, dans les rares instances où celle-ci est mise en scène.

L'ouvrage de madame Thomas ne sera jamais traduit et il faudra attendre encore dix ans pour que paraisse en France, à propos de George Sand, un texte qui soit plus proche du genre biographique que de l'essai déguisé en portrait¹³². Ce sera celui d'Henri Amic (1853-1929), futur écrivain et dramaturge, qui avait vingt ans lorsqu'il requit des conseils de George Sand et fut spontanément invité à Nohant en 1874, visites réitérées jusqu'à la mort de la romancière. Le recueil de souvenirs qu'il en a tiré paraîtra beaucoup plus tard, en 1893. Il restera longtemps un écrit singulier dans l'ensemble des observations sur un Maurice Sand qui semble avoir fait vive impression sur le jeune homme.

Certes Amic souscrit à la thèse reçue sur la force du lien maternel, sur la place unique qu'a occupée Maurice Sand dans la vie de sa mère « qui l'a aimé plus que tout au monde¹³³», et il rapporte avec grand intérêt une conversation de George Sand avec son médecin qui s'enquiert de sa « passion dominante » et qui se voit répondre qu'elle a certes été la maternité. « Dans tous les sentiments, tous les amours de ma vie, il y a quelque chose de la passion maternelle, quelque chose de la passion protectrice qui nous fait croire que ceux qu'on aime nous appartiennent davantage », aurait-elle affirmé¹³⁴. On sait la fortune que cette thèse a obtenue, notamment chez les portraitistes qui trouveront commode de ranger les amants de Sand sous ce vaste dais maternel.

Mais à l'inverse de Bertha Thomas, Amic s'intéresse surtout au caractère de Maurice et à ses divers travaux. Apparaît très distinctement, tout au long de ces souvenirs, sa position « savante » qui, avant d'être une occupation, relève d'un état d'esprit positiviste. Interrogé par Amic dès leur première rencontre (en 1874) sur le spiritisme et les tables

¹³¹ Thomas, *op.cit.*, p.235.

¹³² Amic, Henri. *George Sand : mes souvenirs*. Paris: Calmann Lévy, 1893.

¹³³ *Ibid.*, p.227.

¹³⁴ *Ibid.*, p.106.

tournantes alors fort à la mode, Maurice Sand dénonce là des sornettes. « On ne croit ici au merveilleux sous aucune forme¹³⁵», aurait affirmé celui qui excellait pourtant à l'illustration fantastique et qui avait publié des romans de la même inspiration. Le théâtre de marionnettes, qui crée des mondes improbables, est présenté d'abord comme une recherche de vérité dans son rendu. Amic s'étonnera devant l'adhésion enthousiaste de Maurice aux thèses d'un disciple de Darwin, le biologiste et penseur Ernst Haeckel (1834-1919) dont un ouvrage sur l'histoire naturelle de la création avait été bien accueilli à Nohant¹³⁶. « Sa connaissance des sciences naturelles, doublée de son jugement et de sa raison, lui fait admettre comme vraies les propositions émises par le philosophe allemand¹³⁷.» Soutenu par des descriptions de l'atelier de Maurice où les échantillons géologiques ou entomologiques côtoient les chevalets, le portrait de l'homme de sciences, du « savant collectionneur », prend le pas sur celui de l'artiste¹³⁸. L'intuition d'Amic, brièvement exprimée, est parente des reproches de dilettantisme qui seront formulés à l'égard de Maurice Sand mais présente néanmoins son parcours de façon ordonnée, passage constamment studieux de l'art à la science. « Il n'est pas de connaissance qu'il n'ait effleurée mais il n'a pris que le miel des choses. L'amour des papillons et le désir de connaître l'histoire de la terre lui ont fait quitter tour à tour la plume et les pinceaux¹³⁹.» Observé pour lui-même plutôt qu'en regard de sa mère, le personnage de Maurice Sand se détache ainsi de façon implicite, sort de l'ombre. George Sand a toujours manifesté de l'intérêt pour la science, ses ouvrages en sont marqués, mais son fils se présente comme ayant fait de ce goût, hérité ou communiqué, une pratique et une recherche en soi, en parallèle ou en tension avec des formes de création artistique. On voit s'esquisser ici non seulement sa figure singulière, autonome, mais la problématique du double talent, ou du multiple talent chez certains créateurs, qui mettra des décennies à intéresser l'histoire artistique ou culturelle.

Ce témoignage, qui appartient au genre biographique par la description mais qui n'est pas à proprement parler une biographie, demeurera une exception parmi les ouvrages

¹³⁵ *Ibid.*, p.27.

¹³⁶ Haeckel, Ernst Heinrich Philipp August. *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles*. Paris: C. Reinwald, 1877.

¹³⁷ Amic, *op.cit.*, p.168.

¹³⁸ *Ibid.*, p.124.

¹³⁹ *Ibid.*, p.44.

consacrés à George Sand. Les rares biographies d'origine française, qui semblent souvent des exercices à visée scolaire au début du 20^e siècle, vont ignorer le témoignage d'Amic et s'en tenir, s'agissant de Maurice, au cumul de données supposées factuelles extirpées des écrits autobiographiques. Il est vrai que la recherche sur George Sand, à cette époque, est et sera dominée longtemps par l'établissement de la liste de ses amants, réels ou présumés. Avocat et homme de lettres, Albert Le Roy dressera ainsi en plus de 500 pages un portrait de *George Sand et ses amis*¹⁴⁰ où se succèdent loin en arrière-plan les épisodes connus de la vie de Maurice – naissance, études, mariage, marionnettes à Nohant. Il ouvre tout au plus une mince fenêtre sur les relations tendues du fils Sand avec Chopin et sur le fait, révélateur de la sociabilité artistique de Maurice, qu'il invitait à Nohant certains de ses amis, dont Eugène Lambert, camarade d'atelier chez Delacroix, et le graveur Alexandre Manceau qui devint le dernier compagnon de l'écrivaine.

Clairement didactique, la biographie signée conjointement en 1909 par les critiques littéraires Alphonse Siché et Jules Bertaut dans une collection portant sur « la vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains »¹⁴¹, puise abondamment aux écrits précédents de Sand elle-même mais aussi de Le Roy et de Doumic et n'apporte pas d'éléments supplémentaires au portrait de Maurice Sand. Il s'agit néanmoins du premier ouvrage sur la romancière à publier des dessins de Maurice, dont les auteurs soulignent qu'ils ont été communiqués par sa fille, Aurore Lauth-Sand.

Un peu plus disert sera l'écrivain régionaliste Émile Moselly. En 1911, recruté à son tour au service d'une collection consacrée aux « femmes illustres »¹⁴², il relate les anecdotes habituelles et adopte pleinement la thèse qu'on pourrait dire ombilicale à propos de Maurice « une nature charmante, délicate, vivant dans l'ombre de sa mère¹⁴³ ». Il donne de lui une description un peu plus complète : « Après avoir fait ses études au lycée Henri IV, il s'enthousiasma pour la peinture, fréquenta quelque temps l'atelier de Delacroix, puis se passionna pour l'histoire naturelle, l'entomologie, la minéralogie, tenta la littérature, publia des contes fantastiques, des récits de voyage, toucha à tout sans rien

¹⁴⁰ Le Roy, Albert. *George Sand et ses amis*. Paris: P. Ollendorff, 1903.

¹⁴¹ Bertaut, Jules, et Alphonse Siché. *George Sand*. Paris: L. Michaud (La Vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains), 1909.

¹⁴² Moselly, Émile. *George Sand*. Paris: Editions d'art et de littérature (Les femmes illustres), 1911.

¹⁴³ *Ibid.*, p.123.

approfondir¹⁴⁴.» Tout cela en fait un « butineur » dont Moselly reconnaît que son imagination, déployée au service des marionnettes, pouvait parfois inspirer sa mère, ce qui lui conférerait tout de même un rôle un peu actif dans la relation fusionnelle qu'il suggère ici.

On aurait pu s'attendre à un éclairage sinon entièrement nouveau du moins supérieur avec l'ouvrage majeur, immense, dont la recherche et la rédaction s'étendront sur une quinzaine d'années, signé Wladimir Karénine, pseudonyme de l'écrivaine russe Varvara Komarova (1862-1943)¹⁴⁵. Issue de l'intelligentsia de Saint-Petersbourg, socialisée à la culture française et à George Sand par son père juriste et francophile, la jeune femme avait conçu en 1892 l'idée de produire une biographie de grande envergure liant la vie et les œuvres de George Sand¹⁴⁶. Tout en saluant l'œuvre pionnière de Bertha Thomas, madame Karénine affirme dès les premières pages qu'elle proposera la première « biographie vraie » que les compatriotes de Sand « peut-être pour des raisons personnelles et dignes d'estime, n'ont pu se décider jusqu'à présent à nous donner (...) »¹⁴⁷. L'auteure peut certes se réclamer d'une recherche sans précédent puisqu'elle aura eu accès, à Nohant même où elle se rendra à plusieurs reprises à compter de 1894, à l'ensemble des documents, matériaux et archives qui s'y trouvaient encore et que Lina Sand, l'épouse de Maurice, voulut bien mettre à sa disposition. Sa gratitude quasiment filiale et son affection à l'égard de Lina Sand est partout affirmée et c'est par elle qu'elle sera aussi en contact avec le vicomte Spoelberch de Lovenjoul qui avait participé à la première édition de la correspondance de George Sand et qui poursuivait le travail de rassemblement des lettres à partir de Bruxelles. Bien que Lina Calamatta-Sand soit décédée en 1901, l'admiration que lui porte la biographe est régulièrement professée et il serait invraisemblable que les perceptions et souvenirs de l'épouse de Maurice n'aient pas coloré le récit. Or s'il est vrai que les quelque 2 500 pages de l'ouvrage proposent un luxe de détails sur la vie de Maurice Sand – ses précepteurs, ses fréquentations, ses voyages,

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.124.

¹⁴⁵ Karénine, Wladimir (pseudonyme de Komarova, Vavara Dmitrievna Stasova). *George Sand : sa vie et ses œuvres : 1804-1876*. 4 volumes. Paris: P. Ollendorff, 1899. Le dernier tome est paru en 1926.

¹⁴⁶ Hoogenboom, Hilde, «Wladimir Karénine and her Biography of George Sand: One Russian Woman Writer Responds to Sand», dans Powell, David A., et Shira Malkin. *Le siècle de George Sand*. Amsterdam: Rodopi (Études de langue et littérature françaises), 1998, p. 225-235.

¹⁴⁷ Karénine, *op.cit.*, Tome I, p.45.

ses querelles avec certains amants de sa mère, ses loisirs – on ne peut dire qu’elles témoignent d’un intérêt marqué à son égard, ce qui reflète peut-être la distance survenue entre les époux durant les dernières années de leur vie conjugale, distance gommée encore à ce jour par les générations de descendants et gestionnaires de la mémoire de George Sand.

Ainsi Wladimir Karénine creusera-t-elle à son tour les sillons déjà tracés, celui du fils préféré et celui du dilettante talentueux.

Elle le fait dès qu’elle aborde sa naissance. « Dès le premier jour, elle s’attacha passionnément à lui, et jusqu’à sa mort, il fut pour elle son trésor, sa consolation, sa joie. Ce fut sa passion la plus durable, la plus heureuse, la seule peut-être qui ne l’ait jamais trompée¹⁴⁸.» Subtilement mais avec constance, Karénine laisse ensuite entendre que l’objet de tant d’affection ne la méritait pas entièrement, que sa mère le « gâtait beaucoup¹⁴⁹», qu’elle est allée jusqu’à altérer ses souvenirs, dans ses écrits autobiographiques, pour éviter de heurter « la sensibilité de Maurice¹⁵⁰», qu’elle ne lui avait donné « aucune instruction sérieuse¹⁵¹» et que la rupture avec Chopin fut provoquée autant par les incidents connus que par la complaisance de George Sand à l’égard de son fils. « Maurice Dudevant, en sa qualité de favori de sa mère et assez égoïste de nature (...) jouissait tranquillement de l’existence avec l’insouciance d’un artiste et l’aplomb juvénile d’un enfant gâté¹⁵².» Elle insiste assez fortement sur la mesquinerie de Maurice à l’égard d’Alexandre Manceau qui en était venu à régenter Nohant avec grand soin et dévotion, et dont Maurice ne reconnaissait pas le mérite. Manceau, écrit-elle, se dévouait « souvent à sa place pour sa mère¹⁵³» qui s’assurera néanmoins que tout l’avoir de son compagnon, mort en 1865, revienne à son fils.

Karénine sera plus indulgente pour l’artiste auquel elle accorde une véritable vocation affirmée dès son enfance. « Maurice, que sa mère gâtait beaucoup, ne manifestait de goût

¹⁴⁸ *Ibid.*, Tome I, p.235.

¹⁴⁹ *Ibid.*, Tome I, p.440.

¹⁵⁰ *Ibid.*, Tome III, p.112.

¹⁵¹ *Ibid.*, Tome III, p.443.

¹⁵² *Ibid.*, Tome III, p.443.

¹⁵³ *Ibid.*, Tome IV, p.346.

que pour la peinture¹⁵⁴.» Elle rappelle ses maîtres, d'abord le sculpteur Mercier, puis Delacroix, et ses amitiés qui étaient le plus souvent celles d'artistes, sa participation aux Salons. Elle admire son talent d'illustrateur et s'extasie devant la perfection de son théâtre de marionnettes. Mais elle le voit néanmoins comme un aspirant perpétuel plutôt qu'un véritable créateur. Après avoir énuméré ses multiples talents, elle rend un verdict formel : « Tous ces engouements l'amenaient à des résultats fort respectables, sans lui faire remporter de vraies victoires, sans le faire arriver à la maîtrise dans aucune branche donnée. Ses dessins, ses peintures, quoiqu'ils lui aient acquis plus tard une certaine notoriété, une médaille au Salon et une décoration, paraissent de nos jours fort naïfs et même d'un dilettantisme assez maladroit. Ses croquis, ses portraits au crayon et ses caricatures sont très ressemblants; ses illustrations des légendes berrichonnes et des types de la comédie italienne sont pleines de verve et de fantaisie, mais pourtant ce ne sont pas là les œuvres d'un véritable artiste; on n'y trouve ni la possession de la forme, ni la perfection du métier, sans lesquelles il n'y a point d'artiste¹⁵⁵.» L'exécution se poursuit aussitôt, à propos de son caractère de savant car il n'a pas été, malgré son travail de collection, « un de ces hommes qui font avancer la science¹⁵⁶». Quant à ses œuvres littéraires, elles ont encore moins de mérite. « Enfin les romans démontrent beaucoup d'imagination, de facilité à faire revivre une époque lointaine, une capacité littéraire héréditaire hors de doute, mais à côté des romans de sa mère, ils pâlissent et n'ont pas de valeur¹⁵⁷.»

C'est ailleurs au fil des pages qu'il est possible de glaner des renseignements plus inédits sur Maurice Sand, par exemple son mode de vie plus autonome qu'on l'a dit puisqu'il s'éloigne de Nohant et préfère la vie parisienne dès la fin des années 40 et au cours des années 50, sur d'autres entreprises moins connues dont l'agence pour gens de lettres qu'il tenta de fonder avec son ami Émile Aucante, sur son rôle d'intermédiaire qu'il déploiera à Paris au service de sa mère quand elle s'engagera plus à fond dans l'aventure théâtrale, sur son travail qu'on dirait aujourd'hui de « chercheur » pour les œuvres romanesques de sa mère, lorsqu'elles requéraient des connaissances ethnologiques ou scientifiques.

¹⁵⁴ *Ibid.*, Tome I, p.440.

¹⁵⁵ *Ibid.*, Tome III, p. 444-445.

¹⁵⁶ *Ibid.*, Tome III, p.445.

¹⁵⁷ *Ibid.*, Tome III, p. 445.

Mais au total une ombre forte plane sur le personnage, dont on ne peut douter qu'elle ait été générée par les liens de l'auteure avec Lina Sand, à l'égard de laquelle elle pousse un cri du cœur. « Et tandis que l'on ne parle de Maurice Sand que sur un ton dithyrambique, qu'on s'extasie toujours sur ses multiples talents, d'aucuns – et ils sont assez nombreux – parlent de « Mme Maurice » avec une condescendance méprisante ou bienveillante¹⁵⁸. » On peut se demander où elle avait pu entendre pareil dithyrambe, tout à fait inexistant à l'époque. Malgré l'étendue de son ambition, la biographie de Karénine se termine, comme toutes les autres, sur la mort de George Sand et ne porte pas d'attention à sa descendance.

Outre le fait assez étonnant que l'énorme travail de Wladimir Karénine ait eu un écho limité en France – c'est à peine si on y trouve quelques références rapides dans les cercles voués à la mémoire de George Sand et cela tout au long du 20^e siècle – il ne faut pas s'étonner qu'il ait peu fait pour modifier l'image de Maurice qui s'installait dans les exégèses sandiennes. La richesse accrue des renseignements, dans un ouvrage aussi touffu, n'avait rien modifié aux automatismes de l'analyse.

De même la biographie de Karénine échoua-t-elle, malgré sa volonté, à briser le cliché durable qui couvrait pudiquement les amours de George Sand du voile de la maternité égarée. Karénine dénonçait vertement cette « confusion de sentiments » chez les biographes et les critiques. Elle accusait George Sand elle-même de « profaner l'idée et le nom "d'amour maternel" en l'employant dans sa vie privée et dans ses romans écrits (...) sans se soucier que ce soit là une forme de "sacrilège" à l'égard de son cher Maurice¹⁵⁹ ». Ce sera une des rares réserves morales de Karénine à l'égard du sujet de sa recherche, réticence d'ailleurs ignorée par les biographes qui la suivront.

Entre la publication en France du troisième et du quatrième tome de la grande biographie signée Karénine, paraîtra en 1919 un travail apparenté et fort studieux aussi, celui de Louise Vincent qui affirme s'en tenir aux rapports de George Sand avec le Berry¹⁶⁰. Cet

¹⁵⁸ *Ibid.*, Tome IV, p. 414.

¹⁵⁹ *Ibid.*, Tome III, p. 674-675.

¹⁶⁰ Vincent, Marie-Louise. *George Sand et le Berry*. Paris: É. Champion, 1919.

exercice de « géographie littéraire¹⁶¹» a fort déplu aux admirateurs de George Sand car il donnait une image assez favorable de l'époux généralement honni, Casimir Dudevant. Il ajoutait des noms à la liste des amants et présentait George Sand en talentueuse personne certes, mais mâtinée d'un certain cynisme moral. Maurice y est encore une fois décrit comme l'objet d'un amour maternel excessif, au point où la mère aurait contribué au déshonneur d'une jeune femme hôtesse du manoir (Augustine Brault) pour permettre à Maurice d'en faire son amante, histoire souvent démentie mais persistante. Louise Vincent prend toutefois le contre-pied des évaluations de Karénine à l'égard des réalisations de Maurice, du moins pour ce qui est de ses travaux scientifiques dont plusieurs touchaient évidemment le Berry. Elle semble, à ce propos, fortement documentée. Elle cite une lettre inédite de l'ingénieur Louis Maillard au géologue Olry Terquem (1797-1887) qui dit Maurice « aussi fort en géologie stratigraphique que maint géologue de la capitale¹⁶²», elle rappelle qu'il a été admis en 1863 à la Société géologique de France, que le Museum d'histoire naturelle a positivement accueilli ses dons « d'échantillons d'arkoses¹⁶³», qu'il deviendra aussi un « maître en minéralogie¹⁶⁴» ainsi qu'en entomologie, domaine où il poussera sa recherche loin de Nohant, en Auvergne, en Provence, dans les Alpes et les Pyrénées, et qu'il produira un ouvrage sur les papillons¹⁶⁵ « apprécié des savants¹⁶⁶». Au plan artistique, elle ne saluera toutefois que le théâtre des marionnettes, en s'intéressant surtout à son grand succès à Paris après la mort de George Sand et en l'attribuant à une maîtrise approfondie. « Trente ans de tâtonnements et d'efforts, ce n'était pas trop pour un pareil succès¹⁶⁷.»

Maurice Sand n'était qu'un personnage secondaire dans le grand jeu biographique qui commençait alors à s'organiser autour de George Sand et ces appréciations divergentes de son talent ne donnent pas lieu, à proprement parler, à un débat. Il s'agit d'observations incidentes, qui n'attirent pas l'attention. En 1927, l'année qui suivra la parution du

¹⁶¹ Mark-Spire, Thérèse. «George Sand et le Berry», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 1954, p. 193-207.

¹⁶² Vincent, *op. cit.*, p.466.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 466.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 471.

¹⁶⁵ Sand, Maurice, et Alphonse Depuiset. *Le monde des papillons : promenade à travers champs*. Paris: Rothschild, 1867.

¹⁶⁶ Vincent, *op. cit.*, p.487.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 506-507.

dernier tome de l'ouvrage de Wladimir Karénine, paraîtront pas moins de trois biographies de George Sand, toutes proposées par des auteurs étrangers, qui n'accorderont pratiquement aucune réelle importance à cette question et se contenteront d'évoquer la personne de Maurice selon les clichés habituels : le fils (trop) adoré, le touche-à-tout de quelque talent.

La moins intéressée, et surtout la plus insignifiante, sera celle que signe Mary F. Sandars¹⁶⁸ qui salue le travail de Karénine mais frôle dangereusement le plagiat de l'ouvrage de sa compatriote Bertha Thomas – dont elle copie jusqu'à la mauvaise orthographe des lieux. Il s'agit d'un portrait-culte effusif où les références à Maurice alignent les anecdotes habituelles, de sa naissance à la mort de sa mère pour qui il fut « the lasting joy of her life¹⁶⁹ », étant entendu que Sand était douée pour la maternité au point d'en faire profiter ses amants. « A maternal feeling was always strong in her love affairs¹⁷⁰. »

De l'autre côté de l'Atlantique, deux féministes américaines voudront contribuer à une réinterprétation de la vie de George Sand, moins pour participer au décompte des amants que pour en faire une sorte de monument vivant à la liberté d'aimer. Les titres de leurs ouvrages en témoignent: Mary Jenney Howe (1870-1934) publie *George Sand, The Search for Love*¹⁷¹ et Elizabeth Schermerhorn présente *The Seven Strings of the Lyre, The Romantic Life of George Sand*¹⁷². Tout en s'enrichissant des quelques précisions factuelles désormais disponibles, les portraits de Maurice se nuancent à peine et semblent tirés surtout de témoignages de survivants ou descendants qui l'auront connu assez tard, durant les quelques années où il s'était retiré à Nohant (de 1886 à sa mort en 1889) et s'était intéressé de plus près aux activités agricoles. Pour Schermerhorn, qui en fait une sorte de profiteur aimable de l'aisance de sa mère, son destin finit par se résumer à celui de « farmer with scientific tastes¹⁷³ », ce qui semble écarter une vocation artistique bien que la biographe démontre une connaissance assez exacte des romans et du théâtre de ce

¹⁶⁸ Sandars, Mary Frances. *George Sand*. London: R. Holden & Co. Ltd., 1927.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.61.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.23.

¹⁷¹ Howe, Marie Jenney. *George Sand : the search for love*. [s.l.]: R. West, 1927.

¹⁷² Schermerhorn, E. W. *The seven strings of the lyre : the life of George Sand 1804-1876*. [s.l.]: Heinemann, 1927.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 267.

« fermier ». Le dilettantisme demeure la clé de l'analyse. Maurice est un sage piocheur « who had discovered that since the world is so full of a number of things, the wisest plan is to wear sabots and a peasant's smock and have a nibble at them all. Maurice had many avocations but no vocation, and was passing through life very pleasantly and profitably without it¹⁷⁴».

Plus proche de la copie que de l'intertextualité, Mary Jenney Howe pose un verdict analogue. «The gifted Maurice was too versatile to choose a vocation or even adhere to one avocation. In consequence, he remained a greatly admired amateur in many arts and never became a recognized artist¹⁷⁵. » Quelques erreurs étonnent dans ce récit d'une biographe qui se targue d'avoir rencontré Aurore Sand, la fille aînée de Maurice. Rappelant par exemple que George Sand n'avait pu être admise à la masculine Académie française, elle affirme que son fils y sera élu, « this was generally considered a more appropriate recognition of the name George had made famous and of the contribution she had added to the literary glory of France ¹⁷⁶». Sous cette erreur – peut-être née d'une confusion autour des académies nationales scientifiques où Maurice Sand fut admis – s'esquisse une pointe de ressentiment envers Maurice qui prendra forme un peu plus tard au 20^e siècle avec le développement des lectures féministes de la vie et de l'œuvre de George Sand. Le fils trop aimé n'appartient-il pas, lui aussi, à la longue liste des hommes qui ont abusé de l'affection de l'écrivaine et dont on peut douter de la sincérité? Et surtout, est-il le véritable auteur de ses œuvres ou un faux artiste sublimé et aidé par sa mère? Une sorte de rivalité entre les mérites de la mère et du fils est sur le point de s'installer au fil des essais et analyses, à propos de la véritable direction du théâtre de marionnettes, de la rédaction indépendante ou non des romans de Maurice Sand, de l'autonomie de ses recherches scientifiques et de la valeur de sa carrière d'illustrateur largement liée aux publications de sa mère. Ces questions ne sont pas posées aussi clairement dans les premiers portraits et biographies de la romancière mais les réflexions psychologiques, qui s'affinent autour de la personnalité de George Sand, commencent à les suggérer.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 165.

¹⁷⁵ Howe, *op.cit.*, p. 310.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.338

Ainsi Mary Jenney Howe, mauvaise biographe mais sandienne de choc (elle devint membre du conseil de la Société des amis de George Sand) intitule-t-elle un chapitre *Mother George* moins pour évoquer Maurice que pour souscrire à son tour à la thèse du paradigme maternel dans les amours de George, tout en élargissant fortement le cercle des favoris. George Sand, explique-t-elle, s'entourait de jeunes célibataires auxquels elle servait à la fois de mère et de père et poussait si loin ce rôle de chef de famille, en quelque sorte androgyne, que même son dernier amant, le graveur Alexandre Manceau qui sembla régenter de façon assez virile la vie quotidienne et le domaine pendant des années, assumait le rôle traditionnel de la femme dont elle était le mari.

Véritable industrie, l'examen de la personnalité complexe de George Sand eu égard à la différence ou à la ressemblance des sexes, se trouvait sur la rampe de lancement où nous la quitterons puisque là n'est pas le propos de cette thèse. Mais la production de la mémoire de Maurice Sand allait en être durablement affectée.

2.1.4 Les premiers aperçus autonomes de Maurice Sand

Malgré la tendance lourde qu'établit jusqu'ici la revue des écrits des premières décennies postérieures à la mort de George Sand, l'œuvre de son fils, pour mineure qu'elle soit eu égard à l'ampleur de celle de sa mère, aurait pu être l'objet d'une réévaluation. L'un de ses romans avait été traduit aux États-Unis¹⁷⁷, les illustrations issues de son ouvrage sur la Commedia dell'arte étaient reprises en d'autres ouvrages savants, son théâtre de marionnettes était connu des cercles où se renouvelait et se transformait ce mode d'expression.

Les tout premiers écrits qui lui sont consacrés, ceux dont il est le personnage principal, en témoignent. En février 1889, sept mois avant sa mort, l'écrivaine Alice Durand (1842-1902), connue sous le pseudonyme Henry Gréville, lui consacre un article monographique dans la réputée revue *L'Artiste*¹⁷⁸. Il s'agit d'un éloge pratiquement sans réserve, dont elle semble avoir conçu le projet dès 1884 en accompagnant Maurice à

¹⁷⁷ Sand, Maurice. *Callirhoé*. Philadelphia: Claxton, Remsen, and Haffelfinger, 1871.

¹⁷⁸ Gréville, Henry. « Maurice Sand », *L'Artiste : Revue de Paris, Histoire de l'art contemporain*, 1889, volume I, 77-88.

l'inauguration du monument à George Sand à la Châtre, moment où elle aurait senti chez lui « de l'estime et de l'affection », lui écrit-elle dans une lettre qui semble vaguement éprise, le 31 décembre 1888¹⁷⁹. « C'est là que je me suis promis de vous élever un jour à vous votre monument », annonce-t-elle en réclamant des documents autres que littéraires qui pourraient nourrir ce qu'elle prévoit être « un travail sérieux qui sera votre biographie ». Elle en prévoit publication dans une revue d'art et assure répondre ainsi à « un besoin de réparation envers vous d'une ingratitude dont la généralité du public est coupable ».

Le texte publié n'aura pas l'ampleur annoncée, il tient en une dizaine de pages qui réussissent néanmoins à rendre compte de l'étendue et de la diversité des réalisations de Maurice Sand. La monographie, qui sera également publiée en tiré à part¹⁸⁰, intéresse surtout par une analyse jusque là inédite de ce que les biographes de George Sand voyaient comme de la dispersion. Comme eux, Henry Gréville remarque qu'il « n'a jamais pu s'astreindre à un seul but, une seule carrière », mais c'est un comportement qu'elle ne censure pas. Au contraire, ce qu'on voit poindre dans cette analyse toute intuitive, c'est l'observation d'un fil conducteur qu'on dirait aujourd'hui « transversal » dans les intérêts et les productions de Maurice Sand. Et ce fil est un penchant pour le fantastique. « Le goût du fantastique se développa de plus en plus en lui et ce goût qui devait plus tard lui inspirer de si curieux romans, se traduisit d'abord par des illustrations.» Elle relie ainsi le premier projet d'illustration pour les œuvres de Rabelais – jamais publié et dont les originaux se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque municipale de Montpellier¹⁸¹ – au document célèbre que seront les *Légendes rustiques*¹⁸², textes de George Sand dont Maurice, connaisseur du patrimoine berrichon, tirera des scènes fantomatiques encore convoquées dans les publications d'aujourd'hui. Qui plus est, elle suggère un lien avec ses travaux plus scientifiques, dont l'ouvrage savant intitulé *Le Monde des papillons*, « étude approfondie, poésie intime et pénétrante », écrit-elle en

¹⁷⁹ Bibliothèque historique de la Ville de Paris (BHVP). *Fonds Sand*, H531. Lettre du 31 décembre 1888.

¹⁸⁰ Gréville, Henry. *Maurice Sand*. Versailles: impr. de Cerf et fils, 1889.

¹⁸¹ Gudin de Vallerin, Gilles. « Gouaches et dessins de Maurice Sand pour une édition de Rabelais par George Sand (1842-1850) », dans Andréani, Roland, et al. *Des moulins à papier aux bibliothèques : le livre dans la France méridionale et l'Europe méditerranéenne (XVIe-XXe siècles), actes du colloque tenu les 26 et 27 mars 1999 à l'Université Montpellier III*. Montpellier: Université Paul-Valéry Montpellier III, 2003, T. II, p. 445-461.

¹⁸² Sand, George, et Maurice Sand. *Légendes rustiques*. Paris: A. Morel, 1858.

s'intéressant au texte à teinte romanesque qui accompagne ce travail d'érudition et d'illustration minutieuse. Elle signale de même la parenté entre certains de ses romans et ses recherches en paléontologie ou géologie, comme s'il s'agissait encore là d'une saisie en simultané d'angles divers de création. Entre un roman comme *Callirhoé*¹⁸³ et une monographie sur sa découverte d'un *Atelier de silex taillés*¹⁸⁴ près de la Châtre, elle voit une continuité, une cohésion de l'imaginaire. « Lorsqu'il étudiait une époque géologique, l'époque s'emparait de lui (...); par une sorte d'intuition que possèdent seuls ceux qui ont assis leur fantaisie sur les bases solides de la science, il reconstituait ce qu'il ignorait encore¹⁸⁵.» Et c'est toujours la ligne fantastique qui le conduit. « Le goût du fantastique, inné chez l'artiste, s'y donnait carrière, avec un mélange de réalité surprenante, si bien que le lecteur, en fermant le livre, ne savait plus s'il avait lu un roman ou fait un rêve¹⁸⁶», écrit-elle encore de *Callirhoé* en donnant ainsi, à l'avance, une définition du fantastique comme lieu de l'hésitation, notion qui deviendra près d'un siècle plus tard une véritable orthodoxie de l'analyse littéraire. Elle évoque d'autres romans de Maurice Sand qui feront surgir des mondes oubliés, jusqu'au tout dernier parmi les œuvres publiées, *La fille du singe*¹⁸⁷, paru en 1886, « où sa tendresse pour les aventures s'est mariée d'une façon amusante avec les données scientifiques modernes, tout en satisfaisant son goût pour la mystification¹⁸⁸». Elle est en fait si attachée à suggérer des transversalités dans les travaux de Maurice Sand qu'elle attribue son talent d'acteur (au théâtre d'improvisation à Nohant) à sa capacité de pénétrer dans les mondes qu'il ne pouvait qu'ignorer. Ce qui la mène aussi au théâtre de marionnettes à propos duquel elle formule une distinction capitale qui sera longtemps ignorée par ceux qui en évoqueront le souvenir, même avec sympathie. Dès 1858, Maurice Sand avait tenté pour la première fois de faire migrer ses pupazzi à Paris, dans son atelier. « C'est à Maurice seul que revient l'honneur d'avoir fondé en France un véritable théâtre de fantoches où ne se trouvent ni Polichinelle ni le chat des guignols; tout ce qui est venu après 1858 dérive uniquement des marionnettes de

¹⁸³ Sand, Maurice. *Callirhoé*. Paris: Michel Lévy frères, 1864.

¹⁸⁴ ---. *Notice sur un atelier de silex taillés des tems préhistoriques aux environs de La Châtre (Indre)*. La Châtre: H. Robin, 1879.

¹⁸⁵ Gréville, *op.cit.*, p.85.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.86.

¹⁸⁷ Sand, Maurice. *La fille du singe (roman humoristique)*. Paris: P. Ollendorff, 1886.

¹⁸⁸ Gréville, *op.cit.*, p.87.

la rue Boursault¹⁸⁹», écrit-elle en faisant allusion au succès mondain que connaîtront d'autres théâtres du genre à la fin du siècle, notamment les spectacles de la rue Vivienne et le théâtre d'ombres du Chat noir.

C'est pourtant ce tissage de l'érudit et du poète qui a fait obstacle à la reconnaissance de la valeur des œuvres de Maurice Sand, croit sa biographe. « Au siècle dernier, un homme comme celui-là, avec son esprit chercheur, encyclopédique, se serait fait une place d'honneur parmi les plus célèbres¹⁹⁰», conclut-elle en posant son diagnostic : il lui a manqué de se cantonner dans une spécialité, de se mettre lui-même en lumière, et de se refuser à « un grain de jactance », notamment auprès des journalistes. Certes un peu courte, l'analyse pose néanmoins Maurice Sand en marge des conditions qui auront fait les grands littéraires du 19^e siècle, dont la figure de l'écrivain, à la fois sujet et objet d'une médiation sans précédent. Mais c'est moins au siècle passé qu'appartient le modèle auquel pourrait se rattacher Maurice Sand qu'au siècle qui va naître peu après son décès.

La vive admiration et l'intéressante intuition d'Alice Durand-Gréville resteront toutefois sans écho, comme nous l'avons constaté en passant en revue les portraits et biographies de George Sand qui paraîtront après le décès de Maurice Sand et qui ignoreront ce texte, même s'il était signé par une écrivaine connue et estimée. Sa seule fortune, paradoxale, aura été de subir un véritable plagiat dans le *New York Times* qui consacra un article aux décès rapprochés de Maurice Sand, en septembre 1889, et de Villiers de l'Isle-Adam, en août 1889¹⁹¹. Sans vergogne, la longue notice nécrologique est un calque, sous forme sommaire, de l'écrit d'Henry Gréville. Le signataire impudent pose néanmoins ses initiales « H.B.P. » au bas de l'article. Certes indélicat, le procédé eût pu avoir quelque influence sur la mémoire de Maurice Sand. Mais le texte ne semble pas avoir traversé à nouveau l'Atlantique.

De diffusion restreinte au point d'être nulle, un autre texte passera en revue l'existence et une partie de l'œuvre de Maurice Sand. Intitulé *Maurice Sand, simples notes*, il paraît

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 84. On verra plus loin que Maurice Sand avait déjà donné des spectacles de marionnettes dans son atelier parisien dès 1853, mais il s'agissait d'improvisations plus informelles.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹⁹¹ H.B.P. « Two Unpopular Frenchmen : Maurice Sand, Villiers de l'Isle-Adam », *New York Times*, Sep. 15, 1889.

dans la Revue du Berry en 1898¹⁹². L'auteur, dont on ignore tout, passe en revue les principales étapes de la vie de Maurice Sand en puisant uniquement aux écrits autobiographiques de sa mère et à sa correspondance, dont une partie avait été publiée en 1882. Il ne pose pas de jugement de valeur, sauf pour décréter qu'il faut voir Maurice Sand comme « dessinateur et peintre » puisque la littérature fut subsidiaire pour lui, notamment en comparaison avec l'œuvre de sa mère. Ay se livre ensuite assez longuement à une critique technique des dessins de Maurice Sand, sa préférence allant aux illustrations de l'album *Légendes rustiques* dont il apprécie tellement le rendu fantastique qu'il va jusqu'à déplorer la présence, dans l'ouvrage, des textes d'accompagnement signés par George Sand. Il consacre quelques paragraphes aux ouvrages littéraires, surtout parce qu'il y décèle « le peintre sous l'écrivain », et qu'il s'était donné comme objectif, écrit-il en conclusion, de remettre en lumière un des « *poetae minores* de la peinture¹⁹³ ».

2.1.5 Le Maurice Sand de Roya-Toesca

Il faudra une quarantaine d'années, après la parution de l'essai biographique d'Henry Gréville, avant que Maurice Sand fasse à nouveau l'objet d'une attention particulière, dans un cadre qui fixera pour longtemps les conditions de production de sa mémoire. C'est l'écrivain Maurice Roya (1904-1998), plus tard connu sous son nom véritable de Maurice Toesca, de la longue lignée française des portraitistes littéraires plutôt que des biographes érudits, qui va mettre à découvert un angle ignoré ou vite balayé par la petite industrie du souvenir sandien.

À la fin des années 20, nous l'avons vu, le débat sur les mérites de Sand tend à quitter la France pour migrer chez les féministes étrangères, surtout anglo-saxonnes. En France, le

¹⁹² Ay, George. « Maurice Sand, simples notes », *Revue du Berry*, janvier 1898, p. 35-62. Nous devons cette référence à la chercheuse Claire Le Guillou qui la signale en 2009 dans la présentation de son édition critique de *Callirhoé*. Les Fonds patrimoniaux de La Châtre nous ont communiqué une photocopie du même texte, intitulé cette fois *Maurice Sand*, et publié sans date d'édition à Foix, par l'imprimerie J. Fra. Nous n'en avons trouvé trace dans aucun catalogue. George Ay a illustré le texte de trois dessins de sa main, images de Nohant et ses alentours, dont l'un porte distinctement la mention « 1931 », ce qui date approximativement la parution de l'opuscule. L'exemplaire conservé à La Châtre porte une dédicace manuscrite à Aurore Sand, la fille de Maurice Sand, mais elle n'est pas datée.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 32.

seul ouvrage consacré entièrement à George Sand durant l'entre-deux guerres paraîtra en 1928 dans une collection populaire, dite *Les Grandes amoureuses*, dirigée par l'écrivain Paul Reboux aux Éditions du Laurier¹⁹⁴. Il en a confié la rédaction au jeune Maurice Roy, qui l'écrivit sous pseudonyme avant de reprendre plus tard son nom de Toesca. Le ton est léger, les références totalement absentes, le récit est construit sur le mode de la fiction romanesque à l'eau de rose : description des paysages, reconstitution de dialogues et d'états d'âme, exaltations à partager. Ainsi de la rencontre de la future George Sand avec Aurélien de Sèze : « Aurélien saisit sa compagne dans ses bras et la presse ardemment contre sa poitrine. L'amour en un instant fait le reste. Les deux amants sont attirés l'un vers l'autre et leurs lèvres vont s'unir pour le premier baiser¹⁹⁵. » L'ensemble du texte est de la même eau, jusqu'à l'ultime paragraphe, description de la mort de George Sand : « Les yeux fermés et la bouche close, George Sand dormait. Et, pour la première fois peut-être unis dans le même sentiment, ses enfants pleuraient à genoux autour de son cadavre¹⁹⁶. » Ce sera l'un des rares passages du livre où il sera question des enfants. Sur Maurice en particulier, on retrace tout au plus, vers la fin de l'ouvrage, quelques lignes de portrait, extirpées en vrac des biographies déjà parues. « En l'année 1846, Maurice avait vingt-trois ans. Il était l'enfant chéri de sa mère. Ses moindres caprices lui étaient passés. Littérateur, dessinateur, plutôt paysan que gentilhomme campagnard, doué d'une intelligence commune, il avait, dès le premier jour, vu en Chopin un intrus¹⁹⁷. » Il ajoutera un peu plus loin, à propos du théâtre de marionnettes, que Maurice l'a construit. « Comme il est à moitié peintre il a fabriqué les décors et comme il est aussi à demi littérateur, il sait improviser de petites pièces¹⁹⁸. »

Cinq ans après la parution de cette bluette, l'éditeur Rieder publie à Paris un autre ouvrage de Maurice Roy, intitulé *Le plus grand amour de George Sand*, d'une tout autre venue¹⁹⁹. Le ton a changé, l'introduction fait état d'une documentation originale, d'échanges avec la fille de Maurice Sand, Aurore Lauth-Sand, et le récit est truffé de notes historiques et de citations de diverses correspondances. Le style est donc celui de

¹⁹⁴ Roy, Maurice. *George Sand*. Étampes: Éditions du Laurier (Les grandes amoureuses), 1928.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.29.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.251.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 195.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 233.

¹⁹⁹ Roy, *op.cit.*, 1933.

l'étude, qui porte une proposition : le « plus grand amour » de George Sand ne fut pas l'un de ses amants mais bien son fils, et c'est lui qui en retour eut le plus d'influence sur son œuvre. « Outre que cet amour maternel et filial détruit bien des légendes et réduit à peu de chose ce caractère presque exclusivement passionnel qu'on a voulu attribuer, en ces dernières années, à la vie de George Sand, il offre sur le travail de l'illustre écrivain des vues nouvelles ou écartées; il nous instruit notamment sur sa carrière d'auteur dramatique et sur le fond même de sa culture scientifique et philosophique. (...) c'est Maurice Sand qui a agi sur l'esprit et l'œuvre de sa mère²⁰⁰.»

En 1952, dans un hommage au philosophe Alain qui lui avait enseigné au lycée Henri IV, Maurice Toesca affirmait qu'il avait pris chez son maître de l'intérêt pour George Sand et que dès l'adolescence, il avait ainsi conçu l'idée de lui consacrer un essai. « Je ne m'appliquai à ce travail qu'après avoir trouvé les éléments d'une thèse qui contredisait en tous points à l'opinion admise par les critiques. Telle était la nature de l'enseignement d'Alain²⁰¹.» Or l'ouvrage de 1933 affirme nettement, d'entrée : « Cet essai ne va à l'encontre de nulle autre thèse. Ce n'est point dans cette intention qu'il fut écrit. Il s'ajoute à de nombreux travaux, en modeste contribution. Et l'auteur a tenu à rendre hommage, sincèrement, à tous ceux de ses devanciers qui, par leurs études, lui ont rendu la tâche plus aisée²⁰².» La clé de l'énigme tient au fait que l'ouvrage publié chez Rieder en 1933 est en réalité une thèse de doctorat d'université soutenue à Besançon en 1931²⁰³. L'information apparaît à certains catalogages qui rétablissent le nom de Toesca mais non dans l'ouvrage lui-même publié sous le pseudonyme Roya.

Le revirement attribué sur le tard à l'influence d'Alain était donc invention mais il conférait de dignes origines à un ouvrage qui avait atteint un succès durable au cours des années 50. Maurice Toesca ne cessera en effet de l'enrichir, il doublera quasiment de volume entre 1933 (180 pages) et sa dernière édition en 1980 (330 pages)²⁰⁴. Il migrera d'abord chez Plon pour deux éditions, en 1945 et 1949, sous le titre *Une autre George*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. XI.

²⁰¹ Maurice Toesca, « Alain, professeur », *Nouvelle revue française*, septembre 1952, p. 28-34.

²⁰² Toesca, *op.cit.*, p. XI.

²⁰³ Toesca, Maurice. *Le plus grand amour de George Sand : Maurice Sand*. Éd. Rieder, 1933. Thèse. Source : Worldcat.

²⁰⁴ ---. *Le Plus grand amour de George Sand*. Nouvelle éd. revue et augmentée. Paris: A. Michel, 1980.

Sand, puis reprendra son titre original plus accrocheur en 1965 chez Albin Michel où il paraîtra aussi sous le label du Cercle du Bibliophile et celui du Club de la femme avant de connaître une ultime réédition en 1980. Ces éditions plus tardives sont encore largement disponibles aujourd'hui, de même que la traduction anglaise publiée à Londres en 1947²⁰⁵.

De temps à autre, Toesca a modifié sa version de ses intentions initiales. Sa thèse cherchait à prendre le contrepied du « caractère presque exclusivement passionnel qu'on a voulu attribuer, en ces dernières années, à la vie de George Sand » en démontrant que sa seule vraie passion avait été réservée à son fils. Un peu plus tard, avec « une autre George Sand », il voudra surtout démontrer que sa véritable nature n'était pas celle d'une amante mais bien celle d'une mère, et il traquera les traits d'enfants chez tous les hommes dont elle aura été la maîtresse. Enfin il tendra à prendre rang parmi les auteurs d'analyses féministes renouvelées durant les années soixante, en décrétant que la « vraie femme » est certes d'abord mère, mais aussi et pleinement l'égale de l'homme. « Elle se donne un métier, participe à la politique, défend les réformes sociales... Elle affirme par son exemple et par ses œuvres – son travail – que la femme est l'égale de l'homme », affirme-t-il dans l'entretien qui préface l'édition du Cercle du bibliophile, en ajoutant que « cette conquête n'est qu'à son commencement²⁰⁶ ». Rien d'étonnant à ce que la figure de Maurice Sand, dans cette longue entrevue, ne soit plus qu'une ombre, dépouillée du relief que lui conférait la thèse d'origine.

Romancier, essayiste, scénariste, Toesca manifesta un intérêt soutenu pour George Sand et obtint un haut statut dans les cercles qui se sont formés autour de la mémoire de l'écrivaine. Ainsi devint-il le premier président de l'association française *Les Amis de George Sand*, créée en 1975 à la veille des célébrations du centenaire de sa mort. Il le demeura jusqu'en 1981. Les rares textes qui traiteront de Maurice Sand dans les bulletins des amis seront des paraphrases des écrits de Toesca. L'un des plus substantiels, celui d'Anne Tapissier, paru en 1979, est de cette eau²⁰⁷. L'association française a collaboré

²⁰⁵ Toesca, Maurice. *The Other George Sand*. (Translated by Irene Beeson). London: Dennis Dobson, 1947.

²⁰⁶ Toesca, Maurice. *Le plus grand amour de George Sand*. Paris: A. Michel, 1965.

²⁰⁷ Anne Tapissier, « Maurice Sand », Bulletin de liaison N° 2, *Les Amis de George Sand*, 1979, p. 6-17.

étroitement à la naissance de l'association américaine *Friends of George Sand*, créée en 1976, qui adopte la même attitude à l'égard des enfants de l'écrivaine. Après l'article plagié paru dans le *New York Times* en 1889, Maurice Sand fera tout au plus l'objet d'un autre texte, aux origines encore une fois suspectes, en 1933. Professeur adjoint en lettres romanes à l'Université Columbia, Irving H. Brown publie alors dans une revue universitaire de renom un texte intitulé *George Sand and her Son, Maurice*²⁰⁸. Sans être une copie à la lettre, l'article reprend pour l'essentiel la thèse de Toesca tout juste publiée en France, ce qui pourrait difficilement être une coïncidence. Le texte de Brown court sur neuf pages et ne comporte aucune référence.

« (...) nothing could deeply affect her except in regard to her son is the central truth in the character of George Sand », conclut Brown. Aussi faisant que soit ce bourgeon issu de la thèse de Toesca, il souligne l'une des raisons majeures pour lesquelles Maurice Sand, sans être un inconnu, demeurera méconnu. Ceux qui s'intéressent à lui en font d'abord et avant tout un instrument utile à l'analyse de la psyché de sa mère, le définissent par sa filiation et n'ont aucun intérêt pour ses œuvres.

Maurice Toesca, qui se trouve à l'origine de cette fascination pour la permanence du lien ombilical entre George et Maurice, n'est pourtant pas le plus indifférent aux réalisations du fils. C'est chez lui que l'on peut glaner les jalons du parcours de création propre à Maurice Sand. Il les fait paraître au fil de ses considérations d'un autre ordre, quand il cherche à établir que Maurice a non seulement été le plus aimé des hommes de la vie de George Sand mais également celui qui l'a le plus influencée, proposition moins aisée à formuler. Les amants furent « une phalange de fils spirituels ayant tous un trait commun : c'étaient des hommes faibles, de caractère et de constitution physique (...) Elle les a traités, presque aussitôt connus, comme des enfants. (...) Mais de tous, Maurice fut bien le premier aimé, le plus aimé, et lui seul eut, en retour, une influence sur elle²⁰⁹. »

Il prendra donc acte des « sérieuses dispositions de Maurice pour le dessin et la peinture²¹⁰ » ainsi que de ses projets précoces d'illustration du *Faust* de Goethe ou des ouvrages de Rabelais, et encore de ses études chez Eugène Delacroix. Il présentera

²⁰⁸ Brown, Irving H., «George Sand and her Son, Maurice», *Romantic Review* 24 (1933), p. 201-209.

²⁰⁹ Toesca, *op.cit.*, 1965, p. 34.

²¹⁰ *Ibid.*, p.165.

ensuite chacune des activités créatrices de Maurice comme de véritables talents qui, plutôt que de se développer de façon autonome, s'inscriront dans une collaboration constante à l'œuvre de sa mère, relation qui se déploie en toute réciprocité. L'aspect le plus connu de cette symbiose est certes l'illustration des œuvres de George Sand, souvent évoquée comme un chantage de la mère qui impose les dessins de son fils à son éditeur, mais que Toesca voit au contraire comme un complément d'inspiration. Il met au jour le rôle plus discret de Maurice dans les étalements de savoirs scientifiques souvent présents dans les écrits de George Sand. « À l'attachement que George Sand nourrissait pour le folklore berrichon, Maurice n'était pas étranger. C'était lui le chercheur; lui le dénicheur de chansons, de costumes, de détails pittoresques; lui qui traduisait les visions et les légendes graphiquement²¹¹.» À quelques reprises, il tient à attribuer à Maurice l'intérêt que développera George Sand pour le théâtre, qui serait né à Nohant avec les spectacles de marionnettes dont il attribue la pleine paternité à Maurice Sand. « Ce ne fut pas seulement un phénomène distrayant, comme on l'a cru. De là vint à George Sand le goût d'écrire pour le vrai théâtre – et l'on ne saurait oublier qu'elle compta parmi les auteurs dramatiques les plus joués dans la seconde moitié du XIXe²¹².»

Illustrateur, chercheur, inspirateur, Maurice déploie aux yeux de Toesca d'autres talents particuliers. Il a qualité d'historien, observe-t-il en donnant pour exemple l'ouvrage *Masques et Bouffons*²¹³ à propos duquel il ne tarit pas d'éloges. « C'est un essai remarquable sur la commedia dell'arte. Il reste sur ce sujet l'ouvrage fondamental. (...) Livre extrêmement complet donc, définitif, peut-on dire puisqu'il contient l'histoire détaillée, anecdotique de ces 'bandes d'acteurs-improvisateurs', des 'masques'; en outre, il est illustré d'une façon à la fois précise et habile par les figurines des différents types de la comédie italienne que l'auteur a dessinées lui-même²¹⁴.» Il signale que George Sand en a fait la préface mais, contrairement à ce que plusieurs autres suggéreront gratuitement par la suite, il ne laisse jamais entendre que le texte entier fut de sa plume. De même, s'il évoque l'ardeur toute maternelle avec laquelle elle intervenait auprès des éditeurs pour

²¹¹ *Ibid.*, p.154.

²¹² *Ibid.*, p. 153.

²¹³ Sand, Maurice *Masques et Bouffons. Comédie italienne*. Texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par Alexandre Manceau. Préface par George Sand. 2 volumes. Paris: Michel Lévy frères, 1860.

²¹⁴ Toesca, *op.cit.*, 1965, p.153-154.

les convaincre de publier les œuvres de son fils, il se garde d'insinuer qu'elle les rédigeait ou récrivait elle-même, hypothèse qui a toujours cours en milieu sandien bien qu'aucune démonstration un peu rigoureuse n'en ait jamais été fournie. Sans passer systématiquement en revue les romans de Maurice Sand, Toesca en évoque quelques-uns en insistant surtout sur ce qui les distingue de ceux de George Sand. Leur collaboration, dit-il, « devait les amener à des créations différentes ». La mère ne concevait d'œuvres « qu'imaginatives ou sociales », et le fils puisait « dans la vie quotidienne ses décors et ses traits caricaturaux, humoristiques²¹⁵ ». « Idéalisme » pour l'une, « réalisme » pour l'autre, telle se présente sa curieuse analyse puisque les romans et dessins de Maurice, pour l'essentiel, sont tout sauf réalistes et relèvent plutôt d'une esthétique fantastique ou merveilleuse.

Malgré l'empathie qu'il témoigne à Maurice, Toesca ne semble pas l'avoir vraiment lu et s'en est tenu aux échanges de correspondance à l'égard de ses romans, George Sand ayant copieusement reproché à l'éditeur François Buloz, par exemple, de s'opposer à quelques audaces langagières de son fils. Toesca croit donc déceler dans ces expressions crues un anticonformisme précurseur du réalisme qui « commençait à prendre place dans l'écriture ». De même des échanges épistolaires entre le fils et la mère, qui lui reproche le trop-plein d'érudition dans ses livres, peuvent également avoir induit Toesca en erreur sur le degré de fantaisie qui y côtoyait effectivement un étalement de science.

Le biographe professe d'ailleurs une grande admiration pour le scientifique chez Maurice Sand, dont il souligne notamment les travaux entomologiques et géologiques. « Ses avis sont écoutés par le monde savant²¹⁶ », écrit-il avant de citer quelques lettres d'éminents hommes de science de l'époque qui témoignent d'un intérêt réel pour ses découvertes.

Maurice Toesca dessine donc un personnage qui, contrairement à l'idée qui deviendra solidement reçue, possède un talent réel, écho de celui de sa mère plutôt que pieuse invention de celle-ci, et il le présente sous les traits d'un travailleur studieux plutôt que du dilettante dont le papillonnage – si bien incarné par son intérêt pour les lépidoptères – charmera ou agacera durablement les cercles où se constitue la mémoire sandienne. La

²¹⁵ *Ibid.*, p.142

²¹⁶ *Ibid.*, p. 220.

nature même de la thèse de Toesca le menait à cerner ce personnage de plus près mais on ne peut oublier, en lisant les versions successives qu'il en a données durant près de cinquante ans, que c'est George qui l'intéressait dans ce tableau où Maurice servait de preuve. Il n'a donc pas éprouvé le besoin d'étudier l'œuvre de Maurice pour elle-même, aucun aperçu de la trame des romans n'a été proposé, aucune analyse de la théâtralité spécifique aux marionnettes, aucun relevé des différentes pistes de recherche scientifique. La « notule bibliographique » qui apparaîtra à la fin de chacune des éditions ne contiendra que des ouvrages « de » George Sand et des ouvrages « sur » George Sand. Ceux de Maurice passent aux pertes.

Plus encore, l'observation prend fin, comme toutes les autres, avec la mort de George Sand en 1876. Toesca consacra bien trois pages à la période postérieure, il y évoque surtout les derniers voyages d'un fils endeuillé en mal d'évasion, et un seul travail, celui de l'édition de la correspondance de sa mère. On n'y trouvera rien sur le destin parisien du théâtre des marionnettes qui prit son essor à cette époque, ou encore sur la continuité de recherches archéologiques publiées, ou encore sur la parution d'un autre roman, *La fille du singe*, en 1886. La conclusion parle d'elle-même : « Dans la vie de George Sand, on ne peut trouver *l'amour* qu'en mettant en jeu Maurice Sand, son fils, à la condition qu'on entende sous ce mot le sentiment supérieur à tous les autres parce que rien ne peut l'ébranler, parce que rien ne peut le remplacer. (...) quand on a considéré, ainsi que je viens de le faire dans ces pages, cet amour de la mère pour son fils, du fils pour la mère, en une continuité qui s'étend sans heurt d'un bout de la vie à l'autre, on ne peut plus admettre pour George Sand la légende d'une existence dispersée dans un vagabondage sentimental²¹⁷.»

L'objectif réel de Toesca, défense et illustration de l'honneur moral malmené de George Sand, n'a été que partiellement atteint, nous le savons. De même, le portrait finalement assez nuancé qu'il a proposé de Maurice Sand, de façon incidente, n'a pas ouvert la voie à une relecture de sa production artistique, littéraire, scientifique. En faisant de lui un fils plutôt qu'un être, il bloquait d'ailleurs cette voie et pavait celle qui se tracerait, ineffaçable. Ainsi en 2010, le luxueux album commémoratif de près de 400 pages qui

²¹⁷ Toesca, *op.cit.* p. 249-250.

sera publié par des gardiennes de sa mémoire, s'intitulera, dans un graphisme dont les majuscules et les minuscules ont un sens : MAURICE, fils de George SAND²¹⁸ **(Illustration 1)**. L'on pourrait aborder la construction de la mémoire de Maurice Sand en reprenant ces mots qui ouvraient l'étude de Toesca sur la mère, dès la première réédition de sa thèse en 1945 : « Les morts portent longtemps la tunique que leur a tissée la réputation de leurs contemporains²¹⁹. »

2.1.6 Les psychanalystes amateurs

« Personne n'a encore psychanalysé George Sand... Je sais bien, il y a psychanalyste et psychanalyste. Mais rien n'interdit d'espérer qu'il s'en trouve un, sérieux, pour entreprendre cette exploration. » Nous sommes en 1976, année anniversaire de la mort de George Sand et le sandien par excellence qu'est Georges Lubin, dresse, pour la revue *Romantisme*, un *Dossier George Sand*²²⁰, qui fait le point sur les éditions et rééditions en cours, sur les colloques et recherches, et sur les carences encore importantes des travaux à mener sur la personne et l'œuvre de George Sand.

À défaut de psychanalyste « sérieux » qui reste encore à dénicher, le cas George Sand aura, tout au long du 20^e siècle, donné du grain à moudre à une importante brochette de psychanalystes amateurs dont Maurice Toesca, avec sa thèse sur le caractère foncièrement maternel des amours de George Sand, aura été le précurseur. Sans nécessairement souscrire à cette thèse qui la décrète « vraie femme » parce que « vraie mère », et parfois même en la réfutant, les biographes vont se succéder qui, peinant à ajouter beaucoup aux jalons déjà connus de la vie de George Sand, vont en refaire le parcours en lui appliquant un prisme psychologisant. Il ne s'agit plus de la condamner, il faut plutôt la comprendre. On s'éloigne des grilles d'analyses littéraires ou politiques antérieures pour spéculer plutôt, à partir de la liste toujours croissante de ses amants avérés, sur les clés de ses comportements sinon scandaleux du moins atypiques. L'élargissement de l'accès aux archives nourrit ce mouvement qui tient aussi à la vitalité

²¹⁸ Sand, Christiane, et Sylvie Delaigue-Moins. *Maurice, fils de George Sand*. Paris : Lancosme; Éditions du Patrimoine; Centre des monuments nationaux, 2010.

²¹⁹ Toesca, *op. cit.*, 1945, p. II.

²²⁰ Lubin, Georges. « Dossier George Sand », *Romantisme* 1976, p.86-93.

de la littérature française d'après-guerre, effervescente modernité qui déclassé l'œuvre de George Sand, dont le style et le propos appartiennent à un temps révolu. Ce ne sont plus ses idées qui font débat, ni ses mœurs qui choquent. Seule sa nature pose des problèmes d'actualité.

Émergeront ainsi des regards directs sur la sexualité de George Sand, terrain de débats souvent proches de l'acrimonie entre biographes successifs. L'effet net de ces publications, sur la mémoire de Maurice Sand, sera un retour rapide aux limbes d'où Toesca avait semblé vouloir le tirer, ainsi qu'aux poncifs qui le définiront jusqu'à ce jour.

Les tout premiers protagonistes de cette série garderont encore un œil curieux sur le fils Sand, tout en annonçant les regards sommaires à venir. Ce sera le cas par exemple de John Charpentier (1880-1949) qui obtiendra en 1939 un Grand Prix de la critique littéraire pour une biographie qui, la première, veut s'intéresser directement à la sexualité de George Sand, non pour la dénoncer mais pour affirmer l'influence, sur ses œuvres, de sa frigidité présumée et de son ambivalence²²¹. Alors que Toesca est absent de la liste de ses sources, il copie carrément son propos en l'accentuant d'une interprétation freudienne. Chopin, Sandeau, Musset, écrit-il, furent « des amants-enfants dans les caresses de qui elle a puisé un arrière-goût d'inceste²²². » Pour sa part, il s'intéresse peu à Maurice, sauf pour lui attribuer en partie la création du théâtre de marionnettes dont il affirme tout de même qu'il est « entré aujourd'hui dans l'histoire littéraire ». Mais il le campe aussi comme un « peintre qui, trop dilettante pour devenir un grand artiste, passait le meilleur de son temps à sculpter dans des souches de tilleul les petites figures » de ce théâtre²²³. Le profil du talentueux dilettante oisif est installé.

Il l'est en France et à l'étranger, où le personnage George Sand continue à fasciner. Ainsi Frances Winwar (1900-1985), biographe et romancière américaine, publie en 1949 *The Life of the Heart, George Sand and her Times*²²⁴ qui reprend et développe explicitement l'hypothèse de la frigidité de George Sand, cette « self-confessed anomaly²²⁵ » qui

²²¹ Charpentier, John. *George Sand*. Paris: Tallandier, 1936.

²²² *Ibid.*, p. 194.

²²³ *Ibid.*, p. 239.

²²⁴ Winwar, Frances. *The life of the heart: George Sand and her times*. New York, London: Harper & Brothers, 1945.

²²⁵ *Ibid.*, p. 65.

s'exprimerait clairement dans le roman *Lélia*. L'ouvrage, qui obtiendra un certain rayonnement et qui sera notamment traduit en allemand, reprend à l'égard de Maurice les évaluations sommaires alors en gestation. « Even though talented in painting and writing, and with an adoring presence constantly at his elbow providing encouragement and opportunity, Maurice never rose above the accomplishment of an amateur, even if the Sand influence ultimately obtained him a medal at the Salon and an honorary decoration. His novels never succeeded in being more than scrub in the shadow of his mother's oaks. As a person he had none of her largeness and generosity²²⁶.» Pointe ici une forme d'hostilité qui, s'ajoutant au peu d'estime ou d'intérêt pour l'œuvre, fera également son chemin dans les décennies à venir, notamment chez certaines biographes femmes.

Dans cette lignée des scrutateurs de la psyché sandienne viendra ensuite Jacques Vivent (1892-19..), qui étudie *La vie privée de George Sand*²²⁷. Il la voit lui aussi ambivalente, homme et femme à la fois, maternelle et amoureuse mais surtout broyeuse de ses amants, de ceux qu'elle maternelle comme de ceux qu'elle admire. Toesca est là aussi absent des sources indiquées par l'auteur mais il semble lui avoir emprunté directement le profil qu'il trace de Maurice Sand. Il le présente apprécié de son maître Delacroix, il dénombre plusieurs de ses projets particuliers – projet d'illustration des œuvres de Rabelais, publication d'ouvrages de références sur les papillons, sur la commedia dell'arte, ainsi que divers romans et travaux scientifiques. Il s'attarde au théâtre des marionnettes dont il lui donne le plein crédit, en s'inspirant quasiment à la lettre de l'analyse d'Alice Durand-Gréville, mais sans la mentionner. « Cependant, si son nom survit, il ne le devra qu'à ces Marionnettes qu'il a animées en grand artiste, avec tous les raffinements de la mise en scène, de l'éclairage et du décor, introduisant ainsi en France, le premier, ces « fantocci » qui n'étaient jusque là, chez nous, que pantins grossiers, mais qui ont tenté, depuis, de très grands hommes de théâtre²²⁸.» Ce plagiat discret avait été néanmoins précédé du jugement général habituel, qui donne lieu à une brutale contradiction. « C'est le type même du dilettante, apte à tout et n'excellant en rien, attiré tour à tour par les arts, les sciences et les lettres, amateur plein de goût et de finesse, mais de qui le talent est inégal

²²⁶ *Ibid.*, p. 250. Notons que Maurice Sand a obtenu la légion d'honneur après la parution de *Masques et Bouffons*, mais qu'il n'a jamais reçu une médaille du Salon, déception répétée pour lui au cours des ans.

²²⁷ Vivent, Jacques. *La vie privée de George Sand*. Paris: Hachette (Les vies privées), 1949.

²²⁸ *Ibid.*, p. 250.

du nom qu'il porte²²⁹.» Vivent exprime néanmoins une sympathie envers la condition de Maurice, il le range parmi les enfants de personnages célèbres, qui semblent favorisés à la naissance mais qui éprouvent de la difficulté à développer leur génie propre par la suite. « Condamnés, dès leurs débuts, à affronter une comparaison redoutable, comme les filles des mères trop belles, ils devront, à moins d'un génie exceptionnel ou d'une vocation originale, vivre éternellement à l'ombre d'une gloire qui ne sera jamais la leur²³⁰.»

Ce mélange d'intérêt réel et d'empathie à l'égard de Maurice Sand vient, chez les biographes modernes de George Sand, de s'exprimer pour la dernière fois. La fascination pour la psyché de Sand va aller s'accroissant dans le siècle et Maurice Sand devient – curieusement étant donné les liens mère-fils étroits que tous affirment – au mieux une ombre et souvent un disparu.

Un peu à contre-courant, la biographe et romancière française Jeanne Galzy (1883-1977) tente en 1950²³¹ de proposer une relecture de l'œuvre tout en reconnaissant que la question d'une George Sand « normale ou pas normale²³²» a pris le dessus sur toute autre. Au terme d'un travail studieux sur l'ensemble des créations sandiennes, qui sera largement ignoré, elle se résigne à jouer elle-même le jeu des profondeurs psychologiques et plaide pour qu'on reconnaisse à la romancière une « double nature », un cerveau qui « n'est pas féminin » et des qualités de cœur qui le sont²³³. Mais ce sont les amants qu'elle convoque alors en preuve, et non le fils, qui se retrouve dans sa case déjà bien formée et fermée. « Maurice a un talent d'improvisateur et d'acteur. Il se laisse parfois aller à des improvisations charmantes. Il est doué pour tout et, fortement, pour rien. Il a abandonné la peinture, et dessine. Il tente des essais littéraires, s'adonne à l'entomologie et à la minéralogie tout feu tout flamme, puis changeant, négligeant les apprentissages, exhibant tout de suite des exigences, se jetant vers tout ce qui ne conduit à rien²³⁴.»

²²⁹ *Ibid.*, p. 201.

²³⁰ *Ibid.*, p. 201.

²³¹ Galzy, Jeanne. *George Sand*. Paris: R. Julliard, 1950. Nous avons utilisé l'édition de 1970, publiée par le Cercle du Bibliophile, préfacée par Gilbert Sigaux.

²³² *Ibid.*, p. 279.

²³³ *Ibid.*, p. 281.

²³⁴ *Ibid.*, p. 194.

« Qui sait ce que contiennent les papiers interdits à tout jamais à notre curiosité par Spoelberch de Lovenjoul? », écrit Galzy en 1950²³⁵. Ce sont ces papiers, auxquels l'écrivain André Maurois gagne accès au même moment à titre de chercheur sérieux à la bibliothèque de Chantilly – où le vicomte belge a déposé ses collections accompagnées de sévères interdits – gardée par le rigoureux conservateur Marcel Bouteron, qui vont relancer le débat sur la vraie nature psycho-physiologique de George Sand. La très célèbre biographie que va donner André Maurois en 1952, *Lélia ou la vie de George Sand*²³⁶, ne se cache surtout pas d'un intérêt pour la vie plutôt que pour l'œuvre et Maurois, qui étale en préface une liste de dossiers-sources jusque là inédits, présente comme nouvelle la thèse en gestation chez certains de ses prédécesseurs, notamment Charpentier et Winwar. Lélia, c'est George Sand, une femme assoiffée d'amour et de jouissance sensuelle, qui ne sera jamais satisfaite et que seul l'âge finira par apaiser. La thèse de Toesca, où le nombre des amants tenait à une nature maternelle exacerbée, est congédiée sans procès et sans mention, tandis que se consolide celle de la nymphomanie, dont la fortune sera durable.

Malgré la richesse de documentation inédite à laquelle il a eu accès, malgré une bibliographie qui atteste ses nombreuses lectures des témoignages des contemporains de la vie de Sand à Nohant, malgré des échanges multiples avec Aurore Lauth-Sand fille de Maurice, Maurois ignore ce dernier plus brutalement encore que ses prédécesseurs. Toutes les notes qui le concernent sont uniquement anecdotiques – naissance, collège, voyage, mariage, deuil – et la seule référence à son activité propre n'est qu'un écho de faits déjà publiés. « Puis, en 1848, Maurice avait inauguré un théâtre de marionnettes. Il les sculptait dans des souches de tilleul et sa mère les habillait, avec autant d'esprit que de goût (...). » Suit une description de certains personnages et des représentations où Maurice apparaît comme un peintre de décors et un « excellent improvisateur ». Mais cet intérêt soudain n'est qu'outil au service de la thèse : George Sand vieillit, elle se détache de la « comédie absurde » de la « mécanique humaine ». « Le théâtre est la purgation des passions; il pourrait aussi en être la mort²³⁷. »

²³⁵ *Ibid.*, p. 279.

²³⁶ Maurois, André. *Lélia : ou : La vie de George Sand*. Paris: Hachette, 1952.

²³⁷ *Ibid.*, p. 413.

Parmi les biographes qui, à l'instar de Maurois, décideront de passer l'œuvre de Sand aux pertes du passé pour ne s'intéresser qu'à sa « nature », on trouvera des étrangers fascinés par la liberté d'une femme bien en avance sur son temps. Le Britannique James Maurice Scott (1906-1986), dans un ouvrage de la série *Women who made History*²³⁸, déclare désuètes ses idées et ses causes mais marquante sa façon de vivre à l'égal des hommes. L'Américain Samuel Edwards (1913-1988), dans un *George Sand*²³⁹ au sous-titre significatif – *A Biography of the First Modern, Liberated Woman* – soutient en 1972 une thèse analogue qui, tout en se voulant moins suspicieuse que celle de Maurois à propos des pulsions sandiennes, la décrit néanmoins comme dominante et agressive à l'égard de ses faibles amants (et amantes). Ces survols sommaires d'une vie, qui deviennent un genre littéraire s'agissant de George Sand, ne manifestent aucune curiosité à l'égard de Maurice. Ainsi Scott, qui mentionne néanmoins brièvement la thèse de Toesca où tout est sollicitude maternelle plutôt que véritable amour, s'en sert pour illustrer son propos : Sand est père et mère à la fois, gagne-pain de la maison, Maurice est sous sa dépendance. « He never really tried to earn his own living. He flirted with his considerable talents, and her money. (...) Maurice remained her joy and pride. But he was never her support. He always depended on her²⁴⁰.» Trois ans plus tard, Edwards s'attarde à Maurice pour établir la liste de ses jeunes amis devenus les amants de sa mère, de façon à bien marquer la nature dominante de celle-ci, et arrive lui aussi à un portrait simpliste (et factuellement erroné). « Maurice, meanwhile, was building a solid career as an artist and political cartoonist, earning enough to become financially independent of his mother. But he continued to lean on her emotionally, making his Paris home in her apartment and spending a portion of his time in Nohant²⁴¹.» La «dépendance» de Maurice deviendra aussi un durable lieu commun, notamment chez ceux qui, comme ces deux biographes, voudront peindre George Sand d'abord en femme forte.

Enfin la conversation parfois peu amène sur la véritable nature de George Sand prendra un tour transatlantique à l'approche du centenaire de sa mort. Dans un ouvrage tout aussi

²³⁸ Scott, J. M. *George Sand*. London: Heron Books (Women who made history), 1969.

²³⁹ Edwards, Samuel (pseudonyme de Noel Gerson). *George Sand; a biography of the first modern, liberated woman*. New York,: D. McKay, 1972.

²⁴⁰ Scott, *op. cit.*, p. 235.

²⁴¹ Edwards, *op. cit.*, p. 211. Maurice Sand n'a jamais produit de caricatures politiques et s'était installé dans son propre appartement et atelier à Paris.

documenté sinon plus que celui d'André Maurois, destiné également à devenir référence, l'Américain devenu Français Curtis Cate (1924-2006) annonce les hostilités dès la préface de son *George Sand, A Biography*²⁴². « The malady she suffered from (...) was not nymphomania but nympholepsy: a yearning for the unattainable and 'sublime' induced by an arch-Romantical mystical imagination²⁴³.» La dite maladie, non officiellement répertoriée parmi les affections mentales, semble plus proche d'une mélancolie obsessionnelle que de la fureur nymphomane. Sans jamais nommer Toesca, dont l'ouvrage sur « l'autre George Sand » est bien l'un des rares à manquer à ses références, il attribue le problème de la femme à la recherche impossible du parfait amant, qui serait à la fois le père – qu'elle a perdu à l'âge de quatre ans – et le fils dépendant. « But since the two could hardly coexist in the same human being, her soaring hopes were foredoomed to flounder in recurring fits of nympholeptic despair²⁴⁴.» Comme chez Maurois, le texte s'en tient surtout aux informations anecdotiques sur Maurice Sand, bien qu'elles soient beaucoup plus nombreuses et précises dans cet ouvrage de plus de 700 pages qui, publié en 1975, profite d'évidence des immenses travaux de Georges Lubin pour l'édition de la Correspondance de George Sand, dont 10 des 26 tomes sont alors disponibles²⁴⁵. Ce luxe de détails a pour effet paradoxal d'enterrer littéralement le personnage de Maurice qui ne fait nulle part l'objet de quelque portrait un peu soutenu. Ici, il est « artistically inclined²⁴⁶», là il est « lackadaisical as ever²⁴⁷», là encore on remarque « (his) dilettantish flightiness and tendency to self-indulgence²⁴⁸». Il est vaguement question du théâtre de marionnettes, monté par Maurice avec ses amis et sa mère, et aussi de ses tentatives de faire carrière d'illustrateur, selon Cate une faillite tout comme son incursion en littérature, expédiée aux limbes en quelques lignes : « (...) the literary products of the son were not up to the mother's level²⁴⁹.» On ne trouvera rien sur

²⁴² Cate, Curtis. *George Sand : a biography*. Boston: Houghton Mifflin, 1975.

²⁴³ *Ibid.*, p. XXVII.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 319-320.

²⁴⁵ Sand, George. *Correspondance*. Textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin. Classiques Garnier. Paris: Garnier, 1964. Le tome X avait été publié en 1973, le Tome XI le sera en 1976.

²⁴⁶ Cate, *op. cit.*, p. 443.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 577.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 650.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 678.

ses activités scientifiques, si ce n'est l'évocation d'une visite de Flaubert à Nohant, qui s'intéresse à sa collection de papillons²⁵⁰.

Toujours en marge du centenaire, la querelle se poursuit avec l'ouvrage aux accents plus populaires d'un autre Américain établi en France après la guerre, Joseph Barry (1917-1994), qui publie *Infamous Woman - The Life of George Sand*²⁵¹. À la différence de celui de Cate, le travail de Barry obtiendra plus tard l'honneur d'une traduction dans son pays d'adoption²⁵². L'auteur s'insurge nommément contre ses prédécesseurs psychologues amateurs. Sand ne souffrait ni de nymphomanie ni de nympholepsie, affirme-t-il, en fait elle se distinguait par une disposition supérieure plutôt que par une maladie. Elle incarne rien de moins qu'une vision développée par les meilleurs philosophes et poètes – de Platon à Virginia Woolf en passant par Rilke – « (...) the wholeness of a human being before the split at birth into man and woman, each half destined to search for and hopefully rejoin the other. It is a wholeness beyond sexuality, but in George Sand's case always in the inclusive sense²⁵³.» L'affirmation est analogue à celle de la journaliste britannique Ruth Jordan (1921-1994), qui se joint à la commémoration en 1976²⁵⁴, en attribuant à Sand un génie qui n'est ni féminin ni masculin mais « that rare product of nature, an elemental woman²⁵⁵». Fondés sur l'admiration et l'éloge qui convient à ce moment de célébration, les deux ouvrages font à Maurice un sort d'enfant protégé sous cette ombre sublime. Barry le présente comme « a genius of the puerility²⁵⁶» après avoir placé son œuvre sous le signe oedipien. « Maurice Sand had become an indolent illustrator who left the drudgery of engraving his work to Manceau; who dabbled in literature, leaving the denouement of a novel, for instance, to his mother, who played with puppets like an arrested child. His Oedipal fix was transparent, but he had successfully come between his mother and Chopin²⁵⁷.» Psychanalysé à son tour, Maurice s'en tire plutôt mal. « Thanks to his mother's influence he had his work published and

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 720.

²⁵¹ Barry, Joseph Amber. *Infamous woman : the life of George Sand*. 1st ed. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1977.

²⁵² Barry, Joseph A. *George Sand : ou : le Scandale de la liberté*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

²⁵³ Barry, *op. cit.* 1977, p. XVI.

²⁵⁴ Jordan, Ruth. *George Sand : a biography*. London: Constable, 1976.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. XVI.

²⁵⁶ Barry, *op. cit.*, p. 360.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 335.

actually made a small name for himself, but a close friend described him as a gifted amateur without ambition », écrit Ruth Jordan²⁵⁸. C'est sous la plume de la même biographe que trouvera crédit, en accord avec le thème oedipien, une version sans cesse retenue des dernières années de Maurice Sand qui aurait sombré dans une mélancolie proche de la léthargie après la mort de sa mère. « Maurice never got over his mother's death. After a state of apathy which lasted the best of four years he dedicated the rest of his life to collecting her letters to friends and relatives and bringing them out in book form²⁵⁹. » L'image est fautive – on sait que Maurice Sand construira et proposera à Paris un théâtre de marionnettes hautement perfectionné et fortement fréquenté et qu'il publiera encore un roman et plusieurs articles scientifiques – mais elle a l'avantage d'une congruence avec les thèses qui, quelle que soit leur obédience en matière psychologique, font d'abord de George Sand un personnage hors du commun, dominante ou aspirant à l'être.

Parallèlement, ou en réaction à ces querelles où le voyeurisme a la part belle, d'autres biographes vont s'attacher à déplacer l'éclairage.

2.1.7 L'angle du genre, retour à l'œuvre

Entre les commémorations du centenaire de la mort de George Sand en 1976 et celles du bicentenaire de sa naissance en 2004, la rédaction de « vies » de George Sand est une entreprise en décroissance. L'angle change nettement, sinon radicalement. Il ne s'agit plus de traquer le moindre détail des jours et des nuits de la romancière, un fonds qui s'étiole, probablement parce que le territoire semble désormais avoir été entièrement arpenté, mais de revenir au parcours de son œuvre. Les quelques écrivains qui se lancent encore en biographie sont alors, et ce n'est pas un hasard, des écrivaines.

D'ailleurs George Sand suscite désormais plus d'essais que de biographies. Ce n'est pas le propos de cette thèse d'explorer l'itinéraire de Sand dans le riche terrain de la théorie

²⁵⁸ Jordan, *op. cit.*, p. 318-319.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 340. Notons que l'édition de la correspondance recueillie par Maurice et Solange Sand a été publiée de 1882 à 1884. Maurice Sand est décédé en 1889.

littéraire mais il n'est pas étonnant que la romancière y pénètre en force, des deux côtés de l'Atlantique.

D'une part les études textuelles – et intertextuelles – donnent congé à la personne de l'auteur et incitent à une relecture de l'œuvre elle-même, qui peut être désormais abordée en son entier. Son abondance et son étendue – du roman au journalisme, de l'autobiographie au théâtre, de la correspondance à l'essai politique – créent une matière idéale pour justifier la révision en cours des canons du 19^e siècle, ce géniteur de l'écrivain qu'il a indûment magnifié aux dépens du texte. Le virage est surtout le fait de l'université française qui rumine « la mort de l'auteur » depuis que Roland Barthes l'a décrétée en 1968 mais Sand, particulièrement méprisée par l'institution littéraire, devra attendre les années 80 pour un début de réhabilitation de ses écrits, que marquera avec force un des célèbres colloques de Cerisy, celui de 1981 dirigé par Simone Vierende.

Les Actes en seront publiés en 1983²⁶⁰ et Nicole Mozet, quand elle en proposera la recension dans la revue *Romantisme*²⁶¹, les situera dans la nouvelle donne à propos du « XIX^e siècle français dont il est impossible de bien comprendre le fonctionnement sans tenir compte des conditions idéologiques, institutionnelles et politiques qui ont fait d'Aurore Dupin un écrivain ». La phrase rappelle, pour la France, que l'histoire culturelle a déjà pris sa place parmi les disciplines revues et corrigées au sein de l'université et qu'elle entend se livrer avec elle à une réinterprétation de l'histoire littéraire. Au même moment, au sein de l'université américaine cette fois, la nouvelle donne se présente avec la montée en puissance du mouvement féministe qui va faire irruption sous la forme des « gender studies », corollaire naturel des « cultural studies ». Parentes de l'histoire culturelle, ces « cultural studies » s'en distinguent en mettant l'accent sur l'inclusion de groupes oubliés dans les champs universitaires où dominent les visions issues d'un monde patriarcal et occidental. Parmi ces groupes oubliés qui n'entendent plus l'être, les Noirs et les femmes mèneront le débat qui agitera fortement les campus. La littérature, où la domination masculine est présente depuis la nuit des temps, fournira à la discussion un terrain privilégié. « The social construction of sexual difference plays a constitutive

²⁶⁰ *George Sand : colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 1981*. Paris :SEDES-CDU, 1983.

²⁶¹ Mozet, Nicole. «George Sand, Colloque de Cerisy», *Romantisme 1986* : p.121-22.

role in the production, reception, and history of literature », écrira ainsi Nancy K. Miller en marge d'un colloque majeur tenu à l'Université Columbia en 1984²⁶². C'est lors de ce colloque que la renommée Naomi Schor développera en partie son futur essai sur les distorsions créées par la lecture sexuée de l'œuvre de George Sand²⁶³. La postérité, qui l'avait classée parmi les « idéalistes » passésistes réfractaires à la montée du réalisme, avait selon elle confondu commodément idéalisme et féminité pour la reléguer chez les négligeables, et s'éviter d'y regarder de plus près.

Négligée sauf pour son itinéraire personnel pendant le siècle ultérieur à sa disparition, la George Sand que découvre et accueille alors l'université, sur deux continents, se situe ainsi aux confluent principaux de ce qui devient, à la fin du siècle dernier, l'aventure en pointe de la littérature, sa transformation en objet théorique capable de repenser le monde, nouvelle science du sens, relais de la philosophie, de la psychanalyse, de la sémiologie²⁶⁴. L'accueil enthousiaste que réservent les campus américains à la « French Theory » s'incarne entre autres dans cette série de colloques sur la nouvelle poétique, que la Maison française de Columbia accueillera annuellement à compter de 1977, dont les thèmes sont révélateurs : poésie, texte, intertextualité, lecteur, auteur, corps, idéologie, genre. Les ouvrages majeurs qui seront désormais consacrés à George Sand aux États-Unis seront le fait d'universitaires chevronnées qui compteront, outre Naomi Schor, les noms de Janice Glasgow, Isabelle Hoog-Naginski, Françoise Massardier-Kenney tandis que la France ne sera pas en reste autour de Simone Vierende, Béatrice Didier, Françoise Van Rossum-Guyon, Martine Reid. La biographie, dans ces conditions intellectuelles en forte mutation, devient un genre secondaire et laisse toute la place à l'essai.

Ce qui n'est pas sans effet sur la production de la mémoire de Maurice Sand. Indifférents aux aléas de la vie de la romancière, les essais n'accordent à peu près plus d'intérêt à la lignée de ses amants, et encore moins à l'existence de ses enfants, déjà présences discrètes dans les écrits touchant leur mère. Et les rares biographies qui verront encore le

²⁶² Miller, Nancy K. *The Poetics of gender*. New York: Columbia University Press (Gender and culture), 1986.

²⁶³ Schor, Naomi. *George Sand and idealism*. New York: Columbia University Press (Gender and culture), 1993.

²⁶⁴ Kaufmann, Vincent. *La faute à Mallarmé l'aventure de la théorie littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

jour seront fortement influencées par la volonté de retrouver l'œuvre de George Sand, en combattant la lecture sexuée, partielle et partielle, qui en a été livrée.

D'une certaine façon, Maurice Toesca aura été l'ancêtre totalement oublié de cette relecture, lui qui avait décrété incompatibles l'image enfiévrée d'amours que ses portraitistes donnaient de Sand et l'immensité de son travail d'écriture qui ne serait apprécié à sa juste valeur, disait-il aussi, qu'avec la reconnaissance de la pleine égalité entre hommes et femmes. Ce n'est peut-être pas un hasard si la première biographie de ce genre nouveau et de cette époque nouvelle fait directement écho à ses thèses. En l'année anniversaire de 1976, Francine Mallet (1910-2004) publie un *George Sand*²⁶⁵ qui sera prisé par les milieux littéraires et qui connaîtra une fortune durable avec trois éditions ultérieures enrichies (1981, 1984, 1994). Tout en sacrifiant à certaines exigences du genre qui imposent un détour par les aléas d'une vie, l'ouvrage accorde à l'œuvre et aux modes de travail de l'écrivaine une importance majeure, la situe dans les courants de son temps, l'aborde dans toute sa diversité, scrute les influences qu'elle a exercées sur certains courants du siècle – le régionalisme et le fantastique par exemple –, étudie sa réception en pays étrangers dont la Russie et l'Italie, et affirme même un lien avec certaines écritures célèbres dont celles de Renan, Proust, Céline, qui l'ont d'ailleurs saluée, et même avec Baudelaire qui l'a conspuée tout en lui empruntant certaines expressions poétiques. En soulignant la qualité de sa recherche et le fort métier qui est celui de Sand, elle se rattache à la thèse de Toesca car elle souscrit également à son assertion sur le caractère maternel de ses amours. Son objet principal étant toutefois la réhabilitation de l'œuvre, elle ne jette qu'un regard distrait, quoique bienveillant, sur le fils Sand. « Tous les soins d'Aurore Dupin à ses enfants n'ont pas été perdus. L'éducation du charmant Maurice, dont Victor Hugo disait qu'il avait "une parcelle du génie de sa mère", est un succès. Le maternalisme de George Sand a semblé lourd. Mais qu'aurait donné celui que Maurice Toesca a appelé "le plus grand amour de George Sand", paresseux et dilettante comme il l'était, si sa mère ne l'avait épaulé²⁶⁶?» La question demeurera ouverte, et Francine Mallet ne reviendra pas aux travaux de Maurice sauf pour mentionner le catalogue des lépidoptères qu'il publiera en 1879, dont elle dit qu'il était « le résultat de

²⁶⁵ Mallet, Francine. *George Sand*. Paris: B. Grasset, 1976.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 77.

vingt années de recherches inspirées par Sand qui s’y était beaucoup associée²⁶⁷». Elle semble d’ailleurs attribuer essentiellement à la mère le développement du théâtre de marionnettes à partir de son intérêt pour la comédie italienne.

Le retour en faveur de George Sand chez une partie de l’intelligentsia littéraire s’accompagne de productions plus populaires, dont deux bluettes mises en marché comme des biographies mais fabriquées en picorant à même les matériaux connus. L’une sera publiée par Jean Chalon en 1991²⁶⁸ et rééditée en 2003 en vue de la proche commémoration du bicentenaire de la naissance de la romancière et l’autre, un peu plus longue, sera signée Hortense Dufour²⁶⁹. Parue en 2002 puis en 2004 en format poche, celle-ci réaménage en style romanesque les circonstances de la vie de la jubilaire, dont Maurice se présente évidemment assorti des clichés habituels. George Sand avait tissé avec lui « un lien mental de dépendance », ses marionnettes étaient un jeu auquel il s’attardait, il « avait hérité de la nonchalance de son père, du sens artistique de sa mère où se situait le nœud oedipien²⁷⁰».

Du côté anglo-saxon, l’angle féministe s’affirme pleinement en 1978 chez l’universitaire britannique Renée Winegarten, qui affiche ses couleurs dans le titre même de l’ouvrage *The Double Life of George Sand - Woman and Writer*²⁷¹. Rédigée à partir des sources connues et non de recherches particulières, la biographie repose surtout sur un point de vue : Sand est une femme qui lutte sur tous les fronts, peut-être la première à le faire avec tant de consistance et à un tel niveau, en littérature, qu’elle ouvre la voie à toutes les autres. La figure de Maurice Sand est totalement estompée sauf pour mentionner son apprentissage à l’atelier de Delacroix qui le croyait doué mais « the young man preferred to idle in Paris²⁷²». La grille féministe, posée aussi explicitement sur la vie de George Sand, personnage qui assume son genre, semble ici interdire le regard sur la féminité et par conséquent sur la maternité.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 417.

²⁶⁸ Chalon, Jean. *Chère George Sand*. Paris: Flammarion (Grandes biographies), 1991.

²⁶⁹ Dufour, Hortense. *George Sand la somnambule* Monaco; Paris: Éd. du Rocher, 2002.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 395.

²⁷¹ Winegarten, Renee. *The double life of George Sand : woman and writer*. New York: Basic Books, 1978.

²⁷² *Ibid.*, p. 244.

Le double sens de la vie de George Sand, pleinement femme et pleinement écrivaine, s'exprimera de façon encore plus militante dans un ouvrage de 1988, signé Donna Dickenson, philosophe américaine établie en Angleterre, renommée spécialiste de bioéthique²⁷³. Selon elle l'analyse concomitante de la personne de Sand et de ses œuvres est inexistante dans le monde anglo-saxon, et elle prétend être la première à s'y livrer. Avec *Histoire de la sexualité* de Michel Foucault en référence, elle soutient que le 20^e siècle fut plus puritain que le 19^e, et que l'obsession sexuelle du temps présent a nui à Sand en imposant rétroactivement une lecture sexuée de son œuvre et de sa vie. Telle serait la clé pour comprendre l'estime dont l'écrivaine jouissait à son époque et qui lui manquera après sa mort. Elle s'en prend donc vertement à la thèse des amours de nature maternelle puisque Sand est à ses yeux une femme à la sensualité pleinement épanouie. « The motherly stereotype is more often used to deny Sand's sexuality and this is particularly unfair because she was quite liberated in asserting the existence of female desire²⁷⁴. » Malgré l'intention affirmée de l'ouvrage, elle consacre plus de temps à ce débat qu'aux œuvres de George Sand, tout en reprenant à son compte les réflexions de Maurice Toesca et de Francine Mallet sur l'engagement profond de Sand en son métier d'écriture : recherche, documentation, méthodes, révisions, priorité quotidienne du travail, constance. Vigoureusement occupée à attaquer les adeptes de la thèse d'une George Sand d'abord « maternelle » - certains des hommes-cibles de Dickenson n'y ont consacré que quelques lignes mais sont néanmoins célèbres comme Henry James et surtout le fameux critique britannique W.S. Pritchett – Dickenson oblitère, consciemment ou non, la question de l'amour de George Sand pour ses enfants, et notamment pour son fils. Les clichés qui le touchent ne sont pas de ceux qu'elle pourchasse. « Maurice was a rather spoilt dilettante who did not marry until nearly forty and enjoyed his mother's favouritism until then²⁷⁵. »

C'est encore du Royaume-Uni, par une universitaire rattachée à l'Université d'Oxford, que sera proposée en 1999 une autre biographie relevant de l'étude du genre, celle de

²⁷³ Dickenson, Donna. *George Sand : a brave man, the most womanly woman*. Oxford; New York: Berg ; St. Martin's Press, 1988.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 122-123.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.120.

Belinda Jack, *George Sand – A Woman's Life Writ Large*²⁷⁶. Curieusement pour un ouvrage de cette importance (près de 400 pages) produit en contexte d'études supérieures, aucune bibliographie ne permet d'identifier les sources. Au fil des notes, on comprend toutefois que les courants récents sont pris en compte (Naomi Schor, Béatrice Didier) et ce travail veut lui aussi mettre l'accent sur l'œuvre. Le point de vue, affirme l'auteure, se distingue toutefois en ce qu'il s'agit de scruter l'œuvre comme un instrument pour pénétrer l'esprit exceptionnel qui a pu la produire. Ce que Belinda Jack veut explorer, c'est la « vie intérieure » (*inner life*) de George Sand. Non pas les profondeurs de sa psyché mais la construction de sa vision du monde et des choses, dont les œuvres fourniraient les prémices. Un tel échafaudage psychologique amène à un retournement étonnant : l'œuvre en soi n'a guère d'importance, l'objet de la célébration est l'exploit personnel de l'écrivaine. On peut se surprendre, dès lors, qu'un aussi laborieux examen de l'intériorité de Sand arrive à exclure totalement de ce territoire intime la présence de ses enfants, et son rapport avec eux. Les mentions sont uniquement anecdotiques et même le chapitre XVIII, intitulé *Maurice's Notorious Mother*, ne s'intéresse à lui que comme amorce pour explorer les amours de George et de Michel de Bourges, dont l'écho embarrassant arrivait jusqu'à Maurice à l'époque où il se trouvait au collège.

Au terme du 20^e siècle les entreprises de biographie sandienne semblent avoir fait leur temps. Les derniers ouvrages ont d'ailleurs obtenu peu d'échos dans les milieux où se poursuivront, en début de nouveau millénaire, la relecture et l'étude de l'œuvre, un travail qui se décline désormais en rééditions savantes, en colloques et expositions spécialisées, en thèses et séminaires. La production de la mémoire de Maurice Sand a cheminé en parallèle vers le déclin. Des témoignages contemporains qui lui donnaient vie, elle sera devenue un objet de curiosité psychologique un instant soutenue au fur et à mesure du dépouillement des archives, avant de s'affadir et même de s'effacer complètement quand l'intérêt pour la vie de la mère l'a cédé à l'exploration de l'entièreté de l'œuvre, champ autrement plus vaste, qui paraît parfois sans limites.

²⁷⁶ Jack, Belinda Elizabeth. *George Sand : a woman's life writ large*. London: Chatto & Windus, 1999.

Dans un tel contexte, il importe de souligner l'exception qui confirme la règle, la parution en 2013 d'une biographie de George Sand proposée par Martine Reid²⁷⁷, universitaire, qui se situe hors des lignes tracées par les différents mouvements ou théories littéraires et qui réussit, ce faisant, à lier la vie et l'œuvre, et l'œuvre à la vie, en respectant enfin un équilibre²⁷⁸. À distance des spéculations et interprétations psychologiques souvent débridées qui ont tant contribué à créer la durable caricature de George Sand – de la dévoreuse d'hommes à la bonne dame –, la partie biographique de l'ouvrage s'appuie sur l'abondance de faits vérifiables pour relater une ligne de vie qui n'avait pas besoin de ces appareillages fumeux pour être remarquable, et même exceptionnelle. Quant à l'œuvre, elle est dûment présentée sous toutes ses formes, plutôt que simplement survolée à travers les romans, et sont établis les liens naturels qui tissent son évolution avec chacun des tournants de la vie de la romancière. Certes, Maurice Sand n'est pas une figure centrale du récit, mais il y apparaît pour une fois comme un être autonome, son destin se présente sans erreur de perspective, délivré du mépris gratuit qui était devenu son lot sous toutes les plumes y compris les plus érudites.

2.1.8 Le frère de Solange

Avant cette discrète embellie dont on ne peut savoir si elle durera, la désagrégation de la mémoire de Maurice Sand allait connaître un ultime avatar qui, pour mineur qu'il puisse paraître, la fera glisser de l'ombre vers des espaces ombrageux.

Pratiquement tous les écrits de type biographique inspirés par George Sand se terminent sur 1876, récits plus ou moins romancés de ses derniers instants ou dernières paroles, ou encore description de ses funérailles et des célèbres endeuillés qui s'y trouvent et font son éloge. La vie continue pour ses enfants et petits-enfants, pour ses amis et ses éditeurs, pour ses œuvres elles-mêmes et s'il fallait souligner à quel point le « scandale » fut le pivot de la plupart des volontés de la raconter, ce soudain trou noir de la mémoire ne

²⁷⁷ Reid, Martine. *George Sand*. Paris: Gallimard (Folio Biographies, N° 98), 2013.

²⁷⁸ Équilibre à mettre en lien avec un autre travail de Martine Reid, commissaire de la principale exposition consacrée en France à George Sand en l'année du bicentenaire de sa mort. Reid, Martine et Luc Passion. *George Sand : L'œuvre-vie. Exposition présentée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris : 10 septembre – 14 novembre 2004*. Paris : Paris-Bibliothèques, 2004.

saurait mieux le dire, une fois enseveli le fascinant corps d'Aurore Dupin. On ne peut toutefois refermer le chapitre sans noter un reliquat, directement issu de la prévalence des études du genre.

En 1991, Christine Chambaz-Bertrand (1943-2006), après s'être intéressée à Anaïs Nin, soutient à l'Université de Paris VIII une thèse de doctorat sur « les paradoxes de la maternité » chez George Sand. Comme le rappellera sa directrice, Béatrice Didier, au moment du décès de l'auteure, ce travail reposait sur des méthodes d'analyse textuelle, interaction et superposition des écrits de la mère et de la fille Solange dont la personnalité est éclairée par certains documents inédits. Cette thèse sera remodelée et publiée beaucoup plus tard, en 2007, sous le titre *George Sand était leur mère*²⁷⁹. Or comme la préface et le texte en témoignent clairement, l'intérêt pour Solange est la seule motivation de ce travail. L'étude des deux romans publiés par Solange Sand est minutieuse tandis que les travaux littéraires de Maurice, pourtant plus nombreux et constants, ne font l'objet d'aucune analyse, quand ils ne sont pas décrétés globalement sans intérêt. Ses activités artistiques et scientifiques sont absentes du décor et on doit comprendre que, plus que les théories du texte, les « paradoxes de la maternité » sont un euphémisme pour arriver à dire l'amère réprobation encourue par une George Sand complaisante à l'égard de son fils et injuste à l'égard de sa fille. Hypothèse qui n'est surtout pas sans fondement mais puisque seule la complexe relation mère-fille intéresse vraiment l'auteure, le titre porte à faux. Plus encore, le reproche fait à la mère qui aurait trop aimé son fils s'autorise et est autorisé à se muer en hostilité non déguisée envers celui-ci. Sa vie et son œuvre sont aussi sommairement évoquées et parfois décriées qu'elles l'ont été dans les biographies antérieures de George Sand, malgré l'existence de sources désormais aisément accessibles.

Le personnage hautement romanesque de Solange avait de quoi inspirer la curiosité et il fut la matière d'autres œuvres à visées nettement moins académiques : un exposé plus factuel de Bernadette Chovelon en 1994²⁸⁰, des réminiscences plus artisanales par

²⁷⁹ Chambaz-Bertrand, Christine. *George Sand était leur mère*. Paris: Le Jardin d'essai, 2007.

²⁸⁰ Chovelon, Bernadette. *George Sand et Solange : mère et fille..* Saint-Cyr-sur-Loire: C. Pirot (Collection Voyage immobile), 1994.

Michelle Tricot en 2004²⁸¹ et un roman échevelé par Christine Drouard en 2009²⁸². La fascination montante pour la fille, au sein de la mouvance féministe, sera en 2004 le nœud d'une autre biographie américaine consacrée à George Sand, avec la caution de la prestigieuse maison Yale University Press, sous la signature de la romancière américaine Elizabeth Harlan²⁸³, installée maintenant à Paris. Sur simple intuition et travail sommaire sur les dates, la biographe a voulu se distinguer en découvrant un ultime secret de George Sand qui, affirme-t-elle, n'était probablement pas l'enfant de son père Maurice Dupin mais plutôt le fruit des amours contingentes de sa mère dont on sait qu'elle était fille de régiment auprès des troupes napoléoniennes. Élevée par une aristocrate grand-mère paternelle qui n'était donc pas biologiquement la sienne, Aurore développera avec sa fille Solange, elle-même fille d'un amant et non du mari légitime Casimir Dudevant, une relation d'une perturbation extrême.

La prévalence des études de genre, dans les plus récentes analyses sandiennes, aura d'évidence favorisé l'étude des liens matrilinéaires. Pour sa part Elizabeth Harlan ne cherche pas à dissimuler ses inclinations personnelles. « Despite my affiliation with the much envied mother, I've wound up adopting the badly damaged daughter », écrit-elle dans un texte-témoignage publié préalablement à l'ouvrage sur lequel elle aurait planché pendant plus d'une quinzaine d'années²⁸⁴. Elle sera tout de même la première à énoncer, ne serait-ce que brièvement, la possibilité que Maurice Sand ait eu lui aussi à souffrir des façons sandiennes d'exercer la maternité, harcelé par ses pairs au collège à cause de la réputation sulfureuse de sa mère, négligé durant ses longues absences et peut-être heureux, devenu adulte, quand il pouvait s'en éloigner pour aller respirer plus librement à Paris ou en Amérique.

Il y a là d'intéressantes intuitions qui sont cependant laissées en plan. Sous la plume d'amateurs ou d'universitaires, la vie du frère de Solange n'intéressera personne. Mais un regard, encore discret, commence à se porter sur une partie de son œuvre. Le plus informé et le plus érudit est celui de l'universitaire française Claire Le Guillou,

²⁸¹ Tricot, Michelle. *Solange : fille de George Sand*. Paris: l'Harmattan, 2004.

²⁸² Drouard, Christine. *Solange Sand : ou : La folie d'aimer*. Paris: Belfond, 2009.

²⁸³ Harlan, Elizabeth. *George Sand*. New Haven: Yale University Press, 2004.

²⁸⁴ ---. « Ghosts in the nursery: My mother, my subject, myself », *American Imago* 54.4 (1997), p. 417-36.

spécialiste de Maurice Rollinat auquel elle a consacré sa thèse de doctorat. En 2009, elle présentait une réédition du roman *Callirhoé*²⁸⁵ de Maurice Sand, avec une rigoureuse introduction en deux parties : un court essai biographique d'une précision impeccable et dépourvu des considérations psychologiques primaires habituelles, et une genèse du texte de ce roman qu'elle dit « archéologique » mais qui pourrait tout aussi bien être dit fantastique. Claire Le Guillou a retracé les lieux géographiques et scientifiques de l'œuvre avec un luxe de détails, à partir d'une topologie des environs de Nohant et d'une consultation minutieuse de tous les ouvrages afférents qui étaient présents dans la bibliothèque de George et Maurice Sand. Elle a aussi établi, grâce à une lecture attentive de la correspondance et des agendas, le type de collaboration créatrice qui liait la mère et le fils : lui à l'imagination, à la structure romanesque et à l'écriture, elle à la révision et à la correction et, évidemment, à la relation avec les éditeurs. La tutelle que tant de biographes ont affirmée avec désinvolture est ici, pour la première fois si l'on excepte les anciennes intuitions de Maurice Toesca, contredite à l'épreuve des faits.

Claire Le Guillou s'est aussi intéressée aux romans *Raoul de la Chastre* et à *La fille du singe*, lors de communications non publiées. Mais son travail sur *Callirhoé* n'a obtenu aucun écho, sauf un bref compte rendu signé Michèle Hecquet dans l'édition de 2012 de la revue *Les Amis de George Sand*.

Sandien renommé pour sa part, Bertrand Tillier a consacré une plaquette²⁸⁶ aux tribulations de Maurice Sand dans ses relations avec les éditeurs, à partir de quelques filons incomplets tirés de la correspondance de sa mère et, de façon beaucoup plus fouillée, une étude au Théâtre de marionnettes de Nohant²⁸⁷. Il s'est attaché à en démonter les mécanismes techniques et leur évolution remarquable dans le temps, l'histoire de son implantation et de sa fréquentation à Nohant, en se fondant sur la Correspondance de George Sand mais aussi sur la relation qu'en a faite l'écrivaine dans son dernier texte publié, que le même Bertrand Tillier rééditera en 1998²⁸⁸. Le sous-titre

²⁸⁵ Sand, Maurice. *Callirhoé*. Édition présentée, établie et annotée par Claire Le Guillou. Limoges: Ardents éditeurs, 2009.

²⁸⁶ Tillier, Bertrand. *Maurice Sand à "sa" conquête de l'édition*. Tusson: Du Lérot, 1992.

²⁸⁷ ---. *Maurice Sand marionnettiste : ou : Les menus plaisirs d'une mère célèbre*. Tusson: Du Lérot, 1992.

²⁸⁸ Sand, George, *Le théâtre des marionnettes de Nohant*. Édition présentée et annotée par Bertrand Tillier. Rezé : Séquences, 1998.

de ce travail tout en détails – *Les menus plaisirs d'une mère célèbre* – témoigne d'avance de l'angle qui sera le sien, moins un examen de la création artistique chez Maurice Sand dont la personne demeure en retrait, qu'un examen d'un épisode important dans la vie de sa mère.

Contrairement à ce qui se passe pour Solange, toutefois, et si limité que soit l'intérêt que peut susciter désormais Maurice Sand, c'est son œuvre qui est ici mise en relief tandis que sa personne n'éveille pas la curiosité, ce qui a au moins l'avantage de lui éviter la gangue des clichés où sa mémoire baigne depuis plus d'un siècle. Marginales et maladroites, il faut noter toutefois deux parutions qui tentent de lui faire un sort. L'une, admirative, est une forme d'album d'art publiée par les ayant-droit actuels de la mémoire sandienne, dont l'iconographie superbe et souvent inédite est gâchée par un texte d'accompagnement qui cumule les omissions et parfois les erreurs étonnantes (même quant à son âge au moment de son décès!)²⁸⁹. L'autre déniche, dans les derniers recoins de l'inépuisable armoire à secrets sulfureux, des éléments de la vie de Marie Caillaud, la domestique promue comédienne par George Sand qui appréciait son talent²⁹⁰. En supputant à son tour sur les dates de gestation, l'auteure impute à Maurice Sand la paternité de son enfant et lui fait bien mauvaise image posthume, notamment auprès de ses présumés descendants.

2.2 Maurice Sand a-t-il existé?

Sous tous les angles que nous avons évoqués, la figure de Maurice Sand est une silhouette qui se découpe en fond de scène, ainsi celles des théâtres d'ombres qui occuperont ses contemporains en fin de siècle, à côté des jeux de marionnettes. Il n'est pas un inconnu, comme tant de *minores* que nous avons intérêt à tirer aujourd'hui de cette grisaille, il est présent à l'histoire culturelle sinon à l'histoire littéraire de son temps puisqu'il appartient à la vie tant étudiée de la femme la plus célèbre du 19^e siècle français. Mais il y tient le rang d'un méconnu. Par un trajet personnel et surtout un

²⁸⁹ Sand, Christiane. *Op. cit.*

²⁹⁰ Dalot, Solange. *Marie des poules : Marie Caillaud chez George Sand*. Provinces mosaïques. Saint-Cyr-sur-Loire: A. Sutton, 2007.

caractère caricaturé, par une œuvre à peine effleurée et, quand elle l'est, le plus souvent soumise à la grille, systématiquement défavorable, de la comparaison maternelle.

Il serait tentant de reprendre ici la question cruciale que posait Jacques Le Goff à propos de son sujet Louis IX, après avoir passé en revue les différentes instances de production de sa mémoire. Au-delà ou derrière les documents jusque là étudiés, ces confections de vie au service de divers propos, la personne dont on parle a-t-elle existé? « Et de quoi ces documents ne nous parlent-ils pas et que nous aimerions connaître, qui fait partie aujourd'hui du questionnaire normal sur un personnage de premier plan, ou plus simplement, sur un individu²⁹¹? » L'historien consacre alors un chapitre au « témoin exceptionnel » que fut le sire Jean de Joinville, compagnon de Louis IX en croisades, qui livra les célèbres chroniques « des saintes paroles et des bons faits de notre roi Saint-Louis ». Texte qui repose sur une observation souvent directe du roi tant en ses faits d'armes qu'en son intimité, le document, écrit Le Goff, « nous introduit au cœur d'une relation authentique, il nous fait rencontrer un "vrai" saint Louis que Joinville a connu, et non celui d'un modèle idéal transmis par la culture. Même déformés ou enjolivés, les détails concrets dont se nourrit la mémoire amoureuse du sénéchal sont des "détails vrais"²⁹². » Tout en accordant à ce témoin une crédibilité supérieure à celle des biographes ou hagiographes guidés par d'autres desseins que la mémoire du roi, l'historien met néanmoins au jour un mécanisme qui affecte lui aussi le récit puisque Joinville se place au centre de celui-ci, mettant constamment en lumière sa relation avec le roi, se faisant autobiographe presque autant que biographe. Le roi devient en quelque sorte son double, celui en lequel il se projette. « Puisque nous cherchons Saint Louis à travers des jeux de miroirs, celui que le sénéchal imagine n'est-il pas le plus troublant, le plus subtilement agencé pour produire une illusion dont Joinville veut faire, pour lui-même et pour ses lecteurs, une réalité²⁹³? » Autre impasse peut-être. « Cette symbiose nous conduirait-elle à une nouvelle illusion, celle qu'engendrent la subjectivité et l'affectivité littéraires²⁹⁴? »

²⁹¹ Le Goff, *op.cit.*, p. 315.

²⁹² *Ibid.*, p.481.

²⁹³ *Ibid.*, p.480.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.481.

Lucidement posée par Jacques Le Goff, la question s'adresserait de façon brutale aux nombreux biographes de George Sand qui se sont pour l'essentiel abreuvés à l'inépuisable matière de ses écrits autobiographiques, en particulier la vingtaine de milliers de lettres qui forment sa correspondance connue et repérée à ce jour. Les études sur la littérature épistolaire formulent régulièrement des mises en garde touchant l'usage de ce type de textes. « On oublie trop souvent que *ce document est un objet d'écriture* qui appartient au domaine de la représentation et comme tel ne peut faire l'économie d'un passage par l'imaginaire de celui qui écrit », rappelle ainsi Mireille Bossis à propos des lettres qui sont, devant les « choses et événements », « choix et interprétation subjective » de leur auteur²⁹⁵. Bossis, qui a elle-même analysé sous cet angle la correspondance de George Sand, y a mis en lumière des « figures » construites par l'écrivaine, dont son « rapport maternel à l'enfant²⁹⁶ ». Chez George Sand, elle constate que « ses propres motivations sont déplacées sur autrui dans le but de fabriquer une image d'elle-même qui soit conforme à l'idée qu'elle souhaite que les autres se fassent de sa personne²⁹⁷. »

Certes, les meilleurs travaux ont su, à l'aide de sources complémentaires et de recherches en archives, nuancer les propos de la romancière et corriger ses fréquentes approximations de la réalité, tout en se nourrissant avec bonheur d'une chronique factuelle où on peut la suivre au jour le jour. Mais cette analyse critique s'est appliquée à son personnage même tandis que les souvenirs qu'elle a laissés du caractère et des activités de son fils sont devenus articles de foi chez les quelques auteurs qui, retraçant la vie de George Sand, n'ont jeté que distraitemment un regard sur ses enfants, et notamment sur Maurice, comme on l'a vu plus haut.

Or les textes de George Sand fonctionnent à l'égard de celui-ci à la manière de l'écran subjectif que Le Goff a mis en lumière chez Joinville. D'une part ils ont l'avantage, quand on les scrute avec attention, de fournir des détails vrais et indiscutables qui donnent clarté au portrait et mettent à mal des affirmations trop pressées. D'autre part, ils

²⁹⁵ Bossis, Mireille. *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*. Paris: Éditions Kimé, 1994, p.9.

²⁹⁶ Bossis, Mireille. « La correspondance figure de compromis », dans Bonnat, Jean-Louis, et Mireille Bossis. *Ecrire, publier, lire les correspondances : Problématique et économie d'un "genre littéraire" : Actes du colloque international: "Les correspondances" tenu du 4 au 7 octobre 1982 à Nantes*. Nantes : Université de Nantes, 1983, p.227.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 221.

sont aussi des « jeux de miroir » où la débordante et constante affection maternelle construit en lui un double de son image et de ses propres désirs.

2.2.1 Le Maurice Sand de George Sand

La minutieuse étude de l'ensemble des références à Maurice Sand dans les écrits autobiographiques de George Sand esquisse, derrière un amas de détails qui peuvent sembler triviaux, les mécanismes parfois éclairants et parfois pernicious du témoignage direct. On verra que les traits de caractère prêtés au fils par une grande diversité de biographes, puis repris aisément par leurs lecteurs, sont extraits sans examen de la plume de la mère. Elle jouit ici du statut de témoin unique, suffisant, et surtout d'une authenticité inattaquable (cela est d'autant plus remarquable que les récentes études sur sa fille, Solange Sand, n'hésitent pas à réfuter souvent le portrait qu'en a dressé sa mère, notamment dans sa correspondance). L'abondance des renseignements sur Maurice permettra aussi de rectifier certaines idées reçues sur son parcours. Puisque c'est son cheminement de créateur et ses travaux qui intéressent notre thèse, et non le déroulement de sa vie, les écrits de George Sand, même en tenant compte de « la subjectivité et de l'affectivité littéraires » qui sont présentes dans cet important corpus, lèveront un premier voile sinon sur l'œuvre que nous voulons étudier, du moins sur les conditions de son développement.

2.2.1.1 Le caractère

« Sois bénie, amitié filiale, amitié de mon fils, qui as répondu à toutes les fibres de ma tendresse maternelle (...) ». Datées du 14 juin 1855, les dernières lignes de *l'Histoire de ma vie*²⁹⁸ rendent hommage aux « affections du cœur » qui lui ont permis de surmonter des « souffrances » et de lui rendre « chaque jour plus chère la tâche de vivre ». De ces « quelques-uns » dont elle se dit « aimée », seule la personne de son fils est nommément distinguée en conclusion de la vaste fresque autobiographique. Maurice Dudevant atteint alors tout juste ses 32 ans, le moment semble un peu prématuré pour lui rendre pareil

²⁹⁸ Sand, George. *Oeuvres autobiographiques*, vol. II, p.461.

hommage à la suite de celui qu'elle vient d'offrir aux maîtres, de Leibnitz à Lamennais, dont elle célèbre les « enseignements de génie ».

On n'en finirait plus de citer des textes où l'attachement maternel de George Sand envers son premier enfant s'exprime ainsi avec une exaltation qui confine à la complaisance, dont elle ne se cache pas. Du 30 juin 1823, date de la naissance de Maurice qu'elle qualifie de « plus beau moment de ma vie²⁹⁹» jusqu'à une des dernières lettres de sa correspondance – adressée quelques semaines avant sa mort à la mère de son admirateur Henri Amic – elle ne cessera d'afficher un amour dont elle avoue aisément la démesure. « J'ai un fils que j'ai couvé et adoré par-dessus tout, toute sa vie, et j'en aurais voulu beaucoup à des influences contraires à la mienne », écrit-elle à Joséphine Borget en mai 1876³⁰⁰.

Plusieurs notes de Georges Lubin, l'éditeur du grand opus de la *Correspondance*, insistent d'ailleurs sur la part d'aveuglement dans cet amour qui la mène à exagérer les qualités de cœur de Maurice tout comme son talent artistique. Mais une lecture attentive de ses lettres à divers correspondants ainsi qu'à Maurice lui-même la montre plus souvent lucide que lourdement infatuée. Quelques jours avant de signer les dernières pages adulatrices de son *Histoire de ma vie*, la correspondance révèle qu'elle lui a ainsi adressé, sur un ton nettement moins élogieux, une véritable épître sur ses faiblesses de volonté, sa situation privilégiée eu égard à de « plus laborieux » que lui, et qu'elle lui a fait une vive leçon sur son « petit martyr d'artiste³⁰¹».

Le portrait de lui qu'elle tisse en creux est moins souvent adulateur que révélateur du « jeu de miroir » que devient un tel témoignage³⁰². Les traits principaux s'esquissent en écho, positif ou négatif, aux siens. Elle revendiquera pour Maurice la bonté dont elle se

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 37.

³⁰⁰ Sand, George. *Correspondance*. Textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin. Classiques Garnier. 25 volumes. Paris: Garnier, 1964-1991. T. XXIV, p. 605. À compter de maintenant, les références à la *Correspondance* publiée par Georges Lubin chez Garnier seront indiquées par le numéro de toison, la page afférente et la date.

³⁰¹ *Corr.* T. XIII, p. 182, 10 juin 1855.

³⁰² La correspondance comme lieu propice à ce jeu de miroir se retrouve ainsi chez Colette, dans les lettres à sa fille Bel-Gazou qui s'étalent sur 37 années. Voir à ce sujet : Courville, Vanessa. *L'éthos maternel dans les Lettres à sa fille (1916-1953) de Colette*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1994. Déposé dans Papyrus hdl.handle.net/1866/11096. Colette, écrit-elle, s'est construit un « éthos épistolaire » qui, tout autant qu'un rapport de soi à l'autre, est « un rapport de soi à soi à travers divers effets spéculaires ».

réclame pour elle-même, comparera avec malaise son type d'intelligence à la sienne, s'acharnera à le dire vainqueur d'une nonchalance qu'elle ne connaîtra jamais pour sa part, et présentera sa tranquillité comme une équanimité à laquelle elle prétend aspirer.

La principale qualité qu'elle ne cessera de lui reconnaître est la bonté, qui s'exprime surtout envers elle-même. Ce sera le cas notamment lors de la crise qui l'oppose à sa fille Solange et à son gendre Auguste Clésinger en 1847. Par contraste, son fils est « le plus doux et le plus juste des êtres³⁰³», écrit-elle à son chargé d'affaires ou encore à son amie la cantatrice Pauline Viardot : « Maurice a été pour moi ce qu'il est toujours, parfait³⁰⁴. » Le constat se répétera avec constance. « Maurice est toujours le bon Maurice (...) Son égalité d'âme et son affection me soutiennent³⁰⁵. » Il est « le plus parfait de ses ouvrages » et lui a donné « trente et un ans de bonheur³⁰⁶ ». Elle reprend l'éloge au moment où elle le soutient dans la recherche d'une compagne. Il est « bon fils, et destiné à être bon père³⁰⁷ ». Elle y revient plus tard, lorsqu'il partage avec femme et enfants les dernières années de la romancière à Nohant. « Il est l'âme et la vie de la maison », écrit-elle à Flaubert³⁰⁸. Il est « toujours excellent fils et compagnon agréable³⁰⁹ ».

L'éloge qu'elle voudrait faire d'autres traits de caractère contient toutefois des réserves implicites ou manifestes.

Ainsi en va-t-il de son intelligence, qui n'est pas aussi vive que la sienne mais qu'elle tente maladroitement de présenter sous un autre jour. « Il manque d'intelligence absolument dans le sens où j'aurais voulu lui en donner », confie-t-elle à un proche en 1842 alors que Maurice fait ses premières armes dans l'atelier d'Eugène Delacroix³¹⁰. Elle s'en consolera en mettant de l'avant son caractère « persistant et chercheur³¹¹ » ou encore sa jeunesse. « Tu n'es pas encore l'homme dont tu as les années », lui écrit-elle

³⁰³ Corr. T. XXV, p. 505, 19 août 1847.

³⁰⁴ Sand, George, et Thierry Bodin. *Lettres retrouvées*. Édition établie, annotée et présentée par Thierry Bodin. Paris: Gallimard, 2004, p. 68, 9 novembre 1847. Cet ouvrage sera dorénavant cité en note comme *Lettres retrouvées*.

³⁰⁵ Corr. T. IX, p. 61, 5 mars 1849.

³⁰⁶ Corr. T. XII, p. 480, 29-30 juin 1854.

³⁰⁷ Corr. T. XIV, p. 245, 29 février 1857.

³⁰⁸ Corr. T. XXII, p. 748, 28-29 février 1872.

³⁰⁹ Corr. T. XXIII, p. 205, 30 août 1872.

³¹⁰ Corr. T. V, p. 763, 29 août 1842.

³¹¹ Corr. T. VII, p. 497, 11 octobre 1846.

en 1850³¹², thèse qu'elle conservera : « Les garçons ont un développement plus tardif que nous », fait-elle valoir à son amie Pauline Villot³¹³, argument qu'elle reprend ensuite auprès de l'éditeur Buloz. Maurice « est resté très enfant par la simplicité de sa vie et la fraîcheur de son cerveau³¹⁴ ». Elle valorise par contraste son sens de la méthode, ses apprentissages scientifiques rapides - « il saura dans une semaine ce que les autres apprennent en six mois³¹⁵ » -, « son travail à s'arracher les yeux de la tête pendant des années³¹⁶ ». Mais elle n'en formule pas moins certains jugements brutaux, porteurs d'une déception à peine déguisée. En société, écrit-elle à Flaubert en relatant une soirée où Maurice a défendu l'auteur de *Salammbô* contre ses détracteurs, « il parle peu et souvent mal³¹⁷ ». À propos de soucis d'argent elle écrira à un chargé d'affaires que « Maurice est un peu long à comprendre la situation, en ceci comme en tout³¹⁸ ». Puis au Prince Jérôme Napoléon, devenu ami de la famille : « Je ne prétends pas qu'il soit un aigle mais c'est un homme qui a le bon sens de se contenter d'être un homme. Que cela est rare aujourd'hui³¹⁹. »

Elle présente comme des vertus son calme et sa tranquillité, version positive d'attitudes qu'elle juge souvent timorées. « Il est doux, laborieux, calme comme la mer la plus calme », écrit-elle en 1842 au correspondant très proche qu'est Charles Poncy³²⁰. Auprès du même elle insiste un peu plus tard : Maurice est « un garçon peu démonstratif, enterré dans sa peinture, mais de bon cœur, sans fatuité et sans vanité³²¹. » Le compliment est un brin acidulé quand elle confie à une parente que Maurice est « un peu la fille de chez nous pour la douceur et les goûts sédentaires³²² » ou quand elle écrit plus tard au philosophe Elme-Marie Caro que son fils est « un écrivain rêveur et retiré³²³ ». À l'épreuve des faits, toutefois, son regard est plus inquiet devant une nature aussi étale. Au

³¹² *Corr.* T. IX, p. 855, 17 décembre 1850.

³¹³ *Corr.* T. XVI, p. 370, 19 avril 1861.

³¹⁴ *Corr.* T. XVII, p. 689, 20 juin 1863.

³¹⁵ *Corr.* T. XVI, p. 782, 11 février 1859.

³¹⁶ *Corr.* T. XXIII, p. 370, 3 janvier 1873.

³¹⁷ *Corr.* T. XX, p. 422, 30 mai 1867.

³¹⁸ *Lettres retrouvées*, p. 240, 3 septembre 1865.

³¹⁹ *Corr.* T. XXII, p. 287, 4 février 1871.

³²⁰ *Corr.* T. V, p. 699, 23 juin 1842.

³²¹ *Corr.* T. VI, p. 592, 31 juillet 1844.

³²² *Corr.* T. X, p. 61, 2 février 1851.

³²³ *Corr.* T. XIX, p. 64, 30 janvier 1865.

long de son adolescence elle lui reprochera sa « torpeur³²⁴», lui intimera de se montrer « homme, sinon tout ira mal ³²⁵». Lorsque qu'il est nommé et devient brièvement maire de Nohant lors de la révolution de 1848, d'évidence contre son gré et sur intervention de sa mère, elle convient que cette tâche « l'ennuie beaucoup³²⁶» tout en le chapitrant derechef : « Tiens ferme et surtout habitue tes nerfs à cet état de lutte (...) ³²⁷.» Quand elle décide qu'il est temps de le marier alors qu'il approche de la quarantaine et montre peu d'intérêt pour la chasse à l'épouse, elle ne cache pas son désarroi. Il est « excessivement prudent et trop effrayé du mariage en général », déplore-t-elle auprès d'Émile Aucante, alors leur chargé d'affaires à Paris³²⁸. La parade qu'elle oppose à l'éditeur Buloz, qui reproche à Maurice le peu d'analyse politique dans sa relation de son voyage en Amérique avec le Prince Napoléon, est transparente. Elle commence par le dire « gêné du côté des hommes et de la politique » avant d'attribuer son silence à la « discrétion » car « c'est là du reste où il a le cœur et l'esprit, la politique lui est très antipathique ³²⁹», posture dont on sait combien elle est étrangère à celle de la George Sand activiste de l'époque. Alors qu'il amorce des activités littéraires, elle l'incite en plusieurs lettres à démarcher auprès des critiques, remercier, se faire voir : « Pense à l'avenir (...) utilise ton séjour à Paris et fais-toi des relations littéraires personnelles ³³⁰», insiste-t-elle, visiblement lasse de le faire à sa place. Le très bref intérêt de Maurice pour l'organisation des gardes nationales dans le Berry, à la défense de la République lors des événements de 1870, suscite chez elle, visible en plusieurs lettres, un enthousiasme quasi frénétique pour « l'emploi de son dévouement à son pays³³¹». C'est avec un certain désabusement que, quelques mois plus tard, elle le décrit revenu à de tranquilles occupations agricoles, il « devient assez entendu dans cette application des notions de sa petite science. C'est amusant comme autre chose », écrit-elle à Alexandre Dumas fils³³².

³²⁴ *Corr.* T. V, p. 225, 1-2 février 1841.

³²⁵ *Corr.* T. V, p. 486, 6 novembre 1841.

³²⁶ *Corr.* T. VIII, p. 429, 21 avril 1848.

³²⁷ *Corr.* T. VIII, p. 430, 21 avril 1848.

³²⁸ *Corr.* T. XVI, p. 72, 22 août 1860.

³²⁹ *Corr.* T. XVI, p. 774-775, 7 février 1862.

³³⁰ *Corr.* T. XIX, p. 159, 1er avril 1865.

³³¹ *Corr.* T. XXII, p. 216, 19 novembre 1870.

³³² *Corr.* T. XXII, p. 368, 22 avril 1871.

S'il est une qualité qu'elle valorise entre toutes, c'est l'ardeur au travail, la sienne ayant été exceptionnelle et ne lui ayant jamais manqué. Son appréciation de Maurice à cet égard a beaucoup varié dans le temps. À l'adolescence, elle lui fait reproche de sa « langueur intellectuelle³³³», elle le soupçonne de se distraire plutôt que de travailler à l'atelier de son maître Delacroix³³⁴ et ne consent à ce qu'il se repose, durant l'été, que « pour reprendre le travail un peu plus ardemment que par le passé³³⁵». C'est à cette époque, pour apaiser Delacroix, qu'elle impute la nonchalance de son fils à son état de santé. « Pour passionné il l'est, mais l'enveloppe est encore fragile³³⁶», explication qu'elle retiendra jusqu'à la fin de sa vie. Au jeune Henri Amic qui lui demande conseil, elle donne Maurice en exemple, lui qui « a le travail facile et persévérant et la mémoire excellente, a passé douze ou quinze ans avant d'être sûr de quelque chose (...) Il regrette six ans de sa vie qu'il a passée à être malade de croissance³³⁷.» Il n'empêche que ses agacements envers la nonchalance de Maurice auront duré plus longtemps que ces six ans. Il s'approche de la trentaine quand elle déplore de le voir « perdre son temps » ou se décourager plutôt que « progresser dans (sa) vocation véritable³³⁸». « Songe à l'avenir et ne sois pas paresseux », réitère-t-elle huit ans plus tard³³⁹. Elle change graduellement de ton au moment où il s'installe plus définitivement à Nohant. À l'historien et ministre Victor Duruy, elle offre un tableau plus nuancé. « L'enfant maladif qui n'a pu achever ses études à Henri IV est aujourd'hui solide au physique et au moral³⁴⁰. » Dès lors elle le présentera souvent comme travailleur exemplaire. Il a « une grande ardeur au travail », écrit-elle à Sainte-Beuve³⁴¹. Il est devenu « grand piocheur, naturaliste, géologue et romancier par-dessus le marché », dit-elle à Louis Viardot³⁴². Il est « grand piocheur en tout », écrit-elle à Scipion du Roure³⁴³. Et en 1873 elle le proposera, dans la lettre citée

³³³ *Corr.* T. IV, p. 698, 27 juin 1839.

³³⁴ *Corr.* T. IV, p. 870, s.d. février 1840.

³³⁵ *Corr.* T. V, p. 124, 10 septembre 1840.

³³⁶ *Corr.* T. V, p. 635, 13 avril 1842.

³³⁷ *Corr.* T. XXIV, p. 582, 24 mars 1876.

³³⁸ *Corr.* T. XI, p. 67, 26 mai 1852.

³³⁹ *Corr.* T. XV, p. 688, 8 février 1860.

³⁴⁰ *Corr.* T. XVIII, p. 99, 31 octobre 1863.

³⁴¹ *Corr.* T. XIX, p. 67, 29-31 janvier 1865.

³⁴² *Corr.* T. XX, p. 392, 11 avril 1867.

³⁴³ *Corr.* T. XXIII, p. 205, 30 août 1872.

plus haut, à l'admiration d'Édouard Cadol car il n'a « ni argent ni renommée au bout d'un travail à s'arracher les yeux de la tête pendant des années ».

Ce virage survient au moment où elle accepte enfin, après avoir longtemps voulu qu'il s'engage à fond dans sa vocation de peintre, qu'il s'adonne à la science tout autant qu'à l'art et souvent plus à la science qu'à l'art. Elle se met à apprécier « le coup d'œil dont il est doué pour toutes choses », comme elle l'écrit à Sainte-Beuve³⁴⁴ ou à son ami et administrateur André Boutet : « Maurice est un drôle de pistolet qui change ses goûts et ses habitudes comme il veut³⁴⁵. » Qu'une image de dilettante, plutôt paresseux dans sa jeunesse et touche-à-tout dans sa maturité, se dégage de ces appréciations successives, il ne faudra pas s'en surprendre malgré la tournure aimable que George Sand cherche en général à donner aux dispositions de caractère de Maurice.

La prudence aurait toutefois dû s'imposer un peu plus chez tant de ceux qui ont tiré, des écrits de George Sand, des certitudes quant au caractère plus faiblard de Maurice, tentation à laquelle Georges Lubin lui-même a maintes fois cédé dans les notes de son édition critique des écrits autobiographiques. Si l'on cherche une part de vérité et qu'on se retient de donner à une mère statut de mémorialiste objective de la vie de son fils, une distance est de mise avant d'aller aux conclusions.

Pour Maurice Dudevant-Sand, l'hypothèse pourrait être formulée d'un homme de nature plutôt contemplative, moins attiré par les bouleversements et les réalités de son temps que - comme on le verra plus loin - par les mondes plus secrets de l'histoire ancienne, des phénomènes naturels, des légendes fantastiques. Au surplus modérément amène en société et en amitié, ses traits de caractère pourraient certes être constitutifs mais aussi s'être développés ou exacerbés au contact d'une mère qui vivait effervescente en son siècle, ayant et exprimant des idées sur tout, au carrefour des présents, artistiques, politiques, sociaux. Sans être une romancière réaliste, elle était une observatrice passionnée et féconde du réel, comme nous le rappelle la lecture que Martine Reid fait du lien constant entre la vie de Sand et les thèses et propos successifs de ses œuvres. Celles de Maurice, par contre, chercheront constamment à s'échapper de ce réel.

³⁴⁴ *Corr.* T. XXI, p. 505, 15 juin 1869.

³⁴⁵ *Corr.* T. XXI, p. 545, 18 juillet 1869.

Le portrait qu'elle a laissé de lui, dans ces conditions, pourrait bien avoir accentué les traits mitigés que la postérité lui a si facilement attribués. Ce qu'elle souligne auprès de ses correspondants, c'est ce qui la désarçonne ou la déstabilise dans l'enfant en lequel elle a d'évidence mis toutes ses complaisances et qu'elle voudrait voir comme son double. « Ta vie est la mienne et je ne te survivrais pas », plaide-t-elle en 1849 alors qu'il s'attarde à Paris lors d'une épidémie de choléra³⁴⁶. Plus vive encore est l'affirmation de l'unicité mère-fils l'année suivante³⁴⁷: « Moi, c'est toi, ce n'est pas quelque chose ni quelqu'un hors de nous deux », lui écrit-elle dans une lettre qui est d'ailleurs une sorte de sermon l'incitant au mariage et le conseillant sur la façon de chercher femme, véritable commande d'une compagne qu'elle espère aussi être la sienne, ainsi que l'ont remarqué avec justesse tant de biographes ou d'analystes. Éclairage qui pose sous un autre jour un reproche souvent fait à Maurice, celui de sa dépendance excessive envers sa mère. Entre les moments récurrents où elle se plaint de ses très longues absences et de ses silences épistolaires répétés et ceux, aussi nombreux, où elle affirme sans ambages qu'il ne peut se passer d'elle, plane une contradiction qui ne lui échappe d'ailleurs pas et qu'elle tente de gommer. S'il prolonge de quelques mois un séjour à Paris, c'est pour travailler à la peinture « unique objet de sa passion à lui, après moi pourtant, si j'ose dire (...)»³⁴⁸. Elle est parfois plus véridique : « Je veux qu'il soit indépendant de moi et pourtant je voudrais l'avoir toujours près de moi³⁴⁹. » Ce n'est pas sans une certaine vanité, qui suggère sa propre dépendance, qu'elle affirme lui être indispensable. « Maurice a encore trop besoin de moi pour que je ne combatte pas le dégoût et la lassitude qui m'assiègent », confie-t-elle à Pauline Viardot peu après la mort de Chopin en évoquant ses idées suicidaires³⁵⁰. Ce « besoin » diagnostiqué chez Maurice sera une explication – ou un prétexte – durable à son désir de le retenir près d'elle. Il y a pour Maurice « un grand chagrin de cœur et un grand mécompte d'habitudes à ne m'avoir pas toujours sous la main pour songer à tout à sa place³⁵¹. » Certes, elle ajoute immédiatement qu'il « est temps pour lui de se charger de sa propre existence et le devoir de sa femme est d'avoir de la tête et de me remplacer »,

³⁴⁶ *Corr.* T. IX, p. 191, 10 juin 1849.

³⁴⁷ *Corr.* T. IX, p. 871, 21 décembre 1850.

³⁴⁸ *Corr.* T. VII, p. 641, 31 mars 1847.

³⁴⁹ *Corr.* T. IX, p. 134, 10 mai 1849.

³⁵⁰ *Corr.* T. XXVI (du Lérot), p. 54, 15 novembre 1849.

³⁵¹ *Corr.* T. XVIII, p. 569, 20 octobre 1864.

mais la remarque est probante : la mesure de la nouvelle autonomie de Maurice se limite à la substitution de sa femme à sa mère, la dépendance n'étant pas mise en cause. On ne s'étonnera pas, devant tant d'insistance à l'affirmer, qu'elle soit devenue credo pour des générations d'analystes. Elle aurait pu aussi être une posture commode pour un homme que les plates exigences quotidiennes ennui, hypothèse compatible avec une nature d'artiste, mais qui ne fut jamais vraiment formulée.

Est-il possible de retracer une autonomie de Maurice Sand sous l'immense chape de regards qui, pendant plus d'un siècle, se sont posés moins sur lui que sur le cordon ombilical dont George Sand elle-même n'a pas voulu se défaire? La première clé de cette existence séparée nous sera donnée, dans une incontournable étape initiale, encore une fois par l'exploration patiente des écrits autobiographiques de la romancière. C'est elle qui, cette fois sans le vouloir, donne les indices d'un parcours de création qui fut certes aux lointaines marges du sien, mais qui appartenait à un autre modèle.

2.2.1.2 L'œuvre

Dans leur ensemble, les écrits autobiographiques de George Sand ne donnent pratiquement aucune indication sur la teneur artistique des travaux de Maurice, quelle qu'ait été la forme de ces travaux. À la seule exception d'un ultime texte sur le théâtre des marionnettes, le dernier essai qu'elle ait publié de son vivant³⁵², elle ne rend compte des occupations artistiques de son fils qu'à la manière d'un impresario chargé de lui assurer de bonnes conditions d'exécution, d'explorer des débouchés pour sa production et de le faire connaître. Elle s'y livre avec tant d'intensité ou d'acharnement que certains épisodes sont devenus des passages obligés, des classiques de tout exposé touchant la fibre maternelle de George Sand.

S'agissant des arts plastiques on a partout retenu avec quelque raison la brutalité avec laquelle, en août 1852, au lendemain de la mort de Tony Johannot qui avait signé les illustrations de ses œuvres complètes alors en début de production chez Hetzel, elle avait imposé Maurice comme successeur. Trois jours après le décès subit de Johannot, elle

³⁵² Sand, George. *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*. Édition présentée par Bertrand Tillier. Réz: Séquences, 1998. Le texte a été publié dans le journal *Le Temps* les 11 et 12 mai 1876.

adresse à Hetzel un courrier péremptoire³⁵³ où elle assassine le talent de l'illustrateur – « c'était lâché, c'était faux, c'était mauvais » -, affirme que « Maurice fera mieux » et va jusqu'au chantage affectif – « C'est pour mon fils une question de vie ou de mort morale » - ou encore matériel – « C'est un état que je lui donne, par conséquent une pension que je lui retire ». Hetzel commence par résister et la querelle incessante qu'elle lui impose durera des semaines avant de le faire abdiquer en octobre suivant. Non satisfaite pour autant, elle le harcèlera au surplus pour qu'il publie de la réclame annonçant le remplacement de Johannot par Maurice Sand³⁵⁴. À la même époque, elle inverse même la proposition auprès de diverses revues où, pour faire publier des dessins de Maurice, elle propose des textes d'accompagnement, compagnonnage qui deviendra une condition de sa participation à ces publications. Et elle n'hésite pas à intervenir pour qu'il soit reçu au Salon. En 1855, année de l'Exposition universelle où la sélection a été fort sévère, Maurice n'est pas reçu et, tout en s'employant à l'en consoler, elle se démène auprès de l'entourage du prince Jérôme Napoléon, président de la commission impériale de l'Exposition, pour obtenir une admission rétroactive qui surviendra trop tard pour laisser trace au catalogue³⁵⁵. On rencontrera d'autres exemples de son zèle, notamment auprès de Delacroix auquel elle adresse sa supplique en tant que « tout-puissant du jury³⁵⁶ », ce qui semble avoir produit des résultats puisque Maurice présentera en 1857 une douzaine d'œuvres au Salon, résultat qui n'est peut-être pas étranger à une autre intervention directe de George Sand auprès du directeur général des Musées de France où l'argumentation est sans voile. « Mon nom a toujours nui à mon fils auprès de certains esprits trop épris d'*immobilité* en toutes choses. Ne dois-je pas faire mon possible pour réparer le tort d'être moi? », écrit-elle à Alfred-Émilien de Nieuwerkerke³⁵⁷. Quelques années plus tard la voici sollicitant Pauline Villot, son amie et épouse du conservateur des peintures au Louvre, pour aider à la vente d'aquarelles exposées au Salon mais qui n'ont obtenu, encore une fois, aucune récompense officielle³⁵⁸. Au fils artiste, elle offre aussi des conditions d'exercice très favorables. Dès 1839, alors que Maurice a seize ans et que

³⁵³ *Corr.* T. XI, p. 278, 7 août 1852.

³⁵⁴ *Corr.* T. XI, p.508-510, 20 décembre 1852.

³⁵⁵ *Corr.* T. XIII, p. 382, 1er octobre 1855.

³⁵⁶ *Corr.* T. XIV, p. 344, 20 avril 1857.

³⁵⁷ *Corr.* T. XXV, p. 956.

³⁵⁸ *Corr.* T. XVI, p. 492, 27 juillet 1861.

George Sand s'installe à Paris, elle lui ménage un espace particulier de vie et d'atelier dans l'un des deux pavillons qu'elle loue avec Chopin rue Pigalle. Elle contribuera constamment à ses frais d'atelier à Paris et les nombreux aménagements, réaménagements et agrandissements qu'elle planifie ou réalise à Nohant ont très souvent trait à l'atelier de Maurice. On retrouve des références à ces travaux successifs pendant une trentaine d'années.

Tout aussi fébrile, sinon plus, sera son travail d'agente à compter du moment où son fils publie un premier ouvrage de nature littéraire, *Six mille lieues à toute vapeur*, récit tiré de ses notes de voyage en Amérique qui paraîtra chez Michel Lévy en 1862³⁵⁹. Tout en présentant l'ouvrage comme de simples « impressions personnelles³⁶⁰ » qui s'adressent « à un public moins sérieux³⁶¹ », elle instaure une forme d'intervention à laquelle elle restera constamment fidèle. Elle révisé, corrige, impose des coupures, se permet de réécrire des passages entiers et d'imposer des modifications. Le Prince Jérôme Napoléon ayant été l'instigateur de ce voyage et l'hôte de Maurice, elle soumet l'ouvrage à son approbation en l'assurant qu'il dispose d'un « droit absolu de censure surtout ce qui (le) concerne, et sur l'Amérique et sur tout³⁶² ». L'accompagnement est certes lourd et intrusif, comme l'ont souligné tant d'analystes dont plusieurs ont soupçonné George Sand d'être en sous-main l'auteur des œuvres signées par son fils. Mais il ne diffère pas tellement du travail de sévère édition qui encadre aujourd'hui de nombreuses parutions littéraires. Des études plus attentives de certains ouvrages, auxquelles nous reviendrons, tendront plutôt à voir dans cet accompagnement une forme singulière de collaboration qui portait sa part de réciprocité.

Avec plus d'intensité encore qu'elle l'avait fait pour les travaux plastiques de Maurice, George Sand se fera véritable gérante de sa carrière littéraire, au sein d'un univers où elle navigue depuis longtemps pour elle-même et avec maestria. Après avoir négocié et obtenu en 1862 de François Buloz la parution de *Six mille lieues à toute vapeur* en feuilleton dans la *Revue des deux mondes*, elle lui propose un premier roman, *Callirhoé*,

³⁵⁹ Sand, Maurice. *Six mille lieues à toute vapeur*. Préface par George Sand. Paris: Michel Lévy, 1862.

³⁶⁰ *Corr.* T. XVI, p. 674, 19 décembre 1861.

³⁶¹ *Corr.* T. XVI, p. 704, 3 janvier 1862.

³⁶² *Corr.* T. XVI, p. 738, 15 janvier 1862.

qu'il publiera également dans la *Revue*, avant que leurs relations s'enveniment au sujet des œuvres suivantes de Maurice, *Raoul de la Chastre* et surtout *Le Coq aux cheveux d'or*, raison ou prétexte d'une querelle assez violente entre George Sand et le directeur de la *RDM*. Plus tard c'est dans *La Presse* ou *Le Temps* qu'elle réussira à caser les parutions en feuilleton des romans de Maurice, tout en ne cessant de voir elle-même à trouver les éditeurs qui les publieront en volumes, le plus souvent chez Michel Lévy. C'est auprès de ce dernier que, quelques semaines avant sa mort, elle démarchera encore pour un ouvrage de Maurice, recueil de textes du théâtre de marionnettes. Il ne paraîtra finalement qu'en 1890, une année après le décès de Maurice lui-même³⁶³. Son démarchage constant comprend la négociation des clauses des traités d'édition. Bien qu'elle donne régulièrement des conseils à son fils sur la façon de s'y prendre, on l'observe en relation directe avec les éditeurs à propos de la rémunération, des tirages, des droits. Une fois l'œuvre publiée, elle devient relationniste de presse, dressant des listes de journalistes auprès desquels solliciter un compte rendu positif, et écrivant elle-même à plusieurs d'entre eux pour requérir tant leur intérêt que leur bienveillance. Au critique Jules Claretie, elle propose une louangeuse note biographique touchant Maurice, à la veille de la parution de *Callirhoé* en volume chez Lévy³⁶⁴. Le destinataire la reprendra plus tard en la retouchant à peine³⁶⁵. Pour *Raoul de la Chastre*, elle réclame au moins à Maurice l'effort de dresser une liste de journalistes « qui ont été gentils », auxquels elle entend écrire directement³⁶⁶ et passe à l'action auprès de Hector Malot, d'Alexandre Dumas, d'Armand de Pontmartin, de Paul de Saint-Victor, de Louis Ratisbonne, d'Elme-Marie Caro, d'Octave Lacroix, de Louis Ulbach, de Sainte-Beuve, de Jules Claretie à nouveau, d'Amédée Pichot, de Charles Yriarte, de Francisque Sarcey, de Louis de Ronchaud, d'Alphonse Peyrat³⁶⁷. Elle est encore attelée à la publicité de presse quand paraissent en 1870 les nouvelles *Mademoiselle Azote* et *André Beauvray*³⁶⁸, réunies en un volume chez Michel Lévy, avant de se charger des remerciements auprès de ceux qui s'y sont

³⁶³ Sand, Maurice. *Le théâtre des marionnettes*. Paris: Calmann Lévy, 1890.

³⁶⁴ *Corr.* T. XVIII, p. 126-127, 19 novembre 1863.

³⁶⁵ On en retrouve le texte dans un recueil publié par Claretie en 1874. Claretie, Jules. *Peintres et sculpteurs contemporains*. Paris: Charpentier, 1874, p. 45-49.

³⁶⁶ *Corr.* T. XVIII, p. 597, 29 octobre 1864.

³⁶⁷ Toutes ces lettres ont été soit retrouvées soit signalées par Georges Lubin dans le Volume XIX de la Correspondance, sous les numéros allant de 11416 à 11436.

³⁶⁸ Sand, Maurice. *Mademoiselle Azote. André Beauvray*. Paris: Michel Lévy frères, 1874.

intéressés³⁶⁹. Elle n'hésite pas à proposer à Buloz un texte de sa propre plume pour présenter aux lecteurs de la *RDM* le roman *Le Coq aux cheveux d'or*³⁷⁰ et à récidiver auprès du journal *Le Temps* quand paraîtra *L'Augusta* en 1872, toujours chez Michel Lévy³⁷¹.

Jalonnée de références à ses efforts, la correspondance est presque muette quant à la forme et au fond des œuvres de Maurice Sand, à de rares exceptions près qui n'ont pas retenu l'attention de la postérité. Intéressant exemple du décalage d'angle, le bref ouvrage que consacra le sandien Bertrand Tillier à l'engagement de Maurice en littérature. *Maurice Sand à « sa » conquête de l'édition*, fait l'impasse complète sur la teneur des ouvrages pour s'attacher plutôt aux démarches de George Sand et aux timides efforts de son fils pour y participer de façon irrégulière. L'œuvre elle-même ne compte pas dans ce récit. Tillier décrète ainsi, au soutien d'une thèse centrée sur la dépendance de Maurice envers George, que le fils a cessé d'écrire et de publier après le décès de sa mère, lors même que son dernier roman, *La fille du singe*³⁷², est paru en 1886, dix ans après la disparition de George Sand et que l'existence d'un autre manuscrit rédigé vers la même époque, intitulé *Palabran* et qui restera inédit, est attestée dans une publication de sa fille Aurore³⁷³.

Le théâtre de marionnettes est un cas particulier puisqu'il sera la seule création artistique de Maurice Sand à laquelle George Sand consacra un texte de fond, qui trouvera place parmi ses récits autobiographiques, notamment dans l'édition des *Œuvres autobiographiques* présentée par Georges Lubin, et parmi les textes de référence en usage dans cette discipline théâtrale. George Sand y relate la naissance et l'évolution de ce théâtre à Nohant avant de proposer un véritable essai sur la nature d'une pratique artistique à laquelle elle attribue une efficacité esthétique et dramatique comparable et parfois supérieure à celle du théâtre à comédiens humains, pages qui font écho au célèbre

³⁶⁹ *Corr.* T. XXII, p.57, 12 mai 1870.

³⁷⁰ *Corr.* T. XX, p. 319, 29 janvier 1867.

³⁷¹ Sand, Maurice. *L'Augusta*. Paris : Michel Lévy frères, 1872.

³⁷² Sand, Maurice. *La fille du singe (roman humoristique)*. Paris: P. Ollendorff, 1886.

³⁷³ Sand, Aurore. *George Sand chez elle*. [s. l]: [A. Sand], 1900. La date de 1900 a été inscrite à la notice par la Bibliothèque nationale de France. Notre exemplaire n'en porte pas. L'opuscule de 30 pages se présente en liminaire « édité par l'auteur, Aurore Sand, Imprimé sur les presses de l'Imprimerie Moriamé – Paris ».

écrit de Heinrich von Kleist sur le même sujet, paru dès 1810³⁷⁴. On se souviendra toutefois que cet hommage au théâtre de marionnettes fut publié au terme de la vie de George Sand. Il apparaît plutôt, à la lumière d'une relecture suivie de la *Correspondance*, comme l'exception qui confirme la règle, chez elle, d'une conception récréative des travaux de son fils lorsqu'ils se situent hors de la peinture, puis de l'écriture.

Son enthousiasme est certes marqué dès le départ et il ne cessera de s'exprimer depuis la première description détaillée qu'elle en donnera à Augustine de Bertholdi en décembre 1848, hiver où Maurice et son ami le peintre Eugène Lambert présentent leurs expériences qui dépassent désormais le stade de l'improvisation. « Ils ont fabriqué un théâtre de marionnettes qui est quelque chose d'étonnant », écrit-elle avant de passer en revue les décors, les effets, les personnages, les costumes, les scénarios³⁷⁵. Au fil des ans elle ne manquera pas de signaler à divers correspondants les représentations de marionnettes qui ont cours à Nohant et qui, à partir de l'installation plus définitive de la romancière dans le Berry, à la fin de la décennie 60, prendront un rythme quasiment institutionnel, avec réouverture officielle du théâtre à l'automne, présentation de fêtes pour les Fêtes de fin d'année et relâche à compter du printemps. La multiplication des pièces et leurs perfectionnements techniques vont s'accroissant durant les années 70, moment où elle semble enfin se convaincre d'une sorte d'autonomie artistique de ce mode d'expression. « Les marionnettes sont arrivées à des perfectionnements matériels qui vous permettront un jour de leur confier des pièces à grand spectacle », écrit-elle à Édouard Cadol³⁷⁶ peu avant de tenter de convaincre Lévy de publier un recueil des saynètes de Maurice.

Durant le quart de siècle précédent, elle n'aura guère encouragé son fils à développer son intérêt et ses aptitudes pour les métiers du théâtre. Participant enthousiaste au « grand théâtre » de Nohant, celui où la romancière mettait à l'essai ses créations pour la scène parisienne³⁷⁷, Maurice y était souvent acteur, dessinateur de costumes mais aussi auteur

³⁷⁴ Kleist, Heinrich von. *Essai sur les marionnettes*. Paris, impr.-édit. G.L.M., 1937. Il s'agit de la première traduction en langue française. La première édition, en langue allemande, avait été publiée en 1810.

³⁷⁵ *Corr.* T. VIII, p. 753, s.d. décembre 1848.

³⁷⁶ *Corr.* T. XXIV, p. 184, 2 janvier 1875.

³⁷⁷ Bara, Olivier. *Le sanctuaire des illusions : George Sand et le théâtre*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010.

de pantomimes. Lorsqu'il s'entend avec le critique Paul Rochery³⁷⁸ pour se lancer dans une collaboration théâtrale de divers genres, elle le rabroue sans ménagement. « (...) c'est beaucoup risquer de t'associer, toi qui ne sait pas faire de théâtre, avec quelqu'un qui n'en a jamais fait. Je comprenais cela comme un essai, comme un amusement que tu pouvais te passer à la campagne, ou même à Paris dans des moments perdus, mais pas comme une occupation exclusive, j'aimerais mieux que tu profites de Paris pour faire ce que tu ne peux faire ici, t'occuper de peinture³⁷⁹.» Cette lettre est écrite au moment où Maurice s'installe de façon indépendante au 12 rue Boursault, dans le quartier artistique des Batignolles et où il fera venir de Nohant certaines de ses marionnettes qu'il présentait à Paris dans son salon, tandis qu'elle ne cessera de s'inquiéter qu'il délaisse la peinture. En 1854, il semble avoir réussi une timide percée à Paris alors que le journal *Le Mousquetaire* rend compte de son salon-atelier et que le nouveau théâtre des Folies concertantes (ancêtre du Théâtre Dejazet) inaugure sa scène avec une pantomime de Maurice intitulée *L'Arlequin ravisseur*, jouée par le mime Paul Legrand³⁸⁰. Tout en se réjouissant à distance de ces succès³⁸¹, elle n'en trouve pas moins, un mois plus tard, qu'il est temps d'en revenir. « Il n'est bruit que de tes soirées, et tu fais bien, en somme, de t'amuser *artistiquement* et d'étendre tes relations. Mais si tu en as pris une dose suffisante pour le moment, reviens au bercail³⁸².» Du goût de Maurice pour la pantomime, elle affirme dans la même lettre qu'il est « plus amusant que les études sérieuses », et qu'il pourra se satisfaire en amenant des amis en jouer avec lui à Nohant. L'idée que les activités théâtrales de Maurice, pantomime et marionnettes, ne sont qu'un amusement, comme le suggérera d'ailleurs le sous-titre de l'ouvrage de Bertrand Tillier³⁸³, est issue en droite ligne des écrits de George Sand. Maurice persistera néanmoins, toujours installé rue Boursault où il déménage littéralement son théâtre en 1858, et lui demandera de produire une pièce, ce qu'elle lui refuse brutalement. « Il faut que je gagne l'argent de la

³⁷⁸ *Corr.* T. XI, p.51, 20 avril 1852.

³⁷⁹ *Corr.* T. XI, p.66, 26 mai 1852.

³⁸⁰ Note de Georges Lubin. *Corr.* T. XII, p.305, 19 février 1854

³⁸¹ *Corr.* T. XII, p. 339, 8 mars 1854, et p. 347, 12 mars 1854.

³⁸² *Corr.* T. XII, p. 372, 24 mars 1854.

³⁸³ Tillier, Bertrand. *Maurice Sand marionnettiste : ou : Les menus plaisirs d'une mère célèbre*. Tusson: Du Lérot, 1992.

saison et je n'ai pas du tout le moyen de travailler pour les salons³⁸⁴.» Sa désapprobation est à peine masquée dans des lettres à des amis où elle déplore sa longue absence. Il aura été six mois sans la voir et sans se rendre à Nohant où il ne reviendra qu'au mois de juin. Le développement technique et artistique des marionnettes se fera par la suite à Nohant, sous l'œil admiratif de George Sand qui en rend compte maintes fois auprès de ses amis, mais le « petit théâtre » mettra près de vingt ans à remonter à Paris, ce sera après le décès de George Sand.

L'intérêt de Maurice Sand pour les sciences naturelles a dépassé celui de l'amateur pour aboutir à des parutions certes marginales eu égard à ses œuvres de création mais néanmoins à signaler. Il fut surtout féru d'entomologie comme en témoigne dès 1854 un projet de publication, antérieur à tout autre sous sa signature, qui serait « un petit ouvrage d'entomologie amusante, sous forme de récit ou nouvelle, auteur Maurice Sand avec une préface de George Sand³⁸⁵ ». Publié en deux parties dans *La Revue de Paris* en 1855³⁸⁶, le récit deviendra en 1867 l'introduction à un important ouvrage de référence réalisé en collaboration avec l'entomologiste Alphonse Depuiset³⁸⁷. Un peu plus tard le texte tiré de ses notes de voyage en Amérique se lira souvent comme un relevé d'observation entomologique autant que d'observations sur son séjour proprement dit. Et trois ans après la mort de George Sand, il publiera un ouvrage véritablement savant, catalogue des coléoptères du Berry et de l'Auvergne³⁸⁸. Il se sera prêté ponctuellement à des passe-temps de George Sand elle-même, qu'il s'agisse de botanique puis de géologie, objet de nombreuses excursions familiales dont on trouvera des traces dans ses œuvres de fiction. Mais même son occupation la plus suivie, la recherche entomologique qui en fit un membre de l'Académie nationale des sciences, ne fut jamais décrite par George Sand autrement que comme un amusement ainsi qu'en témoigne la description qu'elle fait de son premier projet de publication. De cette « passion innocente qui l'occupe³⁸⁹ », elle

³⁸⁴ *Corr.* T. XIV, p. 607-608, 29 janvier 1858.

³⁸⁵ *Corr.* T. XII, p. 438, 27 mai 1854.

³⁸⁶ Sand, Maurice. « Deux jours dans le monde des papillons », *Revue de Paris*, 15 février 1855, p. 501-521. 1^{er} mars 1855, p. 711-735.

³⁸⁷ Sand, Maurice, et A. Depuiset. *Le monde des papillons : promenade à travers champs*. Paris: Rothschild, 1867.

³⁸⁸ Sand, Maurice. *Catalogue raisonné des Lépidoptères du Berry et de l'Auvergne (Cher, Indre, Creuse, Puy-de Dôme, Cantal) (France centrale)*. Paris: libr. zoologique de E. Deyrolle, 1879.

³⁸⁹ *Corr.* T. XII, p. 458, 9 juin 1854.

finira par craindre ouvertement qu'elle le détourne, tout comme le théâtre et les marionnettes, des travaux sérieux que sont la peinture puis la littérature, sa préférence à elle, pour des raisons qui sont aussi maternelles. En 1857, alors que la participation de Maurice au Salon est récompensée par un achat de l'État, elle se confie ainsi à une correspondante : « Il se croyait privé de talent et voulait se jeter dans les sciences naturelles exclusivement. Mais moi j'ai toujours cru qu'il serait plus heureux comme artiste, et puis les sciences vous emportent dans les voyages et les dangers (...) j'aime mieux le savoir dans son atelier³⁹⁰. » Une décennie plus tard, alors qu'il s'adonne avec acharnement à des travaux géologiques où elle avait été la première à l'entraîner, elle lui rappellera qu'il ne peut s'agir que de « récréation³⁹¹ ». Le thème de *l'amusement* est si récurrent chez elle lorsque Maurice ne se trouve pas où elle voudrait le voir, en peinture ou littérature, qu'on ne s'étonnera pas qu'il ait abouti, par la suite, à le définir auprès des sandiens.

Cette légèreté, dont elle répandait partout la rumeur, a eu raison d'un intérêt éventuel pour la substance des œuvres du fils de George Sand car elle n'a laissé que des renseignements très ténus sur leur contenu, esthétique ou littéraire. En se fondant sur sa correspondance, qui devint tout au long du vingtième siècle la référence principale et souvent unique à l'histoire de la vie et de l'entourage rapproché de la romancière, la postérité ne pouvait retenir des travaux de Maurice Sand que le cadre où voulait les fixer sa mère, et le fixer lui-même. On l'a vu lui imputer dès l'enfance une nature d'artiste, créer les conditions du développement de cette nature, l'y inciter sans cesse, s'en faire l'agente, la publiciste et la protectrice mais de façon rarissime la critique. Elle ne donne jamais, ou presque, de compte rendu de la teneur de ses occupations. L'important est qu'il soit peintre et, plus tardivement quand le succès se fait attendre sur les cimes, qu'il devienne écrivain. Qu'il appartienne au domaine de l'art, qu'il ne s'en laisse pas distraire par des amusements intéressants mais secondaires, qu'il partage les valeurs qui lui sont les plus chères. Françoise Alexandre, dans son introduction à la correspondance

³⁹⁰ *Corr.* T. XIV, p. 398, 7 juillet 1857.

³⁹¹ *Corr.* T. XIX, p. 889, 22 mai 1866.

Sand-Delacroix, en donne la clé³⁹². « Toute la vie privée de George Sand, ses relations amicales, ses choix amoureux, l'éducation même qu'elle donne à Maurice dont elle voudrait faire un peintre, comme ses romans et ses différents écrits personnels, tendent à souligner qu'elle s'est construit une représentation fantasmatique de la hiérarchie des valeurs humaines dans laquelle l'artiste occupe la place autrefois dévolue à l'aristocratie. Tout artiste, même le plus modeste, le chanteur des rues ou le vieil berrichon, le conteur des veillées ou le poète ouvrier, est à ses yeux un prince. »

Doublement prince par un lien filial exalté, l'artiste Maurice détient au surplus le privilège d'échapper ou d'être soustrait à ses jugements esthétiques ou littéraires.

Ainsi malgré son agitation constante autour du placement des tableaux de Maurice au Salon et surtout de ses illustrations dans les revues et livres, malgré ses dépenses d'atelier et ses sermons incitant le fils à s'y acharner au travail, malgré la défense de son talent qu'elle décrète sans en donner justification, il serait impossible de comprendre ce que pouvait bien peindre ou dessiner Maurice Sand si nous ne disposions aujourd'hui de l'accès aux œuvres elles-mêmes³⁹³. Il est vrai qu'en matière d'arts plastiques, les options esthétiques de George Sand ne sont pas affirmées. Ses nombreuses fréquentations chez les peintres sont d'un éclectisme confondant et son appréciation des œuvres – Delacroix de préférence à Ingres ou les grands Italiens du 18^e siècle découverts à Venise de préférence aux modernes Courbet et Manet aperçus à Paris aux Salons – tiennent plus aux personnes et aux lieux amis qu'à des conceptions précises de l'art et de son exécution³⁹⁴, sauf affection particulière pour les peintres paysagistes, prolongement de son affection

³⁹² Sand, George, et Eugène Delacroix. *Correspondance : le rendez-vous manqué*. Édition établie par Françoise Alexandre. Paris: Les Éditions de l'Amateur (Regard sur l'art), 2005, p. 59.

³⁹³ Le Musée George Sand et de la Vallée noire, à La Châtre, et le Musée de la vie romantique, à Paris, conservent quelques toiles et dessins. Les corpus les plus importants sont toutefois constitués d'œuvres sur papier, conservés dans des fonds d'archives, notamment : Fonds Sand de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, Fonds Rabelais de la Bibliothèque municipale de Montpellier. Plusieurs ouvrages de Maurice Sand contiennent des dessins, le plus important étant *Masques et bouffons*, déjà cité.

³⁹⁴ Rien, dans ce qu'elle expose dans sa correspondance, n'est comparable aux exposés de Charles Baudelaire sur les réalisations respectives de Delacroix et de Ingres, notamment autour de leur présence majeure à l'Exposition universelle de 1855. (Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques. Salon 1845-1859*. Paris: M. Lévy, 1868.) Une lettre à Maurice, à propos de ce Salon, s'indigne surtout de la place faite à Ingres en regard de celle de Delacroix. *Corr.* T. XIII, p.151-152, 23 mai 1855.

pour la nature elle-même³⁹⁵. La disproportion est énorme entre les écrits qu'elle a laissés sur le roman ou le théâtre et les rares textes où elle traite spécifiquement d'arts plastiques. Dans le recueil *Questions d'art et de littérature*³⁹⁶, dont Maurice se fera l'éditeur en 1878 en rassemblant des préfaces et articles publiés en revue, on ne trouvera dans ce domaine que deux articles. Ce sont des hommages à son ami, le peintre et graveur italien Luigi Calamatta (futur beau-père de Maurice), dont elle célèbre surtout le talent de graveur, c'est-à-dire pour elle de traducteur génial de tableaux de maîtres, ici Ingres et là Raphaël. Les rééditions³⁹⁷ et recherches contemporaines³⁹⁸ relatives aux credos artistiques de Sand n'en ont pas distingué d'autres³⁹⁹.

Il est remarquable que cette « question de l'original et de la reproduction », qu'elle soulève à propos de Calamatta et sur laquelle Nicole Savy attire l'attention⁴⁰⁰, soit celle où elle revient le plus souvent lorsqu'elle traite des œuvres de son fils. Rarement satisfaite de la qualité des illustrations qui accompagnent ses propres œuvres quand Maurice succède à Johannot, elle n'a de cesse, tout au long des années 1853 et 1854 de se plaindre auprès de Hetzel du rendu des dessins, et de réclamer des changements de metteur sur bois, donc de graveur. Lorsqu'il entreprendra, en 1858, le travail de dessin et illustration des types de la comédie italienne qui résultera en l'ouvrage majeur *Masques et Bouffons*, elle collaborera au projet en imposant le graveur Alexandre Manceau, l'ami de Maurice, qui était devenu son compagnon et amant. Le travail de l'intermédiaire prend beaucoup plus de place, sous sa plume, que le travail du dessin lui-même. On ne trouve en fait qu'un seul passage un peu important, dans ses lettres à Maurice, où elle s'exprime sur sa qualité. « Ce qui est noir est trop noir, ce qui est clair est trop clair. Il n'y a pas de

³⁹⁵ Savy, Nicole. « L'amour de l'art, le goût des images », dans Godeau, Jérôme, et al. *George Sand : une nature d'artiste : exposition du bicentenaire de sa naissance : 29 juin-28 novembre 2004, Musée de la vie romantique*. Paris: Paris musées, 2004, p. 99-106.

³⁹⁶ Sand, George. *Questions d'art et de littérature*. Paris: C. Lévy, 1878.

³⁹⁷ Sand, George. *Questions d'art et de littérature*. Édition établie par Henriette Bessis et Janis Glasgow. Paris: Des femmes, 1991.

³⁹⁸ Sand, George. *George Sand critique, 1833-1876 : textes de George Sand sur la littérature*. Édition établie sous la direction de Christine Planté. Tusson: Du Lérot, 2006.

³⁹⁹ Dans un ouvrage sur les rapports de George Sand à la peinture, Sophie Martin-Dehaye propose, outre une admiration pour Delacroix, des affinités avec les peintres de l'école de Barbizon. Mais la démonstration repose moins sur des textes d'analyse esthétique, en fait inexistantes, que sur ses liens occasionnels avec Théodore Rousseau et Jules Dupré, ainsi que sur son attachement littéraire au paysage. Martin-Dehaye, Sophie. *George Sand et la peinture*. Saga Lettres. Paris: Royer, 2006, p. 195-218.

⁴⁰⁰ Savy, *op.cit.*, p.103.

teintes mixtes et cela fait dur et froid, ou plat et carré; les contours sont secs⁴⁰¹.» Il s'agit d'un projet, resté inédit, d'illustration des œuvres de Rabelais qui seraient rendues en français moderne. Il faudra attendre la production des *Légendes rustiques*, dix ans plus tard, pour dénicher un autre et unique passage intéressé aux dessins eux-mêmes et encore est-ce simplement pour regretter que les sujets retenus par Maurice ne soient pas assez diversifiés⁴⁰², observation qui avait été précédée de sa plainte habituelle sur la médiocrité du travail du lithographe⁴⁰³. Inutile de compter sur George Sand pour connaître les thèmes de prédilection de l'artiste qu'elle promet pourtant entre tous, et encore moins pour comprendre son approche, sa méthode, sa manière, ses faiblesses ou ses forces.

À de rares exceptions près, il en ira de même en littérature, où George Sand est pourtant sur son propre terrain et entretient, dans ses textes critiques comme dans sa correspondance, un débat constant sur l'objet, le style, l'art du roman. Elle commence par résister aux premières incursions de Maurice sur ce terrain : « Tu es peintre et non littérateur⁴⁰⁴ », lui écrit-elle lorsqu'il se propose de rédiger les textes de l'album *Masques et Bouffons*, après qu'elle ait refusé de reprendre le collier de la rédaction comme elle venait de le faire pour les *Légendes rustiques*. Elle se montre un peu plus amène lors de la publication suivante, son récit de voyage en Amérique, qu'elle présente toutefois comme une affaire ponctuelle, de peu d'importance. « (...) c'est sans prétention, vif et amusant », écrit-elle au Prince Jérôme Napoléon⁴⁰⁵ qui avait invité Maurice et dont elle craignait un peu la réaction qu'elle préviendra en l'assurant que le texte n'est « ni politique, ni littéraire⁴⁰⁶ ».

« Dois-je l'encourager à écrire? Il l'a toujours pu et il ne l'a jamais bien voulu (...) »⁴⁰⁷. La question s'adresse à François Buloz qui vient de publier *Six mille lieues à toute vapeur* en feuilleton dans la *Revue des deux mondes*. La réponse viendra rapidement puisque Maurice « fait du roman » comme elle en informe des correspondants durant l'été de

⁴⁰¹ *Corr.* T. VIII, p. 284, 12 février 1848.

⁴⁰² *Corr.* T. XIV, p. 757, 6 juin 1858.

⁴⁰³ *Corr.* T. XIV, p. 729, 18 mai 1858.

⁴⁰⁴ *Corr.* T. XIV, p. 764, 9 juin 1858.

⁴⁰⁵ *Corr.* T. XVI, p. 674, 19 décembre 1861.

⁴⁰⁶ *Corr.* T. XVI, p. 693, 29 décembre 1861.

⁴⁰⁷ *Corr.* T. XVI, p. 752, 24 janvier 1862.

1862, en exprimant toujours certains doutes sur sa disposition d'esprit. « Il a un empêchement, c'est son calme et son bonheur intérieur, pas de souffrance à dire et pas d'ambition à satisfaire⁴⁰⁸. » La parution de ce premier roman, *Callirhoé*, intrigue fantastique sur fond antique et archéologique, d'abord dans la *Revue des deux mondes* puis en volume chez Lévy, dessine le modèle de la relation ambiguë de George Sand aux œuvres romanesques de son fils. Elle le défend bec et ongles auprès des éditeurs mais accepte de charcuter le texte à leur demande et n'est pas intimement convaincue de l'intérêt des thèmes chers à Maurice. À Buloz qui s'inquiète des longueurs et digressions du « roman romain », elle vante la fiction érudite en lui rappelant que « la revue n'a pas pour lecteurs des amateurs exclusifs des choses vulgaires à qui les essais hardis n'ont jamais nui⁴⁰⁹ ». Mais elle laisse poindre quelques lignes plus loin une inquiétude sur ce travail dont la « particularité » pose problème. « Il n'a pas le goût d'écrire, il est trop naturaliste pour devenir littérateur. Mais il est plein d'idées et d'imprévus. Il n'a pas de manière, il n'est imprégné de personne. »

Le « goût d'écrire » semble pourtant s'installer puisque Maurice, désormais plus rangé à Nohant, propose de nouvelles œuvres de manière et d'inspiration certes particulières. Ce sera *Raoul de la Chastre*⁴¹⁰, situé au moyen Âge, qui sera refusé par Buloz pour la *RDM* après de longues discussions avec George Sand qui soutient sans trop de conviction « un peu de grivoiserie » du texte⁴¹¹, propose d'y effectuer des suppressions pour les atténuer car Buloz craint la censure, et conseille néanmoins à Maurice de trouver, s'il veut être publié en revues, « des sujets moins montés de ton ». C'est la maison Michel Lévy qui publiera le roman directement en volume et George Sand, qui déplore les conséquences financières de ce dénouement, conseillera à son fils de délaisser le filon ancien. « Il faudra essayer un roman moderne quand tu t'y remettras. Tu peux peindre les mœurs actuelles à ton point de vue et y apporter une originalité et une droiture de jugement que personne n'a plus. Ton esprit et tes inventions sont plus près de la nature⁴¹². » Le contexte de cet avis est nettement plus pratique que littéraire, il en ira de même quand il sera

⁴⁰⁸ *Corr.* T. XVII, p. 182, 25 juillet 1862.

⁴⁰⁹ *Corr.* T. XVII, p. 688-689, 20 juin 1863.

⁴¹⁰ Sand, Maurice. *Raoul de La Chastre : aventures de guerre et d'amour*. Paris: Michel Lévy, 1865.

⁴¹¹ *Corr.* T. XVIII, p. 412, 18 juin 1864.

⁴¹² *Corr.* T. XVIII, p. 550, 3 octobre 1864.

question de traduire ce roman en pièce de théâtre, sans qu'elle trouve preneur. « Le moyen âge a fait peur. On en a beaucoup joué et on en est las⁴¹³. »

Mais Maurice est déjà engagé dans un autre roman dit « antédiluvien »⁴¹⁴ dont elle accueille aussi le projet avec tiédeur, écrivant à Buloz qu'elle « n'en a pas la moindre idée⁴¹⁵ », et déconseillant à Maurice de le faire paraître trop tôt après le précédent⁴¹⁶. C'est *Le Coq aux cheveux d'or*⁴¹⁷, inspiré par la légende de l'Atlantide, ouvrage qui déclencherà chez elle une semonce majeure. Elle propose d'importantes suppressions et surtout un changement de cap. Elle veut, lui écrit-elle, lui épargner « les critiques qui ont écrasé *Salammbô*, ouvrage très fort, très beau mais qui n'a vraiment d'intérêt que pour les artistes et les érudits (...) ta science sera perdue et te nuira si c'est en vue de la science que tu fais ton livre (...) quand le lecteur se sent trop dépaysé, il vous lâche⁴¹⁸. » Elle voudrait qu'il insère des épisodes modernes dans cette plongée vers les temps du déluge, conseil qu'il ne suivit pas. Tout en tentant de modifier le texte, notamment en lui donnant une touche plus « naturaliste » grâce à des descriptions proches de la peinture⁴¹⁹, elle continue de lui réclamer un roman moderne lors même qu'il entreprend l'écriture de ce qui deviendra bien plus tard *L'Augusta*, situé à l'époque d'Attila. De façon prévisible, Buloz refuse *Le Coq aux cheveux d'or* pour la *Revue des deux mondes* et George Sand fait taire ses propres réserves pour exprimer sa colère à l'éditeur. « Je vous dis que *Le Coq* est un bijou (...) il a du génie », lui lance-t-elle avant de rompre avec la *RDM*⁴²⁰. N'empêche qu'elle donne un sévère avertissement à Maurice : « Attila doit être plus abordable à toutes les intelligences⁴²¹. » Elle insiste : « Il faudra bien que tu fasses au public bête cette concession de ne pas être trop original comme sujet » et lui demande de privilégier « le réel et le possible ».

⁴¹³ *Corr.* T. XVIII, p. 632, 23 décembre 1864.

⁴¹⁴ *Corr.* T. XIX, p. 42, 21-24 janvier 1865.

⁴¹⁵ *Corr.* T. XIX, p. 148, 25 mars 1865.

⁴¹⁶ *Corr.* T. XIX, p. 173, 15 avril 1865.

⁴¹⁷ Sand, Maurice. *Le Coq aux cheveux d'or : récit des temps fabuleux*. Paris: A. Lacroix Verboeckhoven et Cie, 1867.

⁴¹⁸ *Corr.* T. XIX, p. 265, 29 juin 1865.

⁴¹⁹ *Corr.* T. XIX, p. 335, 5 août 1865.

⁴²⁰ *Corr.* T. XIX, p. 477, 23 octobre 1865.

⁴²¹ *Corr.* T. XIX, p. 492, 27 octobre 1865.

Derrière ces considérations sur la réception du public et des éditeurs se profile certes, entre la mère et le fils, une divergence de conception du roman, notamment sur le rapport au réel qui, même dans des textes fondés sur l'ailleurs et l'autrefois, doit s'affirmer et ramener le lecteur au temps présent. La résistance de Maurice, dans ces conditions, est notable tout en s'exprimant de façon voilée, par sa persistance à s'engager encore et toujours dans des fictions savantes. Tout au plus note-t-on une pause de quelques mois, alors qu'il s'engage avec sa mère dans l'aventure conjointe et décevante de la pièce *Les Don Juan de village*, qui fera brève carrière à Paris, et la publication longtemps différée de l'ouvrage *Le Monde des Papillons* qui trouve enfin un éditeur. Curieusement, alors qu'il se résout à la satisfaire en proposant un ouvrage, *Miss Mary*⁴²² - roman nourri par ses souvenirs d'Amérique, qui sera publié en feuilleton dans la *Revue des deux mondes* au printemps 1867 puis chez Michel Lévy en 1868 – elle n'en fait quasiment aucune mention dans sa correspondance, sauf considérations d'édition et une lettre à un ami berrichon où elle dit de ce roman qu'il est « véritablement en progrès sur ceux qui le précèdent⁴²³ ». Il produit à la même époque des nouvelles à caractère fantastique, *Mademoiselle Azote*, *André Beauvray*, mais sauf pour s'intéresser à la publication, en revue ou en volume, elle ne donne aucun avis sur leur teneur. Elle se réconcilie toutefois avec le roman historique qu'est *L'Augusta*, qui sera publié chez Michel Lévy en 1872. « Il peint une époque, écrit-elle à l'éditeur, qui fait naître bien des rapprochements avec l'état d'écrasement où nous sommes et, sous une forme enjouée, c'est un récit très sérieux et très historiquement vrai⁴²⁴. » Son ton conciliant tient donc au lien que le roman permet, du moins à ses yeux, d'établir avec le réel, les temps moroses qui suivent la Commune. De *Mademoiselle de Cérignan*⁴²⁵, qui plante une histoire romanesque en campagne d'Égypte, elle ne traitera qu'en débattant du titre à lui donner. L'ouvrage paraît en 1874 et son intérêt pour le travail de création de Maurice s'est alors déporté vers le Théâtre des marionnettes. Elle démarche à nouveau pour un ouvrage qui serait un recueil de saynètes, et relate, pour ses correspondants, les progrès dramatiques et techniques de ce qu'elle

⁴²² Sand, Maurice. *Miss Mary*. Paris: Michel Lévy frères, 1868.

⁴²³ *Corr.* T. XX, p. 397, 15 avril 1867.

⁴²⁴ *Corr.* T. XXII, p. 780, 30 mars 1872.

⁴²⁵ Sand, Maurice. *Mademoiselle de Cérignan* Paris: Michel Lévy frères, 1874.

conçoit désormais comme un art auquel elle consacrera d'ailleurs un essai, destiné à devenir référence.

2.2.2 La mémoire méconnaissante

Au terme de l'examen d'un imposant corpus de textes qui ont construit la mémoire de Maurice Sand, presque toujours de façon incidente, les mécanismes de sa méconnaissance deviennent apparents.

L'homme a laissé une trace, mince mais nette, dans la presque totalité des ouvrages de nature biographique qui ont été consacrés à sa célèbre mère de la fin du 19^e siècle à nos jours. Sauf rare exception, notamment chez des témoins qui l'ont connu ou rencontré, le portrait qui s'en dégage s'attache au caractère plutôt qu'à l'œuvre. Maurice Sand a pris figure de fils à maman, aveuglément couvé, dépendant d'elle aux plans psychologique autant que financier et fort accommodé de l'être, plutôt timoré, souvent jaloux des affections de sa mère, de dispositions certes artistiques mais affaiblies par la nonchalance et le dilettantisme.

Malgré l'univocité de son titre, *Le plus grand amour de George Sand*, le seul ouvrage biographique à s'être intéressé un peu mieux à lui, reposait sur deux propositions dont une seule aura été retenue. Maurice Toesca, tout en se livrant pour l'essentiel à une exploration psychologique des relations affectives de George Sand, présentait néanmoins Maurice comme un être digne d'affection et d'élection, véritable compagnon et collaborateur des choix et engagements de sa mère. Parue et rééditée au milieu du 20^e siècle, cette thèse en équilibre n'aura pas résisté au grand déferlement suscité, dès l'immédiat après-guerre, par l'accès sans cesse croissant à diverses correspondances de George Sand. L'ouverture aux chercheurs des imposantes archives épistolaires colligées par le vicomte de Lovenjoul, au début des années cinquante, puis l'immense travail de publication de la *Correspondance* que George Lubin entreprend au milieu des années soixante, vont faire de George Sand elle-même, en près de vingt mille lettres, le témoin principal, sinon unique, de la vie et de l'œuvre de son fils.

Qu'il s'agisse des biographies à grille psychologique ou psychanalytique, qui auront longtemps la cote, ou des essais biographiques influencés par la théorie du genre, qui tiendront ensuite le haut du pavé de façon durable jusqu'à ce jour, le regard de la postérité sur Maurice sera informé par celui de sa mère. On trouvera dans ses écrits des confirmations de leurs fortes différences de caractère et, dans le contexte admiratif ou fasciné par le personnage de la romancière où apparaissent ces ouvrages, la comparaison sera systématiquement défavorable à Maurice Sand. Méconnaissance dont les effets seraient de peu de conséquence si celui-ci n'avait été aussi acteur, mineur mais avéré, de la vie artistique de son époque. Source unique d'évaluation de son œuvre, le mémorial que laissent de lui les écrits autobiographiques de George Sand atrophie cette fois singulièrement le portrait. D'une part il ne retient de son parcours d'artiste que les efforts de sa mère-impresario pour encadrer ses conditions de pratique et participer à la diffusion de son travail. D'autre part il ignore la substance même de ce travail, qui n'est jamais décrit ou situé dans le cas des arts plastiques, et dont la teneur est à peine suggérée dans le cas de la littérature, lorsque George et Maurice Sand semblent s'affronter discrètement sur le terrain de la modernité en fiction.

Ainsi l'appréhension de l'œuvre du fils par le sas des écrits de la mère crée une méconnaissance primaire : même les quelques auteurs qui ont paru s'intéresser d'un peu plus près au personnage de Maurice n'ont visiblement pas vu ou lu son œuvre de façon un peu systématique : c'est le cas de Maurice Toesca lui-même, de Christine Chambaz-Bertrand dont le titre de la thèse – *George Sand était leur mère* – ne recouvre pourtant qu'une analyse des seuls essais littéraires de Solange et dont la bibliographie des travaux de Maurice est incomplète, et encore de Bertrand Tillier dans ses essais sur l'édition des œuvres de Maurice ou sur le Théâtre de marionnettes. Aussi troublant est le cas de Georges Lubin, qui multiplie les notes peu amènes à l'égard du caractère de Maurice et, dans les rares lignes qu'il consacre à son travail, se montre presque toujours de jugement désobligeant sans en fournir les motifs. L'affection, l'admiration et la reconnaissance très fondées par ailleurs qui entourent la mémoire de Georges Lubin dans les cercles sandiens ont conféré à ces notes une autorité durable.

L'étude du parcours de Maurice Sand non pas dans le seul cercle qui fut celui de sa mère mais plutôt dans le *champ*, au sens où l'entend Bourdieu, où tenta de se déployer sa pratique artistique, exige de le suivre pour lui-même. Nous éviterons ici de revenir sur ses traits de caractère ou sur des détails biographiques sans pertinence, pour nous attacher à la spécificité de sa démarche et à la nature de ses créations que nous tenterons de mettre au jour de la façon la plus complète possible, exercice qui n'a jamais été tenté. L'examen nous mènera, à terme, vers le constat de transversalité de ses travaux, comme nous l'indiquions en amorce à la thèse. Il y a là un autre facteur de méconnaissance, dont les mécanismes, pour être moins évidents que ceux du sort fait à la progéniture d'une « mère célèbre », peuvent être plus efficaces encore.

III - MAURICE SAND, CRÉATEUR EN SON SIÈCLE

3.1 Hors des positions

S'il est impossible de faire totalement abstraction des déterminants particuliers que George Sand a imposés au parcours de son fils, il n'en demeure pas moins que ce parcours peut et doit s'appréhender dans son propre cadre, qu'il soit économique, politique, social, artistique.

Ainsi que le rappelaient les premières pages de cette thèse, l'étude de la « position » de Maurice Sand dans les divers « champs » artistiques auxquels il a appartenu – eux-mêmes subdivisions de champs politiques ou économiques où se joue la lutte pour la légitimité – serait intéressante pour illustrer encore une fois la validité des « règles de l'art » selon l'analyse de Pierre Bourdieu. La tentation de s'y livrer est d'autant plus forte que l'œuvre de Maurice Sand n'a pratiquement pas été retenue par les histoires de l'art ou de la littérature et qu'il est donc plus facile, en s'y attachant, de se distancier des conceptions sacralisantes de l'art comme un en-soi, que Bourdieu récusait en proposant de voir l'œuvre d'abord comme un fait social. La quête et la construction de sens n'encombrent ni les écrits ni les images produits par Maurice Sand, créateur plutôt centré sur les pratiques comme on le verra. Dès lors le constat évident de ses « positions » secondaires dans les divers champs serait simple à établir. Mais elle ne mènerait qu'à formuler, redondance parfaite, son échec dans une lutte pour la légitimité à laquelle il a certes aspiré mais sans y accorder une importance majeure.

En faisant abstraction ou plutôt en s'éloignant de l'observation du « champ » sous l'angle du combat perpétuel entre dominants et dominés, rien ne nous oblige à quitter pour autant le territoire où se joue ce combat dont Bourdieu a avec *maestria* éclairé les mécanismes. Nous pouvons nous installer dans les zones plus floues entre lignes adverses où se trouvent tant d'auteurs dits mineurs qui connaissent un regain d'intérêt provoqué moins par la relecture de leurs œuvres que par une réévaluation de leur situation dans l'histoire

littéraire et l'histoire culturelle. Les travaux de Luc Fraisse⁴²⁶, notamment, ont à cet égard réactualisé la pensée de Gustave Lanson sur les *minores* qui formaient, selon l'historien précurseur de la sociocritique, le « tissu conjonctif » de l'évolution artistique. Lanson, rappelle Fraisse, invitait à voir les écrivains mineurs comme « le meilleur reflet d'une époque ». Les uns étant « précurseurs » et les autres « continuateurs » d'un mouvement ou d'une ère, ils « transmettent aux générations futures une matière à laquelle d'autres écrivains trouveront une forme », ils annoncent ainsi ou poursuivent en creux les œuvres dites majeures que retiendra l'histoire, d'où leur contribution indispensable à l'étude des périodes de transition.

Les conseils de Lanson connaissent effectivement une nouvelle fortune en études littéraires, notamment pour le 19^e siècle même si l'historien le trouvait lui-même trop encombré d'une kyrielle d'inclassables et avait préféré asseoir sa démonstration sur une étude des « attardés et égarés » de la littérature du 17^e siècle, étudiés en fonction du classicisme⁴²⁷. Un colloque de l'Université Laval s'est penché ainsi en 2002 sur « les oubliés du romantisme⁴²⁸ ». On y aura préféré le terme « oubliés » à celui de « mineurs » pour se démarquer des jugements sur la valeur de l'œuvre et situer ces écrivains dans l'ailleurs que sont les marges de la littérature canonique, leur effacement ayant peut-être tenu moins à leur absence de talent qu'à leur dissidence ou à leur authenticité, à l'écart des compromis consentis par des écrivains bourgeois. Le champ qui les englobe demeure toutefois dépeint comme celui d'une bataille, discrète mais réelle. Bourdieu mettait au jour la lutte pour la légitimité, la réflexion actuelle s'intéresse à la quête d'une appartenance esthétique ou artistique identifiable. Ainsi Mélanie Leroy-Terquem, en analysant ce retour de flamme pour ceux qu'on a aussi nommés les « petits romantiques », souligne la prévalence de la métaphore militaire qui fait de ces auteurs retrouvés les fantassins d'une épopée dominée par des ténors⁴²⁹. Les *minores*, chez Lanson comme chez maints historiens littéraires contemporains, ne retrouvent existence

⁴²⁶ Fraisse, Luc, « Le prestige secret des écrivains mineurs dans l'histoire littéraire de Lanson », dans Fraisse, Luc, dir., *Pour une esthétique de la littérature mineure*. Paris: H. Champion (Champion-varia), 2000, p. 83-105.

⁴²⁷ Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1924. Chapitre II, quatrième partie, *Le dix-septième siècle*, livre I : « Attardés et égarés ».

⁴²⁸ Beaudet, Marie-Andrée, dir. *Les oubliés du romantisme*. Québec: Nota Bene, 2004.

⁴²⁹ Leroy-Terquem, Mélanie. « Les soldats inconnus de la bataille romantique », dans *Revue analyses, Portrait de l'homme de lettres en héros*, Vol.1 No.1, hiver 2006.

que s'ils peuvent être rattachés, conscrits ou volontaires, à des mouvements identifiables comme l'ont été le classicisme ou le romantisme, avec leurs querelles d'écoles ou leurs assauts alternés entre avant-gardes et réactions.

Mais *quid* d'une zone entre lignes adverses qui aurait été inoccupée, véritable *no man's land*, où ne seraient passés que des individus non identifiés à un camp ou l'autre, ombres prises par un autre service que celui de la bataille? Cette portion de champ, si elle avait existé, n'aurait intéressé ni les analyses bourdieusiennes ni les analyses lansonniennes qui mettent au jour le déroulement des guerres de positions. Le *no man's land* n'est pas un lieu de positionnement, les écrivains ou artistes qu'on pourrait y trouver seraient ceux dont l'œuvre échappe aux classements et aux appartenances, ceux mêmes que Lanson renonçait à étudier faute de pouvoir rattacher leur inspiration ou leur inventivité à des formes identifiables à une époque donnée.

L'œuvre de Maurice Sand participe au dialogue des époques, ici modeste précurseur et là simple continueur, on pourrait en faire l'hypothèse bien qu'il soit malaisé de le caser dans un mouvement ou l'autre, littéraire ou esthétique. C'est que le caractère interstitiel de ses travaux échappe très souvent à l'analyse chronologique, à la ligne des tendances, pour s'éclater et peut-être se noyer en de multiples expressions qui semblent n'avoir que peu de lien avec le temps et l'espace où il se meut. Dilettante et touche-à-tout, ont écrit à d'innombrables reprises ceux qui l'observaient d'un œil distrait par la présence de sa mère. Nous pourrions établir qu'il se trouvait aussi en zone inoccupée, champ du *no man's land* qui ne mérite peut-être pas d'intérêt quand les mécanismes de l'hégémonie sont l'enjeu de l'analyse, mais qui pourrait néanmoins en retrouver aujourd'hui dans un monde où les règles de l'art tendent à se recomposer partiellement autour de l'anonyme et du banal⁴³⁰. C'est ainsi que même les récentes mises au foyer de l'histoire littéraire ou culturelle à l'égard des créateurs mineurs ou oubliés tendent à le laisser encore sur le talus, dans un entre-deux dont on verra qu'il est chez lui un véritable état d'être.

3.1.1 Un hybride politique et social

Maurice Dudevant est né en 1823 dans une famille bourgeoise. À l'époque les origines patriciennes de sa mère Aurore Dupin, arrière-petite-fille du maréchal de Saxe par la voie

⁴³⁰ Bordeleau, Érik. *Foucault anonymat : essai*. Montréal: Le Quartanier, 2012.

des amours contingentes, ne se prolongent que sous forme de vague légende familiale. Du côté maternel, le régime économique est celui de la rente, celle des fermages du domaine de Nohant. Du côté paternel, le jeune officier retraité qu'est Casimir Dudevant dispose également de revenus fonciers qui, pour être moins imposants que ceux de son épouse, ne lui assurent pas moins une aisance. Au sein d'une « société française ancrée dans la propriété du sol⁴³¹», selon la description que donne Francis Démier de la période postérieure à la Révolution, les deux parents appartiennent, elle par ses ascendances nobles et lui par l'armée, aux « anciennes hiérarchies nobiliaires (qui) ont contribué à esquisser les contours d'une nouvelle aristocratie de notables entre l'Ancien régime et la nouvelle société⁴³²» et qui va côtoyer, autour des revenus de la terre, une paysannerie enrichie. Leur fils aura toute sa vie situation de rentier, héritier d'un domaine principal (Nohant) dont il deviendra le maître la quarantaine venue et dont il disposera par exploitation agricole ou par vente de parcelles jusqu'à sa mort. Le temps du legs venu, il tirera aussi des revenus des propriétés de son père installé pour sa part dans le sud de la France, et qu'il continue de fréquenter de loin en loin.

En 1857, alors qu'il a atteint la mi-trentaine et que sa mère souhaite lui trouver une compagne, elle décrit avec précision les sources des revenus sur lesquelles il peut et pourra compter : 200 000 F en bonnes terres de Nohant, 50 000 F de son père, pas un sou de dettes, la propriété de Nohant en partage avec sa sœur à la mort de George Sand, c'est-à-dire 100 000 F, le legs de la propriété littéraire de la romancière, et le legs éventuel de la propriété foncière de son père qui vaudrait 100 000 F. C'est là, écrit-elle, « une position sûre et très aisée » à laquelle elle ajoute les revenus éventuels de la peinture qui serait « un gagne-pain assuré⁴³³». On sait qu'il n'y trouva jamais qu'un revenu d'appoint mais sa situation est dans l'ensemble analogue à celle de nombreux artistes rentiers qui, Flaubert en étant l'exemple parfait, ne sont aujourd'hui accusés de parasitisme que grâce à des jugements anachroniques.

⁴³¹ Démier, Francis. *Op. cit.*, p. 41.

⁴³² *Ibid.*, p.46. Pour une analyse de l'importance de la rente foncière dans la constitution de cette « nouvelle aristocratie » au 19^e siècle, voir aussi : Daumard, Adeline. *Noblesse et aristocratie en France au XIX^e siècle. Actes du colloque de Rome, 21-23 novembre 1985*. Rome : École française de Rome, 1988.

⁴³³ *Corr.* T. XIV, p. 245, 1^{er} mars 1857.

Certes Maurice a profité également des revenus propres de sa mère qui, ayant gardé la propriété de Nohant après son procès en séparation et entretenant des lieux de vie à Paris et en province, devait suppléer aux produits parfois insuffisants de ses rentes. Mais leurs situations respectives ne sauraient être confondues. Maurice Dudevant ne s'est jamais trouvé dans l'obligation de gagner sa vie de façon autonome même si sa mère l'a incité souvent à le faire. La seule occupation qu'il aura tenté de rendre lucrative, le métier d'illustrateur, le sera de façon très intermittente. Il ne sera surtout pas le seul jeune bourgeois à avoir pu compter sur une pension de sa famille pour se lancer dans la carrière artistique, trajet « emblématique » au 19^e siècle comme le rappelle Anne Martin-Fugier⁴³⁴. Mais il est l'un des rares à avoir pu compter sur ce soutien tout au long de sa vie adulte sans avoir, comme tous ceux qu'évoque Anne Martin-Fugier, à surmonter des réticences familiales ou à envisager des ruptures.

Cette relative aisance, acquise et non conquise, fait de lui un bourgeois plutôt satisfait de son sort et peu porté aux engagements politiques aptes à le modifier. Né en 1823 sous la Restauration et éduqué sous la tranquille Monarchie de Juillet, Maurice Dudevant a grandi durant les années 1830 auprès d'une mère qui a obtenu son indépendance malgré les règles matrimoniales héritées de l'Ancien régime, et dont les convictions socialistes et égalitaires se forment au fil d'influences directes (Saint-Simon, Lamennais, Michel de Bourges). Elle affichera ses convictions dans ses romans avant de se mettre résolument au service de la République avec la Révolution de 1848. Il y a là une autre nuance, majeure, qui fissure le poncif de la relation fusionnelle qu'on prête au fils et à la mère: Maurice ne sera jamais qu'un Républicain tiède, plus ou moins forcé de se rallier quand les événements le commandent, mais vite lassé de tout mouvement politique. S'il a une couleur et une affection en ces matières, elle est surtout bonapartiste mais elle se manifeste peu, et il n'aura de lien formel avec aucun parti.

L'ombre de Bonaparte a plané fortement sur son enfance. Maurice Dupin, son grand-père maternel qu'il n'a pas connu, avait participé aux campagnes napoléoniennes d'Italie et d'Espagne à titre d'aide de camp du prince Murat et Aurère, comme on le verra dans ses écrits autobiographiques, vivait dans la vénération de ce bel officier disparu

⁴³⁴ Martin-Fugier, Anne. *La vie d'artiste au XIXe siècle*. Paris: L. Audibert, 2007, p.20.

accidentellement alors qu'elle était encore enfant. C'est évidemment en son souvenir qu'elle avait tenu à prénommer son fils Maurice. Son grand-père paternel, Jean-François Dudevant dont il portait aussi les prénoms, avait été fait chevalier puis baron d'empire par Napoléon en 1810 et 1811, titre transmis par primogéniture à son père Casimir Dudevant et par conséquent à Maurice lui-même bien qu'il ne s'en soit pas prévalu avant la mort de George Sand, réfractaire aux distinctions nobiliaires.

Il n'existe que peu ou pas de traces de la formation de ses opinions politiques durant son adolescence. On sait qu'il avait un certain goût pour les symboles militaires sinon pour cette vie elle-même, puisqu'il s'entichait dès l'enfance des habillements de la garde nationale⁴³⁵. Mais il semble avoir navigué sans grand déchirement, durant l'adolescence, entre les positions franchement républicaines de sa mère avec laquelle il vivait à Paris et à Nohant, et les nostalgies bonapartistes de son père, colonel à la retraite, chez lequel il passait partie des étés en son château de Guillery, dans le Sud de la France, où Casimir s'était retiré après le procès en séparation. Pensionnaire au lycée Henri IV à Paris, Maurice recevait de sa mère des lettres à morale républicaine mais Aurore lui demandait aussi de « ne pas provoquer son père en se disant républicain comme sa mère⁴³⁶ ». Conseil d'abstention qu'il semble avoir suivi à la lettre puisqu'on ne trouve pas trace d'expression politique dans sa correspondance de l'époque.

La révolution de 1848 le tirera brièvement de cette indifférence. « Vive la République! », écrit-il le 25 février à George Sand alors qu'il se trouve à Paris au lendemain de l'abdication de Louis-Philippe et de la proclamation de la deuxième République⁴³⁷. Elle réagit en se rendant aussitôt dans la capitale pour participer directement à la mise en place du régime qu'elle appelait de ses vœux, elle le fait nommer maire de Nohant en espérant qu'il contribue à « républicaniser⁴³⁸ » les campagnes environnantes, plutôt craintives devant tout changement. Proclamé maire le 12 mars et rapidement en butte à l'hostilité du conseil municipal, il aura abandonné le titre à peine deux mois plus tard, à la grande déception de sa mère qui camoufle cette désertion auprès de ses amis militants en

⁴³⁵ *Corr.* T.I, p. 791, 29 janvier 1831.

⁴³⁶ *Corr.* T. XXV, p.256, 17 novembre 1835.

⁴³⁷ Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettre à George Sand, 25 février 1848.

⁴³⁸ *Corr.* T.VIII, p. 357, 22 mars 1848.

prétendant qu'il veut s'enrôler plutôt dans la garde nationale⁴³⁹. Il n'a pourtant jamais montré d'inclination pour le service militaire et l'a laissée manœuvrer avec succès, au cours des années précédentes, pour l'en exempter. La fièvre républicaine aura duré chez lui le temps d'une poussée et on n'en trouvera plus de manifestations ouvertes d'autant qu'il s'accommodera fort bien, pour le reste de sa vie active, des conditions de vie sous le second Empire.

L'indice de ses véritables penchants se donnera plutôt, avec constance, dans son travail pictural. En témoigne la liste qu'il a lui-même dressée de ses œuvres, en 1862, à la demande de l'historien amateur et collectionneur berrichon Ulric Richard-Desaix (1838-1924) qui en a publié un compte rendu dans la revue de la société du Berry⁴⁴⁰. Les premiers titres remontent à 1846 – il a alors 23 ans – et font état, entre autres, de dessins ou d'aquarelles illustrant des campagnes du premier Empire : *La Moskova*, *Le Bivouac*, *Un champ de bataille*, *La Retraite*, *Charge de cuirassiers*. Certains sujets militaires plus anciens l'attirent aussi – *La bataille de Lutzen*, *Passage du Pô* – mais il restera fidèle aux thèmes bonapartistes. S'il sacrifie au climat républicain en 1848 en exécutant un fusain en hommage aux *Tambours de la République* ou une *Barricade du carré Buci*, il présente d'année en année au Salon, à côté des sujets fantastiques qu'il privilégie, des œuvres qui évoquent favorablement Bonaparte et ses lieux illustres (Eylau, Marengo, Roca-d'Anfo, l'île d'Elbe, Sébastopol). Un fusain de 1855, intitulé *Le premier consul à cheval*⁴⁴¹, sera offert au prince Jérôme Napoléon, ami de la famille, politiquement éloigné de Napoléon III mais néanmoins intégré aux cercles du pouvoir impérial (**Illustration 2**). En sus de ce dessin, le plus important tableau de Maurice Sand aujourd'hui conservé à La Châtre, au Musée George Sand et de la Vallée noire, est une *Halte des soldats de Napoléon* (**Illustration 3**). C'est encore dans le sillage de Bonaparte qu'il se retrouve en publiant chez Lévy, en 1874, *Mademoiselle de Cérignan*, roman qui a pour cadre la campagne d'Égypte et dont il a entrepris la rédaction au moment même où s'installe la troisième République.

⁴³⁹ *Corr.* T. VIII, p. 447, 5 mai 1848.

⁴⁴⁰ Richard-Desaix, Ulric. *Le Berry aux salons de peinture et les artistes en Berry, depuis trente ans*. Société du Berry. Paris: Impr. de N. Chaix, 1863.

⁴⁴¹ Ce dessin se trouve aujourd'hui au Département des arts graphiques du Musée du Louvre. Numéro d'inventaire RF 3927 (base Joconde).

George Sand ne sera pas sitôt disparue qu'il souhaitera, dès la rédaction du faire-part de décès, récupérer et affirmer l'héritage napoléonien qu'est son titre de baron, d'où une querelle majeure avec son épouse Lina Calamatta, convaincue que George Sand s'y serait opposée. Ils vivent le deuil sous le même toit mais il lui écrit formellement : « Je n'ai pas de raison pour jeter aux ordures le nom et les titres de mon grand-père Dudevant, un honnête homme qui serait blessé que je ne portasse pas son titre qu'il avait gagné avec son épée et sa droiture sur les champs de bataille de la République et de l'Empire⁴⁴². » Il imposera ses vues et c'est le titre de baronne Dudevant que George Sand portera, elle qui ne l'avait jamais utilisé, sur l'invitation à la cérémonie des funérailles. En 1888, un an avant son propre décès, il écrit avec enthousiasme à l'historien Henry Houssaye, qui vient de faire paraître *1814, histoire de la Campagne de France*, un ouvrage qui deviendra célèbre⁴⁴³. Certaines pages, dit-il, « ont fait battre (son) cœur de français et de bonapartiste⁴⁴⁴ ». Cette expression sentimentale de ces convictions en définit l'essence, état d'âme plutôt qu'engagement, mais elle pose néanmoins Maurice Sand à bonne distance du militantisme républicain qui anima si longtemps George Sand. Elle tend à le situer aussi, au plan politique, dans un champ étranger à celui de sa portion du siècle, identifié à des temps antérieurs à sa naissance et à des climats, notamment militaires, fort peu prisés dans le milieu artiste qui est le sien. De même ses créations, artistiques ou littéraires, appartiendront presque toutes à des ailleurs.

3.1.2 L'artiste

Pour nombre de ceux qui l'ont perçu ou décrit comme figurant du récit formidable de la vie de sa mère, Maurice Sand n'a eu statut d'artiste que dans les rêves, aspirations ou prétentions de celle-ci. Il lui aura manqué de creuser avec continuité une discipline et surtout de s'y consacrer, au sens quasiment sacerdotal dont les « règles de l'art », mises au rétrospectivement au jour par Bourdieu, imposent l'observation par quiconque entend se battre ou se débattre dans le champ culturel. Son parcours et son œuvre n'ayant jamais été étudiés pour eux-mêmes, sauf en de brefs et obscurs aperçus (Gréville, Ay, Richard-

⁴⁴² BHVP, Fonds Sand, H287.

⁴⁴³ Houssaye, Henry. *1814: Histoire de la Campagne de France*. Paris: Perrin, 1888.

⁴⁴⁴ BHVP, Fonds Sand, H540.

Desaix), ces décrets d'inexistence artistique ont sans cesse prévalu en renforçant le constat, et l'accusation, de dilettantisme. L'observation plus attentive, comme souvent, fissure le cliché, la chose entendue et jugée. L'occupation principale de Maurice Sand, on le verra, aura été sa démarche de création, tout au long de sa vie adulte qui fut bel et bien une vie d'artiste. Il importe de décrire ce parcours continu et les œuvres qui en ont résulté, avant d'y revenir pour en proposer une lecture des contenus. Ainsi pourrions-nous suggérer, à terme, que les raisons de son - réel - insuccès, tenaient peut-être à son talent limité et à l'ombre géante de sa mère, mais tout autant, sinon plus, à une approche de l'art qui était irrecevable en son siècle.

3.1.2.1 La formation

En s'appuyant comme référence principale sur la synthèse éclairante que propose Anne Martin-Fugier sur *La vie d'artiste au XIXe siècle*, on peut inscrire le Maurice Sand créateur dans un parcours surtout assimilable, en son temps, à celui des artistes-peintres plutôt qu'à celui des écrivains ou des gens de théâtre dont il sera aussi. Tant sa formation que ses pratiques, ses fréquentations, ses quêtes de reconnaissance dessinent une appartenance à la sociabilité typique des milieux d'arts plastiques, du moins dans son cheminement général.

Ce qui le distingue de nombre de ses collègues en vie artistique, c'est qu'il n'a jamais eu à lutter, au sein de sa famille, pour faire accepter des goûts et une vocation qui suscitaient surtout inquiétude et méfiance dans les familles bourgeoises. D'emblée, par le statut et les modes de sociabilité propres à sa mère déjà écrivaine plébiscitée au moment où il s'engage dans un parcours de création, il appartient à cette « élite artiste » dont la sociologue Nathalie Heinich a exposé l'émergence au 19^e siècle, marginalité qui veut s'affirmer comme une singularité donnant droit à la reconnaissance formelle⁴⁴⁵. Ce parcours, où Heinich retrace la formation sans précédent d'une véritable identité collective recouvrant toutes les disciplines artistiques, relève de l'intentionnalité chez George Sand en rupture ouverte avec les modes de vie et la création féminine de son

⁴⁴⁵ Heinich, Nathalie. *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 2005.

temps. Ainsi Maurice Sand appartiendra non seulement à la « nouvelle aristocratie » économique de la rente, il sera aussi de la « nouvelle aristocratie » artiste qui réussit à se constituer tout au long du siècle. On verra toutefois que ses aspirations à joindre cette élite sont discontinues, assez faiblardes, de loin moins vigoureuses que celles de sa mère qui tient à le maintenir dans cette orbite.

La correspondance de George Sand atteste constamment du rêve qu'elle entretenait de faire de lui un artiste. Il commence à peine à apprendre à écrire qu'elle le décrète doué pour le dessin et qu'elle lui impute une vocation. « Il barbouille des bonshommes qui montrent une idée et le plaisir qu'il y prend est le meilleur indice de sa vocation (...) je lui crois peu de moyens pour les choses de calcul et de réflexion mais beaucoup pour les yeux et l'imagination. (...) Alors il serait né artiste : nous verrons⁴⁴⁶.» Dès cette époque, il est vrai, il orne ses carnets de mathématiques ou de géographie de multiples dessins qui augurent au moins d'un goût pour la caricature⁴⁴⁷. Mais il est un peu tôt pour juger d'une nature « artiste ». George Sand prendra rapidement des dispositions pour l'y mener et semble même, à l'occasion, forcer le consentement de son fils. Devenu pensionnaire au collège Henri-IV en 1833, il y poursuit assez paresseusement ses études mais elle lui offre des cours privés de dessin avec un professeur qui est prié de lui faire copier des académies, « des corps humains nus dans toutes sortes de positions⁴⁴⁸». La réticence de l'enfant qui « aime mieux jouer⁴⁴⁹ » met à mal les espérances de sa mère et il est curieux de trouver, dans une lettre qu'il lui adresse en 1836 et que Georges Lubin, éditeur de la *Correspondance*, prend soin de citer, qu'il se voit plutôt, quand il sera grand, faisant fortune « en travaillant et en faisant des livres ». « Je serai écrivain, un jour, c'est peut-être cela ma destinée », ajoute-t-il⁴⁵⁰.

Malade et malheureux en pension, le jeune garçon réussit à quitter le lycée à la fin de 1836, ce sera le terme de son éducation générale formelle. Des précepteurs privés seront invités à Nohant et George Sand prendra la suite elle-même auprès de ses enfants.

⁴⁴⁶ *Corr.* T. I, p. 606, 12 février 1830.

⁴⁴⁷ Sand, Christiane, et Sylvie Delaigue-Moins. *Op. cit.* p. 38-46.

⁴⁴⁸ *Corr.* T. II, p. 771, 25 décembre 1834.

⁴⁴⁹ *Corr.* T. II, p. 869, 20 avril 1835.

⁴⁵⁰ *Corr.* T. III, p. 359, 15 mai 1836. La lettre est de Maurice à George Sand. De façon exceptionnelle George Lubin la cite intégralement.

S'agissant de l'enseignement du dessin, un artiste aura brièvement précédé Delacroix et peut-être eu un rôle déterminant. Le jeune peintre et portraitiste Auguste Charpentier (1815-1880) a en effet séjourné à Nohant pendant plusieurs semaines, au printemps 1838, pour y faire un portrait de George Sand, d'ailleurs destiné à devenir l'une des plus célèbres images de la romancière. Celle-ci, appelée à Paris par son procès contre son mari, lui confia quelque temps la garde de ses enfants⁴⁵¹ et tout semble indiquer que Charpentier fut à l'origine, et supervisa directement, l'exercice de copie et de calque d'un ensemble de dessins de Goya par Maurice. L'universitaire et chercheur Christian Abbadie a étudié en profondeur cet ensemble de 37 dessins⁴⁵², conservé à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris⁴⁵³. Il note que plusieurs des planches des *Caprices*, exécutés par Maurice, portent au dos la mention « A. Charpentier d'après Goya » et que Maurice a puisé dans cet ensemble les dessins très anticléricaux qu'il affichera ensuite sur les murs de la chartreuse de Valldemosa, au scandale des habitants du lieu, lors du séjour de la famille à Majorque en compagnie de Frédéric Chopin. C'est à cette époque que Maurice exécute de nombreux croquis du voyage. Devenue musée, la chartreuse où ils séjournèrent conserve et présente aujourd'hui pas moins de 114 dessins et aquarelles réalisées par Maurice durant ce séjour. Mineures et maladroites, ces œuvres d'un adolescent témoignent de l'accès qu'il eut à des œuvres majeures ainsi que d'une certaine constance et d'habitudes de travail qui s'installent.

De retour en France la cellule familiale s'établit à Paris et Maurice prend à l'automne des cours de dessins chez l'artiste suisse Barthelemy Menn, élève d'Ingres, avant de passer à l'atelier d'Eugène Delacroix. Comme le rappelle Anne Martin-Fugier, les ateliers privés étaient alors, avec les académies libres, les « lieux d'apprentissage et de sociabilité » des futurs peintres⁴⁵⁴. C'est dans leurs murs que s'apprenait le métier tandis que l'École des beaux-arts n'était qu'une institution d'enseignement très formel du dessin. Maurice Sand adopte donc, en entrant chez Delacroix, un itinéraire conventionnel.

⁴⁵¹ *Corr.* T. IV, p. 403-405, 9 mai 1838.

⁴⁵² BHVP, Fonds Sand, H400.

⁴⁵³ Abbadie, Christian. "Goya et les Romantiques français : Francisco de Goya et George Sand", *George Sand et la peinture*. Numéro spécial de la revue *Présence de George Sand*, 1986, p. 61-71.

⁴⁵⁴ Martin-Fugier, *op. cit.*, p.43.

On ne saurait, d'ailleurs, l'être plus qu'il le révélera lui-même dans des notes d'atelier, publiées en 1963, centième anniversaire de la mort de Delacroix, par Christiane et Georges Smeets-Sand, les héritiers légaux adoptifs de la fille de Maurice, Aurore Sand⁴⁵⁵. La brochure de trente pages, proposées par les éditeurs comme un témoignage « sans retouche » sur « l'atelier Delacroix de 1839 à 1848 par son massier Maurice Sand », se présente comme un désordre de notes livrées en vrac, qui semblent destinées à la rédaction d'un ouvrage en ces années où Maurice Sand compte déjà quelques publications à son actif. Rédigés d'évidence après le décès de Delacroix dont la dernière partie du texte propose une biographie très sommaire, ces souvenirs sont ceux du rapin conforme à l'image classique de la bohème désargentée et facétieuse. Parmi d'autres une description typique, relative à l'année 1842 :

« Les déjeuners de corps, tous les premiers lundis du mois, nous sommes tous pauvres, on faisait une masse de 14, 20, 25 francs. Les soulographies mêlées de discussion d'art, les conduites et reconduites.

Les promenades le dimanche aux environs de Paris.

Le marbrier, ses tribulations, les combats, le poêle renversé, le feu à l'atelier, nous l'éteignons nous-mêmes.

Enquête, rapport à Delacroix. Il veut fermer son atelier d'élèves.

Députation : les députés tansés (sic) vertement.

Nous sommes la terreur des épiciers et des bourgeois du quartier, mais que d'amis parmi les pompiers, les maçons, les blanchisseuses et les fruitières⁴⁵⁶.»

Les considérations de nature artistique ou esthétique y sont quasiment inexistantes ou lapidaires – « Delacroix n'était pas plus dessinateur que Ingres était coloriste. Et pourtant, l'un et l'autre croyaient fermement réunir ces deux qualités⁴⁵⁷.» Le document témoigne toutefois d'une appartenance entière de Maurice Sand aux cercles artistiques de la capitale lorsqu'il s'y trouve pendant cette décennie. Il évoque les ateliers que Menn lui faisait visiter dès 1839 avant son inscription chez Delacroix, entre autres ceux de Célestin Nanteuil, de Corot, de Rousseau, de Gavarni, de Monnier, de Pradier⁴⁵⁸. Outre les

⁴⁵⁵ Sand, Maurice. *L'Atelier d'Eugène Delacroix : de 1839 à 1848*. Paris : Fondation George et Maurice Sand, 1963.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 6.

classiques aventures avec les jeunes modèles qui ont probablement été ses premières amours, il égrène la liste de 27 noms de « condisciples » - pour la plupart non retenus par la postérité - qui se trouvaient chez Delacroix. Parmi eux Hyppolite Valmore (le fils de la poétesse) avec qui il demeurera en relation, Eugène Lambert qui partagera la vie de Nohant, Pierre Andrieu que Maurice déclare le « seul continuateur » de Delacroix. Il évoque les jours d'ouverture des Salons où ils étaient difficilement admis, critique le maître dont lui et ses amis sont d'avis qu'il ne protège guère ses élèves, énumère des lieux où ils allaient se livrer à des études hors-atelier: Buttes-Chaumont, Bas-Meudon, Bougival, Chatou, Montmartre, le moulin de la Galette. Il donne aussi une liste de ses « contemporains », artistes qui s'illustreront en d'autres disciplines dont Alfred Arago, Mlle Plessy, Théodore de Banville, Bertall, Louis Blanc, Couture, Jérôme David, Adrien de Courcelle. Il va jusqu'à mentionner des « célébrités masculines de l'époque » aperçues notamment au bal de l'Opéra, dont Paul de Saint-Victor, Alexandre Dumas père, Hetzel, Henri Monnier, le capitaine D'Arpentigny, sans oublier quelques dames dont Marie Dorval et la Marliani. Le théâtre, le roman, la sculpture, l'édition se mêlent ainsi à ses souvenirs d'atelier, « c'est Paris artistique et littéraire pendant 10 ans », avait-il écrit au premier paragraphe.

Même lorsqu'il se trouve à Nohant, il ne se livre pas entièrement à des travaux autodidactes puisque Delacroix y fera trois séjours, en 1842, 1843 et 1846 et que Maurice sera associé, ne serait-ce que par la copie, au célèbre tableau *L'éducation de la Vierge* que le maître peindra sur place en vue de l'offrir à l'église du village. « Je vais m'amuser avec le fils de la maison à entreprendre un petit tableau pour l'église du lieu », écrit-il à J.B. Pierret en juin 1842⁴⁵⁹.

Malgré ce que les héritiers d'Aurore Sand en disent en préface des notes d'atelier, Maurice Sand n'était certainement pas celui que Delacroix « considérait comme son meilleur élève⁴⁶⁰ ». Entre le maître et le disciple, la tension est assez apparente. Plus doué et plus intéressé par le dessin, Maurice reproche sans vergogne à Delacroix de ne pas savoir dessiner: « Les théories du patron sur le dessin étaient parfaites; mais il ne les

⁴⁵⁹ Delacroix, Eugène. *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*. Édition établie par André Joubin. Paris: Impr.-édit. Plon, 1936.

⁴⁶⁰ *Op.cit.*, p.3.

appliquait pas parce qu'il ne pouvait pas⁴⁶¹», tandis qu'on ne trouve nulle part, chez le patron, de louange pour la peinture de Maurice, sauf quand George Sand lui en prête les mots : « Delacroix le trouve le plus fort et lui prédit un destin de peintre », écrit-elle en 1841⁴⁶² alors que son fils commencera à peine, à la fin de cette même année, « à toucher l'huile et le pinceau⁴⁶³». La liste de ses œuvres, qu'il dressera lui-même vingt ans plus tard, témoigne d'une préférence pour le dessin et l'aquarelle et il mettra longtemps à maîtriser la peinture, s'il y arriva jamais. Près de dix ans après son arrivée chez Delacroix, rien ne va encore de ce côté. « J'ai été porter mes tableaux à Delacroix. Il les a trouvés atroces. Et même il ne m'a laissé les exposer que parce que j'avais fait refaire les cadres », écrit-il à sa mère en mai 1849 tout en s'interrogeant encore sur son talent⁴⁶⁴. « Delacroix m'a découragé mais comme je le connais et que si je lui reportais mes crouttes (sic) demain ou après-demain il les trouverait peut-être passables, je renais un peu à l'espérance de faire de la peinture un jour. » Jusqu'en 1851, moment où leur relation amicale commence à s'affaiblir, on trouvera trace, dans la correspondance de George Sand avec Delacroix, de comptes rendus sur le travail de Maurice⁴⁶⁵.

L'atelier d'Eugène Delacroix, qui n'est pas mentionné parmi les principaux lieux parisiens de formation recensés par Anne Martin-Fugier, aura été le seul endroit formel d'apprentissage pour Maurice Sand. Il aura été brièvement question, en 1843, d'une préparation au concours d'entrée de l'École des Beaux-Arts⁴⁶⁶ mais Maurice lui-même n'en dit rien dans les notes d'atelier qui évoquent les événements de la même année. Si cet essai infructueux a existé, il témoigne au moins de l'intérêt plus constant de Maurice Sand pour le dessin, puisque les enseignements de l'École des Beaux-Arts faisaient autorité en la matière. Outre que Delacroix ne s'y intéressait guère, il ne semble pas avoir pu ou voulu aider Maurice dans ses premiers pas d'illustrateur. Il les fera grâce à l'intervention de sa mère qui collabore en 1845 à l'ouvrage collectif *Le diable à Paris* et qui impose sept vignettes de son fils pour accompagner sa *Relation d'un voyage chez les*

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶² *Corr.* T. V, p. 225, 1-2 février 1841.

⁴⁶³ *Corr.* T. V, p. 522, 4 décembre 1841.

⁴⁶⁴ Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettre du 11 mai 1849.

⁴⁶⁵ *Corr.* T.X, p. 368, 19 juillet 1851.

⁴⁶⁶ *Corr.* T. VI, p. 59, 21 février 1843.

*sauvages de Paris*⁴⁶⁷. On retrouvera en 1847 la première collaboration du jeune homme à la revue *L'Illustration*, toujours en marge d'un texte de George Sand, cette fois sur le Berry⁴⁶⁸. Et c'est auprès du maître incontesté du genre, Tony Johannot, qu'il ira chercher conseil pour apprivoiser le métier. Le célèbre illustrateur, écrit-il à sa mère en février 1848 à propos des mises sur bois, lui a enseigné « la manière de les exécuter bien mieux que je ne l'ai fait⁴⁶⁹ ».

La fin de sa relation plus suivie avec Delacroix correspond au moment où il décide de s'installer en atelier de façon autonome, décision qui se présente ainsi comme le terme de l'apprentissage et le passage, enfin, à l'exercice du métier d'artiste.

3.1.2.2 La sociabilité

Anne Martin-Fugier accorde un chapitre important au « lieu de sociabilité et de création » que fut l'atelier au 19^e siècle, thème dont maints tableaux de l'époque vont faire un sujet en soi en ces périodes où se constitue et s'élève le statut social de l'artiste. Maurice Sand, plongé dès l'enfance dans cet univers dont sa mère est une figure centrale, aura pour ce lieu à soi une dilection particulière. Sans y lire une prédestination, on trouvera intéressant que le tout premier texte suivi repérable de lui en archives soit une « composition » décrivant un « atelier (sic) du peintre » dont le décor est une bibliothèque contenant les « œuvres complètes de George Sand, de Lamartine, de Victor Hugo, etc. et sur ces livres étaient écrits ces mots : cela me vient de ma mère⁴⁷⁰ ». Outre que ce petit texte scolaire – il est alors pensionnaire au lycée Henri-IV - conjugue déjà peinture et littérature avec la figure de la mère et témoigne ainsi de son immersion précoce dans un cadre de vie qui le définira, il le montre sensible à l'importance de l'atelier. Dès ses premiers apprentissages chez Delacroix, George Sand veillera à ce qu'il dispose de son propre appartement-atelier au 16 rue Pigalle où elle avait emménagé à l'automne 1839, première installation

⁴⁶⁷ Sand, George, et al.. *Le Diable à Paris : Paris et les Parisiens : moeurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris : tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc.* 2 volumes. Paris: J. Hetzel, 1845-1846. Tome II, p. 213.

⁴⁶⁸ Sand, George. « Un coin de la Marche et du Berry », *L'Illustration* N° 227, 3 juillet 1847. 3 dessins de Maurice Sand.

⁴⁶⁹ Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettre du 9 février 1848.

⁴⁷⁰ Fonds patrimoniaux, La Châtre. Feuillet, 16 juin 1835.

parisienne véritable. Elle y disposait de deux pavillons sur cour et Maurice, qui avait quitté le collège, occupait l'appartement au-dessus de celui de Chopin qui y habitera avec eux à compter de 1841⁴⁷¹. Moins de trois ans plus tard, elle choisit de s'installer au square d'Orléans où elle demeurera jusqu'en 1847, Chopin y occupant encore un appartement distinct. La description qu'elle en donne dans *Histoire de ma vie* est proche de celle d'un phalanstère, petite cité d'artistes : repas pris en commun, frais partagés, visites constantes chez les uns et les autres. « Maurice, écrit-elle, avait son appartement et son atelier au-dessus de moi⁴⁷². » Georges Lubin précise que l'appartement-atelier de Maurice exigeait un loyer de 800 francs⁴⁷³. Peu d'aspirants peintres, à vingt ans, avaient le privilège de jouir d'un tel espace et d'un tel voisinage.

La rupture avec Chopin va avoir raison de cet équilibre et George Sand se replie petit à petit sur Nohant où elle a entrepris des restaurations qui permettront de vivre au manoir à l'année longue. Les plans comprennent ceux d'un atelier pour Maurice⁴⁷⁴, projet sur lequel elle ne cessera de revenir et qui sera l'objet d'un discret bras de fer entre la mère et le fils. Maurice tient à conserver des quartiers à Paris et loue pour son compte, en 1848, un appartement rue de Condé où George Sand séjournera d'ailleurs de temps à autre. Il choisira ensuite de s'installer Place de Furstenberg, en mai 1849, et on suppose que le logement sert aussi d'atelier puisqu'il est question, dans la correspondance de l'époque, de l'appréciation de Delacroix pour son travail. En 1850 et en 1851, George Sand engage « des dépenses formidables » à Nohant et s'adjoit un chargé de travaux⁴⁷⁵. « Si *Claudie* réussit et rapporte un peu d'argent, je lui ferai bâtir au printemps un superbe atelier pour Mauricot, dans le jardin, communiquant avec le boudoir d'en bas, en faisant aile sur le côté de la terrasse qu'il abritera des vents aigus qui y soufflent. » Elle confie même à Alexandre Manceau, artiste-graveur devenu son compagnon après avoir été invité à Nohant par Maurice, le soin d'aménager un véritable atelier de gravure sur place⁴⁷⁶. On sait que le projet d'agrandissement ne fut pas pleinement réalisé mais l'atelier qu'elle fit plutôt aménager à l'étage, et qu'on peut visiter aujourd'hui, ne laisse pas d'impressionner

⁴⁷¹ *Histoire de ma vie, op. cit.*, Tome II, p.434.

⁴⁷² *Ibid.*, p.436.

⁴⁷³ *Corr.* T. V, p. 853. (*Note sur les domiciles parisiens de George Sand.*)

⁴⁷⁴ *Corr.* T. VII, p. 236 et p. 249, lettres du 6 janvier et du 15 mai 1846.

⁴⁷⁵ *Corr.* T. IX, p. 836, 10 décembre 1850, et p. 886, 25 décembre 1850.

⁴⁷⁶ *Corr.* T. X, p. 17-18, 2 janvier 18151.

par sa taille, ses dispositions, son ameublement, et la lumière qui se déverse par une mansarde surdimensionnée. C'est plus tard, après son mariage, que Maurice Sand en profitera pleinement (**Illustration 4**).

Tous les efforts de George Sand ne suffiront pas à convaincre Maurice de faire de Nohant son port de travail en même temps que d'attache et il fera culminer la tension en s'installant de façon autonome, au printemps 1852, dans son propre appartement-atelier à Paris, au 12 rue Boursault où il demeurera une dizaine d'années. Sa mère ne cache alors ni son dépit ni son scepticisme. « Il ne faudrait pas louer un appartement avec atelier, de 7 à 800 f., pour n'y pas travailler sérieusement », lui écrit-elle à peine 15 jours après son emménagement⁴⁷⁷. Elle s'inquiète de ce qu'il semble vouloir s'intéresser à des projets de théâtre avec Paul Rochery et le soupçonne de vouloir délaisser la peinture et le dessin⁴⁷⁸. Elle lui reproche en termes à peine voilés d'exploiter Manceau qui le remplace auprès d'elle⁴⁷⁹. Elle « déteste le quartier où (tu) veux aller », lui en veut d'avoir quitté celui où elle descend lorsqu'elle se trouve à Paris chez Manceau rue Racine et de vouloir s'établir « à part⁴⁸⁰ ». Dès qu'il retourne à Paris après avoir passé l'été à Nohant, elle reprend son leitmotiv : « Ton atelier avance. Ce sera superbe. J'espère que tu ne vas pas, à cause de l'édition, t'installer pour toujours à Paris, et que tu jouiras ici de ton belvédère⁴⁸¹, d'où tu auras une vue magnifique et une immensité de ciel éblouissante⁴⁸². ». Elle joue enfin des sentiments maternels – « Tu sais que je ne vis qu'à moitié quand tu n'es pas là » - et tente de le culpabiliser un peu – « Compense dans tes réflexions l'utile et le dispendieux de ce séjour. Puis fais la part du désir que tu as de le prolonger ou de l'abréger, et agis en conséquence⁴⁸³. » Maurice n'abrègera pas, il ne rentrera au bercail qu'en décembre, retournera à Paris dès la mi-janvier et y demeurera jusqu'en mai. On trouve des traces de cette querelle larvée durant les années suivantes, Maurice restant bien implanté à Paris où elle se rend, pour sa part, de moins en moins.

⁴⁷⁷ *Corr.* T. XI, p. 39, 13 avril 1852.

⁴⁷⁸ *Corr.* T. XI, p. 66, 26 avril 1852.

⁴⁷⁹ *Corr.* T. XI, p. 75, 28 avril 1852.

⁴⁸⁰ *Corr.* T. XI, p. 108-109, 8-9 mai 1852.

⁴⁸¹ Orthographe admise à l'époque selon une note de Georges Lubin.

⁴⁸² *Corr.* T. XI, p. 374, 21 septembre 1852.

⁴⁸³ *Corr.* T. XI, p. 455, 13 novembre 1852.

Le quartier qu'il a choisi porte son propre message. D'une part il se trouve désormais rive droite alors que George Sand et Manceau ont leur pied-à-terre rive gauche au cœur du Quartier Latin, affirmation implicite d'une volonté de distance. D'autre part Maurice vivra désormais dans le quartier des Batignolles – futur environnement des Impressionnistes – à quelques minutes du quartier Saint-Georges devenu, au milieu du siècle, lieu de prédilection pour la faune artistique⁴⁸⁴. Delacroix lui-même avait quitté la rive gauche en 1844 pour s'établir au cœur de ce quartier, rue Notre-Dame-de-Lorette, qu'il ne quittera qu'en 1857. Sans appartenir directement à l'environnement dit de la « nouvelle Athènes » que George Sand avait délaissé en s'éloignant du square d'Orléans, Maurice était certes à même de participer au quotidien de la cité des arts qui s'étendait de la rue Saint-Lazare à Pigalle, en s'étendant petit à petit à l'ouest de la rue de Clichy.

Musiciens, peintres et écrivains s'y côtoyaient mais ce sont surtout les peintres qui en avaient fait leur « quartier d'élection ». En son cœur, il comptait en 1860 « 32 écrivains, 52 musiciens, 27 sculpteurs, 100 architectes et 154 peintres », ces derniers ayant doublé en nombre durant la décennie précédente⁴⁸⁵. Leurs ateliers se présentaient souvent comme des salons où se succédaient réceptions et même spectacles. On sait que Maurice Sand fréquenta, tant avec son ami le peintre Eugène Lambert qu'avec sa mère, l'atelier du peintre Gérôme, sis au sein d'un phalanstère de la rive gauche, rue Notre-Dame-des-Champs, où se donnaient des spectacles de marionnettes satiriques⁴⁸⁶. Comme les dates sont imprécises dans les relations de ces rencontres, on ne sait s'il y puisa l'idée de donner ses propres spectacles de marionnettes ou s'il fut l'initiateur de ce genre de divertissements qu'il avait perfectionnés à Nohant depuis 1847, en compagnie de son ami le peintre Eugène Lambert. On sait toutefois qu'il tenait salon le mercredi⁴⁸⁷ et que ses pupazzi lui avaient été envoyés à Paris en décembre 1853⁴⁸⁸.

⁴⁸⁴ Centorame, Bruno, et al. *La Nouvelle Athènes: haut lieu du Romantisme: exposition, Paris, Mairie du 9e arrondissement, 18 octobre-2 décembre 2001*. Paris: Action artistique de la Ville de Paris, 2001.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 146-157, L'auteur emprunte les statistiques au mémoire de DEA de Elvira Ferault, Paris X Nanterre, 1998-1999.

⁴⁸⁶ Moreau-Vauthier, Charles. *Gérôme, peintre et sculpteur : l'homme et l'artiste, d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*. Paris: Hachette, 1906, p.90.

⁴⁸⁷ Corr. T. XII, p. 209, note 1, 18 décembre 1853.

⁴⁸⁸ Sand, George, et al. *Agendas 1852-1856*. T.I. Textes transcrits et annotés par Anne Chevereau . Paris: J. Touzot, 1990, p. 160-161. Les *Agendas*, tenus par George Sand et Alexandre Manceau, comprennent 5

Deux mois plus tard *Le Mousquetaire*, le journal récemment fondé par Alexandre Dumas qui fut aussi un de ses proches, publie sous forme de correspondance un long texte élogieux sur la première représentation du théâtre de marionnettes à Paris⁴⁸⁹. La lettre d'un lecteur qui signe Château, pseudonyme qu'on croit être celui de Paul Bocage, autre ami de Maurice, est intitulée *À monsieur Alexandre Dumas*. Les aîtres de Maurice Sand y sont présentés avec tous les attributs de la sociabilité artistique de l'époque : « (...) ce salon, ou plutôt cet atelier, car à en juger par les tableaux, les toiles, les palettes, les chevalets dont ce salon était orné, ce ne devait pas être un salon, mais un atelier, cet atelier donc était rempli de monde. Quelle société, Monsieur! Quelle réunion d'artistes de tout acabit, poètes peintres, sculpteurs, musiciens; c'était une petite réduction du monde artistique, - Théophile Gautier lui-même, M. de Saint-Victor, Henry Monnier, le célèbre capitaine d'Arpentigny, que sais-je, je remplirais votre journal en énumérant seulement les artistes célèbres, qui rayonnaient dans cet atelier. »

On trouve des traces de ces comédies de salon, rue Boursault, au moins jusqu'en 1858 où George Sand les évoque dans sa correspondance⁴⁹⁰. La même année, le 24 avril, *Le Monde illustré* publie un dessin, par Maurice lui-même, de son *Théâtre des amis* situé 12 rue Boursault. Un public d'une quarantaine de personnes assiste à une pièce de marionnettes donnée sur un grand castelet surélevé. L'image est sous-titrée *Théâtre des Marionnettes (représentation dans l'atelier de M. Maurice Sand)*⁴⁹¹ (**Illustration 5**). La taille de la pièce et les aménagements suggèrent une installation désormais étudiée. Le court texte d'accompagnement, signé Charles Mesnard, rappelle à quel point ces divertissements sont la mode en société. « On joue le vaudeville, on déclame la tragédie, - deux immortels! – on chante l'opéra comique. M. Maurice Sand a eu l'ingénieuse idée, lui, de donner dans son atelier un spectacle de marionnettes. La dernière représentation a eu lieu le dimanche devant une assistance, disons mieux, devant une foule d'élite. Que l'on jette les yeux sur notre gravure, exécutée sur un dessein (sic) de M. Maurice Sand

tomes et un Index des patronymes. Ils ont été publiés entre 1990 et 1993. Ils seront dorénavant cités comme *Agendas*, avec le numéro de toison.

⁴⁸⁹ *Le Mousquetaire*, N° 99, 27 février 1854, p.3.

⁴⁹⁰ *Corr.* T. XIV, p. 628, 16 février 1858.

⁴⁹¹ *Le Monde illustré*, 24 avril 1858, p. 269-270.

lui-même, et l'on verra que les meubles, voire même le marbre de la cheminée, se sont trouvés transformés en tribunes. »

Des lettres à sa mère, à la même époque, annoncent qu'il s'est adjoint des amis, le peintre Tony Faivre et le dramaturge Édouard Cadol pour ajouter aux effets de voix et de mise en scène⁴⁹².

Ainsi fréquenté, son atelier parisien n'en est pas moins un lieu de travail. Dans la liste chronologique qu'il dressera lui-même de ses œuvres, les années les plus productives sont celles où il habite rue Boursault. Présent au Salon régulièrement de 1848 à 1861, il y donne cette adresse à compter de 1853 et l'on trouve jusqu'au début de 1862, dans la correspondance de George Sand, des notes touchant le paiement du loyer⁴⁹³. Marié en mai 1862 à Lina Calamatta, Maurice semble délaisser les lieux selon les Agendas et il reçoit l'ordre de les vider au début de 1863⁴⁹⁴, ce qu'il fera aussitôt en encombrant Nohant de tous ses meubles⁴⁹⁵. Il ne s'établira à nouveau à Paris qu'en 1877, après la mort de sa mère, dans un vaste appartement de Passy qui tiendra encore lieu de théâtre de marionnettes et peut-être d'atelier puisqu'il fut présent aux Salons de 1879 et de 1880.

3.1.2.3 L'illustrateur parfois peintre

Malgré le métissage constant des disciplines de création chez Maurice Sand, sa production plastique en fut surtout l'armature. Sa formation et ses choix de vie en témoignent comme nous l'avons vu, et même lorsqu'il voudra explorer d'autres formes d'expression, le visuel sera omniprésent dans ses œuvres. Tant les décors que les personnages de son théâtre de marionnettes relèveront d'une invention plastique en constante progression. Son récit de voyage en Amérique, ses quelques romans, accordent aux notations visuelles une importance parfois égale et même supérieure à celle du récit lui-même. Ses ouvrages d'érudition, sur le théâtre italien ou sur les papillons, ont traversé le temps grâce aux illustrations et vignettes qui en font des livres d'artiste. Pour étudier le Maurice Sand *créateur*, il est donc indiqué de mettre d'abord au jour sa production et son

⁴⁹² Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettres manuscrites du 8 février et du 5 mars 1858.

⁴⁹³ *Corr.* T. XVI, p. 795, 17 février 1862.

⁴⁹⁴ *Agendas 1862-1866*, T. III, 9 février 1863.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, 22 février 1863.

parcours de peintre, de dessinateur, d'illustrateur, de même que l'accueil qu'il reçut en son siècle.

La seule tentative d'aperçu synthétique de son œuvre est incomplète, issue d'un article plus haut cité, paru en 1863 sous la signature de Ulric Richard-Desaix, en partie appuyé sur une compilation préparée par Maurice lui-même, comme en témoigne une note manuscrite de deux feuillets conservée aux Fonds patrimoniaux de la Bibliothèque de La Châtre, intitulée *Maurice Sand (Dudevant) (Note pour Richard Desaix)*. Ulric Richard-Desaix avait probablement requis ces informations de Maurice Sand, puisque la liste publiée correspond en grande partie à la note de ce dernier. Richard-Desaix y a toutefois ajouté toutes les œuvres présentées au Salon depuis la première participation de Maurice Sand en 1848, et il mentionne, sans en donner le détail mais contrairement à Maurice, les centaines de dessins qui accompagnent l'édition des *Œuvres illustrées* de sa mère, celles de ses propres ouvrages et ses œuvres gravées publiées en diverses revues. Le nombre de ces illustrations, publiées ou non, dépasse de loin celui des œuvres uniques de Maurice Sand, qu'il s'agisse de peintures, d'aquarelles, de fusains. Il semble ainsi que l'artiste lui-même, en omettant de souligner ces pans pourtant massifs de son travail, résistait à se définir d'abord comme illustrateur.

La note qu'il a préparée pour Richard-Desaix fixe la date de ses premières œuvres à 1845, sauf pour « soixante deux aquarelles, sujets tirés de Rabelais, quarante sujets à la plume tirés de Rabelais », ensemble daté « de 1841 à 1850 » dont on sait qu'il était lié à un projet conçu avec sa mère et son ami Victor Borie qui projetaient une réédition de Rabelais en langue moderne et expurgée, plan qui ne vit jamais le jour. Il évoque aussi, en vrac et sans date, des « copies de tableaux des maîtres, Reubens (sic), Velasquez, Watteau, Véronèse, Rembrandt, Valentin, Tintoret, Delacroix, etc », exercices qu'il réalisa au Louvre, alors qu'il étudiait chez Delacroix. Mais de façon significative sa liste est composée d'œuvres singulières, la première mention étant de 1845, intitulée *Les funérailles d'un chat (sujet militaire) aquarelle*.

Sa compilation comprend près de 120 œuvres réalisées entre 1845 et 1862, dont une trentaine sont décrites comme des « peintures » ou des « tableaux ». Les autres sont, en ordre décroissant, des fusains, des dessins ou sépias, des aquarelles, des eaux-fortes ou

autres gravures, des esquisses. À l'abord de la quarantaine, artiste en somme établi, Maurice Sand n'est donc pas à proprement parler un peintre malgré le décret que prononce souvent George Sand.

Ce que nous connaissons aujourd'hui de ses travaux dispose formellement de la question. Ce n'est pas dans les musées mais bien dans les services d'archives que sa production a abouti et est conservée car elle se présente massivement sur support papier. Il ne s'agit pas, toutefois, d'esquisses ou de gribouillis tels ceux qui parsèment les fonds personnels d'artistes, mais bien d'ensembles cohérents dont la plupart n'ont pas été publiés.

La Bibliothèque historique de la Ville de Paris conserve ainsi plus d'un millier de dessins et croquis réalisés tout au long de sa vie. Outre les gauches mais tout de même talentueuses copies des *Caprices* de Goya datées de 1838, la même année le voit copier *Ivanhoé* de Walter Scott en deux cahiers d'une vingtaine de pages illustrés de multiples dessins. Les nombreux croquis qu'il ne cessa de produire lors du fameux voyage à Majorque en 1839 sont ensemble conservés à la Chartreuse de Valldemosa. À ces travaux d'adolescence, exercices qui constituent déjà des séries, s'ajoutent les ensembles de dessins de création.

L'un des ensembles les plus remarquables et des moins connus à ce jour est celui des dessins destinés à illustrer une édition des œuvres de Rabelais. Dans sa note manuscrite, Maurice Sand situe leur réalisation dans la période « de 1841 à 1850 » et en donne la description suivante : « soixante-deux aquarelles, sujets tirés de Rabelais – quarante sujets à la plume tirés de Rabelais (1850) ». La répétition de ce « 1850 » ne laisse pas d'intriguer puisque Maurice lui-même, dans une annotation à une lettre de George Sand consacrée à ce projet, relatait que « ce travail, aux trois quarts faits, n'a pas été publié à cause de la révolution de février 1848 », alors qu'il semble y avoir travaillé jusqu'en 1850⁴⁹⁶. Il se peut bien que l'inachèvement soit plutôt dû à l'éloignement de Jules Hetzel, l'éditeur pressenti, exilé en Belgique après le coup d'État de 1851 ou à l'annonce d'une édition concurrente qui fera date, celle que proposa en 1854 l'éditeur J. Bry aîné avec les

⁴⁹⁶ Corr. T.VIII, note 1, p. 187, 14 décembre 1847.

illustrations de Gustave Doré⁴⁹⁷. Le projet des Sand devait demeurer pratiquement inconnu jusqu'à l'acquisition en 1997 et 1998, par la Bibliothèque de la ville de Montpellier, de trente gouaches et trente-deux dessins et lavis, ainsi que d'un bois gravé, tous de la main de Maurice Sand, dont certains portent une date allant de 1841 à 1850. L'exemplaire personnel de George Sand de l'édition des *Œuvres complètes* de Rabelais (Charpentier, 1840) étant joint à l'ensemble, la bibliothèque a pu comparer le contenu de ce fonds au projet initial de George et Maurice Sand alors accompagnés par Victor Borie chargé de traduire Rabelais en français moderne et d'en expurger les passages scatologiques. Selon Gilles Gudin de Vallerin, directeur des Médiathèques de Montpellier Agglomération, qui a proposé en 2003 une description précise de l'ensemble, la collection acquise correspond environ au tiers du projet initial. Consulté sur place, le corpus étonne par une manière souvent étrangère à l'œuvre ultérieure de Maurice Sand : couleurs très vives, abondance de personnages, suivi assez étroit du texte mais images qui semblent elles aussi expurgées des débordements rabelaisiens, comme si l'illustration était destinée aux yeux de la jeunesse ainsi que le souhaitait George Sand. La maîtrise du dessin est toutefois bien supérieure à celle des œuvres antérieures, on peut désormais en juger grâce à la numérisation complète du fonds, proposée depuis 2011 par la Bibliothèque de Montpellier⁴⁹⁸ (**Illustrations 6, 7, 8: diverses gouaches du Fonds Rabelais**).

Autre ensemble majeur non publié, les huit carnets de «croquis de voyage» conservés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris – et désormais numérisés – rassemblent 843 dessins et aquarelles de Maurice Sand⁴⁹⁹. Les carnets entoilés, dont le premier plat est inscrit et identifié de sa main, répertorient des dessins réalisés de 1840 à 1888, quelques mois avant sa mort. Malgré leur titre, ils sont loin d'évoquer toujours des voyages, les études de paysage y abondent, notamment pour des endroits familiers aux Sand. Leur existence, rarement signalée puisqu'elle relève d'archives longtemps restées privées, fait un sort au poncif selon lequel Maurice Sand aurait délaissé l'art plastique après son

⁴⁹⁷ Rabelais, François et al. *Oeuvres de François Rabelais contenant la vie de Gargantua et celle de Pantagruel, illustrations par Gustave Doré*. Paris: J. Bry aîné, 1854.

⁴⁹⁸ [http://my.yoolib.com/bmmontpellier/collection/?esa=resetall&est=category_exact&esr=Collections%20re-marquables\\$\\$\\$Collection%20Rabelais&navigation=0](http://my.yoolib.com/bmmontpellier/collection/?esa=resetall&est=category_exact&esr=Collections%20re-marquables$$$Collection%20Rabelais&navigation=0) (vérifié le 28 novembre 2014).

⁴⁹⁹ <http://bibliotheques-specialisees.paris.fr/bibliotheque-numerique/accueil.dot> (vérifié le 27 novembre 2014).

établissement permanent à Nohant en 1862, pour se consacrer à l'écriture ou aux travaux agricoles. Le soin avec lequel il a rassemblé ces dessins, travail de mise en ordre qui paraît tardif puisque l'ensemble n'est pas mentionné dans sa compilation de 1862, suggère une préoccupation de postérité (**Illustrations 9, 10, 11, 12, divers croquis des « carnets de voyage »**).

La note de 1862 signale toutefois deux autres ensembles. D'abord un « recueil des costumes du théâtre de Nohant depuis 1846 jusqu'en 1862 inclus ». Ce recueil appartient aujourd'hui au Département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France où il est signalé en deux volumes sous le titre *Recueil des principaux types créés avec leurs costumes sur le théâtre de Nohant*⁵⁰⁰ (**Illustrations 13, 14, 15, dessins des types du théâtre de Nohant**). Aux 293 aquarelles de la période 1846-1862 se sont ajoutées 191 aquarelles relatives au Théâtre des Marionnettes, l'ensemble couvrant cette fois la période de 1847 à 1886, amplitude d'une quarantaine d'années qui convainc là aussi d'une continuité dans les entreprises de Maurice Sand. D'autres dessins non publiés ont été dispersés et perdus mais la correspondance atteste maintes fois leur existence. George Sand confiait constamment à son fils le soin de proposer les costumes pour ses pièces parisiennes. Lorsque, après quelques essais non convaincants, elle se lance vraiment vers la scène à compter de 1848, c'est régulièrement vers lui qu'elle se tourne « Mon fils, écrit-elle à Augustine Brohant qui tiendra le rôle principal dans *François le Champi*, vous fera des dessins pour les costumes qui sont assez jolis pour les femmes⁵⁰¹. » Suit une description qui lie les costumes à la « vraisemblance du sujet » qui n'est toujours pas la règle au théâtre du milieu du 19^e siècle comme nous le rappelle l'histoire du métier d'art qu'est celui du costumier. En 1851 elle signale la difficulté que pose sa collaboration aux costumes de la pièce *Molière*, qui exige le style Louis XIV et dont il ne possède pas les références à Nohant, ce qui renseigne sur la recherche d'authenticité à laquelle il se livrait⁵⁰². En septembre 1853, *L'Illustration* propose trois figures de Maurice pour

⁵⁰⁰ Sand, Maurice. *Recueil des principaux types créés avec leurs costumes sur le Théâtre de Nohant*. 1846-1886. 2 volumes. Département des Estampes et de la Photographie. TB-471 (1-2). Une partie de ces dessins originaux a été reprise en 1930 dans un ouvrage d'art à tirage limité. *George Sand et le Théâtre de Nohant*. Dessins de Maurice Sand. Paris: Les Cent Une, 1930. C'est à partir de notre exemplaire qu'ont été produits les fichiers numérisés présents en annexe.

⁵⁰¹ *Corr.* T. VIII, p. 660, 16 octobre 1848.

⁵⁰² *Corr.* T. X, p. 175, 30 mars 1851.

accompagner une critique de la pièce *Le Pressoir*, présentée au Gymnase⁵⁰³. Il dessinait également pour autrui puisqu'il fait parvenir à Édouard Cadol, en janvier 1863, des propositions de costumes pour sa pièce *La Germaine*, qui sera présentée au Vaudeville et qui pose le problème des différences d'habillement dans les provinces de France⁵⁰⁴.

Le peu de renseignements et d'études que nous possédons sur les costumes de théâtre au 19^e siècle dispose de la question des dessins de costumes qui ont dû attendre le siècle de Picasso pour se voir attribuer quelque valeur artistique⁵⁰⁵. Encore est-ce avec la plus grande prudence qu'on les arrache à l'anonymat en gardant à l'esprit l'injonction – devenue référence révéree – de Roland Barthes sur *Les maladies du costume de théâtre*⁵⁰⁶. En décrétant que le costume de théâtre ne peut être en santé que s'il se limite à son rôle de « pure fiction », l'essayiste répudie tant le minutieux vérisme que les débordements esthétiques, c'est-à-dire l'excès de beauté formelle qui, tout comme la somptuosité, détournent l'attention de l'œuvre théâtrale elle-même. Les « maladies » qu'il décrit et les exemples qu'il en donne lui sont contemporains mais on ne peut s'empêcher, en consultant les dessins de costumes de Maurice Sand, d'en apprécier le caractère qui ne prétend d'évidence à rien d'autre que la « pure fonction » mais qui, par l'aisance et la couleur du croquis, s'évade de la seule rectitude historique ou folklorique. C'est peut-être anachronisme que de les inclure dans son œuvre plastique, comme il le suggérait lui-même par sa note de 1862, mais l'accès actuel des dessins de costumes (et de mode) aux cimaises des musées permet au moins d'en distinguer rétrospectivement l'intérêt et la qualité.

En lien avec le théâtre, ces dessins s'apparentent à ceux qu'il accumula lors de ses voyages en Afrique et en Amérique, archivés à la BHVP. Le soin que met Maurice Sand à documenter les habillements des groupes et individus qu'il rencontre lors de ses déplacements, les descriptions qu'il en donne font de lui un auteur de dessins ethnographiques, autre métier qui sera rangé sous une rubrique plus utilitaire

⁵⁰³ *L'Illustration*, N° 552, 24 septembre 1853, p. 196.

⁵⁰⁴ *Corr.* T.XVII, p. 399, 24 janvier 1863.

⁵⁰⁵ Quèguiner, Anne. *Les costumes à la comédie française : (1665-1847). Du secret au visible*. Thèse. Université de Paris 8, 2006. <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/ref/103229/118731181/> (vérifié le 23 novembre 2014).

⁵⁰⁶ Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil (Tel Quel), 1964.

qu'artistique, distinction que Maurice Sand lui-même ne semblait pas pratiquer puisqu'il crée et conserve des ensembles où les différents genres de dessins se côtoient.

Enfin, parmi les dessins non publiés de son vivant, le fonds récemment acquis et non catalogué de la Bibliothèque Beinecke de livres rares et de manuscrits de l'Université Yale contient plusieurs croquis épars, parmi lesquels, dans un carton intitulé FACECIES DIVERS (sic), on trouve des dizaines de dessins de facture surréaliste. Encore une fois, sans vouloir faire de Maurice Sand un précurseur de Ernst ou de Lautréamont, nous nous trouvons dans le voisinage du parapluie rencontrant la machine à coudre en parcourant ces dessins dont :

- *Objet trouvé dans la mâchoire d'un jeune peintre de paysage qui souffrait depuis longtemps de douleur au pied gauche*
- *Soupière revolver – envoi américain – 25 potages à la minute*
- *Un crin de la queue de cheval de François premier*
- *Le ventre de néron au musée de Naples*
- *Le point à la ligne dicté par Napoléon à Caulaincourt à Dresde en 1806*
- *Nourrice à pistons adaptée aux enfants trouvés*
- *Clé mince d'Auguste (Etc.)*

Ces feuillets ne portent pas de date. La légataire qui les a cédés à l'Université Yale en a publié quelques-uns dans l'ouvrage qu'elle a consacré à Maurice Sand en 2010, sous la rubrique « dessins canulars », encore là sans mention de date⁵⁰⁷. Elle semble les attribuer à des amusements de jeunesse avec le peintre Eugène Lambert. Les feuillets conservés à Yale évoquent plutôt un énigmatique « voyage autour de la table » fait en compagnie de Charles Marchal et de Lucien Villot, compagnons plus tardifs de Maurice.

Rien d'étonnant à ce que son travail plastique n'ait traversé le temps que par l'illustration. Les quelques « peintures » que recense sa note de 1862 semblent avoir disparu à l'exception de rares tableaux conservés dans les musées régionaux de Bourges et de La Châtre, et ils ne refont jamais surface sur le marché de l'art. Par contraste, on peut fort

⁵⁰⁷ Sand, Christiane. *Op. cit.* p. 98-99.

bien suivre sa production de dessinateur et d'illustrateur au fil de revues et d'ouvrages dont beaucoup demeurent des références.

3.1.2.4 Les œuvres exposées ou publiées

La première occurrence d'une œuvre publiée apparaît ainsi en 1846 dans le deuxième volume du célèbre ouvrage collectif *Le Diable à Paris*, paru chez Hetzel⁵⁰⁸, où George Sand propose une *Relation d'un voyage chez les sauvages de Paris*, récit de sa visite à « l'exposition » d'Amérindiens que proposait à Paris le peintre et ethnologue amateur américain George Catlin durant l'été 1845. Les sept dessins de Maurice, une figure de groupe et six personnages individuels, réalisés selon la manière ethnographique qu'il adoptera couramment, occupent toute la page 213, dans un encadré sous lequel apparaît la mention « MAURICE DEL. » en lettre capitales, façon de signer qui appartient plutôt au siècle précédent mais revendication – avec l'ajout de ce *DEL* en abrégé sous forme abrégée – du statut de dessinateur, donc de véritable créateur (**Illustration 16**).

Le propos est déjà ambitieux puisque ces dessins ne sont pas que des dérivés des centaines d'images que proposait Catlin lui-même dans sa Galerie indienne, ils se veulent précisément des portraits de quelques-uns des douze Indiens que Catlin a amenés en France pour exhiber tant leurs costumes que leurs mœurs, notamment des danses offertes en spectacle. Maurice Sand fait le portrait des personnages que distinguera sa mère dans son texte – *Le docteur*, *Le Pigeon qui se rengorge*, *Marche-en-Avant* – mais il tente aussi de rendre sur le vif des éléments du spectacle, comme la *Danse de l'approche* et *L'élan guerrier de Petit-Loup*, personnage particulièrement admiré par George Sand. L'histoire de l'art a plutôt retenu les croquis de Delacroix qui visita aussi l'exposition et en esquissa plus tard quelques souvenirs à la mine de plomb⁵⁰⁹. Mais les dessins de Maurice rendent plus précisément le caractère ethnologique de l'événement, conjuguent science et art d'une manière qui demeurera la sienne.

⁵⁰⁸ *Le diable à Paris*, op. cit. T. II, p. 213.

⁵⁰⁹ Sand, George. *Le diable à Paris : 1845-1846 ; Le diable aux champs : 1857*. Édition établie et annotée par Jeanne Goldin. Paris: Honoré Champion, 2009, p.178-180.

L'année suivante verra apparaître ses premiers dessins pour des périodiques, alors véhicule de choix pour les artistes. La revue *L'Illustration* l'accueillera à dix reprises de 1847 à 1855 selon une compilation établie en 1899 par Maurice Clouard (1857- 19..), spécialiste de l'œuvre d'Alfred de Musset et auteur d'un ouvrage sur ses rapports avec George Sand⁵¹⁰. Notaire de profession, Clouard a établi avec minutie une liste manuscrite, aujourd'hui conservée à l'Institut de France, plus complète que celle dont Georges Lubin a laissé copie au Musée de la vie romantique.

Les dessins de Maurice qui accompagnaient généralement des textes de sa mère, ont le plus souvent été reçus chez les commentateurs sandiens comme un exemple supplémentaire du soutien qu'elle voulait apporter à la carrière de son fils en l'imposant aux éditeurs de périodiques à succès. Ce fait n'enlève pourtant rien à l'intérêt d'illustrations qui appartiennent bel et bien à une manière de Maurice Sand et à la continuité de ses recherches.

Pour *L'Illustration*, quatre des livraisons sont de nature ethnographique, en marge de textes descriptifs de scènes du Berry⁵¹¹ (**Illustrations 17, 18**). Quatre autres sont de type fantastique en marge des *Visions de la nuit dans les campagnes*, textes et dessins qui préfigurent les *Légendes rustiques* à paraître en album en 1858⁵¹² (**Illustrations 19, 20**). Les deux autres sont en lien avec des types du théâtre. Une de ces deux livraisons illustre un texte sur la comédie italienne avec des dessins dont la facture annonce l'ouvrage majeur *Masques et bouffons*, à paraître une dizaine d'années plus tard⁵¹³ (**Illustrations 21, 22**). L'autre fait écho à un compte-rendu, par Philippe Busoni, d'une pièce de George Sand, *Le Pressoir*⁵¹⁴, présentée au Théâtre du Gymnase.

⁵¹⁰ Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, E 942.

⁵¹¹ *L'Illustration* N° 227, 1847, p.276 : *Le château de Sainte-Sévère, Personnages d'une tapisserie du château de Boussac, Les pierres jomâtres*. *L'Illustration* N° 444, 1851, p. 436-437 : *Le faucheur, La pastoure, La bourrée, La fête du chou, L'enterrement*. *L'Illustration* N° 494, 1852, p. 404-405 : *Le buis béni, La remègeuse, La fontaine de Vaudevant, Les livrées, La dernière gerbe*. *L'Illustration* N° 501, 1852, p.220 : *Les buvettes, Le champ de foire*.

⁵¹² *L'Illustration* N° 459, 1851, p.372-373 : *Les meneurs de loups, La chasse à baudet, La grand'bête, Les lavandières de nuit, Le monsieur de l'orme Râteau*. *L'Illustration* N° 504, 1852, p. 268-269 : *Le lièvre sorcier, Les follets, La levrette blanche, Les meneurs de nuées*. *L'Illustration* N° 513, 1852, p.405 : *La veillée de Noël en Berry*. *L'Illustration* N° 625, 1855, p. 108-109, *Six vignettes pour Visions de la nuit*.

⁵¹³ *L'Illustration* N° 484, 1852, p.381 : *Types de l'ancienne comédie italienne, Arlequin et Gerolamo, Le docteur et Gilles*.

⁵¹⁴ *L'Illustration* N° 552, 1853, p. 196 : *Reine, Valentin père, Valentin fils*.

La même liste manuscrite de Maurice Clouard fait état de trois œuvres de Maurice parues dans des livraisons de la revue *Le monde illustré*. Les deux premières, publiées en 1857, sont de facture fantastique, celle de juillet 1857 reprenant d'ailleurs le tableau *Le Grand Bissexte*, une superstition du Berry qui fut la même année l'un des rares succès de Maurice parmi toutes ses participations au Salon. On retrouvera ses dessins un peu plus tard dans les pages de la revue *L'Artiste*, où la liste Clouard évoque quatre parutions entre 1859 et 1872, toutes gravures reliées à des types du théâtre ancien (*Scaramouche*, *La cantatrice*, *Le Railleur*, *Les folies de Cardenio*). Curieusement le même Clouard n'a pas répertorié sept dessins de Maurice parus en 1856 et 1857 dans *Le magasin pittoresque*. Deux d'entre eux sont nettement fantastiques, *Le follet d'Epnell* (**Illustration 23**) et *Le loup-garou*, qui reproduisent des tableaux de Maurice au Salon de 1857⁵¹⁵ et qui annoncent la manière des *Légendes rustiques*. Trois tiennent d'un paysagisme d'époque que Maurice traite aux limites du fantastique (*Vue dans une forêt du nord*, *Vue dans une forêt italienne*, *Vue dans le parc de la Villa Aldobrandini, à Frascati*), deux autres sont des scènes de genre (*La levée de l'écorce, le chêne-liège* et *La maison déserte*, sujet tiré d'un conte fantastique d'Hoffmann)⁵¹⁶. Les dessins accompagnent des textes de George Sand mais on note néanmoins que l'illustrateur privilégie partout les thèmes et manières qui lui sont chers, fantastiques ou théâtraux, notamment (**Illustrations 24, 25, 26, 27**).

Le relevé de la collaboration de Maurice Sand aux revues confirme l'intensité de son activité au cours des années cinquante, moment de son installation permanente et autonome en atelier à Paris. La période le verra aussi produire des dessins pour des ouvrages qui seront d'abord ceux de sa mère avant qu'il aspire à une création plus personnelle.

Le premier sera un ouvrage pour enfants, *Gribouille* paru en 1850 sous le titre *Histoire du véritable Gribouille*⁵¹⁷ dans la collection de la Petite bibliothèque blanche que publiait l'éditeur Pierre-Jules Hetzel. On y trouve, sur 125 pages, pas moins de 70 dessins et vignettes signées Maurice Sand et gravées par Delaville. L'histoire sandienne a retenu

⁵¹⁵ *Le Magasin pittoresque*, 25^e année, 1857, p. 372-373.

⁵¹⁶ *Le Magasin pittoresque*, 24^e année, p. 29, p. 77, p. 97, p. 284, p. 285.

⁵¹⁷ Sand, George. *Histoire du véritable Gribouille*. Vignettes par Maurice Sand, gravures de Delaville. Paris: J. Hetzel (Petite bibliothèque blanche), 1850.

l'intervention insistante de George Sand auprès de l'éditeur pour qu'il accepte de surmonter sa « peur de Maurice pour les illustrations ⁵¹⁸ ». George Sand aura certes gain de cause mais ce premier travail d'envergure sera plutôt bien reçu. Ainsi Gérard de Nerval, qui rédige une longue chronique sur les « livres d'enfants » pour le quotidien *Le National* du 29 décembre 1850, s'enthousiasme pour Gribouille et en louange spontanément l'illustration ⁵¹⁹. « L'œil est d'abord séduit quand on ouvre ce livre par l'aspect de charmantes vignettes de M. Maurice Sand. Jamais petit livre n'a été mieux servi par le fait de cette unité difficile à atteindre du texte et de l'illustration. » Il se dit charmé par « les gravures de M. Maurice Sand où il transfigure à la manière allemande, ces combattants ailés qui, au fond, sont les génies du bien et du mal, et qui finissent par lutter dans l'air avec des cuirasses et des épées comme les anges armés de Milton. » De nombreux dessins animaliers ou botaniques sont en effet traités d'une manière fantastique par Maurice et c'est ainsi que Hetzel, malgré ses préventions, conseillera plus tard à Nerval de recourir à lui pour illustrer une édition de *Sylvie*⁵²⁰, nouvelle parue en feuilleton et destinée à publication en ouvrage. « J'ai rencontré hier Hetzel qui se trouvait à Paris. Il ne voit que vous qui puissiez me faire des dessins que l'on convertirait en *bois* ou en eaux-fortes », écrit Nerval à Maurice Sand le 5 novembre 1853 tout en décrivant les passages dont il espérait les croquis, sujets en effet conformes au talent de Maurice Sand : paysages de ruines, forêts, scènes de comédiens, déguisements sous d'anciens costumes. Le projet n'aura pas de suite, victime d'un malentendu au moment où Nerval est en internement à la clinique du docteur Blanche⁵²¹.

La manière de Maurice est donc déjà campée dans *Gribouille* où, outre les touches fantastiques, nombre de dessins témoignent de son goût pour un traitement élaboré des costumes. Nettement plus gauches sont les vignettes qui veulent traduire des scènes de genre (repas, attroupements, rencontres) dont il ne maîtrise pas les exigences du réel, l'équilibre des proportions, les expressions des figures. Tels seront les défauts et les

⁵¹⁸ Corr. T. IX, p.555, p. 557, p. 559, p. 565, 3 mai, 5 mai, 8 mai et 20 mai 1850.

⁵¹⁹ Nerval, Gérard de. *Oeuvres complètes*. 3 volumes. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1984-1993. Tome 2, p.1251-1258.

⁵²⁰ Nerval, Gérard de. *Les Filles du feu : nouvelles*. Paris: D. Giraud, 1854.

⁵²¹ Bayle, Corinne. « Une lettre de Nerval à Maurice Sand (5 novembre 1853) : *Sylvie* sous le regard d'un poète toujours lucide », dans Auraix-Jonchière, Pascale et Christian Croisille. *La lettre et l'œuvre: Perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIXe siècle*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 211-220.

qualités du travail encore plus exigeant qui sera requis de lui lorsque George Sand convaincra à nouveau Hetzel de lui confier les dessins d'accompagnement de ses *Œuvres illustrées*. Le traité qu'elle signera avec l'éditeur en mars 1851 prévoyait qu'au moins deux romans seraient illustrés par Maurice mais ce n'est pas avant 1853, quelques mois après le décès subit de Johannot, qu'apparaîtra enfin la signature de Maurice Sand qui prendra entièrement la relève jusqu'en 1856. On a fait encore grand cas des réticences de Hetzel à cette succession, elles sont certes soulignées par George Sand dans la correspondance, mais l'épisode Nerval - qui se produit au même moment - porte plutôt à penser que l'éditeur craignait moins le coup de crayon de Maurice que son absence de notoriété. Celle de Johannot était immense même si ses œuvres tardives avaient perdu beaucoup de leur maestria. Hetzel tiendra d'ailleurs à ce que chacun des tomes exclusivement illustrés par Maurice porte la mention *Dessins de Tony Johannot et Maurice Sand* et le nom de Johannot, précédant celui de Maurice, sera aussi de taille supérieure.

Six des neuf volumes que compteront les *Œuvres illustrées* seront confiés à Maurice pour l'illustration. Il réalisera ainsi plus de 500 dessins reportés sur bois par divers graveurs dont George Sand ne cessera de critiquer le travail de transposition⁵²². Intense labeur qu'il passe pourtant sous silence dans la liste qu'il fournit à Ulric Richard-Desaix où il répertorie par ailleurs, pour les années cinquante, nombre de dessins à caractère fantastique, un choix esthétique qu'il ne cesse d'approfondir. Son envoi au Salon de 1857, par exemple, sera constitué de huit œuvres appartenant au genre qu'il revendique précisément (**Illustrations 28, 29**). En mars de la même année, dans une lettre à sa mère, il annonce qu'il proposera au Salon de cette année « huit à dix dessins, tous fantastiques⁵²³ » alors qu'il travaille « beaucoup » à son « tableau du Bissexe », une huile sur toile qui sera acquise au Salon par le ministère puis offerte au Musée de Bourges (**Illustration 30**). L'image rougeoyante de ce géant assis en bord d'étang sur fond de ciel sulfureux, semant la terreur chez les paysans, il l'explorait depuis longtemps, il en signale une première occurrence dès 1852 dans sa liste pour Desaix : « Le Grand Bissexe,

⁵²² *Corr.* T. XI, p. 645, p. 660, p. 664, 3 avril et 18 avril 1853. T. XII, p. 68, 15 août 1853. T. XII, p. 31, p. 174, 17 janvier et 4 juin 1855.

⁵²³ Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettre du 17 mars 1857.

légende fantastique, dessin au fusain. » Elle reparait dans *L'Illustration* du 17 février 1855, en marge du dernier texte de George Sand sur *Les visions de la nuit dans les campagnes*, sous le titre *Le Grand Bissétre* (coquille puisque le monstre « bissexe » est lié à une légende concernant les années bissextiles). Son (rare) succès au salon de 1857, notamment avec ce tableau et la lithographie qu'en avait tirée le graveur Émile Vernier, aura confirmé son affection pour le genre et, on peut le présumer, l'aura mené à vouloir présenter, sous forme d'ouvrage, une œuvre autonome.

Ce sera *Légendes rustiques*⁵²⁴ (**Illustration 31**), un ouvrage d'art qui rassemble douze dessins de grand format (27,5cm x 17,5cm) de teinte sépia, où il reprend et enrichit ses dessins fantastiques de 1857, présentés au Salon. Le nom de George Sand, certes dûment exploité, tient le second rôle : courte dédicace manuscrite où elle rend hommage à son fils pour son travail de recherche, et textes d'accompagnement de chacune des images. L'affaire, malgré un habillage de reliure et de couverture assez grandiose, semble plutôt bâclée. La première mention du projet surgit dans la correspondance mère-fils à la mi-avril 1858, dans un *post-scriptum* : « Pour l'album que tu vas faire, je n'ai pas besoin de te dire que je te ferai le texte que tu voudras⁵²⁵. » La coopération est traitée comme une simple mécanique dont la mise en marche, de son côté, répondra à des instructions précises : « Est-ce quinze cent (sic) lettres pour chaque sujet? (...) quand faut-il que ce soit livré⁵²⁶? » Elle le soupçonne, pour les dessins, de vouloir se « presser de les faire et de les saveter⁵²⁷ » et le décourage plutôt : « Ne t'obstine pas aux visions fantastiques si on te fait des conditions insensées. » Elle rechigne un brin à produire les textes puisqu'elle ne pourrait pas reprendre ceux des *Visions de la nuit dans les campagnes*, réédités dans ses *Œuvres illustrées* en 1854 et non libres de droits⁵²⁸. Elle a donc recours à un livre de références d'origine normande pour y arriver⁵²⁹. Quant à Maurice, il n'aura pas mis deux mois entre avril et juin pour remettre les dessins destinés à l'album⁵³⁰. Cinq des douze

⁵²⁴ Sand, George, et Maurice Sand. *Légendes rustiques*. Dessins de Maurice Sand. Paris: A. Morel, 1858.

⁵²⁵ *Corr.* T. XIV, p. 689, 15 avril 1858.

⁵²⁶ *Corr.* T. XIV, p. 730, 20 mai 1858.

⁵²⁷ *Corr.* T. XIV, p. 721, 8 mai 1858.

⁵²⁸ *Corr.* T. XIV, p. 693, 19 avril 1858.

⁵²⁹ *Corr.* T. XIV, p. 756, 6 juin 1858.

⁵³⁰ *Corr.* T. XIV, p. 764, 9 juin 1858.

sujets sont des réinterprétations de travaux déjà parus dans *L'Illustration*, et trois reprennent des dessins présentés au Salon de 1857.

Le traité avait été conclu le 28 mai 1858 avec la maison Auguste Morel, récemment établie et en passe de devenir un important lieu d'édition d'art et surtout d'architecture⁵³¹. L'entente fait clairement de Maurice, pour la première fois, un auteur. Certes le contrat est convenu entre « A. Morel et Cie, Libraires-Éditeurs » et « M. Maurice Dudevant-Sand, Artiste peintre et dessinateur » ainsi qu'avec « Mme George Sand, demeurant à Nohant » mais il décrit la trame de la publication en des termes qui ne laissent pas de doute sur sa paternité. « M. Maurice Sand, ayant l'intention de publier un album de luxe, format in-folio, représentant des Légendes berrichonnes, intitulé Croyances et superstitions populaires, contenant douze lithographies faites sur les dessins de sa composition, et un texte de Mme G. Sand, a proposé à MM. A. Morel et Cie de coopérer à cette publication et d'en être les vendeurs, ce qui a été accepté par eux. »

Malgré son caractère expédié et improvisé, la parution marque un tournant puisqu'elle inverse la proposition habituelle. Le texte devient l'accompagnement du dessin, Maurice a conçu et mené le projet avec l'aide d'Émile Aucante, chargé d'affaires de la famille, avec lequel il a tenté de fonder la même année une « Agence générale de la littérature, des sciences et des arts » qui agirait en impresario sur de multiples fronts culturels⁵³²: « placements d'ouvrages inédits ou à réimprimer, présentation de pièces de théâtre, contrefaçons étrangères – actes préventifs, renseignements, rédaction de traités, perception de droits d'auteur, etc. » L'aventure fera long feu mais les quelques bribes de documents qui y ont survécu évoquent des questions relatives au traité avec Morel, notamment l'échec des *Légendes rustiques* sur le marché. Un feuillet sans mention de destinataire, non daté, présent dans la même section du Fonds Lovenjoul, portant une inscription au crayon la situant en 1860, en fait état. « Fais ce que tu jugeras convenable relativement à l'affaire Morel », écrit Maurice probablement à Aucante. « Je ne crois pas que ce genre de publication, ces idées fantastiques, ces dessins noirs et peu plaisants pour les yeux de la foule réussissent jamais. Qu'il écoule comme il entendra ses exemplaires,

⁵³¹ *Corr.* T. XIV, p. 736-738. Le traité est reproduit intégralement par George Lubin.

⁵³² Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, E 961, notes de Maurice Sand et correspondance avec Émile Aucante.

mais ce serait cependant nuisible pour moi s'il les vendait un peu trop bas. Je veux bien ne rien toucher de cette opération mais je ne voudrais pas cependant qu'elle me portât préjudice dans ma fabrication et ma partie commerciale en cotant ce que je fais à un prix dérisoire. » Les considérations de Maurice sont d'un genre nouveau. Jusqu'à cette époque, on le sait, George Sand gérait elle-même les relations de son fils avec les revues ou les éditeurs qui l'incluaient en annexe aux ententes conclues avec sa mère. Encore timide, puisque l'apport textuel de George Sand est majeur dans cette première aventure, l'autonomisation de Maurice Sand vient de s'enclencher.

Si cet extrait de lettre à Aucante est vraiment de 1860, il s'explique encore mieux par un autre projet de Maurice, cette fois destiné au succès, qu'est la publication à la fin de 1859 du superbe ouvrage d'art et d'érudition qu'est *Masques et Bouffons*, qui fait revivre l'histoire et les personnages de la comédie italienne.

Maurice avait entrepris ce travail en 1857 selon des mentions à l'Agenda où on le trouve, un 23 décembre, « dessinant des frontispices pour l'album de costumes de théâtre » et, le jour même de Noël, dessinant « d'anciens costumes toute la journée et toute la soirée⁵³³ ». Ces entreprises éditoriales étaient pour lui concomitantes et il avait sollicité la collaboration de sa mère au projet d'un album de costumes alors même qu'ils en étaient aux débuts, en avril 1858, de la confection des *Légendes rustiques*⁵³⁴. On sait que Nohant était devenu pour eux, au milieu des années quarante, un lieu d'expérimentation théâtrale, « sanctuaire des illusions » pour reprendre l'expression d'Olivier Bara, où se rodait les essais parisiens de George Sand mais où s'élaborait une comédie d'improvisation qui, sous le couvert d'amusements à la veillée, les avait menés à une véritable recreation des règles et types de la comédie italienne qui avait déserté les tréteaux français au début du 19^e siècle. Maurice collaborait aux textes mais les décors et les dessins de costumes étaient surtout son affaire comme en témoignent les *Agendas* et le recueil conservé à la BnF.

⁵³³ *Agendas*, T. II, 1857-1861, p.84.

⁵³⁴ *Corr.* T. XIV, p. 694, 19 avril 1858.

En 1852 George Sand avait publié dans *L'Illustration* un texte d'hommage à la Commedia accompagné de vignettes de Maurice⁵³⁵. L'enthousiasme de celui-ci pour la confection d'un ouvrage d'art sur ce thème qui leur est cher est reçu froidement par sa mère qui commence par récuser avec force, dans sa lettre du 19 avril 1858, la proposition de collaboration aux textes que lui fait Maurice: « C'est toute une étude que je n'ai jamais traitée que de fantaisie, et sans renseignements exacts. J'en ai peu ou point ici. Si tu m'en procures, je m'y mettrai. ». Elle rechigne toujours en juin⁵³⁶ et lui conseille même de s'adresser à Théophile Gautier, à Saint-Victor ou à Champfleury pour les textes. Elle capitulera au milieu du mois⁵³⁷: « Si tu signes ton texte et si tu me fais les recherches, je t'aiderai à la rédaction. » La genèse de la confection de l'ouvrage, reconstituée de près par Shira Malkin, confirme cette division du travail⁵³⁸. George Sand fera la préface et s'engage certes à « écrire proprement⁵³⁹ » le texte, les notes et les idées qu'aura rassemblés son fils mais l'auteur, et le chercheur principal, sera bel et bien Maurice dont on peut suivre dès lors les travaux et inquiétudes dans des correspondances de 1858.

Il en est aussi l'un des gestionnaires comme l'expriment les termes du contrat qui le liera cette fois à l'éditeur Ernest Bouju avec lequel il conclut une entente d'association pour la publication du livre⁵⁴⁰. Le projet de traité⁵⁴¹ prévoit en effet une association entre Ernest Bouju et Maurice Sand « artiste peintre » pour que soit établi entre eux « une société en participation pour l'exploitation d'un ouvrage intitulé : Les types de la comédie italienne, en deux parties contenant chacune vingt-cinq dessins à l'eau forte et huit feuilles de texte qui seront de Maurice Sand. » À la différence des stipulations du traité Morel, le nom de

⁵³⁵ *L'Illustration*, N°484, 5 juin 1852, p.381.

⁵³⁶ *Corr.* T. XIV, p. 765, 9 juin 1858.

⁵³⁷ *Corr.* T. XIV, p. 768, 13 juin 1858.

⁵³⁸ Malkin, Shira. « Les aléas de la création collective : le cas de Masques et Bouffons (1859) », dans Buchet-Ritchev, Nathalie, dir. *George Sand : une écriture expérimentale*. New Orleans : Presses universitaires du Nouveau Monde, 2006, p. 301-318.

⁵³⁹ *Corr.* T. XIV, p. 771, 13 juin 1858.

⁵⁴⁰ *Masques et Bouffons* a été publié par Michel Lévy frères à la fin de 1859, daté de 1860. Ernest Bouju était un mécène, éditeur, amateur et bibliophile. Ami de Lévy, il soutenait des artistes et écrivains, notamment en s'assurant la collaboration de libraires et maisons d'édition avec lesquels il publiait à compte à demi, en se finançant lui-même auprès de sa famille comme de la banque. Il fera néanmoins faillite en 1865. Nous avons trouvé les rares informations disponibles à son sujet dans la récente thèse doctorale de Mme Viera Rebolledo-Dhuin, *Les réseaux et métiers du livre à Paris : 1830-1870*, soutenue en 2011 au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, sous la direction du professeur Jean-Yves Mollier. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00768969/> (vérifié le 24 novembre 2014).

⁵⁴¹ Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, E960.

George Sand est absent de ce traité qui impute à Bouju les frais de fabrication, d'exploitation et de vente, et prévoit la répartition des bénéfices à l'avantage de Maurice puisque celui-ci, ne fournissant aucun apport, retirera néanmoins 50% des profits éventuels et se réservera les droits de traduction. La date exacte du traité n'apparaît pas à ce projet qui porte la mention « à Paris le... 185... ».

Les rapports directs de George Sand avec Bouju pour ce projet se limiteront à des échanges sur la longueur de sa (courte) préface, sur l'accueil de l'éditeur en séjour à Nohant, et sur les relations de presse auxquelles elle consacra beaucoup d'énergie après la parution. La correspondance de Maurice avec son « cher associé » datée surtout de l'été 1858, est très préoccupée de l'exactitude de la recherche. Le 30 juin, il lui demande des livres de référence sur le théâtre de la foire et des renseignements « sur M. Polichinel, Arlequin et autres (est-ce qu'il n'existe pas un ouvrage sur Scaramouche?) ». En juillet il requiert des documents sur le théâtre de Ruzzante, de Flaminio Scala, et encore sur celui de la foire, tout en réclamant les recherches de Magnin « sur l'ancien théâtre ». Il le prie de trouver des images de « la collection des petits danseurs selon Callot », convaincu qu'il pourra les dénicher chez les bouquinistes des quais. En août, il souhaite recevoir entre autres l'ouvrage de Paul Bocage sur le théâtre de la foire, et l'histoire de la vie de Debureau par Jules Janin qu'il souhaite « citer sur Pierrot ». Un autre courrier du même mois confie son état d'esprit : « Ah! Je vous réponds que je la saurai par cœur l'histoire du théâtre, depuis que le monde est monde et qu'il y a trois individus sur terre pour en regarder un quatrième se moquer d'eux à leur nez et à leur barbe, en les faisant rire. »

Dans la même section du fonds Lovenjoul, on trouve, toujours adressées à Bouju cette fois en août 1858, ses propositions de dessins en frontispice, suivies en septembre de projets de titre : « Qu'est-ce qui fera le plus de vente, n'est-ce pas? ». La première partie du manuscrit est transmise à l'éditeur le 19 octobre, la deuxième étant prévue pour novembre. C'est à ce moment que semble prise la décision de publier l'ouvrage en deux volumes et que George Sand insiste pour que son nom, devant paraître en couverture pour cause de préface, n'apparaisse qu'en « beaucoup plus petit caractère⁵⁴²».

⁵⁴² Corr. T. XV, p.136, 6 novembre 1858.

Les mois de l'été et de l'automne 1858 seront occupés par le travail de Maurice sur les dessins et par la production du texte. Atout majeur pour Maurice, même s'il ne l'évoque jamais, les dessins deviennent gravures grâce aux transpositions sur acier par Alexandre Manceau, compagnon de George Sand et encore ami de Maurice à cette époque. Elles seront produites en trois états - noir et blanc, sanguine, couleur - les ouvrages mis en vente l'étant sous l'un ou l'autre ou, plus rarement, les trois à la fois.

Les Agendas de ces mois sont parsemés de mentions de la « comédie italienne », les unes signalant simplement que George Sand lit les textes de Maurice et les autres mentions, très nombreuses, affirmant qu'elle les corrige en sa compagnie tandis que Manceau se consacre aux gravures. La redécouverte de Ruzzante, le dramaturge vénitien du 16^{ème} siècle alors totalement oublié, soulève d'enchantement la mère et le fils, et ils se lancent dans une traduction de ses œuvres tout en devenant généralement prosélytes d'un retour aux règles de ce théâtre de types dont ils opposent la simplicité aux drames et comédies alambiquées des théâtres parisiens de l'époque. Le vif intérêt de George Sand pour ce sujet en fait certainement une création commune mais avant de la supposer aux commandes de l'ouvrage, il faut se rallier aux nuances qu'y apporte, dans une thèse majeure sur la « réinvention » de la comédie italienne par les Sand, le professeur italien Roberto Cuppone⁵⁴³. Les Agendas, rappelle-t-il, sont très souvent tenus par Alexandre Manceau qui s'attarde naturellement à souligner l'apport de George Sand⁵⁴⁴. Cuppone attribue nettement la paternité du projet d'édition à Maurice qui, selon lui, cherchait alors à s'autonomiser devant sa mère et surtout devant Manceau. Celui-ci, présent en permanence à Nohant, contrôlait fermement la logistique du « grand théâtre » d'improvisation, Maurice étant surtout en charge de la scène des marionnettes et une certaine rivalité commençait peut-être à se manifester.

Quoi qu'il en soit de ce chassé-croisé psychologique, le rôle central de Maurice ne peut faire de doute à la lecture de sa correspondance de l'été 1858 où il se montre foncièrement absorbé par la recherche. L'ouvrage s'ouvre, à la suite d'une préface de

⁵⁴³ Cuppone, Roberto. *L'invenzione della commedia dell'arte. Le théâtre de Nohant*. Moncalieri (Italie): Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia, 1997. L'ouvrage se présente comme une synthèse d'une thèse en trois tomes sur le théâtre de Nohant, soutenue en 1994.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 206.

George Sand, sur une brève histoire du genre, avant d'offrir en deux volumes une description de cinquante types principaux de la Commedia, dont le caractère et l'évolution sont proposés de façon accessible mais savante. Outre les lettres à Bouju, citées plus haut, celles que Maurice adresse à Émile Aucante réclament aussi des ouvrages de référence, il se dit « dans un grand embarras au sujet de deux ou trois personnages⁵⁴⁵», puis des ouvrages généraux sur l'histoire du théâtre. Les lettres les plus convaincantes se retrouvent toutefois parmi celles qu'il adresse à sa sœur Solange. Elle se trouve alors en Italie et il la supplie de l'aider à éclairer les types qu'il veut étudier. « Je fais un grand travail sérieux sur l'ancienne comédie italienne c'est-à-dire les types populaires, lui écrit-il, tu es tout à fait à même de me donner des renseignements sur les costumes, les caractères et les endroits où jouent tels ou tels types inconnus en France⁵⁴⁶. » Il lui propose rien moins que de rédiger elle-même des notes « sur Gianduja, le Jocrisse Piémontais, sur Meneghino qui est de Milan – sur Gerolamo, autre paillasse qui est aussi de Milan – Brighella de Bergame, et d'autres dont je ne sais pas les noms (...) ». Et il la prie de lui procurer de la documentation : « (...) si tu trouvais des vieux théâtres imprimés, de Flaminio Scala et de Ruzzante – cela ferait bien mon affaire – tu comprends que j'ai 500 000 lettres à faire – tu ne te doutes peut-être pas de ce que c'est qu'un chiffre comme ça -. Et il n'y a pas à inventer sur des choses qui sont – ainsi je suis parfois très embarrassé – ah! Il y a encore un type calabrais qui s'appelle Corviello sur lequel je n'ai aucun document – et Beltrame de Milan et Narcisiu de Bologne. En résumé tu dois connaître des Italiens qui ont vu ou qui aiment leur théâtre si original. » Solange lui transmettra des renseignements dont il l'assure avoir fait son profit tout en continuant à s'inquiéter de la vérité des costumes, notamment pour les personnages qui portent des noms différents mais sont du même type⁵⁴⁷. L'interrogation est pointue : « Tâche donc de savoir leurs couleurs et la forme de leur accoutrement – je voudrais bien savoir aussi ce que c'est que Corviello, le masque calabrais, au nez noir et aux joues cramoisies. » Il est encore obsédé de ce travail à l'automne, enchanté d'une marionnette du Gianduja que Solange lui a transmise même s'il doit recommencer le dessin qu'il avait terminé⁵⁴⁸. « Je

⁵⁴⁵ Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, E961.

⁵⁴⁶ Département des manuscrits, BnF, *Lettres de Maurice Sand à sa sœur Solange*, NAF 15000.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, lettre du 11 août 1858, NAF 15000.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, lettre du 26 octobre 1858. NAF 15000

vais le représenter *ad vivium*, c'est-à-dire d'après nature, le réjouissant Piémontais. » On trouve trace d'envois de Solange jusqu'en novembre, avec les remerciements de Maurice qui sait gré à sa sœur de confirmer des types qu'il avait dessinés jusque là sur « conjecture⁵⁴⁹».

Tout cet acharnement à peaufiner la recherche met évidemment à mal une thèse qui a souvent cours dans les milieux sandiens où l'ouvrage de Maurice a longtemps été présumé écrit « probablement sous la dictée de sa mère », comme l'affirme entre autres Debra Linowitz Wentz dans une contribution à une revue de 1984 consacrée au théâtre de George Sand⁵⁵⁰, en écho à une thèse qu'elle avait soutenue à l'Université Yale en 1975 et publiée chez Nizet en 1978⁵⁵¹, travail de recherche qui aurait dû tenir compte de ces correspondances mais qui, comme si souvent lorsqu'il s'agit du fils Sand, s'arrête aux quelques bouts de phrase glanées dans le courrier de la mère.

Ernest Bouju séjournera à Nohant au début de décembre 1858 – George Sand, le trouvant « excellent » se met même brièvement en tête d'amener Maurice à épouser sa fille!⁵⁵² - et le travail de *Masques et Bouffons* semble terminé lorsque Maurice quitte Nohant pour Paris au début de 1859. L'ouvrage ne paraîtra pas avant la fin de l'année, il est inscrit à la Bibliographie de la France en novembre 1859 mais la première édition est bel et bien datée de 1860 tandis que les comptes rendus initiaux ont été publiés en novembre et décembre, après un battage incessant de George Sand auprès des revues et journaux.

La fortune critique fut cette fois au rendez-vous, comme en témoigne surtout la correspondance de George Sand. Il faut certes faire la part de la complaisance envers elle chez des amis auxquels elle réclame des « prospectus » avant publication comme c'est le cas pour Victor Borie⁵⁵³ et tout aussi directement des articles élogieux après publication, ce qu'elle obtiendra de Paul de Saint-Victor dans *La Presse* du 20 novembre, et d'Eugène Lataye le 1^{er} décembre par l'intermédiaire de Buloz, directeur de la *Revue des deux*

⁵⁴⁹ *Ibid.*, lettre du 9 novembre 1858.

⁵⁵⁰ Wentz Linowitz, Debra. « Les mobiles artistiques et psychologiques du théâtre de Nohant », *Présence de George Sand*, N°19, février 1984.

⁵⁵¹ Wentz Linowitz, Debra. *Les profils du "Théâtre de Nohant" de George Sand*. Paris: A.-G. Nizet, 1978.

⁵⁵² *Corr.* T. XV, p. 208, 11 décembre 1858.

⁵⁵³ *Corr.* T. XV, p. 546, 31 octobre 1859.

*mondes*⁵⁵⁴. Théophile Gautier le louangera le 21 novembre dans *Le Moniteur universel*, d'autres articles suivront dans *l'Opinion nationale*, et *l'Indépendance belge*, comme en fait état la correspondance avec Aucante et Bouju qui rend compte d'un écoulement rapide du tirage⁵⁵⁵.

Le succès est réel. Les albums seront réédités chez Lévy en 1862 et Maurice obtient deux distinctions majeures, dont cette publication sera la justification. Il est fait chevalier de la Légion d'honneur en mars 1860 et vit ce moment dans l'enchantement⁵⁵⁶: « Je ne reçois que félicitations de toutes parts, accolades, poignées de mains, embrassades, cartes ou lettres aimables, entre autres de Sainte-Beuve, Feydau, VillaFranca, Maillard, Alfred Arago, Jourdan, Bourdet, etc. », écrit-il à sa mère⁵⁵⁷. Le 22 décembre suivant il reçoit une lettre de Cavour sur papier du Ministère italien des Affaires étrangères qui lui confirme avoir présenté au roi le « magnifique exemplaire sur la Commedia dell'Arte en Italie » et l'avoir fait acquiescer à sa proposition de le nommer « Chevalier de l'Ordre des Saints Maurice et Lazare »⁵⁵⁸. Maurice annonce aussitôt à sa mère cette nomination de « chevalier piémontais ». « J'ai acheté du ruban vert et deux petites croix microscopiques pour mettre dans les grandes occasions en attendant mon brevet⁵⁵⁹. » De tous les ouvrages de Maurice, on le verra, celui-ci aura la plus importante postérité et il demeure à ce jour une référence obligée pour l'étude de la Commedia dell'Arte.

L'association formelle avec Bouju semble toutefois l'avoir lassé des aléas du métier d'éditeur – dont il s'est d'ailleurs largement défaussé sur son associé - et sa brève incursion prend fin la même année. Une nouvelle convention, signée entre eux le 2 juin

⁵⁵⁴ *Corr.* T. XV, p. 571-572, 22 novembre 1859.

⁵⁵⁵ *Corr.* T. XV, p.579 et p. 593, 25 novembre et 5 décembre 1859.

⁵⁵⁶ Le certificat d'attribution de la Légion d'honneur à « M. DUDEVANT » est daté du 17 mars 1860 et a été émis le 4 avril suivant. Il est fait « Chevalier de l'Ordre impérial de la Légion d'honneur ». L'original est conservé au Fonds Maurice Sand de la Bibliothèque Beinecke (Yale).

⁵⁵⁷ Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettre du 19 mars 1860.

⁵⁵⁸ Lettre autographe conservée aussi à la Bibliothèque Beinecke. La genèse de cette décoration se comprend mieux avec la lettre de George Sand conservée aux Archives nationales de France dans la correspondance du Prince Jérôme Napoléon. Elle avait chargé ce dernier, ami proche, de transmettre à Victor-Emmanuel un exemplaire de *Masques et Bouffons* ainsi qu'une lettre de Maurice « à ce héros dont il est follement épris. – le maudit héros! (...) ce livre est un hommage au génie italien, et, parmi les plus humbles droits, il a celui d'être mis aux pieds du libérateur de l'Italie ». Cavour était alors président du royaume de Piémont-Sardaigne sur le point de devenir, avec l'unification menée par Victor-Emmanuel II, le royaume d'Italie. Archives nationales de France, Papiers du Prince Napoléon, Lettre du 9 décembre 1860. 400 AP/159.

⁵⁵⁹ Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettre s.d.

1860, fait de Bouju le seul propriétaire de l'ouvrage, Maurice lui cédant l'ensemble des dessins pour la somme de 6 000 francs et, pour 2 000 francs, le droit de publier le texte⁵⁶⁰.

En pratique c'en est fini des entreprises éditoriales de Maurice liées à ses dessins, malgré l'exception que semblera être, en 1867, la parution chez J. Rothschild, d'un ouvrage de luxe intitulé *Le Monde des Papillons, Promenades à travers champs*. Le volume se présente en deux parties. La première est un texte de Maurice Sand intitulé *Le Monde des papillons, Causerie à travers champs*, qui court sur 222 pages et se propose comme un enseignement savant sous forme de conversation entre deux jeunes peintres et un chasseur-collectionneur de papillons, le tout étant précédé d'une préface de George Sand et accompagné de 62 dessins de Maurice dont la plupart sont des scènes de chasse et quelques uns des images de spécimens particuliers (**Illustration 32, page liminaire**). La deuxième partie s'intitule *Genera des Lépidoptères – Histoire naturelle des papillons d'Europe et de leurs chenilles par A. Depuiset naturaliste, membre des sociétés entomologiques de France, de Londres de Belgique. Etc.* Cette seconde section de l'ouvrage proposait 50 planches répertoriant 875 sujets (papillons, chenilles, chrysalides, plantes). L'éditeur J. Rothschild se présente en page de garde comme « libraire de la Société botanique de France et des sociétés zoologique et géologique de Londres ».

À ce jour, il arrive encore que des maisons de vente ou d'enchères présentent tous les dessins de cet ouvrage, superbes planches entomologiques y comprises, comme l'œuvre de Maurice Sand. L'examen de sa genèse renverse toutefois la perspective. Ce « monde des papillons » peut être considéré comme le premier projet éditorial autonome de Maurice Sand, mais son parcours a été semé de telles embûches qu'il en est devenu le dernier et qu'il aura peut-être contribué en cours de route à le détourner de ces entreprises pour lesquelles, comme le souligne sans cesse sa mère, il n'a aucun goût ni talent.

L'annonce de l'ouvrage avait été on ne peut plus assurée lorsqu'avait paru, dans *La Revue de Paris* du 15 février 1855 – dont la rédaction est alors dirigée par l'ami Théophile Gautier – un texte de Maurice Sand intitulé *Deux jours dans le monde des*

⁵⁶⁰ Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, E960.

papillons, dont une seconde livraison paraîtra au numéro suivant, le 1^{er} mars⁵⁶¹. Une note infra-paginale relative au titre, sans doute apposée par la rédaction, enseigne aux lecteurs qu'il s'agit de « vues générales de l'auteur » et que le texte est un « extrait d'un volume avec tableaux de classification, méthodes comparées, etc. qui doit paraître prochainement ». La future maison d'édition est La librairie nouvelle, qui en annoncera la publication imminente en 1856, puis d'année en année sans que l'affaire arrive jamais à conclusion. Dans sa revue des œuvres de Maurice Sand réalisée pour la Société du Berry en 1862, Ulric-Richard Desaix cite encore le titre à venir et le décrit accompagné de « 30 dessins sur bois avec texte » tout en soulignant qu'il est « annoncé depuis longtemps dans les catalogues de la Librairie nouvelle ».

Le fait est que les directeurs de cette maison d'édition avaient joint George Sand peu après la parution de l'article. « Un libraire me demande ton article de papillons de la revue pour de petits volumes à 10 sous tirés en grand nombre », écrit-elle à Maurice le 17 juin 1855⁵⁶². Elle hésite à acquiescer avant de savoir « ce que c'est que ce libraire Jaccottet, Bourdilliat (sic) et Cie » et elle craint que la seule publication du fragment paru dans la *Revue*, ce qui semble être le projet, n'empêche « la vente de l'ouvrage entier ». *La Revue de Paris* n'avait pas publié de dessins mais la note de Desaix, en 1862, laisse supposer que la Librairie nouvelle entendait proposer un ouvrage plus substantiel que l'article originel. Au moment même où Desaix rédige sa note, la maison d'édition va cependant être vendue à Michel Lévy et le sort du projet semble rapidement fragilisé. Des notes de Maurice à Émile Aucante, en juillet 1863, évoquent le manuscrit des *Papillons* et le pressent de s'entremettre pour faire bouger Lévy tout en explorant aussi une édition chez Hetzel⁵⁶³. En novembre de la même année il attend toujours une réponse positive de Lévy car Ernest Bouju – ami de Lévy - montre de l'intérêt pour l'ouvrage, selon Maurice il voudrait peut-être « publier lui-même ⁵⁶⁴ ». Autre affaire sans suite qui se clôt sur la

⁵⁶¹ Maurice Sand, « Deux jours dans le monde des papillons, Causerie à travers champs », *La Revue de Paris*, Tome XXIV, 15 février 1855, p. 501-521, 1^{er} mars 1855, p.711-734. Préface de George Sand.

⁵⁶² *Corr.* T. XIII, p. 193, 17 juin 1855.

⁵⁶³ Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, E961.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, s.d. novembre 1863.

faillite de Bouju en juin 1865. Lévy est alors en possession du texte tandis que Bouju détient « les papillons et leurs bois » selon une autre note de Maurice à Aucante⁵⁶⁵.

Une décennie s'est ainsi écoulée depuis l'annonce de l'ouvrage dans *La Revue de Paris*, Maurice Sand a quitté Paris, il est désormais marié et établi à demeure à Nohant. Il aurait peut-être renoncé au projet s'il n'avait reçu, au même moment en juin 1865, une lettre du libraire et éditeur Rothschild qui requiert de lui un texte pour accompagner un volume allemand traitant de papillons, qui aurait eu du succès et qu'il souhaite publier en France⁵⁶⁶. L'entomologiste Alphonse Depuiset (1822-1886), contemporain de Maurice, qui avait séjourné pendant trois semaines à Nohant en juin 1857, avait suggéré à l'éditeur de s'en remettre à son ami. Rothschild précisait disposer, par l'éditeur de Stuttgart, de 50 planches coloriées et il espérait, comme tant d'autres, une préface de George Sand. « On peut bâtir sur le texte allemand, dans tous les cas je vous laisse juge de ce que vous pensez faire », lui écrit-il. On comprendra que Maurice tente spontanément d'intéresser Rothschild à son ouvrage toujours orphelin, textes et dessins, mais l'éditeur commence par refuser la proposition. La lettre que Maurice écrit alors à Aucante, le 28 juillet 1865, est l'un des rares aperçus de l'idée qu'il entretient de lui-même comme artiste, lui dont la correspondance et les écrits n'abordent pratiquement jamais ces questions⁵⁶⁷. « Mais puisque Rothschild (sic) ne veut pas des bois, il est inutile de gâcher l'ensemble de l'ouvrage et je préfère en rester là avec lui. Je ne voulais bien faire d'affaires avec lui qu'autant que mon texte ait été utilisé avec ses dessins. Si je dois traduire de l'allemand, raconter des petites histoires sur des papillons coloriés, utiliser en un mot l'ouvrage d'un autre, non!! Je suis un inventeur et pas un traducteur; et je ne mettrais pas mon nom à l'ouvrage d'un autre. »

En octobre, Lévy renonce enfin à publier l'ouvrage et l'en informe tandis que Rothschild le relance⁵⁶⁸. Le manuscrit – « il y a plus de la moitié de l'ouvrage tout neuf » - est transmis au nouvel éditeur qui, au mois de mai suivant, aura accepté toutes les conditions de Maurice⁵⁶⁹, l'ouvrage paraissant à la mi-décembre 1866, daté de 1867. Le grand

⁵⁶⁵ *Ibid.*, 19 juin 1865.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, E960, 17 juin 1865.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, E961.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, 12 octobre 1865.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, 25 mai 1866.

volume de luxe porte les traces de ce collage entre intérêts différents sinon divergents. La première partie est une mouture remaniée de la version de 1855 : George Sand n'a pas changé un mot à sa préface et Maurice a ajouté à son texte, en sus des dessins, les tableaux de classifications et les considérations de méthodes ainsi que de conservation entomologique qu'il annonçait en 1855. La mise en scène, celle de jeunes peintres surpris en forêt par la nuit et de leur rencontre de deux jours avec un éminent entomologiste spécialiste des papillons, monsieur Desparelles, a été retouchée ici et là pour ajouter de la couleur au texte. Parmi ces ajouts, Maurice Sand donne un petit rôle à Depuiset en lui imputant un envoi de spécimens à l'entomologiste⁵⁷⁰ et il le convoque encore pour donner sa conclusion à l'histoire⁵⁷¹: Desparelles fait cadeau au narrateur « d'un recueil de planches coloriées, contenant près d'un millier de papillons & de chenilles, ainsi que les plantes qui les nourrissent, avec un texte explicatif en regard. Ce texte de mon ami Depuiset est plein de précieux renseignements sur les espèces les plus saillantes, les plus belles ou les plus nuisibles de l'Europe. » Le tour est joué, la seconde partie de l'ouvrage, intitulée *Genera de lépidoptères, histoire naturelle des papillons d'Europe et de leurs chenilles*, peut s'ouvrir sur les « planches coloriées » que Maurice avait refusé de commenter et que son ami Depuiset décrira en langue et format de catalogue scientifique.

C'en est terminé des dessins publiés de Maurice même s'il continue, jusqu'à ses derniers jours, à remplir de croquis ses carnets de voyages ou d'observations conduites autour de Nohant. On s'étonnera toutefois de trouver, dans de luxueux ouvrages publiés de son vivant, maints dessins déjà parus dans *Masques et Bouffons*. À Paris la maison Laplace et Sanchez, qui a repris en 1868 une librairie religieuse de luxe (Morizot) met le cap sur le théâtre et lance sur le marché, illustrées notamment des œuvres de Maurice Sand, des œuvres complètes de Molière⁵⁷², de Regnard⁵⁷³, de Scarron⁵⁷⁴, ainsi que deux forts

⁵⁷⁰ *Le Monde des papillons*, op.cit., p.154.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 220.

⁵⁷² Molière. *Oeuvres complètes de Molière*. Nouvelle édition, précédée d'une introduction par Jules Janin. Paris: Laplace Sanchez et Cie, 1871.

⁵⁷³ Regnard, Jean-François. *Oeuvres complètes de Regnard*. Nouvelle édition, précédée d'une Introduction par M. Édouard Fournier. Paris: Laplace Sanchez et Cie, 1875.

⁵⁷⁴ Scarron, Paul. *Scarron. Théâtre complet*. Nouvelle édition, précédée d'une notice biographique par M. Édouard Fournier. Paris: Laplace Sanchez et Cie, 1879.

volumes historiques, *Le théâtre français au XVIème et au XVIIème siècles*⁵⁷⁵, *Le Théâtre avant la Renaissance*⁵⁷⁶. Plusieurs planches couleurs ont été reprises directement de l'ouvrage de Maurice, les éditeurs ont conservé sa signature mais biffé l'identité des types de la comédie qu'il avait dûment inscrite sous chacun des dessins avec la date précise où le costume représenté avait été créé pour la comédie italienne, selon ses recherches. Les noms dont ces ouvrages affublent désormais les personnages n'ont souvent aucun rapport avec les types qu'a voulu cerner Maurice. A-t-il consenti à ce détournement de son travail ou s'agit-il d'une contrefaçon sans complexe puisque ces ouvrages paraissent sur la place de Paris et non dans un pays étranger? Aucun document d'archive ne nous éclaire vraiment mais ni Maurice Sand ni sa mère ne semblent avoir été en lien avec l'éditeur ou avec l'auteur des textes, Édouard Fournier, historien littéraire alors très connu. Aucune mention de ces ouvrages ne fait surface dans leur correspondance.

L'étranger n'a pas été en reste. En 1890, un ouvrage publié simultanément à Londres et à New York reprend le procédé en faveur d'une édition en langue anglaise des Mémoires du dramaturge satirique italien Carlo Gozzi (1720-1806)⁵⁷⁷. Maurice Sand est alors décédé depuis un an mais l'ouvrage a été préparé de son vivant puisque l'auteur, John Addington Symonds (1840-1893), date ses propos liminaires de 1889. La présence des dessins de Maurice Sand est dûment signalée et *Masques et Bouffons* apparaît à la bibliographie. Quoiqu'il en soit de la légalité de ce repiquage, il témoigne au moins de l'intérêt qu'a suscité le travail de Maurice et de son caractère référentiel qui se maintiendra au cours du 20^e siècle, notamment par de nombreux produits dérivés allant des cartes à jouer aux figurines en passant, évidemment, par la reproduction des gravures pour la vente.

⁵⁷⁵ Fournier, Edouard *Le théâtre français au XVIe et au XVIIe siècle : ou : choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière* Paris: Laplace, Sanchez et Cie, 1871.

⁵⁷⁶ Fournier, Édouard *Le Théâtre Français avant la Renaissance, 1450-1550 : Mystères, Moralités et Farces*. Paris: Laplace Sanchez et Cie, 1872.

⁵⁷⁷ Gozzi, Carlo. *The Memoirs of Count Carlo Gozzi*. Translated into English by J. A. Symonds. With portrait and original etchings by A. Lalauze. Also with subjects illustrating Italian comedy by M. Sand.: 2 volumes. London: J. C. Nimmo, 1890. New York : Scribner & Welford, 1890.

3.1.2.5 La présence aux Salons

La fermeture de son atelier à Paris et la mise au rancart de ses projets d'édition de dessins semblent signer la fin de ses aspirations d'artiste plastique, comme le veut l'idée reçue de son dilettantisme. Au tournant de la quarantaine, Maurice Sand se lance en effet dans des projets d'écriture qui confortent cette thèse du créateur inconsistant qu'ont tant véhiculée les biographes de George Sand.

La réalité est encore une fois plus complexe. Nous avons vu qu'il n'a jamais cessé de dessiner et de traiter ces dessins comme des œuvres qu'il réunissait dans des carnets structurés pour laisser traces. Nous verrons au surplus, façon plus déterminante de cerner la *persona* artistique qui le définit à ses yeux, qu'il a poursuivi – ne serait-ce que timidement - une quête de reconnaissance et, a contrario, qu'il fut déçu d'en être privé. Outil privilégié d'analyse, l'histoire de sa présence aux Salons nous l'enseigne clairement. Il avait 24 ans lors de sa première participation, il aura atteint 57 ans lors de la dernière, en 1880. Certes, il ne s'y trouve pas chaque année, parfois admis, parfois exclu, parfois s'abstenant. Mais ce lieu mythique, signe sensible de l'appartenance à la communauté des peintres, sera toujours pour lui, bien plus que les ventes, objet de désir.

Il s'y trouve pour la première fois en mars 1848. L'Exposition, comme on nomme aussi le Salon, a lieu au Musée national du Louvre et on y est admis sans mérite puisque, comme l'indique le catalogue, « tous les ouvrages envoyés cette année seront reçus sans exception⁵⁷⁸. » Sans qu'il s'agisse d'un jury, une Commission de 40 artistes est chargée du « placement » et il y a intérêt à noter que Delacroix, alors le maître de Maurice, est de la quinzaine d'entre eux qui en décident pour les peintres. Inscrit sous le nom de Maurice Dudevant Sand, l'apprenti qu'il est encore présente quatre numéros dont les thèmes demeureront ses favoris. Deux d'entre eux traitent de la comédie d'autrefois (*Le Seigneur Cassandre et son valet Pierrot*, *Six types de l'ancien théâtre de la Foire*) et les deux autres de sujets militaires (*Vendée*, d'après une citation des mémoires de Mme de Larochejacquelein, *Pièce de canon embourbée*). Curieusement, Maurice n'inscrit pas les œuvres présentées au Salon dans la liste qu'il préparera plus tard pour Desaix, et nous

⁵⁷⁸ Sanchez, Pierre, et Xavier Seydoux. *Les catalogues des Salons des beaux-arts*. 22 volumes. Paris: L'échelle de Jacob, c1999-.

ignorons le medium de ces « numéros » sauf dans le cas des types de l'ancien théâtre, que le catalogue répertorie comme des aquarelles.

Jusqu'en 1850, il donne deux lieux de résidence, à La Châtre et à Paris. Il s'en tiendra par la suite à des adresses parisiennes, celle de sa mère en 1852 puis celle de son atelier, rue Boursault, à compter de 1853.

En 1849 la règle change et un jury spécialement élu par un collège d'artistes statue sur l'admission des ouvrages présentés. Delacroix en est membre, ce qui peut avoir favorisé Maurice Sand bien que celui-ci, dans ses mémoires d'atelier, affirme nettement le contraire⁵⁷⁹. Il est reçu par le jury en 1849⁵⁸⁰, puis en 1850-1851⁵⁸¹ où, selon un historien des Salons, ses « compositions » comptent parmi « les mieux en vue ⁵⁸² ». En 1852⁵⁸³ et en 1853⁵⁸⁴, le jury ne retiendra pourtant qu'un seul de ses ouvrages.

Il vivra ensuite comme un véritable drame son absence du Salon de 1855, édition spéciale de la manifestation, prestigieuse entre toutes puisqu'elle est intégrée sous le mode d'une section Arts à la première Exposition universelle proposée au monde par la France. Par décision de l'empereur Napoléon III, le Salon de 1854 n'aura pas lieu, le jury de 1855 sera nommé par le ministère plutôt que par les artistes, seuls quelque sept cents peintres et sculpteurs seront retenus pour représenter la France qui accueillera – en moins grand nombre – leurs homologues venus de Grande-Bretagne, de Belgique, de Prusse, des Pays-Bas, d'Espagne et des États-Unis⁵⁸⁵. Le cinquième des quelque 2 000 œuvres que présente la France n'est pas nouveau, on a emprunté aux institutions de l'État, aux musées, aux collectionneurs privés et on a réservé un traitement généreux aux deux gloires de l'époque que sont Ingres et Delacroix⁵⁸⁶. L'Exposition s'ouvre le 19 mai et dès

⁵⁷⁹ *Notes d'atelier, op.cit.* « Le Maître ne protégeant guère les élèves, soit pour les faire admettre aux expositions, soit pour leur procurer des copies du Ministère (...) si j'ai eu des commandes du Ministère et trouvé des travaux à faire, il n'y fut jamais pour rien. », p. 21.

⁵⁸⁰ Selon le catalogue, il présente deux œuvres: #599 – *Une balle*, #600 *Un corps de garde de condotierri*

⁵⁸¹ Le Salon de 1850 s'ouvre à la fin de décembre et se poursuit au début de 1851. Sand y présente quatre œuvres : #2745 – *Les deux amis*, #2746 – *Moissonneurs*, #2747 – *Tambours*, #2748 – *Les Avernes et les Romains*.

⁵⁸² Lemaire, Gérard-Georges. *Histoire du Salon de peinture*. Paris: Klincksieck (Klinsieck études), 2004, p.159.

⁵⁸³ #1140 – *La chasse au héron*

⁵⁸⁴ #1041 – *Muletiers berrichons*

⁵⁸⁵ Lemaire, *op. cit.* p. 149-150.

⁵⁸⁶ Sanchez et Seydoux, *op.cit.* Tome VI – 1852-1857, p. 15.

le 23, George Sand écrit à son fils, alors de retour d'Italie et en route pour son voyage annuel chez son père, un long compte rendu de sa visite au Salon qui se lit comme une tentative de minimiser le rejet qu'il a bel et bien subi⁵⁸⁷. Les « gros bonnets » ont été favorisés, les moins connus comme son ami Lambert se perdent dans l'ensemble, les « galeries » des autres pays accaparent beaucoup d'espace, c'est la pléthore et les promeneurs ne s'attardent à rien. « Bref, être là ou n'y être pas ne signifie rien, ne prouve rien et ne sert à rien. » Sa compassion semble avoir été sans effet puisqu'elle revient à la charge en juin, prenant acte des sentiments de découragement et d'échec qu'il semble avoir exprimés, l'incitant à se remettre au travail sans se laisser abattre et allant même jusqu'à moquer un peu son « petit martyr d'artiste », ce qui laisse supposer qu'il s'était montré fortement affecté⁵⁸⁸. Elle n'est toutefois pas aussi résignée qu'elle en donne l'apparence dans ses lettres à son fils. En septembre, l'Exposition universelle étant à mi-parcours, elle se convainc que Maurice aurait été admis si, en sus de présenter ses œuvres au jury, il avait pu s'appuyer sur la recommandation du prince Jérôme Napoléon, qui était « président de la commission impériale de l'Exposition universelle⁵⁸⁹ ». Amie du prince et de son adjoint, Charles-Edmond Choïecki, elle se met en tête d'obtenir une admission rétroactive, ce qui se fera en octobre, à un mois de la fermeture du Salon. Une lettre de George Sand à Charles-Edmond le remercie de son obligeance et lui annonce qu'il recevra sous peu pour l'Exposition, par l'intermédiaire d'Alfred Arago membre du jury, un fusain de Maurice intitulé *Les Maîtres sonneurs*⁵⁹⁰. Georges Lubin n'ose affirmer que la tentative, dont elle reconnaît qu'elle serait « sans précédents », a été fructueuse mais une lettre de Maurice au prince Jérôme Napoléon atteste son succès. La correspondance du prince contient une brève note de l'intéressé, datée d'octobre 1855, où il le remercie de l'avoir fait admettre à l'Exposition. « Ma mère m'encourage à vous en témoigner moi-même ma vive reconnaissance », écrit-il en cachant mal son malaise devant un tel repêchage de dernière minute⁵⁹¹. Le catalogue de 1855, qui contient quatre suppléments, ne garde aucune trace de ce discret envoi.

⁵⁸⁷ *Corr.* T. XIII, p.151, 23 mai 1855.

⁵⁸⁸ *Corr.* T. XIII, p. 182-185, 10 juin 1855.

⁵⁸⁹ *Corr.* T. XIII, p. 354, 19 septembre 1855. Note 2.

⁵⁹⁰ *Corr.* T. XIII, p.382-383, 1^{er} octobre 1855.

⁵⁹¹ Archives nationales, Papiers du Prince Napoléon, 400 AP/159.

On ne sait si le prince a cru bon de donner une suite plus visible à sa magnanimité ou si le jury d'artistes, reconstitué au Salon suivant en 1857, a tenu compte de cette haute protection, ou si une supplique préventive de George Sand à Delacroix⁵⁹² a obtenu de l'effet, mais il se trouve que Maurice y connaît une année faste. On a retenu de lui huit ouvrages⁵⁹³ dont un grand tableau de thème fantastique, *Le grand bissexe*, qui sera acheté par l'État et remis par la suite au Musée de Bourges (**Illustration 30**). Il aura droit à un fort texte d'appréciation de Nadar, membre du jury, à une courte note aimable de J. Doucet dans *Le Monde illustré*⁵⁹⁴, ainsi qu'à un compte rendu favorable de Paul de Saint-Victor dans *La Presse*⁵⁹⁵ dont il est vrai que George Sand l'avait sollicité auprès de Charles-Edmond. Quoi qu'il en soit de ces tractations de coulisses, qui appartiennent aux mœurs de l'époque, Maurice semble enfin mieux lancé puisqu'il est question de « commandes et travaux ⁵⁹⁶ ». La période est celle où, comme on l'a vu, il entreprend ses importants projets d'édition – les *Légendes rustiques* dont le thème a été apprécié au Salon, l'ambitieux volume d'art et d'histoire qu'est *Masques et Bouffons*, et la première mouture du *Monde des papillons*. Dès 1859, au Salon suivant, sa bonne fortune diminue. Seul un de ses dessins est reçu⁵⁹⁷, distingué il est vrai par des remarques élogieuses du jeune Zacharie Astruc qui publie rien moins qu'un ouvrage sur l'Exposition⁵⁹⁸ et qui par cet artifice convainc George Sand d'en signer la préface.

Il n'y aura pas de Salon en 1860 et Maurice présentera trois numéros au Salon de 1861⁵⁹⁹ mais ce retour en grâce n'en est peut-être pas un. Maurice Sand a été fait chevalier de la Légion d'honneur un an auparavant, en reconnaissance de son travail sur la comédie italienne, et les artistes « décorés » sont automatiquement admis au Salon, exemptés

⁵⁹² *Corr.* T. XIV, p. 344, 20 avril 1857.

⁵⁹³ #2390 – *Léandre et Isabelle recevant les hommages des divers types de la comédie italienne et française*, #2391 – *Le grand bissexe*, #2392 – *Le loup-garou*, #2393 – *Sujet tiré du Pot d'or, conte d'Hoffmann*, #2594 – *Le follet, superstition du Berry (dessin)*, #2595 – *Les lupins, superstition du Berry (dessin)*, #2596 – *Les trois hommes de pierre, superstition du Berry (dessin)*, #2597 – *Les martes, superstition du Berry (dessin)*.

⁵⁹⁴ *Corr.* T. XIV, p. 413, 3 août 1857.

⁵⁹⁵ *Corr.* T. XIV, p. 373, 1^{er} juin 1857. Note 1.

⁵⁹⁶ *Corr.* T. XIV, p. 404, 15 juillet 1857.

⁵⁹⁷ #2695 – *Le Meneu' de loups*

⁵⁹⁸ Astruc, Zacharie. *Les 14 stations du Salon : 1859 : suivies d'Un récit douloureux. Préface* de George Sand. Paris: Poulet-Malassis et De Brose, 1859.

⁵⁹⁹ #2798 – *Muletiers*, #2799 – *La ville un jour de marché à Pompéi*, #2800 – *La campagne (La vallée albane et la voie latine)*; aquarelle.

d'examen par le jury. Il aurait donc pu prétendre aux cimaises durant toutes les éditions futures du Salon. Il en sera toutefois absent jusqu'en 1879.

La césure est majeure et ne peut s'expliquer que par hypothèses.

La première est un changement radical de style de vie. En 1861, Maurice Sand passe trois semaines à Paris, du 25 janvier au 18 février. Il se rend ensuite dans le sud de la France où séjourne – à Toulon puis à Tamaris – sa mère et Manceau. Ayant multiplié les excursions dans les ruines romaines, il projette de pousser plus loin l'exploration en se rendant à Alger où il prévoit demeurer un mois⁶⁰⁰. Quand il entreprend le voyage, à la mi-mai, le Salon est en cours à Paris et sa carrière piétine. Il espérait enfin une médaille, il ne l'obtiendra pas, et ses aquarelles ne seront pas acquises par l'État⁶⁰¹. Elles sont renvoyées chez le marchand Deforge⁶⁰² avec lequel il semble avoir un lien⁶⁰³. À Alger, il fait – fortuitement ou non – la rencontre du prince Jérôme Napoléon qui se prépare à partir pour l'Amérique et qui l'invite à bord de son tout nouveau yacht, le Jérôme-Napoléon. Le Salon se clôt au moment où il débarque à New York. Il reviendra le 12 octobre à Nohant où sa mère l'attend avec des projets matrimoniaux auxquels il va acquiescer. Grand ami de George Sand, le graveur italien Luigi Calamatta avait été reçu à Nohant à la fin de juin en compagnie de sa fille Marcellina (dite Lina) et la romancière, charmée par la jeune demoiselle de vingt ans la cadette de Maurice, avait jeté les bases de la future union. La chose sera ensuite conclue par correspondance entre la mère de Maurice et le père de Lina, et les fiançailles sont entendues à la fin de mars comme l'atteste une lettre guindée du fiancé⁶⁰⁴. Il n'a pas rencontré la jeune fille une seule fois depuis deux ans⁶⁰⁵ mais il s'enhardit le mois suivant en prétendant contre toute

⁶⁰⁰ *Corr.* T. XVI, p. 371, 20 avril 1861.

⁶⁰¹ Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettre à George Sand, le 12 juillet 1861. « M. Villot, qui est à présent le second après M. Nieuwerkerke, devrait me donner un coup d'épaule soit pour me faire acheter mes aquarelles, soit pour me faire avoir une médaille. »

⁶⁰² C'est l'adresse du marchand de tableaux Deforge, 8 boulevard Montmartre, que le catalogue du Salon de 1850 donnait alors pour attache de Maurice à Paris.

⁶⁰³ *Corr.* T. XVI, p. 492, 27 juillet 1861.

⁶⁰⁴ BHVP, Fonds Sand, H810. Lettre du 31 mars 1862. « Enfin ma chère fiancée, je ferai tout ce qui dépendra de moi pour vous rendre heureuse et vous prouver mon affection je n'ose encore dire mon amour. Mon cœur est plein et s'ouvrira près de vous. Vous y lirez la vérité. »

⁶⁰⁵ *L'Agenda*, Tome II, signale au 9 et 14 mars 1860 des rencontres avec Luigi Calamatta et sa fille Lina, en soirée au théâtre puis à un dîner chez Magny. Lina est alors âgée de 17 ans.

vraisemblance l'avoir aimée en secret...⁶⁰⁶ Le mariage civil aura lieu à Paris le 17 mai suivant.

Comme on l'a vu, les effets seront majeurs sur la conduite de la vie artistique de Maurice. Il ferme son atelier parisien et le couple s'établit à demeure à Nohant où George Sand se réjouit de les nourrir et loger « sans qu'ils aient rien à dépenser chez moi ⁶⁰⁷ ». Ils sont parents dès juillet 1863⁶⁰⁸ d'un petit Marc-Antoine que la dysenterie emportera exactement un an plus tard, puis de deux filles, Aurore (1866-1961), et Gabrielle (1868-1909). Le couple s'entend mal avec Manceau, le pousse à quitter les lieux, ce qu'il fera en compagnie de George Sand en 1864⁶⁰⁹. Maurice devient le maître d'un domaine dont il doit apprivoiser et assumer la gestion. Désormais agriculteur, il s'intègre si bien aux lieux qu'il devient maire de Nohant en 1874, prenant la succession de Félix Aulard à son décès, et l'assumant cette fois avec intérêt.

La seconde hypothèse, pour comprendre la césure, est la mutation des formes de sa créativité dès lors qu'il renonce, par son retrait à Nohant, à s'inscrire dans les parcours habituels du métier de peintre. Sa décision de « faire du roman ⁶¹⁰ », comme l'écrit en 1862 George Sand à Dumas fils avec une désinvolture qui pavera la voie aux accusations de dilettantisme, n'est pas caprice de nouveau sédentaire mais suite logique du modeste et réel succès que lui a valu la publication de *Masques et Bouffons* et du récit de son voyage en Amérique, *Six mille lieues à toute vapeur*, paru chez Michel Lévy au début de l'année.

⁶⁰⁶ BHVP, Fonds Sand, H150. Lettre du 9 avril 1862. « Croyez-vous vraiment avoir pris tant d'années que je ne vous reconnaîtrai pas? (...) C'est moi qui dois plutôt craindre que deux ans de soleil et de voyages ne m'aient pas précisément rafraîchi le teint. (...) Savez-vous à qui je pensais là-bas, en Amérique, au beau milieu de la prairie? À ma mère et à vous, Lina. Je ne pouvais pas imprimer mon secret et le livrer au public, n'est-ce pas? »

⁶⁰⁷ *Corr.* T. XVII, p. 373, 12-13 janvier 1863.

⁶⁰⁸ Un an plus tard, le 18 mai 1863, Maurice et Lina se marient religieusement selon le rite protestant, et leur premier-né Marc-Antoine est baptisé de même façon.

⁶⁰⁹ L'épisode a fait couler beaucoup d'encre et donné, chez les sandiens, fort mauvaise réputation à Maurice qui a inscrit dans l'*Agenda*, aux dates du départ de sa mère pour Palaiseau où Manceau décédera en 1865, des notes désobligeantes pour celui qui fut longtemps son ami. Aux explications psychanalytiques abondantes à propos de la relation entre un fils et le jeune amant de sa mère, nous en préférons une plus triviale. Manceau avait pris entièrement charge de Nohant depuis une douzaine d'années en l'absence de Maurice et il y exerçait une forte autorité. L'installation du couple à demeure, qui était aussi l'installation de l'héritier, aura mené à des discordes auxquelles Lina, forte personnalité également, n'était peut-être pas étrangère. L'ouvrage de référence sur Alexandre Manceau est dû aux recherches d'Anne Chevereau. Chevereau, Anne. *Alexandre Manceau : le dernier amour de George Sand*. Saint-Cyr-sur-Loire: Pirot, 2002.

⁶¹⁰ *Corr.* T. XVII, p. 142, 18 juin 1862.

Le périple du prince Jérôme Napoléon n'avait pas caractère officiel, il avait été voulu et entrepris à titre privé par le voyageur curieux qu'était le turbulent cousin d'un empereur enclin à le préférer loin de son entourage immédiat⁶¹¹. Le prince était néanmoins reçu partout, avec les honneurs dus à son rang, par les plus hauts dignitaires dont fut le président des États-Unis, Abraham Lincoln. L'ouvrage de Maurice se présente pourtant hors champ, à peine intéressé aux affaires politiques et chargé pour l'essentiel de descriptions de personnes, de lieux et de choses qui en appellent à l'œil du peintre et à la curiosité scientifique du naturaliste amateur qu'il est depuis son enfance.

La bonne réception de cet écrit de débutant lui donne confiance en son talent même si le travail de révision (et de censure) assumé par sa mère compte certainement dans le résultat. Le « roman » auquel il s'adonne par la suite, *Callirhoé*, se présente aussi comme une transposition de son regard artistique et scientifique, cette fois agrémentée d'une intrigue de type fantastique. Entre sa parution en 1864 et le retour de la petite famille à Paris après la mort de George Sand, il fera paraître pas moins de sept romans en divers genres, toujours selon ses veines préférées que sont le fantastique et l'historique. Il se plonge aussi en des études de sciences naturelles qui le font passer des rangs d'amateur à ceux de véritable connaisseur, comme en attestent ses diverses correspondances avec des sommités de l'époque, et quelques publications savantes. Enfin et surtout, il fait revivre le théâtre de marionnettes qu'il avait inventé sommairement à Nohant en 1847 et transporté brièvement à Paris sous forme d'amusement d'atelier et de société. Il développe des innovations techniques sans précédent pour cet art, en appliquant aux inventions scéniques et aux décors ses connaissances plastiques, et en proposant lui-même, parallèlement aux créations de sa mère, un nombre important de canevas d'improvisation et de scénarios. Nous le verrons, si les disciplines auxquelles sa création s'adonne vont ainsi en se diversifiant, les sources d'inspiration seront d'une remarquable continuité. La césure, vue de plus près, n'en est donc pas vraiment une, l'œuvre de Maurice Sand s'adaptant à ses conditions de vie plutôt que se dispersant en de multiples essais sans suite.

⁶¹¹ Battesti, Michèle. *Plon-Plon : le Bonaparte rouge*. Paris: Perrin, 2010.

George Sand meurt en 1876 et dès 1877 Maurice installe sa famille à Paris où il acquiert un hôtel particulier à Passy. Son théâtre de marionnettes y gagnera une belle réputation mais avant même d'agrandir les lieux pour le construire, il tente un retour sinon vers le métier de peintre du moins dans son univers. En 1879, après dix-huit ans d'absence, le voici de nouveau présent au Salon où il est toujours identifié comme élève de Delacroix et donne désormais son adresse à Passy, 16, chaussée de la Muette. Il y propose quatre œuvres : deux tableaux, l'un intitulé *La sorcière des landes* et identifié comme une « légende du Berry » et l'autre titré *L'Île du Vent*, présenté comme relatif à l'œuvre de Rabelais (livre IV, chapitre XLIII), ainsi que deux aquarelles, *Le rendez-vous* et *Mime antique*. Sa participation de l'année suivante est d'un seul tableau intitulé *On demande une cuisinière*, titre facétieux pour un travail dont on ne précise que les dimensions, hauteur de 60 centimètres, et largeur de 50 centimètres. Sans certitude mais avec de la vraisemblance, il est permis de croire que ces œuvres n'étaient pas récentes. *L'Île du Vent*, par exemple, date de 1855 selon le répertoire établi par Maurice lui-même en 1862, où il précisait qu'il s'agissait d'un « sujet tiré de Rabelais ⁶¹² ». *La sorcière des Landes* pourrait bien par son thème être un tableau dérivé des dessins préparés pour les *Légendes rustiques* publiées en 1858, dont tous n'avaient pas été retenus en sélection finale pour l'ouvrage. Quant à l'étrange *On demande une cuisinière*, il se pourrait bien qu'elle soit ou se rapporte à un fusain de 1853, encore une fois répertorié par Maurice, intitulé *Leçon de cuisine*. Et le *Mime antique* pourrait être apparenté aux nombreuses œuvres d'inspiration antique qui apparaissent aux listes de Maurice pour les années 1850 et 1860. Le recyclage de ces œuvres en vue de leur présentation au Salon traduirait moins un retour à une pratique de création qu'une volonté de se réinsérer dans un milieu qui l'avait certes oublié.

Pour ces deux éditions, Maurice Sand est alors inscrit « hors concours », c'est-à-dire qu'il profite de l'article 22 du règlement qui permet aux artistes médaillés ou décorés d'être admis aux Salons sans avoir à passer sous les fourches caudines des jurys. Cette bonne

⁶¹² Le Fonds Rabelais de la Bibliothèque de Montpellier, qui rassemble les illustrations de Maurice Sand pour un projet de publication resté sans suite, contient une aquarelle intitulée *L'Île de Ruach*, relative au chapitre XIII du Quart livre. Aux premières lignes, Rabelais dit de cette île qu'on la nomme aussi *Île du vent*. Le catalogue du Salon présente l'œuvre comme un « tableau » qui a pu être réalisé à partir de cette aquarelle ancienne, réalisée pour sa part vers 1848.

fortune s'éteint brusquement en 1881 au moment où l'État remet en cause les modes de son soutien aux Salons annuels⁶¹³. Il est décidé de s'en tenir désormais à une exposition triennale, dite « nationale » dont le jury sera choisi parmi les membres de l'Institut. Le Salon annuel tombe sous la coupe de la toute nouvelle Société des artistes français, créée en 1881, qui tient à la tradition d'un jury formé d'artistes mais qui resserre les règles. Le jury comptera un maximum de 40 membres, il n'admettra pas plus de 2 500 tableaux et de 1 200 dessins et surtout, décrète l'article 14 du règlement, « toutes les œuvres sans exception seront soumises au jury ». Le sort de Maurice Sand en est jeté. A-t-il présenté des œuvres à ce jury de pairs ou s'est-il senti exclu d'emblée avec les autres « décorés »? Des pièces manquent à cette histoire mais le résultat est le même : son travail ne sera pas, en mai et juin, accroché aux cimaises du Palais des Champs-Élysées. Sa réaction sera empreinte de colère et d'humiliation, ainsi qu'en témoigne une note de sa main, retrouvée en archives portant indication « Paris 1881 », dont on ne sait s'il s'agit d'une lettre à quelque destinataire inconnu, ou d'une diatribe rédigée pour son propre défoulement⁶¹⁴. Il s'en prend à cette « pétaudière », il dénonce le contingentement du nombre d'œuvres, accuse le « suffrage des peintres eux-mêmes » d'avoir donné lieu à une « épuration » qui résulte en une « immense blague où heureusement pour cette année la direction des beaux-arts n'y est pour rien ». « Le cénacle est infallible, les autres... à la Seine... », écrit-il en soulignant qu'on dénombre pourtant 6 000 à 7 000 peintres en France « sans compter les femmes ». Il dénonce enfin la préférence pour « la peinture moderne de 1881 ». Le Salon de 1882 aura beau rétablir la règle ancienne, probablement après contestation, Maurice Sand ne sera plus présent à la manifestation.

Il a donc ressenti vivement cet échec, dure fin de parcours d'une carrière sans lustre qu'il considérait pourtant toujours la sienne en tentant d'y retrouver un nom. Sa remarque acidulée sur « la peinture moderne de 1881 », qui ne laisse pas de surprendre puisque le catalogue illustré du Salon est tout sauf une démonstration d'anticonformisme, pointe aussi vers un décalage esthétique. Hors les Salons, le milieu des arts est entré durant son absence dans une période de rupture sans précédent avec le canon. Dès l'année qui a suivi la fermeture de l'atelier parisien de Maurice, Édouard Manet a fait scandale avec son

⁶¹³ Sanchez, Pierre, et Xavier Seydoux, *op. cit.* Volume XIII (1881-1883). Préface, p. IX-XIII.

⁶¹⁴ Bibliothèque Beinecke (Yale), Fonds Maurice Sand.

Déjeuner sur l'herbe présenté au Salon des refusés et ce n'est pas une mince ironie de constater que les impressionnistes, dont l'exposition fondatrice et si controversée a eu lieu en 1874, s'étaient formés en groupe autour du même Manet dans le quartier des Batignolles, où le jeune artiste Sand avait voulu vivre et travailler en s'installant rue Boursault. Cette révolution artistique, il l'avait manquée en s'exilant dans ses terres berrichonnes.

3.1.2.6 Un artiste hors école

Ces affrontements d'écoles n'avaient pas d'écho dans le Berry si l'on en croit les documents qui devraient en témoigner, correspondances et agendas. Ce serait un exercice futile que de chercher à rattacher Maurice Sand à l'un ou l'autre des courants particuliers qui ont traversé l'art du 19^e siècle. Il n'y était toutefois pas étranger.

Ainsi il est de mise aujourd'hui, et non sans quelque fondement, de le ranger chez les paysagistes que l'histoire de l'art redécouvre depuis quelque temps en suivant un itinéraire qui va du néo-classicisme en début de siècle à la naissance de l'impressionnisme⁶¹⁵. En 2013 il tenait ainsi une place d'honneur dans l'exposition à multiples volets qui fut consacrée, dans le Berry, aux peintres qui se sont inspirés de la vallée de la Creuse, groupe hétéroclite qui ira de Théodore Rousseau (1812-1867) à Francis Picabia (1879-1953) en passant par Claude Monet (1840-1926)⁶¹⁶. On lui avait donné place chez les artistes dits de « l'école de Crozant » du nom d'un site peut-être moins fréquenté que celui de Barbizon ou de Fontainebleau mais qui n'en attirera pas moins, tout au long du siècle, nombre de peintres de la nature. Conservée au Musée de la vie romantique, l'œuvre de Maurice alors présentée au musée du Château d'Ars, est intitulée *Les Ruines de Crozant*⁶¹⁷. Dessin sur papier daté de 1843, sa valeur emblématique tient à sa perspective qui réunit les détails les plus étudiés du site encore très visité de nos jours, situé à quelque 50 kilomètres de Nohant : l'ancienne forteresse en

⁶¹⁵ Miquel, Pierre. *Le paysage français au XIXe siècle : 1824-1874. L'École de la nature*. Maurs-la-Jolie: Éd. de la Martinelle, 1975.

⁶¹⁶ Rameix, Christophe, et Alain Decotigny. *Impressionnisme et postimpressionnisme dans la vallée de la Creuse* Joué-lès-Tours: C. Pirot la Simarre, 2012.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p.28-29

ruines perchée sur les éboulis rocheux, la passerelle sur le ruisseau de la Sédelle, le moulin Brigand maintes fois reproduit par les peintres, les accidents d'un majestueux paysage aujourd'hui largement enfoui sous le barrage d'Éguzon⁶¹⁸. La manière de ce dessin, proche de l'esquisse et très romantique dans ses teintes sépulcrales de sépia relevé de blanc, est effectivement apparentée à celle des nouveaux paysagistes qui, comme l'a écrit Maurice Denuzière de Théodore Rousseau, sont de ceux qui font « de la nature à la fois un modèle et un instrument », qui la proposent comme une réalité, un en-soi et non plus un décor, mais lui prêtent son propre langage⁶¹⁹.

Il n'en demeure pas moins risqué d'insérer Maurice Sand dans cette mouvance, notamment à partir d'un dessin exécuté alors qu'il atteint tout juste la vingtaine. Certes, il a fréquenté quelques paysagistes. Dès ses premiers apprentissages du dessin, avant même de l'admettre en atelier, Delacroix lui avait imposé comme « correcteur » de dessins le paysagiste Louis-Émile Lapierre (1817-1886) avant de lui donner comme maître le jeune peintre suisse Barthélémy Menn (1815-1893) qui allait plus tard se développer en « paysagiste de l'intime ». D'autres paysagistes ont séjourné dans le Berry et fréquenté George Sand. Le mieux connu et le plus accompli est Théodore Rousseau (1812-1867), qui avait été présenté à la romancière par Delacroix en 1840, et qui avait pu profiter de sa protection au moment où le boudaient les jurys. Surtout identifié à l'école dite « de Barbizon » où il vécut la plus grande partie de sa vie adulte, il avait séjourné en solitaire dans le Berry en 1842 et ce n'est qu'au printemps 1846 qu'on le retrouve à Nohant, à titre de prétendant (dramatiquement éconduit) d'Augustine Brault, la filleule chérie de George Sand. Il ne semble pas avoir entretenu de relations particulières avec Maurice, d'autant qu'il rompit les fiançailles car il le croyait son rival auprès d'Augustine. Mais la distinction majeure entre Rousseau et Maurice, dont les manières du premier en peinture sont proches de celles du second en dessin, tient à leur rapport au « pleinairisme » qui révolutionnait depuis les années 30 la pratique de la peinture de paysage. Maurice Sand a multiplié toute sa vie les croquis de paysages, glanés dans le Berry comme dans des

⁶¹⁸ Nous n'avons pu avoir accès à cette image. Dans les huit carnets de croquis rassemblés par Maurice Sand et conservés à la BHVP, seul le premier (1840-1849) propose des dessins de Crozant ou des environs. L'un est daté de 1843 et les trois autres de 1846. BHVP, Fonds Sand, H0392.

⁶¹⁹ Miquel, Rolande, et Pierre Miquel. *Théodore Rousseau : 1812-1867*. Paris: Somogy, 2010. Préface de Maurice Denuzière, p.6.

contrées plus lointaines, il s'est livré dans les campagnes de France à maintes excursions mais ces dessins saisis sur le vif n'ont pas été traduits en tableaux. Les croquis, où abondent forêts, montagnes et formations rocheuses, bords de mer, ruines et châteaux, forment un ensemble dont la visée paraît plus documentaire qu'esthétique. Les excursions se doubleraient parfois de recherches archéologiques comme en témoignent également nombre de dessins. On ne trouve qu'une seule mention de la pratique particulière des paysagistes, qui consistait à peindre sur place, « sur le motif » : elle se trouve dans une lettre de George Sand qui, en 1856, le dit en déplacement à Compiègne, autre site favori des artistes, où il serait allé « peindre des paysages de forêt avec des camarades ⁶²⁰ ». Le carnet de croquis relatif à 1856 contient en effet trois dessins datés de cette excursion, dont une aquarelle plus achevée qu'un croquis ⁶²¹. Mais l'un des trois dessins est celui d'un « cirque mérovingien » remarqué dans le même environnement (**Illustration 11**).

Ses « camarades » artistes, peu nombreux, ne sont pas tous paysagistes, loin s'en faut. Seul Léon Villevieille (1826-1863) peut se définir ainsi. Il a certes séjourné à Nohant à quelques reprises au tournant des années 50, et fraternisé avec Maurice dont il partageait les jeux théâtraux. Mais ils se sont rapidement éloignés l'un de l'autre lorsque George Sand l'a pris en grippe. Quant au camarade le plus fidèle de Maurice, le peintre Eugène Lambert (1825-1900) qu'il avait rencontré dans l'atelier de Delacroix et qui devint littéralement partie de la famille à Nohant pendant une douzaine d'années à compter de 1844, sa modeste renommée lui venait des scènes de genre et de la peinture animalière⁶²². Moins assidu mais néanmoins bon ami à Paris comme à Nohant fut Antoine-Jean-Étienne Faivre, dit Tony Faivre ⁶²³, surtout portraitiste⁶²⁴. Autre compagnon d'atelier, Alexandre Manceau qui arriva à Nohant en 1848 à titre d'ami du fils et devint le compagnon de la mère, avait moins une réputation d'artiste que de très habile graveur des travaux d'autrui, dont ceux de Maurice.

⁶²⁰ *Corr.* T. XIII, p. 624, 17-19 mai 1856.

⁶²¹ BHVP, Fonds Sand, H0392, 4^{ème} carnet (1855-1860).

⁶²² *Corr.* T. VI, p. 564, 7 juin 1844. Note 2.

⁶²³ *Corr.* T. XIV, p. 645, 4 mars 1858.

⁶²⁴ Deux lettres de Maurice Sand à George Sand, en 1858, font état de cette amitié. Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettres du 8 février 1858 et du 5 mars 1858. Tony Faivre a séjourné à Nohant en 1857 et en 1859.

Si Maurice Sand n'appartenait pas à une mouvance, sa production a néanmoins fait une large part aux paysages. Les carnets conservés à la Bibliothèque historique de la ville de Paris en témoignent pour toute la durée de sa vie adulte. Ses œuvres publiées, en revues ou en illustration des écrits de sa mère, en donnent une indication plus intéressante encore : il y déploie la maîtrise et le goût des paysagistes pour les décors naturels tout en les mettant très souvent au service plus ou moins direct de son appréhension du fantastique. Il y manie instinctivement « l'inquiétante étrangeté » qui définira plus tard le fantastique, empruntant à Freud lorsqu'il deviendra théorie⁶²⁵.

À défaut de pouvoir étudier les quelques paysages – si l'on en juge par leurs titres - qu'il propose aux Salons à compter de 1850 puisqu'on ne les retrouve pas plus aujourd'hui que les sujets militaires ou théâtraux qu'il affectionnait à l'époque, nous pouvons prendre à témoins les quelques centaines de dessins (plus de 500) qu'il produisit pour les *Œuvres illustrées* de George Sand entre 1852 et 1856. Tout comme le fait Johannot et ainsi que le commande le genre, il traduit en dessin les principaux nœuds des intrigues, rencontres et dialogues entre les personnages principaux, en différents lieux qui vont des chambres aux chemins, des escaliers aux toits, des masures aux châteaux, des campagnes aux villes ou villages. Le verdict s'impose, Maurice Sand est alors beaucoup moins habile que son aîné, le trait est gauche et les proportions malhabiles, les poses sans naturel. Mais il se distingue de Johannot, qui s'en tient à une conception stricte de l'illustration comme accompagnement de la narration, en proposant au surplus des dessins qui sont de son propre goût. Les scènes qu'il privilégie alors sont de deux types principaux : les unes, majoritaires, sont prétextes à des études de costumes – où l'on reconnaît la manière qu'il perfectionnera pour *Masques et Bouffons*; les autres en sont de paysages très souvent connotés de fantastique. Exemple parmi d'autres, l'illustration de *Consuelo*⁶²⁶, outre qu'elle lui offre par son thème l'occasion d'explorer maints habillements d'époque et de théâtre, est parsemée d'images de décors naturels à la présence écrasante ou à effet étrange. La toute première, qui coiffe la notice de George Sand en préface, suggère d'ailleurs les ruines de Crozant entourées de reliefs plus intimidants que ne l'étaient ceux

⁶²⁵ Freud, Sigmund, Jean-Bertrand Pontalis, et Fernand Cambon. *L'inquiétante étrangeté et autres textes*. Collection Folio bilingue. Paris: Gallimard, 2001.

⁶²⁶ Sand, George *Oeuvres illustrées de George Sand. Consuelo* [8], . Paris: Hetzel, 1855.

du dessin de 1843 (**Illustration 33**). Quand le paysage est traité pour lui-même, il est dessiné pour susciter une crainte, ainsi « le vieux chêne de la pierre d'épouvante ⁶²⁷», décharné et surplombant une formation rocheuse en forme de cercueil, ou la citerne naturelle dangereuse⁶²⁸, la forêt de nuit orageuse effrayant un vieux cheval⁶²⁹, les sombres formations rocheuses au-dessus desquelles flotte le fantôme d'un « ermite au clair de lune ⁶³⁰». On trouve des occurrences semblables dans *Le Meunier d'Angibault*, *Horace*, *Leone Leoni*, *Lavinia*, *Jacques*, *Kourroglou*, entre autres.

Ses licences d'interprétation vont même jusqu'à la déviation à l'égard du texte. Ainsi qu'il l'avait fait en 1850 dans son tout premier projet d'illustration, *Histoire du véritable Gribouille* de George Sand, il lui arrive de transformer des paysages calmes et rieurs en compositions inquiétantes⁶³¹. On ne s'étonnera donc pas, lorsqu'il ne sera plus contraint par le texte, de le trouver s'adonnant pleinement à ce paysagisme fantastique auquel il est enclin et qu'il maîtrise le mieux. Ce sera le cas dès 1856 lorsque, quelques mois après un voyage en Italie effectué en compagnie de George Sand et d'Alexandre Manceau, il est accueilli dans *Le Magasin pittoresque*. Il a lui-même proposé ses dessins à Édouard Charton qui réclame néanmoins, passage obligé, un texte de George Sand pour les accompagner⁶³². Paraît ainsi en grand format l'un de ces dessins, aujourd'hui presque célèbre, *Vue dans le parc de la villa Aldobrandini, à Frascati*. Le court texte (non signé) de George Sand souligne l'intérêt de ces aménagements fantaisistes réalisés par les propriétaires de villas à même les formations rocheuses naturelles de leurs domaines. Mais l'interprétation terrifiante que fait Maurice d'une grotte transformée en immense gueule d'ogre à l'affût d'une proie donne enfin la mesure de son regard qui n'est pas ici

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 65

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 104

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 113

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 136

⁶³¹ Lorsque Consuelo regarde un « sentier de sable jaune qui serpentait gracieusement sur la colline » (p.126) et s'extasie sur la beauté des chemins naturels, il la pose devant des pointes rocheuses acérées, lourdement barrées à l'horizon par une noire forêt de sapins (p.128) (**Illustration 34, Consuelo et le sentier**). Dans *Gribouille*, quand la reine mène son protégé « sur le sommet le plus élevé de l'île et lui fit admirer la beauté de la contrée des fleurs » (p.83), on ne détecte dans le dessin que deux minuscules ombres au faite d'une falaise vertigineuse surplombant rochers nus et arbres morts. Les plus aimables des fleurs et des arbres (p. 69, 70, 71, 73) se déploient comme des prédateurs.

⁶³² Lettre d'Édouard Charton à Maurice Sand, 6 novembre 1855. BHVP, Fonds Sand, H0481. La parution du premier dessin a lieu le 27 janvier 1856 (p.29) et la seconde le 7 septembre 1856 (p.284-285).

sans préfigurer naïvement celui que porteront des surréalistes sur ces mêmes jardins⁶³³. Tout aussi probants sont, quelques mois plus tard dans la même revue, les deux dessins qui se répondent, *Vue dans une forêt du Nord*, *Vue dans une forêt italienne*, où les bouquets d'arbres démesurés – qui rappellent les compositions classiques de Claude Lorrain – bouchent l'horizon et écrasent de leur présence des personnages devenus lilliputiens (**Illustrations 24, 25**). Le texte de George Sand, *Les bois*, est ici aussi un complément, d'ailleurs un brin réticent puisque la romancière confie son peu de goût pour les paysages monumentaux et sa préférence pour les charmes plus modestes de son coin de pays. Maurice semble avoir trouvé une forte inspiration dans cette excursion de 1855 dont on sait qu'il tint d'ailleurs à la prolonger en revenant seul par les chemins du nord de l'Italie, Milan et Turin⁶³⁴.

Enhardi par ce bon accueil qui se confirme au Salon de 1857 où ses compositions fantastiques suscitent de l'intérêt, Maurice Sand entreprend de publier la série de dessins des *Légendes rustiques* et George Sand accepte à nouveau d'accompagner par des textes les œuvres de son fils. Il peut cette fois laisser libre cours à son paysagisme fantastique, chacune des douze scènes, sans exception, est de cette veine. Toutes sont des visions de la nuit qui allient à de sombres paysages des fantômes ou créatures impossibles semant l'effroi chez les humains, images inspirées des légendes du Berry que la mère et le fils avaient recueillies et qui avaient déjà fait l'objet d'une œuvre commune, ces *Visions de la nuit dans les campagnes*, textes et dessins publiés en quatre livraisons de *l'Illustration* en 1851, 1852, et 1855⁶³⁵ (**Illustration 36**).

Enfin et pour mémoire il faut signaler un autre travail en commun que furent, à la fin de la vie de George Sand, la confection des « dendrites », paysages réalisés à partir de formes obtenues mécaniquement par l'écrasement d'encre sur papier. Toujours présentées par leurs auteurs comme des amusements, les images signées le plus souvent George Sand mais occasionnellement Maurice qui en préparait les instruments et les

⁶³³ Le carnet de croquis où sont rassemblés les dessins du voyage en Italie, en 1855, contient l'esquisse prise sur le vif de cette grotte de la villa Aldobrandini. En regard, Maurice Sand a ajouté une reproduction de la gravure qu'il en a tirée. La volonté de transformer ce lieu de manière fantasticante est manifeste. Troisième carnet (1855), Fonds Sand BHVP, H0392 (**Illustration 35**).

⁶³⁴ *Corr.* T. XIII, p. 151, 23 mai 1855. Note 1.

⁶³⁵ *L'Illustration*, Volume XVIII N° 459, 12 décembre 1851. Volume XX N° 504, 23 octobre 1852. Volume XX N° 513, 25 décembre 1852. Volume XXV, N° 625, 17 février 1855.

couleurs, dégagent elles aussi une étrangeté, ne serait-ce que par leurs teintes improbables et le caractère entièrement imaginaire des lieux qu'elles inventent. Ces techniques, validées beaucoup plus tard par des pratiques analogues chez les peintres automatistes ou surréalistes, rencontrent aujourd'hui, sur le marché, un intérêt qui fut totalement absent à l'époque⁶³⁶.

Le parcours de Maurice Sand est ainsi d'une forte continuité mais il serait erroné de l'assimiler à celui des paysagistes de son temps même s'il témoigne d'affinités avec eux. D'une part sa pratique est teintée d'un fantastique qui ne relève pas d'une école artistique, sauf par quelques filaments à la vaste chape esthétique qu'on qualifiera de « romantisme noir⁶³⁷ ». D'autre part, et surtout, sa production privilégie tout autant le dessin que l'on pourrait appeler d'érudition, ainsi que le suggère le caractère documentaire de ses carnets de croquis. Son intérêt pour le rendu exact des types historiques, notamment du théâtre ancien, se manifeste dès ses débuts au Salon. En 1848 il propose en effet *Le Seigneur Cassandre et son valet Pierrot*, de même que *Six types de l'ancien Théâtre de la Foire*. On en retrouvera régulièrement parmi ses listes d'œuvres par la suite, jusqu'à l'apothéose que fut la publication de *Masques et Bouffons* dont on sait à quel point il y a peaufiné l'exactitude des « types ».

Les sujets militaires, dont il fut également friand – une *Vendée*, et une *Pièce de canon embourbée* le lancent ainsi au Salon de 1848 – sont pour lui l'occasion d'une étude d'uniformes dont on retrouve nombre d'exemples dans les illustrations des *Œuvres* de George Sand chez Hetzel. Nous en voudrions comme autre exemple la pièce de résistance qu'est, au Musée George Sand et de la Vallée noire, le tableau intitulé *Halte des soldats de Napoléon*⁶³⁸ (**Illustration 3**), où la troupe au repos à l'ombre d'un chemin boisé porte

⁶³⁶ Bernadac, Christian, et Raymond Lalance. *George Sand : dessins et aquarelles*. Paris: P. Belfond, 1992.

⁶³⁷ De ses copies de dessins de Goya durant son enfance jusqu'à la diablesse maléfique de son dernier roman (non publié) en passant par la couleur cauchemardesque de son rendu des *Légendes rustiques*, Maurice Sand frôle sans jamais l'approfondir ce qui fut un ton du siècle, fascination pour la nuit des êtres et de la nature, commune aux artistes de la fin des Lumières jusqu'aux symbolistes et aux surréalistes. La synthèse qu'en a présentée le Musée d'Orsay en 2013 en propose le parcours visuel de référence. *L'ange du bizarre le romantisme noir de Goya à Max Ernst ; à l'occasion de l'Exposition "L'Ange du Bizarre. Le Romantisme Noir de Goya à Max Ernst", Städel Museum, Francfort-sur-le-Main, 26 septembre 2012 - 20 janvier 2013, Musée d'Orsay, Paris, 5 mars - 9 juin 2013*. Ostfildern (Allemagne): Hatje Cantz, 2013.

⁶³⁸ Maurice Sand, *Halte des soldats de Napoléon*, peinture à l'huile, H4cm – L. 65.5cm, 1848. Musée George Sand et de la Vallée noire, La Châtre. Il pourrait s'agir du tableau *Une halte*, présenté au Salon de 1849.

diverses tenues assez savamment étudiées – de face, de dos, de profil – pour qu’on devine la démonstration de connaissances qu’a voulu proposer le peintre. La mise en valeur du tambour, pièce centrale dessinée avec précision, renvoie à un plus dramatique dessin de pleine page publié en 1860 dans le journal *Le Musée français*⁶³⁹, intitulé *Le premier coup de feu*, signé Maurice Sand et gravé par Émile Vernier (qui fut le graveur des *Légendes rustiques*) (**Illustration 37**). Tant les morts au sol que le jeune tambour vivant et affolé, adossé à une muraille, sont rendus dans l’exactitude de leurs tenues militaires: cocardes napoléoniennes, manchettes, boutons, bottes et chemises ont plus de réalité que la scène elle-même, dont les autres protagonistes sont des ombres, le visage du tambour étant moins précis que les contours de son instrument⁶⁴⁰. Ces compositions, et quelques autres conservées au Musée de La Châtre, témoignent non seulement des sentiments bonapartistes de Maurice Sand mais aussi de son penchant pour les œuvres d’érudition, à l’image comme à l’écrit.

Maurice Sand se présente par l’aptitude et la pratique comme un dessinateur avant tout, métier de création qui ne gagnera pas son autonomie au 19^e siècle. Le dessin y était certes respecté et cultivé, essentiel au travail des plus grands artistes qui laisseront sur papier une multitude de chefs-d’œuvre, mais il n’était pas valorisé lorsqu’il se présentait comme pratique singulière⁶⁴¹. C’est pourquoi les rares dictionnaires de l’art qui retiendront le nom de Maurice Sand le définiront, non sans justification, comme illustrateur.

Sa réticence à se reconnaître d’abord dans ce métier, il la partage avec nombre d’illustrateurs du 19^e siècle comme le rappelle la pénétrante étude de Philippe Kaenel, *Le métier d’illustrateur 1830-1880*, histoire sociale de cette profession, appuyée sur la sociologie bourdieusienne⁶⁴². La pratique de l’illustration, apparue sur une large échelle au début de la Monarchie de Juillet avec le développement de la presse et du livre illustrés, se présente comme une « banlieue de l’art » fréquentée soit par des artistes de

⁶³⁹ *Le Musée français*, septembre 1860, N° 69, p.70.

⁶⁴⁰ Selon Philibert Audebrant qui commente dans les pages du journal les dessins de ce numéro de 1860, la gravure serait la reproduction d’un tableau de Maurice Sand qui lui aurait donné pour date « les premiers jours de la première République ». Signalons la présence, au Salon de 1850, d’un tableau intitulé *Tambours, 1793*.

⁶⁴¹ Prat, Louis-Antoine. *Le dessin français au XIXe siècle*. Paris: Louvre, éd. M’O Somogy, 2011.

⁶⁴² Kaenel, Philippe. *Le métier d’illustrateur 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*. Paris: Messene (Essentiel des thèses), 1996.

milieu modeste à la recherche d'un gagne-pain, soit par des peintres qui connaissent l'insuccès, soit par des créateurs qui s'y trouvent en transit et sont animés par d'autres ambitions artistiques qu'ils perçoivent plus nobles, littérature, dramaturgie, poésie. Bien que leur milieu de sociabilité soit celui des artistes, comme on l'a vu pour Maurice Sand, ils se retrouvent néanmoins dans une « sous-catégorie du champ artistique ». « Le refus des artistes de s'identifier à l'illustrateur découle à la fois de l'infériorité statutaire du genre et de l'apparent manque de spécificité du métier⁶⁴³. » Kaenel souligne l'absence de formation spécifique des illustrateurs ainsi que de toute société de défense qui aurait pu créer chez eux un « esprit de corps ». Le débat sur leur appartenance au champ artistique avait lieu, le critique Champfleury avait par exemple soutenu en vain le projet de consacrer une exposition posthume à Henry Monnier qu'on lui refusait sous prétexte qu'il n'était pas « artiste », mais la perception condescendante, sinon négative, était de mise. Kaenel cite Balzac, qui mettait en scène le même Monnier dans le personnage de Bixiou (*Les employés*), et posait un regard impitoyable sur « ce jeune homme chez qui tous les talents étaient incomplets⁶⁴⁴ ». On retrouve des termes équivalents dans de multiples textes de l'univers sandien où sont commentés les talents de Maurice.

À l'intérieur même de cette sous-catégorie du champ artistique, poursuit Kaenel, d'autres hiérarchies se manifestent, notamment entre les proches que sont l'illustrateur et le graveur, ce dernier transposant le plus souvent sur bois et avec plus ou moins de talent, en vue de l'impression, les créations du dessinateur⁶⁴⁵. Malgré les objurgations de sa mère qui le poussait à apprendre la mise sur bois en partie pour augmenter ses gains en se passant d'intermédiaire, Maurice Sand ne démontra qu'indifférence pour cet apprentissage⁶⁴⁶. On pourrait même suggérer que son aversion progressive, teintée de mépris, pour son camarade Manceau, ne fut pas seulement nourrie par la jalousie envers cet amant de sa mère mais aussi par l'esprit de classe qui faisait des graveurs de simples exécutants au service de créateurs, si banlieusards de l'art que ceux-ci aient été.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁴⁶ *Corr.* T.XII, p. 256, 13 janvier 1854, et p. 260, 17 janvier 1854.

Un autre axe hiérarchique se dessine dès le milieu du siècle, toujours selon Kaenel, entre l'illustration dite « littérale », calquée sur le texte, et l'illustration « métaphorique », qui se veut interprétation du texte, « parallélisme corrélatif », écrit Kaenel en évoquant les travaux d'Odilon Redon⁶⁴⁷. Il ne saurait être question de situer Maurice Sand chez les précurseurs du symbolisme mais l'étude des dessins qu'il proposa pour accompagner les *Œuvres illustrées* de George Sand, après le décès de Tony Johannot qui en avait d'abord obtenu le contrat, témoigne certainement de cette différence d'approche. Comme Johannot, rappelons-le, Maurice produit des dizaines de scènes de genre étroitement attachées au texte et aux protagonistes du récit mais contrairement à son aîné, il saisit très souvent l'occasion offerte par une description de paysage ou de climat pour proposer des créations de son cru, notamment à caractère fantastique ou ethnographique. Se trouve-t-il ainsi à quitter la « sous-catégorie du champ artistique » pour se situer, comme le suggère aussi Bourdieu pour l'illustration « à l'intersection du champ artistique et littéraire ⁶⁴⁸»? Telle semble être sa propension si l'on prend en compte une autre observation de Kaenel sur l'évolution de l'illustration vers la production du livre d'art, objet de bibliophilie, mutation qu'il situe vers 1870-1880⁶⁴⁹. L'œuvre d'art qu'est *Masques et Bouffons*, toujours collectionnée à ce jour, date de 1860, et *Le Monde des papillons*, travail à la fois scientifique et artistique, fut publié en 1867.

Le siècle perçut donc les illustrateurs comme des « artistes industriels⁶⁵⁰ » plutôt que de véritables créateurs mais le trajet et la volonté de Maurice Sand refusèrent au moins implicitement cette limitation. Dans la mesure où il se définit avec constance comme artiste – rappelons l'épisode de ses rapports avec l'éditeur Rothschild –, il aurait dû se rattacher de quelque façon à un ou plusieurs des courants esthétiques qui traversèrent le siècle : romantisme, orientalisme, paysagisme, réalisme, impressionnisme. Tel ne fut pas le cas de Maurice Sand. D'une part parce qu'il n'a jamais revendiqué l'appartenance à une école. D'autre part parce que, à l'instar des autres illustrateurs, il échappait au récit composé par une histoire de l'art fondée sur l'œuvre des seuls peintres.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁴⁸ Bourdieu, Pierre. *Op.cit.*, p. 178.

⁶⁴⁹ Kaenel, *op. cit.*, p. 336.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 334.

3.1.3 L'écrivain

Il est courant de percevoir le travail d'écriture de Maurice Sand comme le caprice d'un touche-à-tout qui, retiré dans ses terres après son mariage, se console de son succès limité comme artiste peintre en troquant le pinceau pour la plume, appuyé sur le métier et le soutien de sa mère plutôt que mû par son propre talent, et renonçant à cette vocation secondaire dès la disparition de celle-ci. Le parcours littéraire de Maurice, pour qui consent à en faire la lecture et s'en impose les lectures, se présente encore une fois sous un jour beaucoup moins réducteur⁶⁵¹.

3.1.3.1 Premiers écrits

Des textes publiés et non publiés nous enseignent que les premières incursions de Maurice en création écrite, sinon en littérature, datent du milieu de la décennie la plus active de son parcours d'artiste plastique. Son apprentissage est terminé, il dispose de son propre atelier à Paris, il se meut dans un milieu de peintres où il produit lui-même de l'animation notamment en proposant des spectacles de marionnettes, il expose régulièrement au Salon, il ne passe à Nohant qu'une partie de la saison estivale. Et il écrit des nouvelles, toutes à connotation fantastique.

Seules deux d'entre elles seront publiées, en janvier 1854, dans le journal quotidien *Le Mousquetaire*, qu'Alexandre Dumas père, en exil à Bruxelles, a créé en novembre précédent pour échapper à la censure qui s'abat sur ses écrits et ses pièces de théâtre à Paris, et pour s'éditer lui-même avec quelques uns de ses amis. Parmi eux se trouve Paul Bocage, dramaturge en devenir, ami et contemporain de Maurice Sand, qui semble être à l'origine de la publication d'une première nouvelle intitulée *Le Mannequin*, sous-titrée *Hallucination*⁶⁵². Malgré sa brièveté et son allure anodine, ce texte annonce la lignée des thèmes privilégiés par Maurice.

⁶⁵¹ Tillier, Bertrand. *Maurice Sand à "sa" conquête de l'édition*. Tusson: Du Lérot, 1992. Tillier, qui a surtout étudié les rapports de Maurice Sand avec ses éditeurs, situe en 1862 le premier ouvrage publié de Maurice et assure qu'il n'écrira jamais plus après la mort de sa mère en 1876. Ces deux affirmations sont erronées.

⁶⁵² *Le Mousquetaire*, n° 49, dimanche 8 janvier 1854, p. 194-195. La Bibliothèque de l'Institut de France possède le manuscrit de ce récit fantastique. Les pages 4 et 5 des six feuillets originaux sont fortement

D'une part, il est de nature fantastique et se situe d'emblée sous ce signe, en se présentant comme une lettre adressée à Paul Bocage, compagnon d'atelier, pour lui rappeler leurs causeries autour de récits « positifs ou fantastiques, effrayants ou burlesques ». Le récit en question est cette fois l'histoire d'une hallucination. Accueilli chez une madame de T. pour le jour de l'An, le narrateur dort dans une chambre où un peintre a oublié un mannequin. Durant la nuit, il s'éveille au bruit que fait le mannequin qui s'anime, attise le feu dans l'âtre, semble le menacer d'un marteau avant de fichier un clou dans le parquet. Il se rendort, rêve de planter lui-même un clou et de percer un tuyau de gaz, l'odeur le réveille. Il constate alors qu'il n'y a plus rien d'extraordinaire dans la chambre, que le mannequin a regagné son support mais qu'un long clou, qui n'y était pas la veille, est bel bien enfoncé dans le parquet. Suit une supposée note de Bocage pour lui rappeler qu'il est somnambule et s'en moquer.

D'autre part, le texte est de nature érudite. Au premier paragraphe, sous forme de note liminaire adressée à Bocage, Maurice évoque un livre qu'ils ont « dévoré et commenté » qui se nommait *Traité des hallucinations* par le docteur Brière de Boismont, et qui pourrait donner une explication au récit qu'il s'appête à livrer. Aliéniste réputé, Brière (ou Brierre) de Boismont (1797-1881) avait en effet publié en 1845 un ouvrage savant, probablement celui auquel renvoie Maurice Sand⁶⁵³. Ce tout premier texte publié est déjà rédigé selon une méthode de cadrage scientifique qui sera la sienne pour chacun de ses ouvrages, jusqu'à la fin de ses jours. La continuité des thèmes et de la démarche met ainsi à mal la thèse d'une écriture d'amateur, occupant à la campagne des journées qui ne coulent plus au rythme parisien de sa jeunesse.

Le 16 janvier suivant, dans le même journal, Maurice récidive avec une nouvelle intitulée *Ce qu'on peut voir dans la fièvre*⁶⁵⁴. Le texte est d'une veine analogue. Le narrateur se rend chez sa maîtresse après avoir causé avec un docteur « d'anatomie, de chimie et de

raturées; des corrections de George Sand, portées sur le texte à l'encre bleue, sont peu nombreuses. Fonds Lovenjoul, E959.

⁶⁵³ Brière de Boismont, Alexandre. *Des Hallucinations : ou : Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*. Paris: G. Baillière, 1845.

⁶⁵⁴ *Le Mousquetaire*, n° 57, lundi 16 janvier 1854., p.221-222. Le texte s'amorce en première page. Le manuscrit, conservé à la Bibliothèque de l'Institut de France, comporte 11 feuillets dont certains ont été rallongés par collage. Les corrections ne semblent pas de la main de George Sand. Les différences sont toutefois nombreuses entre le manuscrit et la version imprimée. Fonds Lovenjoul, E 959.

sciences occultes ». Elle est sortie, il l'attend longuement, commence à lui écrire lorsqu'un personnage surgit près de la cheminée, spectre d'un ami « mort depuis six semaines ». Le narrateur s'évanouit, se réveille pour constater que le spectre n'est que la robe de sa maîtresse, vêtement autour duquel les objets se livrent maintenant à un véritable sabbat, « ronde fantastique » où la tapisserie menace de l'étouffer. Il retrouve ses esprits à l'aube, sa maîtresse est là, rassurée de le voir rétabli d'un inquiétant accès de fièvre. Fantastique, le récit comporte aussi une note d'érudition puisqu'il s'ouvre sur une conversation avec un « docteur M... » dont le manuscrit, plus précis, nous indique qu'il s'agit d'un docteur Phillips. Tout porte à croire que Maurice Sand évoque ici le docteur Charles Phillips (1810-1872), professeur libre de médecine à Paris, dont une revue scientifique nous apprend qu'il fut notamment oculiste et qu'il s'enrichit comme marchand de tableaux⁶⁵⁵.

Le manuscrit du premier texte, dont il existe deux versions dans la collection Lovenjoul, est le seul à porter trace de l'intervention de George Sand. Elle apparaît à la deuxième version, en pages opposées au texte original, où la romancière a rédigé deux passages qui seront effectivement retenus dans le texte imprimé. L'un est un ajout à l'introduction : l'hôtesse du narrateur lui fait voir un mauvais tableau représentant un certain Adolphe, portraituré par le peintre qui s'est aidé d'un mannequin et qui a oublié l'objet sur place. L'autre est le passage où le narrateur croit en rêve qu'il a percé un tuyau de gaz. Notons que Maurice avait signé les deux versions du pseudonyme *Marc d'Aunise*, anagramme transparente qui sera rayée dans la seconde au profit de son nom Maurice Sand (lui-même pseudonyme mais néanmoins devenu d'usage courant).

Le manuscrit du second texte ne porte aucune marque de corrections apportées par George Sand mais il est difficile d'en juger puisque le texte imprimé diffère souvent du manuscrit conservé en archives. Quoi qu'il en soit, la décision de tenter une incursion en fiction semble bel et bien avoir appartenu à Maurice. George Sand n'y accorde guère d'importance, il en est question brièvement dans une lettre qu'elle lui adresse de Nohant le 17 janvier⁶⁵⁶. « J'ai vu ton article dans le *Mousquetaire*. En as-tu reçu des

⁶⁵⁵ Huard, Pierre. « L'enseignement libre de la médecine à Paris au XIXe siècle », *Revue d'histoire des sciences* (1974), p.59.

⁶⁵⁶ *Corr.* T. XII, p. 261, 17 janvier 1854.

compliments? Dumas a été très gentil pour toi. T'en demande-t-on un autre? » Elle est au courant de l'existence du deuxième texte, « ta vision dans la fièvre », et lui suggère de le faire précéder, s'il est publié, par un préambule qui attribuerait cette autre hallucination à un ami, de crainte qu'il soit vu comme « un *auteur aliéné* ». Maurice ne peut suivre le conseil puisque le deuxième texte est paru la veille, 16 janvier.

Là s'arrête sa contribution au *Mousquetaire* mais non son intérêt pour l'écriture. Dans un cahier in-4 trouvé dans les archives de Maurice Sand et jamais étudié à ce jour, on peut lire quatre textes de la même époque, dont trois sont également de veine fantastique⁶⁵⁷. Ces manuscrits sont uniquement de la main de leur auteur.

Le premier, sans date, est encore un récit d'hallucination induite par l'étude scientifique. Installé dans un fauteuil, le narrateur lit « de vieux bouquins de science naturelle ». Devant lui se trouve « une sphère bleuâtre finement rayée de mille couleurs », partiellement éclairée d'un rayon de soleil et partiellement dans l'ombre. Le rayon lumineux génère « des milliers d'atomes » où tournent des planètes. Enchanté devant cette beauté, clairvoyant, le narrateur rencontre « le vide » sans le craindre. Levant la tête, il se trouve devant un être bizarre, un géant qui « le regarde avec effroi ». C'est alors que la frayeur le saisit, qu'il se sauve pour se retrouver devant un millier d'êtres « vêtus de caoutchouc » qui « se prosternent en me voyant ». On l'enlève et le transporte en un pays plus amène faits de forêts, de palais et de maisons où vit un peuple plus petit « à peau verte ». Le texte se termine – ou demeure inachevé – sur la phrase « je n'étais pas au bout des honneurs ».

Le second texte, daté de mai 1854, est beaucoup moins touffu, l'hallucination y trouvant résolution. Le narrateur a rendez-vous avec une mystérieuse femme qu'il retrouve au bal de l'opéra. Or il apprend qu'elle est « morte depuis deux heures ». La main de la belle est de glace, ses baisers froids, un cocher et une voiture de croque-mort les transportent après le bal, il perd connaissance et se retrouve seul à sa porte. Il se rend chez elle le lendemain, la mort est confirmée. Heureux dénouement, sa compagne de la veille – peut-être masquée mais l'histoire ne le dit pas – n'était pas la même femme. Mieux, elle est libre et elle l'attend.

⁶⁵⁷ Bibliothèque Beinecke (Yale), Fonds Maurice Sand (non catalogué).

Le troisième texte, plus achevé et plus travaillé puisqu'il en existe deux versions, est aussi daté de 1854. Pas de narrateur cette fois mais la description d'une sorte de fin du monde. « Il pleuvait toujours », commence l'auteur avant de décrire minutieusement la désolation générale : « tout était pourri », plus de récoltes, plus de chants d'oiseaux, partout des détritrus, des cadavres d'hommes et d'animaux dans les vallées. Les survivants se sont réfugiés dans les montagnes, ils sombrent dans le désespoir et une « atrophie morale », les savants cherchent une solution mais n'en trouvent d'autres que la mort qu'on n'ose pas se donner. La pluie cesse un jour, un rayon de soleil apparaît. « Un homme, un seul, le dernier, pâle, blanc, boursoufflé par la lympe, cherche dans la vase jusqu'au ventre, quelques fruits, fourmis, échappés aux courants (...) Il est idiot, il voit le soleil et ne le comprend pas (...) Il est seul au monde. » Ne trouvant aucun semblable autour de lui, il se suicide en s'ouvrant le crâne sur une aspérité rocheuse. « C'était le dernier homme, le seul qui eut eu l'idée et la force de se tuer depuis longtemps. » Le manuscrit est suivi d'une autre version plus apocalyptique où le monde n'est plus que vastes masses rocheuses et océans, où les cadavres sont livrés aux loups, où la montée des eaux est incessante. Le dernier homme, écrit l'auteur, d'un trait plus appuyé, est « le seul qui eut eu, depuis longtemps, l'idée et la volonté de se tuer. »

Réflexion sur l'absence d'espérance qu'on retrouvera plus tard dans certains écrits de Maurice Sand, ce texte sur « le dernier homme » est assez singulier en un siècle où la littérature apocalyptique, du moins en France, ne suscite guère d'intérêt malgré ses teintes romantiques⁶⁵⁸. Nous ne pouvons écarter que le penchant durable de Maurice Sand pour ce thème soit plus prosaïque que philosophique et relève encore une fois du cadrage scientifique auquel il ne cesse d'avoir recours. On sait qu'il étudiait la géologie, et la description qu'il donne de la montée des eaux a des accents scientifiques. Or la science de la terre s'était greffée à la science du déluge pour inspirer notamment les poètes et

⁶⁵⁸ Charles Nodier avait publié en 1811 un ouvrage de Cousin de Grainville intitulé *Le dernier homme*, roman d'anticipation où la destruction du monde était le fait des humains plus que des forces naturelles comme le déluge, pour sa part emprunté à la légende biblique. Dans sa préface, Nodier déplore que l'ouvrage, publié une première fois en 1805, soit passé totalement inaperçu. Cousin de Grainville, Jean-Baptiste-François-Xavier. *Le dernier homme*. 2e éd. publiée par Charles Nodier. Paris: Ferra aîné, 1811.

artistes anglais au début du 19^e siècle, selon Nicholas Rupke⁶⁵⁹ qui a rappelé l'usage qu'en faisait notamment Byron, littérature que Maurice Sand et sa mère ont beaucoup fréquentée⁶⁶⁰. On verra également, dans la production ultérieure de Maurice, qu'il ne cessa jamais d'explorer des thèmes antédiluviens.

Enfin les archives de Maurice Sand, pour cette période des années cinquante, contiennent aussi deux brèves nouvelles, l'une sur une ennuyeuse « soirée d'artistes » semblable à celles où il devait se rendre à l'époque, et l'autre sur une maîtresse tout aussi ennuyeuse, dont le narrateur aimerait se défaire. Brouillons sans grand intérêt sinon pour donner quelque idée du spleen léger qui l'habitait de temps à autre à Paris. Ainsi aurait-il quitté la capitale, un peu plus tard, sans éprouver, apparemment, trop d'états d'âme.

3.1.3.2 Publications : récit, romans, science

On date habituellement de 1862 les débuts littéraires de Maurice Sand puisque paraissait alors en feuilleton, dans la *Revue des deux mondes* du 15 janvier au 1^{er} mars, son récit de voyage en Amérique intitulé *Six mille lieues à toute vapeur*, qui sera suivi d'une publication en volume chez Michel Lévy, avec une réédition en 1863. C'est faire trop bon marché de la parution, à la fin de 1859, des deux tomes de l'ouvrage d'art qu'est *Masques et Bouffons*, plutôt considéré comme une réalisation de dessinateur au vu de la qualité des représentations qu'il y propose des types de la comédie italienne, et de la fortune ultérieure de ces dessins qui servent encore de référence. Mais nous avons vu que la recherche et les textes, même s'ils ont été lourdement revus et corrigés par George Sand, comme en témoignent jour après jour les agendas où « madame » travaille à « la comédie italienne », et même si elle en signe la préface, sont dus au départ à la plume de Maurice, le travail d'érudition étant le sien. Seul l'établissement éventuel d'une édition critique à partir des manuscrits conservés à la BHVP permettrait de décortiquer ce qui fut de George et ce qui fut de Maurice d'un chapitre à l'autre, mais il n'en demeure pas moins

⁶⁵⁹ Rupke, Nicholas. « L'Apocalypse, dénominateur de la culture anglaise au début du XIXe siècle », dans Roux, Louis. *Dénominateurs communs aux arts et aux sciences : actes d'un colloque*. Saint-Etienne: CIEREC, 1986.

⁶⁶⁰ Le Catalogue de la Bibliothèque de Nohant renvoie à quatre éditions différentes des œuvres complètes de Byron. Rupke (*ibid.*) rappelle que Byron eut recours à « des caractéristiques de la géologie diluvienne » dans plusieurs textes, tels *Don Juan*, *Caïn*, *Le ciel et la terre*.

que l'ouvrage n'aurait jamais existé si, comme nous l'avons vu en étudiant son travail en arts plastiques, il n'en avait conçu le projet et mené à bien la réalisation en assumant la recherche, la rédaction générale, et les dessins.

À première lecture, l'ouvrage ne semble pas appartenir au genre littéraire mais ses textes liminaires, un avant-propos et une substantielle introduction, constituent certainement une forme d'essai.

L'avant-propos, qui court sur quinze pages, présente sous forme de témoignage les expériences du théâtre de Nohant, des premiers jeux de charades entre amis jusqu'aux pratiques d'une véritable troupe d'improvisation qui faisait revivre, avec canevas et costumes, la comédie italienne qui avait déserté au 19^e siècle les tréteaux de France. Très centré sur l'expérience familiale qui se développe sur une douzaine d'années, le texte peut être attribué à Maurice par plusieurs traits. Ainsi dévoile-t-il une raison majeure de sa fascination durable pour le théâtre ancien. Il évoque sa « surexcitation » lorsqu'il assume un personnage de druide. « L'absurde exaspération du druide s'était emparée de moi, au point que je m'étais transporté en imagination dans un monde qui n'a jamais existé, comme si j'eusse subi la fatalité qui force un être primitif à symboliser toutes ses impressions⁶⁶¹», écrit-il avant d'amener ses lecteurs vers le moment où la troupe maîtrise non plus de simples fantaisies mais la véritable « *commedia dell'arte* » qui « impose donc la nécessité de sentir et de créer à soi seul son personnage⁶⁶² ». Le jeu de la « transportation » - au sens actuel d'une dématérialisation qui permet de traverser temps ou espace – sera constamment présent dans ses écrits à caractère fantastique.

Mais le sens premier de l'ouvrage se donne pleinement dans l'Introduction, qui traite sur une cinquantaine de pages de l'histoire de la comédie italienne dont il fait remonter les origines au huitième siècle avant notre ère, avec les « premiers farceurs » qui se produisent en Icarie « sous la conduite de Susarion⁶⁶³ » jusqu'à l'expulsion des acteurs italiens des scènes de France à la fin du 18^e siècle et à l'extinction de leurs principaux types, sauf « dans quelques petits théâtres ou parmi les marionnettes⁶⁶⁴ ». Nous sommes

⁶⁶¹ *Masques et Bouffons*, Tome I, p.3.

⁶⁶² *Ibid.*, p.10.

⁶⁶³ *Ibid.*, p.18.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p.63-64.

cette fois devant un travail d'historien, qui cite d'ailleurs dûment les sources dont nous avons vu qu'il les avait rassemblées avec fièvre. Et nous sommes aussi devant une thèse puisque son propos initial se conclut sur une citation de Théophile Gautier qui tient la pantomime, survivance du théâtre italien, pour « la vraie comédie humaine » aussi complète dans ses quelques types que l'est celle de Balzac avec ses « mille personnages ⁶⁶⁵ ». Le corps de l'ouvrage, en deux tomes, va se concentrer sur la seule étude de ces types « ces COMMEDIANTI DELL'ARTE, et de leurs successeurs dans la même voie, (...) nous allons essayer de retrouver l'histoire et de retracer les types, à l'aide de la description et de nos dessins (...) ⁶⁶⁶ ». Chaque chapitre reprend ensuite la méthode que suggérait l'introduction : une histoire de l'apparition du type, de l'évolution de son caractère et de son costume, des principaux comédiens qui l'ont illustré à travers les siècles, des principaux théâtres qui l'ont adopté et même de certains avatars qui l'ont imité comme en témoigne le tout premier texte, consacré à Arlequin, par ailleurs superbement illustré de trois rendus de ses costumes successifs, Harlequino en 1570, Arlechino en 1671, et Arlequin en 1858. D'une histoire générale d'un art de la scène, nous passons alors à une œuvre de nature et d'objectif encyclopédiques, où triomphe le souci de science qui était présent dans ses premiers écrits et qui le demeurera. Maurice Sand est ici bien de son siècle où l'encyclopédisme, après les grandes sommes parues au 18^e siècle, veut se faire plus convivial et vulgarisateur, tant par des textes accessibles que par le dessin ⁶⁶⁷. Certes il ne reviendra plus à ce genre d'écriture documentaire mais chacune de ses œuvres ultérieures portera la marque d'un fort travail de recherche préalable qui se traduira souvent par un étalage de savoirs notamment historiques, à la manière de Flaubert qu'il adulait, ce dont ses éditeurs (et sa mère) lui feront reproche.

Six mille lieues à toute vapeur, récit de voyage en Amérique est son second ouvrage publié. Il se présente comme un journal de bord, entrepris à Marseille le 13 mai 1861 alors qu'il se prépare à se rendre à Alger pour des excursions à caractère entomologique ou archéologique. Il n'a pas sitôt mis pied à terre que ses carnets se remplissent de notes détaillées sur les costumes des habitants de toutes classes et provenances, sur les plantes

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p.64.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p.65-66. Les majuscules sont de Maurice Sand.

⁶⁶⁷ Rey, Alain. *Miroirs du monde une histoire de l'encyclopédisme*. Paris: Fayard, 2007.

et les insectes, sur les formations géologiques, sur les fêtes publiques et les mœurs, en ne trouvant rien à dire de la société française qui, d'évidence, accueille sur place le fils de la célèbre romancière avec quelques égards formels. « Promenade au Jardin-d'Essai avec M. Courcières, qui a l'obligeance de me piloter dans la ville ⁶⁶⁸», note-t-il avec forte économie de mots. Des circonstances de sa rencontre à Alger avec le Prince Jérôme Napoléon, l'ami qui lui offre de s'embarquer avec lui pour l'Amérique, on n'en saura pas plus que des péripéties officielles de ce voyage qui se déroule en pleine guerre de Sécession. (Il faudra plutôt lire en archives le journal de bord du Prince ⁶⁶⁹, ou le récit de son aide de camp, le capitaine Ferri-Pisani ⁶⁷⁰, qui offre une relation saisissante des enjeux politiques et des carnages en cours, tandis que Maurice s'attarde plutôt à décrire les costumes de la soldatesque de l'un ou l'autre camp, ou à relater ses découvertes botaniques.) Le récit de la rencontre du 3 août 1861 entre le prince et le président des États-Unis, Abraham Lincoln – extraordinaire événement auquel Maurice est convié – donne la mesure de ce regard détaché, absorbé par la seule description de Lincoln comme d'un « type », dont il se permet « de rire un peu de sa figure hétéroclite et de cette paire de gants blancs si étonnée de se trouver dans ses mains de fendeur de bois ⁶⁷¹». Moins de vingt lignes plus loin, après des considérations analogues sur « l'air ahuri » du « digne homme », il est déjà temps de délaissier le sujet, « on se sépare avec de nouvelles poignées de main ». Deux semaines plus tôt, faut-il le rappeler, avait eu lieu la sanglante défaite du Nord lors de la bataille de Bull Run, terrain où se rendront le prince et ses compagnons quelques jours plus tard, encore par privilège extraordinaire. Maurice rend sommairement compte des rencontres avec les généraux sécessionnistes et de la dévastation des lieux, mais aussi de sa chasse aux papillons en cours de route.

Ainsi raconté, le voyage demeure intéressant en termes de choses vues, qui vont de la navigation sur les Grands Lacs jusqu'au périple en Canada, en conformité avec la tradition encore valide aujourd'hui qui mène les touristes européens des chutes du Niagara à Montréal en passant par Québec et par les visites en milieu huron, à proximité

⁶⁶⁸ *Six mille lieues à toute vapeur*, p.18.

⁶⁶⁹ Archives nationales de France, Papiers du prince Napoléon, *Notes de voyage de Jérôme Napoléon, Voyage en Amérique – 1861*, 400AP/166.

⁶⁷⁰ Ferri Pisani, Camille. *Lettres sur les États-Unis d'Amérique*. Paris: L. Hachette, 1862.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 181-82.

de la capitale. Les notes ethnographiques de Maurice Sand sont précises, ses remarques à caractère scientifique sont même prescrites en matière de destruction de l'environnement, mais sa conscience des énormes enjeux politiques du temps présent est minime. Buloz le déplore d'ailleurs auprès de George Sand à laquelle il demandait que Maurice développe « davantage ce qui touche lord Lyons et les généraux américains, tout ce qui attire enfin l'attention aujourd'hui ⁶⁷²», Maurice s'étant contenté, là encore, d'une simple description du personnage. George Sand lui répond que « le narrateur est nécessairement gêné du côté des hommes et de la politique » et elle invoque la discrétion à laquelle il est obligé étant donné la nature du voyage. Mais c'est là une parade puisque le dit narrateur ne montre jamais d'intérêt pour cet aspect du périple de Jérôme Napoléon. Ainsi en décembre 1861, alors que Maurice en est à mettre ses notes au net, elle écrit au Prince pour prévenir les impairs que son fils pourrait commettre non pas sur des sujets politiques mais sur le récit de leur quotidien, par exemple une description admirative de la princesse alors qu'elle était en prières. « Il est très embarrassant de parler des personnes haut placées avec convenance et simplicité⁶⁷³. » Elle l'assure qu'il pourra voir le manuscrit et y « biffer ce qui ne vous plairait pas ». Or cette censure préalable sera bien légère, le prince s'en remettant à George Sand : « Maurice a du bon sens et de la finesse, mais cela ne suffit peut-être pas; il faut donc que vous revoyiez ce qu'il publiera⁶⁷⁴ », et George Sand l'assurant dès le lendemain que ce ne sera « ni politique ni littéraire ». Maurice lui-même dispose de la question, qui n'en est pas une, dans une lettre qu'il adresse au prince en toute fin d'année. « Je ne suis qu'un bon garçon, un peu artiste, un peu paysagiste, un peu naturaliste, content de voir, heureux de vous suivre et fier de dire que je vous aime, sans crainte et sans danger, je crois, de passer pour flatteur (...) Tout ce que vous prononcerez sera bien⁶⁷⁵. » Durant les semaines suivantes, la correspondance de George Sand avec Buloz, relative à la publication dans la *Revue des deux mondes*, confirme que le texte a bel et bien été soumis à Jérôme Napoléon mais rien n'indique qu'il soit intervenu de quelque façon.

⁶⁷² *Corr.* T. XVI, p. 774, 7 février 1862. Note 4.

⁶⁷³ *Corr.* T. XVI, p. 674-675, 19 décembre 1861.

⁶⁷⁴ *Corr.* T. XVI, p. 692, 29 décembre 1861. Note 2. Lettre du Prince (28 décembre), citée par Georges Lubin.

⁶⁷⁵ Archives nationales de France, Papiers du Prince Napoléon, Lettre de Maurice Sand au Prince Jérôme Napoléon, 29 décembre 1861. 400AP/159.

S'il a évité tout sujet touchant aux relations de la France avec les États-Unis, substrat officieux de ce voyage, Maurice s'est néanmoins livré ici et là à quelques considérations générales sur la civilisation du nouveau monde mais il est difficile de lui en attribuer la paternité avec certitude car elles ressemblent beaucoup aux tirades morales que George Sand applique à l'Amérique depuis sa visite aux Amérindiens exposés par Catlin à Paris, ainsi qu'à sa façon saint-simonienne de conspuer l'individualisme. « Qui donc leur a dit que ces nobles races devaient disparaître devant leur civilisation? Un mot nouveau que vos oreilles n'ont jamais entendu et que vos vaillants cœurs n'auraient su comprendre, _ l'individualisme », écrit ainsi Maurice aux dernières lignes de son ouvrage qui se conclut sur une envolée emphatique : « Salut, bonne France! Tu n'as pas autant d'écus, de terres et de machines que l'Amérique; mais tu as le sens moral, et tu relèves ce que l'on brise ailleurs⁶⁷⁶.» Apparues *in extremis*, ces remarques étaient absentes de son journal au moment où il a rencontré des Amérindiens en territoire américain, ou en banlieue de Québec⁶⁷⁷. Mais elles sont d'évidence en lien direct avec un texte que George Sand a daté du 1^{er} septembre 1861, moment où son fils est en route vers Chicago. Sous forme d'une lettre qu'elle lui adresse mais où George Lubin a sans doute raison de déceler un projet d'article, elle se livre à partir de sa lecture de Channing à un fort plaidoyer contre l'individualisme⁶⁷⁸. « Je vois à tes lettres que tout en rendant justice aux américains tu éprouves parmi eux un étonnement mêlé de malaise, et que cette grande question de la liberté individuelle, à laquelle tu n'avais peut-être pas beaucoup réfléchi encore, se présente à toi grosse d'orages sur cette terre de l'individualisme. Je ne sais pas ce que tu conclueras à ton retour; mais je peux te dire ce que je conclus dans mon coin en fermant un très beau livre qui pour moi résume tout le cœur de l'Amérique. C'est le livre du pasteur américain unitariste Channing. » Tout en admirant celui-ci, elle récuse sa thèse qui fait de la « liberté individuelle » le « premier droit de l'homme ». Or on chercherait vainement, dans les lettres que Maurice lui adresse en août et qui feront la matière de son

⁶⁷⁶ *Op.cit.*, p.367.

⁶⁷⁷ Le manuscrit de *Six mille lieues à toute vapeur* est conservé à la BHVP, cote H319. Il compte 584 pages en format de demi-feuillets et porte la trace de révisions de la main de George Sand, mais non d'une réécriture. Une note manuscrite, d'une écriture inconnue, précise qu'il s'agit bien du journal de bord qu'a tenu Maurice Sand. Le chapitre de conclusion manque toutefois à ce manuscrit, ce qui ne permet pas de vérifier notre hypothèse mais qui la rend au moins plausible.

⁶⁷⁸ *Corr.* T. XVI, p. 547-550, 1^{er} septembre 1861. Note 1.

journal de voyage, un « malaise » comme celui qu'elle lui prête, à moins de donner un sens caché à ses quelques remarques anecdotiques sur l'esclavage ou sur la liberté des femmes américaines. George Sand tente ici, comme elle le fera encore dans une lettre à Barbès en janvier suivant à propos de la « fausse démocratie » de l'Amérique, de transformer son fils en un Tocqueville qu'il ne sera jamais⁶⁷⁹. Elle le reconnaît d'ailleurs implicitement dans sa correspondance avec Buloz. « (...) la politique lui est très antipathique. Laissez-le donc comme il est. C'est un voyage d'artiste naturaliste, on n'a pas annoncé autre chose⁶⁸⁰.»

L'ouvrage obtient néanmoins un certain succès après sa publication dans la *Revue des deux mondes*⁶⁸¹. Aucante est alors chargé de « vendre le voyage de Maurice en volume lorsqu'il sera complet⁶⁸²», affaire qui sera conclue avec Michel Lévy en mars, le livre étant mis en vente le 17 juin 1862 avec un tirage de 1 500 exemplaires qui sera suivi le 24 avril 1863 d'une réédition à 1 000 exemplaires⁶⁸³. Ce dernier tirage ne s'écoulera pas entièrement, une note d'Émile Aucante à Lina Sand, vingt ans après la publication, précise qu'il en reste alors 400 exemplaires⁶⁸⁴.

La rédaction de ce récit de voyage a certainement joué un rôle important dans la décision que prendra Maurice Sand de passer à l'écriture de roman. L'intervention de sa mère dans le texte a été lourde et constante, il en est question presque quotidiennement dans l'*Agenda* de janvier et de février 1862. Elle semble aussi avoir suscité chez lui un goût de grammaire qui s'apparente, par la façon de s'y mettre, à ses méthodes de recherche scientifique. Claire Le Guillou, dans l'esquisse biographique qu'elle propose en

⁶⁷⁹ *Corr.* T. XVI, p.727, 8 janvier 1862.

⁶⁸⁰ *Corr.* T. XVI, p.775, 7 février 1862.

⁶⁸¹ Des pages paraîtront aussi en feuilleton, la même année, dans le journal *L'Ordre* de Montréal, à l'initiative d'Hector Fabre. Voir la revue *Cap-aux-diamants*, N° 81, 2005, p. 58-63.

⁶⁸² *Corr.* T. XVI, p. 764, 3 février 1862.

⁶⁸³ Tillier, Bertrand. *Op.cit.* Exergue de l'ouvrage, intitulé *Inventaire des ventes de Maurice Sand, 1879*. L'auteur indique que le tableau manuscrit provient des Archives Calmann-Lévy et qu'il lui a été communiqué par monsieur Jean-Yves Mollier.

⁶⁸⁴ BHVP, Fonds Sand, H676. Lettre d'Émile Aucante à Lina Sand, 21 juin 1883. Un état de situation, fourni par « Calmann-Lévy éditeur, ancienne maison Michel Lévy frères, Librairie nouvelle », est annexé à la lettre pour tous les ouvrages de Maurice Sand publiés par cette maison. *Six mille lieues à toute vapeur* est alors le seul livre qui a obtenu deux tirages. Aucante informe Lina qu'il ne saurait donc être question d'engager des frais pour des rééditions mais que les livres restants pourraient être écoulés dans la « Bibliothèque à un franc, au moyen d'un changement de titre et de couverture ». Le projet sera sans suite. La maison Calmann Lévy consentira pourtant à rééditer en 1884 le premier roman de Maurice, *Callirhoé*, paru en 1864, ainsi que *Mademoiselle de Cérignan*, paru en 1874.

introduction à la réédition du roman *Callirhoé*⁶⁸⁵, cite à ce sujet une note non publiée tirée d'un projet de *Mémoires inédites* de Charles Duvernet, fidèle ami d'enfance de George Sand. Nous sommes alors en décembre 1861 et Maurice, écrit-il, « lisait avec attention plusieurs livres de grammaire et de logique grammaticale, qui nous servaient tous les deux de thème à une conversation plus ou moins suivie. Comme je lui demandais la cause de cet acharnement grammatical, - « Ma mère m'a dit que j'écrivais comme un c... Cela m'a piqué au vif. Je veux étudier et écrire mieux qu'elle. » De même George Sand, quelques semaines plus tard dans une lettre à Eugène Lambert, attribue à la décision de publier le récit de voyage le nouvel état d'esprit de Maurice qui « a eu la patience de faire de vraies études du français qu'il avait toujours traité par-dessous la jambe ⁶⁸⁶». Ce même printemps de conversion aux rigueurs de la grammaire, il passe à l'écriture de fiction. La première mention de ce qui deviendra *Callirhoé* se trouve dans l'*Agenda* du 16 avril 1862 : « Maurice me raconte un projet de roman très amusant. » Dès le lendemain, il en fait lecture : « Maurice me lit à minuit son ébauche de roman fantastique. Le commencement, ça va bien. » Les notes sont importantes puisqu'elles confirment que le mouvement initial vient de Maurice lui-même, ce que valide d'ailleurs le calendrier de travail. De la mi-avril à la mi-août – rappelons qu'il se marie en mai – l'*Agenda* mentionne régulièrement le travail de Maurice à son roman et ce n'est que le 20 décembre qu'on voit George Sand s'attaquer à la révision du manuscrit. « Elle passe la journée chez Maurice à corriger le roman de ce dernier. » Elle le fera intensément encore une fois puisque les *Agendas* de la fin de 1862 et de la première moitié de l'année 1863 contiennent une vingtaine de mentions de ce travail qui se fait sur manuscrit puis sur épreuves quand approche le moment de la publication en feuilleton dans la *Revue des deux mondes*, en juin.

Alors que *Six mille lieues à toute vapeur* véhiculait un message philosophique et moral qui appartenait directement à George Sand, l'invention et l'intrigue de ce roman sont entièrement de Maurice, comme en témoignent les complications qui surgissent en fin de parcours. Directeur de la *Revue*, Buloz lance des hostilités qui vont s'étendre sur quelques années. Il rechigne devant la structure du roman qui, par un procédé fantastique, insère un

⁶⁸⁵ Sand, Maurice. *Callirhoé*, 2009, p.16.

⁶⁸⁶ *Corr.* T. XVI, p. 829, 1er mars 1862.

roman antique dans un roman contemporain. Dans une longue lettre à Maurice, il fait état de « graves objections » à l'égard des « alluvions de récit, - les rêveries archéologiques, les dissertations scientifiques, les souvenirs d'Algérie - qui sont comme une surcharge au roman », qui lui imposent « un essai de roman épique jeté à travers un récit familial ». Il en a aussi contre le ton trop sérieux de l'ouvrage : « Il me semble indispensable de donner à la narration une allure légèrement railleuse (...) de marier plus étroitement la causerie au récit⁶⁸⁷. ». Dans sa propre correspondance avec Buloz, George Sand se dit d'accord avec ces critiques⁶⁸⁸. Elle promet d'amener l'auteur à s'exécuter, c'est-à-dire à supprimer des passages ou à interrompre cette narration par des retours « au monde réel », mais elle n'obtiendra que partiellement satisfaction de Maurice dont elle disait pourtant qu'il lui donnait « carte blanche ». En juin c'est soudain à Buloz qu'elle s'en prend, elle défend désormais le « récit romain » et refuse de procéder à des suppressions supplémentaires⁶⁸⁹. « Enfin ce roman *antique* préparé par tout le roman moderne qui précède, et réagissant fatalement sur toute la suite, me paraît une composition originale qu'on peut critiquer, mais qui n'en sera pas moins ingénieuse et ne ressemblant à aucune autre. » Elle invoque ensuite, en arguant de sa « conscience d'artiste » l'individualité de Maurice qu'il faut « laisser être *lui*, avec ses défauts je le répète, qui ne sont pas plus choquants que ceux de cent autres, et ses qualités qui lui appartiennent ».

Claire Le Guillou, dans son étude approfondie et magistrale de la genèse de ce premier roman de Maurice Sand, en arrive à une lecture semblable de ce qui fut, malgré les corrections maternelles, une affirmation d'autonomie littéraire de l'auteur. Étudiant le texte comme un « roman archéologique », elle établit certes que l'archéologie est une passion familiale et que la romancière lui fait souvent place dans ses œuvres. « Mais finalement, écrit-elle, la romancière ne succomba pas aux charmes du roman archéologique et c'est Maurice Sand qui prendra la plume, riche de l'expérience archéologique familiale et surtout de ses vastes recherches d'érudit⁶⁹⁰. » De même lorsque l'analyste retrace « l'archéologie du roman » qui fait certes de *Callirhoé* le « fruit d'une collaboration littéraire entre la mère et le fils, elle n'en arrive pas moins à conclure que

⁶⁸⁷ BHVP, Fonds Sand, H472. Lettre de François Buloz à Maurice Sand, 3 mai 1863.

⁶⁸⁸ *Corr.* T. XVII, p. 624-625, 5 mai 1863.

⁶⁸⁹ *Corr.* T. XVII, p. 688-689, 20 juin 1863.

⁶⁹⁰ Le Guillou, *op.cit.*, p.33.

« les strates liées à l'imagination et à la structure romanesque sont l'œuvre du fils; les strates de relecture, de corrections, de finitions sont l'œuvre de la mère (...)»⁶⁹¹ ». La distance encore peu formulée qui s'instaure entre les vues littéraires de l'un et de l'autre tient d'abord à la différence énorme entre le maladroit débutant qu'est Maurice et la maîtresse du genre romanesque qu'est George Sand. Celle-ci est la « conscience » et « l'expérience d'artiste » de ce roman, comme l'écrit Claire Le Guillou. Mais la distance tient aussi, on le verra, à une divergence plus fondamentale à propos du roman d'érudition auquel Maurice Sand s'attachera par la suite en acquérant plus de métier, et par là le moyen d'une résistance plus marquée aux opinions de sa mère.

Pour l'heure, il s'agit plutôt d'une différence d'accents. La minutieuse analyse, par Claire Le Guillou, de ce roman qu'elle dit « archéologique » amène à formuler une autre hypothèse de stratification due à la collaboration étroite entre la mère et le fils. Comme l'universitaire l'établit, c'est par George Sand que s'installe à Nohant une passion de l'archéologie et particulièrement de l'archéologie locale qui suscitera même chez elle le goût des fouilles dans le Berry proche. Elle participe ainsi à la « celtomanie » qui soufflait alors sur la France, nous rappelle l'analyste. Étudiée de près dans le cadre de cette analyse, la bibliothèque de Nohant regorge d'ouvrages de référence qui touchent à l'antiquité (Boucher de Perthes) comme à la Gaule (Henri Martin) et les propres œuvres de George Sand mettent souvent en scène les archéologues et les vestiges. Maurice a certes été atteint par cet engouement mais il le fut surtout après avoir dit adieu à sa vie parisienne et s'être établi à Nohant où il apportera notamment sa pierre à l'édifice en s'intéressant à la langue celte : Claire Le Guillou a retrouvé au Musée George Sand et de la Vallée noire un dictionnaire celtique, qu'elle publie en annexe à *Callirhoé*, et qui fut établi en 1862 par Maurice Sand. Les sources qu'il cite et celles qu'elle retrace en surplus renvoient à sa méthode de travail qui cherche toujours à s'appuyer sur la science la plus sérieuse. Mais s'il glisse son œuvre dans un cadre archéologique qu'il fréquente d'emblée avec aisance, il fonde son roman sur une intrigue tout à fait fantastique qui ramène en droite ligne à ses premiers essais d'écriture dans *Le Mousquetaire* et à ses nouvelles non publiées.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 63-64.

Beaucoup plus maîtrisée que ces essais des années cinquante – peut-être à cause de l'intervention stylistique de sa mère – l'intrigue repose sur des allers-retours constants entre le réel et l'imaginaire qui invitent le lecteur à l'hésitation par laquelle, à la suite de Todorov, on définit désormais si souvent le genre fantastique. L'ouvrage s'ouvre sur les considérations d'un narrateur, ami du personnage principal Marc Valéry, qui va raconter l'histoire de ce beau garçon enjoué, délaissant pour un temps des travaux d'ethnogénie à Paris pour se rendre dans le Centre, chez son oncle avec lequel il doit régler des comptes de tutelle. Le narrateur le décrit d'emblée comme un être brillant mais tourmenté, obsédé par la mort et porté à *l'illuminisme*. On le verra aussitôt tomber amoureux de sa cousine Marguerite – amours destinées à être contrariées par l'argent et des jaloux selon une trame très sandienne – mais aussi être fasciné par son incursion à l'intérieur d'un tumulus voisin d'où il extrait une magnifique statue d'origine étrusque. Par glissements successifs de l'observation de cette statue qui crée des malaises chez ceux qui décèlent des lueurs de vie dans sa complexion ou son regard et qui l'entendent soupirer, elle devient centrale au roman un soir où Marc livre à son entourage, par une sorte de mystérieuse réminiscence spontanée et précise, l'histoire de cette Callirhoé. Vestale étrusque, elle a été livrée à un guerrier gaulois qui est d'évidence un double de Marc et qui, amoureux fou de cette beauté fatale mais aussi fasciné par une druidesse blonde qui le met en garde, la ramènera en Gaule. Vengeance, rivalités, morts, suicides et empoisonnements ponctuent ce récit dans le récit qui ne se termine pas vraiment puisque la statue trouvée par Marc, installée dans la bibliothèque voisine de sa chambre, continue à hanter ses nuits en venant l'enlacer, quêter son amour et lui rappeler ses promesses. L'impression de réalité est telle que, voulant la faire disparaître durant une nuit d'horreur, c'est sa propre femme qu'il met au tombeau en croyant y enfouir Callirhoé. Marguerite sera sauvée in extremis, Marc réduira la statue en pièces et retrouvera le bonheur tranquille, résolu à ne plus abandonner sa raison « aux mains légères et perfides de la fantaisie ⁶⁹² ».

Du début à la fin, Maurice Sand revient ainsi aux questions qu'il posait dans ses premiers écrits où l'hallucination jouait un rôle central et nous avons vu qu'il s'était intéressé aux ouvrages savants sur le sujet. Cette fois, il en souligne fortement les effets de réalité.

⁶⁹² *Ibid.*, p.357. La pagination renvoie ici à l'édition établie par Claire Le Guillou.

« (...) tout me semble prouver clairement désormais que ce que nous appelons hallucination ou folie doit être quelque chose que nous ne savons pas définir, surtout quand la vue, l'ouïe, le toucher, tous les sens enfin et jusqu'au même fait inexplicable vu, entendu ou répété par plusieurs personnes à la fois, sont en jeu comme ils l'ont été autour de moi depuis la découverte de Callirhoé⁶⁹³.»

S'ajoute ici, avec ce roman et grâce aux procédés du fantastique, une mise en scène d'autres théories qui soulèvent sa curiosité, la métempsychose et le métamorphisme. Dès la quatrième page du roman, Marc Valéry confie à son ami que « beaucoup de choses insignifiantes qui m'arrivent ont pour moi de l'importance, parce qu'elles se présentent à moi comme des réminiscences d'une vie antérieure ». Le « récit antique » dont Buloz voulait débarrasser l'ouvrage en est la pièce de résistance puisque Marc le livre, à l'étonnement de ses auditeurs, comme son vécu. « Les faits se présentèrent à moi à mesure que je parlais. Et je les disais tels que je les voyais. Songe, fantaisie, ou rappel impérieux d'une existence antérieure, ces faits deviennent pour moi des réalités, des certitudes⁶⁹⁴.» Tout en repoussant avec plus ou moins de force l'idée d'une telle transe, il n'en demeure pas moins perméable à certaines de ses formes, lorsqu'il croit faire des adieux à son ami : « Bah, on ne meurt pas, on transmigre et la mort est le passage d'une vie à une autre... » Le roman prend fin non pas sur la belle résolution de l'histoire d'amour mais sur un docte enseignement à propos de la transmigration des âmes selon la religion des Druides qui est à son avis « la plus belle et (...) la plus vraie des sciences métaphysiques⁶⁹⁵ » fondée sur trois cycles, celui des ténèbres du genre humain, celui de l'ordre naturel où nous sommes de passage, et celui de la plénitude qui succède à la mort. La raison incite toutefois à vivre au présent et à ignorer les dérives de l'imagination à propos des existences antérieures.

La métempsychose occupe donc le romancier du début à la fin mais le métamorphisme fait aussi des apparitions aptes à générer des effets fantastiques. À l'époque où il rédige *Callirhoé*, Maurice Sand se livre à des travaux de prospection et de classements minéralogiques, comme l'enseignent les *Agendas*. Ils lui serviront à rendre vraisemblable,

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 336.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 355.

sinon plausible, l'idée que la statue découverte dans un tumulus puisse être l'incarnation de l'ancienne vestale Callirhoé, belle Grecque morte et enterrée en Gaule. Le dialogue entre Marc Valéry et un chimiste venu voir la statue que Marc croyait de marbre met au jour une autre thèse. Le savant est peut-être un peu ridicule mais il expose assez longuement les fondements du *métamorphisme*, modification des substances les unes par les autres qui peuvent transformer des déchets organiques en matières minérales, phénomène qui aurait pu contribuer à la conservation d'êtres humains, petit à petit changés en pierres d'un type ou d'un autre. Marc ne se montre pas entièrement réticent, il admettait « jusqu'à un certain point l'éventualité de retrouver un jour quelque échantillon des races primitives converti dans son entier en silice et en calcaire⁶⁹⁶ ». La chose semble se vérifier aussitôt puisque le chimiste, ayant touché la statue, se trouve aussitôt pris d'un malaise comme si celle-ci, dans un relent de vie autonome, lui avait tordu le bras...

Les strates fantastiques du roman s'abreuvent aussi, il va sans dire, à des sources romanesques largement disponibles, l'histoire d'une statue animée, amoureuse et assassine étant certes parente de la *Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée, parue en 1834, et celle d'une statue qui traverse les siècles évoquant la *Momie* de Théophile Gautier. Mais l'abondance, sinon la pléthore de références historiques et scientifiques qui lestent *Callirhoé* en dépit de tous les allègements qu'y a apportés George Sand renvoie surtout, en l'année de sa confection, au roman que Maurice Sand admire entre tous, le *Salammbô*⁶⁹⁷ de Gustave Flaubert qui vient tout juste d'être publié.

Paru en 1864 chez Michel Lévy, après un transit en feuilleton dans la *Revue des deux mondes*, le roman *Callirhoé* est suivi en 1865, toujours chez Lévy, de *Raoul de la Chastre*⁶⁹⁸, récit d'aventures d'un chevalier du 13^e siècle dont la trame est bien étrangère aux complexes constructions narratives de *Callirhoé*. La chronologie brute de ces parutions est pourtant trompeuse. Il semble bien que Maurice, dans la foulée de son intrigue archéologique et fantastique, ait souhaité s'y remettre rapidement et s'attaquer cette fois à son thème de prédilection qu'était la vie sur terre avant le Déluge. « Rappelle-toi qu'avant de faire *Raoul*, tu voulais faire le *Déluge* », lui écrit George Sand en octobre

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁹⁷ Flaubert, Gustave. *Salammbô*. Paris: Michel Lévy, 1863.

⁶⁹⁸ Sand, Maurice. *Raoul de La Chastre : aventures de guerre et d'amour*. Paris: Michel Lévy, 1865.

1864⁶⁹⁹ alors qu'il peine à en finir avec le roman chevaleresque et qu'il s'est même remis au dit déluge contre le gré de sa mère qui veut plutôt l'amener à transformer *Raoul* en pièce de théâtre. « Ne t'endors pas dans le roman antédiluvien. Il faut penser à la pièce », insiste-t-elle deux mois plus tard⁷⁰⁰.

Ce *Raoul de la Chastre* se présente bel et bien comme un compromis dans le parcours littéraire de Maurice qui, après avoir été bien reçu à la *Revue des deux mondes* et avoir obtenu de Lévy le tirage respectable de 3 000 exemplaires pour *Callirhoé*, tente de produire un roman accessible à un public élargi. Il se lance donc dans une histoire légère à souhait : Raoul est un chevalier berrichon élevé par un grand-père riche et seigneur, il a pour frère un moine paillard mais il est lui-même analphabète, préférant le coup de poing et la chasse à toute lecture ou écriture. Une fois dépucelé par une vassale qu'il découvre sous des oripeaux de sorcière durant un sabbat de nuit, il s'engage auprès de Louis IX qui entreprend sa dernière croisade, est fait prisonnier par les musulmans mais s'en tire à coup de batailles et d'amours ribaudes, avant de rentrer en Berry en compagnie d'une superbe mahométane, princesse qu'il a sauvée de rivaux sanguinaires et à laquelle il rendra son royaume *in extremis*. Entre temps, réduit à la ruine sur sa terre natale, il devra commodément au hasard une rencontre avec Marie De Brabant. La reine de France et épouse de Philippe III Le Hardi en fait son écuyer favori et lui permet ainsi de refaire sa fortune à la cour, en écus comme en amantes, les jolies filles ou femmes sont nombreuses à se porter volontaires parmi ses suivantes. Le tout se terminera par un heureux mariage avec la noble et très jeune fille d'un ancien ennemi, une multiple progéniture, et un bonheur durable. Certes abondantes, les références historiques de ce roman sont tout sauf savantes, elles servent de décor exotique aux emportements des intrigues qui passent de châteaux en tavernes, de souterrains en déserts, de naissances clandestines à liaisons ancillaires. Quant au fantastique, s'il est présent dès la première nuit où le lecteur rencontre un Raoul égaré chez les loups-garous, il se dissout constamment dans la réalité. Les diables sont vite démasqués avec leurs subterfuges, et ce qui semble mystère n'est qu'un effet de superstition, pimenté par le recours aux légendes du Berry. Le roman se présente burlesque plus que chevaleresque et s'il faut lui trouver une parenté avec

⁶⁹⁹ *Corr.* XVIII, p. 583, 24 octobre 1864.

⁷⁰⁰ *Corr.* XVIII, p. 633, 23 décembre 1864.

d'autres œuvres de Maurice Sand, ce serait plutôt avec des marionnettes de son théâtre, personnages caricaturaux et colorés, aux dialogues vifs, haletants, d'une simplicité proche du simplisme, toujours prêts à en découdre avec les méchants, à les trucider à l'occasion, et à triompher en conclusion.

L'œuvre est taillée pour plaire et George Sand ne s'en cache surtout pas. « Maurice travaille pour vous », écrit-elle à Buloz en décembre 1863. « Il fait quelque chose que je ne connais pas encore et que j'examinerai quand ce sera fait⁷⁰¹. » Ce sera fait trois mois plus tard quand, selon l'*Agenda*⁷⁰², Maurice en propose lecture en soirée à Nohant. George Sand misera beaucoup sur un virage de Maurice vers le théâtre. Elle veut l'engager à ses côtés pour porter sur scène *L'homme de neige* – roman dont le héros est marionnettiste – puis, comme on l'a vu, pour transformer *Raoul* en drame à plusieurs tableaux. Intitulée *La Brabançonne* en référence à la reine, cette pièce a failli être montée au Vaudeville, théâtre que dirigeait Alfred Harmant (1814-1899). Les deux projets ne connaîtront pas d'aboutissement.

George Sand cherche donc à faire entrer son fils dans le moule convenu d'une carrière littéraire, qui allie la notoriété - par la publication en revue et en volume - à la rémunération par le théâtre, équation qu'elle poursuit pour elle-même avec des résultats variables. Dans ces conditions elle est enchantée du roman *Raoul de la Chastre*, beaucoup plus lisible que *Callirhoé*, et elle en fait part à Buloz avant de se mettre aux révisions et corrections qui seront souvent suppressions. « La forme simple et naïve de Maurice se prête très bien au caractère du narrateur qu'il a inventé, et qui raconte ses faits et gestes sans profondeur d'analyse et sans discussion mais avec un entrain divertissant⁷⁰³. » Quelques jours plus tôt, elle lui avait annoncé que le texte contiendrait « un peu de grivoiserie⁷⁰⁴ » dont il ne faudrait pas avoir peur. Mais Buloz aura bel et bien peur, il évoque le spectre de *Madame Bovary* et de la censure, il refuse la publication dans la *Revue*. George Sand, dont l'*Agenda* témoigne d'un travail constant sur le « roman

⁷⁰¹ *Corr.* T. XVIII, p. 159, 18 décembre 1863.

⁷⁰² *Agenda* T. III, 26 mars 1864.

⁷⁰³ *Corr.* T. XVIII, p. 424, 1^{er} juillet 1864.

⁷⁰⁴ *Corr.* T. XVIII, p. 412, 18 juin 1864.

de Maurice⁷⁰⁵», d'avril à juin, prend vainement sa défense : « (...) pensez-y bien et dites-vous que ce n'est pas une chose qui choque les mœurs modernes, puisque c'est l'expression absolue du passé. Il n'y a pas la moindre intention d'un livre *audacieux* mais celle d'une peinture fidèle⁷⁰⁶.» Comme rien n'y fait, elle espère de Buloz qu'il offre compensation à Maurice en l'aidant à publier l'œuvre directement en volume chez Michel Lévy, ce qui adviendra au début de 1865.

Elle se démène par correspondance auprès d'une vingtaine de journalistes pour obtenir des échos favorables au roman et elle arrive à quelque succès. Alexandre Dumas père écrit un texte favorable dans *Le Petit Journal*⁷⁰⁷, Louis Ulbach est plus qu'élogieux dans *Le Temps* le 27 juin⁷⁰⁸, et Amédée Pichot se montrera assez charmé dans *La revue britannique* de mars 1865⁷⁰⁹. Elle en a appelé aussi à Sainte-Beuve⁷¹⁰, de façon suppliante, mais il restera coi⁷¹¹. (Georges Lubin, qui fait état de quelques réponses aux lettres de George Sand, note plusieurs promesses favorables, entre autres d'Armand de Pontmartin, d'Elme-Marie Caro, d'Octave Lacroix.) Probablement à la même époque, elle prépare un article qui ne paraît pas avoir été publié, où elle retrace le parcours de Maurice, artiste qui a « abandonné sa carrière de peintre au moment où elle eut pu devenir brillante » pour se mettre à des travaux littéraires « avec la ténacité d'un homme en retard ». Elle passe rapidement en revue ses ouvrages précédents pour arriver à *Raoul*

⁷⁰⁵ Le manuscrit autographe de *Raoul de la Chastre* ne se trouve pas dans les collections publiques. Il a été vendu aux enchères le 12 décembre 2002 par une division de la maison Drouot, à l'Hôtel des ventes de Neuilly. Il comportait 544 pages réunies en deux volumes et portait, selon la description, « de nombreuses corrections de George Sand ». Sa provenance n'était pas indiquée. Ont été mis en vente à la même occasion le manuscrit du *Catalogue des lépidoptères du Berri*, paru en 1879, avec les notes préparatoires et le brouillon de la préface, ainsi qu'une partie (133 pages) du manuscrit de *Six mille lieues à toute vapeur*, de même que des canevas pour le théâtre des marionnettes et quelques dessins de Maurice. Un important lot de lettres de George Rochegrosse à Lina Sand, datées de 1893 et de 1894 au moment où l'artiste veut préparer l'illustration d'un roman de Maurice, nous porte à croire que ces lots – où se trouvaient aussi quelques colifichets ayant appartenu à George Sand – proviennent des héritiers légaux de la famille. Les lots semblent avoir été acquis par des collectionneurs privés. Aucun d'entre eux n'a refait surface dans les collections institutionnelles actuellement répertoriées.

⁷⁰⁶ *Corr.* T. XVIII, p. 424. 1er juillet 1864..

⁷⁰⁷ *Corr.* T. XIX, p. 60, 29 janvier 1865. Note 1.

⁷⁰⁸ *Corr.* T. XIX, p. 66, 30 janvier 1865. Note 1. Ulbach écrit du roman qu'il est « tout simplement une des œuvres les meilleures qui se soient produites depuis quelques années ». (*Corr.* T. XIX, p. 260, note 2.)

⁷⁰⁹ *Corr.* T. XIX, p. 165, 5 avril 1865.

⁷¹⁰ *Corr.* T. XIX, p. 67, 29-31 janvier 1865.

⁷¹¹ Maurice Sand fera un bilan de la presse plutôt favorable à *Raoul de la Chastre* en regrettant que « les gros bonnets de la critique, Gautier, St-Victor, Janin, etc – sont restés muets ». Il reconnaît que « les mères de famille ne l'achèteront pas pour le mettre dans les mains de leurs *demoiselles* ». Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, E 961. Lettre à Émile Aucante, 28 juillet 1865.

de la *Chastre* où l'auteur « se privant de l'élément fantastique, s'est astreint à une étude réfléchie du Moyen-Âge », laissant ainsi croire qu'il s'agit d'une relation à caractère historique de la croisade ultime de Louis IX⁷¹².

En sus de toutes ces démarches, elle incite tout de même son fils à faire sa propre promotion, notamment par des visites chez des connaissances parisiennes. « Enfin si tu te lances dans la littérature et le théâtre, il faut avoir des relations⁷¹³. » La pièce tirée de *Raoul* est toutefois refusée par Harmant en ce début de 1865 et Maurice Sand, au lieu de s'agiter en milieu parisien, aura plutôt profité de l'après-*Raoul* pour se remettre à son roman antédiluvien.

Rappelons que George Sand, qui a choisi de quitter Nohant avec Alexandre Manceau chassé des lieux par Maurice et Lina, partageait en 1864 son temps entre Paris, Gargillette et, à compter de juin, Palaiseau où elle entendait désormais demeurer avec son compagnon. Elle faisait néanmoins de brefs séjours à Nohant mais ne pouvait plus exercer de tutelle littéraire très serrée sur Maurice qui avait songé quelque temps à s'installer aussi à Paris mais qui y avait renoncé, peut-être très affecté par la mort de son premier-né, survenue en juillet.

La première mention du roman qui suivra, donc de l'antédiluvien, date du 6 avril 1865. Toujours tenu par Manceau, l'*Agenda* de la vie à Palaiseau mentionne « Les Maurice viennent lire *Le Coq aux cheveux d'or*. C'est très joli et très curieux. » La version initiale du manuscrit est alors terminée et il s'écoulera deux mois avant que George Sand évoque son désir de se « mettre à l'œuvre pour la révision et la correction de l'ouvrage⁷¹⁴ ». Nous sommes alors le 27 juin et en rendant son manuscrit à Maurice deux jours plus tard, George Sand exprime, on ne peut plus clairement cette fois, sa déception et leur différend autour de la création romanesque. « Pour tout ce qui est *érudition*, tu es plus ferré que moi, mais moi, je pense au succès, et je voudrais t'éviter les critiques qui ont écrasé *Salammbô*, ouvrage très fort, très beau, mais qui n'a vraiment d'intérêt que pour les

⁷¹² Bibliothèque Beinecke (Yale), Fonds Maurice Sand, non catalogué. Ce texte, qui semble destiné à une publication dans une revue, se présente dans les archives acquises par l'Université Yale sous forme de photocopie d'un manuscrit de George Sand, repris sous forme de tapuscrit par Aurore Sand. Il est malheureusement incomplet, le sommaire du roman s'interrompant avant sa conclusion.

⁷¹³ *Corr.* T. XIX, p. 86, 11 février 1865.

⁷¹⁴ *Corr.* T. XIX, p. 260, 27 juin 1865.

artistes et les érudits. Ils le discutent d'autant plus, mais ils le lisent, tandis que le public se contente de dire : " C'est peut-être superbe, mais les gens de ce temps-là ne m'intéressent pas ". Tu en risquais autant avec ton moyen-âge, tu as su vaincre la difficulté et rendre la chose amusante pour le gros public en même temps qu'appréciable aux artistes. Il faut trouver moyen de faire le même tour de force pour ton *Coq*⁷¹⁵. » Assez brutalement, elle affirme ensuite que son ouvrage n'aura d'intérêt que pour les « savants », lesquels ne l'ouvriront même pas puisqu'ils ne lisent pas de romans. « Donc, ta science sera perdue et te nuira si c'est en vue de la science que tu fais ton livre. » Elle l'incite à donner une « couleur moderne » à son ouvrage, par exemple en inventant un narrateur qui raconterait ce qu'il sait des histoires anciennes, de façon à ce que le public puisse s'identifier à quelqu'un durant sa lecture. « Autrement, il faut faire des ouvrages d'érudition pure; autre public. »

Elle revient à la charge avec plus de compassion en juillet, faisant mine d'adopter à regret l'option d'une suppression de pans entiers de ce « grand travail » dont elle lui conseille de se détacher pour l'instant et de s'en reposer en faisant « un roman moderne ». « Il n'y a pas à dire, ce qui est en arrière seulement de deux ou trois siècles n'intéresse pas le public autant que les hommes auxquels il peut se comparer et les choses du présent, ou d'un passé récent : avise. Ce serait bien, avant de te rejeter dans le passé⁷¹⁶. » Nous comprendrons que Maurice a résisté, qu'il est resté fidèle à la science et au passé, puisqu'elle rend les armes en quelques lignes à la fin de juillet – « si tu reviens à ta première version avec entrain, il faut battre le fer pendant qu'il est bien chaud⁷¹⁷. » Alors qu'Alexandre Manceau se meurt à ses côtés⁷¹⁸, c'est de loin qu'elle supervise la révision que Maurice assume lui-même. Le 17 septembre, elle se chargera de remettre à Buloz le manuscrit auquel, pour la première fois, elle n'a pas imprimé sa marque. Et Buloz n'en voudra pas, il le fait savoir sans façon à la fin d'octobre : « (...) c'est vraiment impossible pour nous. De plus, il est tout à fait regrettable que Maurice, qui a du talent, se jette dans une littérature aussi excentrique, et qui a toujours été combattue par la critique de la

⁷¹⁵ *Corr.* T. XIX, p. 265-267, 29 juin 1865.

⁷¹⁶ *Corr.* T. XIX, p. 310, 18 juillet 1865.

⁷¹⁷ *Corr.* T. XIX, p. 325, 25 juillet 1865.

⁷¹⁸ Alexandre Manceau meurt à Palaiseau le 21 août 1865.

Revue (...) ⁷¹⁹». La réplique qu'elle lui fait deux jours plus tard est désormais célèbre, véritable procès où elle l'accuse de se soumettre à des « étranges influences », de ne plus diriger la revue, de ne rien lire, d'étouffer les meilleurs talents, de la désespérer au point où elle ne voudra plus écrire de romans, en sus de quitter la revue. Maurice, écrit-elle, « a un talent immense. Il a plus, il a du génie ⁷²⁰. »

Buloz, bien sûr, ne profère rien d'autre qu'une critique qu'elle imposait elle-même à son fils quelques semaines plus tôt. Il tente immédiatement de s'en expliquer directement auprès de Maurice Sand. L'ouvrage, lui écrit-il, est « impossible pour la Revue par ses données morales et ses tendances », elle pourrait même la « faire reculer » car ce « roman antédiluvien amènerait la retraite effarouchée d'un grand nombre de ses lecteurs ». Le public de la *Revue des deux mondes* est selon lui « modéré et quelque peu délicat » et il ne pourrait pas plus accueillir les audaces de Maurice que celles du *Salammbô* de Flaubert ⁷²¹. Cette œuvre de Flaubert est celle que Maurice admire avec le plus d'ardeur, on le verra la défendre en société, et il l'a sans doute fait auprès de Buloz puisque celui-ci, en janvier 1866, revient à la charge avec un plaidoyer qu'aurait pu signer George Sand tant il rappelle les échos des remontrances de la mère à son fils. « Pour moi, un roman est un tableau, une étude des passions modernes, une épopée de la vie contemporaine, et vous avez de cela près de vous un illustre exemple », lui écrit-il avant de l'inciter à adopter « une forme assez ménagée, assez délicate pour ne pas vous faire bannir des salons, pour ne pas vous faire condamner par les femmes, qui ont ici voix souveraine ⁷²² ». Il lui reproche de se mouvoir en des terrains historiques que d'autres ont déjà explorés et il va loin dans le dénigrement de l'art de Flaubert. « Gardez-vous au contraire des écrivains que vous nommez dans votre lettre; ce ne sont pas des maîtres. »

Le coq aux cheveux d'or ⁷²³ désobéit clairement aux injonctions conjuguées de la mère et de l'éditeur. Sous-titré *Récit des temps fabuleux*, il renonce d'emblée à tout rapport avec le temps présent. Son introduction relève d'un narrateur anonyme, envoyé de l'empereur

⁷¹⁹ *Corr.* T. XIX, p. 473, 21 octobre 1865. Note 1.

⁷²⁰ *Corr.* T. XIX, p. 476-477, 23 octobre 1865.

⁷²¹ BHVP, Fonds Sand, H473. Lettre de François Buloz à Maurice Sand, 24 octobre 1865.

⁷²² BHVP, Fonds Sand, H474. Lettre de François Buloz à Maurice Sand, 23 janvier 1866.

⁷²³ Sand, Maurice. *Le Coq aux cheveux d'or : récit des temps fabuleux*. Paris: A. Lacroix Verboeckhoven et Cie, 1867.

Valentinien (425-455) dans les régions de l'extrême-orient de l'empire romain. Les prêtres et mages de l'Arménie et de la Chaldée, adorateurs du soleil, lui disent être des descendants des Atlantes, « peuple fabuleux » disparu lors de la catastrophe qui a englouti l'Atlantide. Il leur fait valoir qu'il s'agit d'une « île chimérique » mais ses interlocuteurs lui conseillent maintes lectures, de Diodore de Sicile à Platon, qui auront tôt fait de le convertir à leur thèse. En dix ans dans ces régions du Caucase, l'envoyé romain a pu « recoudre cette fable, dont, par la suite, des héros sont devenus des dieux chez les peuples issus des races échappées aux désastres⁷²⁴».

Le récit, qui met en présence ces diverses races, Celtes, Scythes, Cimbres ainsi que le peuple particulier des Amazones, est ensuite narré directement au temps où il se déroulait. Il s'ouvre chez les Atlantes, où la seule descendante du roi Satourann, la princesse Hemla dite la Ziris, a été consacrée par sa mère au tout-puissant dieu Ptah et doit demeurer vierge sous peine d'attirer la ruine sur son peuple. La mère meurt, le roi n'entend pas le vœu de sa fille de la même façon, consulte un oracle et décide qu'il pourra la donner en mariage. Les plus offrants des tribus environnantes ont tôt fait de se proposer mais le cœur de la princesse bat pour un Scythe qui cherche à déclarer l'indépendance de son peuple plutôt qu'à se soumettre au roi. Qui plus est, son meilleur ami est aussi amoureux de la merveilleuse Ziris. Amitiés et amours contrariées, jalousies, affrontements, batailles, interventions pimentées des guerrières Amazones, tueries, trahisons, l'intrigue est lourde d'un vocabulaire apparemment inventé par Maurice Sand pour décrire les armes, les voitures, les mobiliers de lieux qui appartiennent à son imagination puisqu'ils sont hors de la mémoire des hommes. Le genre de l'ouvrage paraît d'abord plus merveilleux que fantastique puisque la présence des dieux et leur action fait partie de la vie des Atlantes. Mais Néméith, le vaillant guerrier scythe, qui finira par arracher la Ziris à l'apocalypse, conteste constamment la puissance de Ptah et se moque des superstitions de la princesse : si les vampires ne le tuent pas, c'est qu'ils ne sont que chauve-souris, si elle prie son dieu pour le débarrasser d'un venin, il croit sa guérison due à l'eau de mer, et si elle affirme que le dieu Ptah les a sauvés des eaux, c'est qu'elle a

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 8-9.

rêvé. Il est la figure de la raison combattant la superstition et se moquant des forces surnaturelles.

Tout en inventant les personnages de cet univers antédiluvien, Maurice Sand prend soin de rendre la géographie vraisemblable et de situer l'Atlantide en un endroit repérable, ici la région de la Mer noire, même s'il ne semble pas avoir cru en l'existence du continent enfoui. Déployée avec moins de didactisme que dans *Callirhoé*, la science n'en est pas moins le substrat de l'ouvrage, elle y déjoue le merveilleux et crée encore une fois un effet de fantastique puisqu'elle amène le lecteur, à terme, à se demander si la trame de cette histoire extraordinaire ne repose pas sur une réalité, notamment celle d'un apocalyptique déluge.

Les archives de Maurice Sand nous apprennent qu'il a cependant failli céder à sa mère et conférer une teinte de « modernité » à son ouvrage. Parmi les notes manuscrites acquises récemment par l'Université Yale, on trouve une esquisse de préface pour *Le Coq aux cheveux d'or*, qui aurait probablement remplacé l'introduction par un procédé plus convenu et surtout moins érudit que celui des premières pages publiées, fort rebutantes pour le lecteur. Dans cette version rejetée, le narrateur aurait trouvé un manuscrit dans un coffret. Rédigé en hiéroglyphes illisibles, l'objet aurait été porté à Simphéropol (aujourd'hui capitale de la Crimée) chez un monsieur Bouliskoff, philologue apte à le traduire. Le journal *La sentinelle du Caucase* en aurait annoncé la découverte en 1854 et y reviendrait en 1864, dans une entrevue où Bouliskoff en explique le contenu en s'attardant à l'évolution des races et espère que la traduction sera publiée, d'où la parution du livre.

On peut deviner là la griffe de George Sand, qui avait donné à Maurice le surnom courant de Bouli et qui le nommait – plus rarement – Bouliskoff dans sa correspondance. On ne connaît pas la raison des réticences de Maurice, elles pourraient tenir à sa préférence pour une version sans facétie pour ce roman auquel il souhaite donner une assise scientifique. Malgré les possibilités de l'intrigue remplie de revirements souvent abracadabrants comme chez *Raoul de la Chastre*, *Le Coq* ne contient ni farce ni dérision. Il importe visiblement à son auteur de se livrer à une démonstration ethnogénique sérieuse qui relie les races antédiluviennes à celles de son temps. L'ouvrage se termine

d'ailleurs en évoquant les descendants des survivants du déluge qui, ayant relégué le souvenir des dieux dans un passé mystérieux, vont apprendre et transmettre les arts de la civilisation⁷²⁵.

On se souviendra que Marc Valéry, le personnage principal de *Callirhoé*, se présentait avant son retour dans le Berry comme l'assistant parisien d'un savant qui s'intéressait à l'ethnogénie. S'agissait-il, dans l'esprit de Maurice, de César-Alexandre Moreau de Jonnés, qui avait publié en 1861 un traité sur le sujet et qui avait justement lié sa thèse à l'existence de l'Atlantide⁷²⁶? L'ouvrage savant n'est pas répertorié dans la Bibliothèque de George et Maurice Sand mais il est certain que celui-ci l'avait lu puisque les principaux éléments qui cadrent son roman – géographie, peuplades, événements géologiques, divinités – sont puisés directement dans les chapitres de ce livre qui concernent l'Atlantide. Lorsque *Le Coq aux cheveux d'Or* paraîtra en volume, au début de 1867, Maurice en fera parvenir un exemplaire à Moreau de Jonnés qui l'en remercie dans une lettre à la fois enthousiaste et critique⁷²⁷. « J'avais déjà lu avec un vif plaisir votre roman dans la *Revue Moderne*⁷²⁸, j'en avais admiré les rares qualités d'imagination et de style dont vous avez fait preuve. C'est un témoignage de plus à l'appui de mon système de l'hérédité des facultés. Vous avez fait beaucoup d'honneur à mon pauvre livre. Pourtant je n'ai pu m'empêcher de regretter que tant de talent eût été employé à replonger l'Atlantide dans la fable dont j'ai eu tant de peine à la tirer. Combien j'aurais préféré un *roman historique*! Et vous étiez bien près de le faire si j'en juge par l'intuition *vraiment vôtre*, avec laquelle vous avez su saisir les caractères des races en présence. Seulement vous avez écrit comme si tout le monde avait lu mon livre et fût de votre avis; malheureusement il n'en est rien et l'éducation du public, voire même des savans, est encore à faire à cet égard; le *Coq* est donc venu trop tôt, mais vous êtes jeune et vous

⁷²⁵ *Ibid.*, p.324.

⁷²⁶ Moreau de Jonnés, Alexandre-César. *Ethnogénie caucasienne : recherches sur la formation et le lieu d'origine des peuples éthiopiens, chaldéens, syriens, hindous, perses, hébreux... etc.* Paris: J. Cherbuliez, 1861.

⁷²⁷ BHVP, Fonds Sand, H636. Lettre de Alexandre Moreau de Jonnés à Maurice Sand, 19 février 1867.

⁷²⁸ Refusé à la *RDM*, le roman de Maurice Sand fut publié dans le mensuel *La Revue moderne*, en quatre livraisons à compter du 1^{er} février 1866. Grâce à l'intervention du journaliste Louis Ulbach, lié à l'éditeur belge Lacroix qui cherchait à se concilier George Sand (*Corr.* T. XIX, p. 527, 18 novembre 1865, et p. 724-726, 21 février 1866), le roman parut ensuite à la Librairie internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven & Co, en 1867, d'ailleurs éditeur de *La Revue moderne*.

pouvez attendre. Quant à moi je n'en démords pas. J'ai repris le sujet sous d'autres faces et j'arrive toujours au même résultat. »

Nous ne possédons pas de correspondance de Maurice Sand à cet égard mais il est peu probable qu'il était de ceux qui, comme Moreau de Jonnés, croyaient encore à l'existence de l'Atlantide. L'historien Pierre Vidal-Naquet, qui a dressé la « petite histoire d'un mythe platonicien » dans son ouvrage sur l'Atlantide⁷²⁹, situe à la fin de la première moitié du dix-neuvième siècle l'épuisement des parentés de lieux que certains scientifiques, en histoire ou en géographie, ont longtemps tenté d'établir avec le récit de l'Atlantide pour en affirmer la réalité. « Les temps positivistes, écrit-il, ne mirent pas un terme aux délires atlantomanes, mais ils facilitèrent incontestablement le glissement du mythe au roman. » Il donne pour preuve de ce seuil, passage de l'imaginaire à l'imaginé, le célèbre roman de Jules Verne *Vingt mille lieues sous les mers*, paru en 1869⁷³⁰, où le capitaine Nemo explore en immersion les ruines de l'Atlantide. « Le texte est célèbre et montre que Jules Verne était au courant de la littérature sur l'Atlantide et connaissait aussi bien les adeptes de la légende que ceux qui la qualifiaient de fabulation », poursuit Vidal-Naquet. Tel pourrait être le cas de Maurice Sand, qui publie son roman deux ans plus tôt que celui de Verne, en s'appuyant sur les travaux qui se veulent scientifiques d'un auteur que Vidal-Naquet aurait certes rangé, s'il l'avait répertorié, chez les « atlantomanes » attardés.

Le reproche de Moreau de Jonnés, qui lui en veut d'avoir « replongé l'Atlantide dans la fable dont (j')ai eu tant de peine à la tirer », ne semble d'ailleurs pas avoir ému Maurice. Malgré ses incursions artistiques dans le fantastique, le merveilleux, le légendaire, il aura toujours été réfractaire à ce qui ressemble à des croyances et sa foi en la science, qui se manifeste dans la rigueur de ses propres recherches entomologiques ou géologiques, le situe plutôt chez les positivistes de son siècle. L'explication « historique » que donne Moreau de Jonnés du mythe de l'Atlantide paraît lui avoir servi d'outil pour créer un effet fantastique – intrusion du réel – dans un conte merveilleux aussi gratuit que celui de

⁷²⁹ Vidal-Naquet, Pierre. *L'Atlantide : petite histoire d'un mythe platonicien*. Paris: Les Belles lettres, 2005, p. 117-118.

⁷³⁰ Verne, Jules. *Vingt mille lieues sous les mers : Voyages extraordinaires*. Paris: J. Hetzel, 1871. La version préalable en feuilleton était parue en 1869 et 1870 dans *Le magasin d'éducation et de récréation*.

Verne. Ses archives contiennent d'ailleurs, outre une dizaine de pages de notes sur les Scythes qui sont les plus rationnels des personnages de son ouvrage, une carte imaginée de l'Atlantide, détaillée à l'échelle, qui situe les peuples et lieux caucasiens que son roman évoque. La science qui l'intéresse, chez Moreau de Jonnés, est bien celle de l'ethnogénie, connaissance des races, de leur histoire et de leur évolution, plutôt que celle d'un ancien royaume englouti.

Malheureusement non daté, un manuscrit de cinq pages intitulé *Quelques mots sur la lune*⁷³¹ offre bien des analogies avec l'œuvre achevée qu'est *Le coq aux cheveux d'or*. L'introduction précise que ces mots ont été trouvés par un voyageur « dans une boule de cire sur le versant du mont Gothard », entrée en matière qui rappelle celle qu'il a failli utiliser pour *Le Coq*. Le texte est une sorte de traité de la civilisation des habitants de la lune, dont il décrit les types, les moyens de reproduction, les coutumes, le vocabulaire, la nourriture, la faune, la flore, la musique et l'extinction (par léthargie). « Il y aurait bien des volumes à écrire sur les Lunariens, et sur leur religion, assez cachée aux profanes, mais j'espère que le tems amènera tout naturellement des savans de notre globe à soulever les voiles mystérieux dont les prêtres entourent tout ce qui a rapport à la Divinité », conclut-il d'une façon qui parodie la littérature dont la prétention scientifique est l'habillage de la superstition.

La genèse du *Coq aux cheveux d'or* est bien différente de celle des romans précédents. Maurice Sand l'a écrit à Nohant en l'absence de sa mère qui vit à Palaiseau avec Alexandre Manceau et elle aura droit à une première lecture, consignée dans l'*Agenda*, le 6 avril 1865 lorsque « les Maurice » viennent brièvement les rencontrer. Manceau meurt à la fin d'août et George Sand se rend à Nohant pour une quinzaine de jours en septembre. Elle inscrit à l'*Agenda* des séances de lecture du roman, du 2 au 5 septembre, puis des séances de correction du 6 au 10 septembre. Nous sommes bien loin des dizaines de séances de révision qu'elle avait consacrées à *Six mille lieues à toute vapeur* - interventions proches de la réécriture - ainsi qu'à *Callirhoé* et à *Raoul de la Chastre*. À distance, qui plus est, Maurice a entrepris un autre roman de genre érudit dont il lit le commencement à sa mère le 13 septembre, à la veille de son retour à Palaiseau.

⁷³¹ Bibliothèque Beinecke (Yale), Fonds Maurice Sand, non catalogué.

Provisoirement titré *Attila*, il est déjà suffisamment en forme pour être terminé en décembre suivant, lors du séjour suivant de George Sand à Nohant, selon l'*Agenda* du 14 décembre 1865.

Le sort de cet *Attila*, issu de la volonté et même de l'entêtement de Maurice à rejeter les remontrances de Buloz et de sa mère, retient l'attention dans son parcours d'écrivain. Révisé et achevé en juin 1866⁷³², il ne sera publié qu'en 1872 chez Michel Lévy⁷³³. Il aura d'abord eu de la difficulté à trouver preneur en feuilleton. Après y avoir apporté quelques corrections avec l'aide de sa mère à la fin de 1867, Maurice Sand tentera en vain de s'entendre avec *Le Temps*⁷³⁴ et ce n'est qu'à la fin de 1868 qu'il réussira à le faire paraître dans *La Liberté*, journal récemment acquis par Émile de Girardin⁷³⁵.

Il faudra attendre 1872 pour la parution en volume. L'éditeur Albert Lacroix, qui avait publié le *Coq aux cheveux d'or*, tenait également à publier *Attila*⁷³⁶ et il avait manifesté cet intérêt dès ses premiers échanges avec les Sand, en novembre 1865⁷³⁷. On comprend qu'il le faisait pour s'attirer les faveurs de la romancière, brouillée avec Buloz et à laquelle il faisait miroiter des revenus fort avantageux. Il était moins généreux à l'égard de Maurice, lui proposant des émoluments égaux à ceux qu'il avait reçus de la *Revue des deux mondes* et de Michel Lévy mais réclamant aussi l'exclusivité de ses romans pour une durée de six ans. Si l'on en croit une lettre de George Sand à son fils, le 21 février 1866⁷³⁸, Maurice hésitait à s'attacher à Lacroix pour une aussi longue durée mais il semble bien qu'il ait fini par accepter un traité de cinq ans qui incluait la production d'*Attila*. Dans une lettre non datée appartenant aux fonds de la Bibliothèque de la Châtre, il écrit : « J'ai répondu à Lacroix que j'acceptais 2 500 (F) et 5 ans pour le Coq et qu'*Attila* n'était pas prêt⁷³⁹. » L'existence de ce traité d'une durée de cinq ans est suggérée également par un différend ultérieur sur les droits de traduction que Lacroix estimait

⁷³² L'*Agenda* du 12 juin 1866 indique que « Lina a fini de recopier Attila ».

⁷³³ Sand, Maurice. *L'Augusta*. Paris: Michel Lévy frères, 1872.

⁷³⁴ *Corr.* T. XX, p. 707, 13 février 1868 et p. 709, 14 février 1868.

⁷³⁵ Sous le titre *L'Augusta*, le roman sur Attila paraîtra dans *La Liberté* du 18 août au 13 septembre 1868.

⁷³⁶ *Corr.* T. XIX, p. 775-776, 30 mars 1866.

⁷³⁷ *Corr.* T. XIX, p. 527, 18 novembre 1865.

⁷³⁸ *Corr.* T. XIX, p. 724-725, 21 février 1866.

⁷³⁹ Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettre de Maurice Sand à George Sand.

posséder sur l'œuvre de Maurice pour une période de cinq ans⁷⁴⁰. La raison pour laquelle l'éditeur n'a pas donné suite au projet de publication d'*Attila* n'est nulle part expliquée. On sait que l'éditeur, réputé prospère, a connu des ennuis financiers à compter de 1867, son entente avec Maurice aurait pu en souffrir. Mais le fait qu'*Attila* dormira plus de cinq ans dans les tiroirs de Maurice avant de paraître en volume chez Michel Lévy – sous le titre nouveau *L'Augusta* – porte à croire que le traité de cinq ans avec Albert Lacroix y a été pour quelque chose.

L'étude du calendrier nous rappelle aussi que George Sand est en pratique de retour à Nohant pour la majorité de son temps à compter de juin 1866. Si elle ne s'est jamais vraiment attelée à accompagner l'écriture d'*Attila*, rédigé en son absence au cours de 1865, elle reprend auprès de Maurice sa campagne pour l'écriture d'un « roman moderne ». « Il faudra bien que tu fasses au public bête cette concession de ne pas être trop original comme *sujet*. On ne peut pas faire boire un âne qui n'a pas soif – ou si tu veux céder à la fantaisie sans tenir compte des imbécilles (sic), tu gagneras peu d'argent, il n'y a pas à dire. Au reste tu n'auras pas tous les jours un déluge à traiter et pourvu que tu restes dans le réel et le possible, tout ira bien », lui écrit-elle sans ambages dès la fin de 1865, moment où elle revient de façon plus constante dans la vie du jeune couple⁷⁴¹. Il lui donnera satisfaction rapidement. « Maurice me lit ce soir son roman américain », note-t-elle à l'Agenda du 3 juin 1866, quelques jours avant que Lina termine la mise au net de la version finale d'*Attila*. Ce roman, *Miss Mary*, inspiré de son voyage aux États-Unis et des mœurs très « modernes » des jeunes femmes qu'il y a croisées, sera proposé à Buloz au cours du même été, et dûment agréé puisqu'il paraîtra en feuilleton dans la *Revue des deux mondes* à compter d'avril 1867 et sera publié chez Michel Lévy en 1868⁷⁴², retour à l'ordre habituel qui signale l'apaisement des tensions entre l'éditeur et les auteurs Sand.

Dans l'article que George Sand consacrera en 1871 à l'ouvrage devenu *L'Augusta*⁷⁴³, il n'est pas question de cet important décalage de temps entre la production et la publication. La romancière tend à traiter l'ouvrage comme une sorte de roman de mœurs

⁷⁴⁰ *Corr.* T. XX, p. 459, 10 juillet 1867. Note 1.

⁷⁴¹ *Corr.* T. XIX, p. 528, 18 novembre 1865.

⁷⁴² Sand, Maurice. *Miss Mary*. Paris: Michel Lévy frères, 1868.

⁷⁴³ Sand, George. *Impressions et souvenirs*. Paris: Michel Lévy frères, 1873, p. 331-348.

dont l'appartenance à un siècle lointain n'est que détail, les personnages romains du bas-empire ayant selon elle bien des affinités avec les contemporains. Elle va jusqu'à induire le lecteur en erreur en affirmant que le roman de Maurice a été « écrit et publié dans *La Liberté* de M. de Girardin à la veille de l'invasion, il a une couleur de douloureuse prophétie (...) ». Elle évoque ici l'invasion prussienne de 1870, dont elle suggère implicitement l'analogie avec les invasions des huns en Gaule au cinquième siècle. *La Liberté* a certes accueilli le roman de Maurice à la fin de 1868, mais il avait été « écrit » trois ans plus tôt, dans un esprit qui n'avait rien de moderne.

Car *L'Augusta*, sans se vouloir une suite du *Coq aux cheveux d'or*, en est le prolongement par de multiples traits. Le roman se présente à nouveau comme une plongée dans l'histoire lointaine et, par procédé intertextuel, nous renvoie immédiatement au roman antédiluvien. On se souviendra que celui-ci s'ouvrait sur les réminiscences d'un narrateur qui venait de se convaincre de la réalité de l'existence de l'Atlantide et de sa disparition par déluge, et qui proposait au lecteur une reconstitution de la légende. Ce narrateur était un envoyé de l'empereur Valentinien dans les contrées de « l'extrême-orient de l'empire romain ». *L'Augusta*, roman épistolaire, s'ouvre pour sa part sur une lettre d'un Caius Claudius Umbo à un ami de jeunesse, en l'an « 447 de l'ère chrétienne », c'est-à-dire sous le règne (425-455) du même Valentinien III. Le jeune homme est mélancolique, retiré à la campagne dans son riche domaine de Luxorium (aujourd'hui Haute-Saône), désenchanté de la décadence et du déclin de l'empire, réduit à lire Épicure en regardant pousser les blés.

L'époque évoquée de façon incidente au début du *Coq* est celle à laquelle s'attache maintenant Maurice Sand, et la thèse qui s'impose en filigrane est commune aux deux romans. Après avoir constamment mis à mal les superstitions et légendes incrustées chez les peuples antédiluviens, il passe à une ère où les dieux ont été remplacés par le culte chrétien d'un seul Dieu et, par le truchement d'un Claudius qui est certes son double, il fait le procès des croyances qu'exploite l'Église. « (...) bien que, par la décision de nos empereurs, je dusse pratiquer la religion catholique, je continue à ne pas plus croire à la divinité de Jésus de Nazareth qu'à celle de Jupiter, à la puissance de Satan qu'à celle de Pluton, aux anges gardiens qu'aux dieux lares. En somme je ne sais trop ce que le peuple

romain a gagné en changeant de vieilles superstitions contre de nouvelles⁷⁴⁴.» Un des amis de Claudius, Eugène, est mêlé à des intrigues de palais autour d'Honorina, sœur de Valentinien, et le roman entraîne ainsi Claudius dans les péripéties des guerres d'Attila contre les Romains. Partout où il passe, Claudius jette un regard dépassionné sur le chaos qui l'entoure, qu'il s'agisse des pillages menés sur sa propre propriété ou des mœurs des barbares avec lesquels il réussit à traiter. Le portrait qu'il fait d'Attila est bien loin de la légendaire cruauté qu'on lui attribue, sa brutalité est nuancée d'une fière bravoure, son amoralité polygame se teinte de tendresse et même d'amour pour la belle germaine Hildegonde qui finira par l'assassiner, sa rage de conquête se nourrit de la faiblesse ou de la complicité des empereurs romains ses adversaires. Comme le titre initial du roman l'indiquait, Attila est au centre de l'œuvre, et le personnage de l'Augusta, que Maurice promène de façon improbable entre trahison et sagesse pour forcer le dénouement en lui attachant Claudius, n'est que le piment de ce roman qui veut d'évidence s'appuyer sur l'histoire pour nuancer ou infirmer la légende

Ici encore, l'intérêt de Maurice Sand pour l'ethnogénie est à l'œuvre. Attila s'est emparé de toute la Scythie et les peuplades qui l'entourent descendent, par bien des marques, des tribus guerrières dont il évoquait l'existence dans le *Coq*. Les descriptions de costumes, de lieux et de rituels abondent, bien qu'elles soient moins lourdement érudites que celles du roman antédiluvien. Maurice a également agrémenté ses considérations savantes de passages plus légers, notamment sur les amours changeantes de Claudius, qui rappellent certaines grivoiseries de *Raoul de la Chastre*.

Dans son article sur *L'Augusta*, George Sand nous apprend que son fils s'est nourri des ouvrages « de MM. Thierry » pour rédiger son roman. Les livres des historiens que sont les frères Augustin et Amédée Thierry sont présents dans la Bibliothèque de Nohant et c'est *L'Histoire des Gaulois*⁷⁴⁵ d'Amédée Thierry qui aura pu outiller Maurice dans sa recherche. L'ouvrage que Thierry a consacré spécifiquement à Attila⁷⁴⁶ n'apparaît pas à la liste de Nohant mais il est plus que vraisemblable qu'il ait servi de guide au roman qui

⁷⁴⁴ Sand, Maurice. *L'Augusta*. Paris: Michel Lévy frères, 1872, p.2.

⁷⁴⁵ Thierry, Amédée. *Histoire des Gaulois*. Paris: Didier, 1858.

⁷⁴⁶ ---. *Histoire d'Attila et de ses successeurs jusqu'à l'établissement des Hongrois en Europe : suivie des légendes et traditions*. Paris: Didier et Cie, 1856.

y a puisé non seulement les faits, mais qui a pu y retrouver, comme l'indique son titre, les descriptions des légendes et traditions auxquelles Maurice Sand emprunte directement.

L'*Augusta* restera donc en rade pendant un long moment, et Maurice Sand changera radicalement de ton dans ses œuvres subséquentes de fiction. La chose est d'autant plus paradoxale que *L'Augusta* est une des rares œuvres qui lui auront valu une réelle estime, plutôt que des louanges formulées sur fond d'arrière-pensée flatteuse pour sa mère.

Ainsi l'Académicien et dramaturge Henri de Bornier (1825-1901), auteur de la pièce *Les Noces d'Attila* présentée au théâtre de l'Odéon en 1880, a publié une brochure d'accompagnement qui rend compte de ses propres recherches sur le personnage du guerrier et en propose une histoire littéraire qui inclut favorablement le roman de Maurice Sand⁷⁴⁷. Il évoque certes les œuvres dramatiques de Corneille et de l'Allemand Werner, mais il affirme, en s'intéressant à *L'Augusta*, ne pas connaître « d'autre roman où Attila joue un grand rôle ». L'auteur, auquel il reconnaît « beaucoup de talent », a été selon lui plutôt fidèle aux traditions germaniques, donc à l'héritage des Nibelungen auquel Thierry avait accordé de l'importance. (On notera avec intérêt que Bornier signale dans son étude bibliographique un ouvrage paru chez Lacroix en 1866⁷⁴⁸, qui était une traduction des Nibelungen, note qui pourrait expliquer le désir de Lacroix, à la même époque, de publier l'*Attila* de Maurice Sand). *L'Augusta* deviendra aussi un objet de bibliophilie en 1900 quand la Librairie H. Floury publie une édition de luxe, tirée à 650 exemplaires, illustrée de gravures à l'eau-forte par le peintre Georges Rochegrosse renommé pour ses dessins d'accompagnement de grandes œuvres littéraires⁷⁴⁹.

Entre 1867 et 1872, date de réapparition de *l'Attila* transformé en *Augusta*, Maurice Sand publiera en succession rapide quatre œuvres de fiction. Toutes situeront l'action au 19^e siècle, il serait difficile d'y voir une simple coïncidence avec la reprise de la cohabitation de la mère et du fils à Nohant. Entrepris en juin 1866, comme nous l'avons vu plus haut,

⁷⁴⁷ Bornier, Henri de. *Attila : à propos d'un drame nouveau*. Paris: Dentu : Gervais, 1880, p. 11.

⁷⁴⁸ De Laveleye, Émile. *La "Saga" des Nibelungen dans les Eddas et dans le Nord scandinave*. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1866.

⁷⁴⁹ Sand, Maurice. *L'Augusta*. Compositions de Georges Rochegrosse, gravées à l'eau-forte par Champollion. Paris: H. Floury, 1900. La BHVP conserve une lettre de Georges Rochegrosse à Lina Sand (Fonds Sand, H797) datée du 7 novembre 1894 qui fait état des travaux préparatoires aux dessins de cette édition. La vente de 2002 chez Drouot proposait une correspondance de « 38 lettres et billets adressés par Rochegrosse à Lina Sand en 1893 et 1894 », sur le même sujet.

le roman *Miss Mary* paraîtra dans la *Revue des deux mondes* en avril et mai 1867, et en volume chez Michel Lévy en 1868⁷⁵⁰. Entreprise en novembre 1866⁷⁵¹, la longue nouvelle *Mademoiselle Azote* paraîtra en feuilleton dans *Le Journal des débats* du 6 au 15 novembre 1867⁷⁵² et paraîtra en 1870 chez Michel Lévy⁷⁵³, réunie à une autre nouvelle, *André Beauvray*, entreprise en octobre 1867⁷⁵⁴ et parue en feuilleton dans *l'Opinion nationale* du 23 avril au 11 juin 1868. Enfin en septembre 1868⁷⁵⁵, il aborde l'écriture de *Mademoiselle de Cérignan*, qu'il travaillera surtout en 1871 et qui paraîtra en feuilleton dans *Le Temps* du 27 juin au 2 août 1872, puis en volume chez Michel Lévy en 1874⁷⁵⁶.

Peut-on dire de *Miss Mary* qu'il s'agit d'un « roman moderne » au sens où l'entendait George Sand? Maurice a certes renoncé à la reconstitution de temps immémoriaux et il n'a utilisé aucune ficelle fantastique. Mais l'ouvrage, qui semble fondé sur la bondissante histoire d'un triangle amoureux, est tout du long prétexte à sa réflexion persistante sur l'évolution des races – l'ethnogénie est présente en trame - que l'auteur observe ici à leur conjonction, en terre américaine.

Maurice Sand a puisé les personnages principaux et les lieux de son roman directement dans une tranche de son séjour en Amérique lorsque, en compagnie du Prince Jérôme Napoléon et de sa suite, il s'était embarqué à la fin d'août 1861 sur un immense bateau à vapeur, pour huit jours d'une tournée sur les Grands Lacs. Les hasards de l'excursion touristique lui ont donné comme compagnes de voyage trois jeunes Américaines, toutes prénommées Mary, et les escales lui ont fait rencontrer des Indiens Chippeways ou Sioux

⁷⁵⁰ ---. *Miss Mary*. Paris: Michel Lévy frères, 1868.

⁷⁵¹ *Corr.* T. XX, p. 192, 19 novembre 1866.

⁷⁵² *Agenda* T. IV, 6 novembre 1867.

⁷⁵³ Sand, Maurice. *Mademoiselle Azote. André Beauvray*. Paris: Michel Lévy frères, 1870.

⁷⁵⁴ *Agenda* T. IV, 8 octobre 1867.

⁷⁵⁵ Une note de l'éditrice des *Agendas*, Anne Chevereau, situe au 23 septembre 1868 le début de la rédaction de *Mademoiselle de Cérignan*. George Sand a écrit « Bouli nous lit une partie de son roman » et, le lendemain « Maurice nous lit, je cause avec lui ». Toute mention de nouveau roman disparaît cependant aux *Agendas* jusqu'au 4 mai 1871 où George Sand note la « lecture du roman de Maurice qui nous intéresse beaucoup, *Le colonel Haudoin* ». (Ce Haudoin est le personnage principal du roman titré *Mademoiselle de Cérignan*.) Dans les *Lettres retrouvées*, publiées en 2004 par Thierry Bodin, George Sand évoque deux fois ce roman. En décembre 1869, il est question d'une « longue nouvelle qui fait suite sans être suite obligatoire à *André Beauvray* » (p. 350, 24 décembre 1869) et en juillet 1871, elle affirme qu'elle a « décidé Maurice à revoir et à corriger un roman qu'il avait fini la veille des événements de l'année dernière ». Elle affirme cette fois qu'il s'agit bien s'une « suite des aventures et campagnes du colonel Haudoin » (p. 372-373, 6 juillet 1871). Durant la dernière quinzaine de mai 1871, l'*Agenda* fait état de plusieurs séances de révision du manuscrit, qui semble achevé le 15 juin.

⁷⁵⁶ Sand, Maurice. *Mademoiselle de Cérignan* Paris: Michel Lévy frères, 1874.

ainsi que des Américains engagés dans le développement minier ou installés, quasiment en ermites comme le sont les missionnaires ou les médecins, dans des bourgades de ces régions encore peu peuplées. Le romancier met en scène Montaret, un jeune géologue français connaisseur en minéralogie, tout frais débarqué en Amérique pour visiter son oncle missionnaire dans la région du lac Michigan. L'auteur le propose un peu comme son double, dont la science et la bravoure déjoueront les pièges financiers et criminels de spéculateurs véreux dans ces vastes étendues riches en cuivre et en fer, tandis que son cœur balancera entre une Miss Mary qui est la copie conforme de la plus belle et intelligente de celles qu'il a rencontrée en 1861⁷⁵⁷, et une superbe Naïssa dont les parents Chippeways ont été massacrés par les Sioux et qui a été élevée par un pasteur américain. En s'alliant avec les Chippeways le jeune Montaret triomphera des méchants et il finira par épouser la charmante et brave miss Mary non sans avoir étudié de près, et chastement séduit Naïssa dont la nature sauvage couve sous l'éducation raffinée que lui ont donnée ses parents adoptifs. « La plus jolie des Peaux-Rouges ne peut plaire à un homme civilisé », décrètera-t-il brutalement au moment de faire son choix⁷⁵⁸. À côté de ces remarques convenues pour l'époque, Maurice Sand développe constamment la thèse plus subtile du rapprochement inéluctable des civilisations, il est partout attentif aux marques de ce qu'on appelle aujourd'hui des métissages. Le partage d'un même environnement a eu un effet, plutôt délétère, selon lui, sur l'authenticité amérindienne dont les mœurs s'altèrent au contact des Blancs, et les « races conquérantes » qui forment le peuple américain ont été petit à petit inoculées d'un « élément de sauvagerie » auquel sa Mary n'est pas étrangère. Celle-ci, qui le guide à terme dans ses réflexions, croit que le monde civilisé va puiser dans ces rapprochements « ses éléments de durée⁷⁵⁹ ».

Si le fantastique est absent du roman, les superstitions amérindiennes n'étant jamais accréditées, la science y est présente. En parallèle à son intérêt pour les questions ethnogéniques, Maurice Sand propose avec régularité des parenthèses d'érudition minéralogique ou botanique qui sont le fait de Montaret mais aussi d'une miss Mary dont

⁷⁵⁷ (**Illustration 38**). Dessin acquis pour notre collection. Au recto : un feuillet (signé) proposant des esquisses de portraits d'autochones, et au verso : une dédicace autographe de Maurice Sand, « To Miss Mary, my kind wishes, Maurice Sand ».

⁷⁵⁸ *Miss Mary*, p.326.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p.327.

les emportements et les audaces, qui effraient beaucoup son fiancé, sont tempérés par le sérieux de sa quête de sens et sa résistance à la futilité propre aux riches élites américaines.

Maurice Sand aurait peut-être préféré recevoir les suffrages de l'auteur de *Salammbô* pour *Le Coq aux cheveux d'or*, mais c'est *Miss Mary* qui lui valut les félicitations senties de Gustave Flaubert. Celui-ci en conseilla la lecture à la princesse Mathilde et il adressa une missive enthousiaste à Maurice où il affirme avoir passé « une nuit blanche » à le lire. « Dès les premières pages, j'ai été charmé par l'air vrai de la peinture – et à la fin j'ai admiré la composition de l'ensemble, la manière dont les événements se déduisent et dont les personnages se rattachent. Votre caractère principal, Miss Mary est trop haïssable (d'après mon goût personnel) pour n'être d'une exactitude parfaite. C'est là ce qu'il y a de plus rare dans votre livre, avec les scènes d'intérieur.» Flaubert propose des observations, un peu critiques, sur la vraisemblance de certaines scènes et l'emploi occasionnel de « locutions toutes faites ». Mais il semble sincèrement admiratif et lui suggère d'en tirer pour le théâtre « une pièce à très grand effet⁷⁶⁰».

En cette fin de 1868 toutefois, outre entreprendre l'écriture d'un autre roman – *Mademoiselle de Cérignan* – Maurice Sand est bien éloigné des théâtres parisiens. Il est de plus en plus ancré à Nohant où il s'intéresse, avec sa curiosité habituelle, au rendement agricole de ses terres et à l'élevage des bêtes. Les biographes de George Sand ont souvent décrété, pour conforter leur thèse du dilettantisme, qu'il avait alors délaissé le travail de création artistique ou littéraire, pour devenir une sorte de *gentleman farmer* dont la sociabilité est celle des villageois, l'insistance de George Sand sur son rôle de sapeur-pompier volontaire donnant une touche de vraisemblance à la conversion. L'étude de la correspondance de Maurice nuance fortement ce portrait. Des lettres à sa sœur Solange, notamment, le révèlent préoccupé par le sens de l'engagement en littérature. Réagissant à son projet de roman – elle a entrepris l'écriture de *Jacques Bruneau*⁷⁶¹ – il observe « qu'on pond tant de nullités en littérature » qu'elle doit comprendre qu'il ne faut pas

⁷⁶⁰ Flaubert, Gustave. *Correspondance*. 5 volumes. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973-2007. Tome III, p. 815. Une copie manuscrite de cette lettre est présente dans le fonds acquis par la Bibliothèque Beinecke.

⁷⁶¹ Clésinger-Sand, Solange. *Jacques Bruneau*. Paris: Michel Lévy, 1870.

« avoir absolument du génie pour faire quelque chose mais que cela eût une valeur. (...) Reprends ton travail et ne jette pas le manche après la cognée », lui écrit-il⁷⁶² comme s'il cherchait à s'en convaincre lui-même après quelques années de production assez intense. Il tient un discours analogue et plus tourmenté encore quelques mois plus tard lorsqu'il lui demande des nouvelles de son roman en gestation, et s'en prend au goût du public pour les écrivains sans style comme Paul de Kock, et sur l'art qui se meurt en France. « Mais! Noblesse oblige et les enfants de George Sand ne peuvent pas se livrer à des fantaisies de style hors cours. Voilà le hic! En ce moment, j'ai déposé la plume sur l'autel de l'agriculture. Savoir si cette régie d'un domaine par moi-même rapportera plus que de blanchir à la pâleur d'une lampe et à écrivasser des fantaisies plus ou moins vraisemblables - », s'interroge-t-il avant de préciser qu'il puise ses notions d'agriculture dans les livres, ce qui déroute les fermiers des alentours qu'il accuse de laisser la terre « éreintée⁷⁶³».

Son ambivalence de l'époque s'exprime encore dans une lettre plus tardive à Émile Aucante qui continue à s'occuper de ses traités littéraires à Paris. « Je suis assez occupé, c'est vrai, mais ne crois pas que l'art, les beaux-arts, ne soient plus rien pour moi – au contraire; c'est l'art d'élever des bœufs et de faire pousser des betteraves qui vient en second lieu⁷⁶⁴.» Il est vrai que les agendas tenus quotidiennement et sommairement par George Sand, durant toutes ces années, suggèrent le contraire.

Les trois textes de fiction qu'il publiera au cours des années 70, avant le décès de George Sand en 1876, se partagent entre fantastique et histoire. *Mademoiselle Azote*, longue nouvelle fantastique, donne son titre à l'ouvrage publié chez Michel Lévy en 1870 en compagnie de la nouvelle historique intitulée *André Beauvray*⁷⁶⁵. Mais c'est là un curieux arrangement car le personnage principal et narrateur de cet *André Beauvray* se transportera, comme on l'a vu, directement chez *Mademoiselle de Cérignan* qui en est la

⁷⁶², BnF, Département des manuscrits, NAF 15000. Lettre de Maurice Sand à sa sœur Solange, le 31 décembre 1868.

⁷⁶³ *Ibid.*, 21 septembre 1869.

⁷⁶⁴ Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, E 961, lettre de Maurice Sand à Émile Aucante, 6 janvier 1872.

⁷⁶⁵ Curieusement, *Mademoiselle Azote* fait 137 pages tandis que *André Beauvray*, annoncé par un simple et modeste sous-titre, fait 190 pages.

suite⁷⁶⁶. On se souviendra que les débuts de la rédaction de ce roman se situent en 1868. Cette bizarrerie, ainsi que les incohérences entre les dates de rédaction et les dates de publication, à cette époque, portent surtout à croire que Maurice Sand s'adaptait comme il le pouvait à la réception variable que lui réservaient les éditeurs. Il lui sera par exemple très difficile de trouver preneur pour *Mademoiselle de Cérignan*, encore une fois refusé en juin 1871 par les Buloz pour la *Revue des deux mondes*⁷⁶⁷, puis proposé au journal *Le Temps* qui mettra un an avant de le publier en feuilleton. C'est en 1874 qu'il arrivera à paraître en volume chez Michel Lévy.

L'ensemble que constituent les volets *André Beauvray* et *Mademoiselle de Cérignan* témoigne de son intérêt constant pour l'histoire qui, pour être plus récente ici, n'ira pas moins puiser dans l'exotisme. Le héros est un nobliau de province, Pierre Haudoin de Coulange. Dès ses années de formation, au collège Louis-le-Grand durant la Révolution, il laisse tomber la particule et en 1792 joint avec son ami Dubertet les volontaires nationaux voués à suppléer à une armée mal en point au moment où la France vient de déclarer la guerre à l'Autriche. Il veut « sauver la patrie » et l'aventure le mènera dans la cavalerie et en Allemagne où il fera la guerre jusqu'à la paix de 1795 avec la Prusse. L'intrigue de cette première partie repose sur sa rencontre avec un autre noble, le jeune comte André Beauvray, lui aussi volontaire, qui semble toutefois moins motivé par la salut de la patrie que par son désir de vengeance envers sa patricienne famille. Mout indices nous font comprendre que cet André est en fait une Andrée dont les amours ont été contrariées par ses parents, qui devient secrètement amoureuse du vaillant Haudoin, et qui tombera « sous les balles prussiennes » lors d'une opération militaire qu'elle aura abordée avec un courage suicidaire.

Devenu colonel en 1798, le jeune Haudoin commence à servir le général Bonaparte lorsque s'ouvre le roman *Mademoiselle de Cérignan*. Cette fois, en compagnie du fidèle Dubertet qu'il retrouve en Italie, il apprend qu'ils sont appelés à s'embarquer pour aller à la conquête de l'Égypte. Autant le récit initial n'était qu'une suite de péripéties guerrières

⁷⁶⁶ Les deux premières pages de *Mademoiselle de Cérignan* (1874) résument le roman précédent et une note renvoie directement à « *André Beauvray* dans le volume du même auteur – *Mademoiselle Azote* – chez Michel Lévy ».

⁷⁶⁷ *Corr.* T. XXII, p.449, 6 juillet 1871.

mâtinées d'une très légère intrigue amoureuse, autant Maurice Sand retrouve ici le style plus intéressant de *Miss Mary* auquel il emprunte les principaux ingrédients de la nouvelle intrigue. Partagé entre la séduction qu'exerce sur lui le personnage mystérieux et très européen de la belle demoiselle de Cérignan rencontrée sur le bateau et les charmes exotiques de la très jeune et superbe Djémilé, fille de sultan devenue sa prisonnière, Haudoin peut se livrer aux observations et comparaisons de civilisations que Maurice Sand affectionne. « Si j'étais violemment épris de la jeunesse, de la beauté et de l'originalité de la jeune Mameluke, je n'avais jamais cessé d'être amoureux de la distinction et de l'esprit de la charmante Française. Avec elle, je pouvais causer de tout, je ne trouvais jamais ces hautes murailles qui, chez Djémilé, m'interdisaient l'accès de son intelligence⁷⁶⁸. »

La mort de Djémilé résoudra en partie son dilemme. L'échec de la famille de Cérignan, qui tentait de faire passer clandestinement en Égypte le dauphin de France, ce jeune Louis XVII dont l'une des légendes veut qu'il ne soit pas décédé au Temple en 1795, scellera plus tard les retrouvailles de Haudoin avec la Française. Celle-ci pourra, *in fine* à la veille du premier Empire, se résigner à la fin ou au déclin de la monarchie et s'accommoder du bonapartisme de son amoureux tout de même issu de bonne lignée.

Maurice n'a jamais mis les pieds en Égypte et sa description des lieux et des mœurs s'en ressent, moins ciselée que ne le fut son véritable travail de reportage en Amérique. Ses lectures ont sans doute suppléé à son manque de vécu mais elles n'ont pas contré les effets plus pervers de son ignorance. Alors que son regard sur les Américains était nourri d'une empathie générale apte à nuancer leurs défauts et à les présenter en contexte, il décrit les peuples musulmans en des termes conformes à tous les préjugés sur leur barbarie congénitale, leur propension naturelle au mensonge et à la trahison, et leur couardise quotidienne. Les quelques personnages qui trouvent grâce à ses yeux, hors les chrétiens coptes, sont des exceptions qui se désolidarisent de leur race : la belle Djémilé qui préfère être sa prisonnière qu'obéir à son père le grand sultan, Malek son allié qui se retourne contre son peuple, des belles de harem qui le renseignent sur l'ennemi.

⁷⁶⁸ *Mademoiselle de Cérignan*, p. 275-276.

Des notes manuscrites de Maurice Sand sur les guerres napoléoniennes ainsi qu'un manuscrit relié de 26 pages sur le quotidien d'un lieutenant et les mouvements d'artillerie suggèrent que l'auteur tenait à la couleur historique et militaire de l'intrigue⁷⁶⁹. Il y ajoute aussi une part de lui-même en mettant en scène un peintre, Morin, qui dessine personnages et monuments le long des rives du Nil, ainsi qu'un homme de science, le célèbre naturaliste Geoffroy Saint-Hilaire, qui fut de l'expédition scientifique intégrée par Napoléon à la campagne d'Égypte. Mais le nœud du roman repose sur son goût pour le mystère, sinon le fantastique. Réfugié chez Haudoin au Caire, le jeune Louis lui confie son secret et trouble la rationalité de son interlocuteur. « (...) et si, en France, on n'y songeait déjà plus, en Égypte, nos esprits inclinés au merveilleux se reportaient aux légendes de la Terreur et ne rejetaient pas l'hypothèse de mainte aventure plus ou moins admissible. (...) Peut-être que sa folie me gagnait⁷⁷⁰.» Tout en conservant un ton ironique et sceptique, le romancier donne corps à l'une des principales légendes qui ont forgé des faux Louis XVII au long du 19^e siècle, celle qui veut que le général Kléber l'ait fait passer en Égypte, l'ait installé (à quinze ans) comme aide de camp de Bonaparte et que le dauphin se soit illustré sous ce déguisement lors de la bataille de Marengo, avant de participer à quelques complots qui le forceront à s'exiler. Aux dernières lignes du roman, Maurice Sand se refuse à résoudre le mystère. Haudoin et sa fiancée Olympe de Cérignan devisent sur le sort du jeune homme, lui toujours dubitatif et elle ne pouvant se résoudre à voir en ce Louis un imposteur :

« - (...) mais quelle étrange destinée que la sienne, s'il doit passer dans le monde à l'état de roi *méconnu*!

- Ce que je lui souhaite, moi, tel que je le connais, c'est l'état de roi *inconnu*⁷⁷¹!»

Les spéculations sur le sort de l'enfant du Temple étaient encore nombreuses à la fin du 19^e siècle et bien que *Mademoiselle de Cérignan* n'ait pas connu de grande fortune littéraire, l'ouvrage fut réédité par Calmann Lévy (ancienne maison Lévy frères) en 1884⁷⁷², ce qui ne pouvait être entièrement étranger à l'intrigue que Maurice Sand, avec

⁷⁶⁹ Bibliothèque Beinecke (Yale), Fonds Maurice Sand, non catalogué.

⁷⁷⁰ *Op.cit.*, p. 148.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p.359.

⁷⁷² Sand, Maurice. *Mademoiselle de Cérignan*. Paris: Calmann Lévy, 1884.

son penchant naturel au fantastique, avait laissée en plan. C'est d'ailleurs ce qui lui valut quelque intérêt, même un peu négatif, de la critique. Dans son ouvrage sur *Les faux Louis XVII*, publié en 1882⁷⁷³, Léon de la Sicotière lui reconnaît le talent d'esquisser ses personnages « avec assez de délicatesse », mais en veut aussitôt à l'auteur qui, écrit-il « s'égaré et se perd lui-même dans un tourbillon d'aventures fantastiques, au bout desquelles il n'est même plus bien sûr de l'identité de son personnage. » Ainsi lui reproche-t-on l'effet d'hésitation, celui-là même qu'il a souvent recherché.

Paradoxalement, lorsqu'il se livre délibérément à la construction d'un récit fantastique, comme ce sera le cas dans *Mademoiselle Azote*, il affaiblit lui-même l'effet d'hésitation en s'obligeant à résoudre entièrement l'énigme. Cette assez longue nouvelle de 137 pages, conçue à la fin de 1866⁷⁷⁴ et rédigée rapidement en janvier 1867⁷⁷⁵, a été publiée dans *Le Journal des Débats* du 6 au 15 novembre de la même année⁷⁷⁶, mais ne paraîtra en volume chez Michel Lévy qu'en 1870. La mise en scène, avec ses ingrédients scientifiques, marque bien la manière de Maurice Sand. Olivier Vasselin le jeune narrateur roturier, professeur au collège de Grenoble, est recruté pour servir de précepteur aux deux enfants d'un chimiste noble et fortuné, retiré dans un château en Dauphiné. Ce baron savant se nomme Grun de Valsenestre, nom fort étudié par le romancier puisque Valsenestre est, comme on peut le vérifier encore aujourd'hui, un hameau des terres rocheuses de cette partie des Alpes et que Grun est le nom donné au type de pierres granitiques qu'on y trouve en compagnie de roches métamorphiques. Le chimiste a réputation de pouvoir « recomposer un tissu cellulaire qui était doué d'une vie propre et qui, d'emblée, est devenu organique⁷⁷⁷ », procédé qui rappelle la trame de *Callirhoé*, premier roman de Maurice, mettant en scène une statue étrusque peut-être formée à partir des déchets organiques d'une morte ensevelie depuis des siècles. La thèse métamorphique s'exerce cette fois autour d'une belle vivante, la fille du baron, l'étrange Azote aux cheveux rouges et aux yeux phosphorescents, en laquelle une belle-mère dévote et hallucinée croit voir le diable. Rien ne manque au climat inquiétant de ce

⁷⁷³ La Sicotière, Léon de. « Les faux Louis XVII », *Revue des questions historiques*, 1882, p. 87, note 1.

⁷⁷⁴ *Corr.* T. XX, p. 192, 19 novembre 1866.

⁷⁷⁵ *Agenda* T. IV, 12 et 15 janvier 1867.

⁷⁷⁶ *Corr.* T. XX, p. 561, 8 octobre 1867, et *Agenda* T. IV, 6 novembre 1867.

⁷⁷⁷ *Op. cit.* p. 3

Château des Peines perché sur la Roche du diable au pied du Mont des souffles : le baron s'enferme avec un sinistre médecin italien nommé Malasoffio dans un laboratoire inaccessible à autrui, la baronne gémit sans explication durant la nuit, Azote brûle ou glace quiconque la touche et son précepteur - immanquablement amoureux – s'étrangle et s'évanouit lorsqu'elle lui passe au cou un collier en pierre d'*échites* qui tiennent leur réputation magique du fait d'être trouvées dans un nid d'aigles, comme le veut la légende. Tout en se défendant constamment contre l'hypothèse d'une origine chimique de la jeune fille qui serait « née d'une cornue » et « fille de personne ⁷⁷⁸», le très rationnel Olivier n'en est pas moins fortement troublé : « Était-ce bien une créature humaine ⁷⁷⁹? », se demande-t-il en parcourant avec elle, dans une escapade vertigineuse, les souterrains et les alentours périlleux du château pour échapper au sombre Malasoffio qui finira d'ailleurs par trépaner la pieuse baronne pour mener ses expériences, pendant que le baron sombre dans la folie. Dès lors, tout se résout en quelques pages lorsque l'assassin est arrêté et passe aux aveux : Azote est une fille de saltimbanques, Malasoffio l'a trouvée peu après sa naissance et a fait croire au baron qu'elle était apparue en laboratoire à la suite de combinaisons chimiques réussies. Tout est bien qui finit parfaitement puisqu'elle est donc roturière elle aussi et que son précepteur, les usages de classe étant respectés, peut l'épouser.

Dans la *Revue bibliographique universelle*⁷⁸⁰, un critique littéraire a eu beau jeu de reprocher à Maurice Sand une imitation, maladroite, des climats créés par Edgar Allan Poe, des mortes et agonisantes étranges jusqu'aux manoirs bruyamment craquelés. Maurice Sand avait certes lu Poe avec intérêt, on le sait par sa correspondance avec Émile Aucante où il lui demande d'acquérir pour lui les ouvrages traduits par Charles Baudelaire et il avait effectivement entrepris l'écriture de *Mademoiselle Azote* quelques semaines après les avoir obtenus⁷⁸¹. S'il est loin d'avoir le talent de Poe pour soutenir et laisser en suspens l'effet de fantastique, il n'en demeure pas moins ancré dans son propre univers, débat entre la superstition et la science dont cette dernière doit toujours sortir

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁸⁰ *Revue bibliographique universelle*, 1872, Paris, p.71. Auteur anonyme.

⁷⁸¹ Bibliothèque de l'Institut. Fonds Lovenjoul, E 961, Lettre de Maurice Sand à Émile Aucante, 16 octobre 1866. Il accuse réception des livres dans une autre note, non datée, remerciant Aucante de les avoir envoyés « tout de suite ».

victorieuse, ce qui lui impose par conséquent de mettre fin à l'étrangeté et d'expliquer clairement ce qui semblait mystère.

Tels seront les paramètres du prochain roman de Maurice Sand, *La fille du singe*, publié en 1886 chez Paul Ollendorff⁷⁸². La date de parution, douze ans après celle de *Mademoiselle de Cérignan*, a longtemps permis d'ignorer cet ouvrage puisque, comme nous l'avons vu, l'immense majorité des biographes de George Sand ont mis le point final à leur récit avec sa mort en 1876. Ainsi dans la brochure qu'il a publiée en 1992 sur *Maurice Sand, à sa conquête de l'édition*, le sandien Bertrand Tillier qui s'appuie principalement sur la correspondance de la romancière, décrète que le fils a mis fin à ses activités littéraires après le décès de la mère. Ses publications, ses archives et sa correspondance démontrent le contraire mais cette erreur, courante et réitérée, avait l'avantage de conforter la thèse habituelle qui suggérait une lourde intervention de George Sand dans les romans de Maurice qu'elle aurait en quelque sorte écrits en sous-main. Elle disparue, il serait devenu incapable de continuer à produire d'autant plus, comme le veut aussi le poncif, qu'il était écrasé ou paralysé par le chagrin, sa relation avec sa mère étant fusionnelle selon tant d'observateurs psychologisant qui se prononceront au siècle suivant.

Il est vrai qu'après une décennie de production littéraire assez constante, entre 1862 et 1872, le rythme semble ralentir pour Maurice Sand. Ses séjours à Paris, comme ceux de George Sand, diminuent après la guerre de 1870 et les événements de la Commune, ses occupations agricoles vont croissant comme en témoignent les *Agendas* qui le voient allant et venant à La Châtre pour s'occuper de ses affaires. Ses intérêts scientifiques reprennent de l'ascendant, qu'il s'agisse de types de semilles ou d'application de connaissances géologiques à l'exploitation de nouveaux puits, à Nohant ou à La Châtre. Les soirées en famille, avec les fillettes qui grandissent, marquent un retour du théâtre des marionnettes, dont il renouvelle les costumes et surtout les décors qui, selon les *Agendas* et la Correspondance⁷⁸³, prennent de nouvelles et imposantes dimensions, activité qui le ramène aussi aux dessins. Des perfectionnements mécaniques - musique, lumière,

⁷⁸² Sand, Maurice. *La fille du singe (roman humoristique)*. Paris: P. Ollendorff, 1886.

⁷⁸³ *Corr.* T. XXIV, p.127, 13 novembre 1874.

mouvements de groupes de personnages - s'ajoutent sans cesse⁷⁸⁴. Il reprend les excursions de nature entomologique dans la forêt d'Orléans, en Sologne, dans le Cantal, en Auvergne⁷⁸⁵ et est attelé à compter de 1872 à la confection d'un aride ouvrage scientifique qui paraîtra en 1879, un *Catalogue raisonné des lépidoptères du Berry*⁷⁸⁶. « Il entremêle toujours ses études scientifiques littéraires et agricoles de belles apparitions de marionnettes », résume George Sand à l'intention de son ami Flaubert à l'été 1871⁷⁸⁷. À toutes ces occupations plutôt sédentaires s'ajoutera à compter de 1874 la confection des « dendrites », œuvres d'art produites selon des procédés de hasard qu'adopteront parfois les surréalistes, et dont Maurice assure la préparation technique tout en participant à leur réalisation.

Mais quoi qu'il en soit de toutes ces activités, il n'a pas renoncé à être publié. Outre le catalogue des lépidoptères auquel il travaillera à compter de 1872 en accumulant les excursions de recherche et les classements, il conçoit le projet d'un recueil de saynètes qu'il a rédigées pour le théâtre des marionnettes, désormais son principal travail de création.

L'affaire est proposée par George Sand à Michel Lévy le 15 avril 1875⁷⁸⁸ : « Maurice aurait envie de publier une série de petites comédies de marionnettes très gaies et qu'il nous a jouées. Elles sont vraiment charmantes mais croyez-vous que cela se vendrait? » Le décès subit de Lévy, trois semaines plus tard, semble suspendre le projet dont on ne retrouve trace que l'année suivante où il est toujours question d'une publication, imminente, par la maison Lévy⁷⁸⁹. C'est auprès de Calmann Lévy que Maurice Sand reviendra lui-même à la charge en 1888, comme en atteste une correspondance publiée par Bertrand Tillier dans son ouvrage sur le théâtre des marionnettes⁷⁹⁰. Le recueil des

⁷⁸⁴ En 1872, les *Agendas* commencent à signaler les travaux constants de Maurice Sand autour de la mécanique du théâtre des marionnettes. Ce castelet complexe et innovateur peut encore être vu aujourd'hui en coulisse du petit Théâtre de Nohant.

⁷⁸⁵ *Corr.* T. XXIII, p. 264, 16 octobre 1872, et T. XXIV, p. 63, 6 juillet 1874.

⁷⁸⁶ Sand, Maurice. *Catalogue raisonné des lépidoptères du Berry et de l'Auvergne (Cher, Indre, Creuse, Puy-de-Dôme, Cantal : France centrale)*. Paris: E. Deyrolle, 1879.

⁷⁸⁷ *Corr.* XXII, p. 476, 23 juillet 1871.

⁷⁸⁸ *Corr.* T. XXIV, p. 245, 15 avril 1875.

⁷⁸⁹ *Corr.* T. XXIV, p. 538, 19 février 1876.

⁷⁹⁰ Tillier, Bertrand. *Maurice Sand marionnettiste : ou : Les menus plaisirs d'une mère célèbre*. Tusson: Du Lérot, 1992. p. 86. Ces lettres, tirées des Archives Calmann-Lévy, ont été communiquées à Bertrand Tillier par Jean-Yves Mollier, auteur de l'histoire de la maison d'édition Lévy.

saynètes ne paraîtra finalement qu'en 1890, après la mort de Maurice Sand lui-même, mais il aura été constamment en projet.

George Sand, qui y accordait une grande importance, avait voulu en faire précéder la publication par un grand article qui accompagnerait dans un journal la parution du texte d'une pièce du théâtre de marionnettes, la féerie *Jouets et mystères* créée en 1875 (selon l'*Agenda* du 31 octobre), certes la plus achevée des créations de Maurice Sand pour sa scène de Nohant. Elle avait proposé ce doublé à la *Revue des deux mondes* mais Buloz, comme souvent, s'était récusé en prétextant que le texte de la mère serait une « annonce » pour le livre du fils, ce qui semblait heurter son éthique. Le journal *Le temps*, grâce aux bons offices de son cofondateur et grand ami de George Sand, Charles-Edmond Choïecky, était beaucoup plus accueillant pour la romancière à cette époque et c'est en ses pages que parut finalement les 11 et 12 mai 1876 le texte de George Sand, tandis que *Jouets et mystères* suivait le 13 mai. Ce fut l'ultime contribution de George Sand à un journal, son décès étant survenu le 8 juin suivant. Le projet d'édition des saynètes semble s'évaporer aussitôt, pour ne renaître qu'en 1888 lorsque Maurice Sand, retiré à Nohant, obtient de Calmann Lévy « une espèce d'engagement⁷⁹¹ » et se remet à la préparation de l'ouvrage. Il est également question d'une publication d'une ou plusieurs saynètes dans le *Paris illustré*, « à 50 centimes la ligne », en janvier 1889⁷⁹², moment où il devient gravement malade. Le livre sera finalement publié en 1890, et sera traduit en anglais en 1931, en édition abrégée⁷⁹³.

Entreprise en 1875 après des excursions de recherche géologique, une autre publication scientifique verra le jour en 1879 et soulèvera de l'intérêt chez quelques correspondants experts⁷⁹⁴. Le travail qui mobilisera toutefois Maurice, durant les années qui suivent le décès de George Sand, est l'édition de sa correspondance. Avec la collaboration de son épouse Lina Calamatta et à l'occasion de sa sœur Solange, il prend les commandes d'une

⁷⁹¹ BHVP, Fonds Sand, H 267. Lettre de Maurice Sand à Lina Sand, 11 décembre 1888.

⁷⁹² *Ibid.*, H275, le 2 janvier 1889.

⁷⁹³ Sand, Maurice. *Maurice Sand's plays for marionettes*. Édition établie par Babette Hughes et Glenn Hughes. New York, Los Angeles : S. French, 1931.

⁷⁹⁴ ---. *Notice sur un atelier de silex taillés des tems préhistoriques aux environs de La Châtre (Indre)*. La Châtre: H. Robin, 1879.

édition en six volumes qui paraîtra chez Lévy entre 1882 et 1884⁷⁹⁵. Le volumineux échange de courrier avec divers détenteurs de lettres est conservé au Fonds Sand de la Bibliothèque historique de la ville de Paris, il atteste de l'importance de ce travail qui en fut un non seulement d'enquête et de persuasion auprès des intéressés, mais aussi de censure opérée sous couvert de dévotion filiale.

Ce travail n'est pas terminé qu'il se remet à l'écriture de fiction, comme en témoigne une lettre adressée au prince Napoléon le 26 février 1881⁷⁹⁶. Il affirme y lire quotidiennement *Le Napoléon* – journal bonapartiste auquel est lié le prince – et commente un article sur le « transformisme » dont il dispute l'emploi du terme pour lui préférer la « loi de sélection ⁷⁹⁷ ». « C'est à propos de cet article que je me permets de vous dire que j'ai fait sous forme de roman tout un travail sur ces idées allemandes. C'est un roman scientifique, réaliste et idéaliste tout à la fois – intitulé Un miracle. Voudriez-vous en prendre connaissance pour *Le Napoléon*? » Le prince semble avoir acquiescé à sa demande puisque Maurice annonce à Solange, en avril 1882, que la publication est imminente. « Entre le travail de la correspondance, j'ai fait deux romans pour mon compte. Le premier paraîtra dans *Le Napoléon*, d'ici un mois, le second n'est pas encore fini et ira probablement à la *RDM*⁷⁹⁸. » Le 6 février précédent, il avait informé Juliette Adam, proche amie de la famille, qu'il avait « terminé (s)on roman fluvial et scientifique ⁷⁹⁹ ». Malheureusement pour lui, le quotidien *Le Napoléon* disparaît justement au printemps 1882 si bien que l'œuvre ne sera pas publiée en feuilleton. La description qu'il en donnait à ses correspondants atteste qu'il s'agit bien du roman qui paraîtra quatre

⁷⁹⁵ Sand, George. *Correspondance 1812-76 : I-VI*. Paris: Lévy, 1882-1884.

⁷⁹⁶ Archives nationales, Papiers du Prince Napoléon, 400 AP 159. Lettre de Maurice Sand, datée « février 1881 ».

⁷⁹⁷ Maurice Sand précise qu'il s'agit d'un « article de Armand paru le 21 février (...) causerie scientifique à propos du transformisme (c'est loi de sélection qu'il aurait dû employer) (...) » L'auteur devait être Jean-Louis Armand de Quatrefages de Bréau (1810-1892), membre de l'Institut des sciences et fondateur de l'École d'anthropologie, tenant des théories lamarckienne puis darwinienne de l'évolution, mais dissident en ce qu'il considère que l'espèce humaine relève d'un développement séparé. Il préfère le terme *transformisme* à celui de *évolutionnisme*.

⁷⁹⁸ BnF, Département des Manuscrits, NAF 15000. Lettres de Maurice Sand à sa sœur Solange. Selon une note, le manuscrit est de la main de Lina Calamatta, Maurice Sand étant alité.

⁷⁹⁹ Lettres du 6 février et du 6 mai 1882, mises aux enchères le 30 mai 2013 à Paris par la maison Alde.

ans plus tard chez Ollendorff, *La fille du singe*⁸⁰⁰, portant entre parenthèses un sous-titre (*Roman humoristique*).

Même s'il n'a connu aucune fortune critique⁸⁰¹, ce roman se démarque au sein de l'œuvre de Maurice Sand. Il est le seul à se dérouler en milieu urbain, à Paris, et le seul aussi à mettre en scène des événements et personnages contemporains de l'auteur – si l'on excepte *Miss Mary* dont les héros sont du même temps mais dont les aventures sont liées à une réinterprétation imaginaire de l'histoire de l'Amérique. Il est également le seul à contenir des réflexions autres que très incidentes sur les mœurs et le cadre politique de l'époque, et à livrer ainsi un aperçu plus juste de la posture de Maurice Sand en cette fin de siècle.

L'intrigue se déroule pour l'essentiel dans le quartier d'Auteuil, tout à côté de celui de Passy où Maurice Sand a élu domicile en 1877 avec sa famille après la mort de sa mère. Nous sommes amenés au quai du Point du Jour (aujourd'hui quai de Saint-Exupéry) près du viaduc d'Auteuil (aujourd'hui Pont du Garigliano), où s'allient des activités portuaires quotidiennes et les amusements dominicaux d'un peuple bigarré et modeste qui, en bord de Seine, fréquente les cafés-concerts, le cirque, les bistrots et cabarets, sur fond à peine masqué de mauvais coups et de prostitution. À ce terreau propice aux rebondissements romanesques, Maurice Sand a greffé l'univers fort différent d'un riche académicien, le très savant Adrien Cazenave, installé quai d'Orsay après avoir vécu à Manille, y avoir épousé une Chinoise fortunée et tôt décédée en lui laissant ses richesses et une fille, Juana. Le savant, fasciné depuis sa tendre enfance par les sciences naturelles en général et la théorie de l'évolution en particulier, nourri d'une série de maîtres qui vont d'Érasme à Darwin, accueillait chez lui divers spécimens de primates dont un orang-outang, Jocko, fut un jour pris d'une crise de rage puis abattu par un matelot de passage, après s'être évadé. À ses côtés, évanouie, se trouvait madame Cazenave qui devait donner naissance plusieurs mois plus tard à Juana, bébé rose et joliment conformé mais dont le caractère et

⁸⁰⁰ Sand, Maurice. *La fille du singe (roman humoristique)*. Paris: P. Ollendorff, 1886.

⁸⁰¹ Nous avons trouvé une quinzaine de lignes anonymes et aimables, ne portant que sur le climat gai du roman, dans *La nouvelle Revue* (tome 38, 1886), et un signalement de deux lignes, agacées, chez le critique et écrivain Paul Ginisty, dans sa revue annuelle de littérature, qui le relie à un roman semblable sur ce « sujet scabreux ». « Toute une littérature de Jardin des plantes qui se forme! » (*L'année littéraire* 1886, volume 2, 1887, p. 276).

les manières, avec le temps, se rapprochaient instinctivement des tics d'une jeune guenon. À ces indices déjà troublants, allait s'ajouter à l'adolescence un délicat pelage fauve la couvrant de la nuque à la ceinture. Le père se convainc petit à petit de la genèse simiesque de la fille et il ne l'en aime pas moins puisque, obsédé de science et ayant transformé sa maison en musée d'anthropologie, il la voit comme un spécimen extraordinaire, qui établit en direct le lien entre les ancêtres de l'humanité – le grand singe - et sa forme contemporaine – la mère de Juana. Par le rarissime procédé de sa conception, la jeune fille incarnerait les processus de la théorie de l'évolution, qui fonctionne par allers et retours, « la force des germes et l'atavisme, la nécessité de revenir tout à coup en arrière pour s'élancer deux fois plus en avant. C'est le cas de Juana, un fait des plus rares, un miracle⁸⁰²!» Telle est la trame « scientifique » du roman⁸⁰³, tandis que son caractère « fluvial » est secondaire : le père de Juana est amené à investir une somme considérable dans une entreprise cotée en bourse « pour le transport des marchandises par navigation de la basse Seine⁸⁰⁴». On n'en saura guère plus sur cet usage du fleuve, voué à la faillite, mais la Seine servira aussi de décor aux amours de la fortunée Juana avec le très beau Jacquet, pauvre enfant trouvé sur les berges du Point du Jour, récupéré par l'associé de Cazenave comme timonier de ses futurs navires. Il deviendra plutôt pilote du yacht privé offert à Juana et, après de nombreuses intrigues d'amours et d'argent qui mettront en péril leur coup de foudre, ils s'aimeront librement sur le yacht mené en cavale, et y concevront l'enfant qui les conduira au mariage après le naufrage et le service militaire du marin Jacquet. Un témoin de la rencontre de Jocko et de la mère de Juana persuadera *in extremis* le savant Cazenave de son erreur quant à la conception de celle-ci, qui est vraiment sa fille. Son choix d'époux le comble aussi puisqu'il s'intéresse depuis le début à Jacquet, ce « beau sujet », où il voit « un splendide spécimen de la race indo-

⁸⁰² *Op. cit.*, p. 122. Dans sa lettre au prince Napoléon, Maurice donnait ce titre, *Un miracle*, au roman dont il lui proposait publication.

⁸⁰³ Par un intérêt aussi marqué pour une anticipation de ce que serait l'évolution continue du singe, l'ouvrage de Maurice Sand se situe dans un genre très fréquenté par la science-fiction du siècle suivant. L'encyclopédie en ligne qui se consacre au « merveilleux scientifique », www.merveilleuxscientifique.fr, (vérifié le 25 novembre 2014) ne le signale cependant pas parmi la liste qui se veut exhaustive des auteurs identifiés au genre. Une *Bibliographie du singe évolué dans l'imaginaire ancien*, dans le même site, mentionne toutefois *La fille du singe* comme l'un des premiers romans à avoir exploré la fécondation croisée entre humain et singe.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

germanique, rameau celtique⁸⁰⁵», hybride qui préfigure l'Européen du futur. Il est donc curieux de voir ce que produira le croisement de ce type d'une « race qui doit régénérer le monde⁸⁰⁶» avec sa fille métisse elle-même sinon fille de singe, ce qui permet à Maurice Sand de prédire que les mélanges finiront par effacer les différences liées à l'hérédité. « Dans plusieurs siècles d'ici, il n'y aura plus sur le globe qu'une seule espèce humaine⁸⁰⁷. »

Le roman s'imbrique en tous ses angles dans le parcours littéraire de Maurice Sand. Le fantastique, sous un mode qui rappelle celui de *Mademoiselle Azote*, tient à l'hypothèse d'une conception d'un être humain par des processus hors du commun, suspense qui se maintient jusqu'à la fin avant de se résoudre par une explication indubitable. Ce fantastique est construit encore une fois sur une base qui se veut scientifique : c'était le métamorphisme chez *Mademoiselle Azote*, ce sont les mœurs des chimpanzés pour *La fille du singe*. Dans les archives de Maurice Sand, parmi les amas de feuillets non datés, on trouve des notes sur les orangs-outans de l'île de Sumatra, sur les *gibbons* de la famille des grands singes, sur le vocabulaire, l'alimentation, les modes d'accouplement et les mœurs des chimpanzés, ainsi que sur les colonies portugaises dont la cartographie est esquissée⁸⁰⁸. La science soutient le fantastique mais elle s'exprime aussi pour elle-même, le roman reconduisant la fascination durable de son auteur pour les études ethnogéniques et l'évolution des races, thèmes présents en filigrane dans *Callirhoé* mais explicites dans *L'Augusta*, *Miss Mary*, *Mademoiselle de Cérignan*. Ces questions deviennent ici centrales à son propos : il y fait d'entrée de jeu état de la formation et des multiples lectures ou études d'un savant qui est comme souvent partiellement son double, il met en scène des dialogues sous forme de débats sur ces recherches, il expose même ses doutes, partagé qu'il se trouve entre sa certitude de la perfectibilité continue des espèces et le diagnostic de dégénérescence qu'il applique à son propre peuple d'appartenance.

À cette réflexion désormais appuyée, toujours formulée il est vrai sur un ton désinvolte sinon « humoristique » comme l'annonçait le sous-titre, il ajoute des considérations

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p.113.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p.188.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p.120.

⁸⁰⁸ Bibliothèque Beinecke (Yale), Fonds Maurice Sand, non catalogué.

morales et politiques de caractère pamphlétaire, désormais fortement exprimées. Elles s'en prennent aux préjugés de classe, à la fumisterie des religions, à l'hypocrisie du régime politique, et même à l'expression artistique de fin de siècle. Le Maurice Sand dont le portrait se dessine ici, de façon enfin autonome dans un « roman moderne » que souhaitait sa mère mais qu'il semble désormais plus libre d'aborder en son absence, est un hybride qui allie la plus contestataire des pensées sociales à un conservatisme politique et culturel étonnant.

En quelque sorte « né savant » comme il le dit du personnage du docteur Cazenave, Maurice Sand a affirmé toute sa vie sa foi en la vérité de la science et s'il n'a pas fait d'études supérieures formelles, il n'a cessé de pratiquer en amateur éclairé des recherches sérieuses et méthodiques en sciences naturelles. À l'appui de la théorie de l'évolution, il prête à Cazenave une série de lectures qui sont sans doute les siennes : Goethe, Wolff, Tréviranus, Oken, Baer, Freke, Herbert Spencer, Huxley, Lyell Érasme, Darwin, Lamarck, Geoffroy Saint-Hilaire l'instruisent, tout comme les rapports de l'Académie des sciences⁸⁰⁹. C'est sur cette base que le roman lui permet d'attaquer, parfois violemment, les différences de classe. Il le fait certes sur un mode classique : bénies par le père savant d'une riche héritière, les amours libres de celle-ci avec un jeune homme de basse extraction sont en soi un affront aux idées reçues, il y insiste en présentant un dialogue entre Juana et sa cousine horrifiée à l'idée qu'elle puisse épouser un homme qui se présenterait sans doute « en vareuse chez un ministre » et auprès duquel « le dernier des domestiques de la maison aura l'air d'un diplomate » Ce à quoi Juana réplique par une satire sans appel des armoiries, des blasons, des grands équipages, des chasses mondaines et de l'arrogance des grands envers leurs vassaux⁸¹⁰. À cette critique usuelle, Maurice Sand tient toutefois à donner une assise scientifique. Rabroué par des parents qui s'étonnent de l'intérêt qu'il porte au jeune batelier Jacquet « sorti de la boue du peuple », Cazenave se récrie vivement, le déclare rien moins que d'une « race supérieure⁸¹¹ ». Le terme « race supérieure » n'a évidemment pas de connotation raciale, il signifie pour le savant la pointe fine d'une évolution sans cesse en marche. Sans aller jusqu'à affirmer

⁸⁰⁹ *La fille du singe*, p. 2-3

⁸¹⁰ *Ibid.*, p.188-190.

⁸¹¹ *Ibid.*, p.115.

l'égalité entre tous les hommes puisqu'il admet que l'humanité s'est divisée en espèces au degré variable de perfection, il n'en affirme pas moins une origine commune qui lui permet de récuser les distinctions de classe. L'auteur le dira brutalement par la bouche de Juana alors qu'elle se croit encore fille du singe : « D'ailleurs tes femmes du monde ne sont, au bout du compte, que des guenons dégénérées, tandis que moi je suis de première noblesse : *di primo cartello*⁸¹². »

Il n'y a alors qu'un pas entre cette déclaration de mépris envers les « bourgeois timorés » et le plaidoyer constant de Maurice Sand contre la religion dont les préceptes obscurantistes doivent être délogés par la science. Ici encore, son propos s'amorce sur une critique classique des cultes. Il prend visiblement plaisir à la moquerie anticléricale, l'ouvrage s'ouvre sur la délivrance de Juana, élevée par une mère « confîte en religion », qui met sa fille au couvent où elle fait « semblant de croire aux dogmes » et passe son temps « à faire damner les sœurs » jusqu'à son renvoi dans une « maison de correction religieuse » qui regrettera ses millions plus que sa vocation quand elle quittera les lieux, récupérée par son père⁸¹³. Nombreuses, ces railleries sans ambages sont elles aussi assorties de discussions qui se veulent scientifiques à propos des dogmes, où celui de la création est évidemment mis à mal, notamment lors d'un échange sur la Genèse. Cazenave reproche à un interlocuteur de trouver « bien plus flatteur pour son amour-propre de descendre d'un être supérieur, créé directement, d'un bloc d'argile, par la main de Dieu, mais dégradé et déchu par le péché, plutôt que d'un singe actif et perfectible. C'est une affaire de goût et d'éducation chrétienne. » « À mon sens, poursuit-il, c'est l'homme qui a fait Dieu à son image⁸¹⁴. »

Tout en se rangeant du côté de la science contre la croyance, Maurice Sand laisse poindre dans ce roman une inquiétude marquée sur les limites d'une explication toute matérielle du monde⁸¹⁵. Elle se traduit dans un vif dialogue entre père et fille où celle-ci lui reproche

⁸¹² *Ibid.*, p.192.

⁸¹³ *Ibid.*, p.36-40.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p.188.

⁸¹⁵ L'intérêt passionné de Maurice Sand pour la science et ses convictions positivistes quant à son progrès n'ont jamais fait de doute mais on voit poindre, dans ce roman, une interrogation sur le caractère totalisant de ses lumières. Sans jamais participer à quelque débat public sur ces questions, Sand appartient à son temps en exprimant ici des inquiétudes intuitives qui seront formulées clairement une dizaine d'années plus tard dans le débat fameux sur « la faillite de la science », lancé par Ferdinand Brunetière en 1895 dans la

non seulement de « dépoétiser l'amour » mais aussi d'ignorer qu'il « n'y a pas que la matière ici-bas, il y a aussi l'idéal⁸¹⁶. » Le savant lui oppose « la loi de la terre » par laquelle l'homme évolué n'est guère plus « qu'une légumineuse et une graminée », il lui reproche de tomber « dans l'idéalisme », réaffirme que Dieu est une notion créée par l'homme et par là méchant « sourd et aveugle, sans pitié, sans merci » auquel les croyants prêtent foi « pour qu'il (vous) le rende au centuple dans les joies futures du paradis, compagnie d'assurances de félicité éternelle organisée et habilement exploitée par messieurs les prêtres de toutes les religions ». Juana ne défend guère l'existence de Dieu mais résiste à laisser le champ entier de l'humanité à la matière. Soudain érudite (à l'image de l'auteur), elle évoque la légende de Bellérophon, guerrier grec qui tua la Chimère et qui, selon la réinterprétation personnelle que Juana fait du mythe, en mourut de chagrin. Bellérophon est la force, la Chimère est « la fantaisie, l'imagination qui demeure dans la cervelle de tous les humains, c'est la folle fille du logis, c'est l'idéal en un mot. Si vous le détruisez chez l'homme, il tombera au-dessous de la brute. » Le romancier lui laisse le dernier mot de ce dialogue et ce ne saurait être un hasard : la Chimère est le personnage central du théâtre des marionnettes de Maurice Sand, celui auquel il semble le plus attaché et ce passage du roman est analogue aux propos qu'elle tient dans une saynète. S'il n'y a pas de dieu au sens religieux, si la raison et la connaissance sont les seuls repères acceptables pour l'humain, c'est l'imaginaire qui apporte à chacun un équilibre dont il peut ainsi profiter sans nier les avancées de la science⁸¹⁷.

Revue des deux mondes, après son retour du Vatican. Critique conservatrice dont le fondement religieux n'aurait pas convaincu Maurice Sand mais qui trouva écho philosophique chez nombre de progressistes durant la dernière décennie du 19^e siècle (Ernest Renan, Charles Renouvier, Marcelin Berthelot). Anne Rasmussen a proposé une synthèse éclairante sur cette « crise de la science » survenue en fin de siècle. Rasmussen, Anne. « Critique du progrès, "crise de la science" : débats et représentations du tournant du siècle », *Mil neuf cent* (1996), p. 89-113.

⁸¹⁶ *La fille du singe*, p 272-281.

⁸¹⁷ Sans jamais revenir au religieux, Maurice Sand sera constamment préoccupé par le vide que laisse l'absence de foi. Il l'exprime dans une lettre tardive à sa sœur Solange, qui vient d'évoquer la mort. « Parmi ces philosophes plus ou moins croyants en Dieu, plus ou moins athées, plus ou moins croyants à la matière ou à l'immortalité de l'âme, pas un n'apporte une espérance ou une consolation à la fin finale de l'individu. À chacun selon ses œuvres semble le requiescat in pace de la religion catholique. C'était une belle religion, une douce consolation pour le mourant, une espérance de l'autre côté de la vie; mais aujourd'hui que toutes ces croyances ont été si bien battues en brèche et que l'incrédulité est entrée toute brandie dans la place, qui peut se flatter de savoir où il va et s'il sera même, après avoir rendu son dernier soupir, à la grande volonté du ne plus être. Il faut en prendre son parti et fermer l'œil à la vie avec l'espoir de ne pas trop souffrir pour

Sur les questions sociales et politiques où la science ne peut lui servir de guide transcendant, il devient beaucoup plus conservateur. Sa peinture des mœurs dans l'environnement du Point du Jour le montre peu amène devant les comportements populaires : excès d'alcool, femmes qui se vendent directement par la prostitution et indirectement dans des mariages de calcul, voleurs à l'affût, grossièreté des propos, amoralité des relations d'argent. En étalant cette fange il semble contredire son propos sur les classes sociales mais il trouve une parade en préférant utiliser les termes « couches inférieures de la société » qui « montent ou descendent », appelées à la « rénovation » mais portées aussi à la « décrépitude » par la faute des élites⁸¹⁸. Le peuple qui le désole n'est pas en soi d'une classe inférieure mais d'une « classe adulée et pervertie par les chefs de la démocratie⁸¹⁹».

C'est ainsi que *La fille du singe* se prête à un procès à peine déguisé de la troisième République, dressé par un Maurice Sand nostalgique de l'Empire libéral. On verra Cazenave faire une scène sans merci à son cousin, qui s'est enrichi dans la fabrication de l'huile d'olive et qui est aussi député. Il lui reproche son recours à la notion ridicule du « gros bon sens » contre les lumières de la science, et il accuse aussi « le gros bon sens de votre électeur que vous trompez car vous ne le représentez pas ». « Ô épiciers du XIXe siècle, je le connais votre gros bon sens, vous étiez avant-hier, juste milieu avec le roi-citoyen, hier bonapartistes avec l'Empire, aujourd'hui vous êtes opportunistes avec la République. Que demain la démocratie vienne s'asseoir sur vos bedaines timorées, vous serez tous, par peur, plus radicaux que le gouvernement futur et vous demanderez cent mille têtes au nom de la liberté, de l'égalité et surtout de la fraternité⁸²⁰. » Il n'attend plus rien de son époque, il exalte l'ancêtre singe qui vivait « libre et sauvage ». « Trop de

mourir et l'espérance de quelque chose au-delà ! ». Bibliothèque Beinecke, Fonds Maurice Sand. Copie manuscrite, établie par Lina Sand, d'une lettre de Maurice Sand à Solange Sand, le 5 janvier 1885, écrite à Passy. Le propos rappelle un passage de *La fille du singe*, p. 353. « Je suis ce que je suis, et la mort me trouvera tranquille et souriant. Elle viendra m'ouvrir les portes d'autre chose : à moins qu'au-delà, il n'y ait rien. Nihil ! C'est peut-être la grande vérité. »

⁸¹⁸ *Ibid.*, p.229.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p.275.

⁸²⁰ Gustave Flaubert n'est plus de ce monde au moment où Maurice écrit ces lignes mais on ne peut s'empêcher de penser que Maurice Sand, grand admirateur de ses écrits romanesques, ait été amené à partager aussi son scepticisme souvent vitupérant à l'égard de la démocratie, fortement rappelée dans la plus récente biographie à lui être consacrée. Winock, Michel. *Flaubert*. Paris: Gallimard (NRF Biographies), 2013.

civilisation! Trop de progrès! *Itus et reditus* comme dit Pascal⁸²¹.» Évitant néanmoins de se montrer trop ennemi du progrès, il accuse de trahison du passé une « bourgeoisie qui a remplacé la noblesse sans la valoir à coup sûr, et qui se croit bien forte, bien politique parce qu'elle singe ses anciens maîtres. Elle en a pris les niaiseries, en laissant de côté l'esprit frondeur et Voltairien. Aujourd'hui M. de Voltaire n'est qu'un polisson pour ce qui a tenu une aune ou un mètre⁸²².»

Nous sommes là dans l'opinion libre plutôt que dans la science et l'irritation qu'éprouve Maurice à l'égard des changements de son environnement s'exprimera même, dans ce roman, à propos de l'art. Un café-débit nommé *Le Coq hardi* ayant requis les services d'un jeune peintre en bâtiment pour réaliser son enseigne « un coq rouge à cheval sur un lion jaune », l'artiste improvisé en est « si content qu'il se promettait de l'envoyer au prochain salon de peinture ou à l'exposition des impressionnistes. Pourquoi pas⁸²³?» Cette courte phrase de dérision serait anodine si elle n'avait été écrite l'année même où Maurice Sand, comme nous l'avons vu plus haut, n'a pu se faire admettre au Salon avec lequel il tentait de renouer depuis 1879. Ce que nous possédons actuellement de sa correspondance ou de ses archives ne permet pas de cerner son regard sur les avant-gardes esthétiques de la fin du 19^e siècle. La brièveté et la sécheresse avec lesquelles il les exécute ici peut au moins en fournir indice.

Ce roman, le plus personnel jamais produit par Maurice Sand, sera aussi le plus ignoré et contribue ainsi par défaut à la méconnaissance de son créateur. Seule une lettre de son ami le dramaturge Édouard Cadol (1831-1898)⁸²⁴, aujourd'hui enfouie en archives peu consultées, en prend la mesure. « Je ne sais ce qu'en diront les critiques; je ne sais davantage quel attrait y trouvera le lecteur bienveillant, mais, pour moi, c'est assurément le meilleur volume, non que tu aies écrit, mais que tu aies composé. En tout cas, c'est une œuvre personnelle, bien de toi, pour la farine et le four. Tu ne chasses les souliers de personne, et cela a ton cachet de railleur à froid, d'un scepticisme déterminé, voulu, avec

⁸²¹ *La fille du singe*, p. 349-350.

⁸²² *Ibid.*, p. 349. Dans la lettre à Solange citée plus haut, il affirme être réticent à marier ses filles car elles ne sont pas vulgaires et « la vulgarité et le pignouf sont à l'ordre du jour dans la jolie société républicaine que nous avons ».

⁸²³ *Ibid.*, p. 150.

⁸²⁴ BHVP, Fonds Sand, H864. Lettre d'Édouard Cadol à Maurice Sand, 8 février 1886.

une nuance d'hésitation qui, parfois, trahit les prédilections, écartées, de l'auteur. Ces intentions sous-entendues, ces nuances, seront-elles toujours senties par qui lira? Je n'en saurais jurer. Il n'est pas donné à tout le monde de lire entre les lignes, de saisir la malice de l'auteur. Tant pis si cette malice, très saine, échappe au commun des mortels. Tu n'en auras pas moins fait une chose d'art, profondément pensée, sous une apparence de simple amusement. » La distinction bien sentie qu'établit Cadol entre écriture et composition, entre farine et four, dit implicitement mais clairement que l'ère de l'attribution à George Sand des mérites de Maurice devrait enfin se terminer. Il se fait tard, toutefois, car Maurice Sand, malgré ses efforts continus, ne publiera plus⁸²⁵.

3.1.3.3 Un inédit, dernier ouvrage

Dans sa lettre d'avril 1882 à Solange, Maurice évoquait un autre roman qui n'était pas encore terminé et qu'il destinait à la *Revue des deux mondes*. Totalement ignoré de toutes les études sandiennes, ce roman demeuré inédit est sans aucun doute le volumineux manuscrit de plus de 600 feuillets que la Bibliothèque Beinecke de l'Université Yale a acquis en 2012 avec un ensemble d'archives de Maurice Sand. Même l'album de 384 pages intitulé *Maurice Sand fils de George*, publié aussi récemment qu'en 2010 par l'héritière légale et dernière détentrice de ces documents, ne mentionne nulle part ce travail majeur dont nous avons trouvé une infime trace en le croyant disparu.

Dans un opuscule sans date, rédigé et publié à compte d'auteur par Aurore Sand, une page annexe mentionnait parmi une liste incomplète des « œuvres de Maurice Sand », un « PALABRAN (roman inédit) »⁸²⁶. Plus explicite fut la correspondance échangée en

⁸²⁵ Quelques mois avant sa mort, paraît toutefois, dans la *Revue des traditions populaires* un bref conte sanglant et cannibale. La signature de Maurice Sand est précédée d'une note énigmatique : « Extrait des nouveaux contes du Berry, recueil inédit de Mademoiselle Aurore Sand. » En 1888, Aurore a 22 ans et c'est beaucoup plus tard qu'elle tentera brièvement l'écriture. Ce récit de marâtre brutale et d'enfant massacré ressuscitant pour tuer à son tour semble bien dans la manière fantastique de Maurice. Plus encore, le texte s'intitule « Le petit Geault » Le « geault » est un coq, sous la forme duquel est dévoré l'enfant. On connaît la prédilection de Maurice pour la figure du gallinacé, présente notamment dans *Le Coq aux cheveux d'or*, dans *La fille du singe*, bête ou monstre de légende dans ses dessins et ses marionnettes sous la forme de la Cocadrille. Sand, Maurice, « Le petit Geault, conte du Bas-Berry », *Revue des traditions populaires*, Tome III, octobre 1888, p. 206-210.

⁸²⁶ Sand, Aurore. *George Sand chez elle*. [s. l.]: [A. Sand], 1900. La date de 1900 a été inscrite à la notice par la Bibliothèque nationale de France. Notre exemplaire n'en porte pas. L'opuscule de 30 pages se

1954 entre Aurore Sand et Maurice Toesca⁸²⁷, l'écrivain qui fut l'un des premiers à s'intéresser à Maurice Sand au 20^e siècle, en étudiant sa mère sous l'angle de sa relation avec son fils. Maintes fois réédité, comme nous l'avons vu, son ouvrage intitulé *Le plus grand amour de George Sand* reposait beaucoup sur son accès aux archives conservées à Nohant par Aurore, les lettres et notes qu'elle a échangées avec Toesca indiquent qu'ils se connaissaient au moins depuis le début des années 40. Ce livre, où l'analyse de la vie du fils est le prétexte à l'affirmation d'une thèse psychologique sur la mère, escamote l'œuvre de Maurice et ne contient aucune référence à *Palabran*. Toesca envisageait toutefois de publier ce roman en collaboration avec Aurore Sand. En mars 1954, celle-ci lui rappelle qu'il a « emportée (sic) la copie du dernier roman de Maurice Sand : « Palabran » inédit et qu'il voulait abréger ». Elle lui demande de trouver un éditeur, « nous procéderions à ce travail d'accord tous les deux. Nous traiterions par moitié les droits à toucher ». Elle revient à la charge le mois suivant, en le pressant de lui rendre le manuscrit « que je pourrai relire en vous attendant ». L'année 1954 marque le 150^{ème} anniversaire de la naissance de George Sand et sa petite-fille, alors âgée de 88 ans, expédie maintes autres notes à Toesca pour l'intéresser à des publications, notamment à des correspondances inédites. Le biographe lui a certes remis le manuscrit de Maurice Sand mais dans ses vastes archives rassemblées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), il n'a pas conservé trace de sa réponse à Aurore Sand et des motifs qui ont eu raison du projet d'édition.

Pour ainsi dire perdus, ces infimes échos ont guidé notre recherche vers un manuscrit dont les annexes, imposants travaux préparatoires, témoignent de son importance pour leur auteur. *Palabran* est un roman sous forme de saga fantastique, historique, scientifique, contemporaine, où se croisent les principaux intérêts de Maurice Sand. Son personnage principal, qui n'est pas le narrateur, se nomme Robert Palabran, marquis de Champanglard, fils malheureux du duc du même nom et artiste que ses déboires amoureux et d'apparence diabolique exileront d'Amérique en Asie d'où il reviendra immensément riche et valeureux guerrier. Il mettra toutes ses ressources à la disposition

présente en liminaire « édité par l'auteur, Aurore Sand, Imprimé sur les presses de l'Imprimerie Moriamé – Paris ».

⁸²⁷ Fonds Maurice Toesca, Institut Mémoires de l'Édition contemporaine (IMEC), Caen, TSC2-65. Trois lettres d'Aurore Sand à Maurice Toesca : 3 mars 1954, 1^{er} avril 1954, 7 avril 1954.

de Napoléon III, ce qui lui vaudra de mourir en héros le 24 janvier 1871, jour même de l'armistice qui sonne la fin de la guerre franco-prussienne, laissant une femme aimée et un enfant.

Le souci de créer un effet de réel est ici porté à son comble par Maurice Sand. On trouve dans ses notes une généalogie fictive mais très précise de Robert Palabran, né en 1825 du premier mariage d'un lugubre monarchiste (1790-1856), fils d'émigrés de la Révolution, rentré en France en 1814, profiteur de la Restauration et rendu furieux par la Révolution de juillet, perdant sa femme en 1834 et marié en secondes noces en 1836 à une jeune bigote qui pourrit la vie de son beau-fils. Le nom de Champsanglard est emprunté à un hameau du Berry (qui existe toujours) à proximité de la ville de La Châtre mise en scène pour elle-même. Les faits historiques sont précis, de même que les descriptions des lieux ou celles des symptômes des maladies de la deuxième marquise, dont les accès d'hystérie ou la catalepsie masquent un dédoublement de personnalité. Dévote et sévère le jour, fille du diable la nuit, elle nourrit dans la région les légendes rustiques les plus persistantes tout en séduisant Robert Palabran. Celui-ci n'arrive pas à reconnaître sa belle-mère dans la sauvage diablesse voilée qui l'initie à la volupté près du dolmen de Prentigarde – autre lieu réel - et se trouve ainsi entraîné dans un inceste fatal dont il est puni par l'exil sans que s'efface son obsession amoureuse. La généalogie s'enrichit alors d'une Hélène née de la diablesse surnommée Eblis, enfant dont il devient amoureux lors de son retour en France avant d'être induit à croire qu'elle est sa propre fille, l'inceste devenant double. La mort et les aveux de la diablesse mettront fin à tous ces puissants malentendus narrés sur un mode fantastique chargé de violence des sentiments. Mais le bonheur du héros, auprès de la belle Hélène, sera de courte durée puisqu'il meurt rapidement pour la France, noir dénouement qui n'est pas coutumier sous la plume de Maurice Sand.

Outre la généalogie qu'il a structurée en tableau annexe, un peu à la manière de Zola, l'auteur a laissé des dessins du dolmen de Prentigarde – lieu de rencontre de Robert et de la diablesse par un terrible soir d'orage – dont la facture sombre et inquiétante est analogue aux images des *Légendes rustiques*. Ses archives contiennent des notes sur les incubes et succubes, sur l'hystérie, sur l'histoire du Mexique (où s'est rendu Palabran). Ces travaux préparatoires sont destinés à conférer au texte sa vraisemblance mais

l'artifice dont il use pour convaincre le lecteur d'une vérité et authenticité du récit est plus achevé encore. Le manuscrit est ainsi précédé d'une dédicace formelle à Edmond Plauchut (1824-1909), le journaliste et voyageur qui s'était lié d'amitié avec George Sand puis avec sa famille à compter de 1861 et qui en devint si proche qu'il a été inhumé dans le cimetière privé de Nohant. Maurice Sand rappelle à Plauchut que le héros du roman est un personnage qu'ils ont bien connu et dont ils gardent un souvenir ému. « Mon cher ami, permets moi de te dédier le récit d'une partie de la vie d'un de nos amis que tu as bien connu alors que tu étais sous les Tropiques. Comme toi, il a beaucoup voyagé, beaucoup vu et beaucoup appris. Après une longue absence, loin de la France, il a éprouvé, comme toi, les mêmes désillusions à son retour. C'est ce que tu verras en lisant ce roman qui, à bien prendre, n'en est pas un. Les événements ne sont pas combinés pour en faire une intrigue ou pour mettre en scène des caractères aux prises avec la société moderne. Ce n'est pas non plus une analyse de sentiments. Les descriptions, quand il y en a, ne sont pas longues, ce qui m'a permis de raconter plus vite les faits et gestes de notre ami avec lequel nous avons passé de si beaux moments à causer, rire et boire. Quant à moi, en mettant en lumière les aventures du marquis de Champsanglard à travers le monde, j'aime acquitter ma dette d'amitié envers un vaillant cœur et un grand musicien. Maurice Sand. »

Or on cherchera vainement, dans l'environnement si bien cartographié par les archives et correspondances issus du monde de George Sand, un noble musicien devenu fortuné et général, ayant l'âge de Maurice Sand et d'Edmond Plauchut, qui aurait partagé les soirées de Nohant avant 1871. Le seul être dont le parcours évoque celui de Robert Palabran est Edmond Plauchut lui-même⁸²⁸. Il est certes d'extraction beaucoup plus modeste, fils d'un « inspecteur des bois destiné à la marine royale », au surplus malmené par la monarchie. Le jeune Edmond va travailler dans la banque tout en pratiquant un journalisme républicain avant de choisir l'exil à l'avènement du second Empire. En route pour la Californie qu'il n'atteindra jamais, son destin l'attendra plutôt du côté du Cap-Vert, de l'Australie, de l'Arabie, de la Chine et du Japon, endroits où des activités de commerce

⁸²⁸ Tricot, Michelle, et Christiane Sand. *L'ami de George Sand en Berry : Edmond Plauchut, le tartarin de Nohant*. La Crèche: Geste éd., 2009. L'ouvrage contient, outre des documents iconographiques, les mémoires inédits d'Edmond Plauchut, dont le récit s'arrête en 1870 alors qu'il est décédé en 1908.

lui assurèrent une certaine aisance. Amant de la dévoreuse Rachel, ténor naturel bien reçu dans les salons, il partage bien des traits avec Palabran qui passa par la Californie et le Mexique avant de rallier les pays d'Asie et d'y faire fortune. Son destin militaire est une greffe, on comprend qu'elle relève des goûts du bonapartiste Maurice qui trouve plus romanesque de tracter son héros sur un champ de bataille plutôt que de le retrouver au moment où Plauchut s'assagit, en 1871, en renouant avec une modeste carrière de rentier littéraire et devenant membre de la Société des gens de lettres. Dans l'ouvrage qui contient ses mémoires et qu'il décide d'interrompre justement en 1870, une pièce d'archives tend à confirmer la clé de l'énigme échafaudée par Maurice Sand. Y sont reproduits trois tableaux manuscrits établis par Aurore Sand en 1883 qui portent le titre « État des chasses de Monseigneur Edmond duc de Saint-Gaudens », avec le relevé des animaux chassés et des lieux de leur prise. Il s'agit bien sûr de Plauchut, qui était né à Saint-Gaudens, et qui était donc promu à Nohant au titre aristocratique et moqueur de « duc » au moment même où Maurice construisait son dernier roman.

3.1.4 L'homme de théâtre

À la fois rieur et construit, le fantastique proposé par Maurice Sand dans ses romans troque souvent le sérieux pour le rocambolesque dès qu'il lance ses héros à l'aventure vers une autre époque – *Callirhoé*, *Raoul de La Chastre* – ou vers un autre continent – *Miss Mary*, *La fille du singe*, *Palabran*. Le désir de créer de « l'hésitation », souligné de façon presciente par son ami Cadol qui réagissait à *La fille du singe*, accompagne chez lui la volonté d'amuser le lecteur en l'incitant, en avance du dénouement, à ne prendre rien de tout cela très au sérieux. Nulle part mieux que dans son Théâtre de marionnettes, l'œuvre la plus constante de sa vie, on ne retrouve mieux liées ses diverses approches de la création artistique. Nous nous intéresserons ici à son parcours et à son développement, qui inscrivent le travail négligé de Maurice Sand dans une partie elle-même délaissée et le plus souvent ignorée de l'histoire culturelle du 19^e siècle, lors même qu'elle connaîtra un puissant regain d'intérêt au siècle suivant.

3.1.4.1 Les débuts: marionnettes et pantomimes

Si l'illustration, comme nous l'avons vu, était une sorte de « sous-champ artistique » de la peinture – au sens où l'a entendu Pierre Bourdieu et confirmé Philippe Kaenel – la marionnette se situe littéralement hors du champ dominant que fut le théâtre à l'époque où vécut Maurice Sand. Non pas que cette poupée actrice soit complètement absente des lieux, loin de là. Mais la carrière de la marionnette y tenait plus à l'idée particulièrement féconde qu'en ont exprimée les grands noms de l'histoire du romantisme qu'à son théâtre lui-même, pourtant présent sur les scènes populaires tant en régions qu'à Paris⁸²⁹. Mille fois évoquée, l'inspiration qu'y a trouvée Goethe dont le *Faust* procéderait du castelet familial de sa jeunesse, trouve de multiples échos chez les E.T. Hoffmann, Ludwig von Tieck, Achim von Arnim, qui parfois écriront certes pour les marionnettes mais, ce faisant, écriront plutôt *sur* la marionnette, objet dont l'architecture, forme et fonctions, traduit à merveille leurs préoccupations existentielles et métaphysiques. La marionnette, entièrement soumise à manipulation, est la victime parfaite du destin, elle est aussi une figure histrionique apte à satiriser les lourdeurs du théâtre classique, elle est l'automate appelé à remplacer l'humain. Elle est surtout l'un des adjuvants les plus utiles à l'écriture fantastique, sœur naturelle des poupées qui s'animent, des statues qui s'incarnent, des ombres qui parlent, des doubles qui vivent dans l'inconscient et traversent les miroirs du rêve. Ainsi fantasmée, la marionnette a mieux vécu en Allemagne qu'en France où elle est apparue en décalage, mais elle y a aussi inspiré nombre de romantiques dont Charles Nodier qui en retiendra le merveilleux, ou Stendhal qui la rencontre en Italie et en apprécie la liberté et l'authentique gaieté. Dans les écrits et les dessins de Maurice Sand, nous avons reconnu ce mélange de gravité germanique et de légèreté française et il contribuera lui aussi à l'élévation de la poupée à un rang mythique, notamment dans la plus connue de ses pièces pour marionnettes, *Jouets et mystères*.

George Sand sera toutefois la seule, en son temps, à reconnaître et à détacher la marionnette de ses multiples symboliques romanesques pour l'étudier de façon autonome, comme forme d'expression théâtrale. Tant dans son roman *L'homme de neige*, dont le héros Christian Waldo est un marionnettiste, que dans son célèbre essai de 1876 sur *Le*

⁸²⁹ Baty, Gaston, et René Chavance. *Histoire des marionnettes*. 2e édition. Paris: Presses universitaires de France (Que sais-je ? N° 845), 1972 [1953].

théâtre des marionnettes de Nohant, ce n'est pas à des spéculations philosophiques ou à une rêverie sur l'objet qu'elle se livre mais bien à une forme de traité sur « l'art » de la marionnette comme elle l'annonce dans une note introductive. On y trouve de précieuses indications techniques sur l'ampleur et l'ingéniosité des moyens déployés par Maurice Sand, mais aussi une rare attention à la théâtralité spécifique du genre, art à l'égal des autres arts de la scène. Elle affirme que « la marionnette obéit sur la scène aux mêmes lois fondamentales que celles qui régissent le théâtre en grand ». « C'est toujours le temple architectural, immense ou microscopique, où se meuvent des appétits et des passions (...) l'éternel combat entre la chair et l'esprit. » Elle souhaite ensuite que cet art se détache du guignol, qui l'incarne encore à son époque, pour devenir un autre théâtre, tout aussi expressif que celui des scènes habitées. « Toute cette machination obtenue par des moyens d'une extrême simplicité, on voit que l'on peut réaliser sur une scène de marionnettes ce qui est impossible ailleurs et manier le fantastique bien au-delà de ce que comportent les théâtres d'acteurs vivants⁸³⁰. »

On reconnaît là des thèses dont notre temps impute la conception à des créateurs apparus des décennies plus tard, comme Maurice Maeterlinck (1862-1949) dont les expériences avaient intéressé Jules Lemaître⁸³¹ et surtout Alfred Jarry (1873-1907), considéré comme le véritable initiateur de la métamorphose et élévation de l'art de la marionnette⁸³². Sans prétendre faire de Maurice Sand un précurseur, d'autant qu'il n'a pas écrit lui-même sur l'art de la marionnette, l'étude suivie de sa pratique le situe néanmoins parmi ceux qui l'ont renouvelée, notamment en l'instituant comme art multidisciplinaire. De loin en loin, c'est une paternité qui lui est parfois reconnue et c'est la seule à lui avoir assuré une (modeste) postérité.

Encore cette postérité lui est-elle très mesurée puisque, comme toujours, elle est littéralement enfermée dans le parcours de sa mère plutôt que dans le sien propre. Même

⁸³⁰ *Le théâtre des marionnettes de Nohant*, p.45-64.

⁸³¹ Lemaître, Jules. *Impressions de théâtre. 8e série : Corneille. Scarron. Molière. Racine. Sophocle. Casimir Delavigne. Alexandre Dumas. Ibsen. Bioernson. Gerhart Hauptmann. Maeterlinck. Henry Fouquier. Victorien Sardou. Pierre Loti. Pailleron. Brioux. Courteline. Bouchor*. Paris: H. Lecène et H. Oudin (Nouvelle bibliothèque littéraire), 1895.

⁸³² Plassard, Didier. *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1992.

les deux ouvrages importants qui ont été, au vingtième siècle, consacrés au théâtre de marionnettes des Sand, présentent ce cadre comme le seul possible, allant de soi.

Le moins savant, celui de Robert Thuillier publié en 1998⁸³³, est un bel album significativement intitulé *Les marionnettes de Maurice et George Sand*. Il propose une description sommaire mais exacte du théâtre tel qu'il s'est développé à Nohant, une iconographie particulièrement soignée à partir de photos des artefacts conservés sur les lieux, et certains textes des saynètes. L'ouvrage, divisé en trois sections, ne sort jamais du cadre du « château » de Nohant. Il étudie d'abord « les origines des marionnettes au château de Nohant » en s'intéressant à ses débuts, à son « secret de fabrication » puis à ses « rouages et mécanismes ». Il propose ensuite de suivre « l'évolution des marionnettes », c'est-à-dire le perfectionnement des figurines et du décor ainsi que leur réception par les spectateurs. Enfin il présente « quelques pièces » tirées de l'ouvrage paru chez Calmann-Lévy en 1870, elles sont accompagnées de superbes photos de leurs acteurs, marionnettes vedettes. Tout en rendant un bel et rare hommage à Maurice, l'ouvrage de Thuillier est d'abord un salut ému à George Sand, comme en témoigne sa conclusion. « Ce théâtre remplira, pendant des années, ces soirées à la campagne. C'est une folie, une folie charmante qui divertit avec science, talent et fantaisie, les invités de l'illustre romancière. Ils sont nombreux. Ils viennent de l'étranger autant que de Paris. George Sand a une renommée immense⁸³⁴. »

On ne saurait faire grief à Thuillier de clore son propos sur un tel renvoi à l'illustre écrivaine qui propose un divertissement à ses hôtes. Car tel était aussi, malgré son caractère approfondi, le cadre général de l'étude publiée six ans plus tôt par l'universitaire Bertrand Tillier. Il s'intitulait certes *Maurice Sand marionnettiste* mais portait en couverture et en sous-titre une précision capitale : *ou les « menus plaisirs » d'une mère célèbre*. Le travail de l'auteur en est un, et le demeurera, de référence majeure quant à l'évolution et au déploiement du Théâtre des marionnettes dont la production fait pour la première fois l'objet d'une analyse sous l'angle de la reconnaissance disciplinaire, d'une appréciation technique savante, d'un relevé complet du répertoire créé de 1847 à 1886 et des « actes de naissance » de chacune des marionnettes pour la même période.

⁸³³ Thuillier, Robert. *Les marionnettes de Maurice et George Sand*. Paris: Hermé, 1998.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 76.

Tillier pose d'entrée de jeu le cadre et les limites de son travail : « Le regard que nous poserons sur les *marionnettes* de Maurice Sand ne sera pas isolé. Autour des poupées se grefferont la mise en scène, le répertoire, la manipulation, le contexte littéraire et ludique⁸³⁵. » Or le contexte est pour l'essentiel, sur plus de 200 pages, celui de Nohant et du simple divertissement. Maurice Sand y apparaît et y est décrit avec force précisions comme un fabricant talentueux de marionnettes, un montreur de génie pour les décors et les mécaniques, un auteur doué pour la conception de saynètes humoristiques. Même lorsqu'il consacre quelques paragraphes au véritable théâtre privé que Maurice Sand installa chez lui à Passy après la mort de sa mère, Tillier le propose comme une sorte d'annexe de Nohant. Il s'agit pour lui d'un salon mondain où chacun vient en quelque sorte retrouver George Sand en souvenir. « La mémoire de la romancière n'est évidemment pas étrangère à ces rendez-vous, où il est de bon ton d'évoquer un roman, ou de rappeler une anecdote touchante⁸³⁶. » Le public, poursuit-il, est recruté parmi les amis et intimes de la maison, malgré le fait que la liste, reprise d'un article de journal, indique une assistance plus large⁸³⁷. Enfin il met sur le compte du simple « jeu de la mondanité⁸³⁸ » l'intérêt de Maurice pour les échos reçus par son théâtre dans la presse – il a conservé les articles dans des cahiers – ainsi que sa décision de ne recevoir que sur invitation la centaine de spectateurs qui se croiront ainsi privilégiés. « Mais que de chemin parcouru depuis ces premières représentations, où les montreurs étaient aussi nombreux que le public⁸³⁹ ! » La ligne de vie de ce théâtre, affaire familiale ou filiale, et loisir sophistiqué d'une sorte de convivial phalanstère, se construit encore autour d'une idée reçue⁸⁴⁰.

⁸³⁵ Tillier, *op.cit.*, « Avant-propos », p.9.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 83

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 84. Le nom de Maupassant apparaît par exemple à la liste mais Tillier émet des doutes, il croit qu'ils ne se sont pas connus. Des lettres de Maupassant à Maurice Sand, conservées à la BHVP, témoignent du contraire. Maupassant, qui donne à Maurice du « cher confrère », lui demande en juin 1880 « l'autorisation d'aller vous voir et causer avec vous. Je répondrai ainsi bien mieux que par lettres aux questions bienveillantes que vous voulez bien me poser. Je vous adresse par la poste un volume de vers que je viens de publier. » Une semaine plus tard, il confirme le rendez-vous : « J'irai vous demander à déjeuner à onze heures et demie. » Fonds Sand, BHVP, H559. Lettres du 7 juin 1880, et H560, du 15 juin 1880.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁴⁰ Bertrand Tillier ajoutera toutefois à son propos six ans plus tard, dans la revue *Les amis de George Sand*, où il met en lumière le caractère fantastique des marionnettes elles-mêmes et de certaines des saynètes

Exposée avec force et talent par George Sand elle-même dans son texte de 1876, cette idée n'est certes pas sans fondement. Mais elle fait l'impasse, comme ce fut le cas en arts plastiques et en littérature, sur le caractère autonome du parcours créateur de Maurice Sand. Paradoxalement, alors qu'il doit au théâtre des marionnettes sa seule véritable reconnaissance artistique, aucune autre de ses œuvres ne l'aura aussi fermement constitué prisonnier du souvenir de sa mère.

Très tôt pourtant, Maurice Sand inscrira une forme de distanciation dans son travail pour la scène, petite ou grande. Certes l'origine formelle du petit théâtre ne fait pas de doute : un soir d'août en 1847, son ami le peintre Eugène Lambert et lui ont eu l'idée de transformer en poupées quelques bûchettes, de les exhiber derrière le dossier d'une chaise pour cacher la main du manipulateur, et de leur faire interpréter des improvisations⁸⁴¹. Vers la fin de 1846, Nohant avait vu naître « des soirées d'hiver avec travestissements » où les familiers de la maison, « acteurs sans spectateurs⁸⁴² » s'inspiraient de la comédie italienne pour jouer charades et pantomimes, et le théâtre de bûchettes de Maurice et Lambert voulait en quelque sorte prendre la relève des amis acteurs en allés. En un peu plus d'un an, leur invention se muera en un véritable théâtre. « Ils ont fabriqué un théâtre de marionnettes qui est vraiment quelque chose d'étonnant. Décors, changements à vue, perspectives, palais, forêts, clairs de lune et couchers de soleil transparents, c'est réellement très joli et plein d'effets très heureux. Ils ont une vingtaine de personnages et à eux deux ils font parler et gesticuler tout ce monde de guignols de la façon la plus divertissante. Ils font eux-mêmes leurs scénarios, quelquefois très bien, et même des mélodrames noirs qui font trembler et pleurer Ursule. Il y a des masses de costumes pour tous les acteurs en bois⁸⁴³. »

La métamorphose qui a fait passer ces représentations du bricolage initial à une véritable baraque de guignols n'est pas une fantaisie isolée⁸⁴⁴. Comme l'a magistralement établi le chercheur italien Roberto Cuppone dans sa thèse publiée en 1997, la mère et le fils

créées par Maurice. Tillier, Bertrand. « Du fantastique plastique au merveilleux littéraire – Autour des marionnettes de Maurice Sand », *Les amis de George Sand*, nouvelle série n° 20, 1998, p.7-17.

⁸⁴¹ *Corr.* T. VIII, p. 69, 12 août 1847.

⁸⁴² *Corr.* T. VII, p. 559, 9 décembre 1846, et p. 571, 30 décembre 1846.

⁸⁴³ *Corr.* T. VIII, p. 753-754, (s.d.) décembre 1848.

⁸⁴⁴ Une première affiche connue de ce théâtre est conservée à la Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, E955. Datée du 31 décembre 1847, elle invite au « Théâtre de guignole (sic) à Nohant ».

s'engagent ensemble, à l'époque, dans une redécouverte et réinterprétation de l'ancienne comédie italienne qu'il voit comme une « réinvention » de cet art par les Sand qui se réclament de la tradition tout en l'enjolivant selon leurs vœux. Maurice Sand se lance alors, et pour près d'une quinzaine d'années, en des activités très diverses liées à cette recherche, dont son travail de marionnettiste n'est qu'une des nombreuses facettes.

Dès 1848, deux des quatre aquarelles qu'il propose au Salon pour sa toute première participation sont inspirées de la comédie italienne. Ce sont *Le Seigneur Cassandre et son ami Pierrot*, et *Six types de l'ancien théâtre de la Foire*. On retrouvera plusieurs sujets tirés de ce théâtre dans la liste de ses créations plastiques, qu'il a dressée lui-même en 1862 et que nous avons évoquée plus haut. C'est à cette époque aussi qu'il développe son intérêt pour le dessin de costumes de théâtre. Il en prépare à la demande de George Sand pour sa pièce *François le Champi*⁸⁴⁵ qui sera jouée à l'Odéon en 1848 au moment où George Sand renoue avec la scène parisienne après l'échec de *Cosima* en 1840. Ce travail, elle le lui demandera constamment par la suite pour les autres pièces présentées dans la capitale.

L'arrivée et l'installation permanente d'Alexandre Manceau à Nohant en 1849 marque la transformation des lieux en un véritable théâtre où les jeux de charades sont délaissés pour céder la place aux improvisations sur canevas, et aux bancs d'essai pour les pièces que George Sand souhaite à nouveau faire monter à Paris. Maurice accompagne ces représentations – qui vont se poursuivre avec une certaine frénésie pendant plus d'une décennie – de dessins qui sont aussi une banque documentaire, qu'il a voulue telle et qui est aujourd'hui conservée en deux volumes au Département des Estampes de la BnF⁸⁴⁶. Il se fait déjà historien d'un Théâtre qu'il voudra raconter en illustrant les principaux types de la comédie ancienne dans l'ouvrage majeur *Masques et Bouffons*, à paraître en 1859 et dont la gestation, comme sa correspondance de recherche l'indique et comme l'établit l'étude minutieuse de Cuppone, est déjà en marche au début des années 1850. Dès 1852,

⁸⁴⁵ *Corr.* T. VIII, p. 660, 16 octobre 1848.

⁸⁴⁶ BnF, Département des Estampes et de la Photographie. *Recueil des principaux types créés avec leurs costumes sur le Théâtre de Nohant*. Deux volumes, contenant 454 aquarelles et 4 photographies. Le premier volume, daté de 1857, couvre la période 1846-1856 du théâtre joué à Nohant. Le second volume rassemble 107 aquarelles pour la suite de ce théâtre de 1857 à 1862, ainsi que 54 aquarelles et 4 photographies relatives au Théâtre des marionnettes pour la période 1847-1886.

par exemple, deux des trois dessins que publie *L'Illustration*⁸⁴⁷ pour accompagner un article de George Sand sur *La comédie italienne*, sont de la facture du futur album de Maurice, à cette différence près que les types sont présentés en couples : *Arlequin et Gerolamo*, et *Le Docteur et Gilles* (**Illustration 22**).

C'est ainsi au théâtre en soi, et non seulement à la marionnette, qu'il manifeste un intérêt qui deviendra constant. Non seulement produit-il costumes, dessins, éléments historiques, mais encore participe-t-il directement à la production qui se multiplie au « grand théâtre » en développement à Nohant avec des acteurs vivants, tandis que progresse à ses côtés le « petit théâtre » des marionnettes. Dans une liste autographe datée de 1870, conservée à la BHVP⁸⁴⁸, il se présente comme l'auteur de vingt-quatre pièces dont, si l'on en juge par les titres où figurent par exemple *Cassandra* ou *Pierrot*, la moitié sont inspirés de la comédie italienne et se proposent sous forme de pantomimes ou mimodrames. Dans un travail réalisé en marge de sa thèse, Roberto Cuppone a transcrit 27 des canevas pertinents au genre, à partir des archives de la BHVP⁸⁴⁹. Il en attribue douze à George Sand et quinze à Maurice Sand. Il s'agit donc d'une œuvre commune où le rôle de Maurice demeure curieusement occulté, même quand l'histoire s'intéresse de plus près au « théâtre à côté » que fut celui de Nohant. Dans un ouvrage qui a fait date, *Le sanctuaire des illusions – George Sand et le théâtre*, Olivier Bara a enfin disposé du poncif qui faisait des expériences théâtrales de Nohant un simple divertissement pour les longues soirées d'hiver à la campagne mais il n'a accordé qu'une attention distraite au rôle de Maurice Sand. Consacré aux conceptions théâtrales de sa mère, l'essai laisse naturellement le fils dans l'ombre mais sa relégation est aussi le destin des modes théâtraux qu'il affectionne. Même les regards renouvelés que l'on propose actuellement sur le théâtre du 19^e siècle ignorent la marionnette et traitent à peine de la pantomime ou du mimodrame, arts négligeables au regard de la riche histoire des grandes scènes qui lie le sort des grands auteurs à celui des grands acteurs⁸⁵⁰. Quand les genres mineurs arrivent

⁸⁴⁷ Sand, George. « La comédie italienne », *L'Illustration*, 5 juin 1852, p.381.

⁸⁴⁸ BHVP, Fonds Sand H320. *Liste des pièces dont l'auteur est Maurice Sand*. Manuscrit autographe.

⁸⁴⁹ Sand, George, et Maurice Sand. *Théâtre inédit, documents et dessins. Le théâtre de Nohant*. Recueil établi par Roberto Cuppone. Moncalieri (Italie): Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia, 1997.

⁸⁵⁰ Laplace-Claverie, Hélène, Sylvain Ledda, et Florence Naugrette. *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*. Boynes: Éditions L'Avant-Scène théâtre, 2008. Cet ouvrage,

à susciter l'étude, leur ligne de temps n'appartient presque plus à l'époque des Sand, elle s'installe en fin-de-siècle pour connaître ses développements les plus intéressants au 20^e jusqu'à la veille de la seconde guerre mondiale⁸⁵¹.

Malgré qu'il ait d'emblée choisi des pratiques en marge, Maurice Sand lui-même aura voulu s'écarter de ce paradigme du « théâtre à côté » et faire lui aussi monter son théâtre à Paris. On date généralement de 1858 les premiers spectacles qu'il y a donnés mais, comme on l'a vu, c'est plutôt en 1853, quelques mois après avoir loué pour la première fois un atelier et logement indépendant dans la capitale – contre la volonté de sa mère – qu'il met des marionnettes dans ses bagages et les présente à ses amis.

Plusieurs indices confirment que Maurice Sand espérait à cette époque s'engager plutôt dans une carrière théâtrale formelle. George Sand avait fait la connaissance de Paul Rochery, critique littéraire et essayiste social demeuré obscur, qu'elle avait distraitemment encouragé à travailler avec Maurice à faire des pièces de théâtre. Du même âge, les deux jeunes hommes semblent avoir pris le projet au sérieux, à telle enseigne que Maurice Sand, à la veille d'emménager rue Boursault, semble avoir annoncé à George Sand son intention d'en faire une activité majeure sinon principale. Elle le découragera aussitôt, comme on l'a vu aussi, dans des termes sans cesse réitérés par la suite. Elle tient à ce qu'il se consacre à la peinture, elle voit ses velléités et incursions théâtrales comme des amusements, certes admissibles comme distractions, mais coupables s'il s'évade ainsi des devoirs de sa vocation. Datée du 26 avril 1852, la très longue lettre qui traite de son association avec Rochery est limpide et lourdement insistante⁸⁵². « Tu collabores donc toujours? Est-ce sérieusement? S'il en est ainsi c'est beaucoup risquer de t'associer, toi qui ne sais pas faire de théâtre, avec quelqu'un qui n'en a jamais fait. Je comprenais cela comme un essai, comme un amusement que tu pouvais te passer à la campagne, ou même à Paris dans des moments perdus, mais pas comme une occupation exclusive, j'aimerais mieux que tu profites de Paris pour faire ce que tu ne peux faire ici, t'occuper de peinture. (...) au lieu de cela, tu essayes une nouvelle carrière qu'il te faudra encore quinze ou

ambitieuse synthèse de l'époque, n'accorde pratiquement aucun intérêt au théâtre de marionnettes et mentionne brièvement la pantomime, théâtre pourtant apprécié des analystes de son temps car il propose une critique sociale subtile sur laquelle la censure n'a pas de prise.

⁸⁵¹ Martinez, Ariane. *La pantomime, théâtre en mineur 1880-1945*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

⁸⁵² *Corr.* T. XI, p. 66, 26 avril 1852.

vingt ans pour enrayé, et à laquelle tu n'es peut-être pas propre, malgré les idées qui te viennent et le plaisir que tu y trouves. (...) je te vois perdre ton temps et les années de ta facilité la plus heureuse et la plus certaine. Tu dis qu'il faut *prendre du plaisir*. Ce n'est pas du tout le but de la vie. Le plaisir se rencontre, se *trouve*, mêlé à nos travaux et à nos occupations, mais quand il devient l'affaire principale, il se change en bêtise ou en dégoût (...) ».

Rue Boursault cependant, les soirées de Maurice atteignent assez rapidement au statut de spectacle. Sous la plume d'un dénommé Château, pseudonyme de son ami le dramaturge Paul Bocage (1826-1887), *Le Mousquetaire*, journal d'Alexandre Dumas, accorde aux marionnettes de Maurice Sand un long et fort élogieux article à teinte humoristique⁸⁵³. Il relate avec soin l'argument de la pièce, *Contre le destin nul ne peut ou La villageoise de Paris, Drame moral en trois actes*. Il s'agit d'une improvisation sur canevas qui, sous couvert de décrire les amours contrariées d'une jeune Sylvine aux prises avec les desseins de ses parents, satirise pleinement militaires et gendarmes, thème qui sera toujours cher à Maurice Sand. Bocage accorde beaucoup d'intérêt au décor, encore relativement simple, monté sur un théâtre « dressé au milieu de l'appartement ». Il s'esbaudit devant la qualité de l'auditoire « une petite réduction du monde artistique » où il distingue Théophile Gautier, Saint-Victor, Monnier, le capitaine d'Arpentigny. « Jamais Guignol lui-même, écrit-il, n'a tiré de ses comédiens de bois un parti plus ingénieux, plus divertissant et plus extraordinaire. » Même en faisant la part de l'amitié, tant celle de Bocage que celle de Dumas, la toute première aventure théâtrale autonome de Maurice se présente alors sous le meilleur jour.

Sans égard aux conseils de sa mère, il continue à vouloir en faire profession hors des limites de la sociabilité d'atelier. En mars 1854, une pantomime de Maurice Sand intitulée *Arlequin ravisseur*, jouée par le renommé mime Paul Legrand, doublure habituelle de Deburau, est l'une des premières à s'inscrire au programme du nouveau théâtre des Folies-Concertantes, boulevard du Temple, qui privilégie la pantomime⁸⁵⁴.

⁸⁵³ « Lettre de M. Château à Alexandre Dumas », *Le Mousquetaire*, N° 99, 27 février 1854, p.3-4.

⁸⁵⁴ Lecomte, Louis-Henry. *Histoire des théâtres de Paris : Les Folies-Nouvelles : 1854-1859-1871-1872-1880*. Paris: H. Daragon, 1909, p.5. Le théâtre sera rebaptisé Folies-Nouvelles dès la fin de 1854 avant de devenir le Théâtre Dejazet, toujours en activité aujourd'hui.

Selon Roberto Cuppone⁸⁵⁵, la pièce est une reprise de *L'enlèvement*, jouée à Nohant en 1850, et met en scène Cassandre, Léandre et son serviteur, Colombine, Arlequin, Pierrot. La musique est du compositeur Hervé (Florimond Ronger, 1825-1992), fondateur de l'établissement. La pièce de Maurice survit au changement de direction du théâtre puisqu'elle est reprise le 22 décembre 1855⁸⁵⁶, George Sand y assistera à Paris le 27 janvier 1856⁸⁵⁷. Cuppone signale également une commande, par le théâtre des Folies-Nouvelles qui a succédé rapidement à celui des Folies-concertantes, d'une autre pantomime intitulée *Pierrot prodigue*, pièce en quatre tableaux. Elle ne fut jamais jouée, pour des raisons que l'on ignore. Maurice Sand a dû longtemps espérer que le théâtre se ravise puisque ce n'est qu'en 1858 qu'il cherchera à récupérer son manuscrit dont il affirme que le théâtre l'a accepté depuis deux ans⁸⁵⁸.

Entre 1854 et 1858, c'est un Maurice Sand tâtonnant entre diverses formes d'art que l'on trouve à l'œuvre. Il passe beaucoup plus de temps à Paris qu'à Nohant, mais ses multiples vocations rencontrent des impasses. Son quotidien est absorbé par le lourd travail d'illustration des œuvres complètes de George Sand qu'il réalise pour Hetzel depuis la mort de Johannot mais l'important contrat ne peut lui faire oublier ses insuccès en peinture. Présent aux Salons, il n'y décroche ni médaille ni commandes, la déception principale étant son échec à être retenu pour le salon de 1855, prestigieux entre tous puisqu'il s'inscrit au sein de l'Exposition universelle. Il s'engage en divers projets d'édition – *Légendes rustiques*, *Monde des papillons*, *Masques et Bouffons* – qui exigent d'importantes recherches mais mettent long de temps avant de se concrétiser. Les séances parisiennes de marionnettes ont rapidement pris fin, les burattini sont de retour à Nohant dès l'été 1854.

Marquée par le repli, la période n'en est pourtant pas une d'abandon du théâtre. La correspondance de Maurice confirme qu'il s'acharne à poursuivre ses recherches sur la comédie italienne. Il y met beaucoup plus de zèle que sa mère, malgré les apparences.

⁸⁵⁵ Cuppone, *op. cit.*, p. 170.

⁸⁵⁶ Lecomte, *op. cit.* p.55.

⁸⁵⁷ *Agenda* T. I, 27 janvier 1856.

⁸⁵⁸ Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, E961. Lettre de Maurice Sand à Émile Aucante, 22 juin 1858. Maurice Sand demande à Aucante de reprendre son manuscrit au Théâtre des Folies-Nouvelles, en précisant que cette pièce avait été « acceptée ».

L'article signé sur ce sujet dans *L'Illustration* par George Sand, en 1852, avait probablement été rédigé en commun par Maurice et Rochery, comme l'indique une lettre de la romancière qui leur en confie sans vergogne la tâche : « Vous m'enverrez le manuscrit, auquel j'ajouterai peut-être quelque réflexion s'il y a lieu, et je signerai ». L'initiative de l'affaire revient à Maurice qui voulait publier ses dessins dans cette revue, comme l'indique le contexte de la lettre⁸⁵⁹. Au milieu des années 50, George Sand retrouve les scènes parisiennes et perd intérêt pour la redécouverte de la *commedia*, on a vu plus haut la réticence et même l'opposition qu'elle a manifestées en 1858 au projet, pourtant si cher à Maurice, de publication de *Masques et Bouffons*, qui est certes un album d'art mais se veut aussi un traité sur le théâtre ancien et ses types.

On passe alors « du théâtre de l'histoire à l'histoire du théâtre », constate Cuppone⁸⁶⁰ qui décrit avec regret la disparition sur les deux scènes de Nohant – le Théâtre des marionnettes et le Grand Théâtre – des types italiens au profit de personnages contemporains abonnés au calembour. Maurice Sand a rapatrié ses burattini à Nohant dès l'été 1854 et pendant qu'il planche sur ses recherches, il s'intéresse plutôt, avec le concours de Manceau et de Lambert, au perfectionnement des poupées elles-mêmes plutôt qu'à la fabrication des textes, inventés à la va-vite et aussitôt délaissés. Comme en témoigne l'*Agenda*, le grand théâtre est inactif de 1854 à 1856 tandis que le théâtre des marionnettes demeure en état de fièvre : le répertoire s'enrichit – Maurice énumère les titres de 37 pièces dans le Memento qu'il dresse à la fin de sa vie mais l'*Agenda* en signale quelques autres en surplus – le travail sur les costumes et les décors est constant, de nouveaux personnages apparaissent. Les saynètes sont plutôt bouffonnes, ce qui confirme le déclin d'intérêt de la maisonnée envers l'ancienne comédie, comme le note avec justesse Cuppone lorsqu'il étudie la réouverture du « grand théâtre » à compter de 1856.

Malgré toute cette activité autour du petit théâtre en Berry, c'est à Paris en son logement-atelier de la rue Boursault que Maurice Sand passe le plus de temps durant ces années. Il faudra rester sceptique lorsque sa fille Aurore racontera, des décennies plus tard, qu'il ne

⁸⁵⁹ Corr. XI, p. 68, 26 avril 1852.

⁸⁶⁰ Cuppone, *op. cit.*, p.188.

pouvait se séparer de sa mère sans tomber malade⁸⁶¹... En 1858, il quitte ainsi le Berry le 3 janvier pour n'y revenir que le 27 juin. C'est en ce printemps qu'il a fait monter à nouveau son castelet perfectionné à Paris, et en a inauguré la saison le 7 février. Cette fois, l'affaire prend de l'ampleur. Dès le lendemain, dans une longue lettre⁸⁶² à George Sand où il l'informe avoir présenté chez lui à « quelques intimes » une pièce de marionnettes qui était « un mélodrame espagnol en deux actes qui a eu un énorme succès⁸⁶³ », il s'en plaint presque. « C'est plus dur qu'à Nohant. Il n'y a pas là de théâtre tout prêt, il faut monter et remonter la baraque (sic) et ce n'est pas par la mise en scène que l'on peut se sauver – il faut être drôle et nous l'avons été. » Ce *nous* révèle que Maurice dispose désormais de quelques aidants, la même lettre évoque Faivre⁸⁶⁴ qui « tenait le mirliton et a fait toutes les entrées et sorties en musique » et une missive du mois de mars fait état d'un autre disciple⁸⁶⁵. « (...) j'ai formé un élève Édouard Cadol⁸⁶⁶, un de mes amis qui a ce que je n'ai pas, de la voix, et sachant gratter un peu la guitare. Il fait pas mal les jeunes premières et il a à son service deux ou trois imitations de voix qui font bien. Faivre est dans le fond qui nous passe les sujets (...) Je dirige le tout et cela fait un spectacle assez complet. » De créateur et montreur de marionnettes, Maurice Sand est passé au statut, même très modeste, de directeur de théâtre. Il dispose d'une équipe de soutien à la technique, à la musique et aux voix, et un dessin qu'il a lui-même signé, paru dans *Le Monde illustré* le 24 avril 1858 (**Illustration 5**), en dit plus encore que l'article élogieux qui l'accompagne sur l'ambition qu'il entretient⁸⁶⁷. Les « quelques intimes » sont plus d'une trentaine, ils et elles occupent en rangées tout l'espace de l'atelier et certains sont même perchés en tribunes improvisées, le castelet se dresse devant le mur du fond et surplombe l'assemblée, un éclairage d'appoint encadre la scène qui porte en frontispice le nom de « Théâtre des amis ». Signé Charles Mesnard, dont on ne sait s'il

⁸⁶¹ « Ils ne se quittaient jamais en pensée, et presque jamais en réalité », aurait-elle confié à Christiane Smeets-Sand, qui rapporte ces propos dans la brochure de présentation de l'exposition consacrée à Maurice Sand à Nohant, en 1972.

⁸⁶²Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettre de Maurice Sand à George Sand, 8 février 1858.

⁸⁶³ Selon le répertoire, il s'agirait de *Léonora*.

⁸⁶⁴ Tony Faivre (1830-1905), peintre et ami de Maurice qui séjourna aussi à Nohant.

⁸⁶⁵ Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettre du 5 mars 1858.

⁸⁶⁶ Journaliste et dramaturge, ami de Maurice qu'il a fréquenté à Paris et à Nohant, il aurait été le dépositaire des marionnettes parisiennes, aujourd'hui perdues, après la mort de Maurice Sand.

⁸⁶⁷ Mesnard, Charles. « Les marionnettes de M. Sand », *Le Monde illustré*, N° 54, 24 avril 1858, p. 269-270.

s'agit d'un pseudonyme, l'article situe la production parmi les « théâtres de société ». Il fait un fort éloge des lieux, et de la satire sociale dont le héros Méphistophélès est condamné à rechercher vainement la vertu à Paris, de certains plans fantastiques, du « jeu des acteurs » qui atteint au « sublime ». « Je vous le certifie, conclut-il, on ne joue pas de cette manière au Gymnase. »

On se demande pourquoi, ainsi lancé, Maurice Sand n'a pas poursuivi cette expérience plus achevée et plus prometteuse que celle de 1853. Il est vrai que la deuxième partie de 1858 et l'année 1859 le trouvent presque totalement absorbé par les ultimes étapes de production de *Masques et Bouffons*, qui profite d'un si bel accueil que son auteur se dispersera en quelques mondanités et, récompensé par le succès de ce bel album alliant texte savant et images, tentera tout au long de 1860 de reprendre la formule en préparant un ouvrage de type analogue sur le monde des papillons, autre intérêt constant chez l'entomologiste amateur mais éclairé qu'il était devenu. Ce sera en vain – il faudra attendre 1867 pour un aboutissement partiel du projet.

Comme pour son passage à l'écriture de romans, la césure s'inscrit dans la foulée du voyage en Amérique en 1861, qui l'éloigne du travail de création, puis de son mariage et de sa réinstallation permanente à Nohant en 1862. La fameuse querelle entre le jeune couple et Manceau, qui va éloigner George Sand de Nohant jusqu'en 1865, la naissance en 1863 puis la mort en 1864 de leur premier enfant, créent une parenthèse. Les marionnettes sont rentrées de Paris, il ne va cesser d'enrichir leur répertoire et leurs performances mécaniques au cours des années suivantes mais il tentera d'abord, avec l'accord insistant de sa mère, une entrée en dramaturgie qui sera à tous égards un échec.

Alors qu'elle avait ignoré ou désavoué ses projets pour les théâtres parisiens, tant ses plans avec Rochery que ses incursions sur les scènes de pantomime, elle croit désormais que sa carrière de romancier doit se doubler d'une carrière de dramaturge. C'est l'année où ils tenteront ensemble et vainement, du début à la fin, de faire accepter à Paris une pièce tirée du roman *L'homme de neige* paru cinq ans plus tôt. Le héros, Christian Waldo, en était un marionnettiste et on ne s'étonne pas de voir Maurice Sand s'intéresser à la production d'un drame tiré de l'ouvrage de sa mère. Elle lui en impute partout le projet dans sa correspondance mais elle le propose à ses interlocuteurs parisiens comme une

œuvre commune, pour en faciliter la réception auprès des directeurs de théâtre⁸⁶⁸. Les tentatives échoueront tant auprès du théâtre de la Porte-Saint-Martin qu'à celui de la Gaîté. Georges Lubin a trouvé trace du manuscrit incomplet de la pièce⁸⁶⁹, vendu en 1966, en deux cahiers de l'écriture respective de George et de Maurice Sand, ce qui confirme qu'il s'agissait bien d'un travail en commun. Devant le peu d'empressement d'Alfred Harmant, alors directeur de la Gaîté, elle lui propose plutôt en décembre une pièce de son fils « que je trouve bonne et bien faite, et qui conviendrait mieux à votre théâtre qu'à tout autre ⁸⁷⁰ ». Il s'agit cette fois de s'inspirer d'un roman de Maurice, *Raoul de la Chastre*, qui n'est pas encore publié et qui prend le titre *La Brabançonne*. Alfred Harmant étant passé à la direction du théâtre du Vaudeville en 1865, la pièce lui sera proposée mais la résistance est forte dans son entourage⁸⁷¹. Le théâtre du Châtelet semble l'avoir acceptée au printemps, du moins selon George Sand⁸⁷², mais la fin de l'année trouvera toujours orphelin le drame de Maurice, avec son sujet moyenâgeux. Il le restera.

À peine plus heureuse sera la nouvelle collaboration mère-fils autour de la pièce *Les Don Juan de village*, comédie paysanne écrite en quelques jours à Nohant où elle avait été jouée sur canevas en 1860 sous le titre *Jean Le Rebâteux*⁸⁷³. Enfin accueillie avec enthousiasme par Harmant au début de 1866, peut-être grâce à la légèreté du sujet, elle sera présentée en août au Vaudeville. Elle ne trouve toutefois pas la faveur du public et quittera l'affiche à la fin du mois, après dix-sept représentations. Le traité conclu avec Alfred Harmant⁸⁷⁴ prévoyait que les deux auteurs s'engagent « à livrer une autre pièce intitulée *Mont-Revêche*, tiré du roman de ce nom », dans un délai d'un an. Déjà esquissé lors de la parution du roman, ce projet de collaboration fut abandonné dès après l'insuccès des *Don Juan*.

Malgré les admonestations de sa mère qui souhaitait le voir pousser lui-même à la roue pour entrer dans les réseaux parisiens où se jouent les destins littéraires et théâtraux, Maurice Sand ne manifestait pas de goût pour le théâtre traditionnel dialogué. On le voit

⁸⁶⁸ *Corr.* T. XVIII, p. 224, 15 janvier 1864.

⁸⁶⁹ *Corr.* T. XVIII, p. 523, 3 septembre 1864. Note 2.

⁸⁷⁰ *Corr.* T. XVIII, p. 608, 1^{er} décembre 1864.

⁸⁷¹ *Corr.* T. XIX, p. 114-115, 24 février 1865.

⁸⁷² *Corr.* T. XIX, p. 143, 23 mars 1865.

⁸⁷³ *Corr.* T. XIX, p. 639, 14 janvier 1866. Note 4.

⁸⁷⁴ *Corr.* T. XIX, p. 791-792, 7 avril 1866. Le traité est publié intégralement par Georges Lubin.

quand George Sand, qui en est encore à faire les comptes des recettes des *Don Juan*, remonte prestement au créneau et lui propose un autre travail en commun, encore une fois tiré d'un ancien canevas du théâtre de Nohant, où il avait été créé en 1862⁸⁷⁵. Il s'agit du *Pied-sanglant*, fondé sur une anecdote tirée du roman de Balzac *Les Chouans*, intrigue vendéenne qui avait fort impressionné la romancière. Elle souhaite transposer chez les paysans les sentiments « sublimes et misérables » qui furent ceux des personnages historiques de la Révolution, de Marat à Bonaparte. Elle compte sur Maurice pour la recherche, « le cadre, les événements nécessaires à mon sujet ». S'il consent à l'accompagner en Bretagne au début de septembre pour observer le décor vendéen, son intérêt ne tient pas et se mue en hostilité. « Je travaille au Pied-sanglant mais ça ne va pas. Je n'ai pas de confiance dans ce sujet. (...) Et puis ces diables de sujets républicains sont terribles, si on veut dire la vérité c'est impossible. Si on veut diminuer le terrible et les horreurs de cette terreur sous les roses, on fait de l'orgeat, et George Sand ne peut guère offrir au public une petite pièce vendéenne à l'eau de rose. (...) Les discussions d'une politique déjà vieillie ennui. Mieux vaut travailler dans les sentiments de famille et dans les travers du jour⁸⁷⁶.» Paradoxale, cette lettre où Maurice Sand renie soudain ses propres penchants qui l'ont toujours porté vers les sujets historiques et éloigné des sujets « modernes » que lui conseillait sa mère. On en déduira surtout qu'il se détachait activement de la séquence théâtrale où elle avait voulu l'entraîner, d'autant qu'il n'avait aucun talent pour ce genre de créations. Les Fonds patrimoniaux de la Bibliothèque de la Châtre conservent, outre cette lettre, un manuscrit original autographe de Maurice Sand, deux actes d'une pièce dont le décor est une bataille en Vendée et l'intrigue celle du *Pied-sanglant*, avec Cadiou comme héros. Malgré le tragique du sujet, les dialogues sont d'un simplisme qui tourne au dérisoire autour d'un faux mariage et l'on comprend George Sand d'avoir finalement rédigé elle-même, sous forme de roman dialogué, ce

⁸⁷⁵ *Corr.* T. XX, p. 108-109, 1^{er} septembre 1866.

⁸⁷⁶ Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettre de Maurice Sand à George Sand, non datée. Elle a certainement été écrite au cours de l'automne 1866 puisque Maurice Sand y évoque les arrangements avec l'éditeur Albert Lacroix au moment où il s'apprête à publier *Le Coq aux cheveux d'or*.

Cadio qui sera finalement adapté au théâtre par Paul Meurice en 1868⁸⁷⁷. Maurice Sand se contentera alors de fournir des dessins de costumes⁸⁷⁸.

Autre signe de son indifférence à la scène traditionnelle, il n'affichera jamais d'intérêt réel pour un projet de transposition à l'opéra de son roman *Callirhoé*. Un obscur musicien et mathématicien nommé Alexandre Bazille s'était littéralement pris de passion pour ce roman dont le sujet historique et fantastique le faisait rêver d'un grand spectacle et il avait convaincu le poète Armand Silvestre d'en rédiger le livret. C'est encore à l'automne 1866 que le projet est présenté à George Sand qui se montre à la fois prudente et curieuse⁸⁷⁹. Elle s'y intéresse suffisamment pour demander au mélomane et homme d'affaires Édouard Rodriguez, son ami, de soutenir le jeune auteur en faisant connaître le projet au directeur de l'Opéra. Elle aide Bazille à peaufiner son œuvre en y travaillant à Nohant, à la fin de 1867, en compagnie de Silvestre et de Maurice⁸⁸⁰. L'Opéra oppose un refus en 1868⁸⁸¹, imité par l'Opéra-Comique en 1869⁸⁸². Rien ne décourage Bazille qui reviendra en 1872 à Nohant où la cantatrice Pauline Viardot, grande amie de la maison, lui fait l'honneur d'interpréter quelques airs de *Callirhoé*⁸⁸³. D'échec en échec, Alexandre Bazille ne désarmera jamais, on le retrouve même en correspondance avec Lina Sand après la mort de Maurice, cent fois sur le métier remettant son ouvrage, espérant toujours placer son opéra, comme en attestent trois lettres datées respectivement de 1891, 1898 et 1901⁸⁸⁴.

⁸⁷⁷ *Corr.* T. XX, p. 121, 6 septembre 1866.

⁸⁷⁸ *Corr.* T. XXI, p. 138-139, 6 septembre 1868.

⁸⁷⁹ *Corr.* T. XX, p. 166, 2 novembre 1866.

⁸⁸⁰ *Corr.* T. XX, p. 589, 1^{er} novembre 1867.

⁸⁸¹ *Corr.* T. XX, p. 662, 3 janvier 1868. Note 3.

⁸⁸² *Corr.* T. XXI, p. 471, 18 mai 1869.

⁸⁸³ *Corr.* T. XXIII, p. 243, 5 octobre 1872.

⁸⁸⁴ BHVP, Fonds Sand, H689. Lettre du 28 novembre 1891. H690, lettre du 27 mars 1898. H691, lettre du 24 mars 1901. En 1891, Alexandre Bazille informe Lina de sa « refonte complète » de *Callirhoé* et affirme que Silvestre a accepté le travail sur le livret, le tout devant être achevé en 1893. La lettre de 1898, sept ans plus tard, annonce l'intérêt d'un « mécène de Rome » qui permettra enfin une « grosse production » à hauteur des « 2 000 pages de partie d'orchestre » qu'il a écrites. En 1901, année même du décès de Lina, il cherche encore à la rencontrer pour lui présenter une ultime partie de son œuvre, tout en l'entretenant de l'existence de la vie après la mort. Si Lina Sand paraît avoir évité de l'éconduire, la correspondance connue de Maurice Sand ne témoigne d'aucun intérêt pour le projet – ou la lubie – de ce persistant admirateur de son œuvre. La BHVP conserve une lettre de Bazille à Maurice Sand, H447, datée du 14 mars 1883, qui fait état d'un autre refus de l'Opéra et propose de lui remettre le livret « pour que vous le donniez à Saint-Saëns ou à toute autre célébrité ». Le destinataire ne semble pas avoir répondu.

Alors que s'étirole l'incursion conjointe sur les scènes parisiennes, Maurice Sand revient tout simplement à son théâtre de marionnettes. De 1867 jusqu'à la mort de George Sand en 1876, le répertoire qu'il a lui-même compilé indique la présentation de près de 90 pièces différentes sur la petite scène de Nohant. Ce sont en majorité des comédies, le genre n'étant pas étranger à la nature de l'auditoire composé d'enfants et d'adultes de passage à la campagne. Les textes sont en quelque sorte accessoires puisque l'époque en est surtout une de perfectionnement scénique sans précédent.

On cite le plus souvent le texte très élaboré que George Sand publia à ce sujet en mai 1876 dans le journal *Le Temps*, mais il y avait déjà une dizaine d'années que sa correspondance témoignait de la transformation graduelle du castelet en un véritable théâtre. À la fin de 1867, elle en informe longuement Flaubert qui apprécie beaucoup ces spectacles donnés à Nohant. « Il a fait de son théâtre de marionnettes une merveille de décors, d'effets, de trucs, et les pièces qu'on joue dans cette ravissante boîte sont inouïes de fantastique. (...) il y a représentation deux fois par semaine, et le reste du temps, on fait des trucs, et la pièce, qui continue avec les mêmes personnages traversant les aventures les plus inouïes. (...) Je suis sûre que tu t'amuserais follement aussi, car il y a, dans ces improvisations une verve et un laisser-aller splendides, et les personnages sculptés par Maurice ont l'air d'être vivants, d'une vie burlesque, à la fois réelle et impossible, cela ressemble à un rêve. (...) il y porte autant d'ardeur et de passion que quand il s'occupe de la science⁸⁸⁵. » Au fil des lettres, on voit apparaître en 1869 le baptême officiel du théâtre en « Théâtre Balandard » du nom de la marionnette *alter ego* de Maurice (**Illustration 39**) qui devient un présentateur et maître de cérémonies⁸⁸⁶, et en 1870 l'accompagnement musical et vocal⁸⁸⁷. C'est en juin 1871 qu'a peut-être eu lieu la première représentation de *Jouets et mystères*⁸⁸⁸, la féerie fantastique la plus achevée

⁸⁸⁵ *Corr.* T. XX, p. 643, 21 décembre 1867.

⁸⁸⁶ *Corr.* T. XXI, p. 699, 10 novembre 1869.

⁸⁸⁷ *Corr.* T. XXI, p. 811, 3 février 1870. Note 1. Georges Lubin fait l'hypothèse de l'achat, par George Sand, d'une invention baptisée *phonautographe* puisque le phonographe sera créé en 1877. George Sand écrit « Je viens de t'acheter une musique... Ô Balandard, mon ami, quelle musique! C'est cher, mais c'est digne de ton théâtre, ça fait le sérieux et le gai, des airs graves, des airs de danse, des chants pathétiques et des voix humaines (...) Dans une pièce sérieuse, ça peut jouer l'ouverture, une planche pour poser l'instrument et il va tout seul. »

⁸⁸⁸ Cette date, donnée par Georges Lubin dans la chronologie qu'il a établie pour l'année 1871 (*Corr.* T. XXII, p. 251), est souvent donnée mais n'est pas certaine. Elle a été inscrite par Maurice Sand dans le recueil publié en 1890, ce qu'ont retenu les Éditions du Scarabée en publiant la pièce en 1954, et Lubin

de Maurice Sand et la seule à avoir été vraiment retenue par la postérité, tandis que 1872 voit apparaître « un corps de ballet de son invention, qui danse au son du mirliton et qui ne manque pas de désinvolture⁸⁸⁹ ». Pour les fêtes de la fin d'année 1874, il travaille à un système qui lui permettra de manipuler à lui seul un nombre imposant de personnages, il met au point un procédé par lequel ses marionnettes « toutes marchent et gesticulent grâce à un mécanisme qu'il fait aller avec ses pieds⁸⁹⁰ ». L'avancée est telle que George Sand, s'adressant au début de 1875 à Édouard Cadol, le dramaturge parfois complice de cette aventure, évoque « des perfectionnements matériels qui vous permettront un jour de leur confier des pièces à grand spectacle⁸⁹¹ ». Lorsque s'ouvre le même automne la « saison » du théâtre Balandard (qui ferme en été), George Sand supplie son ami Charles-Edmond Choïecky de venir admirer à Nohant ce progrès extraordinaire. « Il est tout dans son théâtre à lui tout seul, auteur, acteur (tous les acteurs à lui seul), décorateur, lampiste, machiniste, etc. Il a inventé un système nouveau pour mettre, à lui seul, trente personnages en scène. Balandard vous enverra une lettre d'invitation en règle **(Illustration 40)**. »

Bertrand Tillier a mené une observation technique très précise du castelet toujours visible à Nohant ainsi que des plans dessinés par Maurice Sand, aujourd'hui conservés à la BHVP⁸⁹². En s'appuyant aussi sur les écrits de George Sand, il démontre que le « bricoleur de génie » que fut Maurice Sand avait créé en miniature un petit théâtre qui pouvait tout à fait se comparer au grand théâtre, et dont les cadres techniques n'avaient pratiquement plus rien à voir avec les sommaires baraques de Guignols encore fréquentées à l'époque. Situé à deux mètres du sol, le vaste castelet, dont il faut rappeler qu'il recevait des marionnettes à gaine manipulées par les mains d'un opérant situé sous la scène, se présentait au spectateur avec tous les attributs des théâtres de l'époque, grâce à un certain nombre de trucages : éclairage par quinquets externes, jeu de réflecteurs en papier brillant aptes à moduler la lumière et à la concentrer sur les décors ou les

aura fait de même. Mais ni l'Agenda de 1871 ni la Correspondance n'en font mention. Les notes de Maurice Sand lui-même, conservées à la BHVP dans un Memento, situent plutôt la pièce en octobre 1875, comme l'attestent plusieurs mentions à l'Agenda pour la même période. Il se peut toutefois qu'il s'agisse d'une refonte.

⁸⁸⁹ *Corr.* T. XXIII, p. 228, 19 septembre 1872.

⁸⁹⁰ *Corr.* T. XXIV, p. 144-145, 5 décembre 1874.

⁸⁹¹ *Corr.* T. XXIV, p. 184, 2 janvier 1875.

⁸⁹² Tillier, *op.cit.*, p. 45-57.

personnages, cintres mobiles portant des lampes, herses avec verres filtrants pour produire des couleurs d'atmosphère, usage de lanternes magiques pour mettre en scène des couchers ou levers d'astres en mouvement, techniques fumigènes et feux de Bengale au soutien d'effets fantastiques. Ces procédés, rappelle Tillier, étaient adaptés d'usages déjà en vigueur dans les grands théâtres mais Maurice Sand a créé de toutes pièces, pour les burattini, une machinerie qui a mis fin aux limites de ce type de spectacles assujettis à la dextérité de manipulateurs coincés dans l'espace restreint sous une scène sans plancher. Un ingénieux système de coulisseaux, percés de trous accueillant plusieurs personnages et de multiples accessoires, étaient constitués en traverses pouvant faire apparaître simultanément plusieurs plans. En fond de scène ils portaient une multitude de marionnettes faisant assemblée, on pouvait les plier et déplier au besoin en éliminant les temps morts de changements de décor. Telle est l'invention qui permettra à Maurice Sand de devenir « un théâtre à lui tout seul ».

Tout en demeurant un théâtre « à côté », pour reprendre l'expression d'Olivier Bara à propos des expériences de Nohant, la scène des marionnettes atteint au statut de véritable œuvre de création, proposition complète d'un homme de théâtre⁸⁹³. Une ouverture, une saison, des invitations, le modèle de sociabilité du Théâtre Balandard correspond à celui que pratiquent les directeurs de théâtres reconnus. Les inventions scéniques, aptes à multiplier décors et rôles en reléguant les guignols à leurs facéties répétitives, transforment les possibilités dramaturgiques elles-mêmes. C'est ainsi que Nohant, qui fut le banc d'essai du théâtre parisien de George Sand, est devenu celui du troisième castelet parisien de Maurice Sand, appelé au succès dans la capitale quelques années plus tard.

Pour l'heure, au moment où George Sand aborde son dernier hiver, son émerveillement devant la féerie de début d'année atteint un sommet et modifie même son regard sur le spectacle qu'elle a longtemps présenté comme un « amusement ». Elle propose au quotidien *Le Temps*, avec le concours de Charles-Edmond pour la publication, un article

⁸⁹³ Anne Pellois rappelle que l'expression « théâtre à-côté » a été utilisée par Antoine en 1887 à l'ouverture de son Théâtre libre. Pellois, Anne. « Petites revues d'à-côté : des affinités électives aux projections idéales », *Medias19* www.medias19.org/index.php?id=2906 Elle voulait souligner le caractère des théâtres d'avant-garde, « véritables petits laboratoires de formes et de pratiques au service d'une esthétique nouvelle (...) ». L'observation est d'autant plus intéressante que les pratiques institutionnelles de Maurice Sand – un théâtre privé sur invitation et ainsi exempté de censure – sont analogues à celles que retiendra Antoine.

d'accompagnement du texte de *Jouets et Mystères*, véritable essai non seulement sur le Théâtre des marionnettes de Nohant mais aussi sur la singularité du théâtre de marionnettes en soi, pour lequel elle revendique une reconnaissance égale à celle que reçoivent les autres arts de la scène⁸⁹⁴. Elle suggère implicitement une certaine supériorité des pupazzi, comme l'avait fait en 1810 le célèbre dramaturge Heinrich von Kleist qui voyait dans le mouvement d'un danseur de bois (marionnette à fils aperçue dans la rue) une performance supérieure à celle du perfectible danseur humain.

Dernier texte à être publié de son vivant sous sa signature, cet essai a encore aujourd'hui valeur de référence dans le monde de la marionnette. Ultime approbation pour Maurice Sand, il prend rétrospectivement forme de transition vers l'étape suivante de sa carrière d'homme de théâtre, qui le mènera vers une nouvelle migration de ses marionnettes à Paris où elles connaîtront une forme de consécration préalable à une forme de postérité.

Les représentations du Théâtre de marionnettes de Nohant s'étaient interrompues en mai 1876 en raison de la grave maladie puis de la mort de George Sand le 8 juin. Le petit théâtre y demeure inanimé jusqu'en 1879, période de deuil mais aussi de changements importants dans le mode de vie de la jeune famille puisque Maurice et Lina Sand feront l'acquisition, à la fin de 1876, d'un petit hôtel particulier situé à Passy, au 16, Chaussée de la Muette. Ils s'y installent en mars 1877⁸⁹⁵. Lorsque Maurice Sand en informe le prince Jérôme Napoléon, en mai suivant, il affirme l'avoir fait par « mesure de raison et

⁸⁹⁴ Sand, George. « Le Théâtre des marionnettes de Nohant », *Le Temps*, 11-12 mai 1876. L'essai est toutefois clairement destiné à l'éloge du travail de Maurice car George Sand, tout en plaidant pour la valeur théâtrale supérieure de la marionnette, ne s'intéresse guère aux autres petits théâtres, dont celui de Louis Lemer cier de Neuville qui obtenait depuis une dizaine d'années du succès dans les salons parisiens en assignant à ses pupazzi des rôles de portraits-charges de célébrités pastichées. « En se bornant à la comédie et aux saynètes, on peut encore, sans beaucoup de peine, donner de très-jolies soirées; les marionnettes de M. Lemer cier de Neuville ont, m'a-t-on dit, beaucoup de finesse et d'esprit; il ne tiendrait qu'à lui de donner plus de développements aux moyens matériels que nous venons d'indiquer et de les mettre à la portée de tout artiste ou amateur doué comme lui de talent et d'invention. » Passage qui confirme qu'elle ne connaît le travail du marionnettiste rival que par ouï-dire et qu'elle n'y voit que divertissement sommaire. Maurice Sand ne mentionne nulle part ces soirées qui dureront pourtant jusqu'en 1891. Lemer cier de Neuville, dans ses propres ouvrages, se montrera beaucoup plus généreux à l'égard des créations des Sand, mère et fils. Lemer cier de Neuville, Louis. *Histoire anecdotique des marionnettes moderne*. Paris: Calmann Lévy, 1892, p. 91-107, ouvrage où l'on voit qu'il a fréquenté le théâtre parisien de Maurice Sand. Voir aussi, du même, *I pupazzi*. Paris: E. Dentu, 1866. La Postface rend hommage à George Sand, pour son ouvrage *L'homme de neige*, dont le personnage principal est marionnettiste.

⁸⁹⁵ Bibliothèque de l'Institut, Fonds Madeleine et Francis Ambrière, MS8186. Lettre de Lina Sand à Charles Sagnier, le 27 mars 1877.

aussi pour l'éducation des deux fillettes⁸⁹⁶». Les diverses correspondances suggèrent que la famille a repris la vie en alternance entre Nohant pour la période estivale et Paris pour les mois plus froids, on les retrouve également aux Sables d'Olonne en juillet, de 1877 à 1881. C'est à l'automne 1879, ainsi que l'indique le Memento du Théâtre des marionnettes conservé à la BHVP, que les représentations du Théâtre de marionnettes reprennent à Nohant, ce qui suggère que le couple a voulu respecter la période traditionnelle de grand deuil et de demi-deuil avant de revenir à des divertissements.

De 1879 à 1882, on proposera au manoir une trentaine de séances qui occupent les mois d'août, septembre et octobre avant le retour automnal à Paris.

3.1.4.2 Un théâtre libre à Paris

La rentrée de 1882 sera toutefois singulière. Maurice Sand a décidé d'un important agrandissement à sa maison de Passy où il fait construire au second étage un véritable théâtre pour les marionnettes dont le déménagement a lieu en octobre⁸⁹⁷. Chantier majeur où « on pose, on cogne » sans cesse, écrit-il à Lina en novembre⁸⁹⁸, l'ouverture étant prévue en décembre. Elle aura lieu le 24 décembre, véritable inauguration avec « prologue d'ouverture et tombola » comme l'indiquent les archives. Le soin avec lequel on a planifié cette ouverture dépasse le seul travail de construction. Dès le 2 octobre 1882, le journal *Le Voltaire*, sous la signature d'un dénommé Alberty et sous le titre *Un nouveau théâtre*, voulait attirer au préalable l'attention du public. « Quelle est donc cette aile que M. Maurice Sand vient d'ajouter à son joli château mitoyen du Château de la Muette, à deux pas de la gare de Passy, c'est-à-dire à dix minutes de celle de Saint-Lazare. Gageons qu'il va y monter son joli théâtre de Nohant. » Suivait un bel hommage aux multiples talents et réalisations de Maurice, agrémenté de pointes à l'égard des autres théâtres parisiens de marionnettes, notamment le populaire spectacle du britannique Thomas Holden dont les marionnettes articulées attiraient le public au Faubourg-

⁸⁹⁶ Archives nationales, Papiers du Prince Napoléon. Lettre de Maurice Sand, le 13 mai 1877.

⁸⁹⁷ Bibliothèque de l'Institut, Fonds Madeleine et Francis Ambrière, MS8186. Lettre de Lina Sand à Charles Sagnier, octobre 1882.

⁸⁹⁸ BHVP, Fonds Sand, H219, le 3 novembre 1882.

Poissonnières et qu'Alberty réduisait à un teneur de « ficelles⁸⁹⁹». Et sans attendre, le jour même de l'ouverture, un ami de Maurice dans le milieu du théâtre, Édouard Philippe, signalait l'inauguration en précisant que « seuls quelques privilégiés ont été conviés à cette fête intime⁹⁰⁰».

Souvent produite par une plume amie, la critique des représentations du nouveau théâtre sera toujours louangeuse, parfois dithyrambique. Le journaliste Arnold Mortier, qui tient la chronique théâtrale du *Figaro* sous le pseudonyme *Un monsieur de l'orchestre*, donne une description détaillée des lieux et décrète qu'il s'agit d'un « théâtre complet, le plus complet, le mieux outillé, le plus ingénieusement machiné qu'il y ait au monde en comprenant les Opéras de Paris et de Vienne⁹⁰¹», rien de moins. En mai et juin 1883, l'ami Armand Silvestre signe dans *Gil Blas* puis dans *Le Jour*, des articles où il annonce qu'il aimerait proposer ses propres créations scéniques au talent de Maurice Sand dont il admire particulièrement l'ironie politique. Dans la revue *La vie moderne*, l'auteur de comédies Victor Jannet s'extasie devant la précision des décors – Maurice a minutieusement recréé un estaminet de province – et voudrait se mettre « à genoux » devant la perfection des marionnettes elles-mêmes. La pièce de résistance, signe de la résilience du théâtre de Passy, paraît toutefois dans la revue *L'Art* en mars 1885, sous la signature de l'auteur dramatique Adolphe Badin, en deux livraisons accompagnées de nombreuses illustrations signées Mars⁹⁰² (**Illustration 41**). On y fait l'histoire de ce théâtre depuis les pantomimes de 1846 en compagnie de Chopin jusqu'à l'arrivée et l'installation à Passy où le théâtre est décrit sous toutes ses facettes : répertoire, spectateurs dont apparaît une longue liste nominale et prestigieuse, vedettes marionnettes principales, effets scéniques, décors, machinerie, coulisses et ateliers attenants. « Si Maurice Sand n'a pas inventé les marionnettes, peut-être peut-on dire qu'il les a poussées à un tel degré de perfectionnement qu'il les a faites siennes. Le Théâtre des marionnettes de Passy est quelque chose d'absolument original et nouveau; et faire du nouveau,

⁸⁹⁹ « Un nouveau théâtre », *Le Voltaire*, 2 octobre 1882.

⁹⁰⁰ Les articles parus à propos du Théâtre des marionnettes à compter de 1882 ont été colligés par Maurice Sand lui-même qui les conservait dans un cahier. Celui d'Édouard Philippe est un imprimé daté du 24 décembre 1882 mais le nom de la publication n'a pas été reporté sur la coupure de presse.

⁹⁰¹ « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, 22 mai 1883.

⁹⁰² *L'Art*, N° 499 et N° 500, 1er et 15 mars 1885.

aujourd'hui peut-être plus que jamais, n'est-ce pas ce qu'il y a au monde de plus difficile et de plus rare? »

Même en faisant la part de la complaisance puisque tous ces compliments sont issus du milieu théâtral que fréquente Maurice, force est de constater que l'admiration est fondée sur une abondance d'observations étayées. À travers celles-ci, on peut constater que le théâtre de marionnettes de Nohant, devenu le Théâtre de marionnettes de Passy, a encore évolué. L'ampleur de la salle, qui peut accueillir plus de cent personnes selon Badin, a permis d'installer divers instruments de musique et de faire orchestre, l'éclairage est désormais au gaz et maximise les effets d'optique dont Maurice est passé maître des réglages, les décors sont étudiés en fonction de la profondeur de la salle, le plafond voûté permet d'agrandir le castelet, les coulisses voisinent des ateliers de fabrication et de couture de même que des réserves d'accessoires et de décors, les affiches sont professionnellement imprimées⁹⁰³. Et le répertoire lui-même, repris de Nohant, accueille aussi des créations personnelles de Maurice où il s'en donne à cœur joie avec des intrigues fantastiques – *Balandard aux enfers*, mystère-féerie créée en 1886 – ou politiques – *Le conseil municipal*, *Le candidat*, *Nous dînons chez le colonel*, comédies créées à Nohant mais enrichies et fort appréciées à Paris.

Les comptes rendus font grand cas de la volonté de Maurice Sand de réserver les spectacles à des invités plutôt que de proposer une entrée sur achat de billets. Bertrand Tillier voit là une coquetterie ou une astuce pour créer un effet de rareté mais on ne saurait écarter que Maurice Sand, à l'époque où il propose ce théâtre insolent sous forme de rendez-vous bimensuel où un public enthousiaste siffle et apostrophe les acteurs, comme l'écrit Badin en rapportant un passage de satire contre les gendarmes, ait voulu surtout échapper à la censure. Car nous sommes dans un véritable théâtre où on se rend pour le spectacle et non dans un salon où l'on se rend causer avec agrément de spectacle. La piste nous est donnée par les travaux exhaustifs et spécialisés de madame Odile Krakovitch sur la censure au théâtre au 19^e siècle⁹⁰⁴. Elle rappelle comment le célèbre metteur en scène André Antoine avait trouvé le moyen de se soustraire à la censure en

⁹⁰³ BHVP, Fonds Sand, H478. Lettre du 31 mai 1883, de l'imprimeur Chamerot à propos de l'affiche pour la première représentation de la pièce *Le candidat* qui aura lieu le 2 juin 1883.

⁹⁰⁴ Krakovitch, Odile. *Hugo censuré : la liberté au théâtre au XIXe siècle*. Paris: Calmann-Lévy, 1985.

créant un théâtre privé où le public n'était admis que sur invitation, ce qui le dispensait de soumettre les textes aux censeurs qui sévissaient toujours au début de la Troisième république. En réponse à notre question, Odile Krakovitch affirme que tous les spectacles à texte étaient soumis à cet examen préalable et que des cartons entiers de pièces pour marionnettes sont à ce jour conservés aux Archives nationales de France à titre de documents administratifs⁹⁰⁵. Moins rigoureuse après le second Empire, cette censure ne fut tout de même pas levée formellement avant le début du 20^e siècle. Les satires qu'affectionnait Maurice pourraient l'avoir poussé à la prudence. Si tel était le cas, le caractère transgressif de la pratique du « théâtre privé » avait au surplus l'avantage de donner un piquant mondain à l'expérience. Le public fut au rendez-vous de cette rébellion discrète, sinon camouflée⁹⁰⁶.

Le Memento du répertoire en clôt la liste en avril 1886 et aucun des articles conservés par Maurice ne va au delà de 1885. On ne sait s'il faut en conclure que les représentations ont alors cessé, certaines notes expédiées à Passy pour accepter ou décliner des invitations sont datées de 1887 parmi celles qu'on peut trouver à la BHVP. En 1886 et 1887 par contre, Maurice Sand revient plus souvent à Nohant pour tenter de reprendre en mains la propriété et ses abords qui sont dans un état de grande détérioration, ce qui peut avoir signifié un ralentissement ou une suspension des spectacles parisiens dont il est le seul maître-d'œuvre. Chose certaine, c'en est fini en 1888. Il se trouve à Nohant en mars quand Lina lui annonce que leur maison de la Chaussée de la Muette est désormais sous le coup d'un avis d'expropriation. Son indignation s'accompagne d'une résignation immédiate. « Ce n'est pas une tuile mais un toit tout entier qui nous tombe sur la tête et écrase notre petit nid de Passy où nous étions si tranquilles avec Balandard qui donnait des soirées. Je craignais et je m'attendais bien à être délogé un jour ou l'autre par toutes ces belles inventions de chemins de fer aériens et souterrains. Enfin, c'est comme ça, Paris n'est pas un endroit où l'on puisse vivre tranquille longtemps. Il faut bon gré mal

⁹⁰⁵ Courriel d'Odile Krakovitch à l'auteure, le 4 mars 2011

⁹⁰⁶ Parmi les spectateurs que distingue Adolphe Badin en 1885, citons des familiers des Sand dont Tourgueniev, Armand Silvestre, Guy de Maupassant, Édouard Cadol, Paul Ferrier, Jean Aicard, Paul Meurice, Édouard Philippe, Victor Jannet, Henri Amic, Calmann Lévy, Ollendorff, madame Henry Gréville (Alice Durand), Pauline Viardot, et aussi plusieurs artistes, Schulzenberger, Grandsire, Pomery, Desbordes-Valmore (le fils), Aimé Millet, Mars, Clerh, Porel, Saint-Germain, Sully-Lévy, Fréville. Quelques correspondances à propos des invitations, acceptées ou déclinées, proposent aussi les noms de Ludovic Halévy, Henri de la Pommeraye, Louis Ulbach, Emmanuel Arago, et d'un diplomate chinois.

gré en prendre son parti d'être exproprié et de ficher son camp. Ainsi c'est fini, Passy! Je ne veux certes pas racheter un autre immeuble, une maison, un jardinet ailleurs. J'en prends mon parti en philosophe et tout droit. » Il lui annonce qu'il ramènera tout à Nohant où il veut désormais s'établir en permanence. « Je renonce à la capitale et à y demeurer, (...). Je regrette mon nid; mais j'en referai un autre ici où j'ai vécu, où je dois mourir, pas loin de ma mère⁹⁰⁷. »

Sa retraite, même formulée sur ce ton attristé et définitif, n'en est que partiellement une. Aussitôt rentré à Nohant il remet sur le métier le projet de recueil de saynètes, y travaille en incluant sa création récente à Paris, et obtient une confirmation de publication de la part de Calmann Lévy. Au début de 1889, année de son décès, il négocie une parution dans *Le Paris illustré*⁹⁰⁸. Il mourra toutefois en septembre, et le recueil paraîtra enfin en 1890⁹⁰⁹.

3.2 Un autre Maurice Sand

Il serait vain de s'attarder à réfuter le répétitif mantra des biographes qui ont fait de Maurice Sand un fils inconsolé et inconsolable, mort de langueur après treize années qui auraient dû, si ce diagnostic était le bon, en être d'inactivité neurasthénique⁹¹⁰. Ces sornettes n'ont pour seule excuse que d'avoir été inspirées par des propos de sa fille Aurore, qui avait dix ans à la mort de George Sand, et qui fut certes très impressionnée par la forte et réelle expression du chagrin de son père (il alla jusqu'à abattre, au lendemain des funérailles, les grands tilleuls qu'elle avait fait planter pour la naissance de ses enfants). À bien y regarder, toutefois, son deuil profond ne fut pas plus insurmontable

⁹⁰⁷ BHVP, Fonds Sand, H243. Lettre du 3 mars 1888. Une semaine plus tard, dans une lettre du 10 mars, il réclame déjà qu'on lui expédie tous ses albums de dessins « depuis le voyage à Majorque jusqu'en 1887 » et il insiste. « As-tu bien compris que c'est le commencement de mon changement de résidence? »

⁹⁰⁸ BHVP, Fonds Sand, H271, H275. Les lettres sont du 24 décembre 1888 et du 2 janvier 1889. Dans cette dernière, où il annonce qu'on lui a pris une pièce à « 50 centimes la ligne », il évoque des problèmes de rhumatisme et d'estomac, signes annonciateurs du déclin de sa santé, qui sera désormais rapide.

⁹⁰⁹ Sand, Maurice. *Le théâtre des marionnettes*. Paris: C. Lévy, 1890.

⁹¹⁰ BHVP, Fonds Sand, H278. Une lettre du 6 janvier 1889 évoque sur un ton amusé la visite du docteur qui lui a dit qu'il avait « de l'eau dans l'estomac ». Cette lettre est la dernière correspondance de Maurice à Lina dans le Fonds Sand de la BHVP. L'enveloppe porte une note, de la main d'Aurore : « Début de la constatation de la maladie de foie mortelle. »

que tant d'autres, atténués sinon guéris par les consolations familiales et le passage du temps.

Le comportement de Maurice Sand, entre 1876 et 1889, n'est certainement pas celui d'un homme en dépression profonde, en bonne voie de mourir de tristesse comme on l'a si souvent écrit. Quelques mois à peine après la mort de sa mère, on l'a vu, il acquiert un hôtel particulier dans la capitale. Il reprend les représentations de son théâtre de marionnettes à Nohant en 1879 avant de se lancer à Paris dans la rénovation majeure de sa nouvelle propriété et dans la création d'un véritable théâtre au sein duquel il assume toutes les fonctions, de la gestion de la construction jusqu'à la performance de scène en passant par la confection des textes, décors, machineries. Il présente des œuvres au Salon en 1879 et 1880 et se désole vivement d'y être refusé en 1881. À la même époque, comme en témoigne sa lettre à Jérôme Napoléon en 1881, il a repris l'écriture de romans dont l'un est achevé et l'autre – le manuscrit inédit de plus de 600 pages que nous avons pu consulter – est en chantier avancé. Il se livre toujours à des excursions géologiques et publie en 1879 un court ouvrage sur un atelier de silex taillés qu'il a découvert quelques années plus tôt près de La Châtre. Devenu maire de Nohant en 1874 par suite du décès du titulaire du poste, il est réélu en 1878 et tient à cette charge puisqu'il s'y présente à nouveau en 1881 et subit la défaite. Il participe comme exposant à l'Exposition universelle internationale de 1878 et y remporte une Médaille d'argent pour avoir réalisé une *Coupe stratigraphique, géologique et agronomique du département de l'Indre*⁹¹¹. Le succès de son théâtre à Paris est tel qu'il en négligera le domaine de Nohant malgré sa valeur affective, ce que lui reprochera sa sœur Solange en 1886⁹¹².

L'une des nombreuses versions remaniées que le biographe Maurice Toesca donnera de sa thèse de 1928 portant sur l'amour de George Sand pour son fils, s'intitule *Une autre George Sand*⁹¹³. L'étude du parcours créateur de Maurice Sand, sinon de sa vie, ferait plutôt apparaître *un autre Maurice Sand*, différent et parfois étranger aux descriptions

⁹¹¹ La carte d'exposant de Maurice Sand est conservée au Fonds Maurice Sand de la Bibliothèque Beinecke, Université Yale.

⁹¹², Bibliothèque Beinecke (Yale). Fonds Solange Sand. Lettre de Solange Sand à Maurice Sand, le 24 décembre 1886. Elle évoque l'idée de lui racheter elle-même le domaine de Nohant et l'incite à relever la maison « de l'effroyable abandon où elle est, avec la tribu des Thomas, parquant là à cinq, et gâchant tout comme une horde arabe ». On suppose qu'elle s'en prend aux régisseurs du domaine.

⁹¹³ Toesca, Maurice. *Une autre George Sand d'après de nombreux documents inédits*. Paris: Plon, 1945.

sommaires qui furent pratiquement partout et pour toujours son lot dès son décès le 4 septembre 1889. Des notices nécrologiques jusqu'à la plupart des ouvrages approfondis ou même savants dans l'univers des études sandiennes, les clichés à son sujet se sont installés à demeure.

Le propos de notre thèse n'est pas de colliger ces poncifs, de les débusquer, de les réfuter. Nous avons plutôt voulu démonter, dans une première partie, les mécanismes de gestation d'une méconnaissance qui n'est pas seulement due à « l'ombre » que la mère a jetée sur l'œuvre de son fils mais bien, et largement, à la façon dont s'est construite la mémoire même de George Sand depuis plus d'un siècle. En seconde partie, nous venons d'étudier l'œuvre de Maurice Sand en diverses disciplines en cadrant le créateur dans son époque et en reconstituant la continuité de son cheminement. Là encore, il s'agissait de mesurer, en mettant les faits au jour, les éléments qui ont échappé au regard porté sur Maurice Sand lui-même et qui ont donc fabriqué son état de « méconnu ». Si cet examen a pu disposer des diagnostics psychologiques aussi gratuits qu'amateurs dont il fut la source involontaire – dilettantisme, dépendance affective, relation fusionnelle, indolence, jalousie malade, complexe d'Œdipe – notre contribution aura été utile mais tel n'était pas non plus notre propos principal. Maurice Sand ne nous étant plus méconnu, il s'agit désormais de situer son œuvre, plutôt que sa personne, dans l'histoire littéraire et culturelle d'une époque à laquelle il a pleinement appartenu mais à laquelle ses modes de création pouvaient difficilement s'arrimer. Sans qu'il soit parfaitement englobant, le concept de *transversalité*, que nous avons exposé en introduction à la thèse, nous servira d'instrument pour trouver, dans son parcours de création, une cohérence que son temps ne pouvait reconnaître.

IV – MAURICE SAND, UNE PART DE LIBERTÉ

4.1 Une création en modes méconnus

À la défense et illustration d'une lecture sociologique de l'œuvre littéraire ou artistique, Pierre Bourdieu pose en prologue de son maître-ouvrage sur les « règles de l'art » un chapitre qui a désormais rang de classique, intitulé *Flaubert analyste de Flaubert*⁹¹⁴. Il y étudie un seul ouvrage, *L'éducation sentimentale*, paru en 1869, dont il veut démontrer que les lectures critiques, pour la plupart attachées au seul texte, sont constamment passées à côté de sa valeur première qui est de mettre au jour « la structure de l'espace social dans lequel son auteur lui-même était situé⁹¹⁵ ». Lire l'ouvrage sous cet angle le mène à imputer à Flaubert l'engendrement de la notion de « champ » artistique ou littéraire, que Bourdieu définit et propose comme outil d'analyse de l'œuvre, recevable au même titre que l'analyse littéraire classique. C'est dans l'étude du « champ » que se dévoilent les « règles de l'art », sous deux angles : celui qui couvre les rapports entre les milieux artistiques et l'ensemble des forces à l'œuvre dans une société, et celui qui dévoile les mécanismes spécifiques gouvernant l'intérieur même de ces « champs » dont Bourdieu affirme la relative autonomie. Non seulement peut-on dégager un portrait d'ensemble de l'espace social où se situe le monde de l'art mais, et c'est là le défi qu'il s'impose en s'élevant contre les théories littéraires attachées au seul texte, on peut éclairer l'œuvre d'un auteur singulier en mettant au jour sa position à l'intérieur du champ.

Limpide, le prologue rend ainsi acte à Flaubert d'avoir donné corps à ce qui deviendra, à la fin du 20^e siècle, la plus féconde assise d'une analyse sociologique de la littérature ou de l'art, en éclairant les différentes « trajectoires » qui se proposent à l'individu à compter du moment où il fait son entrée dans ces champs particuliers. Dans *L'éducation sentimentale*, les jeunes adultes que l'écrivain met en scène avant leur vieillissement connaîtront ainsi des destins différents selon des facteurs dont la force est telle que leur propre contrôle en est limité. « (...) leurs trajectoires seront déterminées par la relation

⁹¹⁴ Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p.17-81.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

entre les forces du champ et leur inertie propre⁹¹⁶.» L'emploi du terme connoté « inertie » marque ici la lourdeur de leur héritage, qu'il s'agisse de leurs dispositions ou de leur capital matériel ou symbolique. C'est dire – et Bourdieu y revient sans cesse avec Flaubert – que ces trajectoires sont d'abord le lieu d'un combat où les déterminations préalables, forces du champ et inertie propre, se présentent comme des appuis ou des obstacles. La survie des individus dépend de leur capacité à se mouvoir dans cet univers complexe sinon piégé, donc de leur « volonté de réussir ». Entre l'échec et la réussite, les conduites et cheminements sont divers et les jeunes personnages créés par Flaubert incarnent plusieurs possibles qu'étudieront Bourdieu, et surtout ses disciples, sous forme de « positions » de groupes ou d'individus à l'intérieur des champs artistiques ou littéraires.

Nous avons évoqué plus haut la position mineure obvie de Maurice Sand dans ces champs auxquels il a appartenu par son travail à la fois plastique et littéraire. En reprenant la fructueuse méthode de Bourdieu qui lie l'analyse externe des conditions de production d'une œuvre à l'analyse interne de celle-ci, le chemin serait tracé pour comprendre les causes de l'échec de Maurice Sand, héritier d'un énorme capital symbolique par sa mère et d'un appréciable capital social par sa situation de rente, mais plombé par son inertie propre, mélange de dispositions limitées, de pratiques artistiques excentrées, et de volonté insuffisante de réussir. Outre la construction déformée de sa mémoire, retracée au sein d'un vaste corpus au début de notre thèse, la méconnaissance qui fut et demeure son sort serait la conséquence directe de son échec à conjuguer diverses conduites à l'intérieur des champs qu'il a tenté d'investir. À terme, tout simplement, il fallait bien « méconnaître » puisqu'il n'y aurait bel et bien rien eu à « connaître ».

Ce qui nous arrête sur cette voie est le cas de figure qu'offre la trajectoire de Maurice Sand, souvent en porte-à-faux avec les « règles » mises au jour par Bourdieu qui, il est vrai, n'accorde guère d'importance aux vastes entre-deux situés entre échec et réussite et qui tend même, on le verra, à les renvoyer sans façon aux limbes de son désintérêt.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

Indifférence qui ne saurait agir comme une interdiction de passer, le sociologue nous y invite lui-même. Se mettant en scène dans *Les règles de l'art*, Bourdieu se présente comme un résistant à la dissertation « sur les sujets imposés de la routine scolaire » qu'il déteste depuis son âge tendre, et comme un rebelle sinon aux questions théoriques dont il a fait son univers, du moins à ceux qui calent leurs interprétations dans les certitudes proférées par des « pères fondateurs⁹¹⁷ ». Il invite du même souffle à soumettre les canons de la théorie à des études de cas, à des analyses empiriques dont la modestie n'exclut pas la valeur. Du moins est-ce le point d'appui que nous voulons retenir, pour notre propre étude, de son plaidoyer beaucoup plus complexe contre la *doxa* littéraire⁹¹⁸ qui selon lui se refuse à « l'objectivation », c'est-à-dire à une approche scientifique rigoureuse des œuvres littéraires. Ainsi, et malgré les apparences d'une affaire entendue au sens désormais « fondateur » qu'a pris la théorie du champ, le cas de Maurice Sand, vu de plus près en recourant aussi à l'analyse externe et interne de l'œuvre, est de ceux qui peuvent ajouter à la discussion sur les forces qui gouvernent les champs si bien cartographiés par Flaubert, point de départ idéal pour notre propre analyse.

Tant dans le texte même de *L'éducation sentimentale* que dans la lecture qu'en propose Pierre Bourdieu, on est frappé par l'analogie entre la situation du personnage principal, Frédéric Moreau, et celle de Maurice Sand. Outre qu'ils appartiennent à la même époque – celle des jeunes aspirants artistes qui sont aux études à Paris au tournant des années 1840 – ils sont aussi des héritiers d'une certaine fortune familiale et des aspirations intellectuelles de leur mère, ils vivent dans la capitale en conservant des liens avec la province d'où ils sont issus⁹¹⁹. Ils nourrissent alors, comme le résume Bourdieu à propos

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 292.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 303.

⁹¹⁹ On pourrait certes tenter une incursion plus audacieuse dans l'établissement d'un tel parallèle, à laquelle l'amitié entre Gustave Flaubert et George Sand pourrait n'être pas étrangère. On sait que le rapprochement entre les deux écrivains trouve son départ dans l'éloge et la défense que George Sand avait faite du fort critiqué roman *Salammô*, à la fin de 1862, œuvre qui était pourtant plus prisee par Maurice que par sa mère comme l'indiquent d'autres correspondances. Maurice était un admirateur inconditionnel de Flaubert dont il partageait le goût pour les univers anciens et étrangers, mais aussi le regard qui se voulait détaché et distant à l'égard des passions politiques de leur temps. La longue gestation de *L'éducation sentimentale*, publiée en 1869, s'est déroulée durant les plus intenses années de l'amitié de Flaubert avec la romancière qui lui a fourni une bonne part de la matière nécessaire à l'évocation de la révolution de 1848 à laquelle il était resté plutôt indifférent, et qui a séjourné deux fois chez Flaubert, à Croisset, en 1866 et 1868. Sans avoir développé de lien particulier avec le fils de son amie, Flaubert éprouvait de la sympathie pour son contemporain Maurice et de l'intérêt pour sa modeste carrière d'écrivain comme on l'a vu dans un échange

de Frédéric « de vagues vellétés à la fois littéraires, artistiques et mondaines ⁹²⁰». La différence entre eux, majeure, se situe au terme de la trajectoire que réserve Flaubert à son personnage principal, le roman se concluant sur un constat de faillite, d'impasse, d'absence d'avenir et de repli sur d'insignifiants souvenirs. Dans le cadre et le langage particulier à Bourdieu, nous nous retrouvons là devant un jeune homme qui, dans le champ culturel, est « un héritier qui refuse l'héritage », ce qu'il rejette étant les deux termes d'une alternative : la reproduction pure et simple de son destin de bourgeois, et un engagement actif envers l'augmentation de l'héritage, investissement personnel qui aurait pu faire de lui un véritable sujet, apte à se créer lui-même comme artiste. « Frédéric ne parvient pas à s'investir dans l'un ou l'autre des jeux d'art ou d'argent que propose le monde social⁹²¹», écrit Bourdieu, et cette « indétermination passive » le range parmi les perdants dans le champ culturel ou artistique. Il sera « un être *sans gravité* (autre mot pour dire le sérieux), incapable d'opposer la moindre résistance aux forces du champ⁹²²».

Ce qui intéresse Bourdieu à la suite de cet exposé, ce n'est plus la position de Frédéric mais celle de Flaubert lui-même. Il reprend la thèse souvent évoquée – car assez évidente – de la parenté entre Flaubert et son personnage principal, tous deux issus d'une « éducation sentimentale » analogue. Le sociologue s'écarte toutefois de l'analyse classique des traits autobiographiques sous-jacents au roman. Il pose, entre le jeune Frédéric et le jeune Gustave, une distinction dirimante. Si Frédéric ne s'est pas investi dans le jeu de l'art et de l'argent, ce n'est pas faute de l'avoir espéré mais faute de vigueur et de continuité dans l'effort requis pour y pénétrer. Pour sa part Flaubert s'en est éloigné volontairement, il a pris de façon délibérée le parti de « l'indétermination » à l'égard des forces qui gèrent le champ artistique, indétermination qui n'a pas été passive,

ultérieur de lettres. Flaubert aura eu l'occasion de connaître ainsi d'assez près les aléas personnels et professionnels du parcours de Maurice Sand, qui se meut avec hésitation entre ateliers et mondanités, entre célibat et mariage, entre Paris et province, et il aura pu observer à travers lui un monde avec lequel il avait pour sa part pris distance. Au moment où Flaubert rédige le roman, Maurice a fermé son atelier des Batignolles, n'expose plus au Salon, semble avoir renoncé à tout rendez-vous avec quelque renommée, ce qui sera le sort de Frédéric. Celui-ci est constamment rappelé vers sa commune de Nogent comme Maurice vers celle de Nohant. Sans accorder trop de valeur à cette assonance, elle servirait bien cette thèse d'une mise en scène de Maurice Sand par Flaubert, mais nous ne la pousserons pas plus loin, elle est hors de notre portée et de notre propos.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 36.

⁹²² *Ibid.*, p. 46.

telle celle de Frédéric, mais bien « active », c'est-à-dire sauvée de l'impuissance par un choix de vie vouée à la création littéraire. « La compatibilité immédiate de toutes les positions sociales qui, dans l'existence ordinaire, ne peuvent être occupées simultanément ou même successivement, entre lesquelles il faut bien choisir, par lesquelles, qu'on le veuille ou non, on est choisi, c'est seulement dans et par la création littéraire qu'on peut la vivre⁹²³. » Nous ne sommes plus devant une simple « volonté de réussir » mais une décision d'y parvenir activement par un travail de création.

Dès lors ce ne sont plus toutes les « règles de l'art » que le sociologue cherche à mettre au jour mais bien celles qui quadrillent le trajet de ces « créateurs » qui, à l'exemple de Flaubert, ont été capables de se forger délibérément en sujets de leur propre création, et par là d'advenir à une position forte et dominante dans le champ artistique qui s'en trouvera lui-même modelé par leur action. Le langage bourdieusien convoqué pour la description de ces processus n'est pas loin du romanesque, il transforme le « champ » en champ de bataille : lutte, combat, rupture, affranchissement, libération. Le ton presque militant de Bourdieu est évidemment voulu, il lui permet d'apporter un autre *distinguo* majeur, cette fois entre les artistes qui occupent peut-être une position en apparence enviable dans le champ mais qui ne sont que des reproducteurs, et les véritables « créateurs » qui auront triomphé des pratiques et idées reçues pour transformer l'art de leur temps. « Les grandes révolutions artistiques », écrit Bourdieu en poursuivant le fil de sa pensée au long du 20^e siècle, « ne sont le fait ni des dominants (temporellement) qui, ici comme ailleurs, ne trouvent rien à redire à un ordre qui les consacre, ni des dominés tout court, que leurs conditions d'existence et leurs dispositions condamnent souvent à une pratique routinière de la littérature et qui peuvent fournir des troupes aussi bien aux hérésiarques qu'aux gardiens de l'ordre symbolique. Elles incombent à ces êtres bâtards et inclassables dont les dispositions aristocratiques associées souvent à une origine sociale privilégiée et à la possession d'un grand capital symbolique (dans le cas de Baudelaire et de Flaubert le prestige sulfureux d'emblée assuré par le scandale) soutiennent une profonde " impatience des limites ", sociales mais aussi esthétiques, et

⁹²³ *Ibid.*, p. 59. Notons que dans le cadre élaboré par Bourdieu, la création littéraire et la création artistique sont des termes équivalents, le nœud résidant dans l'acte de créer, de faire œuvre.

une intolérance hautaine de toutes les compromissions avec le siècle⁹²⁴.» Sans aller jusqu'à suggérer qu'hors du génie, dans le champ artistique, il n'y aurait pas de salut, la formulation proche de la tirade amène tout au moins à penser que seules les stratégies des plus radicaux et des plus talentueux – ceux qui ont des « dispositions » - peuvent tirer parti de leur position de départ, des « propriétés structurales » de leur champ, pour atteindre à la véritable « création » et par là mériter étude. Les autres sont renvoyés sans nuance au sein des « troupes », fantassins qui s'installent docilement dans le sillon des sectaires d'avant-garde ou des attardés de la tradition. On comprend mieux pourquoi le personnage falot de Frédéric Moreau en a été un de prédilection pour l'entrée en matière de Bourdieu. Griffonneur et barbouilleur très occasionnel, il se situe aux antipodes des inducteurs de « révolutions artistiques » qui stimulent la quête scientifique du sociologue. Comme il en va dans les milieux et laboratoires de recherche de tous ordres, Bourdieu est d'abord un scientifique en quête de découvertes qui changent le monde. La réussite des êtres de pointe, tel Flaubert, est mieux démontrée si sa description intègre le contraste avec l'archétype de l'échec qu'est le destin d'un Frédéric Moreau, plutôt qu'avec des destins plus métissés au sein des « troupes » présentes dans le champ, qui n'arrivent peut-être pas à grand-chose mais qui produisent néanmoins quelque chose.

Tout en se défendant de porter un jugement émotif sur l'œuvre – rhétorique de l'ineffable dont il se moque si efficacement au début de son ouvrage – le sociologue ne se transporte pas moins, avec cet éloge du créateur majuscule comme d'un « inclassable », dans le voisinage du sublime, grandeur qui tombe sous le sens et va sans dire. Il frôle aussi une « vision personnaliste de la création » qu'il va pourtant, quelques chapitres plus loin, dénoncer vivement⁹²⁵. Il est vrai que son propos liminaire, au ton polémique, voulait affirmer que la sociologie n'était pas nécessairement étrangère à « l'Unique » que célèbrent si souvent les littéraires, ni condamnée à avoir « partie liée avec les grands nombres, la moyenne, le moyen, et, par conséquent, avec le médiocre, le mineur, les minores, la masse des petits auteurs obscurs, justement méconnus (...) »⁹²⁶. En démontrant rigoureusement sa capacité d'expliquer la réussite singulière et haute dans

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 188-189.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 307.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 10.

l'art, de donner lui aussi raison à « l'Unique » par une analyse sociologique plutôt que textuelle, il s'amène ainsi à congédier ce qu'il appelle non sans mépris « la masse », « le moyen », et il se livre aux jugements péremptaires qui affirment une adéquation entre obscurité et médiocrité. Et qui, par conséquent, finissent par donner majuscule à des noms déjà retenus par l'histoire. Son canon est toutefois revu et corrigé, élagué des dominants ordinaires, pour n'en conserver que les plus battants, ceux qui ont pu, à l'instar de Flaubert, se faire « les sujets de leur propre création ». Ce n'est sans doute pas un hasard si le sociologue, oubliant un instant son souci d'objectivation, décrète des obscurs qu'ils sont « justement méconnus ». La méconnaissance prend ici couleur morale, rétribution négative bien méritée, sanction juste et non uniquement advenue, à des auteurs qui n'ont pas su se hisser au rang des Créateurs.

C'est en nous éloignant de cette perspective morale et presque moralisante que nous avons trouvé de l'intérêt à l'étude du cas de Maurice Sand qui fut et demeure certainement un « méconnu » mais dont le travail porte à la fois des marques de suivisme et des marques de création. Nul doute qu'ils furent nombreux ceux chez qui on pourrait trouver des traits semblables, parmi la « masse » que l'histoire a abandonnée à l'obscurité. Il ne s'agit pourtant pas ici de réhabiliter un de ces « mineurs » dont les talents étaient bel et bien limités – nous le reconnaissons d'entrée de jeu sans en proposer une démonstration qui serait inutile – mais de nous appuyer sur son parcours, plus connu que celui de la plupart des méconnus, pour comprendre mieux la méconnaissance. Tout comme la reconnaissance à laquelle Bourdieu préfère nous inviter, elle repose aussi sur des mécanismes particuliers qui valent d'être étudiés pour eux-mêmes.

La ressemblance entre le Frédéric de *l'Éducation sentimentale* et le Flaubert des jeunes années a mué en dissemblance radicale lorsque Flaubert a triomphé des forces d'inertie pour adopter les stratégies qui l'ont hissé vers le statut de Créateur, lorsqu'il a décidé de se déterminer de façon à se créer lui-même en tant qu'écrivain. La ressemblance entre Frédéric et Maurice Sand se mue elle aussi en dissemblance lorsque ce dernier choisit bel et bien d'entrer en carrière artistique. Comme Frédéric, Maurice a côtoyé les milieux où se jouent « les jeux d'art et d'argent » du champ où il souhaitait s'installer mais sa sociabilité artistique, malgré la timidité et la gaucherie qui l'affadissent, a été plus forte

que sa seule sociabilité mondaine. Contrairement à Frédéric, et c'est là la différence majeure entre eux, Maurice est ainsi devenu l'auteur d'une œuvre artistique et littéraire qui l'a engagé tout au long d'une vie mais qui n'a que peu ou pas trouvé d'écho. L'échec de l'un n'est donc pas assimilable à l'échec de l'autre. Celui du personnage romanesque renvoie à la tragédie du vide, à la carence de toute création, tandis que celui du personnage réel renvoie au ratage d'aspirations mises vainement en actes.

Comme on l'a constaté d'emblée, en étudiant les multiples réalisations artistiques et littéraires de Maurice Sand, ses dispositions de départ dans les champs artistiques et littéraires lui conféraient une longueur d'avance grâce à son milieu d'origine, à sa relative autonomie financière, à sa formation, à l'assentiment familial envers ses aspirations, à sa volonté de développer une sociabilité artistique active. Ces forces étaient toutefois tempérées par une absence d'adhésion à tout mouvement, cénacle, ou groupe qui auraient pu encadrer ou légitimer son parcours de création. Certes lié personnellement à de nombreux peintres, écrivains, journalistes dont il partage le quotidien à Paris ou en province et qu'il associe au besoin à ses propres projets éditoriaux ou théâtraux, on ne le trouve jamais se réclamant d'une école ou d'une tendance, et aucune archive ne contient trace d'une réflexion à ce sujet. Il y a là une situation d'écart, qu'on ne peut toutefois assimiler à un refus, mais qui s'exacerbe du fait de ses pratiques. En art, il est amené à être surtout illustrateur, en littérature il s'adonne à des récits fantastico-historiques ou historico-fantastiques la plupart du temps étrangers aux mouvements contemporains du romantisme et du réalisme, en théâtre sa prédilection et ses œuvres vont à la pantomime, à l'ancienne comédie, et surtout aux marionnettes, créations qui ont soit perdu valeur tout au long du 19^e siècle, soit ne retrouveront cours qu'après la disparition de Maurice Sand. Ses choix et ses productions le placent donc, selon le cadre et la terminologie de Bourdieu, en état « d'infériorité structurale⁹²⁷ » qui annule ou affaiblit des dispositions, héritage et volonté, pourtant bien présents au seuil de son entrée dans la vie artistique.

⁹²⁷ *Ibid.*, p.307. Bourdieu ne se livre pas au classement des métiers littéraires et artistiques et c'est en passant qu'il signale « l'infériorité structurale du vaudevilliste ou de l'illustrateur ». Ses hypothèses ont toutefois été fructueuses pour l'étude des diverses disciplines, notamment, en ce qui concerne notre objet, pour la thèse et l'ouvrage de Philippe Kaenel sur le métier d'illustrateur.

Maurice Sand lui-même, au terme de son existence, semblera attribuer son relatif échec à une insuffisance de sa volonté, si nécessaire à la réussite du « créateur ». Moins d'un an avant sa mort, alors que l'écrivaine Alice Durand, sous son pseudonyme Henry Gréville, rassemble des notes pour un texte qui lui rendra hommage, il s'en ouvre à sa sœur Solange : « Tu me fais des compliments avec Mme Gréville qui me casse l'encensoir sur le nez. Tant mieux si elle pense du bien de moi et si elle me met au rang des grands hommes de notre époque. Je ne saurais la dédire et je l'approuve. Elle me rendra heureux en me faisant sortir de ma modestie et de mon obscurité un peu volontaire. Il est vrai que j'ai bougrement travaillé toute ma vie et ce serait une récompense vers mes vieux jours de me savoir un peu plus apprécié que je ne l'ai jamais été⁹²⁸.»

S'il a manifestement manqué « un peu » de la volonté nécessaire pour entrer en création comme on se lance en bataille, et pour pratiquer les jeux qui mènent à dominer le champ culturel, cette lettre elle-même, à l'époque où elle est écrite, atteste assez que l'espoir d'un statut ne l'a jamais quitté. Reste à savoir si c'est à la carence de sa volonté, que tant de biographes de sa mère ont transformée en nonchalance, qu'il faut attribuer une position inférieure, ou si c'est plutôt l'infériorité structurale de ses métiers d'art qui a plombé son cheminement. Il est tentant de trouver la clé dans la conjugaison de ces deux facteurs mais l'effet net, on s'en rend compte immédiatement, serait de renvoyer au néant la singularité d'une œuvre, d'œuvres, dont les bribes survivantes contredisent les décrets d'une mémoire constamment biaisée, et appellent à un nouveau regard. Si le Frédéric inventé par Flaubert est « un être sans gravité », c'est parce qu'il ne s'est jamais mis à l'œuvre. Dire que Maurice Sand a manqué de détermination et que ses positions disciplinaires étaient excentrées n'enlève rien à l'existence de son œuvre et ne saurait expliquer entièrement pourquoi elle a été ignorée. Par réflexe, on convoquera aussitôt la notion de « talent » qui permit à la même époque à Gustave Doré de devenir un illustrateur célébré et fortuné malgré l'infériorité structurale de son métier. Mais on reconnaît aujourd'hui que le même Doré fut un peintre de talent alors que son époque, à ce chapitre, l'a plutôt conspué. D'autres motifs sont à l'œuvre lorsque se met en marche le mécanisme de la reconnaissance.

⁹²⁸ Fonds patrimoniaux, La Châtre. Lettre de Maurice Sand à Solange Sand, le 17 décembre 1888.

Au lieu de pêcher dans l'eau mouvante et arbitraire de la définition du talent, et tout en reconnaissant que Maurice Sand ne fut pas un grand maître de ses métiers de prédilection, nous préférons aller à la recherche de facteurs qui s'ajoutent à ceux que le modèle explicatif de Bourdieu a si bien exposés à propos de la « réussite ».

Ce qui interpelle, quand on prend le temps et le soin de retracer et d'étudier le travail de Maurice Sand en son entier, c'est évidemment son caractère multiforme. La plupart de ses contemporains, suivis par les gardiens de la mémoire de sa mère, en ont déduit avoir affaire à un dilettante, un touche-à-tout, un inconstant inapte à soutenir un véritable engagement artistique, à répondre avec continuité à l'une ou l'autre des vocations qui semblaient l'inviter. On ne pouvait attendre de regard très différent sur ses pratiques dans un siècle qui est celui de la professionnalisation de l'artiste, dont la signature ne s'attache qu'à une vocation disciplinaire. Il faudra attendre la seconde partie du 20^e siècle pour qu'apparaisse, dans le champ culturel et en général dans le champ intellectuel, une valorisation de pratiques multidisciplinaires. Celles-ci ne seront au début que voisinages et rapprochements entre créateurs qui mettent en commun, dans un même espace de scène ou d'exposition, des créations à l'inspiration parente. La pratique transversale, où le même individu s'approprie et relie à l'intérieur de son œuvre les approches de plusieurs disciplines, est de valorisation plus récente encore. Facilitée par les avancées techniques puis technologiques, elle a eu quelque temps qualité d'avant-garde mais tend aujourd'hui à devenir le mode courant attendu et soutenu tant par les forces institutionnelles que par les forces médiatiques dont les choix déterminent désormais le sort des créateurs.

Ce serait néanmoins pur anachronisme que de poser ici Maurice Sand en précurseur, incompris, des modes de création de notre temps. Nous l'avons vu, il ne se livre jamais à une réflexion un tant soit peu approfondie à propos de ses choix artistiques. Ses notes d'atelier sont anecdotiques, sa correspondance est rare et le plus souvent limitée à des considérations pratiques, les relations qu'on donne de sa conversation – tant les allusions qu'y fait sa mère que les mémoires d'amis ou de compagnons – ne révèlent rien d'autre qu'une convivialité naturelle certes particulièrement accueillante aux artistes et intolérante des ennuyeux issus des affaires ou de la politique. Ce mutisme sur les fondements de ses propres occupations, sur l'élan de ses propres motivations, pourrait

aussi être étudié comme une « infériorité » puisque, aujourd’hui comme hier, rares sont les hérauts de l’art ou de la littérature qui ne savent pas « causer », publiquement ou dans l’intimité, de leurs conceptions esthétiques. Même ceux qui se conduisent en ermites le font de façon si radicale que leur retrait devient en lui-même un discours⁹²⁹. Rien de tel chez Maurice Sand dont la retraite finale à Nohant, même dûment annoncée comme une rupture avec le milieu parisien, n’est qu’une réaction à des événements hors de son contrôle.

Incapable ou indifférent à l’idée de s’exprimer sur ce qu’il fait, Maurice Sand aura ainsi contribué lui-même, directement, à la méconnaissance qui fut son sort. Mais en s’intéressant à ce qu’il a fait plutôt qu’à ce qu’il en a dit, on est ramené à une hypothèse de base. Multidisciplinaires au départ et s’acheminant ensuite vers une véritable transversalité, ses modes de création ne sont pas arrimés à ceux de son siècle. Dès lors, à l’infériorité incontestable de ses choix de métiers dans le champ artistique de son époque, s’ajoute une inadéquation qui le place moins dans une position inférieure que dans un espace en hors-champ qui serait sans intérêt s’il n’y avait poursuivi une œuvre cohérente plutôt que versatile et dilettante. La méconnaissance tiendrait certes à la distorsion dans le processus de construction de sa mémoire, à sa position inférieure dans le champ culturel, mais aussi à une exclusion liée aux modes et contenus de sa production. Nous ne pouvons généraliser le cas de Maurice Sand mais il suggère néanmoins que le renvoi automatique des *minores* dans la catégorie des « justement méconnus » introduit, dans l’explication d’une histoire qu’on cherche à dépouiller des jugements gratuits, une notion de mérite qui appartient au domaine du péremptoire.

4.1.1 La multidisciplinarité

Né en 1823 et mort en 1889, Maurice Sand est entré en vie d’artiste au moment même où se confirme la mutation du statut de l’écrivain, du peintre, avec la constitution de véritables systèmes d’encadrement formel et informel des professions artistiques. L’expansion et la multiplication des lieux de consécration que sont la librairie ou les

⁹²⁹ Tillard, Patrick. *De Bartleby aux écrivains négatifs : une approche de la négation*. Montréal: Le Quartanier, 2011.

salons, la diffusion sans précédent d'une presse soutenue par les nouveaux moyens de l'imprimerie qui institutionnalise la critique, l'influence de l'esprit romantique appelant à échapper aux normes et valeurs reçues, mettent en place les conditions nécessaires à l'apparition autonome de ce qu'Alain Vaillant appelle la « figure auctoriale » dont il étudie surtout l'incarnation littéraire⁹³⁰. Apparu dans l'après-Révolution, ce processus de « subjectivation » de l'auteur tient, écrit-il, à une « transformation radicale du système littéraire, caractérisée par la double émergence du marché public de la littérature et de la culture médiatique ». S'instaurent ainsi, au sein du système, de véritables « stratégies d'auteurs » dont les plus grands maîtrisent les codes. Si la « sacralisation de l'art » qui s'amorce en cette période est le plus souvent étudiée en son incarnation littéraire, comme s'y emploiera aussi le philosophe J.-M. Schaeffer⁹³¹, elle correspond assez aux modes d'être du monde des beaux-arts. L'évolution y est peut-être moins spectaculaire parce que déjà amorcée au siècle précédent, elle est servie par des lieux de formation et d'expositions qui ont installé une tradition, mais les métiers plastiques vont connaître au 19^e siècle un regain d'attrait qui s'appuie aussi sur la nouvelle figure de l'auteur, sur la revendication et la recherche d'une signature propre.

On s'accorde ainsi à reconnaître que le 19^e siècle est celui de la professionnalisation du métier d'artiste. Pour advenir, cette reconnaissance d'un statut autonome ne peut dans un premier temps que mettre en place des repères identifiables, délimitations de champs visibles et reconnaissables par un public directement appelé, par les médias notamment, à participer à la consécration. Parce que le 19^e siècle est célébré comme celui de la fraternité des arts, on postule souvent une forme de perméabilité entre les disciplines. Mais cette perméabilité se limite le plus souvent à une sociabilité nouvelle, qui s'exprime par une cohabitation dans des quartiers bohèmes ou à l'intérieur de publications dont la revue *L'Artiste*, fondée en 1831 et traversant le siècle en liant formellement littérature et beaux-arts, sera un lieu de prédilection. De même, la présence de l'art et des artistes dans les productions d'écrivains – dont l'œuvre de George Sand a évidemment offert l'un des plus hauts exemples – et la revendication poétique au sein des œuvres plastiques, donnent

⁹³⁰ Vaillant, Alain. « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme* N° 148, juin 2010, p. 11-26.

⁹³¹ Schaeffer, Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard (NRF Essais), 1992.

corps à ce rapprochement. Il ne signifie pourtant en rien la disparition ou l'abaissement des frontières entre pratiques disciplinaires.

Ce sont les réseaux qui sont multidisciplinaires, rappelle Anne Martin-Fugier qui décrit les « relations très intimes entre peintres, écrivains, musiciens⁹³² ». La professionnalisation, la conquête d'un statut, l'apparition d'un marché conduisent en parallèle à délimiter le métier réservé à chacun, à revendiquer une spécificité pour chaque discipline, comme l'établit notamment Philippe Kaenel lorsqu'il étudie les rapports entre écrivains et illustrateurs, qui en sont de tensions et qui mettent à mal le principe si vénéré du *ut pictura poesis*⁹³³. Dans ses essais sur les « chemins de traverse » de l'histoire des arts, Philippe Junod le confirme en mettant en lumière l'ambivalence du Romantisme à cet égard. Baudelaire, rappelle-t-il, pouvait aussi bien invoquer la correspondance entre les arts et déplorer la confusion et les empiètements entre disciplines. Maupassant ne prisait pas qu'on se serve « d'un pinceau comme d'une plume », débat constant auquel participera Cézanne qui se voulait certes disponible à la poésie tout en se refusant à la porter sur la toile⁹³⁴. L'interpénétration des arts n'est peut-être pas aussi fraternelle que l'histoire du romantisme a voulu le croire en rétrospective, les « champs » se formaient en tenant à leur distinction, ce qui rend encore plus problématique l'appartenance simultanée à plusieurs d'entre eux.

Comme tant d'autres, Kaenel affirme pourtant que de nombreux créateurs du 19^e siècle ont été ce qu'on nommerait aujourd'hui des artistes multidisciplinaires. Son ouvrage sur le « métier d'illustrateur » repose sur trois études de cas dont le premier, celui de Rodolphe Töpffer (1799-1846), écrivain et dessinateur suisse qui fut au surplus un précurseur et promoteur du rapprochement du texte et de l'image, semble probant. Il fut, écrit-il, « l'exemple type d'un écrivain tenant la plume et le crayon, de cette double vocation, si fréquente à l'âge de la fraternité des arts⁹³⁵ ». S'il est vrai qu'en s'intéressant aux illustrateurs Kaenel a rencontré de nombreux artistes pratiquant d'autres métiers, « caricaturistes, peintres, graveurs, aquarellistes (...) écrivains, photographes,

⁹³² Martin-Fugier, Anne. *op.cit.* p.286.

⁹³³ Kaenel, Philippe, *op.cit.* p. 121-122.

⁹³⁴ Junod, Philippe. *Chemins de traverse : essais sur l'histoire des arts*. Gollion: Infolio, 2007. p. 207-210.

⁹³⁵ Kaenel, *op.cit.* p. 11.

sculpteurs », donnant donc l'impression de répondre à des vocations multiples, il reconnaît lui-même un peu plus loin que l'illustration n'est pas une vocation mais une « opportunité économique⁹³⁶ ». Et que « les artistes polyvalents sont le plus souvent définis à partir d'une vocation centrale qui annexe ou oblitère leurs pratiques parallèles⁹³⁷ ».

Malgré son scepticisme quant à l'existence d'une fraternité des arts, Junod ne s'est pas empêché d'affirmer à l'instar de Kaenel « la multiplication des doubles vocations » au 19^e siècle, comme si l'autonomisation des champs, surtout celui de la littérature qui veut se déprendre de la domination des beaux-arts, n'avait pas eu d'effet sur les situations des individus. La clé de ce paradoxe tient surtout à l'imprécision généralisée qui entoure la « double vocation », expression largement utilisée jusqu'à ce jour pour couvrir un large éventail de notions qui ont peu à voir avec la « vocation ». La langue anglaise est plus précise ici en proposant une très utile distinction entre *vocation* et *avocation*, le premier terme signifiant l'occupation ou l'engagement principal d'une personne et le second ayant le sens d'un violon d'Ingres même s'il peut prendre, dans la vie d'un individu, valeur d'intérêt majeur ou même de passion.

Junod ne tient pas compte de cette nuance en proposant Eugène Delacroix en exemple pertinent d'une double vocation. Il en fait un « peintre-écrivain », distinction anachronique puisque seul le 20^e siècle pouvait lui en reconnaître le statut. Hormis quelques articles publiés de son vivant dans quelques revues, l'œuvre « littéraire » de Delacroix est évidemment identifiée à sa correspondance et à son journal, publiés de façon posthume. Delacroix ne se percevait ni ne se voulait écrivain, pas plus que George Sand ne se voulait ni ne se percevait peintre malgré la « double vocation » dont on lui a souvent fait crédit à partir de ses dessins de jeunesse ou des dendrites de sa vieillesse⁹³⁸.

⁹³⁶ *Ibid.* p. 80-81.

⁹³⁷ *Ibid.* p. 94.

⁹³⁸ Les exemples d'Hector Berlioz (1803-1869) et de Richard Wagner (1813-1883) qui ont pratiqué de façon soutenue l'écriture critique et autobiographique serviraient mieux la thèse des doubles vocations au 19^e siècle. Le cas des musiciens a toutefois été peu étudié sous cet angle et Junod, qui s'intéresse plus à la transversalité des contenus qu'à celle des métiers, a plutôt analysé les rapprochements entre musique et peinture. Junod, Philippe. *Contrepoints : dialogues entre musique et peinture*. Genève: Contrechamps, 2006.

On doit à Bernard Vouilloux d'avoir rappelé quelques réserves nécessaires à propos de ces « passages de lignes⁹³⁹ ». Le romantisme a certes rapproché les artistes de toutes disciplines, rappelle-t-il, il a remis en cause les hiérarchies de l'ancienne « république des lettres » mais les véritables « parcours transversaux » sont demeurés très rares, notamment à cause des lourdeurs des apprentissages, la difficulté se posant surtout au passage de l'écrit à la peinture, dont les règles sont certes plus contraignantes que celles de l'expression écrite acquise avec la scolarisation. Quand l'écrivain se livre au dessin, il le fait en privé, souligne Vouilloux qui convoque Hugo, Stendhal, Flaubert, Zola, dont les incursions graphiques ne sont pas destinées à diffusion et apparaissent en marge de manuscrits. « La peinture d'écrivain commence à la ligne », écrit-il⁹⁴⁰. Directeur du colloque dont les Actes ont proposé ce texte de Vouilloux, Serge Linarès évoque en avant-propos des pratiques de dessins non reliés au texte chez quelques écrivains, dont George Sand et Théophile Gautier qui passa par une formation en arts avant de se consacrer à l'écriture, mais il impute au 20^e siècle la fréquence des doubles pratiques⁹⁴¹. Les règles y deviennent plus floues au sein du champ artistique où l'on accepte plus souvent de voir pénétrer des non-initiés, par exemple les naïfs ou les primitifs, ce qui permet de reconnaître et d'accepter les productions graphiques des écrivains.

Plus chaleureux, l'accueil que réserve le 20^e siècle à ce qu'on nomme aussi le « double talent » a pour effet de déformer le regard posé sur ce phénomène au siècle précédent. On ne compte plus les ouvrages qui veulent désormais recenser et encenser les artistes polyvalents et, retour imprévu de l'*ut pictura poesis*, ce sont les familiers du livre, les écrivains-peintres ou les écrivains-dessinateurs, qui dominent le genre. La distance temporelle s'abolit. « En France, vers 1820, tous les écrivains peignaient et dessinaient », décrète en 1957 un numéro spécial du *Courrier de l'UNESCO*, qui regrette l'absence, jusque là, d'une « étude universelle sur les écrivains en tant qu'artistes, c'est-à-dire sur les hommes et les femmes de lettres qui ont cherché à satisfaire leur besoin de s'exprimer non seulement par leur œuvre littéraire, mais également par le dessin ou la peinture

⁹³⁹ Vouilloux, Bernard. « Passages de ligne », dans Linarès, Serge, dir. *De la plume au pinceau : écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*. Valenciennes: Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 15-27.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p.23.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 8, note 2.

comme passe-temps ou à titre professionnel⁹⁴²». On y voit défiler notamment, pour la France du 19^e, Mérimée, Gautier, Sand, Musset, Hugo qui se retrouvent alignés avec Cocteau, Loti, Valéry. En 1979, la *Revue de l'Art* a publié un numéro spécial qui se voulait un répertoire international des écrivains dessinateurs ou peintres⁹⁴³. En 1983, la Maison de Balzac présente à Paris des « dessins d'écrivains français du XIX^e siècle⁹⁴⁴», exposition sans précédent qui rassemble 250 œuvres de 45 écrivains dont la liste va de la duchesse d'Abrantès à Alfred de Vigny en passant par George Sand (mais aussi, occurrence rarissime, par Maurice Sand dont on reconnaît qu'il est « avec un certain dilettantisme » à la fois écrivain, peintre et dessinateur). Les albums de belle facture prennent ensuite la relève et proposent un regard plus savant. Ce sera celui du commissaire et critique d'art Serge Fauchereau qui étudie en 1991 dans *Peintures et dessins d'écrivains*⁹⁴⁵ les différentes formes de doubles pratiques selon les mouvements esthétiques auxquels elles se rattachent. En 2010, après avoir dirigé le colloque évoqué plus haut, Serge Linarès présente la « tentation plastique » des écrivains, du 18^e siècle à nos jours, où le déploiement iconographique donne corps à un cheminement qui va des « commencements romantiques » jusqu'aux transversalités contemporaines⁹⁴⁶. Parcours semblable à celui, toutefois plus limité à la France, que proposera l'année suivante un ouvrage lié à une exposition majeure de l'Institut mémoire de l'édition contemporaine (IMEC) à Caen⁹⁴⁷. Importante et imposante production en sus de la liste des monographies consacrées aux « dessins de », qui jouent sur la séduction des écrivains les plus célèbres, notamment Baudelaire, Apollinaire, Proust, Rimbaud. George Sand a obtenu, à cet égard, plus de reconnaissance que son fils, grâce au bel album proposé en 1992 par Christian Bernadac.

La partie est donc inégale pour les « peintres qui ont également consacré leur talent aux lettres » dont le fameux numéro du *Courrier de l'UNESCO* évoquait l'existence sans

⁹⁴² « Peintures et dessins de grands écrivains », *Courrier de l'UNESCO*, numéro 10, août 1957.

⁹⁴³ « Les écrivains-dessinateurs », *Revue de l'Art*, N° 44, 1979. Introduction par W. Hofmann.

⁹⁴⁴ *Dessins d'écrivains français du XIX^e siècle : exposition, 25 novembre 1983-26 février 1984, Maison de Balzac, Ville de Paris*. Paris: Maison de Balzac, 1983.

⁹⁴⁵ Fauchereau, Serge. *Peintures et dessins d'écrivains*. Paris: Belfond, 1991.

⁹⁴⁶ Linarès, Serge. *Écrivains artistes : la tentation plastique : XVIII^e-XXI^e siècle*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2010.

⁹⁴⁷ Bustarret, Claire, et al. *Dessins d'écrivains : de l'archive à l'œuvre : actes du colloque tenu à l'Abbaye d'Ardenne les 18 et 19 février 2008*, Paris: Éd. le Manuscrit, 2011.

juger utile de s'y intéresser. Leur correspondance, à l'instar de celle de Delacroix, a attiré l'attention et les avancées de l'archive la mettent désormais à l'honneur, comme on a pu en admirer les artefacts avec l'exposition et le catalogue que le Musée des lettres et des manuscrits a présentés en 2011⁹⁴⁸. Mais la recherche à leur sujet est encore restreinte, si l'on excepte le colloque dirigé en 2005 par Florence Godeau sur les peintres-écrivains au 20^e siècle, plus haut évoqué, ou les travaux de Laurence Brogniez sur les peintres-écrivains belges, qui n'ont pas d'équivalent pour la France. C'est l'Université libre de Bruxelles qui est l'hôte de la base de données *Pictoriana*, répertoire de tous les peintres-écrivains belges connus, de leurs écrits démarqués par genre, de leur sociabilité⁹⁴⁹. Tant Florence Godeau que Laurence Brogniez, au colloque de 2005, situaient au 20^e siècle l'apparition de véritables œuvres littéraires d'artistes. Elles y voyaient même poindre tout récemment un « genre », celui du « roman d'artistes » qui attesterait d'un renversement de fortune, de « la position dominante des arts visuels dans le monde culturel, conquise aux dépens de la littérature, dont nombre d'articles et d'essais récents annoncent, déplorent ou analysent la fin⁹⁵⁰ ». Il était sans doute un peu tôt pour célébrer la fin de la disette puisque le seul lieu qui se consacre avec quelques continuité en France aux écrits d'artistes, celui des éditions *Nanga* fondées en Bretagne en 1991 mais plus actives depuis 2012 avec la publication d'une revue⁹⁵¹, peine à se maintenir sous format papier ou numérique.

Modeste mais signifiant travail que celui de Richard Hobbs, de l'université Bristol au Royaume-Uni qui, avec les instruments de Bourdieu, s'est penché sur le peintre-écrivain dans le champ littéraire de la dernière moitié de ce siècle⁹⁵². Le peintre-écrivain apparaît surtout en fin du 19^e siècle, et selon la typologie que Hobbs a pu dresser, ses écrits ne sont que très rarement de fiction. Il s'agit plutôt, dans l'ordre, d'écrits d'atelier, de journaux intimes, d'autobiographies, de correspondances, d'articles critiques. Le roman et la poésie se trouvent au dernier rang, les exemples en sont rares : Vlaminck atteignait

⁹⁴⁸ Delaporte, Marie-Laure. *Des lettres et des peintres : Manet, Gauguin, Matisse : confidences de quarante artistes*. Paris: Beaux-arts éditions : Musée des lettres et manuscrits, 2011.

⁹⁴⁹ <http://www.pictoriana.be/> (vérifié le 7 décembre 2014).

⁹⁵⁰ Godeau, *op. cit.*, p.7

⁹⁵¹ www.revuenanga.com (vérifié le 12 novembre 2014).

⁹⁵² Hobbs, Richard. « Le peintre-écrivain », *Le Champ littéraire 1860-1900 : études offertes à Michael Pakenham*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1996.

la cinquantaine quand il se lança en fiction et poésie, auteur d'une vingtaine d'œuvres aujourd'hui peu connues. Félix Vallotton s'y met aussi sur le tard et ses romans demeureront soit inédits soit publiés de façon posthume. Le Douanier Rousseau tente vainement sa chance au théâtre. On ne peut vraiment affirmer ici des « doubles vocations » : les seuls noms de peintres qui ont mené en parallèle de véritables carrières littéraires sont ceux d'Eugène Fromentin (1820-1876) et, jusqu'à un certain point, d'Odilon Redon (1840-1916).

En intitulant *La plume et le pinceau*⁹⁵³ l'ouvrage majeur qu'il a consacré à Odilon Redon, Dario Gamboni nous mène à la nuance importante que nous tentons d'établir. L'écriture de Redon, qui fut certes constante, y est étudiée sous la forme de légendes à ses œuvres picturales, de textes de catalogues, de journal et de carnets personnels que Redon ne destinait pas à publication et qui ont été réunis de façon posthume en 1922. Nous sommes donc toujours, dans cette étude, en marge des tableaux. À la différence de Delacroix toutefois, Redon se livrait à l'écriture de fiction mais il aura fallu attendre 2005 pour que ces travaux trouvent un public. Retrouvées dans ses archives, quelques nouvelles fantastiques ont été publiées en 2011 par la Réunion des musées nationaux, dans le cadre de la rétrospective qui lui était consacrée au Grand Palais⁹⁵⁴.

L'étude de l'écriture des peintres connaît aujourd'hui une fortune critique grandissante qui résulte des nombreuses pratiques transversales d'artistes contemporains mais aussi de la publication ou de l'exposition d'une foule de documents d'artistes, notamment des archives, qui relèvent certes de l'expression écrite mais non d'une stratégie d'auteur. Laurence Brogniez insiste sur cette nuance. « Très souvent, l'écrit de peintre ne se donne pas d'emblée comme un texte littéraire : l'invention du peintre comme auteur est en effet parfois le résultat d'un travail éditorial posthume assorti d'un commentaire critique conséquent⁹⁵⁵. » C'est le plus souvent le cas au 19^e siècle, convient-elle, les peintres qui « ont cherché intentionnellement à faire œuvre littéraire (...) sont assez rares ». Parmi ces

⁹⁵³ Gamboni, Dario. *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*. Paris : Éditions de Minuit, 1989.

⁹⁵⁴ Redon, Odilon. *Nouvelles et contes fantastiques*. Présentation par Alexandra Strauss. Paris : RMN-Grand Palais-Musée d'Orsay, 2011.

⁹⁵⁵ Brogniez, Laurence. « Pictoriana: les écrits de peintres en Belgique (1830-2000) », *Revue Textimage*, Varia I, Automne 2007, p.7.

« peintres-écrivains » à bien distinguer de « peintres-écrivants », elle ne trouve à singulariser que le poète et peintre britannique Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) et Eugène Fromentin qui, de leur vivant, cherchèrent légitimité dans chacune de leur double pratique ou « double vocation » au sens où nous voulons l'étudier chez Maurice Sand. Il ne s'agit pas d'écriture accessoire mais de véritable volonté de devenir aussi écrivain en se créant comme auteur dans le champ littéraire tant par une pratique suivie que par la publication.

Au regard de la postérité en France, Eugène Fromentin fut ainsi le seul à gagner le statut de peintre-écrivain ou d'écrivain-peintre selon ce que retiennent de façon variable les manuels, dictionnaires et encyclopédies. D'abord artiste peintre, têt paysagiste de renom, il obtint assez rapidement reconnaissance littéraire par ses récits de voyages puis par son seul roman, *Dominique*⁹⁵⁶, dont la réception lui valut consécration durable. Sa double pratique fut parallèle même si l'écriture est chez lui un peu plus tardive que la peinture. La correspondance de Fromentin⁹⁵⁷, où abonde la réflexion critique sur son œuvre, fait état de ce va-et-vient entre pinceau et plume, il est remarquable d'y trouver signe que Fromentin considérait Maurice Sand comme un semblable.

On sait que son roman *Dominique*, d'abord paru en feuilleton en 1862, avait été apprécié de George Sand qui l'invita à Nohant, ce qui valut à la romancière la dédicace de l'ouvrage paru chez Hachette en 1863. Lien ponctuel qui nous aide à percevoir la difficulté d'être « multidisciplinaire » à l'époque comme en témoigne une lettre que Fromentin adressa à Maurice Sand peu après un premier séjour dans le Berry durant l'été 1862. Invité par la mère, Fromentin semble s'être lié d'emblée avec le fils auquel il affirme que ces journées ont valu « plus que dix années de contact ou de demi sympathie dans la vie confuse, absurde, et sans confiance de Paris⁹⁵⁸ ». S'il lui souhaite « bon courage d'écrivain », il le reconnaît aussi comme peintre et en devise dans une lettre subséquente. « (...) je vous estime heureux de n'être pas enfermé dans cette boîte à fond sombre qu'on appelle un atelier, dans un pareil jour couleur de plomb. Je pioche assez

⁹⁵⁶ Fromentin, Eugène. *Dominique*. Paris: Librairie de L. Hachette, 1863.

⁹⁵⁷ Fromentin, Eugène. *Correspondance d'Eugène Fromentin*. Édition établie par Barbara Wright. Paris: CNRS éd. Universitas, 1995.

⁹⁵⁸ BHVP, Fonds Sand, H515. Lettre d'Eugène Fromentin à Maurice Sand, le 20 juin 1862.

lugubrement *Dominique* (illisible). Je voudrais avancer mon exposition avant de m'accorder congé. Il n'est plus question de littérature. Il y a en moi, comme en vous, deux hommes que j'ai bien de la peine à mettre d'accord. Et le barbouilleur n'est pas le plus heureux ni le moins morose. (...) Si vous doutez de vous, par moments, que ce soit un peu, juste le temps de jeter un petit coup d'œil sévère, et de reprendre haleine. (...) Mais ne doutez pas trop longtemps, je connais cela, c'est bien douloureux et bien inutile⁹⁵⁹.» L'idée qu'il faille choisir, que la coexistence des métiers d'écrivain et de peintre soit une anomalie, que le dédoublement de l'être soit un état difficile, s'exprime comme allant de soi.

Seul artiste renommé à répondre de façon authentique à une « double vocation », Fromentin vit difficilement ce partage entre deux pôles d'activité et sa sympathie immédiate pour Maurice Sand semble reposer sur leur situation comparable. On ne connaît pas d'écho de Maurice à ces intéressantes réflexions puisque les archives ne contiennent pas de réponses du destinataire. On sait au surplus que l'autoréflexivité n'était pas son penchant. Il n'en demeure pas moins que la difficulté existentielle et professionnelle que soulevait Fromentin s'augmentait, chez Maurice Sand, de la complexité de multiples métiers qu'il tentait de concilier : écriture et dessin ou peinture, certes, mais aussi et à la même époque, incursion en théâtre par l'histoire et par la marionnette, ainsi que pratiques scientifiques assez suivies. Était-il moins anxieux que Fromentin dans la mesure où il avait quitté Paris et semblait désormais moins « investi » dans la poursuite d'une carrière? L'hypothèse est plausible mais on a vu qu'il a regretté, jusqu'à la fin de sa vie, de n'avoir pas été accueilli à ce qu'il estimait être sa juste valeur.

Dans le texte qu'Alice Durand (Henry Gréville) lui a consacré et auquel il a certainement collaboré par des renseignements et des entrevues, comme en fait foi son échange avec sa sœur Solange, les clés de la situation décalée de Maurice Sand eu égard à son siècle se proposent de façon étonnamment presciente. D'une part sa position le plaçait, pour reprendre le terme bourdieusien, objectivement en infériorité dans le « champ ». « Au siècle dernier, écrit-elle, un homme comme celui-là, avec son esprit chercheur, encyclopédique, se fût fait une place d'honneur parmi les plus célèbres. Qu'a-t-il manqué

⁹⁵⁹ BHVP, Fonds Sand, H516. Lettre d'Eugène Fromentin à Maurice Sand, le 7 juillet 1862.

à Maurice Sand pour obtenir cette place à notre époque? Il lui a manqué de savoir se cantonner dans une spécialité, en bannissant de son esprit tout ce qui pourrait l'en détourner; il lui a manqué l'habileté de qui sait profiter des moindres circonstances pour se mettre en lumière; peut-être le grain de jactance, qui attire à propos l'attention du critique ou du journaliste⁹⁶⁰.» Vocation métissée irrecevable à son époque et volonté insuffisante de se créer comme sujet, nous sommes ici devant des manquements graves aux « règles de l'art » qui définissaient le champ culturel du vivant de Maurice Sand.

Alice Durand dessine une hypothèse supplémentaire, piste moins balisée à explorer, qui pourrait éclairer l'incompréhension du travail de Maurice Sand par ses contemporains. Elle fait clairement ressortir un filigrane cohérent d'une discipline à l'autre. Ce qui met en lien ses travaux, écrit-elle, c'est « le goût du fantastique ». « Ce goût qui devait plus tard lui inspirer de si curieux romans, se traduit d'abord par des illustrations⁹⁶¹.» Elle en trouve la trace dès les premières tentatives de dessins accompagnant les œuvres de Rabelais en 1847 jusqu'au roman de « mystification » que fut *La fille du singe* en 1886, de même que dans les illusions du « véritable théâtre de fantoches » qu'il créa avec les marionnettes, dont elle affirme la singularité en France. Elle met ainsi en lumière un fort élément d'unité qui fut ignoré à propos d'œuvres reçues comme des pièces détachées. Proposé in extremis en 1889, à quelques mois du décès de Maurice Sand, rédigé par une romancière dite « mineure », ce texte publié discrètement dans la revue *L'Artiste* n'était pas de taille à contrer le profil de dilettante et de touche-à-tout qui allait se construire non pas dans les champs artistique et littéraire que l'intéressé aurait voulu occuper, mais dans l'abondant corpus créé par les exégètes de la vie de sa mère. Examen lui aussi « hors champ » qui vaut encore aujourd'hui à Maurice Sand d'être ignoré des lieux où l'on étudie ses domaines de pratique.

Rejet ou ignorance d'autant plus notables que les ouvrages ou colloques qui s'intéressent à la « double vocation », qu'elle soit réellement professionnelle ou qu'elle inclue des pratiques accessoires à une vocation principale, la trouvent très souvent chez des créateurs qui ont produit des œuvres fantastiques. Sans égard aux siècles, on voit défiler entre autres les contes fantastiques de Hoffmann qui fut aussi peintre et dessinateur, les

⁹⁶⁰ Gréville, *op. cit.*, p. 88

⁹⁶¹ *Ibid.*, p.80

dessins fantastiques de Victor Hugo, le roman fantastique qu'Alfred Kubin (1877-1959) illustre lui-même, les dessins et les contes fantastiques d'Odilon Redon (1840-1916), la peinture expressionniste fantastique du poète Ludwig Meidner (1884-1966), les images fantomatiques de l'écrivain Alberto Savinio (1891-1952) frère de Chirico, les fantasmes plastiques d'Érich Klossowski (1875-1949), les écrits-manifestes du peintre James Ensor (1860-1949) et ceux de Félicien Rops (1833-1898). Comme si la diversité des pratiques, les risques de la traversée, faisaient sauter des verrous qui délient également l'imaginaire.

C'est donc en suivant en premier lieu ce filigrane du fantastique que nous reverrons les œuvres en divers genres de Maurice Sand, démarche qui en affirme la transversalité au sens littéral, celui de l'expression par diverses disciplines.

4.1.2 L'impureté du fantastique

L'usage que fait Alice Durand du terme « fantastique » pour l'accoler aux multiples travaux de Maurice Sand relève en 1889 du langage courant plutôt que d'un emploi consacré par l'histoire culturelle et littéraire. Bien que cette histoire fasse aujourd'hui à ce terme place honorable en célébrant les manifestations artistiques du fantastique au long du 19^e siècle comme « une résistance à l'hégémonie du rationalisme positiviste », ainsi que le voudra un siècle plus tard le *Dictionnaire du littéraire*⁹⁶², il aura fallu attendre le milieu du 20^e siècle pour que le genre fantastique fasse l'objet d'une étude spécifique. Celle-ci adviendra en 1951 avec l'ouvrage fondateur de Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*⁹⁶³. Auteur des manuels les plus en usage pour l'étude de la littérature française, Castex en applique la méthode classique à son exposé sur le fantastique : périodisation reconnaissable, naissance et déclin, maîtres du genre dont la biographie éclaire l'œuvre. La démonstration repose sur les grands noms que sont ceux de Nodier, Balzac, Gautier, Mérimée, Nerval, Lautréamont, Maupassant

⁹⁶² Aron, Paul et al., *op. cit.*, p.280.

⁹⁶³ Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Nouv. éd. Paris: Corti, 1962 [1951].

chez lesquels il retrouve des manifestations d'un fantastique dont il donne une très large définition, « intrusion du mystère dans le cadre de la vie réelle⁹⁶⁴».

Les décennies suivantes verront l'étude du fantastique se transformer en champ de bataille à la faveur du tournant théorique que prennent les études littéraires. Déjà large et inclusive, la vision de Castex commence par trouver un écho plus vaste encore chez Marcel Schneider qui publie en 1964 une *Histoire de la littérature fantastique en France*⁹⁶⁵, fresque érudite qui va du Moyen Âge à nos jours, des troubadours à Kafka, des contes de fées au surréalisme. Tout en s'élevant contre l'approche diachronique de Castex pour lequel le 19^e siècle est celui du développement puis du déclin du fantastique, Schneider justifie la fluidité de son histoire, où se télescopent les types d'œuvres et les époques, en ayant recours à une dimension unificatrice, partout présente à travers les temps, que serait le caractère quasiment mystique du fantastique. Contre le réalisme, la raison, les Lumières, le fantastique ne cesse de se poser tel un « monde affranchi, une réalité invisible, un secret⁹⁶⁶», ou encore une « irrésistible protestation contre ce qui est », apte à « donner corps à nos espérances », écrit-il en lui accordant en quelque sorte valeur rédemptrice. On ne sait si pareille envolée lyrique et morale a pu contribuer à la contre-attaque qui prendra la forme de l'ouvrage tout aussi séminal, et radicalement divergent, que sera en 1970 celui de Tzvetan Todorov, thèse de doctorat constamment rééditée comme *Introduction à la littérature fantastique*⁹⁶⁷, choix de titre qui prétend on ne peut plus clairement invalider les études précédentes. Il s'agit en effet, selon la stricte observance des théories structuralistes alors en émergence, de réfuter l'analyse littéraire qui repose sur l'observation et l'érudition, et de déceler, dans la « structure » même du texte, le mécanisme verbal, syntaxique, sémantique dont la présence suffit à définir le genre, ici le genre fantastique. Demeuré longtemps référence, le travail de Todorov enserme le fantastique dans un passage étroit qui tient à la production par l'auteur d'un effet de réception, moment où on induit chez le lecteur une « hésitation » entre l'explication naturelle ou surnaturelle d'un événement. Cet événement est-il simplement « étrange », c'est-à-dire apte à trouver résolution dans la réalité, ou est-il « merveilleux »,

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p.8.

⁹⁶⁵ Schneider, Marcel. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris: Fayard, 1985[1964].

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 441.

⁹⁶⁷ Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

c'est-à-dire relevant d'un monde qui n'existe pas, tel celui des légendes? Le bref moment où le lecteur se laisse prendre par le doute serait celui qui définit la littérature fantastique.

En faisant cible sur l'effet d'hésitation, l'ouvrage gagnera caractère de charnière largement utilisée dans un sens souvent plus près de la proposition de Castex – « intrusion du mystère dans le réel » - que du strict moment de réception suspendue chez le lecteur, tel qu'a voulu le cerner Todorov. Mais la croissance constante des études du fantastique littéraire atténuera par la suite l'emprise de la théorie structuraliste. L'écrivain belge Jean-Baptiste Baronian, lui-même auteur de nombreuses fictions fantastiques, a proposé plusieurs anthologies du genre qui l'ont mené à publier en 1978 un *Panorama de la littérature fantastique de langue française* (réédité et enrichi jusqu'en 2007)⁹⁶⁸ où il affirme d'emblée que le fantastique est un genre rébarbatif à la définition. Certes l'analyse littéraire peut en faire une « catégorie » distincte des littératures autrefois merveilleuses et aujourd'hui surréalistes ou science-fictionnelles, mais elle répugne à se laisser enfermer dans une théorie. Il s'agit plutôt d'une « idée » qui mène à une « démarche littéraire qui consisterait à parler logiquement de ce qui, dans notre appréhension du monde, ne ressortit pas précisément au rationnel, n'appartient pas, au sens strict du terme, à l'analyse objective⁹⁶⁹ ». Ce qui lui permet d'assimiler à cette catégorie un vaste corpus qui inclut partiellement le frénétique comme une sorte de préfantastique, mais surtout les romantiques qui en ont fait une pratique incidente mais constante, puis les fantastiques purs qui, à la suite de Poe diffusé en France par Baudelaire, vont faire du genre une réaction forte au réalisme. Ce seront Villiers de l'Isle-Adam et Maupassant avant que la fin de siècle fasse apparaître, chez les décadents, un fantastique mondain et élitiste qui propose néanmoins, dans le désenchantement d'époque, « de magnifiques échappées vers le monde de l'imaginaire⁹⁷⁰ ». Pour Baronian, le fantastique ne saurait disparaître du panorama littéraire, ses ingrédients traversent le temps, il demeure « un moyen poétique de connaissance de vérités existentielles⁹⁷¹ ». Todorov affirmait au contraire que le fantastique était mort avec le 19^e siècle, en quelque

⁹⁶⁸ Baronian, Jean-Baptiste. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris: Stock, 1978. Notre édition est celle qu'a publiée La Table ronde en 2007.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 27

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 147.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 176.

sorte remplacé comme moyen d'appréhension de l'étrange ou de l'angoissant par les avancées de la psychanalyse.

On doit à Baronian d'avoir mis en lumière le caractère réticent de la reconnaissance du fantastique en France. D'une part il s'agit d'une pratique incidente chez les écrivains les plus connus, plutôt un jeu qu'un investissement de leur talent, la critique y étant plutôt réfractaire. D'autre part ce sont souvent les polygraphes – littéraires qui dessinent à la Hugo, ou illustrateurs qui donnent figure à la littérature comme Doré ou Gavarni – qui fréquentent plus sérieusement le fantastique avant que la mixité tende à la fusion en fin de siècle, par exemple chez Rops et Redon. Ces nuances importantes ont pour effet de complexifier la donne et de rendre plus ardu, sinon impossible, l'exercice de définition qui a quelque temps passionné les études littéraires. Le plaidoyer pour l'admission du multiforme dans le fantastique littéraire semble avoir gagné la partie en 1990, quand la collection didactique *Que sais-je?* confie à Jean-Luc Steinmetz le soin de faire le point sur *La littérature fantastique*⁹⁷². Il y admet lui aussi une énorme variété d'expressions, de *L'Âne* d'Apulée jusqu'à Kafka, pourvu que cette littérature qui « exploite la réserve de terreur et d'angoisse qui veille au fond de chaque homme⁹⁷³ » n'arrive pas à l'appriivoiser entièrement, à résoudre l'événement, comme le fera par exemple la science-fiction. « Les théoriciens ont fini par programmer un fantastique parfait mais inviable⁹⁷⁴ », écrit-il en une allusion limpide à la thèse de Todorov. Ce qui n'empêchera pas le débat de se poursuivre notamment avec la parution d'un essai de Jean Fabre⁹⁷⁵ qui se réclame de l'analyse sociocritique pour cerner encore une fois de façon très pointue le fantastique authentique. C'est le discours produit par l'écriture qui génère l'angoisse et non la situation qu'évoque l'auteur. Le fantastique parfait, celui qui nous est contemporain, est un « fantastique obtus » qui pousse si loin « l'abstraction tragique⁹⁷⁶ » qu'il nous laisse absolument sans explication tandis que presque toutes les formes précédentes relevaient du « fantastique obvie » qui peut certes créer de l'angoisse – Fabre se réfère comme tant d'autres à « l'inquiétante étrangeté » dans la familiarité débusquée par Freud – mais dont

⁹⁷² Steinmetz, Jean-Luc. *La littérature fantastique*. Paris: Presses universitaires de France (Que sais-je?, N° 907), 1990.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁷⁵ Fabre, Jean. *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*. Paris: J. Corti, 1992.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 179.

nous savons qu'il connaîtra une résolution. Remarquable analyse de l'évolution du fantastique à travers les âges, l'ouvrage n'en est pas moins pétri d'une exigence obsessionnelle de pureté qui va jusqu'à l'excommunication des déviants. Fabre fait ainsi un procès long et sévère à Jorge Luis Borges⁹⁷⁷, coupable d'avoir notamment pratiqué lui-même un faux fantastique et produit des anthologies trompeuses. Du même souffle, il appelle les écrivains d'aujourd'hui à emprunter la « voie étroite » qui « s'ouvre au Fantastique contemporain⁹⁷⁸ » d'où il exclut, évidemment et nommément, les nouveaux romans gothiques, la science-fiction et le néo-carnavalesque.

Tel est l'enseignement tramé de pureté que refusera, avec constance par la suite, l'étude du fantastique. En France on rencontrera en 2001 Denis Mellier qui, tout en se réclamant de l'analyse textuelle toujours en vogue dans les facultés, récuse directement le raffinement de la définition donnée par Todorov pour inclure ce qu'il appelle les « textes-fantômes », toute une littérature de gare qui joue à l'excès sur des effets de fantastique⁹⁷⁹. L'idée d'une telle « monstration » sans réserve est cautionnée par Michel Viegnes qui pose, à côté de la conception herméneutique et intellectuelle du fantastique, une catégorie parallèle fondée sur le spectaculaire, « monstration », « ravissement » par la puissance de suggestion⁹⁸⁰. La même volonté d'élargissement du domaine se retrouve chez Roger Bozzetto qui prend acte d'une évolution par hybridation apte à inclure dans « l'impossible et pourtant présent » autant les contes d'un Théophile Gautier que les histoires d'horreur d'un Stephen King⁹⁸¹. Travail d'histoire culturelle plutôt qu'étude textuelle, l'essai de Bozzetto s'ouvre sur un refus de tout « modèle normé » du fantastique⁹⁸² et passe en revue les « émotions particulières » qui s'exprimeront selon les époques à l'égard de ce qui semble irrationnel, des fantômes aux ailleurs exotiques, des hallucinations temporaires à la folie, du bizarre au grotesque. « Le désir d'obtenir une

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 456-470.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 478.

⁹⁷⁹ Mellier, Denis. *Textes fantômes : fantastique et autoréférence*. Paris: Éditions Kimé (Défauts littéraires), 2001.

⁹⁸⁰ Viegnes, Michel J. *Le fantastique*. Paris: Flammarion, 2006, p. 17.

⁹⁸¹ Bozzetto, Roger. *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 12.

théorie parfaitement cohérente entraîne souvent la perte de contact avec la réalité des textes⁹⁸³», écrit-il en invitant à repousser décidément les frontières.

De cet affrontement entre études textuelles et histoire culturelle, le fantastique aura émergé comme un objet de prédilection pour le débat durant la deuxième partie du 20^e siècle et c'est ainsi qu'il aura été extrait de la marge. Le 21^e ne sera pas en reste, on le voit venir avec la note finale de Bozzetto : « (...) les nouvelles avancées technologiques dans les domaines du virtuel rendront bientôt impossible à distinguer ce qui relève de la réalité "objective" d'avec la réalité techniquement manipulée ou créée⁹⁸⁴.» Ainsi magnifié, l'effet d'hésitation qu'évoquait Todorov en le traquant au plus subtil de l'écriture deviendrait le script courant de la communication à l'ère des technologies. C'est certainement le pas qui semble avoir été allègrement et définitivement franchi par les études contemporaines du fantastique.

Menée sur le seul terrain littéraire en France, la discussion sur le fantastique devra migrer sur le continent américain pour s'en dégager et aborder les créations parentes en d'autres disciplines. Certes le panorama dressé par Jean-Baptiste Baronian avait souligné l'apport des illustrateurs du 19^e siècle au fantastique avec les Doré, Johannot, Granville, Gavarni, Hugo, puis Rops et Redon. On s'en étonnera moins en rappelant que Baronian est un écrivain belge, pays où la littérature fantastique est beaucoup moins incidente qu'elle l'est et l'a été en France, ainsi qu'il l'établit dans sa vaste fresque. Dans l'Hexagone où la littérature s'est constituée en puissance en accueillant peu d'apports extérieurs, ce regard plus inclusif ne trouvera pas preneur. Ce n'est pas un hasard si le seul ouvrage majeur à avoir à ce jour été consacré à l'art fantastique est dû à un littéraire plutôt qu'à un historien de l'art. Critique, essayiste et romancier (lui-même fantastique) Marcel Brion (1895-1984), spécialiste des littératures étrangères et de l'Allemagne romantique a publié en 1961 *L'art fantastique*⁹⁸⁵, réédité jusqu'en 1989. Éloigné de toute visée théorique, l'ouvrage se présente comme une glose d'accompagnement, d'exploration et même de célébration des différents thèmes qui peuvent se rattacher au fantastique dans les œuvres plastiques de toutes les époques et d'un monde certes sans frontières, mais surtout

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 241.

⁹⁸⁵ Brion, Marcel, *op.cit.*

occidental. Sa conception du fantastique est tout aussi accueillante, elle comprend l'insolite, le suspect, l'incongru, le redoutable tout en accordant à « la peur » le rôle de fil conducteur. L'introduction annonce qu'il veut « faire une synthèse des formes dans lesquelles l'inquiétude séculaire de l'homme, traqué par l'angoisse et la peur, a projeté les images de son anxiété » pour s'en délivrer ou l'exorciser⁹⁸⁶. Ce qui lui permet de compter le grotesque et le terrible parmi les représentations du fantastique et surtout d'en ouvrir l'espace aux manifestations les plus contemporaines. Il ne saurait être question pour lui d'enfermer le genre dans le cadre du 19^e siècle, « l'homme d'aujourd'hui est tout aussi accessible au Fantastique que celui des époques naïves et des siècles "obscur" », affirme-t-il en proposant de l'étudier aussi dans les formes imaginaires du surréalisme, la science-fiction, le cybernétique, l'architecture, le cinéma⁹⁸⁷.

Continuité dans le temps et élargissement du domaine, la vision d'avenir de Marcel Brion ne sera guère reprise en Europe. Elle n'était pas stérile pour autant. On en retrouvera un rare écho savant en France avec la création, en 1991, de la revue *Otrante*, périodique pluridisciplinaire proposé par le Groupe d'étude des esthétiques de l'Étrange et du Fantastique (GEEEFF) rattaché à l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud. À la suite de difficultés financières, la revue a été reprise en 2002 après la publication de 11 numéros, par les Éditions Kimé, selon une périodicité et une distribution assez aléatoires malgré les collaborations internationales qu'elle suscite. D'ailleurs il faut désormais traverser l'Atlantique pour que s'exprime une nette effervescence en milieu universitaire, lors de la Conférence que tient chaque année en Floride l'*International Association for the Fantastic in the Arts* (IAFA), fondée en 1982, qui fédère de multiples regroupements en toutes disciplines et de tous horizons nationaux. La large définition du fantastique se veut constitutive de l'IAFA qui se présente sur son site Internet comme « a scholarly organization devoted to the study of the fantastic (broadly defined) as it appears in literature, film and the other arts ». L'IAFA publie depuis 1988 un périodique triannuel, le *Journal for the Fantastic in the Arts* qui reprend l'énumération en y ajoutant les médias populaires et les « approches interdisciplinaires qui incluent la musique, la philosophie, la

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 7-9.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 8.

psychologie, la science, la religion⁹⁸⁸». Bref, le fantastique est désormais protéiforme et rien ne l'illustre mieux que les programmes de ces conférences annuelles. Celle de 2014, par exemple, avait pour thème la notion d'Empire (*Imagining Empire*), ce qui permettait aux 125 ateliers et plus de 300 communications réparties sur quatre jours de s'intéresser aussi bien aux formes coloniales chez les pionniers de la science-fiction qu'à la domination économique des multinationales dans le domaine des jeux vidéo. Il va sans dire que les participants sont issus de presque tous les continents bien que l'équipe de direction de l'Association soit uniformément étatsunienne.

Hybridation extrême et mondialisation de son étude, le fantastique d'aujourd'hui ne s'encombre plus de définition, il accueille aussi bien le « fantastisant », c'est-à-dire le fantastique d'occasion, que la « fantasy » des bandes dessinées et du cinéma, ce qui a pour effet de diminuer l'importance des études proprement littéraires ou plastiques, comme en témoignent aussi programmes et publications de ce rassemblement international dominant.

Il serait vain de tenter de forger, à partir des œuvres de Maurice Sand, un lien vers de telles conceptions contemporaines et éclatées du fantastique. Leur développement, qui tend à faire l'impasse sur la bataille autour des concepts, nous permet toutefois de relire et revoir ses œuvres en nous autorisant de la levée actuelle des interdits, notamment disciplinaires ou structuraux, pour réintégrer à bon droit ses travaux dans le domaine du fantastique.

En parcourant la production de Maurice Sand, nous nous attarderons ainsi à son caractère multidisciplinaire et transversal, que notre temps valorise si fortement alors qu'il faisait figure de peccamineux dilettantisme à son époque. Nous y rencontrerons aussi un fantastique de la légèreté et du débridement auquel la prééminence actuelle du jeu – bandes dessinées, films, vidéos – donne cours aujourd'hui alors que les définisseurs antérieurs, d'où qu'ils viennent, s'entendaient au moins pour que le fantastique repose sur la peur et sur l'angoisse. Nous tenterons aussi d'établir un lien de substance entre les contenus des productions multiformes de Maurice Sand, diagonale de sens où se dessine

⁹⁸⁸ www.fantastic-arts.org/jfa (vérifié le 25 novembre 2014).

un rapport particulier de ce créateur à une science qui, contrairement au cliché qui accompagne partout le fantastique, n'est pas chez lui science-fiction.

4.2 Un fantastique transversal

Nous l'avons observé dans le chapitre qui décrivait l'œuvre de Maurice Sand en ses diverses manifestations, ses sources d'inspiration tenaient surtout à des recherches autour d'expressions artistiques anciennes, ainsi qu'à son intérêt soutenu pour la science, notamment la science naturelle. Il y a déjà là, dans son appréhension du monde, une structure duale qui invite le créateur à la transversalité. L'analyse plus serrée des contenus montrera que le liant, la ligne de traverse, se déploie autour des notions de mutations et de métamorphoses, qui voyage avec aisance entre l'art et la science, modes de connaissance inséparables de la notion de changement.

4.2.1 Les filons artistiques

Comme l'a souligné entre autres Pierre-Georges Castex, l'admiration qu'éprouva et professa George Sand pour le fantastique allemand Ernst-Theodore-Amadeus Hoffmann (1776-1822) fut d'une fidélité bien supérieure à celle de ses contemporains qui avaient été certes séduits par la parution de ses *Contes* en français en 1830 mais qui avaient fini par se lasser un peu du genre au bout de quelques années⁹⁸⁹. Alors que les Nodier, Janin, Balzac deviennent critiques de Hoffmann et surtout de la multiplicité de ses imitateurs dès 1832 et 1833, George Sand demeure l'une des « cautions illustres » du maître qui lui inspire l'image charmeuse et trompeuse de *Cora*, nouvelle de 1833, mais surtout les hallucinations de *Consuelo*, œuvre maîtresse parue dix ans plus tard. La romancière fut toujours accueillante au fantastique, nombreuses furent ses œuvres qui en portent une trace, mais la personne même d'Hoffmann recueillait ses suffrages débordants. Elle voyait en lui un « génie fraternel », rappelle Castex en citant un passage des *Lettres d'un voyageur*, ouvrage publié en 1836⁹⁹⁰. « Je pensais à toi, aimable Théodore, facétieux

⁹⁸⁹ Castex, *op.cit.*, Chapitre V.

⁹⁹⁰ Castex, *op.cit.*, p. 85-86.

Kreysler, Hoffmann! Poète amer et charmant, ironique et tendre, enfant gâté de toutes les muses, romancier, peintre et musicien, botaniste, entomologiste, mécanicien, chimiste et quelque peu sorcier! C'est au milieu des scènes fugitives de ta vie d'artiste, en proie aux luttes cruelles et burlesques, où l'amour du beau et le sentiment de l'idéal sublime t'entraînèrent aux prises avec l'insensibilité ou le mauvais goût de la vie bourgeoise, c'est en jurant contre ceux-ci et en te prosternant contre ceux-là que tu sentis la vie, tantôt délirante de joie et tantôt dévorée d'ennuis, le plus souvent bouffonne, grâce à ton courage, à ta philosophie et, faut-il le dire, à ton intempérance⁹⁹¹!»

Au moment où ces lignes avaient été écrites à Fribourg le 2 septembre 1836, Maurice Sand avait treize ans. Avec sa sœur Solange il était du voyage entrepris par sa mère et rien n'annonçait que ses occupations d'adulte se brancheraient sur presque tous les domaines – sauf la musique – ici évoqués en bouquet par George Sand qui fait même place à la vie « bouffonne » dont Maurice connaîtra et explorera aussi sa part. On peut du moins supposer que l'accueil spontané et sans réserve de George Sand à la coexistence de vocations artistiques et scientifiques aussi diverses aura tôt autorisé l'adolescent à multiplier les incursions dans les chemins de traverse. On sait du moins qu'il lisait avidement l'écrivain allemand à cette époque puisque George Sand, en avril 1837, réclame de François Buloz qu'il lui fasse parvenir à Nohant « les œuvres fantastiques d'Hoffmann » dont elle dit que « Maurice les dévore⁹⁹²».

L'influence d'Hoffmann se prolongera chez lui bien au-delà de l'adolescence et, comme le pressentait la tirade admirative de George Sand, elle fut transversale, elle s'exerça dans presque toutes les facettes de sa création. Le rappel que fait Roger Bozzetto du débat qui se déroule autour d'Hoffmann au début du 19^e siècle en Europe permet de situer clairement le type de fantastique auquel s'est constamment rattaché Maurice Sand. L'édition des contes d'Hoffmann qui se trouvait chez les Sand comprenait la fameuse – et curieuse – préface de Walter Scott qui faisait grief au romancier allemand de se livrer à

⁹⁹¹ Sand, George. *Oeuvres autobiographiques*, Volume II. *Lettres d'un voyageur*, p.916.

⁹⁹² Corr. T. III, p. 775, 8 avril 1837. La traduction des *Contes fantastiques*, publiée chez Renduel en 1830 en 3 volumes, était présente dans la Bibliothèque de George Sand, lot 390 au catalogue de vente. Dans la même lettre de 1837 à François Buloz, George Sand fait état de son projet de donner une fin à l'œuvre inachevée d'Hoffmann, *Jean Kreisler*, dont elle dit dans une note apposée à son roman *Consuelo* qu'il s'agit du « roman le plus merveilleux » de l'écrivain. C'est dire à quel point celui-ci était vénéré chez les Sand.

des extravagances d'écriture, de ne pas savoir doser avec sobriété les pointes de fantastique qui peuvent agrémenter des textes par ailleurs fondés sur le réel, de pratiquer « une licence sauvage et sans limite, une fantaisie hors norme, choquante, sans scrupule » ou encore de faire paraître dans le récit « des modifications soudaines introduites de façon extraordinaire et par les moyens les moins adéquats⁹⁹³ ». Bozzetto, qui oppose à l'épuration du fantastique proposée par les structuralistes et Todorov une conception hybridée et ouverte du genre, rappelle la résistance de l'écrivain Jean-Jacques Ampère à la critique de Scott et la défense qu'il fit, dans *Le Globe*, de l'écriture débordante d'Hoffmann comme créatrice originale d'un nouveau genre, le « genre fantastique⁹⁹⁴ ». Ampère, qui avait dénoncé les fictions gothiques, revenants et cimetières exploités par le roman anglais, admirait chez Hoffmann un nouvel usage du surnaturel qui appartenait aux rêves et hallucinations des héros. Qu'elle soit d'hier chez Scott ou d'aujourd'hui chez Todorov, la volonté de cadrer le fantastique autour d'effets mesurés et particuliers qui pimentent le réel sans l'affecter a pour conséquence, déplore Bozzetto, d'occulter « tout un pan de textes qui se présentent comme subversifs par le biais du bizarre, du comique ou du grotesque⁹⁹⁵ ».

Maurice Sand était encore un enfant lors des débats qui ont entouré la diffusion posthume des œuvres d'Hoffmann en France. On ne sait s'il s'y est intéressé plus tard mais, chose certaine, le « genre fantastique » qu'il a pratiqué, qu'il soit textuel ou pictural, demeurera toujours proche de la « fantaisie » propre à Hoffmann, utilisation abondante du surnaturel par un auteur qui, sans y croire car il s'agirait alors de simple merveilleux, le propose à ses lecteurs comme partie intégrante d'une compréhension du monde.

Lorsque Maurice Sand s'installe en artiste de façon autonome, au tournant de la trentaine, c'est ainsi à ce « familier du songe » qu'est Hoffmann, comme le présentera Albert Béguin dans *L'âme romantique et le rêve*⁹⁹⁶, qu'on peut apparenter ses premiers écrits fantastiques, parus dans *Le Mousquetaire* ou demeurés inédits et retrouvés dans ses archives. C'est à lui qu'il emprunte l'enchâssement des récits qui s'emboîtent à la faveur

⁹⁹³ Bozzetto, *op.cit.*, p.37. La traduction du texte de Scott est de Bozzetto.

⁹⁹⁴ *Le Globe*, 2 août 1828.

⁹⁹⁵ Bozzetto, *op.cit.*, p.37.

⁹⁹⁶ Béguin, Albert. *L'âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Genève: Slatkine reprints, 1993 [1937].

de cauchemars et hallucinations. Publiée en 1854, la nouvelle intitulée *Le Mannequin* et justement sous-titrée *Hallucination*, suggère comme chez Hoffmann la possibilité de la démence puisque le cauchemar du narrateur – un mannequin oublié dans la chambre et s’animant pour le menacer d’un marteau avant de ficher un clou dans le parquet – ne s’achève pas vraiment, le clou étant bel et bien apparu dans le parquet au cours de la nuit. Le texte suivant, paru quelques jours plus tard, est le récit de l’hallucination d’un narrateur enfiévré qui voit le spectre d’un ami récemment décédé dans le vêtement que sa maîtresse a abandonné sur un fauteuil. Trois des textes inédits datés de la même époque sont également de l’ordre du fantastique, comme on l’a vu plus tôt, et deux d’entre eux appartiennent au songe ou à l’hallucination qui mènent cette fois au surnaturel. L’un met en scène un lecteur soudain absorbé par les effets lumineux d’un rayon de soleil, sa rêverie ayant pour effet de le transporter dans un monde où des êtres bizarres l’enlèvent et le conduisent sur ce qui semble une autre planète. Un autre transforme en délire l’expérience d’un jeune homme ayant rendez-vous au bal avec une femme qui aura pour lui des baisers glaciaux et rentrera chez elle dans une voiture de croque-mort, la suggestion étant que sa mort était déjà survenue avant le rendez-vous.

Le lien hoffmannien est direct et voulu tel lorsque *Le Magasin pittoresque* publie, le 9 mars 1856, un dessin de Maurice intitulé *La Maison déserte*, titre et motif emprunté à un des *Contes nocturnes* du maître allemand, paru en 1817 (**Illustration 27**). Le texte qui l’accompagne n’est pas signé mais a été reconnu par George Sand, c’est surtout lui qui a retenu l’attention de la postérité comme en témoigne la présentation qu’en a faite Merete Stistrup Jensen dans l’imposant recueil des écrits critiques de George Sand sur la littérature, paru en 2006 sous la direction de Christine Planté qui a rassemblé douze collaborateurs autour de ce projet⁹⁹⁷. George Sand ayant parfois évoqué son désir d’une « maison déserte » où travailler en paix, anticipation du rêve d’une « chambre à soi » de Virginia Woolf, c’est à elle qu’on a rapporté le sens de la publication de 1856, « filiation artistique » qui la rattache à Hoffmann et « qui s’étend jusqu’au travail de son fils, à la fois source de l’écriture et objet de promotion ». Or la maison déserte qu’a voulu illustrer Maurice est bien celle qui se trouve au centre du conte d’Hoffmann, elle est tout sauf

⁹⁹⁷ Stistrup Jensen, Merete. « La maison déserte, nouvelle d’Hoffmann » dans Planté, Christine, dir. *George Sand critique, 1833-1876 : textes de George Sand sur la littérature*. Tusson: Du Lérot, 2006, p. 445-448.

vraiment déserte, habitée par une femme folle et un vieux concierge, ainsi qu'une belle visiteuse occasionnelle, leurs mouvements étant fugitivement observés par un jeune homme qui se sert d'un miroir pour voir sans être vu. Le dessin est une interprétation littérale de cette situation et les emboîtements du sujet sont de ceux que Maurice affectionne à la même époque dans ses tentatives d'écriture. Le jeune regardeur est d'ailleurs un rêveur artiste, ce qui suggère une forme d'identification avec le dessinateur. Comme le plus souvent toutefois, le travail de Maurice ne se mérite aucune attention signifiante chez les exégètes d'aujourd'hui et l'accompagnement que lui accorde George Sand est interprété comme de la « promotion⁹⁹⁸ ». Le texte sandien n'est ici décrypté que sous l'angle de la parenté formelle qu'on lui impute avec « la manière » d'Hoffmann, et sous le prisme improbable d'une prescience sandienne des futurs désirs de Virginia Woolf. On suppose d'emblée, en somme, que l'idée de cette création est venue de George Sand et que c'est Maurice qui, avec le dessin, en a fourni la pièce accessoire à la véritable inspirée d'Hoffmann qu'est sa mère.

Le dessin appartient pourtant pleinement à une époque où la production écrite et graphique de Maurice Sand est pétrie de fantastique alors qu'il mûrit le projet majeur d'édition qui deviendra, en 1858, les *Légendes rustiques*. En 1857, les huit œuvres qu'il présente au Salon relèvent toutes de ce genre et si elles illustrent en majorité des superstitions du Berry – dans la suite d'une série qu'il avait amorcée cinq ans plus tôt pour *L'Illustration* avec le texte de George Sand portant sur *Les visions de la nuit dans les campagnes* – son travail le plus remarqué sera le sujet tiré du *Pot d'or* de Hoffmann, le catalogue en proposant même une courte description, tirée du texte du romancier : « L'étudiant Anselme suivait des yeux l'archiviste, qui semblait moins marcher que planer. Le vent s'engouffra dans son ample redingote, en déploya les basques et les fit flotter comme une paire de grandes ailes ! » Effet « très-fantastique » apprécie Jules Verne qui produit, autour du Salon de 1857, son premier essai⁹⁹⁹. On ne sait toutefois s'il

⁹⁹⁸ L'Introduction à cet important ouvrage expose la méthode de sélection des textes et donne, pour ceux qui ont été omis, des explications détaillées des raisons de ces omissions. Le cas des écrits de George Sand touchant les travaux de son fils est réglé de façon plus expéditive, qui en dit long sur leur absence de légitimité dans le monde des études sandiennes. « Le critère forcément contestable de l'intérêt est en effet intervenu. On ne trouvera pas ici les articles de la romancière sur son fils Maurice - malgré l'énergie importante qu'elle a constamment déployée pour défendre ses ouvrages - (...) ». p. VIII.

⁹⁹⁹ Verne, Jules. *Salon de 1857*. Paris: Revue des beaux-arts, 1857.

s'agit d'un tableau ou d'un dessin, le catalogue étant muet à cet égard et l'œuvre n'ayant pas été retrouvée.

La trame du *Pot d'or* réapparaîtra en diverses œuvres de Maurice Sand jusqu'à la fin de sa vie. Pour mémoire, et en donnant une version trop sommaire d'une histoire fort complexe, le conte d'Hoffmann met en scène l'étudiant Anselme, à Dresde, probablement vers la fin du 18^e siècle, le narrateur en donnant la clé en apparaissant directement au terme du récit. Après un accrochage avec une vieille marchande vaguement sorcière, le jeune homme se repose sous un saule, entend des voix qui semblent venir de trois petits serpents vert et or et de l'arbre lui-même, qui se veulent des paroles d'amour secret. Dès lors il se trouvera partagé entre l'amour que lui porte Véronique, la fille d'un docteur ami, et la créature chimérique ou réelle qui se cache sous la forme de l'une des trois couleuvres envoûtantes, et qui se nomme Serpentine. Celle-ci serait la fille de l'archiviste chez qui Anselme a trouvé un emploi de calligraphe, ce vieil homme étant lui-même une salamandre bannie de l'ancien royaume d'Atlantide et condamné à la vie terrestre après avoir déplu à son père le puissant Phosphorus qui y régnait. Pour réintégrer le royaume, la salamandre-homme doit avoir trois filles dont chacune disposera en dot d'un pot d'or, et qui doivent trouver à s'unir à une âme digne de comprendre les mystères de l'Atlantide. Après diverses péripéties tout aussi fantastiques qui opposent notamment la sorcière à l'archiviste, Anselme se délivre d'une fiole de cristal où il était emprisonné et a droit à l'amour de Serpentine. Véronique épouse un « conseiller », figure de bourgeois ordinaire, et devient heureuse sur terre tandis qu'Anselme goûte désormais avec Serpentine le bonheur d'un « divin séjour » dans un ailleurs atlante dont l'archiviste dit au narrateur qu'il est tout simplement « la vie dans la poésie ».

Plusieurs des ingrédients de ce conte se retrouveront dans *Le Coq aux cheveux d'or* que Maurice Sand publie en 1867, qui se déroule entièrement en Atlantide, « pays chimérique, n'ayant jamais existé que dans le cerveau des poètes », écrit-il en introduction comme s'il reprenait là où le conte d'Hoffmann se terminait. L'histoire ne lie cependant pas rêve et réalité même si elle oppose constamment les visions du monde des deux amoureux, l'une (Ziris) pétrie de croyances surnaturelles et l'autre (Némeith le

Coq) d'explications rationnelles aux phénomènes qui bouleversent leurs vies au moment où les eaux engloutissent l'Atlantide. Les deux récits des origines de ce continent chimérique se ressemblent en se présentant entre guillemets, tels d'authentiques extraits de légendes. Ils évoquent une terre qui « se forma du rocher, du feu et de l'eau » chez Maurice Sand tandis que c'est le soleil qui donne vie aux vagues et aux rochers chez Hoffman. Ainsi naissent des royaumes dominés par des hommes de feu, Phosphorus chez Hoffmann et Mithra-soleil ou Mithra-lumière chez Maurice Sand. Certes le récit de celui-ci mue rapidement en épopée guerrière, cruelle, débordante d'aventures où la poésie se perd dans un chaos qui heurte la lecture. Mais l'intrigue repose néanmoins, comme chez Hoffmann, sur les épousailles d'une créature merveilleuse dépositaire d'un signe de feu : la dot de Serpentine est un vase d'or, le talisman de Ziris est un rayon de soleil dérobé à Mithra. Typiquement toutefois, tandis que les amants créés par Hoffmann demeureront en pays surnaturel pour y couler des jours heureux, ceux de Maurice Sand en reviendront pour trouver leur paradis sur terre, où leurs enfants développeront « les arts de la civilisation ».

L'intertextualité est beaucoup plus évidente dans la plus connue des pièces pour marionnettes que signa Maurice Sand, *Jouets et mystères*, dont le répertoire indique qu'il s'agit d'une « Fantaisie en un acte, jouée pour la première fois à Nohant, le 18 juin 1871¹⁰⁰⁰ ». Le personnage principal est nul autre que « l'étudiant Anselme » et l'auteur nous apprend que « la scène se passe à Nuremberg vers 1780¹⁰⁰¹ ». L'emprunt est délibéré et il est étonnant que ce texte, le seul à avoir connu quelque postérité et à avoir été réédité et joué au 20^e siècle, n'ait pas été analysé à la lumière précise du conte d'Hoffmann¹⁰⁰². La ligne d'écriture est la même : malgré deux ans d'études à Heidelberg, Anselme travaille comme commis de boutique et serviteur chez un amical patron dont il est secrètement amoureux de la fille, la belle Wilhelmine, également courtisée par un « conseiller » analogue au personnage falot de même métier qu'avait mis en scène

¹⁰⁰⁰ Nous avons souligné plus haut l'incertitude entourant cette date.

¹⁰⁰¹ Sand, Maurice. *Jouets et mystères. Fantaisie en 1 acte. Nohant, 18 juin 1871. Notes sur les marionnettes, de George Sand*. Paris, les Éditions du Scarabée, 1954, p.9.

¹⁰⁰² La compagnie lyonnaise Le Fanal a présenté le spectacle pour la Noël 2011. Le dossier de presse mentionne bien l'influence probable d'Hoffmann sur « l'enfant choyé, témoin tardif du romantisme. www.lefanal.eu/img/dossierdepresse_jouets.pdf (vérifié le 25 novembre 2014). L'édition de 1954 (Scarabée) ne mentionne pas cette parenté pourtant évidente.

Hoffmann. Un fournisseur propose un lot de poupées faites d'un matériau étrange, elles ressemblent à « de petites femmes pétrifiées¹⁰⁰³ ». Interrogé, il prétend qu'elles proviennent « de la lune ». Seul à garder la boutique, Anselme installe et dorlote les poupées en leur faisant un lit, leur épiderme semble prendre vie, leur Reine s'éveille. Elle se nomme Lunaria et supplie Anselme de les aider à retourner sur la Lune d'où un mauvais génie les a fait tomber sur terre. Suit un grand sabbat, où le mauvais génie et des araignées géantes tentent de reprendre les poupées, sont repoussés par Anselme et ses outils de ménage. L'étudiant devient sur le coup amoureux fou de Lunaria et lui demande de devenir sa compagne de vie. C'est ici qu'on quitte la manière Hoffmann : la poupée se met soudain à grandir et devient Wilhelmine, ce qui épargne à Anselme l'épreuve d'un choix, et à Wilhelmine le mariage avec le conseiller. Le père consent évidemment à accorder à l'étudiant la main de sa fille. Maurice Sand tient toujours à des conclusions raisonnables.

Sa lecture d'Hoffmann a ainsi traversé intacte les décennies. Elle reste fidèle à la tension qu'éprouve l'humain fasciné à la fois par des créatures réelles et fantastiques, à la supposition de royaumes surnaturels habités que sont la Lune et l'Atlantide, au combat contre des forces assimilables à la sorcellerie, au passage sans frontière entre réalité et rêve en des allers-retours inexplicables.

Observée chez plusieurs écrits de Maurice Sand, l'influence d'Hoffmann est distincte dans ses travaux picturaux, dont *La maison déserte* n'est qu'un exemple. Elle est fortement présente dans les deux ensembles principaux qui lui assureront une certaine postérité : la collection de dessins de l'album *Légendes rustiques* (1858) et de *Masques et Bouffons*, l'ouvrage savant sur la *Commedia dell'arte* (1859).

Le travail sur les légendes ne se résume pas à l'album même si les douze grands dessins qu'il contient ont forcément mieux retenu l'attention. L'intérêt de George Sand pour les mœurs et coutumes du Berry de même que pour les légendes a donné lieu à plusieurs publications au cours des années 50, certaines dans les journaux locaux comme *L'Éclair de l'Indre*, d'autres pour *L'Illustration* qui avait fait un projet de ce type de recherches. Maurice Sand s'était également approprié très tôt l'interprétation de ce thème.

¹⁰⁰³ Un rappel de la théorie du métamorphisme qui faisait la trame du roman *Callirhoé*.

Selon sa propre compilation de ses œuvres, il avait déjà produit en 1848 un tableau intitulé *La cocadrille*, bête de légende qui serait issue d'un œuf de coq dont elle possède les attributs – ailes, pattes, tête, cou – greffés sur un corps de serpent. La version gravée de ce tableau sera publiée dans *L'Illustration* d'octobre 1852, avec quatre autres dessins rattachés aux légendes du Berry, en accompagnement du texte de George Sand intitulé *Visions de la nuit dans les campagnes*. Une première partie du texte avait été publiée en décembre 1851 avec cinq dessins afférents, et une troisième le sera en décembre 1852, avec un seul dessin. Durant cette décennie productive, Maurice répertorie chaque année d'autres œuvres de nature fantastique – dont en 1856 « quatre sujets tirés d'Hoffmann » dont nous n'avons pas trace – mais ce n'est qu'en 1857 qu'il se décide à en présenter au Salon. Ce seront, outre le sujet du *Pot d'or* mettant en scène l'étudiant Anselme et l'archiviste, six sujets relatifs aux légendes du Berry : *Les Lupins*, *Le Follet*, *Les trois hommes de Pierre*, *Les Martes*, *Le Loup-Garou*, *Le Grand Bissexte*, ce dernier ayant été acheté par l'État et remis depuis au Musée de Bourges.

Il s'est donc investi pendant une dizaine d'années autour de ces sujets et on a vu que le projet d'Album, même s'il en a requis les textes de George Sand, fut sa première incursion autonome en édition. C'est lui qui avait recueilli et retenu les légendes pertinentes, comme en fait foi l'exergue de chacun des textes, et l'interprétation qu'il en donne n'en est pas une traduction visuelle littérale, qui ne serait alors que travail folklorique. Chaque dessin se présente comme un conte fantastique où des hommes rencontrent, à la nuit tombée, des objets ou des êtres fantastiques dont le contact les projette en un monde où la superstition prend corps et fait irruption dans le réel. Certains sont des humains dotés de pouvoirs mystérieux – le *Moine des Étang-Brisses*, le géant *Grand Bissexte*, ou les *Meneurs de Loups* – d'autres sont des bêtes étranges comme les *Lupins* hommes issus du Loup ou l'animal fabuleux qu'est la *Grand'Bête*. C'est ainsi que le tableau ou le dessin devient une histoire, dont la donnée principale est la poésie du fantastique. Dans le dessin de *L'Illustration*, des paysans pointaient leurs fusils sur l'effrayante *Cocadrille* qui semblait s'apprêter à fondre sur eux à partir d'une falaise coiffée de ruines. Dans les *Légendes*, le *Meneu' de Loups* est un cornemusier de paroisse qui abuse de la crédulité de ses concitoyens en jouant d'un instrument inconnu lui permettant de mener des loups la nuit et de « musiquer » hors des sons communs.

La légende, qui relève du merveilleux et du surnaturel, s'inscrit ainsi bel et bien sur terre, dans des emplacements repérables du Berry, et les humains qui font ces rencontres sont ceux de la contrée. Leur expérience est en quelque sorte celle du rêve éveillé, passage sans hiatus dans une autre dimension, habitée par des êtres étranges comme le sont les mondes inconnus où Hoffmann transposait ses personnages. Si les dessins plus tardifs de Maurice, retrouvés dans ses archives, sont d'un fantastique plus proche de la simple facétie ou des jeux surréalistes, il n'en demeura pas moins attaché à ces climats obscurs et inquiétants comme en témoignent les esquisses de tumulus et de dolmen (la pierre de Prentigarde) qui accompagnent le manuscrit tardif de Palabran, héros qui y a rendez-vous avec une diablesse ou une sorcière.

De même ses travaux sur la *Commedia* qui, avec les marionnettes, lui auront valu un peu de reconnaissance, sont en lien avec sa fréquentation d'Hoffmann. On sait que celui-ci, dans le premier volume de ses *Contes fantastiques* publiés en 1814 à Bamberg, avait confié la *Préface* au poète Jean-Paul (Richter) mais l'avait fait suivre d'un court texte de son cru, hommage au célèbre graveur lorrain Jacques Callot (1592-1635). L'ouvrage était d'ailleurs plus précisément intitulé *Fantaisies à la manière de Callot* pour bien souligner que l'écrivain travaillait ainsi à la manière du dessinateur et peintre dont il admirait l'ironie, la précision, la capacité de lier le familier et le bizarre dans la vie quotidienne, parfois le grotesque. « Le poète, l'écrivain dont l'imagination transporte les images de la vie courante dans le monde romantique de ses visions, et qui les reproduit ensuite dans tout l'éclat qui en rejailit sur elles, comme sous une admirable parure d'emprunt, n'est-il pas en droit de se réclamer de ce grand artiste et de dire qu'il a voulu travailler "à la manière" de Callot¹⁰⁰⁴? » L'hommage d'Hoffmann s'adressait à l'œuvre entier de Callot qu'il s'agisse des scènes de ses « misères de la guerre » ou des groupes apparus dans sa version de la *Tentation de Saint-Antoine*, mais il admirait particulièrement la précision incisive de ses dessins de personnages, qui « dévoilent au regard perspicace d'un observateur sérieux toutes les allusions secrètes qui se cachent sous le masque de la bouffonnerie ».

¹⁰⁰⁴ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Fantaisies à la manière de Callot tirées du Journal d'un voyageur enthousiaste, 1808-1815*. Édition d'Albert Béguin. Paris: Gallimard (Folio), 1979.

Le conte intitulé *Princesse Brambilla* s'inspirera d'ailleurs directement de la suite de gravures que Callot a consacrées à la *Commedia dell'Arte*, ces *Balli di Sfessania* qui présentent deux à deux différents types de la comédie italienne. Autre suite célèbre de gravures, les *Caprices* de Callot comprennent aussi des personnages de la *Commedia*. Maurice Sand n'a pu que s'intéresser à l'œuvre de Callot, non seulement grâce à l'éloge qu'en avait fait Hoffmann, mais aussi parce que sa célébrité était grande dans le monde de la gravure française dont il avait rénové la technique. Théophile Gautier allait jusqu'à le comparer à Goya, et on sait que c'est sa version de la *Tentation de Saint-Antoine* qui accompagna Flaubert durant la longue gestation de son ouvrage du même titre. On ne s'étonnera pas, dès lors, de voir Maurice Sand puiser directement chez Callot au moment où il travaille à son propre ouvrage sur la *Commedia*, comme le confirment des notes qu'il a adressées en 1858 à Émile Aucante, fondé de pouvoir des Sand à Paris¹⁰⁰⁵. Il lui demande de se procurer des dessins chez un marchand d'images ou de vieilles gravures sur les quais « les petits danseurs de Callot – cela se compose de 23 sujets ». Il dit en avoir besoin « pour les costumes et les noms » d'autant qu'il se trouve « dans un grand embarras au sujet de 2 ou 3 personnages ». Il lui demande aussi de trouver la « livraison Callot » dans *l'Histoire des peintres* que Charles Blanc avait fait paraître en 14 volumes¹⁰⁰⁶.

Les références aux dessins de Callot sont nombreuses dans les textes de *Masques et Bouffons* et Maurice Sand y ajoutera des renseignements historiques importants sur les *Balli di Sfessania*, qu'il traduit par *Danses fescenniennes* dont il fait remonter la tradition de « comique trivial » à l'Antiquité. Il donne mérite à Callot d'avoir retrouvé des « types perdus » dont un « Coviello renommé par ses grimaces et son langage embrouillé ». C'est ce Coviello que Maurice choisit de dessiner en s'appuyant sur le fait que le célèbre peintre italien Salvator Rosa (1615-1673) l'avait représenté comme « un des sept masques de l'ancienne commedia dell'arte » mais en s'intéressant, aussi et surtout, au personnage d'un conte d'Hoffmann qu'est devenu ce Salvator Rosa qui aurait emprunté le masque de Coviello. Dans ce conte, souligne Maurice, « une agréable fiction se trouve

¹⁰⁰⁵ Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, E960. Notes à Émile Aucante, 1858, s.d.

¹⁰⁰⁶ Blanc, Charles. *Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle*. Tome I. Paris: Cauville frères, 1845.

mêlée à des détails de réalité historique sur les travestissements et transformations de Salvador¹⁰⁰⁷».

Ainsi inspiré, prodiguant abondamment ses références, Maurice Sand a abordé l'histoire de la Commedia dans l'esprit qui anime le romancier allemand. Certes, son travail est celui d'un érudit féru de classements et de précisions historiques, sa rédaction laisse peu de place à l'analyse générale, à l'exposé de ses propres points de vue. L'ouvrage est néanmoins traversé d'un parti qui oppose l'art improvisé et fantaisiste de la Commedia aux règles du théâtre « soutenu » et très charpenté qui, en France notamment, a réussi au siècle précédent à chasser les comédiens italiens des tréteaux avec le soutien des pouvoirs publics et de la police. Il s'en explique au moins, quoique très brièvement, dans l'introduction. L'histoire qu'il veut présenter prend ses origines chez les *atellanes*, farces improvisées dès l'Antiquité par des comédiens masqués, mais elle ne s'intéressera pas au théâtre merveilleux du Moyen Âge, ni au théâtre italien qui s'installa chez les princes par la suite, affirme-t-il en manifestant son indifférence pour les « drames et comédies sérieuses » du théâtre « moderne » qu'on présente désormais en France ou en Italie. Le savoir qu'il veut transmettre est celui d'un théâtre qui fait « le vrai caractère de l'Italie; c'est cet art *sui generis* que l'on ne trouve que là, cette comédie à l'impromptu, fille des atellanes; ces masques pleins d'originalité, ces bouffons remplis de verve et de spontanéité, aussi bien sur la place publique qu'à la cour de Versailles; c'est enfin de ces COMMEDIANTI DELL'ARTE, et de leurs successeurs dans la même voie que nous allons essayer de retrouver l'histoire et de retracer les types, à l'aide de la description et de nos dessins *mis en lumière*, comme on disait jadis pour *gravés*, par notre ami Alexandre Manceau¹⁰⁰⁸.»

Une telle profession de foi éclaire notamment la résistance de Maurice à s'engager auprès de sa mère dans des aventures théâtrales plus classiques ainsi que ses propres tentatives, même sans suite, de proposer lui-même des pantomimes plutôt que des pièces dialoguées pour acteurs. Le théâtre des marionnettes, son travail le plus achevé et le plus constant,

¹⁰⁰⁷ *Masques et Bouffons*, T. II, p.288-289.

¹⁰⁰⁸ *Masques et Bouffons*, Tome I, p. 65-66. La collaboration du graveur émérite Alexandre Manceau, ami de Maurice et compagnon de sa mère, sera la toute dernière à se réaliser dans l'harmonie entre les deux artistes.

sera aussi le fruit de son adhésion aux principes premiers qui gouvernent la Commedia et ses « personnages » auxquels Hoffmann rendait hommage à travers l'image qu'en avait laissé Jacques Callot.

Masques et Bouffons est un ouvrage d'artiste autant que d'histoire de l'art. En deux tomes, Maurice Sand y a étudié les principaux types de la comédie italienne : Arlequin, Polichinelle, La Ballerine, Le Capitan, Colombine, Pierrot, Lelio, Pantalon, La Chanteuse, Stenterello, Isabelle, Scapin, Scaramouche, Coviello, Tartaglia. À l'aide de plusieurs œuvres d'érudition, l'auteur étudie leur origine, l'évolution dans le temps de ces types et les noms différents que chacun a pu prendre, leur caractère et les déclinaisons différentes de leurs costumes ainsi que de leurs masques (une annexe précise même la couleur de chacune des pièces de vêtements). Cinquante dessins parsèment le texte et se présentent, dans la version la plus luxueuse de l'édition, sous trois versions : noir et blanc, sanguine, couleur. À ces exposés minutieux, l'auteur a ajouté des textes sur les grands animateurs de la Commedia que furent Gozzi et Goldoni tout en réservant son admiration la plus appuyée à Ruzzante, que les Sand mère et fils ont redécouvert avec passion et dont ils ont voulu traduire les canevas. Il eût été Molière s'il avait écrit ses textes au lieu d'en livrer la trame à l'improvisation, affirme Maurice Sand qui met en valeur, dans un passage où pointe comme dans l'introduction sa propre perspective, une « gaieté (...) bien souvent amère, tragique et hideuse comme le cadre où il esquisse ses travaux burlesques¹⁰⁰⁹.» Les types de la comédie auxquels il s'intéresse le plus, citant souvent le rendu qu'en a fait Callot, sont aussi les caractères les plus métissés de rire et de tragique, Arlequin, Polichinelle, Colombine, Le Capitan, qui se meuvent dans un univers où la légèreté est souvent un déguisement de la férocité.

Callot avait choisi de camper les personnages dans des poses actives qui traduisent le travail de l'acteur, ses « petits danseurs » se présentent généralement en paires exécutant une chorégraphie, sur des fonds de scènes, bâtiments et paysages, qui suggèrent un récit ou une anecdote. Maurice Sand a préféré un procédé d'érudit, il a traité chacun des personnages séparément, presque toujours de face, et seul sur une page blanche où ne se présente, hors d'eux, que leur ombre portée. Le costume est évidemment dessiné avec

¹⁰⁰⁹ *Op.cit.* Tome II, p. 87.

minutie sans que le portrait s'en trouve figé tant il a travaillé la pose naturelle, le détail qui fait bouger le vêtement ou l'accessoire, et surtout la finesse des lignes des masques et demi-masques, pourtant toujours sombres, qui font disparaître l'acteur de chair pour suggérer la pérennité du caractère à travers le temps. Revue mais respectée dans sa vivacité, la « manière de Callot » a exercé chez Maurice Sand une séduction directe. Tout comme chez Hoffmann, l'on retrouve dans ces dessins qui auraient pu n'être que techniques étant donné le travail savant qu'ils accompagnent, une animation mystérieuse qui leur donne vie. Ils atteignent ainsi à l'état de « vision » car ils sont, tout autant que ceux de l'Atlantide ou des planètes inventées, des créatures qui n'ont eu d'existence que dans leur propre sphère, permanente certes, mais entièrement imaginaire (**Illustrations 42, 43, 44**).

Lue et vue sous l'éclairage de l'influence d'Hoffmann, d'ailleurs artiste multidisciplinaire lui-même, l'œuvre de Maurice Sand gagne une cohérence certaine pourvu qu'on lui reconnaisse, comme à tout autre artiste, une quête culturelle personnelle. On l'a vu autour de l'interprétation récente de « la maison déserte », c'est là un angle d'analyse, pourtant élémentaire, qui lui aura la plupart du temps été refusé. Les exceptions aux jugements rapides valent donc d'être cités et la parution de *Masques et Bouffons*, en suscitera une qui, pour être demeurée sans lendemain, n'en fut pas moins étonnante. Dès la parution de l'ouvrage, à la fin de 1859, le jeune critique parisien Eugène Lataye, très en demande en diverses publications, rédige pour la *Revue des deux mondes* un compte rendu approfondi de l'imposant ouvrage.

D'emblée il voit l'œuvre en développement de Maurice Sand comme un tout cohérent, dont l'élément liant est de l'ordre du fantastique. « C'est ce monde chimérique que M. Maurice Sand vient aujourd'hui nous raconter avec la plume et le crayon. L'an dernier, à pareille époque, il ornait de dessins originaux et gracieux une poétique narration des *Légendes rustiques* du Berry. En faisant succéder aujourd'hui les types de la comédie italienne aux *Lavandières de nuit* et au *Meneu de Loups*, ce jeune artiste agrandit simplement le cercle de ses études et demeure en réalité sur le même terrain. Critiques bouffonnes du présent, souvenirs touchants ou terribles du passé, ces formes diverses que Mme Sand nomme la *fabulosité* traduisent également les espérances ou les craintes de

l'imagination populaire. Un monde fantastique peuple à la fois cette littérature orale et cette littérature improvisée; mais celle-ci, plus libre et moins émue, est l'expression hardie des sens, l'organe naturel d'une foule toujours prête à se passionner pour des masques grotesques qui débordent de verve, d'insolence et de raillerie¹⁰¹⁰.»

À maintes reprises mais de façon incidente, l'ouvrage *Masques et Bouffons* suggérait des rapprochements entre l'histoire de la commedia et celle des marionnettes. La défense des théâtres forains, qui sert d'introduction à l'ouvrage en décrivant la longue persécution qu'ils subirent au 18^e siècle en France, inclut avec la comédie italienne les spectacles des bateleurs et des montreurs de marionnettes. Celles-ci appartiennent à un théâtre pour adultes, facétieux, mêlant tous les genres, dont Maurice Sand regrette vivement la disparition tant des scènes françaises que des scènes italiennes. Il accorde toutefois à la marionnette une résilience supérieure à celle des forains humains, Polichinelle en étant le valeureux exemple. En puisant ses renseignements chez Charles Magnin¹⁰¹¹ - qu'il cite fréquemment – il croit que Polichinelle, personnage central de la comédie italienne, fut aussi présent dans les théâtres de marionnettes dès le début du 17^e siècle. Au siècle suivant, sa « personne de bois » fut conscrète par les forains pour présenter des opéras-comiques faisant concurrence, avec succès, aux théâtres royaux. Le Polichinelle de bois devint en quelque sorte plus présent que le Polichinelle comédien, et ceux qui l'incarnaient au théâtre cherchaient à imiter l'allure et la posture de la marionnette, rappelle Maurice Sand qui cite longuement l'hommage ému de Charles Nodier à Polichinelle, se terminant sur ce « toi dont la tête de bois renferme essentiellement, dans sa masse compacte et inorganique, tout le savoir et tout le bon sens des modernes¹⁰¹²!»

En développant son théâtre de marionnettes durant la décennie suivante qui est celle de sa réinstallation à Nohant après son mariage, Maurice Sand a certes produit nombre de spectacles pour ses enfants, notamment les grandioses fêtes que signalent les *Agendas* de George Sand en chaque fin d'année, et que la romancière décrit avec admiration dans

¹⁰¹⁰ Eugène Lataye, « Les masques et bouffons de la comédie italienne », *La Revue des deux Mondes*, 1^{er} décembre 1859, p.744.

¹⁰¹¹ Magnin, Charles. *Les Origines du théâtre moderne : ou : Histoire du génie dramatique depuis le I^{er} jusqu'au XVI^e siècle, précédée d'une introduction contenant des études sur les origines du théâtre antique*. Paris: L. Hachette, 1838.

¹⁰¹² *Masques et Bouffons*, p. 143-146.

sa correspondance. Mais les textes qu'il a choisi de publier, travail auquel il consacra les derniers mois de sa vie et qui paraîtra après sa mort, sont uniquement des pièces pour adultes¹⁰¹³.

Le recueil ne propose qu'une infime partie des pièces qui furent jouées à Nohant ou à Paris, répertoire dont le Mémento est conservé à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris¹⁰¹⁴. On en trouve un sommaire en annexe à l'ouvrage de Bertrand Tillier qui les a regroupés par années de présentation et genres, pour établir que ce répertoire a dépassé les 200 pièces. Or la publication d'un recueil a figuré parmi les projets de Maurice Sand pendant près de vingt ans, il a été conçu du vivant de George Sand lors de la parution dans *Le Temps* de son texte sur le Théâtre des marionnettes. Maurice y travaillait sporadiquement mais il y a consacré plusieurs mois après avoir quitté Paris en 1886 pour se retirer à Nohant jusqu'à sa mort en 1889. La sélection des quatorze textes que finit par publier Lévy en 1890 semble donc planifiée et réfléchie.

Il leur a fallu du temps pour attirer l'attention. En 1931, deux universitaires américains, Babette et Glenn Hughes, font l'honneur d'une traduction à cinq des quatorze pièces du recueil de 1890¹⁰¹⁵. Leur préface, plus fascinée par la mère que par le fils, n'en souligne pas moins le talent humoristique particulier de celui-ci : « ingenious situations, vividly theatrical characters, and irresistible humour », talent qu'ils attribuent à sa connaissance de la bouffonnerie : « Maurice Sand knew clowns and their traditions of clowning », écrivent-ils en évoquant son ouvrage sur la comédie italienne. Les pièces qu'ils ont retenues ne sont pourtant pas les plus probantes à l'égard de cette genèse. Un peu plus tard, isolé dans sa tentative de faire connaître l'histoire des marionnettes en France, Jacques Chesnais reconnaissait l'apport de Maurice Sand mais ne voyait pas d'intérêt aux textes. « Ces pièces nous paraissent aujourd'hui très démodées et, à la vérité, nous ne comprenons guère comment elles purent avoir tant de succès », écrit-il en 1947¹⁰¹⁶ tout en transcrivant brièvement une partie « amusante » de la féerie *Jouets et mystères*. Cette pièce est pratiquement la seule du répertoire à avoir connu un destin durable. Quand

¹⁰¹³ Sand, Maurice. *Le théâtre des marionnettes*. Paris: Calmann Lévy, 1890. Nous utilisons la réimpression en fac-similé de cet ouvrage, réalisée par les Éditions Jeanne Laffitte en 1994.

¹⁰¹⁴ BHVP, Fonds Sand, H 322.

¹⁰¹⁵ *Maurice Sand's plays for marionettes*. *Op.cit.*, p. IX.

¹⁰¹⁶ Chesnais, Jacques. *Histoire générale des marionnettes*. Paris: Bordas, 1947, p.191.

Roger-Daniel Bensky propose en 1969 une thèse sur les *Structures textuelles de la marionnette de langue française*¹⁰¹⁷, dont il établit le classement par genres – caricature simple, satire fantaisiste, merveilleux poétique incluant la féerie idéaliste et l'irréel grotesque – il ne s'intéresse qu'à cette pièce et range l'œuvre entier de Maurice Sand sous la catégorie « féerie idéaliste » alors que les autres textes, pour la plupart, suggéreraient une appartenance à « l'irréel grotesque ». Dans un ouvrage beaucoup plus complet portant sur la littérature du théâtre pour marionnettes, Henryk Jurkowski prend implicitement la contrepartie de ce jugement et affirme la place dominante de la comédie satirique dans l'œuvre de Maurice Sand qu'il présente toutefois dominé par sa mère à laquelle il attribue entièrement l'origine et le développement du théâtre marionnettes, même sous sa forme permanente à Passy, donc plusieurs années après le décès de l'intéressée. Il ne voit guère d'intérêt à ces comédies et farces. « Les pièces de Maurice Sand ne brillent pas par l'originalité des idées bien que l'auteur fasse de son mieux pour créer des situations comiques¹⁰¹⁸. » Curieusement, bien qu'il reconnaisse le « style de la commedia dell'arte » dans l'écriture de Maurice Sand, il semble ignorer tout à fait son expertise sur le sujet et il attribue plutôt au marionnettiste Edmond Duranty (1833-1880) la transposition de l'ancienne comédie chez les acteurs de bois, sans doute parce qu'il met directement en scène les Arlequin, Polichinelle et Pierrot qui ont traversé les siècles. Jurkowski traite *Jouets et mystères* comme une réussite à part chez Maurice Sand, hors des schémas des autres pièces qu'il trouve trop prévisibles. C'est parce que cette œuvre « échappe au vaudeville » que l'universitaire Annie Gilles lui consacre à son tour un long développement proche de l'étude psychanalytique dans un ouvrage de 1993¹⁰¹⁹. Nous avons vu que cette pièce est la seule à avoir fait l'objet d'une réédition singulière, petit ouvrage d'une collection qui propose des « textes anciens » pour « marionnettes

¹⁰¹⁷ Bensky, Roger-Daniel. *Structures textuelles de la marionnette de langue française*. Paris: A.-G. Nizet, 1969.

¹⁰¹⁸ Jurkowski, Henryk. *Écrivains et marionnettes : quatre siècles de littérature dramatique en Europe*. Charleville-Mézières: Éditions Institut international de la marionnette, 1991, p. 237.

¹⁰¹⁹ Gilles, Annie. *Images de la marionnette dans la littérature : textes écrits ou traduits en français de Cervantes à nos jours*. Nancy; Charleville-Mézières: Presses universitaires de Nancy ; Institut international de la marionnette, 1993.

d'aujourd'hui », celui-ci étant retenu car il « présente sur le plan technique un intérêt considérable¹⁰²⁰».

Il faudra attendre l'ouvrage majeur de Bertrand Tillier pour que le répertoire fasse l'objet d'une considération d'ensemble dans un chapitre qui le place entièrement sous le signe comique et qui met en lumière sa remarquable diversité. « Les drames, les mélodrames, les pièces patriotiques et historiques, les farces et les fantaisies procèdent, dans le répertoire de Maurice, de la même tendance à la satire et à la comédie. La nature burlesque du *burattino* favorise aussi cette attitude. La presque totalité du répertoire n'est ainsi qu'une farce jouée et improvisée sur des tons différents, en vue du pur divertissement. » Mais la légèreté de Maurice Sand acquiert enfin, par un entendement plus œcuménique, droit de cité au sein de la création théâtrale. « Par ses spectacles de marionnettes, écrit-il, Maurice Sand fait figure de *fantaisiste* et de *visionnaire*. » Plusieurs des textes, et certains des burattini qu'il a créés, sont ceux d'un auteur qui « reprend à son propre compte l'héritage de l'imagerie médiévale grotesque, fabuleuse, diabolique. Il participe ainsi au renouveau du genre fantastique, dans la lignée des Contes d'Hoffmann et de la littérature romantique¹⁰²¹.»

L'analyse de texte est accessoire au propos de Tillier qui met surtout au jour le fonctionnement complexe et avant-gardiste des spectacles du Théâtre des marionnettes de Maurice Sand et qui télescope la chronologie en cours de route. L'auteur en restera là de sa référence spontanée à Hoffmann qu'il illustre lui aussi, l'exemple étant obvie, par l'intrigue et le ton de *Jouets et Mystères*. Il situe néanmoins d'autres pièces dans cette veine, dont la toute dernière création connue, présentée à Paris en avril 1886, *Balandard aux enfers*.

Sans l'expliquer plus avant, Tillier affirme spontanément la parenté entre les sphères du fantastique et de l'ancienne comédie, sorte d'écho décalé mais naturel aux propos d'Eugène Lataye qui avait reçu *Masques et Bouffons* comme un travail voisin des *Légendes rustiques*, malgré les apparences de discontinuité. À ces deux œuvres majeures de Maurice Sand, facettes du vaste terrain du fantastique, mondes imaginaires côtoyant le

¹⁰²⁰ *Jouets et mystères, op. cit.* (1954), p. 4.

¹⁰²¹ Tillier, *op. cit.*, p. 197.

réel par le rire pour l'un et par la peur pour l'autre, il faut ajouter l'univers qu'il a cherché modestement à créer en propre, en inventant ses propres bateleurs et ses propres êtres chimériques pour les caser littéralement dans les petits mondes intimes, mondains, militaires, politiques, qu'il fréquente dans le Berry ou à Paris.

D'où la teneur du recueil auquel il a longuement travaillé. Deux des pièces procèdent en ligne directe des influences qui l'ont marqué et en sont en quelque sorte des transpositions. C'est le cas de *Jouets et Mystères* où nous avons reconnu un dérivé évident et probablement voulu du *Pot d'or*, conte d'Hoffmann. C'est le cas pour *La Clémence de Titus*, proposée pour la première fois à Nohant en 1867 et reprise à Paris en 1886¹⁰²². Elle est présentée comme « pièce antique imitée d'Aristophane et de Plaute, en deux actes, en vers mêlés de prose, avec un prologue ¹⁰²³ ». Écrite avec le concours du poète Armand Silvestre, la pièce est un pastiche des comédies humoristiques et vulgaires de l'Antiquité, elle use des mêmes ingrédients – prologue, choristes, soliloques, éléments scatologiques – tout en mettant en scène un empereur romain, qui n'a rien à voir avec celui de l'Opéra de Mozart que suggère le titre. L'intrigue évoque les amours contrariées d'un berger et d'une bergère de l'Arcadie antique, séparés par un vendeur d'esclaves et réunis par Titus, peu importe ici le problème de chronologie et de lieux, grâce au bon intermédiaire du « tonsor impérial » bien nommé Pelliculus. Il s'agit tout au long d'un pastiche expéditif et l'attachement que lui manifeste Maurice Sand en le publiant témoigne d'abord de son admiration pour le théâtre improvisé et grotesque de l'Antiquité dont il faisait, dans *Masques et Bouffons*, la lointaine origine de la comédie italienne. Ainsi s'exprime d'ailleurs le coryphée du prologue :

« *Il est, vous le savez, au théâtre un usage
Qui nous vient des anciens et que je crois fort sage
Car j'aime les anciens. Nourri de leurs auteurs,
Je veux faire revivre et leurs goûts et leurs mœurs
Sur la scène moderne. (...) »*

¹⁰²² On constate un problème de concordance de dates entre le recueil publié et le Memento conservé à la BHVP. Notons toutefois que la première pièce retenue pour le recueil date de 1867, alors que le théâtre a été créé à Nohant vingt ans plus tôt, et que 8 des 14 pièces de la compilation sont inscrites avec des dates ultérieures à 1870. L'auteur aura voulu mettre en valeur ses œuvres de maturité.

¹⁰²³ *Op. cit.*, p.49.

La conclusion, significative, revient au coryphée. Il rappelle aux spectateurs que l'auteur de la pièce est « M. Balandard, qui a bien voulu se charger de remplir lui-même, le rôle si délicat de César », c'est-à-dire de Titus. La fervente profession de foi de l'entrée en scène est ainsi celle de Maurice Sand, qui *est* Balandard depuis 1854, date de sa création comme marionnette selon le Memento qui concorde avec les souvenirs de George Sand. Balandard joue dans 8 des 14 pièces du recueil publié, et tous ses rôles appartiennent à des spectacles produits après 1870.

La constitution de cet ensemble ne peut être le fruit du hasard, si on accepte que le travail de Maurice Sand se veut une réinterprétation, par la forme, de la comédie italienne. Balandard est officiellement, selon le grand cartel qui accompagne sa marionnette à Nohant, « L'Illustre Balandard, directeur de la troupe¹⁰²⁴» (**Illustration 45**). On le retrouve également en Pierre Balandard présentateur, sur les affiches qui invitent aux spectacles. Il joue d'ailleurs le plus souvent le rôle de « directeur d'une troupe de comédiens en tournée », comme le veut la présentation des personnages de la pièce *Le Candidat de Trépany*¹⁰²⁵, ce qui permet à l'auteur de situer l'action en maintes auberges ou tablées où se multiplient les soubrettes et valets, au service de pittoresques hôtes ou voyageurs, que n'épargnent pas les incessants quiproquos (**Illustrations 46, 47, 48, diverses marionnettes**). Autour de lui, à la façon de l'ancienne comédie, gravitent de multiples personnages dont certains deviendront des « types » : Coquenbois le régisseur de la troupe et saltimbanque, Mme de Bonbricouland en archétype de belle-mère, la belle et jeune première Ida qui fut la Colombine de Balandard, Eloa la saltimbanque dont les spectateurs deviennent amoureux et le capitaine Vachard, vaniteux et coureur, classique entre tous, descendant du fameux Capitan de la Commedia qui fut le favori du graveur Jacques Callot et qui se retrouva aussi en capitaine Fracasse chez Théophile Gautier¹⁰²⁶.

¹⁰²⁴ Balzard-Dorsemaine, Françoise. *Au plaisir de George Sand : Les comédiens de bois de Nohant*. La Châtre: s.n., 1998, p.6.

¹⁰²⁵ *Le théâtre des marionnettes, op.cit.* p.155.

¹⁰²⁶ Gautier, Théophile. *Le capitaine Fracasse*. New York; London: The Century Co., 1930. Nous retenons cette édition américaine de l'œuvre de Gautier, abrégée à des fins didactiques, car elle est illustrée de quatre (mauvaises) reproductions photographiques d'illustrations tirées de *Masques et Bouffons* : Le capitaine, Le docteur, Scapin, Isabelle. L'introduction de l'ouvrage, par le professeur Foster Erwin Guyer du collège Dartmouth, propose une courte bibliographie qui inclut l'ouvrage de Maurice Sand. À notre connaissance,

La grivoiserie est l'ingrédient premier de la majorité des pièces où on passe facilement de la table au lit et vice-versa en se trompant souvent de partenaire à la faveur de libations peu mesurées. Source de rigolade qui fait applaudir, une constante satire de mœurs où la petite bourgeoisie hypocrite de province se mêle à une classe de serviteurs et d'ouvriers non moins retors, le bon cœur des uns et des autres finissant toujours par faire gentiment tomber le rideau. Quand le propos est politique toutefois, le pouvoir et les possédants en prennent pour leur rhume. Ainsi *Le candidat de Trépagny*, spectacle de 1874 d'abord joué à Nohant, se présente-t-il comme la recette pour « faire un député » en opposant les partisans du candidat de la famille et de la propriété, dont l'élection signifiera népotisme et faveurs, au candidat ouvrier « radical » qu'on défera en recourant à un fier-à-bras. Le maire, qui soutient le candidat conservateur, exulte: « Le triomphe de notre cause est au fond de l'urne électorale. L'opportunisme, messieurs, c'est la seule raison d'État qui puisse sauver la bourgeoisie républicaine dans ces temps de crise pécuniaire et sociale que nous traversons¹⁰²⁷. »

L'univers facétieux de Balandard glissera plus tard vers la comédie fantastique. *Balandard aux enfers*, l'ultime spectacle présenté à Paris en 1886 – qui sera donc le dernier spectacle de marionnettes orchestré et présenté par Maurice Sand – rassemble les types qu'il a créés en s'inspirant de la comédie italienne, et certaines des bêtes de légendes, autour d'un Balandard vieillissant qui fait une excursion chez les âmes mortes. L'univers en est à la fois théâtral et chimérique. Porel, le (véritable) directeur de l'Odéon, relance Balandard dans sa jolie retraite campagnarde et lui demande de retrouver Anacréon qu'il souhaite recruter pour jouer dans un prochain drame. La Chimère, centaure féminine ailée dont c'est la seule apparition chez les marionnettes de Maurice Sand, atterrit à ses pieds et lui offre de le conduire aux Enfers pour y retrouver le grand poète de l'Antiquité. Belle dame toute nue, la Vérité s'interpose mais La Chimère triomphe de cette ennuyeuse « mal embouchée » et le voyage suit son cours, passe outre au chien Cerbère, triomphe de la Cocadrille en l'empoisonnant, et accède aux alentours de Pluton, dieu des enfers et cible politique de la pièce. Servi par une domesticité de

il s'agit du seul ouvrage qui établit ce lien. Le professeur s'intéressait à George Sand dont il a publié également, en 1933, une édition abrégée de *L'Homme de neige*.

¹⁰²⁷ *Op.cit.*, p. 174.

démons paresseux et incompetents, tyran domestique, inculte, amoral, entiché de progrès technique qui lui fait préférer le chemin de fer au batelier Caron pour lui amener les âmes mortes, Pluton, auquel sa femme Proserpine rappelle qu'il n'est « qu'un roi constitutionnel » monte un procès à charge contre Balandard qui est défendu par La Chimère jouant de ses charmes avec succès auprès des juges. Elle réussit à faire déclarer Pluton « aussi nul qu'inutile », le règne sur les Enfers est offert à Balandard qui préfère retourner sur terre avec la belle Proserpine tandis que La Chimère succède à Pluton et demeure ainsi dans un autre monde (**Illustrations 49**).

Pièce de résistance du recueil, *Balandard aux Enfers* s'ouvre sur un prologue dont les quelques lignes condensent la quête créative de Maurice Sand, inspiré par les pratiques des âges les plus anciens, discrètement engagée dans la satire moderne. La pièce, écrit-il, « est ce qu'on appelait au moyen âge, une Sotie, c'était un acte, un tableau ou une scène qui faisait partie des mystères joués par les confrères de la Passion. Ces farces satiriques, dont le directeur s'intitulait le *Prince des sots*, ne respectaient alors, sous le masque de Thespis, ni roi, ni dieu, ni diable; c'est pourquoi elles furent interdites, par arrêt du parlement, sous le bon roi François 1^{er} qui n'aimait pas être critiqué. Mais, bien avant le moyen âge et la renaissance, l'antiquité avait déjà mis en scène et bafoué sous le nom d'*atellanes*, les vices et travers de ses dieux et héros de la mythologie païenne. Aujourd'hui que les sots sont plus nombreux que jamais et qu'il est permis de toucher à toutes les religions passées, présentes et futures, M. Balandard, qui n'est pas un sot, a cru bien faire, pour plaire à son public, pas plus sot que lui, de remettre en lumière, avec les exigences de l'art moderne, un fragment de ces mystères dont la représentation durait parfois toute la semaine sainte¹⁰²⁸. » On ne saurait mieux souligner l'identité de genre entre l'irrévérencieuse comédie italienne et le théâtre de marionnettes de Maurice Sand, tout en accréditant la possibilité que son théâtre parisien ait aussi été conçu en opposition à la censure.

La veine fantastique informe aussi ce dernier texte, passage du réel à l'irréel auquel les décors raffinés de ce théâtre auront donné une forme de naturel féérique, la Chimère étant la meneuse du rêve. Sa description est donnée, par exception, en didascalie. « Pendant

¹⁰²⁸ *Op. cit.*, p. 356.

qu'il lit, la Chimère de la Fable ayant une tête, des seins, des bras et un corps de femme jusqu'aux hanches, avec des ailes de vautour dans le dos, une croupe de lionne avec une longue queue et quatre pattes vole par-dessus la grille et vient se poser sans bruit devant Balandard. » Durant sa confrontation avec la « Vérité toute nue », Balandard souhaite éviter le conflit et affirme les apprécier « toutes deux ». C'est néanmoins la Chimère qui l'emporte, le prend en croupe pour aller aux Enfers. Sa tirade se présente comme le credo de Maurice Sand, l'homme de raison et de science qui n'a cessé de répudier le surnaturel et les religions mais qui a voulu donner au chimérique valeur d'appréhension alternative du monde. « En somme, je suis la fantaisie, l'imagination, la folle du logis, car j'habite dans la cervelle de tous les humains. Je franchis les océans, je dépasse les horizons, je plane au-dessus des abîmes. L'espace n'a pas de limites pour moi et mon humeur fantasque ne connaît aucun frein. Je suis jeune, je suis belle, je suis triste ou gaie, selon mon caprice. Je fais et défais les dieux, je renverse les sociétés. Je me ris de la matière et nul être pensant ne peut se passer de moi¹⁰²⁹. » (**Illustrations 50, 51**)

Ailé et léger comme la Chimère, débordant et souvent grotesque comme la comédie italienne, le fantastique dont Maurice Sand a suivi la direction est d'abord amusé et rieur. Ses ficelles obvies et son recours constant à des mondes imaginaires souvent débridés le situent nettement dans le sillon de E.T.A. Hoffmann, de ses premiers essais d'écriture jusqu'à sa dernière création pour le théâtre de marionnettes. Non que la pirouette soit sa seule réponse aux questions existentielles car, comme l'illustre conteur qu'il admire, il laisse affleurer une part d'amertume ou d'inquiétude. Mais la légèreté permet de planer « au-dessus des abîmes ». Écrite à l'intention d'un destinataire inconnu, une lettre ou un projet de lettre en date du 25 juin 1865, se lit comme une (rare) confidence¹⁰³⁰. Elle s'adresse à une personne qui a « parlé » de son travail sur la Commedia, et sa teneur la relie aux climats fantastiques à la fois graves et ironiques qu'il ne cesse d'explorer. « Ne croyez-vous pas que l'on rit surtout parce qu'on est jeune, que la vie se présente à travers un voile de couleur rose. En avançant à travers ce voile qui s'épaissit et devient rouge, brun et enfin noir, on rit de moins en moins et le jour où le voile sombre a intercepté

¹⁰²⁹ *Op.cit.*, p. 359- 360.

¹⁰³⁰ Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Lovenjoul, E 959. Lettre (destinataire inconnu), 25 juin 1865.

toute lumière on rit peut-être encore de n'y plus voir clair quand on a sa raison. Mais les trois quarts du temps on appelle monsieur le curé plus sombre et plus triste que l'obscurité qui vous entoure pour vous aider à déchirer le voile de la mort et à voir de l'autre côté. »

Le contenu des *Contes* d'Hoffmann, le climat qui s'en dégage, l'admiration du romancier allemand pour Jacques Callot ont pénétré les écrits de Maurice Sand comme ses principales réalisations plastiques, dessins des légendes rustiques ou des types de la comédie italienne. Il est toutefois fort peu probable que les dessins d'Hoffmann lui-même lui aient été connus puisqu'il s'agissait chez le conteur d'une pratique secondaire et qu'il fallut attendre le début du 20^e siècle pour qu'ils fassent l'objet d'une diffusion elle-même restreinte¹⁰³¹. On note toutefois avec quelque curiosité que des dessins de scène se glissent parmi sa production diverse, peut-être sous l'influence de Callot, et qu'ils se présentent à la façon que retiendra Maurice Sand pour la Commedia.

D'où vient la manière de dessiner de Maurice Sand notamment pour ses vastes paysages inquiétants et surtout pour les nocturnes fantastiques qui accompagnent les légendes du Berry? Malgré les apparences, il faut écarter l'enseignement d'Eugène Delacroix. Certes, la moindre note biographique touchant Maurice Sand évoque automatiquement le fait qu'il fut son élève et il est vrai qu'il fréquenta son atelier pendant une dizaine d'années (1838-1849) mais il semble n'en avoir rien retenu. Ses notes d'atelier ne comportent aucune remarque de nature esthétique, il ne professe pas d'admiration pour son maître et celui-ci lui rend bien cette indifférence puisque ses quelques références au travail de Maurice, dans sa correspondance avec George Sand, sont de nature incidente et plus gentiment polies que convaincues du talent de son élève. Les grands sujets romantiques préférés de Delacroix ne seront jamais de ceux qui tentèrent Maurice. Il ne semble même pas s'être arrêté aux dessins fantastiques réalisés par Delacroix pour illustrer le *Faust* de Goethe, opus de 1826-1827 dont les Sand ne pouvaient ignorer l'existence. En fait le seul moment qui nous est vraiment connu de ces relations maître-élève est celui du premier

¹⁰³¹ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Contes d'Hoffmann*. Traductions sous la direction de Albert Béguin. Illustrations de l'auteur. Paris : Club des libraires de France, 1956. Une note indique que la collection la plus complète des dessins d'Hoffmann fut publiée à un tout petit nombre d'exemplaires à Berlin en 1921, p. 1641.

séjour de Delacroix à Nohant au cours de l'été 1842 où le peintre réalise sur place une *Éducation de la vierge* destinée à l'église de Nohant, et dont Maurice peindra une mauvaise copie. Ce sera l'unique incursion de sa vie en terrain religieux. Nous avons vu que Delacroix, s'il a pu parfois aider son élève à être reçu au Salon puisqu'il était lui-même membre du jury d'admission, trouvait certains de ses tableaux « atroces » en 1849.

Maurice ne maîtrisa jamais la peinture et fut surtout un dessinateur. À cet égard, le jeune peintre et portraitiste Auguste Charpentier l'aura formé plus sûrement que Delacroix puisque c'est lui qui, séjournant également à Nohant, l'a amené dès 1838 à s'exercer au dessin en copiant les *Caprices* de Goya. L'Exposition *Goya graveur*¹⁰³² présentée au Petit Palais en 2008 a estimé cette association assez intéressante pour y inclure 2 gravures de Maurice Sand ainsi que le carnet de 37 dessins réalisés sous la supervision de Charpentier. Le texte du catalogue marque une appréciation pour ce travail de jeunesse, Maurice avait alors 15 ans. « Avec un talent certain, et les conseils avisés de Charpentier, il s'attache à retrouver les jeux d'aquatinte, les oppositions des masses claires et sombres et le dessin incisif du maître. Les sujets choisis sont représentatifs de la diversité de la série « espagnolades » mettant en scène les *majas* et leurs duègnes, planches d'inspiration anticléricales, diableries si appréciées en cette époque où triomphe le romantisme noir mais aussi des planches d'une grande violence (...) ».

Rien n'indique par ailleurs que les Sand, mère ou fils, se soient intéressés à la peinture de Caspar David Friedrich (1774-1840) mais quelle qu'en soit la source, le traitement que fait constamment Maurice du paysage, ouvert, immense et inquiétant avec ses minuscules personnages dominés par d'énormes feuillées ou surplombés par de vastes ruines, rappelle plutôt ce romantisme allemand que la peinture française de retour à la nature. Un singulier petit tableau à l'huile de Maurice, conservé dans les réserves du Musée de la vie romantique, non daté et titré *Scène fantastique*, présentant un homme vu de dos devant un paysage crépusculaire, évoque directement Friedrich malgré sa grande maladresse¹⁰³³. Il

¹⁰³² Chazal, Gilles, dir. *Goya graveur : Petit Palais, Musée des beaux-arts de la ville de Paris, 13 mars-8 juin 2008*. Paris: Chaudun : Paris musées, 2008., p. 102-104. Le texte du chapitre « Goya et les romantiques » est de Maryline Assante di Panzillo, conservateur du Patrimoine.

¹⁰³³ Décédé en 1840, Friedrich ne s'est jamais rendu en France et rien n'indique que ses œuvres y aient voyagé et aient été présentes dans quelque musée français au cours d'un 19^e siècle où il fut rapidement oublié après sa mort, pour n'être redécouvert qu'au 20^e. Aucun indice, dans les vastes archives Sand, ne

suggère si clairement l'influence allemande que l'Institut Heine de Dusseldorf l'a emprunté en 2012 dans le cadre d'une exposition sur le romantisme noir en Allemagne et en France¹⁰³⁴ qui voulait notamment étudier les origines des histoires fantastiques de l'époque romantique dans les deux pays, en passant par Goethe, Hoffmann et Heine lui-même.

D'évidence, les affinités esthétiques de Maurice Sand plongent dans le siècle précédent le sien, qui nourrit sa fibre fantastique, proche du pré-romantisme qui libéra l'imaginaire. Véritable énigme, dès lors, que l'ensemble de dessins de son cru, réalisés entre 1842 et 1850, cœur d'un projet de réédition des œuvres de Rabelais que George Sand souhaitait offrir au public en version expurgée de ses passages scatologiques et en français moderne. Le projet, à être édité par Hetzel, devait comporter plus de 200 illustrations. Pour son Fonds Rabelais la Bibliothèque de la Ville de Montpellier a acquis en 1998, de l'héritière légale de George Sand, trente gouaches, trente-deux dessins et lavis et un bois gravé, toutes œuvres de Maurice Sand qui ont appartenu à ce projet. Leur facture, nous l'avons remarqué plus haut, est aussi expurgée de tout débordement que l'est le texte, elle est plus que sage si on la compare au fabuleux rendu fantastique à venir chez Gustave Doré. « Maurice Sand apporte à Rabelais de la fraîcheur, de la douceur, de la sensibilité, mais seul Doré par sa force et sa violence rend totalement l'essence du texte », écrit Gilles Gudin de Vallerin, directeur des Médiathèques de Montpellier Agglomération, qui fut à l'origine de cette acquisition et qui l'a commentée lors d'un colloque de 1999. Il note lui aussi avec étonnement, étant donné la nature des histoires extraordinaires que Maurice Sand se propose d'illustrer, l'absence de fantaisie du dessin. « La caricature, si présente dans les marionnettes sculptées et peintes de Maurice Sand, n'apparaît malheureusement pas dans ses gouaches. » Celles-ci sont plutôt « un précieux

nous amène sur une quelconque piste liée à ses travaux. Le petit tableau de Maurice Sand semble devoir sa forme à une pure coïncidence mais on peut néanmoins être intrigué par plusieurs dessins de scènes hivernales qui mettent au premier plan, à la manière de Friedrich, des arbres nus, nouveaux torturés. Un croquis de la maison de Nohant, à peine visible à travers ce décor sépulcral, rappelle de façon très nette l'un des plus célèbres dessins de Friedrich, *L'Abbaye dans une forêt de chênes* (1809-1810) tandis que plusieurs scènes des *Légendes rustiques* proposent des rendus qui semblent empruntés directement à des scènes nocturnes de Friedrich, dont *Homme et femme contemplant la lune* (1824). Si l'influence directe n'a pas joué, l'effet de *zeitgeist* offre une modeste explication de ce rapprochement qui vaut d'être souligné.

¹⁰³⁴ Institut Heine, Dusseldorf, Exposition : *Schwarze Romantik in Deutschland und Frankreich. Mai-juillet 2012*. http://www.duesseldorf.de/presse/pld/d2012/d2012_05/d2012_05_11/12051011_169.pdf (vérifié le 27 novembre 2014).

témoignage d'une imagerie romantique très colorée de « style Troubadours », dans laquelle transparaissent les influences de la Renaissance et de la peinture de genre du XIXe siècle¹⁰³⁵». Maurice Sand ne reviendra pas à ce style ni à la peinture de genre, sauf pour les exercices imposés que furent les illustrations des œuvres complètes de sa mère, où il dut multiplier les scènes à personnages, reliées aux tournants de l'intrigue. La veine troubadour ne fut pas la sienne bien que la rabelaisienne se fasse souvent sentir dans ses écrits.

Le filigrane fantastique de ses écrits conduit surtout à Hoffmann, comme nous l'avons vu, mais il est perméable à quelques œuvres de contemporains de Maurice Sand, dont Prosper Mérimée et Edgar Allan Poe.

Publié en feuilleton en 1863 dans la *Revue des deux mondes* et en volume en 1864 chez Lévy, le premier roman de Maurice Sand, *Callirhoé*, fait spontanément surgir les références à la nouvelle de Mérimée, *La Vénus d'Ille*, parue en mai 1837 dans la *Revue des deux mondes* et plusieurs fois rééditée. Le foisonnant roman de Maurice Sand embrasse beaucoup plus large que le texte dense et concis de Mérimée mais plusieurs des pièces centrales de l'intrigue sont analogues. Le fond de scène est archéologique, le narrateur de l'histoire de la Vénus est archéologue et le personnage principal de *Callirhoé* l'est aussi. Le déclenchement des récits tient à la découverte d'une statue, très belle femme, sur le site d'un temple antique. Dotée de pouvoirs anxiogènes la statue semble porter malheur à ceux qui l'approchent et elle entre en relation amoureuse avec le personnage principal. Chez Mérimée elle semble s'être animée au point d'assassiner le héros durant sa nuit de noces après qu'il lui eut passé au doigt par jeu, et ensuite oublié, une bague destinée à sa fiancée. Chez Sand, c'est la jeune mariée que le héros aura failli assassiner après l'avoir méprise pour la statue qu'il croit avoir trouvée dans son lit.

Les statues qui s'animent sont courantes dans la littérature fantastique mais celles-ci qui, en provenance d'une époque révolue, font irruption dans la vie des humains après avoir été découvertes dans des circonstances analogues, sont trop parentes pour que Maurice Sand ait ignoré le texte de son prédécesseur. Sans être des divergences, les différences abondent tout de même. La plus importante, constante chez Sand, touche la conclusion.

¹⁰³⁵ Gudin de Vallerin, *op. cit.*

Chez Mérimée, selon la règle du fantastique pur que Todorov mettra en lumière, le lecteur demeurera à tout jamais immergé dans le doute puisque l'assassin du jeune époux sera introuvable, que la mariée jure avoir vu la statue dans leur chambre avant de s'évanouir de terreur, et que la transformation finale de la statue en cloche d'église paraît avoir accentué le mauvais sort plutôt que l'avoir conjuré. Chez Maurice Sand au contraire, tout finit par s'expliquer par « une crise passagère du cerveau¹⁰³⁶» dont a été affligé Marc, le personnage principal qui reconnaît avoir été troublé par ses études des mythes celtiques sur les vies antérieures et avoir cru être le double de l'amant antique de Callirhoé.

L'ouvrage de Maurice Sand s'éloigne aussi de la *Vénus d'Ille* par la complexité de sa structure qui insère un roman antique pleinement autonome dans le roman moderne où se meut le jeune archéologue, procédé d'enchâssement qu'il reprendra par la suite à la façon dont les romantiques utilisent le rêve qui prend couleur de réalité. Autre caractéristique appelée à devenir la marque de Maurice Sand, la charge scientifique de son œuvre est débordante, l'éditeur s'en plaindra d'ailleurs constamment. Dans son étude approfondie de *Callirhoé*, qu'elle aborde d'abord comme un « roman archéologique », Claire Le Guillou a établi le relevé exhaustif des sources qu'a consultées Maurice Sand, à partir de la bibliothèque de Nohant mais aussi des mentions qui apparaissent dans les correspondances tant de Maurice que de George Sand, y compris les récits d'excursions archéologiques dans les environs de Nohant. Elle y a même annexé le dictionnaire celtique établi par Maurice qui fait un usage abondant de ses termes dans l'ouvrage. La construction fantastique du roman s'appuie ainsi sur des fondations qui se veulent scientifiques, qu'il s'agisse de science historique assez sûre ou de science plus contestable, telle la théorie de la métempsychose. Le parti pris de jeu avec la vraisemblance contraste avec la simplicité et la clarté du propos de Mérimée qui s'en tient à un saisissant déroulement de l'intrigue et ne tente aucune explication, de quelque ordre qu'elle soit.

Autre rapprochement possible, Mérimée et Maurice Sand ont tous deux proposé des histoires qui suggèrent le viol, par de grandes bêtes sauvages, de femmes dont l'enfant

¹⁰³⁶ *Callirhoé*, p. 353.

étrange semblera issu de cet accouplement. Mérimée publie en 1869 la courte nouvelle *Lokis*¹⁰³⁷, dont le narrateur est un philologue prussien en mission scientifique en Lituanie où il est hébergé par le comte Szémioth intéressé à ses travaux. Le visiteur entrevoit la mère du comte, devenue folle avant la naissance de celui-ci, victime durant une chasse d'une attaque par un ours féroce. L'allure et certains traits du comte, par ailleurs fort aimable, suscitent un malaise chez le jeune savant au surplus troublé par des incidents : le comte s'est littéralement baladé dans les arbres devant sa fenêtre durant la nuit, et un chien s'est montré terrorisé en sa présence. Avant de reprendre sa route, le philologue apprend que le comte est amoureux avec force jalousie d'une jeune beauté d'un château voisin, sentiment partagé qui conduira à célébrer leur mariage quelques semaines plus tard. Le narrateur, qui est aussi ministre de communion évangélique, est invité à présider la cérémonie suivie de fêtes endiablées. Le lendemain les époux ne paraissent pas et on découvre la jeune comtesse « étendue morte sur son lit, la figure horriblement lacérée, la gorge ouverte, inondée de sang ». On constate qu'elle a été victime d'une horrible morsure et le mari, seul coupable possible, a disparu à tout jamais. Tout au long du récit, Mérimée a suggéré légèrement, puis fortement, que le comte Szémioth pouvait avoir été engendré par l'accouplement entre l'ours et la femme et la brutale conclusion de la nouvelle ne laisse plus qu'une infime place au doute qui peut néanmoins subsister.

Mérimée a publié *Lokis* (nom générique de l'ours en lituanien) dans la *Revue des deux mondes* en 1868 et ce n'est qu'en 1886 qu'on retrouve une intrigue aux fondements similaires chez Maurice Sand, dans le roman *La fille du singe* qui fut sa dernière fiction publiée. Certaines similitudes valent d'être soulignées. Le possible croisement entre la femme et la bête se produit en des régions du monde plus ou moins sauvages et certes éloignées des centres de civilisation, les rudes forêts lituaniennes chez Mérimée et les environs de Manille chez Maurice Sand. Celui-ci met aussi en scène un savant, cette fois dans le rôle du mari de la jeune Chinoise qui sera enlevée par Jocko, l'orang-outan apprivoisé mais soudain pris de folie. La femme meurt après avoir donné naissance à Juana dont les certains traits et comportements suggèrent, comme chez le comte Szémioth, une ascendance autre qu'humaine. La suggestion est toutefois explicite

¹⁰³⁷ Mérimée, Prosper, « Lokis », dans Goimard, Jacques. *Les chefs-d'oeuvre du fantastique : de E.T.A. Hoffmann à Stephen King*. Paris: Omnibus, 2007, p. 417-460.

puisque le père de Juana, adhérent enthousiaste à la théorie de l'évolution et féru d'études anthropologiques, s'est lui-même convaincu de l'origine simiesque de sa fille et qu'il y voit plus d'intérêt que d'inquiétude. Il n'empêche que le doute subsistera tout au long du roman qui, encore une fois, surcharge le déroulement de ses considérations scientifiques, notamment sur l'atavisme, et qui tend à fournir une conclusion apte à dissiper l'effet fantastique : on apprend qu'un témoin a assisté à la rencontre entre Jocko et la femme du savant et qu'il n'y a eu ni viol ni accouplement, ce qui atteste la filiation biologique entre Juana et son père. Pour faire bonne mesure, Maurice Sand a procédé encore une fois à une sorte d'enchâssement de récits en couplant son intrigue darwinienne au roman personnel de Juana. Transplantée à Paris, elle devient amoureuse d'un modeste orphelin mais superbe spécimen caucasien qui triomphera des mœurs décadentes des bourgeois et des voyous de son temps – celui de la troisième République – pour gagner la main et le cœur de Juana, en plus de futurs enfants dont l'origine métisse annonce d'intéressantes observations et évolutions futures.

Qu'ils aient ou non été volontairement mis en œuvre par Maurice Sand, ces rapprochements font ressortir la trame particulière de ses créations fantastiques. Qu'il s'agisse de dessins, de théâtre, d'écrits, les éléments de surnaturel auquel il a recours par le moyen du rêve, de l'hallucination, ou de la rumeur engendrent peut-être pendant quelque temps une hésitation et un doute chez le lecteur mais la raison ne peut demeurer en suspens, elle doit triompher en donnant ses motifs. Le propos de Maurice Sand est constamment mâtiné de considérations scientifiques, elles se présentent moins comme des enseignements que sous forme de questions nées de ses constantes études. Lors même qu'il termine la rédaction de *La fille du singe*, sa lettre de février 1881 au Prince Jérôme Napoléon, évoquée plus haut, donne un aperçu du procédé lorsqu'il affirme avoir fait « sous forme de roman tout un travail sur ces idées allemandes » que sont le « transformisme » ou la « loi de sélection ». Ces thèmes à caractère génétique l'occupent alors depuis plus de vingt ans.

La force de l'intrigue importe moins pour lui, à la fin, que son substrat scientifique. Ce pourrait être une explication du peu d'influence qu'ont exercé sur lui les œuvres d'Edgar Allan Poe dont on sait pourtant qu'il les connaissait et s'y était intéressé. L'*Agenda* du 11

janvier 1855 note « Lecture d'une nouvelle de Poe par Manceau » et cite Maurice parmi les auditeurs. Il s'agit probablement d'un texte paru dans la série que le journal quotidien *Le Pays* a fait paraître de juillet 1854 à avril 1855, issue des traductions de Charles Baudelaire qui en avait proposé occasionnellement à quelques revues depuis 1848, peu avant la mort de Poe. On ne retrouvera rien, sous la plume de George Sand, qui laisse penser qu'elle fut séduite par les écrits de Poe dont l'audience s'élargissait alors en France dans des cercles qu'elle ne fréquentait guère, il est vrai, tels ceux de Baudelaire et de Barbey d'Aurevilly.

Maurice Sand paraît s'être livré à une lecture plus systématique des œuvres de l'écrivain américain, quoique tardive. Dans la lettre – évoquée plus haut - qu'il adresse en octobre 1866 à Émile Aucante, il le prie de lui procurer les ouvrages de Poe, « volume 2 des *Nouvelles histoires extraordinaires, Aventures d'Arthur Gordon Pym*, traduction de Charles Baudelaire. J'ai le 1^{er} volume. » Il en accuse réception quelques jours plus tard, par une lettre non datée où il remercie Aucante de les avoir envoyés « tout de suite ». L'édition dont il est question ne peut être que celle de Lévy, qui a publié le premier volume en 1856¹⁰³⁸, et les deux suivants en 1857¹⁰³⁹ et 1858¹⁰⁴⁰, soit près de dix ans plus tôt. Curieusement, le répertoire de la bibliothèque des Sand, établi en 1890 lors de sa vente aux enchères, fait état d'une édition de 1884 avec des gravures hors texte, ce qui renvoie à l'édition Quantin¹⁰⁴¹ et laisse donc croire, par la date, qu'elle a été acquise par Maurice lui-même.

Or s'il est une œuvre de Maurice Sand chez laquelle on puisse déceler des climats rappelant ceux des nouvelles de Poe, comme nous avons vu un critique anonyme le lui reprocher, c'est bien celle dont il entreprit la rédaction en novembre 1866¹⁰⁴², peu de temps après avoir reçu les ouvrages. *Mademoiselle Azote*, courte nouvelle ainsi libellée car l'héroïne sera présumée avoir été créée par des manœuvres chimiques, donne des

¹⁰³⁸ Poe, Edgar Allan. *Histoires extraordinaires*. Ouvrage traduit par Charles Baudelaire. Paris: M. Lévy, 1856.

¹⁰³⁹ Poe, Edgar Allan. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Ouvrage traduit par Charles Baudelaire. Paris: M. Lévy frères, 1857.

¹⁰⁴⁰ ---. *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Ouvrage traduit par Charles Baudelaire. Paris: Michel Lévy frères, 1858.

¹⁰⁴¹ ---. *Histoires extraordinaires : Nouvelles histoires extraordinaires*. Ouvrage traduit par Charles Baudelaire. Paris: A. Quantin, 1884.

¹⁰⁴² *Corr.* T. XX, p. 192, 19 novembre 1866.

personnages féminins des images d'outre-tombe ou d'outre-monde. L'une, Azote, paraît au surplus être dotée de pouvoirs malveillants comme les *Ligeia* ou *Morella* de Poe. « Le contact de ses doigts glacés me fit d'abord frissonner, puis son regard suppliant fit battre mon cœur, et je ressentis dans tout mon être une chaleur si douce, si agréable, une sensation si nouvelle et tellement vivifiante, que je crus un instant à un pouvoir surnaturel chez cette jeune fille¹⁰⁴³», raconte le narrateur, précepteur débutant qui n'avait perçu d'elle, à leur première rencontre dans un sinistre château, que « deux yeux lumineux, verdâtres et phosphorescents comme ceux des animaux nyctalopes¹⁰⁴⁴». La rumeur vaguement satanique entourant le personnage d'Azote est renforcée par les suggestions de sa belle-mère, malheureuse baronne confite en religion qui rappelle pour sa part la Madeline de Poe, morte vivante de la *Maison Usher*. « Qu'est-ce que la vie? Une flamme tant que l'huile dure! Qu'est-ce que la sagesse? C'est de connaître sa propre folie. Eh bien, je suis sage, car je sais que je suis folle, et je vis, puisque je sens que je suis morte », se lamente-t-elle¹⁰⁴⁵ après une scène nocturne qui a épouvanté son jeune interlocuteur « réveillé par des cris de détresse qui partaient de l'étage inférieur habité par la baronne¹⁰⁴⁶», expérience fréquente dans ce château mais qu'il n'arrive pas à s'expliquer. « Je me réveillai vingt fois en croyant entendre des cris et des gémissements. (...) J'ouvris ma porte, je prêtai l'oreille : c'était le vent qui mugissait d'une façon lamentable dans les couloirs du vieux château¹⁰⁴⁷.»

Directs, de tels emprunts à sa lecture toute récente des histoires d'Edgar Allan Poe ne font pas de Maurice Sand un écrivain maniant comme lui le fantastique énigmatique. Ils servent à planter le décor d'une intrigue principale où le lecteur est mystifié par la possibilité d'un exploit scientifique hors du commun, aux implications terrifiantes. « (...) je répète ce que j'ai entendu dire à mon père et au docteur, un jour qu'ils ne me croyaient pas si près d'eux, car c'est un secret, à ce qu'il paraît un grand secret, un secret chimique! Je ne suis la fille de personne, au bout du compte, et, quand la baronne dit que je suis l'esprit condensé du gaz azote, elle ne se trompe peut-être pas, toute folle qu'elle est. Je

¹⁰⁴³ *Mademoiselle Azote, op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 52-53.

suis un être immatériel, ange ou démon, évoqué d'un monde meilleur ou pire, par la science combinée de deux alchimistes, et dont l'âme est retenue prisonnière dans un corps féminin produit pas les forces de la science¹⁰⁴⁸!» On verra peu après qu'elle n'est qu'une enfant de saltimbanques recueillie au bord de la route et s'il y a dans ce propos un rappel de la création de la belle automate Olympia par l'alchimiste et physicien Spalanzani chez Hoffmann dans *L'Homme au sable*, il est vite effacé au profit d'une reconnaissance de l'ascendance fort normale de la jeune Azote. Dès que seront confondus les méchants, le père et surtout le docteur Malasoffio assassin de la belle-mère dans une scène de macabre trépanation, elle va quitter ces horribles lieux avec Olivier le précepteur, bientôt son époux.

Dans le touffu manuscrit de *Palabran*, dernière incursion romanesque de Maurice Sand, s'entremêlent les filigranes fantastiques de ses lectures, un climat allemand de musique romantique et de diableries à la Hoffmann autour du dolmen de Prentigarde, un château sinistre dont les mystérieux recoins suintent le malheur, une châtelaine hystérique et cataleptique qui entretient le secret autour des origines de sa fille. Et une conclusion qui, comme toujours chez l'auteur, dissipe toute suggestion de filon surnaturel dans le parcours de l'intrigue.

Pour autant, le fantastique de Maurice Sand n'est pas dénué d'apport propre. Le fil le plus cohérent de son œuvre, si tant est qu'on se résolve enfin à l'étudier dans son ensemble, renvoie à son intérêt pour la science, notamment mais non uniquement pour les sciences naturelles. Maurice Sand a mené de véritables recherches dans ce domaine, il y a obtenu une certaine reconnaissance, mais il a également trouvé dans la création fantastique un moyen de manier des hypothèses que le savoir académique, sans nécessairement les répudier, ne pouvait aborder dans ses cadres institutionnels.

4.2.2 Les filons scientifiques

Certes, la fiction fantastique n'est pas étrangère à la science, son recours à des personnages de savants maléfiques traverse les siècles avec leurs créatures inquiétantes et

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 97-98.

le fantastique de notre temps, qui a absorbé et occupé le champ infini de la science-fiction, se nourrit des avancées techniques, technologiques, médicales, biologiques, physiennes, cybernétiques devenues le décor banalisé de nos quotidiens. Mais à la différence marquée de celui de son contemporain Jules Verne (1828-1905), le fantastique scientifique de Maurice Sand n'a pas de caractère futuriste. Il est fait de plongées dans le passé, informé par ce que disent à la fois la recherche historique et les sciences naturelles de l'origine ou de l'évolution du monde. Le créateur étant d'abord un homme de science, il ne peut d'ailleurs se résoudre à laisser son public en état de doute et c'est pourquoi il résout toujours les énigmes qu'il a posées, attitude qui affaiblit sa production au regard de la doxa fantastique en définition au cours du 20^e siècle, qui l'a très rarement inscrit à ses répertoires.

En affirmant que Maurice Sand était « homme de science », nous nous heurtons déjà à une difficulté de définition. Le 19^e siècle est celui de la professionnalisation, par l'université, de la formation scientifique et par conséquent de la reconnaissance formelle de l'expertise. Ainsi que le rappelle Robert Fox, la deuxième partie du siècle voit les établissements universitaires prendre le relais dans les domaines qui relevaient jusque là de « sociétés savantes » – par exemple en botanique, zoologie, géologie – et ces sociétés formées d'autodidactes vont perdre du prestige et être refoulées vers des activités de collection et de classement¹⁰⁴⁹. En 1886, relève-t-il, la France comptait encore 655 « sociétés savantes » mais les trois quarts d'entre elles étaient locales, lieux de sociabilité d'une bourgeoisie du cru qui se piquait de science en même temps que de récente industrie. S'il n'avait été que chercheur occasionnel, Maurice Sand, installé en permanence dans le Berry après 1860, aurait dû se cantonner à ces regroupements mais il était bel et bien membre des « Sociétés entomologique & géologique de France » comme l'indique la page titre de son *Catalogue raisonné des Lépidoptères du Berry & de l'Auvergne*, publié chez Deyrolle en 1879. Ces sociétés nationales étaient les seules à avoir conservé une reconnaissance scientifique avérée et même consolidée à cette époque. « Disciplinary allegiances at the highest level were more commonly displayed in a new, « first generation » of disciplinary societies which had claim to national status »,

¹⁰⁴⁹ Fox, Robert. *The culture of science in France, 1700-1900*. Variorum, 1992, p.244-265.

affirme encore Fox, selon lequel les sociétés entomologique et géologique furent parmi celles qui réussirent le mieux à s'affirmer à raison de la compétence de leurs membres qui n'étaient peut-être ni chercheurs ni professeurs mais qui étaient des praticiens sérieux de leurs disciplines.

On y rencontrait souvent des « savants indépendants provinciaux », catégorie à laquelle appartenait certainement Maurice Sand. La préface qu'il a donnée à ce *Catalogue* offre de son activité de recherche une image fort différente de celle qui se dégage des archives sandiennes. Certes, l'abondante *Correspondance* de George Sand et les *Agendas* font régulièrement état des intérêts scientifiques de Maurice, de ses activités ou excursions. On est toutefois loin de ce que décrit, sous forme de lettre à un « collègue » lecteur, l'avant-propos de cet aride relevé de 6 065 macrolépidoptères et microlépidoptères, chacun classé par familles, genres et espèces avec des indications sur les lieux de présence (géographiques et botaniques) ainsi que le calendrier de leur gestation. « C'est après vingt-cinq ans de chasses de tous genres, de recherches, d'élevage, de préparations, de soins, de travaux bibliographiques et de patience surtout que je suis heureux de pouvoir enfin vous présenter ce catalogue du Berry et de l'Auvergne », écrit-il avant de souligner que ces deux vastes régions « possèdent les quatre cinquièmes des lépidoptères de la France ». Il évoque « à différentes époques et à différentes reprises » avoir fait « des stations dans la montagne » et il rappelle aussi avoir « élevé des milliers de chenilles » et avoir « récolté tout ce que j'ai vu voler depuis 1852 », avec la collaboration de plusieurs experts, parmi lesquels on retrouve d'ailleurs Alphonse Depuiset (1822-1886), l'entomologiste réputé qui avait séjourné trois semaines à Nohant durant l'été 1857 et qui produira avec lui *Le monde des papillons*, paru en 1867, en y proposant une description des papillons d'Europe¹⁰⁵⁰.

L'histoire, encore une fois, a plutôt retenu l'appréciation que faisait George Sand de ces occupations de son fils, sur un mode analogue à celui du Théâtre des marionnettes :

¹⁰⁵⁰ Parmi ses collaborateurs, Maurice Sand omet, sans doute volontairement, de mentionner Alexandre Manceau, le dernier compagnon de sa mère. C'est à Manceau que Nohant doit les premiers élevages de chenilles, préparations et classements, et c'est d'ailleurs lui qui accompagna Depuiset en juillet 1857 durant une excursion de trois jours dans les environs alors que Maurice s'était rendu à Paris pour le Salon. On sait que Maurice et Lina Sand se sont brouillés radicalement avec Manceau en 1864 et que Maurice a effacé en plusieurs endroits les traces de la présence de Manceau, notamment au moment de préparer de façon posthume une première édition de la correspondance de sa mère.

pendant longtemps elle y voit un aimable et intelligent amusement, pour s'aviser sur le tard d'une valeur, là artistique et ici scientifique, qui dépasse de beaucoup le passe-temps pour séjours à la campagne. Voyons deux lettres de juin 1854¹⁰⁵¹. La première, à son fondé de pouvoir Émile Aucante, fait état du travail de Maurice à un ouvrage « d'entomologie amusante » qu'elle avait annoncé un peu plus tôt¹⁰⁵². « Cela devient, sous forme légère, un abrégé assez sérieux des méthodes entomologiques, des procédés de chasse et de préparation etc... » Quatre jours plus tard, dans une longue lettre à l'ami et compagnon-écrivain Agricol Perdiguier, elle évoque la consolation que lui apporte Maurice (les différends de George Sand avec sa fille Solange sont alors importants). « Il s'occupe toujours d'art et, dans ce moment, d'histoire naturelle. Il est entomologiste ardent. Je suis bien contente qu'il ait une passion innocente qui l'occupe. La société moderne est si perverse et pervertissante qu'on est heureux de pouvoir l'oublier dans l'étude de la nature. » Vingt ans plus tard, elle fera plus souvent état des excursions de Maurice – en forêt d'Orléans et en Sologne¹⁰⁵³, dans le Cantal¹⁰⁵⁴, en Auvergne¹⁰⁵⁵ – et elle donnera enfin un aperçu du sérieux de son travail : « Il fait la chose la plus ingrate et la plus méritante du monde, un catalogue des lépidoptères du centre. Ni argent, ni renommée au bout d'un travail à s'arracher les yeux de la tête pendant des années, mais il n'y a que ceux qui ont leur petit pain sur la planche qui peuvent faire ces travaux nécessaires à la science. Dès lors c'est un devoir et je fais grand cas de sa persévérance désintéressée », écrit-elle à Édouard Cadol en janvier 1873¹⁰⁵⁶.

Il faut signaler une longue lettre de la mère au fils en mai 1860¹⁰⁵⁷ où elle l'incite avec conviction à se lancer aussi dans des études de minéralogie et de géologie qu'elle présente certes comme un complément intéressant aux « promenades » à visée entomologique mais pour lesquelles il devrait s'imposer une démarche scientifique. Elle le somme plus ou moins d'inviter à Nohant un spécialiste qui serait à la géologie ce que Depuisset fut en 1857 à l'entomologie, et que cette personne apporte « les instruments,

¹⁰⁵¹ *Corr.* T. XII, p. 449-450, 5 juin 1854 et p. 458, 9 juin 1854.

¹⁰⁵² *Corr.* T. XII, p. 438, 27 mai 1854.

¹⁰⁵³ *Corr.* T. XXIII, p. 264, 16 octobre 1872.

¹⁰⁵⁴ *Corr.* T. XXIV, p. 63, 6 juillet 1874.

¹⁰⁵⁵ *Corr.* T. XXIV, p. 92, 21 août 1874.

¹⁰⁵⁶ *Corr.* T. XXIII, p. 370, 3 janvier 1873.

¹⁰⁵⁷ *Corr.* T. XV, p. 795, 10 mai 1860.

solutions, *etc* nécessaires à l'examen de nos échantillons et à notre propre usage plus tard ». Elle tient à ce qu'il se mette « à étudier un peu le silex ». L'impulsion vient certainement d'elle, d'autant qu'elle signale des ouvrages de référence, et elle aurait sans doute eu du contentement de voir Maurice publier en 1879 sa brochure scientifique sur un *Atelier de silex* découvert près de La Châtre. Les mentions d'excursions de type géologique seront toutefois clairsemées par la suite et ce n'est qu'en passant, à propos de sa promenade à Gargillesse avec Manceau et Depuiset en 1857¹⁰⁵⁸, qu'elle aura mentionné l'appartenance des jeunes hommes à la Société entomologique de France, pourtant prestigieuse.

L'entomologie aura donc été sa porte d'entrée en sciences naturelles qu'il continuera à fréquenter toute sa vie, ainsi qu'il s'en explique en 1879 dans son avant-propos au *Catalogue des lépidoptères* : « Quand j'ai commencé à m'occuper de cette branche de l'entomologie, je ne croyais pas, mon cher collègue, que la chasse aux chenilles me conduisait fatalement à l'étude de la botanique et que celle de la botanique me mènerait tout droit à celle de la géologie et de la climatologie, mais tout se tient et s'enchaîne dans l'univers¹⁰⁵⁹. »

Si on peut, à partir de ses travaux savants, le compter pleinement parmi les naturalistes, il est plus incertain de faire de lui un historien malgré le déploiement d'érudition présent dans presque tous ses ouvrages. Il n'a mené lui-même aucune recherche originale mais n'a cessé de puiser aux sources expertes pour étudier les époques qui vont de la préhistoire au Nouveau-Monde, ainsi que les mœurs des peuplades et peuples.

Cette plongée dans le passé a commencé là aussi en compagnie de George Sand avant de se muer en engagement autonome qu'il poussera si loin que sa mère finira par le trouver nuisible à son œuvre.

Il ne fait nul doute, par exemple, que le premier ouvrage publié où apparaît la signature de Maurice, les *Légendes rustiques* paru en 1858 chez Morel, est le résultat de plusieurs années de collaboration avec sa mère qui en signe les textes alors que l'Album, par sa

¹⁰⁵⁸ Sand, George. *Promenades autour d'un village : Journal de Gargillesse*. Saint-Cyr-sur-Loire: C. Pirot, 1984 [1866].

¹⁰⁵⁹ *Catalogue des lépidoptères, op.cit.*, p. III.

présentation, se veut d'abord un recueil de dessins. La plupart des analystes sandiens attribuent l'intérêt pour les légendes à la seule George Sand, les dessins de Maurice servant simplement à les illustrer¹⁰⁶⁰. Il est vrai que la romancière adopte, en préface, une position auctoriale qui peut laisser croire qu'elle a mené elle-même la recherche sur ce thème. Les folkloristes authentiques ont démontré par la suite qu'elle s'était servi de travaux préalables, qu'elle mentionne d'ailleurs dans le texte, notamment ceux d'Amélie Bosquet et de Laisnel de la Salle et qu'elle n'y avait guère ajouté, sauf pour l'interprétation¹⁰⁶¹. La question n'est jamais posée de la raison pour laquelle George Sand, dont la production romanesque est alors à son zénith, a trouvé important de rédiger ces quelques essais rapides sur un Berry dont elle avait déjà exploité les traditions et le folklore à sa manière, dans la suite de ses romans champêtres publiés au cours des années 40. Un indice nous en est donné dans ses correspondances des années 50, celles où elle s'active sans cesse à la promotion du travail artistique de Maurice, alors débutant inconnu. L'épisode où elle force la main de Hetzel pour qu'il confie l'illustration de ses *Œuvres complètes* à Maurice, au lendemain du décès de Tony Johannot en 1852, est passé à l'histoire. Dispersées mais constantes, ses manœuvres pour que les revues accueillent les dessins de Maurice méritent également attention. La meilleure façon d'arriver à ses fins est d'apposer sa propre célèbre signature à des textes d'accompagnement des dessins. Georges Lubin a reproduit dans la *Correspondance* une lettre de 1851 provenant de Gabriel Falampin, fondateur de *L'Illustration* et responsable de sa partie artistique, qui accuse réception de « votre article sur les dessins de Mr votre fils ¹⁰⁶²». Il s'agissait de cinq dessins de nature folklorique – *Le Faucheur, La Pastoure, La Bourrée, La Fête du chou, L'Enterrement* – que George Sand coiffa du texte intitulé *Mœurs et coutumes du Berry*, qui paraîtra le 30 août. Une autre livraison de ces « mœurs et coutumes » paraîtra en août 1852 avec cinq dessins supplémentaires de Maurice, suivie

¹⁰⁶⁰ L'exemple le plus récent nous vient des *Cahiers de George Sand*, No 36: «La « fabulosité ou merveilleosité de l'imaginaire berrichon sandien : des « visions de la nuit dans les campagnes » (1851-1855) aux *Légendes rustiques* (1858)», article signé par Simone Bernard-Griffiths, utilise six des dessins de Maurice Sand pour les *Légendes* mais attribue entièrement à George Sand la « quête » qui l'a en quelque sorte rendue « folkloriste », p. 133-153.

¹⁰⁶¹ Belmont, Nicole. "L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France." *Romantisme* (1975): 29-38. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1975_num_5_9_4980 (vérifié le 27 novembre 2014).

¹⁰⁶² *Corr.* T. X, p. 347, 3 juillet 1851.

en octobre par un texte de George Sand sur *La Berthenoux* (une foire de bétail) en marge de deux dessins de Maurice sur le même thème. Moins de deux semaines plus tard, le 23 octobre, on passe du folklore à la légende avec cinq dessins fantastiques de Maurice et un texte de sa mère intitulé *Visions de la nuit dans la campagne*, série qui connaîtra deux autres livraisons, en décembre 1852 et en février 1855. Ce travail formera la base des *Légendes rustiques*, George Sand y recyclant largement ses anciens textes.

Durant cette décennie, la persévérance autour de ces thèmes est clairement le fait de Maurice Sand. Nous avons vu, par les circonstances du traité, qu'il avait conçu le projet d'édition de l'album, que sa mère traite d'ailleurs avec une certaine désinvolture. « Pour l'album que tu vas faire, je n'ai pas besoin de te dire que je te ferai le texte que tu voudras », lui écrit-elle en post-scriptum le 15 avril 1858¹⁰⁶³. Elle en aura terminé avec la commande dès le 30 juillet et informera Aucante que « sauf huit ou dix pages, tout est inédit¹⁰⁶⁴ » de ces histoires qui ne peuvent donc relever, à ce rythme de production, d'une recherche qui aurait été la sienne propre. En tête de l'édition figure d'ailleurs un fac-similé d'une lettre datée du 1er août 1858, manifestement rédigée pour le public lecteur, où elle attribue à Maurice le travail de rassemblement des légendes. « Mon cher fils, tu as recueilli diverses traditions, chansons et légendes, que tu as bien fait, selon moi, d'illustrer; car ces choses se perdent à mesure que le paysan s'éclaire, et il est bon de sauver de l'oubli, qui marche vite, quelques versions de ce grand poème du merveilleux, dont l'humanité s'est nourrie si longtemps, et dont les gens de campagne sont aujourd'hui, à leur insu, les derniers bardes. Je veux donc t'aider à rassembler quelques fragments épars de ces légendes rustiques, dont le fond se retrouve à peu près dans toute la France, mais auxquelles chaque localité a donné sa couleur particulière et le cachet de sa fantaisie. »

Cette généreuse attribution de la recherche à son fils ne signifie certes pas que George Sand se distancie de thèmes qui avaient habité ses propres œuvres. Mais sa méthode et son rythme d'écriture exigeaient que son intérêt demeure général et que ses connaissances synthétisent celles d'autrui. Dans son article sur l'Académie celtique et George Sand, Nicole Belmont propose une analyse pénétrante. George Sand est certes

¹⁰⁶³ *Corr.* T.XIV, p. 689, 15 avril 1858.

¹⁰⁶⁴ *Corr.* T. XV, p. 20, 31 juillet 1858.

habitée de « l'idée folklorique » qui a pris racine en France au début de son siècle, mais « parler de George Sand folkloriste ou de George Sand ethnographe n'a guère de sens. Elle ne pouvait l'être car elle était écrivain et que ses observations sur le vif repassaient nécessairement par le filtre de son imagination et de ses sentiments avant de trouver leur expression¹⁰⁶⁵.»

Telle est justement la distinction entre sa méthode et celle de son fils qui ne peut passer à l'écriture sans se documenter abondamment comme il le fait en cette année 1858 qui le voit entreprendre, aussitôt les *Légendes* publiées, le projet d'étude et d'illustration de la comédie italienne qui mènera à *Masques et Bouffons*. On a vu que George Sand s'est d'abord rebiffée en invoquant le fardeau de recherches que ce projet imposait et qu'elle a fini par accepter d'assumer la préface et la révision quand elle l'a trouvé déterminé à pousser son étude en s'immergeant notamment dans la documentation. De cette laborieuse plongée dans le passé exact procédera le lien malaisé de Maurice avec le roman, tant il est porté à la surcharge historique. Dans la précise introduction contemporaine qu'elle a donnée à *Callirhoé*, Claire Le Guillou fait état de l'intérêt constant de George Sand pour l'archéologie, tant par ses lectures que ses propres fouilles, mais elle constate que « la romancière ne succomba pas aux charmes du roman archéologique », ses personnages savants étant plutôt des dilettantes et la pratique de l'archéologie lui offrant peu de tournants romanesques. Premier roman de Maurice Sand, *Callirhoé* fait tout le contraire, la passion archéologique du héros Marc Valéry s'accordant d'autant mieux avec ses amours que son amante fantastique est une statue étrusque et que son amoureuse réelle partage sa science et sa passion pour les artefacts. La découverte de Callirhoé lors de fouilles à la base d'un tumulus donne ainsi droit à de longs passages de spéculations savantes. La statue ressemble à « une des quatre Balba trouvée dans les fouilles du théâtre d'Herculanum », d'où on doit se demander si elle est d'origine gréco-romaine plutôt qu'étrusque comme le suggèrent d'autres ornements. Du même souffle, le lecteur est invité à s'intéresser à la préhistoire de la ville de Bourges, ce qui le mène des Phéniciens jusqu'au Pélasge ancêtre de l'Indien d'Amérique.

¹⁰⁶⁵ Belmont, *op. cit.*, p. 35.

Résolument piocheur, Maurice Sand s'imposera ainsi, à côté de la véritable recherche entomologique, l'étude systématique de la botanique, voisine de la géologie elle-même compagne de l'archéologie, à son tour associée à la préhistoire et à l'histoire. Il ira jusqu'à aborder la philologie comme en témoigne le dictionnaire celtique qu'il a établi et que Claire Le Guillou a tenu à reproduire pour en marquer l'étonnante ambition scientifique. Des notes éparses de ses archives relèvent des termes de vocabulaire des Indiens d'Amérique¹⁰⁶⁶. Au Musée George Sand et de la Vallée noire, à La Châtre, un manuscrit sans date mais qui relève probablement de la fin de sa vie puisqu'il paraît être malade et d'une amertume proche de la misanthropie, rend compte de son intérêt pour la langue chinoise. La lettre, ou projet de lettre, semble destinée à son épouse Lina. « Depuis ton départ, pour charmer je ne dirais pas les ennuis de la solitude, mais pour me distraire de mes douleurs par une étude nouvelle, suivant ma méthode et ma devise, je me suis mis à étudier un peu le chinois. C'est le seul peuple et la seule langue qui vaille la peine qu'on s'en occupe. » Suivent des considérations philosophiques issues de sa lecture d'un disciple de Confucius, il paraît même en tirer un projet de livre. « Ceci est le premier chapitre. »

On n'en saura pas plus mais sa méthode et sa devise ont certes traversé le temps, son temps. Reste à voir sous quel mode la science a informé ses œuvres. « Autant de paroles de savants, autant de formes littéraires pour les exprimer », écrit l'historien des sciences Pascal Duris dans un récent numéro de la revue virtuelle *Épistémocritique* consacré à la littérature et aux savoirs du vivant¹⁰⁶⁷. Parmi les exemples : un passage des *Fables* de La Fontaine dont la description semble erronée aujourd'hui mais qui correspond parfaitement aux classements biologiques utilisés en son temps; une licence poétique qui mène Balzac à déformer la position scientifique de Cuvier alors qu'il lui rend hommage; les présupposés biologiques de son époque habilement tissés dans le *Tristram Shandy* de Sterne. Le rapport de chacun d'entre eux à la science – Sterne est connaisseur et Balzac en sait fort peu – ne fait pas que teinter leur production littéraire mais sa qualité herméneutique. Ce que rappelle bien l'éditorial du même numéro, signé Laurence Dahan

¹⁰⁶⁶ Bibliothèque Beinecke, Fonds Maurice Sand.

¹⁰⁶⁷ Duris, Pascal, « Littérature, savoirs du vivant et histoire des sciences », *Épistémocritique*, Vol. XIII, Automne 2013, « Littérature et savoirs du vivant » <http://www.epistemocritique.org/spip.php?rubrique73> (vérifié le 27 novembre 2014).

Gaida en s'intéressant notamment au 19^e siècle. Des notions « issues des sciences du vivant ont connu une immense fortune culturelle au cours du 19^e siècle, suscitant des débats et des polémiques qui vont laisser une trace durable dans l'imaginaire collectif et la littérature de l'époque : à commencer par la théorie darwinienne de l'évolution, les théories de l'hérédité et de la mutation qui vont infléchir les représentations de l'atavisme exploitées par la littérature du 19^e siècle, mais aussi le transformisme, les lois de l'hybridation, les théories de l'eugénisme ou de la dégénérescence (...) ».

Ce sont là des thèmes chers à Maurice Sand, d'autant plus faciles à reconnaître qu'il en fait un traitement explicite dans ses œuvres, qu'elles soient plastiques ou littéraires. Ses connaissances ou ses présupposés scientifiques ne se contentent toutefois pas d'affleurer, elles sont carrément situées en surface quand ce n'est surlignées par un didactisme lourd dont ses travaux littéraires seront particulièrement affectés. Ainsi celui qui précède ses romans, le journal de bord de son voyage en Amérique, a donné le ton¹⁰⁶⁸. Ses observations du début sur les mœurs d'Algérie, où s'amorce son périple, sont constamment entrecoupées de digressions, géologiques et surtout entomologiques. « Nous traversons des garrigues et des défrichements. La mer est assez près. Les dunes de sable sont couvertes de petites plantes où je vois courir de grosses pimélies (*senegalensis*, *ambigua* et *barbara*). Mon étalon prend son parti de me laisser descendre pour ramasser quelques insectes que je n'avais pas encore rencontrés en Afrique, *scaurus tristis* et *striatus*, *erodius barbarus*, et plusieurs espèces de mylabres, chrysomèles et clérons. J'aperçois un caméléon sur les lentisques brûlés par les colons (...) » On en saura beaucoup moins sur le village ancien de Koléah, but de l'excursion, et encore faut-il rappeler que George Sand avait élagué ce texte avant publication.

Autre exemple plutôt sidérant, en Amérique en août 1861, deux jours après avoir rencontré le président Abraham Lincoln, et le lendemain d'un exposé par le général MacDowell qui vient de connaître fameusement la défaite à Bull Run, il expédie le rappel de ces échanges sans doute passionnants en quelques paragraphes et, quant aux conséquences de la bataille, conseille d'en lire le compte rendu dans les journaux. Il se lance plutôt dans une longue évocation de sa délectation « dans les arbres, les plantes, les

¹⁰⁶⁸ Sand, Maurice. *Six mille lieues à toute vapeur*. Nous utilisons ici l'édition Guénégaud, 2000, p. 37.

oiseaux et les insectes ». « Je ne sais pas le nom du tiers de tout ce que je ramasse », déplore-t-il après avoir pourtant récité longuement ses découvertes en français et en latin. Il atteint au moins, cette fois, à un beau moment littéraire. « Je repêche dans une flaque d'eau un gros longicorne qui se noyait. Sur une espèce de menthe qui embaume l'air et forme un dôme de fleurs volent, je crois, tous les insectes du pays, papillons, petits carabes dorés, fourmis velues, qui font la chasse aux pucerons écarlates; des bourdons blanchâtres, des abeilles, des guêpes à ventre de cuivre rouge, de grands ichneumons en bronze florentin, des mouches d'or, des membraces blanches, et jusqu'à des cimex si singulièrement construites que les unes ressemblent à des guitares incrustées de nacre, les autres à des mandolines. C'est une véritable fourmilière; tout ce petit monde va, vient, butine, chasse, plane, se poursuit, s'aime ou se mange¹⁰⁶⁹. »

Dans ce récit sans autre objet que la description, la prédilection pour les passages scientifiques, qui s'étendront aussi à la botanique et aux climats, traduit surtout un trait de caractère en même temps qu'une préoccupation d'exactitude. Dans ses œuvres de création, où il est appelé à l'invention, le récit ne pourra tolérer autant de descriptions mais servira de cadre à une valorisation de la connaissance scientifique. Ses ouvrages fantastiques en seront le meilleur vecteur puisque le mystère, contrairement aux lois habituelles du genre, n'y sera pas cultivé pour lui-même mais fléché pour être dissipé par une science dont la supériorité finit toujours par être affirmée.

« Je ne suis qu'un bon garçon un peu artiste, un peu paysagiste, un peu naturaliste », écrit Maurice Sand au prince Jérôme Napoléon le 29 décembre 1861 après lui avoir soumis pour censure éventuelle le manuscrit de leur voyage outre-Atlantique. L'énumération rend compte non seulement de la transversalité de ses intérêts mais aussi de celle de ses dispositions en cette période où se précisent ses choix de vie.

Il y a alors plus de dix ans qu'il explore surtout les arts plastiques, de l'atelier de Delacroix au sien propre dans le quartier des Batignolles. Son talent est quelconque, il en est sans doute conscient malgré les prétentions de sa mère, mais ce qui lui a le mieux réussi est de l'ordre de la fantaisie, sinon du fantastique lui-même. Encore élémentaire, le

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 133-141. Le général Irvin McDowell, à la tête des forces nordistes, venait d'être durement vaincu par les sudistes le 21 juillet. Maurice Sand se contente de rapporter 468 tués et 1500 blessés, et note en passant que le compte n'égale pas celui de l'armée d'Autriche à Solferino.

petit théâtre de marionnettes qu'il a brièvement installé dans son atelier parisien, à deux reprises, a obtenu bonne presse. Dans les revues, ceux de ses dessins qui ont été acceptés privilégiaient les thèmes hoffmanniens, les climats inquiétants du paysage romantique allemand, ou des rendus de personnages mythiques de la comédie italienne. On les retrouvera aussi au Salon dont les (rares) commentateurs de son travail se seront surtout intéressés à son interprétation des angoissantes légendes du Berry.

Durant ces mêmes années, celles du terme de sa formation et de son entrée réelle en métier d'artiste, il s'est aussi engagé en trois projets d'édition, tous hybrides, où la science croise le fantastique et, à terme, le dompte ou le domine.

Le tout premier, dont nous avons décrit plus tôt les tribulations chez les éditeurs, est la mouture initiale du *Monde des papillons*, qui ne sera publié en volume qu'en 1867 mais auquel il a travaillé dès 1854 et dont la version presque définitive du texte est parue en février 1855 dans la *Revue de Paris*, sous le titre *Deux jours dans le monde des papillons*. Il s'agit du « petit ouvrage d'entomologie amusante » qu'évoquait George Sand dans une lettre à Aucante¹⁰⁷⁰ et il est intéressant de noter qu'il le prépare « sous forme de récit ou nouvelle » selon elle, ou encore de « roman » comme le veut l'*Agenda* du 26 mai 1854. L'entrée en matière est résolument romanesque et fantastique, elle met en scène deux jeunes peintres paysagistes qui s'attardent et se perdent en forêt à la nuit tombante. Surgit un bruit étrange, « on eût dit du sifflement uniforme d'une faux dans les herbes » bientôt accompagné d'une clarté non moins mystérieuse. « (...) Je vis, au milieu des herbes, debout et se reposant sur un grand bâton, un être tout noir de la tête aux pieds; le blanc de ses yeux brillait seul et paraissait refléter cette lumière vive et immobile qui partait de je ne sais d'où. « *Satyres, bons satyres, venez vite!* », disait ce bizarre personnage. » Le narrateur, qu'un petit paysan avait mis en garde contre les fantômes de nuit, se demande un instant à quel être surnaturel il pourrait avoir affaire. « *C'est le grand ramasseur de rosée*, ou le diable en personne, me dis-je. » L'hésitation ne dure qu'un instant, il s'avère que le personnage est le serviteur et adjoint d'un entomologiste qu'il accompagne, que les satyres sont des papillons, et que l'hospitalité est aussitôt offerte au narrateur. Le reste du « roman », sous déguisement de dialogues et de promenades en forêt avec ce M.

¹⁰⁷⁰ *Corr.* T. XII, p. 438, 27 mai 1854.

Desparelles et son serviteur Aethiops, est un traité qui porte successivement sur l'élevage des chenilles, la chasse aux papillons et aux chenilles, la propagation et la nourriture, la collection et la classification. L'ouvrage final s'enrichira de pages plus savantes et surtout de tableaux des classifications, savoirs qui veulent faire le point sur cette science relativement nouvelle dont les travaux experts sont dûment cités et commentés.

Le plus souvent oublié tant il paraît aride et technique malgré l'artifice du déguisement romanesque, ce récit s'ouvre sur une réflexion qui esquisse déjà la prévalence de la science dans la démarche artistique de Maurice Sand. L'ouvrage compte en fait deux narrateurs, le peintre qui relate les circonstances de la rencontre, et le savant qui expose en détail la pratique et la science de l'entomologie. Ils sont des doubles de l'auteur, qui ne s'en cache pas en citant une apostrophe du savant à l'artiste : « Vous êtes peintre? me dit-il. Et moi aussi, je me suis cru peintre; mais je n'ai gardé de toutes mes études que ce dont j'ai besoin aujourd'hui pour reproduire fidèlement un insecte ou une plante. Je cherchais dans cet art ce qui n'était pas l'art mais une copie fidèle de la nature. (...) J'avais tort; la peinture est le sentiment et non le calque des choses. Je l'ai compris plus tard en rêvant et en contemplant au sein de la création. J'ai retrouvé la grande synthèse quand j'ai pu satisfaire mes instincts qui m'entraînaient à l'analyse; mais il n'était plus temps de retourner à mes pinceaux. J'étais ravi par une étude mieux appropriée à mes facultés positives et patientes¹⁰⁷¹. »

Nous sommes alors en 1855, Maurice Sand a 31 ans et jette un regard très lucide sur ses dispositions propres qui ne sont pas qu'une affaire de talent. Il se sent, il se sait, d'abord « ravi » par l'étude et l'analyse, et de « faculté positive ». L'art, comme l'indique le savant en lui, peut être un adjuvant à sa recherche mais pourrait cesser d'être sa quête principale. La forme fantastique de son art, celle qu'il va privilégier en dessin et en écriture dans les années à venir et qu'il vient d'adopter comme amorce à cet ersatz de « roman » sur les papillons, sera chez lui un fond de tableau, paysage dont l'étrangeté même met en relief, par contraste, la sûreté des connaissances nées de l'analyse.

Déjà, les deux courts textes de fiction qu'il avait donnés au *Mousquetaire*, en 1854, proposaient des intrigues fantastiques dont le narrateur tenait à détendre le fil en

¹⁰⁷¹ Sand, Maurice. « Deux jours dans le monde des papillons », *Revue de Paris*, 15 février 1855, p. 510.

invoquant des travaux savants sur les hallucinations ou sur l'optique. Il ne s'agissait que de suggestions d'explications. Les œuvres qui suivront ces *Deux jours dans le monde des papillons*, feront appel à une science que Maurice Sand cherche à maîtriser comme il le fait déjà en entomologie.

Ce n'est pas un hasard si, au bout de ces années de formation et en guise de début réel, son premier projet d'édition est « un peu artiste, un peu paysagiste, un peu naturaliste » avec l'album des *Légendes rustiques*, paru en 1858. Malgré qu'il en ait fort soigné l'esthétisme, c'est néanmoins la science qui lui donne son sens premier, le péri-texte ne laisse pas de doute. Le titre est limpide : les tableaux en sont de « légendes », c'est-à-dire de fictions de l'ordre de la fable. Afférents à chacune de ces légendes, les textes de George Sand les décrivent sans jamais leur accorder crédit et mettent au jour la superstition qui en a perpétué le souvenir. Le combat est inégal, auprès du lecteur, entre la puissante représentation fantomatique si bien servie par les sépias des promenades nocturnes, et l'histoire de leur histoire qui a pour effet de mettre au jour l'illusoire des craintes « rustiques », quelle que soit la sympathie dont témoigne la romancière envers les paysans envoûtés.

Le projet de *Masques et Bouffons*, où le rôle de George Sand est beaucoup plus effacé bien qu'elle en ait signé la préface et qu'elle ait certainement participé à la recherche et supervisé le travail de rédaction de Maurice, suit immédiatement les *Légendes* et assujettit encore plus clairement l'imaginaire à la science. Superbement rendus par les gravures de Manceau, les dessins des cinquante personnages issus de la Commedia dell'arte donnent vie et mouvement à des êtres tout aussi irréels que le sont les fantômes des *Légendes*. Les textes qui les encadrent relèvent toutefois d'une recherche historique plus approfondie et veulent cette fois contribuer à une science.

Comme exemple de sa méthode, nous retenons ici le chapitre consacré au plus célèbre type de la comédie italienne, Arlequin. Il s'ouvre, comme ce sera le cas pour les autres types, sur un monologue de l'intéressé qui se trouve ainsi incarné et affirmé tel un être réel interpellant le lecteur : « Je suis né à Bergame, *Signori*, mais il y a si longtemps, que

je ne m'en souviens plus¹⁰⁷². » Valet de métier, il se remémore son premier maître italien, vieil apothicaire avare, jusqu'à Henri III qui l'admet comme bateleur à la cour où il s'intéresse aux servantes et aux maîtresses, où on le punit à coup de bâtons. « (...) laissez-moi mourir de vieillesse! Je reprends mes guenilles, ma batte et mon masque; je reviens à Colombine et me vengerai sur Pierrot. » Mais Arlequin ne s'est pas sitôt présenté au lecteur qu'il cesse d'être une personne pour devenir personnage. Le chapitre tente d'établir ses origines lointaines chez les Grecs, les Sycioniens, les Romains dont Cicéron, et offre diverses thèses sur la signification du nom dont la graphie varie dans le temps. Il étudie les mutations de son caractère qui ira de niais et grossier à spirituel et parfois même gracieux, quoique toujours valet et souvent fripon. Maurice Sand décrit longuement les versions successives du costume d'Arlequin, de ses chausses plates à son chapeau toujours agrémenté d'une queue de renard, en passant par la disposition changeante des pièces colorées de son habit. Il présente avec force détails biographiques les principaux comédiens qui ont assumé ce rôle de sauteur, danseur, improvisateur, au 17^e et 18^e siècles en France, va jusqu'à proposer la liste de ceux qui se sont produits sur les scènes mineures des théâtres forains, cite des textes critiques et évoque enfin les personnages qui furent des variétés d'Arlequin, tels Trivelin et Truffaldin. Trois portraits sont consacrés à Arlequin, avec un souci marqué d'exactitude du costume : Harlequino (1570), Arlechino (1671), Arlequin (1868). Un autre rend Trivelino (1645). L'auteur cite peu ses références, sauf Luigi Riccoboni (1676-1753), directeur de théâtre qui laissa des ouvrages sur la comédie italienne, et Jean-François Marmontel (1723-1799) dramaturge et essayiste. On ne sait d'où il tient le grand nombre de renseignements qu'il compile, notamment sur les familles des comédiens et sur les théâtres où ils se produisirent, mais sa science ne peut lui venir que d'un nombre important de lectures comme en ont témoigné ses lettres et celles de sa mère à l'époque de la rédaction de l'ouvrage, commandes de livres faites auprès d'amis parisiens.

Fort bien reçu, au point de lui valoir de hautes décorations en France et en Italie, *Masques et Bouffons* sera suivi d'une série d'œuvres romanesques dont la facture plus traditionnelle paraît rompre avec un tel travail d'érudition. À leur façon toutefois, ces

¹⁰⁷² *Masques et Bouffons*, t. I, p. 67.

fictions ne sont pas sans lien avec l'angle sous lequel Maurice Sand a voulu aborder l'histoire de la comédie italienne. George Sand et lui regrettaient sa disparition en France, souhaitaient une renaissance et tentaient de la faire revivre par leurs improvisations à Nohant, l'ouvrage aurait donc pu se présenter comme un essai général et érudit plaidant la cause de cet art pratiquement disparu. Maurice Sand a plutôt privilégié une description en quelque sorte génétique des principaux types de la Commedia dell'arte, évolution de leur nature, de leur apparence, de leur caractère, et hybridations en cours de route. Méthode qui renvoie étrangement à la démarche scientifique à laquelle ses œuvres romanesques n'auront de cesse de revenir, en posant des problèmes de genèse des types humains qui succèdent ainsi aux créatures imaginaires des théâtres.

Le degré d'intensité du fantastique varie beaucoup d'un roman à l'autre chez Maurice Sand. Présent tout au long de *Callirhoé* ou de *Mademoiselle Azote*, il est occasionnel et secondaire dans *Raoul de la Chastre* ou dans *Miss Mary*, et apposé à des considérations historiques ou sociales sans mystère dans *La fille du singe* ou dans *Palabran*. Quel que soit le contexte de son expression, la dose forte ou homéopathique d'étrangeté que l'écrivain injecte dans ses intrigues relève presque toujours d'une proposition génétique, fondement de sa position épistémique, de son mode cognitif. La crainte ou l'étrangeté ne font pas irruption en mode surnaturel mais sont le produit de phénomènes explicables et mal compris, lentes mutations étalées sur des siècles et appelées de façon inéluctable à être éclairées par une science en progrès. Au lieu de prédire les futures transformations du monde, comme le propose le fantastique d'une science-fiction alors en émergence, Maurice Sand se lance plutôt dans une sorte de retournement du fantastique en explorant ses strates souterraines à la faveur de la science de son temps.

4.2.2.1 Mutations et métamorphoses

Au cœur de cette exploration se trouve la notion de mutation. Son regard, qu'il soit informé par l'art ou la science, s'arrête sur tout ce qui suggère ou traque les métamorphoses. Les connaissances qu'il convoque sont la science des légendes, de leur formation et de leur transmission, mais aussi les embranchements moins fréquentés que sont l'ethnogénie, le transformisme, le métamorphisme, toutes études qui supposent une

imperceptible mais réelle conversion de la matière humaine ou organique au fil des siècles et qui peuvent entraîner des effets sidérants. La science de Maurice Sand tient surtout à sa pratique entomologique et il n'appartient pas à la petite communauté des chercheurs qui formulent ces questions et proposent à son époque des hypothèses qui feront date, comme celle de l'évolution. Il serait bien incapable de participer à leurs échanges mais son fort degré d'érudition et son goût de l'étude lui permettent de se rapprocher de ces cercles en intégrant leurs préoccupations à sa création artistique, notamment et surtout par le roman.

Presque tous les filons de son fantastique scientifique cohabitent dans son premier roman, *Callirhoé*. Le climat angoissant emprunte dès le départ à celui des *Légendes rustiques* lorsque le héros, Marc Valéry, se rend chez son oncle dans le Berry du milieu du 19^e siècle et, ayant découvert un banc de pierre calcaire au Champ de la Motte ou de la Morte, se fait raconter par un vieux berger centenaire à réputation de sorcier la légende qui va devenir la trame du roman. Dans les temps anciens, un jeune chef gaulois aurait ramené de contrées lointaines une princesse faiseuse de sortilèges funestes qui se promenait avec des démons et finit par être enterrée vivante dans ce trou. Mais elle erre encore la nuit dans les alentours et peut répandre le malheur et la peste. « J'y crois et j'y crois pas », dit le berger, le père Carnat dont le chien noir est lui aussi réputé « sorcier ». Sans qu'il s'en rapporte directement à l'une des *Légendes rustiques* de l'album de 1858, Maurice Sand y emprunte plusieurs éléments, la « fade » qui peut être une des « femmes sauvages de l'ancien temps », peut-être prêtresses, évoquée dans la légende des Pierres-sottes, elles-mêmes habitations taillée dans le roc. La fade est particulièrement malfaisante « dans les années du bissextre », écrit Maurice Sand qui reprend ici directement la légende de son tableau le plus célèbre, *Le grand Bissexte*, également présent dans les *Légendes rustiques*. Le roman traite le plus souvent la légende pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un conte de tradition paysanne, reçu comme tel par le jeune homme instruit qu'est Marc Valéry. Il n'empêche que la mort du père Carnat, qui lui a laissé entendre avoir fréquenté lui-même la grande fade depuis des siècles et qui s'éteint

dans une transe où il récite en langue celte « le chant du barde Taliezin », donne un certain corps à la légende¹⁰⁷³.

Si la superstition ne fait pas de doute pour Marc Valéry, le cœur du fantastique se trouve ailleurs, avec la découverte sous le tumulus, de la superbe statue étrusque qui deviendra la Callirhoé du titre. Marc la transporte dans la bibliothèque du manoir où il est reçu et à la faveur de la visite d'un géologue doublé d'une minéralogiste, M. Pillepuce ou Pilpus, se profile la théorie du métamorphisme à laquelle il accordera plus de crédit. Le savant suggère que la belle pourrait être une pétrification d'une personne qui a réellement existé, effet de la « loi de métamorphisme ». On connaît déjà les métamorphoses du calcaire qui ont donné des matières précieuses comme le marbre mais la recherche permet selon lui d'envisager la transformation de matières organiques en pierres. « Parmi toutes les découvertes modernes, un chimiste italien, un Florentin, un grand génie, il signor Segato¹⁰⁷⁴, mort il y a quelques années, a trouvé le moyen de convertir en jaspe les végétaux et les animaux, avec leurs formes et leurs couleurs. » Le dit chimiste a emporté le secret dans sa tombe et M. Pilpus aimerait bien poursuivre ce travail en mettant lui-même la main « sur un être de notre espèce primitive, conservé par cette loi naturelle du métamorphisme, ce qui serait une découverte bien plus intéressante encore¹⁰⁷⁵! » C'est à partir de cette théorie que Maurice Sand va construire du fantastique. La matière de la statue est indéterminable, elle réagit comme un épiderme quand on la touche et semble même saigner lorsque piquée, et surtout elle paraît jeter un mauvais sort à ceux qui s'y aventurent. Après en avoir pris le risque, l'un d'entre eux en mourra en s'égarant dans la lande durant la nuit qui suit. Cette fièvre finit par gagner Marc Valéry qui, comme on l'a vu en suggérant le rapprochement du roman avec la *Vénus d'Ille* de Mérimée, finira par confondre les embrassements de sa toute nouvelle femme avec ceux de la statue. Enterrée vivante par ce jeune mari devenu fou, la belle Marguerite sera toutefois sauvée in extremis.

¹⁰⁷³ *Callirhoé*, p. 335.

¹⁰⁷⁴ Le personnage a existé (1792-1836) et travaillé sur la pétrification des corps. Dans son édition de *Callirhoé*, Claire Le Guillou donne un résumé de ses expériences.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 192.

Maurice Sand ne répudie pas le métamorphisme comme il le fait pour la légende. Il prend plutôt plaisir à jouer avec les possibilités qu'offrent ces hypothèses qui ne sont pas simplement chimiques mais pointent vers de longues remontées dans le temps, genèses complexes qui ne cesseront de le fasciner. D'ailleurs *Callirhoé* offre également, sur son mode didactique préféré, d'autres parcours issus de mondes antérieurs. L'un est – et demeurera – la science de l'ethnogénie dont le débordement fantastique le mènera à l'autre nœud capital de l'ouvrage, l'expérience de la métempsychose.

Marc Valéry, le lecteur l'apprend au départ, mène des recherches sous la direction d'un savant allemand, il prend pour lui « note sur note sur tout ce qui a rapport aux races humaines ». Il travaille si fort qu'il lui arrive d'en avoir « la tête à l'envers », à ne savoir plus d'où il vient et où il va, il lui arrive au surplus de croire que « notre âme immortelle ne fait que passer ou repasser sur terre ». Son séjour dans le Berry, qui devrait lui donner du repos, va troubler encore plus son cerveau. L'ethnologie ne le quitte guère, il s'interroge sur ses origines celtiques, antédiluviennes ou pas, sur le terme « race » auquel il préférerait « famille » en proposant des sous-classements de toutes sortes, et se lance soudain dans des considérations analogues à des travaux pratiques en observant la belle Marguerite dont les cheveux, les yeux, la taille, la stature, la couleur de peau suggèrent une appartenance « à la famille indo-polynésienne, genre caucasien, espèce celte, variété gallo-kimrique, sous-variété berrichonne (...)»¹⁰⁷⁶. Marc possède donc tout le savoir nécessaire pour déclarer étrusque la statue qui a pu être ramenée en Berry par un guerrier gaulois et pour spéculer sur l'époque précise où elle vécut. Ce qui le mène, un soir devant ces dames du manoir, à se laisser aller à un récit qui prend soudain forme de transe où il devient le protagoniste, Markek, chevalier celte dominant la région il y avait de cela deux mille deux cent quarante-quatre ans. Les circonstances en ayant fait un grand chef de guerre, on le retrouve sur les bords de l'Arno, dans la région des confédérations étrusques où les populations se soumettent et lui font don de la magnifique Callirhoé comme esclave, qu'il devrait sacrifier mais dont il devient follement amoureux. Après de nombreuses pages de combats contre des peuplades qui ne sont pas toutes pacifiques, Markek rentre en Gaule avec Callirhoé qui s'attire la jalousie de la druidesse Margareth,

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 111.

d'où une autre série de malheurs qui mèneront soudain à l'assassinat de Markek. Lorsque Marc, émergeant de sa transe, est interrogé par ses amis sur le sort de Callirhoé, il ne peut rien en dire. « J'étais mort », dit-il simplement, comme si sa double identité était plausible.

Le héros, on le sait, croit à une forme de métempsychose. « Chacun de nous a pourtant vécu dès les premiers âges du monde, et a dû être frappé d'événements prodigieux dont le contrecoup l'a transformé en un homme toujours nouveau d'âge en âge, et toujours le même dans son moi éternel. Si je me souvenais du déluge!... Et qui me prouve que je ne m'en souviens pas? Pourquoi se défier sottement de ces réminiscences qui sont la conscience de l'âme, et les traiter de vaines hypothèses créées par l'imagination? La folle du logis ne serait-elle pas la seule sage du logis¹⁰⁷⁷? ». Cette tirade se situe au début du roman et Marc, tout en s'éloignant de l'idée, ne gardera pas moins de l'attachement à la théorie que l'auteur expose longuement aux toutes dernières lignes du roman, en la relatant comme une « croyance », portée par la religion des druides, en trois phases de l'existence : les ténèbres, les voyages, le bonheur, trois cercles que tout homme traverse par transmigration. Mais ce fut une erreur, Marc le reconnaît après dix ans de vie harmonieuse et sans histoire auprès de Marguerite, que de se laisser emporter personnellement par une telle hypothèse. Il est fort possible, confie-t-il à un ami, que son âme « ait ressaisi quelques étincelles dans cette nuit brumeuse de ses existences antérieures; mais on peut comparer ces visions incohérentes à celles que nous présentent les songes ». L'imagination fait également des siennes, elle entraîne à des « rêveries » qui tirent l'esprit vers « l'hallucination », voire « la démence ». La raison est désormais son seul gouvernail et, en trois lignes, le fantastique a vécu. « Le soin de rendre ma femme heureuse et d'élever sagement mes enfants est un préservatif qui a rendu ma guérison bien complète et ma tâche bien facile. »

Malgré sa fascination pour les mondes anciens, Maurice Sand ne reviendra jamais de façon aussi explicite et presque convaincue vers la théorie de la métempsychose. Il s'attachera plutôt, de façon persévérante, aux travaux qui explorent des genèses : la science des légendes, les études ethnogéniques, et les recherches métamorphiques. La

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 110. On reconnaît ici la tirade de La Chimère.

structure complexe de *Callirhoé*, roman antique dans le roman moderne, conjugaison des diverses branches scientifiques qui l'intéressent, et complications amoureuses en sus, ne se répétera plus. Ses romans mettront plutôt l'accent sur l'un ou l'autre de ces savoirs ou spéculations. Alors que *Callirhoé* laissait tout de même en suspens la possibilité de croire en une vie antérieure, la raison triomphera désormais de toute explication fantaisiste ou hésitation fantastique. C'est ainsi, par ailleurs, que les sciences encore très incertaines de l'ethnogénie et du métamorphisme le céderont, notamment dans son dernier roman publié, à la voie plus sûre du transformisme par la loi de sélection, les thèses de Lamarck et Darwin ayant mieux correspondu à ses dispositions « patientes et positives ».

Aucun de ses romans n'échappe à son intention scientifique. Le moins chargé sera toutefois celui qui suit *Callirhoé*, le récit des aventures du chevalier *Raoul de la Chastre* au Moyen-Âge. Ses premières pages comportent une scène classique et vite expédiée : Raoul s'égaré de nuit dans les bois du Berry, s'endort puis se réveille entouré de loups garous qui hurlent à la lune, il se sauve mais les retrouve dans une clairière où ils se livrent à des invocations sataniques sous la présidence d'une prêtresse dont le comportement est orgiaque envers une créature fantastique présumée être Satan lui-même. Que Raoul attaque, jette au feu et grille puisqu'il s'agit d'une effigie en bois, avant de passer une jolie nuit avec la prêtresse qui n'est autre qu'une de ses vassales. Elle le guérit d'une fièvre et lui tire l'horoscope, prédiction de ses violentes aventures à la suite desquelles il ne lui arrivera que du bien « si tu sers les faibles et punis les méchants ». Ainsi le bref exposé de la légende des lycanthropes porte-t-il en soi sa réfutation et il faudra attendre des années, en fait le dernier manuscrit de Maurice Sand, pour qu'il revienne directement aux envoûtements et diableries suggérés par les traditions, nuits et paysages particuliers de sa région.

La légende à laquelle s'attache l'ouvrage suivant, le *Coq aux cheveux d'or*, est beaucoup plus costarde. Il a vite abandonné le ton léger de Raoul, et s'entête à produire, contre le vœu des éditeurs et de sa mère, un roman « antédiluvien » où il conjugue deux préoccupations scientifiques : l'étude du mythe de l'Atlantide, et la science ethnogénique apte à éclairer la nature des races existantes avant le déluge. Ce roman reprend le droit fil d'interrogations formulées dans *Callirhoé* : « À quelle époque géologique l'homme est-il

apparu? (...) L'homme antédiluvien, dont on avait nié la possibilité, existe-t-il? Les haches et les instruments en silex mêlés à des ossements d'animaux fossiles découverts par M. Boucher de Perthes, les flèches en silex ou en pointes d'os dans les tourbières, l'animal fossile d'espèce éteinte frappé d'une flèche de pierre gisant auprès de l'os entamé, les ossements humains trouvés près du Puy par M. Aymard, etc., prouvent que l'homme existait à une époque bien antérieure au *diluvium*, qu'il est contemporain des volcans d'Auvergne, et a peut-être vu surgir les Alpes et les Pyrénées. Si cela est prouvé, pourquoi aller chercher nos origines celtiques dans celles de la race mongole et laponne sur les plateaux d'Altaï et des monts Célestes¹⁰⁷⁸», se demandait Marc Valéry qui en était toutefois resté là de ses interrogations.

Comme roman cependant, *Le Coq aux cheveux d'or* tient nettement plus du merveilleux que du fantastique puisqu'il se déroule entièrement chez les peuples qui auraient été engloutis avec l'Atlantide et qu'il fait se succéder des dialogues entre dieux et rois, des événements surnaturels, des échanges avec les astres. Mais l'avant-propos cadre ce conte dans les paramètres d'une quête scientifique. Le narrateur, amené à tout lire sur le mythe de l'Atlantide, consent à faire l'hypothèse de son existence. Sans le nommer, il emprunte directement à Alexandre Moreau de Jonnès, auteur d'un savant ouvrage sur l'ethnogénie caucasienne, la notion d'un ancien « roi voyageur » nommé Séosérès, qui a aussi réputation de dieu, et dont l'empire s'étendait « de Ceylan à la mer Noire et du Nil au Caucase ». Il était reconnu pour « avoir réduit en esclavage les nations de race noire et rouge ». « Comme il y eut nécessairement mélange entre les vainqueurs et les vaincus, il en résulta des générations métis, mulâtres, rouges couchites, bruns pélasges, nègres aux cheveux roux, qui se révoltèrent contre leurs pères et leurs oppresseurs, les Égyptiens blancs et les Scythes blonds. » Leurs colonies établies dans le Caucase formaient l'Atlantide, ensevelie ensuite sous les eaux par suite d'éruptions volcaniques. Le seul, mais fort, effet fantastique de cet ouvrage tient à l'état d'esprit du narrateur. Son parcours studieux l'a mené de la négation – l'Atlantide est un « pays chimérique » – à une forme d'adhésion à l'idée de l'existence ancienne d'une région atlante dont il énumère les contrées originelles et qu'il situe dans l'extrême-orient de l'empire romain où il se trouve.

¹⁰⁷⁸ *Callirhoé*, p. 102.

Mais le déluge lui-même? « J'ai recueilli assez de fragments et de légendes ayant rapport à cette antique civilisation, pour recoudre cette fable dont, par la suite, les héros sont devenus des dieux chez les peuples issus des races échappées au désastre¹⁰⁷⁹.» C'est justement cette reconstitution de « fable » qui fait le roman dont l'amas de péripéties merveilleuses, même assaisonnées de remarques savantes sur les coutumes et caractères des peuples en présence, a pour effet de neutraliser toute suggestion de vérité historique. Moreau de Jonnès, qui avait apprécié le lire, ne s'y trompa pas et reprocha à Maurice Sand, comme on l'a vu, d'avoir replongé l'Atlantide dans la légende dont il avait pour sa part voulu dépouiller cette histoire.

Rédigé vers la même époque (1866) mais publié beaucoup plus tard (1872), le roman intitulé *L'Augusta* voudra encore une fois revoir une légende, cette fois moins fragile que celle de l'Atlantide, en faisant revivre Attila roi des Huns. Son choix de héros n'a rien d'arbitraire. L'action se situe au 5^e siècle de notre ère, l'empire romain est affaibli par sa décadence, les barbares gagnent chez lui du terrain et ces peuples guerriers, dont Attila est le plus illustre chef, sont les descendants directs des peuples antédiluviens. Le narrateur, le Romain Claudius retiré dans ses terres par désenchantement envers sa propre civilisation, donne le ton de ce roman épistolaire en adressant, à un ami fervent chrétien resté à Rome, une tirade contre la civilisation issue de ses ancêtres, amollie par ses mœurs, confite en superstitions, la « religion catholique » étant aussi peu crédible que celle des anciens « dieux lares ». « Le vieux monde est usé, il s'en va. Le dernier des douze vautours de Romulus – les douze siècles d'existence prédits à l'aigle romaine – fuit à tire-d'aile. Alaric et ses barbares lui ont porté un coup mortel il y a trente ans, et il ne s'est trouvé ni un Camille ni un Scipion pour s'opposer au flot des Visigoths et des Burgondes qui ont fixé leur résidence au cœur des Gaules. Les Vandales se sont emparés de l'Afrique. L'Ibérie n'est plus à personne. L'empire romain, déjà démembré en empire d'Orient et d'Occident, va chaque jour perdant un lambeau de sa splendeur passée¹⁰⁸⁰.»

Tout en concoctant une intrigue amoureuse qui semble assimiler ce Claudius au personnage plutôt ribaud que fut son Raoul de la Chastre, Maurice Sand s'engage dans une entreprise beaucoup plus réfléchie à propos des caractères des races. Le propos qui

¹⁰⁷⁹ *Le Coq aux cheveux d'or*, p. 8.

¹⁰⁸⁰ *L'Augusta*, p. 2-3.

sous-tend cet ouvrage à prime lecture assez échevelé veut offrir des « barbares », donc des descendants de civilisations disparues, un portrait plus nuancé que celui dont se nourrissent les Occidentaux depuis des siècles. Il met à contribution ses notions d'ethnogénie, la première rencontre de Claudius avec Attila se présente comme une leçon formelle : « Là étaient confondus les Huns noirs et les Acatzires munis de longs carquois, les Alains avec leurs énormes lances et leurs cuirasses en lames de cornes, les Neures, les Bellonotes, les Gélon parés d'une peau humaine, les Basternes et les Sarmates sur leurs chariots, les Ruges, les Scythes, les Turcilinges armés de boucliers ronds et de courtes épées, les Hérules rapides à la course, invincibles au combat et cruels dans la victoire, les Ostrogoths, les Gépides aux armures pesantes, les Burgondes transrhénans, les Avars, Bulgares, Hongares, Quades, Marcomans, Suèves et Thuringes : sept ou huit cent mille Barbares qui menacent le monde¹⁰⁸¹. » La description qu'il donne d'Attila atténue les traits cruels qu'on lui prête, il en va de même de celle qu'il offre des ennemis franckes du roi des Huns, notamment de Gunther et de sa fille Hildegonde, la beauté blonde, forte, majestueuse qui assassinera Attila la nuit de leurs noces, comme le veut la légende. Le roman n'offrira jamais de description aussi empathique à l'égard des Romains qui multiplient pour l'essentiel, même chez de proches amis de Claudius, lâchetés et fourberies. Maurice Sand ne peut malgré tout s'amener à conclure en faisant triompher les preux barbares des dégénérés romains et l'ouvrage se termine sur un retournement proche de la pirouette. Claudius n'avait jusque là éprouvé que méfiance et mépris à l'égard de la princesse romaine Honoria, dite L'Augusta : il la trouvait ambitieuse, « minaudière et affectée », et la croyait vaguement traîtresse. In extremis, après avoir été forcé de l'épouser et avoir longtemps fui son foyer pour lui échapper, il apprend soudain qu'elle a été victime de calomnies. Elle n'en sort pas totalement indemne mais ses torts deviennent mineurs et tiennent surtout à son ascendance. « Ma femme a peut-être eu des torts, elle a été coquette; mais elle s'en repent; on l'a accusée d'avoir eu plus d'une aventure et plus d'une intrigue, mais n'a-t-elle pas été élevée dans la corruption d'une cour perdue de vices^{1082?} »

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 322.

Sans jamais avoir recours à la notion de l'atavisme, Maurice Sand fait une utilisation romanesque de l'ethnogénie pour traquer la part d'hérédité biologique dans les caractères et surtout, d'une façon remarquable et qui ne fut pas remarquée à propos de son œuvre distraitement reçue à son époque – tout comme aujourd'hui – il tire de son observation érudite une défense contre les préjugés raciaux. Bien qu'il s'agisse de romans plus historiques que fantastiques, deux autres ouvrages rédigés pratiquement à la même époque, se déploient sur une trame analogue à celle de *L'Augusta*. Ce sera le cas pour son roman dit « américain », *Miss Mary*, et pour son roman « égyptien », *Mademoiselle de Cérignan*. Les personnages légendaires, mystérieux, séduisants, dotés de pouvoirs ou de savoirs inexplicables et fascinants sont ceux dont l'ascendance est autre qu'occidentale mais à terme, quand il faut bien se rendre à la raison comme toujours chez Maurice Sand, la femme qu'on aime et qu'on épouse tout en gardant un souvenir enchanté de l'étrangère, est celle de sa propre race. Ces trois romans « ethnogéniques », ce ne saurait être un hasard, portent tous comme titre le nom de l'heureuse congénère du héros plutôt que celui de la créature exotique qui l'a un moment envoûté.

Variation plus moderne sur un même thème, *Miss Mary* fait ainsi hésiter son héros, le jeune ingénieur français Montaret en excursion aux États-Unis, entre une Américaine d'origine française par sa mère, et une Indienne qui ressemble selon lui à « la fille de quelque Pharaon d'Égypte¹⁰⁸³ ». Ce en quoi il n'a pas tort car le vieux docteur alsacien qui a adopté cette enfant Sioux après l'assassinat de ses parents par des Chippeways est convaincu pour sa part que « la race rouge égyptienne n'a plus de représentants aujourd'hui que dans la race indo-polynésienne », qu'il y a bel et bien parenté entre les « anciens habitants des bords du Nil et ceux des forêts vierges ». Élevée et bien éduquée par un Européen, la belle Naïssa est devenue douce et aimable à telle enseigne que son père se reproche d'avoir peut-être « perverti ses inclinations naturelles ». Il en a fait en somme une métisse mais Mary, l'Américaine, paraît l'être tout autant. Orpheline de sa mère française, elle est vive, belle et agréable mais elle n'en a pas moins été sous l'influence d'un père yankee que rien n'intéresse sauf l'argent et dont la brusquerie ainsi que l'ignorance ne sont peut-être pas pour rien dans « l'impétuosité d'expansion » de sa

¹⁰⁸³ *Miss Mary*, p. 78.

filles qui heurte la sensibilité du jeune Français. Avant qu'une inépuisable série d'aventures en forêts et exploitations minières éloignées les séparent, ils se fiancent mais il conserve un doute. « Cette fièvre n'était-elle pas dans son sang et si elle parvenait à s'en préserver, ne la communiquerait-elle pas à ses enfants comme un héritage organique et fatal¹⁰⁸⁴? » L'aventure, et les actions téméraires de Mary, l'entraîneront dans le sillage de Naïssa dont la dignité et le courage – de même que l'immense beauté – le troublent d'autant plus qu'elle s'éprend vivement de lui. Elle le sauve d'attaques de ses ennemis, une suite de yankees aussi fourbes que spéculateurs, elle le guide au sein des forêts dangereuses, mais rien n'y fait malgré la tentation. Par deux fois, ses instincts qui étaient moins domptés que ne le croyait son père adoptif, remontent en surface quand elle s'arroge et garde comme talisman le scalp d'ennemis. Henri de Montaret finira donc par revenir à Miss Mary qui promet d'ailleurs de dompter un peu mieux sa propre nature à l'avenir, tout en restant ardente et active ainsi qu'il convient à une jeune femme du nouveau monde. Le métissage est ici l'interrogation principale de Maurice Sand, elle est illustrée par l'intrigue et elle se formule dans le texte. « (...) il y a sur cette terre d'Amérique un élément de sauvagerie qui s'est inoculé aux races conquérantes », écrit-il avant de s'inquiéter de ces « points de contacts effrayants¹⁰⁸⁵ ». Mais Mary, qui théorise à terme aux côtés du narrateur, fait valoir que la témérité est nécessaire à ceux qui doivent affronter l'immensité déserte et les bois sauvages de l'Amérique, qu'ils doivent être outillés pour « vivre dans ces terribles solitudes ». « C'est là, plaide-t-elle, que le monde civilisé est condamné à venir puiser ses ressources et renouveler ses éléments de durée¹⁰⁸⁶. » En retour, va conclure l'auteur, pour la résistance et le courage l'Indien est supérieur aux civilisés. : « (...) nous savons mieux conduire et développer l'existence; mais quand il faut la perdre, quand nos forces échouent devant l'implacable mort, nous sommes inférieurs au dernier des Chippeways ou des Sioux de la prairie. »

Cadré par la campagne d'Égypte, le roman *Mademoiselle de Cérignan* peut être qualifié de fantastique, encore que vaguement, son déroulement reposant en partie sur la fable selon laquelle le dauphin de France, futur Louis XVII, ne serait pas mort au Temple mais

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 326.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 327.

aurait été secrètement amené au Caire avec la complicité des Anglais et d'aristocrates français. Mais là ne se trouve pas l'intérêt de Maurice Sand qui détaille plutôt les faits d'armes du jeune colonel Haudoin, disciple de Bonaparte, qui sert fidèlement son héros de bataille en bataille tout au long de sa présence en Égypte et même au-delà. L'intrigue amoureuse défile en parallèle. Dans le feu de l'action près des Pyramides, Haudoin affronte des hordes de mameluks et dans leur fuite sauve l'une des leurs, la belle Djémilé nulle autre que la fille du sultan ennemi. Elle a treize ans, elle est à peine nubile et il la traite en enfant malgré qu'elle se voue à lui. Elle sera reprise par son père, Haudoin la retrouvera plus femme, lui promettra le mariage, semblera vraiment amoureux. Quant à Mademoiselle de Cérignan, fort belle et distinguée Française qui accompagne le jeune Louis en le faisant passer pour son frère, il la courtise aussi assez assidûment mais elle le reçoit fraîchement. Ce personnage demeurera antipathique jusqu'aux dernières lignes du roman : monarchiste doctrinaire, elle est austère, froide, secrète, calculatrice et comploteuse, méprisante à l'excès envers la jeune mameluke dont elle décrira les origines et les manières peu urbaines dans un monologue auquel Maurice accorde trois pages. Haudoin n'en finira pas moins par l'épouser lors de son retour en France après que Djémilé soit (commodément) morte de la peste. Le métissage ne joue guère cette fois mais le roman est encore, pour l'essentiel, une leçon touchant les origines des peuples. Un exposé historique, sur les races présentes en Égypte – Coptes, Turcs, Levantins – désormais soumises aux Mameluks qui furent d'abord des esclaves, sert de début, et les aventures de Haudoin sont ponctuées de considérations sur les différents caractères de ses alliés ou de ses ennemis, selon l'interprétation que l'on fait de leur ascendance. Son hésitation est du même ordre que celle de Montaret en Amérique. « Si j'étais violemment épris de la jeunesse, de la beauté et de l'originalité de la jeune Mameluke, je n'avais pas cessé d'être amoureux de la distinction et de l'esprit de la charmante Française. Avec elle, je pouvais causer de tout, je ne trouvais jamais ces hautes murailles qui, chez Djémilé, m'interdisaient l'accès de son intelligence¹⁰⁸⁷. »

Bien que chacun de ces romans taillés sur la même préoccupation ait fait place à quelques mystères, mauvais sorts, talismans, rêves prémonitoires ou clairvoyants et que Maurice

¹⁰⁸⁷ *Mademoiselle de Cérignan*, p. 275-276.

Sand accrédite leurs pouvoirs soit en leur donnant quelque foi, soit en négligeant de les réfuter, le fantastique qui se dégage de ces aventures tient à leur improbabilité et l'important, pour l'auteur, semble bien son étude du caractère des peuples, sous quelque ciel ou époque qu'ils se trouvent. Ses conclusions le ramènent vers les « civilisés », malgré qu'il s'arrache à regret des climats et des tempéraments exotiques et puissants qu'il a explorés. Les ouvrages suivants se situeront chez les Français, sinon entièrement en France, et c'est leur propre genèse qui stimulera son travail d'écriture où le lien entre science et fantastique ira s'affirmant.

Tout se noue et se dénoue autour de la science dans *Mademoiselle Azote* où Maurice Sand utilise de façon plus délibérée les ficelles du fantastique, le climat emprunté à ses récentes lectures de Poe mais aussi l'apparition et le maintien d'effets qui semblent surnaturels et qui déstabilisent les protagonistes. Mené de façon haletante, le récit oppose les progrès de la science crédible et utile aux dérives manipulatrices de charlatans qui se prétendent hommes de science. Le narrateur est un jeune précepteur qui doit enseigner aux enfants d'un baron, « ce que l'homme doit connaître » et qui, selon la version qu'en donne l'ami chimiste du châtelain, va « depuis les grandes lois de l'astronomie jusqu'aux enseignements de l'histoire. Le monde extérieur, l'univers et l'infini, le globe et les êtres qui l'habitent, en un mot l'histoire ancienne et moderne, avec application simultanée de l'archéologie; la géographie ancienne et moderne, la géologie, la zoologie, l'entomologie, la botanique, les mathématiques et la géométrie, la philosophie et la métaphysique. » Le jeune homme se récrie, il n'est pas omniscient mais on l'incite à apprendre en lisant, la bibliothèque est à sa disposition et contient toutes les ressources nécessaires. « La lecture n'est-elle pas la clé de la science et la science n'est-elle pas tout? », lui dit-on avant de citer longuement Linné qui a érigé la science comme antidote aux charlatans et aux superstitions¹⁰⁸⁸. Les deux compères, dans le même passage crucial du roman, se réservent toutefois l'enseignement de la physique, de la chimie, de l'anatomie, de la médecine dont on verra qu'ils cherchent à en user autrement que de façon orthodoxe.

C'est ici que se rejoignent science et fantastique. S'il délaisse l'ethnogénie dans ce roman, Maurice Sand n'en demeure pas moins attaché aux questions génétiques et

¹⁰⁸⁸ *Mademoiselle Azote*, p. 37-39.

explore plusieurs pistes qui se révéleront fumeuses mais qu'il prend plaisir à développer et à rendre plausibles. Dès les premières pages, on nous ramène au métamorphisme présent dans *Callirhoé*, le baron étant réputé grand chimiste apte à reproduire artificiellement « le marbre, le granit et même des pierres fines ». On le dit au surplus capable d'intervenir sur le tissu cellulaire de façon telle qu'il en devient organique, « doué d'une vie propre¹⁰⁸⁹ ». Cette fois ce n'est plus une statue qui prend vie par un procédé aussi inexplicable que miraculeux, mais bien une avancée de la science qui injecte la vie dans une matière inerte. Maurice Sand est un lecteur d'Armand de Quatrefages¹⁰⁹⁰, auteur d'une théorie sur la généagenèse, voisine de la parthénogenèse qui occupe le milieu scientifique à l'époque et qui s'est intéressée surtout aux insectes et lépidoptères, son domaine de prédilection. Il a donc une connaissance des théories touchant la reproduction non sexuée – sans mâle chez des animaux femelles – mais la curieuse thèse qu'il met de l'avant dans *Mademoiselle Azote* est celle d'une reproduction sans femelle. L'ami du baron, le docteur Malosoffio se veut alchimiste, et l'idée qu'installe le roman est qu'ils auraient réussi ensemble à créer cette jeune fille. Le baron, qui finira par s'en expliquer auprès du précepteur, se dit le père d'Azote mais la matière première n'est pas la sienne. S'il a donné l'impulsion initiale, c'est en reconstituant chimiquement une sorte de jaune d'œuf, ovule qu'il a placé dans un milieu gazeux favorable à son développement. Il explique plus difficilement la raison pour laquelle toutes ces manipulations ont donné une femme plutôt qu'un oiseau, sinon par sa volonté propre, celle d'un humain qui devait aboutir à un autre humain.

L'échafaudage que construit ici l'écrivain évoque irrésistiblement le clonage du futur mais Maurice Sand, encore une fois, ne cherche pas à prédire l'avenir, son fantastique n'est pas de science-fiction. Le baron se révélera être un fou manipulé par un criminel et Azote, simple enfant trouvée, n'est pas née du gaz dont elle porte le nom. Ce qui importe pour l'auteur, c'est de distinguer chimie et alchimie, de revenir à la science authentique, celle que le baron professait avant de se laisser entraîner dans une dérive, comme en témoigne le récit d'une conversation entre lui et sa fille où il lui enseignait fort bien la

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 3

¹⁰⁹⁰ Quatrefages, Armand de. *Physiologie comparée métamorphoses de l'homme et des animaux*. Paris: J.-B. Baillière et fils, 1862. Le chapitre XXI porte sur la parthénogenèse comme « cas particulier de la généagenèse ».

différence entre la chimie, « étude des modifications permanentes qu'éprouvent les corps dans leur composition », et l'alchimie, qui cherche à organiser une transformation de la nature par des opérations secrètes, notamment sur les métaux¹⁰⁹¹. Roman de la science raisonnable, le texte le demeure jusqu'à la fin, la belle va non seulement épouser le sage précepteur mais elle rêve elle aussi, désormais, de se faire enseignante.

Après avoir concocté et réfuté cette fable pseudo-scientifique, Maurice Sand va continuer à s'intéresser à la genèse des humains mais il le fera de façon plus admissible au regard de la science. Il est vrai que le temps a passé, près d'une décennie pendant laquelle il s'est consacré à un recueil de pièces de marionnettes, à l'édition de la correspondance de George Sand après sa mort, à des travaux géologiques, en plus de se transplanter avec sa famille en région parisienne. Quand il se remet à l'écriture de roman, vers 1880 si l'on en croit sa correspondance, il va conjuguer ce nouveau décor urbain à son intérêt demeuré constant pour le «transformisme ». La théorie de l'évolution est désormais au centre de sa réflexion mais il n'a pas pour autant renoncé à des analyses de nature ethnogénique.

Aucun de ses ouvrages n'a poussé aussi loin, jusque là, le didactisme scientifique. *La fille du singe* s'ouvre sur un chapitre intitulé *L'examen*¹⁰⁹², qui offre un sommaire étendu des connaissances et des convictions du docteur Adrien Cazeneuve dont la future paternité sera mise en question par le roman. Médecin, celui-ci est surtout savant, passionné d'histoire naturelle depuis l'enfance, observateur de la génération chez les animaux, et parfaitement au fait des débats de l'heure sur la métamorphose et la descendance, Lamarck et Geoffroy Saint-Hilaire contre Linné et Cuvier en France, et fondation de la théorie de l'évolution chez les savants anglais et allemands dont il cite non seulement les noms mais aussi les titres des principaux ouvrages. Adrien est si passionné, notamment par le « grand Lamarck », qu'il se récite quotidiennement des passages de *La philosophie zoologique*¹⁰⁹³ texte que Maurice Sand prend soin de citer avant d'offrir le récit de l'examen qui donnera à Adrien son diplôme de « licencié ès-sciences ». L'étudiant éblouit les examinateurs qui tentent, pour la forme, de le pousser dans ses

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 44-46.

¹⁰⁹² *La fille du singe*, p. 1-15.

¹⁰⁹³ Lamarck, Jean-Baptiste de Monet de. *Philosophie zoologique, ou Exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*. Paris: Dentu, 1809.

retranchements. Il décrit le débat entre monogénistes et polygénistes à propos de l'origine de l'espèce humaine, spéculé sur les territoires désormais submergés qui auront été le berceau de l'humanité, et décrit surtout le long processus qui, sur des milliers d'années, a assuré la transition de la monère au singe puis du singe à l'homme, « une évolution et une série de cycles chronologiques embrassant des millions d'années ». Le singe catarrhinien, dit-il, est l'ancêtre direct du premier homme et on le trouve encore sur terre sous la forme de l'orang-outang¹⁰⁹⁴.

C'est ce grand singe qui dotera le roman de son angle fantastique quand, comme on l'a vu, le jeune docteur en médecine s'installe à Manille, épouse la fille d'un noble Portugais et d'une riche Chinoise, s'établit à Bornéo sur des terres héritées et accueille sous son toit nombre de grands singes, guenons et leurs enfants que l'épouse Cazenave cherche à éduquer avant que leur naturel revienne au galop et qu'ils s'enfuient après maintes destructions. Participant à la recherche des fugitifs, l'épouse est retrouvée évanouie auprès du plus beau spécimen, le grand Jocko qu'un pourchassant croit bon d'abattre. Quelques mois plus tard, madame jusque là stérile donnera naissance à Juana que son père, devenu veuf, transplantera à Paris et finira par croire « fille du singe ». Une série d'effets fantastiques, le physique de la jeune fille, son caractère fantasque, vont entretenir le doute tout au long du roman puisque le docteur, devenu anthropologue à travers ses années de recherche, observe chez elle des façons de se mouvoir et de se nourrir qui en font une « pithèque » et se réjouit tant de confirmer ainsi les règles de l'atavisme qu'il trouve plus intéressant d'être son père « putatif, adoptif » que biologique.

L'intrigue parisienne semble alors passer au devant de la scène, multiples rebondissements au sein du petit peuple qui travaille et s'amuse aux portes de la capitale, dans le quartier fluvial d'Auteuil où Maurice Sand a élu domicile. Bien qu'il en profite pour exposer ses réflexions sur les classes sociales et les régimes politiques, domaines auxquels ses œuvres de création étaient plutôt étrangères jusque là, l'écrivain poursuit toutefois en filigrane sa recherche entêtée autour des questions génétiques. Outre aux origines de Juana, fascinantes puisqu'elle était peut-être fille d'un singe et d'une femme, mais peut-être aussi fille d'un Français et d'une métisse sino-portugaise, le lecteur est

¹⁰⁹⁴ Maurice Sand utilise la forme orthographique plus ancienne orang-outang plutôt que celle en usage aujourd'hui, orang-outan.

invité à s'intéresser à un autre spécimen, le très bel enfant trouvé appelé Jacquet, « pêcheur et marinier de son état », qui se présentait avec rien moins que « la tête d'Antinoüs sur le corps d'Hercule ». Quand il le rencontrera, le docteur le décrira comme « un splendide spécimen de la race indo-germanique, rameau celtique¹⁰⁹⁵ », il l'examinera à la façon d'un artefact, et s'en servira pour plaider longuement, auprès d'incrédules, pour la reconnaissance de l'évolution des espèces à partir des croisements, l'hérédité disparaissant au fur et à mesure que se forment de nouvelles races. « Dans quelques siècles d'ici, il n'y aura plus ni allemands, ni anglais, ni français; il en est déjà ainsi aux États-Unis. Un jour il n'y aura plus en Europe qu'une race méditerranéenne : Jacquet est déjà, en fait, un produit de latin et de german¹⁰⁹⁶. » Il voit en lui « l'homme le plus loin du singe ancestral » et prédit qu'il sera impossible un jour de distinguer chez l'homme les différentes composantes de ses ascendances.

Le dénouement, où l'on apprend que Jacquet est le fils d'une Flamande, chanteuse de café-concert assez avilie et du courageux marin français qui avait abattu le singe Jocko à Bornéo, tient presque du vaudeville, Jacquet et Juana se mariant et donnant naissance à un joli garçon dont les taches sur la peau confirment qu'il est bel et bien le petit-fils du docteur et non d'un orang-outang. Mais le docteur n'en démord pas. « Cela ne détruit en rien mes théories sur la sélection et la génération spontanée¹⁰⁹⁷. » Cette allusion à la parthénogenèse touche un sujet que n'explorait pas le roman mais renvoie néanmoins à un intérêt de Maurice Sand pour cette science voisine, puisqu'il a pris soin d'indiquer au premier chapitre que la thèse de doctorat du docteur en relevait, sous le titre *De l'ovule, de l'amibe et de la fusion de la cellule vibratile mâle avec la cellule femelle amibiforme*¹⁰⁹⁸.

Évoquées plus haut, les notes préparatoires à cet ouvrage terminé en 1884¹⁰⁹⁹ témoignent de la prédominance et de la persistance des interrogations ethnogéniques et génétiques chez Maurice Sand à cette époque. Il semble pourtant changer brusquement de trajectoire

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 390.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁹⁹ Le roman se conclut sur la réception, par Maurice Sand lui-même, d'un faire-part de la naissance d'un second enfant chez Jacquet et Juana, la date est du 20 avril 1884 « au moment de mettre sous presse ». Le roman a été publié chez Ollendorff en 1886.

au même moment puisque le manuscrit de *Palabran*, dont des recoupements de notes et de texte permettent de situer en 1883 le début de la rédaction, délaissent ces sciences et leur insistante démonstration. Impossible de savoir ce qu'il aurait conservé de ces 608 feuillets qu'il avait l'intention d'élaguer selon le témoignage de sa fille Aurore. Mais la nature première du texte est celle d'un roman d'aventures qui va mener son héros, Robert Palabran marquis de Champsanglard, des tranquilles campagnes du Berry sous la monarchie de Juillet aux guerres de colonisation en Amérique du Sud jusqu'à la dernière bataille du Second Empire.

La science des légendes semble faire un retour chez l'écrivain puisque l'amorce fantastique du roman est le dolmen de Prentigarde en Berry, lieu autour duquel culminent plusieurs légendes dont Maurice Sand fait le compte. Le héros, jeune violoniste romantique et désemparé fils d'aristocrate, rencontre en juillet 1843, par un soir d'orage, une jeune femme qui l'ensorcelle. Drôlesse ou loup, elle se dit « fille du diable », lui donne « mille baisers » et lui fait promettre de lui appartenir « corps et âme à jamais », ce qu'il accepte de jurer pour obtenir sur le champ ses faveurs. Après bien des péripéties, il découvrira que la belle Eblis n'est nulle autre que sa belle-mère, seconde femme de son père, et qu'elle se croit vraiment « fille du diable » car son père aurait accepté autrefois, sous ce même dolmen, de livrer sa propre épouse aux embrassements de Satan qui lui a promis la richesse en retour. L'intrigue classique du pacte avec le diable ne tient pas la route plus loin qu'au tiers du roman qui, avec l'exil de Robert pour cause d'amour impossible et teinté d'inceste, part s'agiter en Amérique puis à Constantinople avant de revenir en Berry fortune faite vingt ans plus tard, peu avant la mort de son père le marquis. Au château vit une jeune femme, Hélène, dont il se croit le géniteur selon la fausse parole d'Eblis. Jalouse et folle, celle-ci finit par se fracasser le crâne en tombant du haut d'une tour, Robert épouse Hélène et ils ont un fils, mais le héros restera attaché au souvenir d'Eblis « divinité infernale » dont il suppose qu'elle l'avait protégé durant ses aventures au lointain. Hypothèse très légèrement accréditée quand il meurt environ cinq ans plus tard en défendant la France sur le front prussien, la balle mortelle l'a atteint là où Eblis, le premier soir au dolmen, l'avait griffé et lui avait laissé une cicatrice en forme de brûlure.

Certes les thèmes touchant la genèse apparaissent au récit, la filiation d'Eblis puis celle d'Hélène étant mises en cause, mais ils ne se présentent aucunement sous l'angle scientifique. Maurice Sand a également dressé, en note d'accompagnement, une chronologie de la vie du père de Robert Palabran qui comporte des précisions généalogiques à propos de cet aristocrate de haute et ancienne souche. Mais ni lui ni ses épouses successives ne sont autres que d'ascendance française si bien que l'ethnogénie est totalement absente de l'ouvrage. Il semble plutôt que Maurice Sand ait voulu, selon le souci scientifique qui l'habite encore, s'intéresser aux causes de la folie d'Eblis, pieuse et froide en société, diablesse et passionnée dans l'intimité. Il évoque alors des maladies, dont une hystérie chronique conduisant à la catalepsie. Des feuillets de notes révèlent qu'il s'est quelque peu intéressé au sujet, mais jamais de façon savante. Commentant la mort violente d'Eblis, survenue lors d'une de ces crises, le docteur appelé sur les lieux conclut que « la nymphomanie devait être le dénouement fatal » de cette vie. Or la nymphomanie n'a jamais été évoquée jusque là et le comportement général d'Eblis ne la suggérerait pas, ce qui laisse croire que Maurice Sand en employait le terme sans en connaître le sens. Divers traités de l'époque effectuaient un rapprochement entre hystérie et catalepsie ou nymphomanie, les notes ne donnent pas trace de ceux que l'auteur avait pu lire mais son étude fut sûrement très limitée. Science faible certes, mais néanmoins associée à sa conception du fantastique puisqu'elle réussit à en dissiper les effets, comme la possession diabolique, qu'on aurait pu croire surnaturels.

Peu d'études se sont penchées sur les rapports entre la science et la création fantastique autrement que sous l'angle de la science-fiction, c'est-à-dire de l'utilisation des progrès avérés des connaissances scientifiques pour en projeter les dérivés autant que les dérivés dans les modes futurs, terreau fécond entre tous pour les imaginaires de notre temps. La confidentielle revue *Otrante* s'est toutefois intéressée à ce lien par un numéro thématique publiée en 2009, *Fantastique et Science*¹¹⁰⁰. Sans en faire une frontière, le 19^e siècle a fourni le matériau principal de ce numéro. « Les grandes évolutions technologiques qui vont de pair avec les révolutions industrielles font naturellement du XIX^e siècle le creuset à la fois d'une recrudescence et d'une complexification de l'exploration des sphères qui

¹¹⁰⁰ «Fantastique & science», *Otrante* N° 26. Paris: Editions Kimé, 2009.

échappent au contrôle de la raison », écrit l'éditrice Hélène Machinal en introduction à des réflexions qui traqueront le fantastique non pas dans les dérèglements du technologique et de l'industriel mais dans un mouvement de réaction par un retour aux origines. « Les sciences en général s'orientent de façon assez généralisée vers les espaces de l'origine, celle des langues (la philologie), celles du monde naturel (la paléontologie, la géologie, la thermodynamique), puis celle de l'homme – en société (l'anthropologie) ou individuellement (la psychologie et la psychanalyse)¹¹⁰¹. »

Les intérêts scientifiques de Maurice Sand, qui coïncident tout à fait avec ceux de son siècle, n'ont donc rien d'original. Dans la même revue, une communication majeure de Lauric Guillaud, de l'Université du Maine (Le Mans), renforce le verdict en mettant au jour les principaux thèmes fantastiques générés par ces « sciences de l'origine¹¹⁰² » qui « verticalisent soudain la pensée scientifique » en s'engageant dans une recherche des « profondeurs ». Les romans de mondes perdus, dont Guillaud est le spécialiste, « partagent avec les sciences naturelles une même fascination pour l'axe vertical qui implique un double mouvement : spatial, mais aussi temporel¹¹⁰³ ». Dans l'espace, c'est surtout le site archéologique qui a vocation à devenir « magique », avec ses artefacts, ruines, fossiles et inscriptions qui ressuscitent les voix et décors du passé. Ce qui mène à faire surgir, dans le temps, les mondes évanouis ou détruits, qu'ils soient le fruit de l'imagination ou présumés avoir existé, comme l'Atlantide. Tout en mettant surtout en lumière l'effet fantastique de l'archéologie dans cet article, Guillaud évoque aussi les fantasmes issus de la paléontologie, de l'égyptologie, entre autres qui vont se conjuguer aux recherches freudiennes, en fin de siècle, pour ajouter à la fascination de la descente vers les profondeurs.

Qu'elle s'exprime par le dessin ou l'écriture la production fantastique de Maurice Sand suit cette ligne de traverse entre science et imaginaire. Elle utilise les légendes transmises de générations en générations, les formations naturelles mystérieuses, les sites archéologiques du Berry, les incursions chez les peuplades anciennes en Amérique ou

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 7-8.

¹¹⁰² Guillaud, Lauric. « *L'archéologie fantastique au XIXe siècle : triomphe de la verticalité, retour des morts* », *Otrante* N° 26, p.11-26.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 11-12.

ancestrales en Orient, la reconstitution de mondes disparus comme l'Atlantide, l'étude de races préhistoriques et l'incontournable mythe du Déluge.

Toutes ces exhumations ne vont cependant pas sans rencontres avec les morts, rappelle Guillaud, qui parcourt les multiples et majoritaires instances, en littérature, où les résurrections génèrent angoisse, cauchemars et terreurs. Des découvertes scientifiques on passe ainsi aux traumatismes issus des immersions en zones obscures. « Si l'exhumation permet la miraculeuse irruption du passé ou de l'âge d'or dans le présent, elle témoigne dans l'imaginaire d'un renversement complet du mythe. Au retour bienheureux se substitue celui du passé maudit. (...) La nostalgie du primordial conduit aux frontières de la folie. » Prénant en fin de siècle, le malaise des vivants renouant avec les morts va basculer « du côté de l'épouvante » au début du 20^e siècle, notamment sous l'influence déterminante et durable de Lovecraft qui conduit à une littérature du monstre et du monstrueux infiltrés dans les mondes enfouis.

Tout en se mouvant dans les mêmes paysages, Maurice Sand n'a pas suivi le même itinéraire. Certes sa *Callirhoé* est une statue étrusque exhumée d'un site archéologique, prenant vie et semant l'appréhension sinon la terreur. Son retour vers l'Atlantide s'accompagne de scènes de chaos et de morts massives au moment du grand déluge qui va l'enfourer. Son savant fou et ses victimes hallucinées dans *Azote* déboucheront sur une scène sanglante de trépanation sordide et terrifiante. Son *Jocko* grand singe apprivoisé redeviendra un être primitif et destructeur. Son *Eblis* fera surgir le diable des légendes et persister ses maléfices. Aucun de ces tournants ne constituera toutefois le cœur des intrigues qu'il transforme en œuvres. Son propos n'est pas de susciter le doute, la peur et même la terreur chez le lecteur, selon la progression du fantastique au 19^e siècle. C'est sur les sciences « verticales » elles-mêmes qu'il veut attirer l'attention, elles sont de nouveaux adjuvants à la lecture du monde et il croit important d'initier le lecteur à leurs nouvelles données, à leur langage. Il s'avance comme un enseignant plutôt qu'un littéraire, il met beaucoup plus de soin à étaler sa science qu'à soigner ses effets fantastiques qui sont rarement convaincants. D'où de longs passages didactiques, déjà signalés, qui se lisent sans égard au déroulement du récit, le lecteur étant soudain bénéficiaire d'extraits de traités scientifiques en philologie, ethnogénie, archéologie,

minéralogie, géologie, préhistoire. Il cherche moins à susciter des émotions inquiètes chez le lecteur qu'à provoquer la curiosité à l'égard des mutations et métamorphoses, ses sujets de prédilection.

Sa bifurcation, eu égard au trajet qu'emprunte le fantastique de la deuxième partie de son siècle, peut expliquer l'ignorance dont ses œuvres furent l'objet alors qu'elles s'abreuyaient aux disciplines mêmes qui engendraient une littérature de plus en plus absorbée par le thème des abîmes et abysses. Maurice Sand se percevait d'abord comme homme de science, même s'il ne menait pas carrière scientifique et, à la différence d'autres écrivains, il entretenait des contacts avec des experts reconnus dont certains s'intéressaient directement à ses écrits ou à ses travaux. Ce fut le cas pour Moreau de Jonnés, dont le travail sur l'ethnogénie caucasienne lui servit de référence et qui traita *Le Coq aux cheveux d'or* comme un document sur l'Atlantide plutôt qu'un roman¹¹⁰⁴.

De façon plus suivie, on peut parler de collaboration scientifique avec des chercheurs ou savants, dont certains assez connus, notamment dans les domaines de l'entomologie et de la minéralogie ou de la géologie.

L'entomologie fut très tôt sa discipline préférée. Certes c'est d'abord à George Sand que Théophile Bruand d'Uzelles (1808-1861) transmet en 1854 des spécimens d'insectes à l'intention de Maurice et évoque de futures « relations d'amitié » entre eux¹¹⁰⁵, et c'est encore elle qui invite à Nohant le jeune Alphonse Depuiset, en voie de devenir l'un des grands spécialistes des lépidoptères d'Europe. Depuiset, devenu un ami, recommandera à l'éditeur Rothschild la collaboration de Maurice pour la réalisation du futur album sur les papillons (1867) et acceptera de s'y associer lui-même. Autre entomologiste réputé, Achille Guénée (1809-1880), qui fut président de la Société entomologique de France, est

¹¹⁰⁴ Sa volonté d'imposer aux lecteurs des digressions scientifiques affectait certainement l'intérêt que pouvaient susciter ses romans. La science déguisée en littérature ne faisait pas recette en son temps ainsi que l'a démontré l'échec retentissant du « théâtre scientifique » proposé par Louis Figuiet (1819-1894), pourtant célèbre à titre de plus grand vulgarisateur des découvertes qui intéressent la fin du siècle. (Voir Cardot, Fabienne. "Le théâtre scientifique de Louis Figuiet." *Romantisme* (1989), p. 59-68. Figuiet était docteur en pharmacie et en médecine, donc scientifique professionnel, tout comme Charles Richet, physiologiste (1850-1935) et futur Prix Nobel, dont l'incursion en romans et nouvelles proches de la science-fiction fut une impasse. Le parcours scientifique de Maurice Sand ne peut se comparer au leur mais il cherche néanmoins, sinon à enseigner, du moins à soulever des questions relevant des débats scientifiques de son temps.

¹¹⁰⁵ *Corr.* T. XII, p. 440, 9 juin 1854. Georges Lubin cite intégralement cette lettre du savant.

demeuré constamment en relation avec Maurice Sand comme en attestent des lettres qu'il lui adressa sur réception de ses ouvrages en 1862 et en 1879¹¹⁰⁶. Leurs noms apparaissent souvent en commun aux notices des six volumes du catalogue intitulé *Faune entomologique française*, publié chez l'éditeur scientifique Deyrolle entre 1867 et 1878. Les archives de Maurice Sand à la Bibliothèque Beinecke contiennent une lettre de 1881 en provenance de Pierre Millière (1811-1887), autre entomologiste connu, qui accuse réception de son *Catalogue raisonné des lépidoptères du Berry et de l'Auvergne* (1879) et qui affirme le « consulter fort souvent car il est rempli de renseignements entomologiques fort précieux ».

En minéralogie, l'intensité de l'engagement est au moins égal chez la mère et le fils au moment où celui-ci regagne Nohant et prépare le roman *Callirhoé* qui expose la thèse du métamorphisme. Le lien est direct avec les travaux de leur ami Louis Maillard (1814-1865), cousin d'Alexandre Manceau, ingénieur auteur d'un ouvrage sur l'histoire naturelle de l'Île de la Réunion. Leur correspondance très spécialisée porte notamment sur des « plantes silicifiées » trouvées dans la région de Presles – site archéologique – qui forment à terme des quartz, Maurice Sand en faisant remonter l'origine à des millions d'années, époques géologiques du silurien et du cambrien¹¹⁰⁷. Peu après la parution du roman, c'est toutefois le préhistorien Jacques Boucher de Perthes (1788-1868), qui vient de se rendre célèbre avec ses recherches sur l'homme antédiluvien, qui s'adresse directement à Maurice Sand en plusieurs lettres après avoir lu les livraisons de *Callirhoé* parues en juillet 1863 dans la *Revue des deux mondes*¹¹⁰⁸. Il trouve l'ouvrage « bien, très bien », lui suggère d'en faire une pièce de théâtre et croit y avoir trouvé un caractère évoqué dans un ses livres sur les « Masques »¹¹⁰⁹. Il le traite littéralement comme une âme sœur. Il lui envoie plusieurs livres et s'excuse à l'avance de l'ennuyer peut-être avec ces écrits sur « l'autre monde ». « Si vous vous y transportez aussi, c'est pour nous

¹¹⁰⁶ BHVP, Fonds Sand, H532 et H533.

¹¹⁰⁷ *Corr.* T. XVII, p. 535, 23 mars 1863.

¹¹⁰⁸ La BHVP conserve deux lettres, datées du 29 septembre 1863 et du 23 novembre 1863 (H463 et H464). Les Fonds patrimoniaux de la Bibliothèque de la Châtre conservent des tapuscrits de la première, et d'une autre lettre datée du 19 mai 1863 mais le mois semble erroné, puisque *Callirhoé* n'a été publié qu'en juillet de cette année et que le contenu semble y faire écho.

¹¹⁰⁹ Boucher de Perthes était aussi musicien amateur et auteur de quelques pièces de théâtre. Son ouvrage était paru en 1861. Voir Thuillier, Guy. « Les Masques » de Boucher de Perthes», *La Revue administrative* 1961, p. 488-497.

montrer des vivants, et de fameux vivants; et moi c'est pour vous accoler à des méchants morts moisissés, à des fossiles qui tombent en miettes dès qu'on souffle dessus. » S'il marque ainsi son appréciation pour le roman préhistorique inséré par Maurice Sand dans la trame plus contemporaine de *Callirhoé*, il le traite bientôt en collègue. Il lui expédie des silex taillés provenant « du diluvium » ou encore de « tourbiers et sépultures celtiques » et lui propose diverses orientations de recherche. « Nous ne sommes qu'au premier pas de cette science archéologique mais je me félicite d'avoir trouvé en vous un disciple et un aide. » Maurice a copié lui-même certaines lettres reçues de Boucher de Perthes mais il n'a pas conservé de copies de ses propres réponses et on ne sait ce qu'il advint d'une telle perspective de collaboration, le préhistorien étant alors aux dernières années de sa vie. Parmi d'autres scientifiques avec lesquels il fut en relation et dont il semble avoir conservé la correspondance parce qu'elle réagissait, en 1879, à la parution de sa brochure sur un *Atelier de silex*, on retiendra le préhistorien amateur Auguste Aymard qui réclame sa collaboration à un musée d'antiquités de la Haute-Loire¹¹¹⁰, le paléontologue et géologue Henri Douvillé (1846-1937) qui lui donne du « cher confrère » en le remerciant d'échantillons d'espèces que l'École des Mines ne possédait pas encore¹¹¹¹, et un spécialiste des climats, Élie Margollé (1816-...) qui trouve « absolument justes » les observations de Maurice Sand et se dit frappé « des mélancoliques rapprochements entre la plupart de nos paysans actuels et leurs aïeux des temps préhistoriques¹¹¹²».

Cette brochure, publiée sous forme de tiré à part et imprimée à La Châtre, n'a pourtant que huit pages. Bien qu'elle soit assez technique, donc scientifiquement intéressante, elle rend bien compte de la position de Maurice Sand, chercheur dont le statut dépasse celui de l'amateur, mais également vaguement anthropologue, attaché à supputer les modes de vivre des peuples antédiluviens dont il croit retrouver la trace en terre de France, dans sa propre région. Il évoque leurs industries probables, taille de silex, peausserie ou tannerie, abattage du bois, chasse et les rend ainsi plus animés pour l'entendement de ses contemporains. Il conclut dans la droite ligne de la science qui occupait déjà ses premiers

¹¹¹⁰ BHVP, Fonds Sand, H443.

¹¹¹¹ BHVP, Fonds Sand, H493.

¹¹¹² BHVP, Fonds Sand, H556.

romans, sous forme de questions ouvertes plutôt que d’assertions fermes. « Cette agglomération de huttes a-t-elle été brûlée, détruite? La tribu a-t-elle été dispersée ou anéantie par des conquérants aux armes perfectionnées? Nous n’en croyons rien, il serait resté des traces du passage des vainqueurs parmi ces débris, éclats, outils et fragments d’os brisés de la période acheulienne. La dispersion ou l’anéantissement de cette race primitive se rattache au changement de climat et à la perturbation géologique connue sous le nom de DÉLUGE, celui dont le souvenir s’est perpétué dans la mémoire des hommes¹¹¹³.» Un quart de siècle après avoir effleuré l’idée d’écrire une fiction dramatique sur le suicide du « dernier homme », il n’a pas délaissé les humains des temps les plus lointains, il participe à la « verticalisation » de l’imaginaire de son époque mais il a nettement préféré investir le terrain de la science naturelle, fasciné par les évolutions plutôt que par l’exploration de l’âme qui va bientôt occuper la psychanalyse, sur le point de remplacer l’archéologie ou la géologie comme outil épistémologique favori du fantastique.

4.2.3 La légèreté

En position latérale eu égard aux créateurs de son temps dont il partage les thèmes mais dont il se détache du traitement romanesque de la science, Maurice Sand l’est aussi par sa légèreté. Dans l’article plus haut cité, Lauric Guillaud a conduit à l’orée de ce 20^e siècle où l’épouvante va suivre la terreur, où le mort ressuscité va devenir le monstre, où la folie va guetter à tout instant. Si elles se rendent parfois près de ces lieux sombres, les œuvres de Maurice Sand ne s’y attardent jamais, les ficelles de l’intrigue sont si obvies que nul ne pourrait se laisser saisir par la peur, les aventures s’emballent et s’enchaînent, tout prend allure de jeu, à l’exception des considérations scientifiques.

Parmi les créations fantastiques proposées par Maurice Sand, nous avons compté sa reconstitution des personnages de la Commedia dell’arte et son théâtre de marionnettes, tant par ses textes que par ses productions scéniques. Le fantastique insouciant sinon amusé qui traverse ses écrits coule de la même source, il demeure fidèle à une posture ironique au moment où le fantastique de fin de siècle s’achemine vers le tragique et le

¹¹¹³ *Un atelier de silex*, p. 7-8.

dangereux, climat d'orage où s'alignent les vampires, les armées de l'ombre, les puissances sidérales contre les humains terrifiés. Pour résister à ce fondu au noir, son tempérament rationnel agit comme barrière naturelle, il combat la superstition autour de lui, partage avec sa femme le refus des rites et croyances catholiques et s'il croit vaguement en Dieu, seul le protestantisme fondé sur la morale individuelle trouve quelque grâce à ses yeux¹¹¹⁴. L'approche de la mort le rend mélancolique, comme on a pu le lire dans sa correspondance avec Solange, mais l'idée d'un au-delà éveille sa curiosité plutôt que sa crainte.

Un autre facteur peut aider à décoder le ton de ses créations souvent proches de la désinvolture. Demeuré proche de la nature, à la différence des « décadents » urbains qui se désenchangent vers la fin du siècle, il ne tire pas de ligne de démarcation entre le merveilleux et le fantastique, contrairement aux prescriptions d'un code littéraire qui deviendra credo pendant des décennies. Il passe d'un climat à l'autre sans prévenir et nous rappelle ainsi que sa discipline scientifique de prédilection, l'entomologie, fait sans doute partie de la « verticalisation » des connaissances au 19^e siècle, en parallèle à l'archéologie ou la géologie, mais qu'elle a échappé à l'attention littéraire. Les

¹¹¹⁴ Nous devons à madame Anne Chevereau, outre la précieuse transcription et publication des *Agendas*, une minutieuse reconstitution du parcours religieux de George Sand, dans une thèse soutenue en 1987 à l'École pratique des Hautes études et publiée à compte d'auteur en 1988: Chevereau, Anne. *George Sand : du catholicisme au paraprottestantisme?* Antony: A. Chevereau, 1988. Elle y retrace la rupture graduelle de George Sand avec le catholicisme dont elle refuse les points de doctrine et son rapprochement avec l'aile libérale avancée du protestantisme qui heurte moins sa forme toute personnelle de christianisme. Ce tournant se consolide lors du mariage de Maurice Sand et de Lina Calamatta, célébré civilement en mai 1862 puis religieusement, par un pasteur protestant, en mai 1864. Les deux filles du couple seront baptisées selon le rite protestant en décembre 1868. L'adhésion à ces rites suppose une conversion formelle qu'acceptent Maurice et Lina sans qu'une pratique s'ensuive. La correspondance de George Sand avec divers pasteurs témoigne d'interrogations plus approfondies et d'une décision mûrie de s'en tenir à sa position chrétienne individuelle puisque le protestantisme formel véhicule lui aussi des points de doctrine qui l'indisposent. En préface, le directeur de recherches de madame Chevereau, le professeur Jean Bauberot, qualifie cette position de « philoprottestantisme », et rappelle qu'il s'agissait d'un rapprochement informel qui n'était pas rare à l'époque dans les cercles intellectuels, comme ce fut le cas pour Ernest Renan. Il n'en demeure pas moins que le refus du catholicisme fut fortement affirmé par Maurice Sand et Lina Calamatta, notamment lorsque George Sand leur propose de se soumettre pour la forme à un mariage catholique et qu'ils s'y opposent clairement, comme ils tiendront au baptême protestant de leurs filles. Il ne faut pas ignorer les convictions de Lina Calamatta. Des correspondances ultérieures au décès de Maurice Sand témoignent de son scepticisme sinon de son agnosticisme affirmé. Une lettre de l'astrologue Paul Choisonard, le 20 juillet 1900, (BHVP, Fonds Sand, H706) lui reproche vivement ses « opinions anti-religion ». Le célèbre abbé Mugnier, qui lui écrit le 5 janvier 1892 (BHVP, Fonds Sand, H777), se dit désarmé par son incroyance : « La science, la justice, la nature, l'art, la poésie, toutes ces choses dont vous êtes ardemment éprise, moi je les appelle Dieu et c'est toute la distance qui nous sépare. » Lina a opté pour des obsèques protestantes lors de la mort de son mari en 1889.

profondeurs qu'elle explore, notamment la métamorphose extraordinaire et rapide du vivant, peuvent certes nourrir des effets fantastiques – l'araignée est par exemple une vedette des récits terrifiants – mais génèrent aussi des effets magiques. Le monde des papillons, notamment, qui fut le favori constant de Maurice Sand, en est un où triomphe naturellement le merveilleux, ailé, coloré, éphémère, et apparemment sans gravité.

Mesuré à sa capacité de générer la peur et même la terreur tout au long du 20^e siècle, le fantastique s'ouvre toutefois aujourd'hui à des acceptions d'où est bannie l'orthodoxie. Dans les milieux qui les étudient, les « arts fantastiques » sont d'un œcuménisme tel que les frontières se dissolvent et la « fantaisie » paraît désormais plus fédératrice que le cauchemar. Omniprésente, débordante, normalisée, la violence a perdu sa charge menaçante pour devenir un simple ingrédient du jeu qui règne suprême dans les univers virtuels, eux-mêmes devenus industriels grâce aux technologies. Légèreté triomphante, bien différente de celle de Maurice Sand, mais qui n'en suggère pas moins une forme de parenté à travers le temps. Nul mieux que l'écrivain Hubert Haddad n'a su capter et mettre en pages l'esprit de liberté qui autorise aujourd'hui l'art et l'écriture à prendre une plaisante distance avec les classements, les périodes, les icônes et à aller « à la fête » sans préjugés. Rien d'étonnant à ce que son *Nouveau Nouveau magasin d'écriture*, qu'il propose à notre éducation comme « un dispositif à capter les songes ou cabinet des fantaisies », fasse une place à Maurice Sand parmi ses inspirateurs et son insolite panthéon¹¹¹⁵.

4.3 Une position de transformateur

Captivé par les mutations et les métamorphoses, Maurice Sand en a parsemé les expressions au sein de presque toutes ses œuvres. Il en a posé les questions, suggéré des réponses, mais il a le plus souvent usé de ce fil conducteur comme d'une couleur primaire. Elle nous permet de repérer sa manière un peu partout, des dessins de légendes aux romans historiques en passant par les types de ses marionnettes, mais elle le fait à la façon d'un tachisme dont on ne peut dire qu'il construit vraiment une forme. Dans les

¹¹¹⁵ Haddad, Hubert. *Le nouveau nouveau magasin d'écriture*. Paris: Zulma, 2007, p. 426-427 et p. 622-623.

limbes de l'histoire artistique où se trouvent les *minores*, les deux espaces qui leur font une modeste place – celle des continuateurs ou celle des précurseurs – conviennent mal à ce créateur. Il fut étranger aux effets d'écoles, que celles-ci protègent une tradition ou cherchent à la combattre, et le caractère tout individuel de sa recherche ne fut pas d'une singularité telle qu'elle puisse lui conférer le statut d'inclassable, à redécouvrir car injustement négligé.

Une fois établies l'étendue et les formes diverses de son œuvre, de quel intérêt peut bien se réclamer son travail s'il est étranger au récit des esthétiques successives de l'art? Encore une fois, c'est sa démarche qui lui donne une position particulière dans le champ artistique de son temps. Cette démarche est non seulement transversale par sa multidisciplinarité et par ses filons qui marient arts et sciences, elle relève elle-même d'un exercice de transformation, elles effectuent de la mutation. Les travaux les plus achevés de Maurice Sand, ceux auxquels on peut attribuer une durabilité – si discrète qu'elle soit – se présentent comme des engendrement d'œuvres anciennes, reprises et reformées dans leur entier, métamorphosées autant que réinventées, s'il faut nuancer les constats pénétrants de Roberto Cuppone. Tout s'est passé comme si l'objet de sa curiosité était devenue sa méthode, celle d'un *transformateur*, position peu perceptible et néanmoins existante dans le « tissu conjonctif » de l'histoire culturelle. Nous en proposons des points d'observation, ils soulignent à nouveau la cohérence qui ne lui fut jamais reconnue.

4.3.1 L'engendrement d'œuvres anciennes

En janvier 1856 paraît dans la revue mensuelle *Le Magasin pittoresque* un dessin de Maurice Sand intitulé *Vue dans le parc de la villa Aldobrandini, à Frascati*. Il occupe les deux tiers de la page et est inséré dans un court texte, *Les Jardins en Italie*¹¹¹⁶, non signé comme tous les textes de ce périodique, mais de la plume de George Sand. Il a été rédigé le 10 novembre précédent en soirée, selon l'inscription à l'*Agenda*. Tout comme le texte qui accompagne le dessin de la *Maison déserte*, évoqué plus haut, et celui qui jouxte deux paysages fantastiques – en forêt du Nord et en forêt italienne – publiés la même année en

¹¹¹⁶ «Les Jardins en Italie », *Le Magasin pittoresque*, XXIVe année, janvier 1856, p. 29.

mars puis en septembre, ces écrits sont communiqués par George Sand à l'éditeur Édouard Charton pour servir les dessins de Maurice qui a réalisé maints croquis lors de leur voyage en Italie en compagnie d'Alexandre Manceau, au printemps 1855. Ils ont notamment séjourné près de trois semaines dans le village de Frascati, aux abords de Rome, entre le 31 mars et le 19 avril et si l'on en croit les notes en style télégraphique de l'*Agenda*, ils ont visité nombre de grandes villas anciennes mais c'est la villa Aldobrandini qui a retenu leur attention, Maurice s'y étant rendu à plusieurs reprises.

Le titre est neutre, mais le dessin saisissant. Le centre est occupé par une formation rocheuse carrée, visage de monstre incrusté dans la forêt, surplombant un étang. Accroupie à la droite de l'être effrayant auquel elle tourne le dos, une femme est plongée dans une rêverie ou une attente, apparemment indifférente au caractère angoissant des lieux. George Sand, qui décrit les jardins des seigneurs italiens comme un déploiement de « richesses d'inventions puérides » et qui montre plus de sympathie pour leur caractère patrimonial que pour leur charme, décrit très exactement le lieu que Maurice Sand a choisi d'illustrer. « Dans un coin du parc, on s'est imaginé de creuser le roc en forme de mascarons, et de faire de la bouche de ce Polyphème une caverne où plusieurs personnes peuvent se mettre à l'abri. Les branches pendantes et les plantes parasites se sont chargées d'orner de barbe et de sourcils cette face fantastique reflétée dans un bassin. »

Singulière parmi les dessins de Maurice Sand, cette image croise néanmoins un grand nombre de ses intérêts, tant artistiques que scientifiques.

Elle s'apparente au paysagisme, les années 50 étant celles où il s'est colleté le plus systématiquement à cet art, soit lors d'excursions personnelles, soit sur commande pour l'illustration des œuvres complètes de George Sand. Il est alors porté à produire des panoramas vastes et inquiétants, ou sombres et menaçants, dose de fantastique qu'il dispense ici beaucoup plus libéralement. La forêt est dense, troncs décharnés mais buissons opaques, la surface du bassin esquisse une réplique liquéfiée et dangereuse à ce monstre qui ouvre une gueule surdimensionnée, de taille à avaler la jeune femme à ses côtés. La tête couverte, elle est d'ailleurs vêtue en chaperon, détendue, rêveuse, ignorante du malheur imminent. Des orbites profondes, creuses, ouvrent des yeux vides au dessus des rides et autour du nez de cette sorte de géronte homme ou animal que

Maurice Sand a voulu rendre plus terrifiant que nature, l'original encore visible aujourd'hui est d'une pierre lisse, sculptée de manière plus décorative (**Illustration 52**). Le croquis initial de Maurice, dans les carnets conservés à la BHVP, livre bien le caractère moins inquiétant des lieux. George Sand a livré une description exacte de l'endroit, Maurice Sand l'a interprété, différence fondamentale, il en a construit un récit (**Illustration 34**).

Taillée dans le roc, comme le rappelle George Sand, la sculpture a l'allure d'un artefact archéologique mais à la différence des formations anciennes que la mère et le fils étudieront dans le Berry, il s'agit d'une archéologie fictive, d'une intervention humaine qui a transformé la pierre en « Polyphème », donc en anthropophage aveugle si l'on s'en remet à la légende d'Ulysse. Quelques années avant la première apparition de la théorie du métamorphisme dans *Callirhoé*, la belle Étrusque enterrée dont les restes organiques se sont mués en pierre à travers les âges et surtout en statue douée de pouvoirs terrifiants, Maurice Sand prête à un granit transfiguré la tentation maléfique de la dévoration violente d'une sorte de vestale.

Rien ne nous permet de savoir s'il avait déjà commencé à s'intéresser, en science, au phénomène du métamorphisme suggéré par ce récit pictural de 1855. On peut supposer que ce n'était pas le cas. Les rares publications savantes sur le sujet apparaissent après 1860 et l'intérêt familial pour la minéralogie et la géologie est postérieur à celui de l'entomologie, d'ailleurs principal motif des excursions que Maurice Sand et Alexandre Manceau mènent de concert dans les environs de Frascati.

Enfin le mascarón est bel et bien un masque, objet théâtral emblématique de la Commedia dell'arte à laquelle Maurice Sand consacra un ouvrage savant quelques années plus tard, d'ailleurs paru sous le titre *Masques et bouffons*. Ainsi le dessin publié en 1856 dans le *Magasin pittoresque* n'est-il pas un simple arrêt spontané sur une image intrigante, comme les lecteurs auront pu le croire, ni une interprétation d'un texte de George Sand. Il repose sur les filons d'une œuvre cohérente, dont les éléments de continuité démentent l'anathème de touche-à-tout si souvent accolé aux intérêts dits « successifs » de Maurice Sand alors qu'ils sont plutôt, comme en témoigne notamment ce dessin, hybrides et composés.

George Sand elle-même a une perception anecdotique de l'image. Elle déclare ces parcs surannés, avec leurs jeux d'eaux, leurs guirlandes qui tressent les plantes en une botanique artificielle, leurs sentes complexes, leurs sculptures étranges dont celle du monstre n'est qu'une parmi d'autres. Elle les traite comme des jardins topiaires dont elle dira plus tard qu'elle leur préfère de loin la simplicité des jardins de son Berry. Et si elle déplore leur déliquescence, abandonnés qu'ils sont au ravage du temps et délaissés de tous, son souci de conservation est plus nostalgique que militant. Au milieu du 19^e siècle, pour elle et pour tant d'autres, ce monde est révolu autant que l'art dont il témoigne.

Le regard particulier que Maurice lui accorde, et dont on sait qu'il va informer plusieurs de ses futurs travaux, ouvre un angle sur ce qu'il faut bien appeler sa posture, bien que le terme soit anachronique eu égard à un créateur de l'époque. À maintes reprises, nous avons résisté à la tentation de faire de Maurice Sand un précurseur de formes avant-gardistes de l'art même si ses images et ses procédés évoquaient vaguement l'approche surréaliste en peinture ou celle du théâtre libre avec les marionnettes. Remise récemment au goût du jour par un essayiste facétieux mais néanmoins bien reçu qui l'a lui-même pigée chez les Oulipiens, la notion de « plagiat par anticipation » pourrait a priori rendre service¹¹¹⁷. Comme un Lewis Carroll accusé par Antonin Artaud d'avoir copié à l'avance son œuvre en y mettant moins de talent, il serait possible de voir en Maurice Sand un expérimentateur, inconscient du potentiel de ses travaux. Outre que la notion de plagiat heurte le sens commun, celle d'une « anticipation » serait toutefois moins appropriée encore. Car ce n'est jamais une idée du futur qui déclenche le processus de création chez lui. Son fantastique se nourrit certes de la science en marche, des lectures pointues qu'il en fait, mais celle-ci l'intéresse et le fascine dans la mesure où elle peut éclairer le passé, parfois au plus loin des siècles.

S'il n'a pas qualité de précurseur, et s'il plonge constamment dans le passé, il n'est pas pour autant continuateur ou imitateur de ceux qui l'ont inspiré ou formé, de Goya aux romantiques allemands, de Hoffmann à George Sand elle-même. Tout s'est plutôt passé comme si les recherches formelles, plastiques ou littéraires, étaient sinon indifférentes à son propos, du moins très secondaires, simples outils de ses diverses pratiques. Nulle part

¹¹¹⁷ Bayard, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. Paradoxe. Paris: les Éd. de Minuit, 2008.

on ne trouve d'expression d'admiration esthétique pour l'un ou l'autre créateur ancien ou contemporain, à l'exception de Flaubert, qu'il vénère comme auteur de *Salammbô*, summum du roman d'érudition historique et exotique, et non comme styliste.

Pour persister dans l'analyse de cette œuvre, il faut certes prendre acte de son appartenance à l'histoire culturelle de son siècle, par les modes de sociabilité de l'artiste, par ses moyens d'expression, par ses techniques, mais aussi accepter de voir autrement le rapport de son œuvre au temps lui-même. Il y a là une énigme : l'histoire des arts et des lettres n'en a rien retenu ou presque, la durée lui a fait défaut comme à tant d'autres *minores* devenus au mieux des curiosités. La plupart de ses travaux sont pourtant pertinents, par les contenus plutôt que par les formes, à des réflexions qui ne cessent de se renouveler notamment en arts visuels et en théâtre où l'hybridation disciplinaire change la donne, la fait éclater, est même en voie de devenir la norme. Maurice Sand apparaît alors non comme un avant-coureur mais comme un *atemporel*, sans rapport identifiable avec son temps ou avec le nôtre, mais dont l'observation de la démarche produit un effet déconcertant puisqu'elle s'appuie, pour avancer, sur une remontée dans le temps. La transversalité du créateur Maurice Sand, qui ne fut pas un dilettantisme, est-elle le facteur qui l'a mené à l'impasse? Si oui, la question a sa place dans le « champ » culturel d'aujourd'hui où cette même transversalité est devenue la marque naturelle de la qualité. Les propositions principales de Maurice Sand permettent à terme d'aborder de tels questionnements.

4.3.1.1 L'ogre de la Villa

La promenade dans le parc de la Villa Aldobrandini, tout juste évoquée, en fournit un exemple. Avant d'être le sujet et le personnage du croquis puis du récit pictural qu'en tire Maurice Sand en 1855, le monstre sculpté dans le roc est né œuvre d'art. L'imposante villa aurait été construite entre 1598 et 1603 à titre de résidence d'été du cardinal Pietro Aldobrandini, neveu du pape Clément VIII (1536-1605) qui en a confié la construction à Giacomo della Porta, élève de Michel-Ange. Connue pour son architecture, la villa a aussi attiré par ses jardins, bosquets sauvages qui se répartissent en pente sur la colline arrière, et qui se divisent autour de cascades et de colonnes d'eau dont le déclenchement

mécanique ravissait les visiteurs auxquels il apportait fraîcheur et même musique par des soufflets dissimulés dans les statues. Magique, le lieu offrait aussi une profondeur historique puisqu'il voisinait les débris de l'ancienne villa de Cicéron à Tusculum (Frascati). La sculpture du monstre, qui semble avoir été suggérée par la forme même d'une aspérité de la colline, se distingue des sculptures plus classiques qui entouraient la villa.

L'œuvre rappelle néanmoins de façon irrésistible la pièce emblématique du jardin des « monstres de Bomarzo » apparu une quarantaine d'années auparavant à moins d'une centaine de kilomètres de distance, au sud de Rome, dans la province de Viterbe. Taillé dans un roc granitique, l'ogre de Bomarzo ouvre, sur un mode fantastique identique, la même gueule, les mêmes orbites vides, les mêmes rides animales autour d'une même forme nasale épatée. Sa chevelure et ses sourcils appartiennent au roc, ce qui les distingue du monstre de Frascati qui les emprunte à l'abondante végétation qui l'entoure. Une inscription incomplète apparaît sur sa lèvre : « ogni pensiero vola », référence directe à la phrase de Dante pour l'entrée de l'enfer qui invite à abandonner raison ou espérance au moment d'en passer le seuil. Selon l'historien d'art John Paul Stonard, qui en fait l'étude pour le site *Art and Architecture* de l'Institut Courtauld, les divers monstres de Bomarzo, tous taillés dans la pierre naturelle et suggérés par ses formes, constituent une sorte de jardin littéraire qui en appelle par ses inscriptions à plusieurs autres grands auteurs, dont Arioste et Pétrarque¹¹¹⁸. Il est désormais établi que le jardin, dont les sculptures sont plus fantastiques les unes que les autres et parfois d'une rare violence, a été aménagé vers 1560 par l'artiste Pirro Ligorio, architecte et jardinier, pour le prince Vicino Orsoni (1528-1570) en hommage à son épouse dont il pleurait la disparition.

Il est improbable que la parenté entre l'ogre de Bomarzo et celui de Frascati soit le fruit du hasard, même si le jardin de la villa Aldobrandini, déjà un peu trop foisonnant au gré de George Sand, est de conception beaucoup moins fantaisiste ou fantasque que celui du palais Orsoni. La sculpture qui a inspiré Maurice Sand a dû, selon la chronologie, être inspirée elle-même par la pièce créée à Bomarzo. Analogues, elles appartiennent à ces « sculptures bizarres » de la Renaissance auxquelles l'historien d'art et critique littéraire

¹¹¹⁸ http://www.artandarchitecture.org.uk/insight/stonard_bomarzo.html (vérifié le 27 novembre 2014)

Mario Praz (1896-1982) a consacré plusieurs articles qu'il met en lien avec ses célèbres études sur le « romantisme noir » au 19^e siècle¹¹¹⁹.

Malgré les quelques notations aujourd'hui disponibles à propos de ces figures et de leurs environnements – qui nous viennent surtout de sites et d'ouvrages d'architecture et de tourisme – ce ne sont pas des historiens qui les ont ramenés à la conscience des regardeurs, qu'ils soient spécialistes tels les architectes ou curieux comme les touristes. Ce sont, de façon discontinue, des artistes.

George et Maurice Sand font ainsi connaître l'ogre de Frascati par le texte et par le dessin en 1856, après en avoir distingué la puissance fantastique. Il faudra attendre le bref passage de Salvator Dalí à Bomarzo en 1938 pour que les monstres du lieu, auxquels il consacra un court film, commencent à leur tour à émerger de l'abandon total où ils avaient été laissés depuis le 17^e siècle. Leur surréalisme naturel rejoint alors un tant soit peu le surréalisme officiel qui doit plutôt au poète André Pieyre de Mandiargues (1909-1991) la première réflexion littéraire approfondie sur l'origine et le sens de ces créations. L'ouvrage qu'il publie en 1957¹¹²⁰ intègre une série de 36 photos de Georges Glasberg (1914-2009), connu comme photographe de l'insolite, qui prend aujourd'hui valeur d'artefact puisque le jardin des monstres, désormais domestiqué, est saisi à l'époque en noir et blanc dans son état vandalisé par les humains et par les éléments, et entièrement abandonné, images qui font écho aux propos de George Sand, formulés un siècle plus tôt, devant la décrépitude des jardins de la villa Aldobrandini¹¹²¹. Invoquant Maldoror qui aperçoit art et poésie dans le « choc de termes disparates¹¹²²» Mandiargues en voit l'exemple idéal dans ces formations rocheuses issues du passé, association d'une « morphologie naturelle » et de l'intrusion de l'homme. « Ainsi, dans le désordre, les forces de la nature aidant, quelques lieux ont été créés de main d'homme qui sont vraiment d'une beauté folle. » Au terme de sa réflexion, il revient brusquement à cette

¹¹¹⁹ Praz, Mario. «Bizarre Sculpture – Byways of Italian Mannerism and the Baroque», *Art news annual*, 1957. N.Y.: Art Foundation Press, 1956, p. 69-85.

¹¹²⁰ Pieyre de Mandiargues, André. *Les monstres de Bomarzo : Photographies de Georges Glasberg*. Paris: Grasset (La Galerie en images), 1957.

¹¹²¹ Mandiargues mentionne avoir observé des traces de canalisation autour d'une tortue géante, couronnée d'une trompette dont il présume qu'elle produisait de la musique sous l'effet d'une cascade. Hypothèse que nous ne retrouvons nulle part ailleurs mais qui, si elle était avérée, tendrait à confirmer la parenté entre les deux sites, l'inspiration que Bomarzo a pu fournir à Frascati.

¹¹²² *Op. cit.*, p. 11.

notion de « beauté ». Elle « *naît et meurt continuellement dans l'esprit humain*, à mesure que des générations succèdent à leurs devancières », écrit-il¹¹²³. Ainsi aux romantiques du 19^e, aux surréalistes du 20^e, succédera un regard multi-médiatique du 21^e, celui de l'artiste français Laurent Grasso, dont les installations sont largement diffusées dans le monde. Il visite à son tour Bomarzo et en rend compte en 2011 par un film qu'il intègre à une exposition en le conjuguant aux supports de sa redécouverte par les surréalistes : photogramme issu d'un film qui suit Dalí dans le « *giardino dei mostri* », photo de Marcel Duchamp devant une sculpture de sirène, et narration en voix-off qui mêle les citations d'inscriptions littéraires sur les lieux aux documents suscités par l'étude du jardin et de ses messages issus d'autres siècles.

« Il s'agit de matérialiser un dialogue avec une réalité parallèle », explique l'artiste dans l'entretien transcrit au catalogue de l'exposition *Uraniborg*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2013¹¹²⁴. Grasso ne cesse d'explorer les dispositifs qui génèrent croyance et science, en cela il occupe l'espace où se trouvait si souvent Maurice Sand. En étudiant notamment l'histoire de ces dispositifs, que ce soit au Vatican, à Bomarzo, ou dans une base militaire de surveillance, il s'intéresse toutefois au « glissement de sens » que produit la « confluence de plusieurs narrations sur un même endroit, ou sur un même sujet ». L'appréhension immédiate de l'œuvre, possible pour l'œil romantique ou pour l'esprit surréaliste, cède ainsi la place à une médiation qui se substitue à l'œuvre. Conférencier invité en marge de l'exposition montréalaise, Nicolas Bourriaud voyait là non seulement un « rapport renouvelé au passé » mais une démarche qui définit l'art de notre temps. Un art qui propose moins de points fixes – œuvres finies – que des arborescences, constellations, archipels, bifurcations. Se livrant à un « hyper-archivage du passé » l'artiste l'oriente en fonction du présent, « invente des parcours dans un cumul, un champ immense qui dépasse la capacité cognitive de l'être ¹¹²⁵ ». En empruntant à la biologie le terme *hétérochronies* qui coiffait sa conférence, Bourriaud évoquait le caractère variable du temps qui nous unit au passé, qui ne se déroule pas à

¹¹²³ *Op. cit.*, p.40. Les italiques sont de l'auteur.

¹¹²⁴ Grasso, Laurent. *Uraniborg : exposition, Paris, Jeu de Paume, 22 mai-23 septembre 2012, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février-28 avril 2013*. Paris; Montréal: Skira-Flammarion : Jeu de Paume ; Musée d'art contemporain de Montréal, 2012, p. 125.

¹¹²⁵ Notes prises par l'auteure le 27 février 2013 lors de la conférence de Nicolas Bourriaud au Musée d'art contemporain de Montréal, *L'œuvre d'art à l'ère des hétérochronies*.

vitesse constante, tout comme la genèse et l'évolution de l'être humain. L'historien des idées Daniel Rosenberg, sous le même titre, a caractérisé les *hétérochronies* comme « des trous et des pauses » dans le « paysage temporel », situés là où « les grands récits narratifs échouent ou se multiplient¹¹²⁶ ». Toutes nuances conservées, puisque nous ne sommes pas ici en travail de théorisation de l'art contemporain, nous approchons de l'endroit où nous croyons trouver Maurice Sand, dans une atemporalité où sa création n'est pas d'une œuvre originale mais produit néanmoins un archivage réinterprété du passé. Il le fait au surplus à travers des pratiques disciplinaires diverses.

Là doit stopper net la comparaison car autant un Grasso est en état constant d'autoréflexivité, autant un Maurice Sand n'analyse jamais sa conduite artistique, toute instinctuelle. Le rapprochement de leurs démarches n'en est pas moins pertinent, il éclaire à son tour des motifs possibles de la méconnaissance de l'œuvre de Maurice Sand.

L'image de l'ogre de la villa Aldobrandini, synthèse de plusieurs intérêts et pratiques de Maurice Sand, vient de nous guider vers des relectures successives du même objet ou d'un analogue, œuvres d'art sans auteurs connus, dont la place dans l'histoire a été acquise grâce à ces relectures.

4.3.1.2 La réinvention de la commedia

Le modèle vaut, sur une échelle autrement plus vaste, pour son travail sur la *Commedia dell'arte*. Au moment où George et Maurice Sand renouent à Nohant avec le théâtre d'improvisation et prennent acte de ce qu'il doit à l'ancienne comédie italienne, cet art de la scène n'est plus qu'un débris dans les mémoires du 19^e siècle et encore ce débris est-il entaché par une réputation de dégénérescence et de vulgarité qui a marqué son déclin au 17^e siècle en Italie, son lieu de naissance et de développement.

L'imposante thèse que Roberto Cuppone a consacrée à la scène théâtrale de Nohant s'intitule de façon significative *La commedia dell'arte o l'invenzione di una tradizione*. Sous une apparence de redécouverte, affirme ainsi l'auteur, s'est plutôt produite une réinvention. Au soutien de son analyse, Cuppone a minutieusement étudié le répertoire et

¹¹²⁶ Rosenberg, Daniel, «Hétérochronies», *Esse* N° 53, Montréal, hiver 2005.

les canevas utilisés lors des représentations de Nohant et les a comparés aux caractéristiques traditionnelles de la Commedia, en soulignant d'importants écarts. Ainsi les « types » incarnés sur scène portent les noms connus de ce théâtre mais ils sont réinterprétés au gré de chacun, sans égard à une orthodoxie. De même la pièce intitulée *Pierrot comédien*, d'ailleurs la première à être identifiée par les Sand au répertoire de la Commedia, ne se rapporte à aucune représentation particulière à la comédie italienne¹¹²⁷. Il en ira de même pour plusieurs autres canevas. Au même moment, le tournant des années 1850, Maurice Sand présente au Salon des dessins des « types de l'ancien théâtre » qui sont aussi des interprétations fantaisistes aux yeux de Cuppone. C'est plus tard, lorsque se profilera le projet de *Masques et Bouffons*, que se raffineront ses connaissances, notamment quand il abordera les dessins de masques traditionnels. Approfondissement également nourri par son travail de pantomimes retenues par le théâtre des Folies concertantes, *Arlequin ravisseur* – joué en 1854 – et *Pierrot prodigue* qui ne fut finalement pas présenté. La recherche nécessaire à l'ouvrage historique et à ses dessins avance en concomitance, la première édition de l'album verra le jour à la toute fin de 1859. Tout en rendant compte de l'ampleur des expériences théâtrales et de la tâche de reconstitution, dont il attribue le rôle principal à Maurice Sand à tous égards, Cuppone rend un verdict limpide : *Masques et Bouffons* est une description naïve et poétique d'un art, due à des pionniers de l'historiographie théâtrale, production d'un mythe et non une histoire suffisamment fidèle pour constituer une référence¹¹²⁸.

Ce qui ne l'empêche pas de se trouver en bonne place dans les bibliographies sur le sujet, dont celle que propose l'Encyclopédie en ligne Wikipédia en annexe à l'article assez approfondi consacré à la commedia dell'arte¹¹²⁹. Tous les dessins qui accompagnent l'article sont tirés de *Masques et Bouffons*, œuvres plastiques qui connaîtront une fortune plus durable que ses textes. On les retrouve partout où des articles ou communications s'intéressent à la commedia dell'arte, ils sont reproduits¹¹³⁰ et vendus par les sites

¹¹²⁷ Cuppone, *op. cit.*, p. 75.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 215.

¹¹²⁹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte (vérifié le 27 novembre 2014).

¹¹³⁰ Malipiero, Gian Francesco Sand Maurice. *Maschere della commedia dell'arte*. Bologna: Capitol, 1969. Compositeur et musicien, Malipiero (1882-1973) signe pour cet album de luxe à tirage limité un court texte largement inspiré des descriptions que fait Maurice Sand de plusieurs des types de la comédie italienne,

d'enchères, rendus en trois dimensions par des céramistes¹¹³¹, copiés dans la confection de cartes à jouer (**Illustrations 53, 54**).

Ces produits dérivés, parfois fort prisés et recherchés, ne témoignent cependant pas d'une relecture de l'art de la commedia. Si les surréalistes et les artistes transversaux contemporains ont revisité les « sculptures bizarres » des jardins italiens, les types tout aussi italiens de la commedia ne se sont pas métamorphosés sous de nouveaux regards après la « réinvention » qu'ils avaient connue à Nohant et qui fut si convaincante que sa science, même chancelante selon Cuppone, a eu tendance à se substituer à sa tradition authentique.

Sans prétendre à la réinvention, un regard issu des rangs des « décadents » cherchera néanmoins à rendre les personnages de la commedia conformes aux caractères libérés et insolents de la fin de siècle, ou du début du suivant puisque *Lulu*, de Félicien Champsaur (1858-1934), paraît en 1901¹¹³². Sous-titré *roman clownesque*, l'ouvrage est l'archétype de l'œuvre morcelée, montage et collage de divers modes d'écriture, par lequel Champsaur souhaite renouveler le genre, et son emprunt le plus important est fait à la commedia dell'arte. Le roman tient son origine d'une pantomime proposée en 1888 par Champsaur, pièce en un acte où Lulu, danseuse de cirque, perd son cœur qui se retrouve aux mains du savant Arthur Schopenhauer qu'elle arrive à charmer pour le récupérer et le remettre à son amoureux Pierrot, venu tout droit de la comédie italienne¹¹³³. En une douzaine d'années, Lulu a continué à vivre dans l'imaginaire de Champsaur, dont le roman la fera fille d'officier, jolie tête de linotte, « précoce en drôlerie, mime enfant, comédienne haute comme la botte de l'ogre des contes¹¹³⁴», plutôt perverse et rêvant de

pour accompagner la reproduction couleur de 40 dessins tirés de *Masques et Bouffons*. Les droits étant libérés depuis le milieu du 20^e siècle, ces emprunts vont se multiplier, notamment sur les sites Internet.

¹¹³¹ Beyer, Uwe. *Harlekin & Arlecchino : Figuren der Commedia dell'Arte in Meissener Porzellan*. Meissen: Staatliche Porzellan-Manufaktur, 1994. La brochure, qui propose un texte sur l'histoire de la Commedia dell'arte et l'intérêt que ses types ont suscité depuis les débuts de la manufacture de Meissen, rend compte de 29 créations, dont 17 sont des sculptures des types de la commedia réalisés directement pour la manufacture par son principal céramiste Johann Joachim Kaendler (1706-1775) et 12 sont signés de divers céramistes qui ont réalisé ces pièces en 1899 et 1900 d'après les dessins de Maurice Sand pour *Masques et Bouffons*, ces derniers reproduits en p. 26-27.

¹¹³² Champsaur, Félicien. *Lulu : roman clownesque*. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1901.

¹¹³³ Champsaur, Félicien, *Lulu : pantomime en 1 acte*. Préface par Arsène Houssaye. Paris: E. Dentu, 1888.

¹¹³⁴ *Lulu* (roman), p. 8.

devenir un jour clownesse dans un grand cirque. Elle n'a pas encore sept ans quand elle réussit, en dévalisant les parures de sa mère – la plus frivole des adultères – à se déguiser au gré de sa future image et c'est à une longue rêverie suscitée par l'ouvrage de Maurice Sand qu'elle s'est adonnée avant d'y parvenir. « La fillette y trouvait des thèmes à fantasques songeries où funambulaient tous les personnages papillotants, coquets, brillants, grotesques et falots, de la comédie italienne d'antan¹¹³⁵.» Elle y « passait des heures », devant Arlequin, Trivelin, Polichinelle, Brighelha, Spezzafer, Matamore Rodomont, le Capitaine, Giangurgolo, Pierrot, Angélique, Léléo, Léandre, Binnegliese, Cassandre, Silvia, Fiorinetta, Stenterelle, Scapin, Mezzetin, Scaramouche, Tabarin, toutes figures auxquelles Champsaur, en décrivant les dessins de Sand, prête des traits de caractères et des sentiments. Les trois pages de présentation, pièce de résistance du premier chapitre justement intitulé *Masques d'Italie*, mènent à sa propre proposition de métamorphoses issues de ces types afin d'en créer un nouveau. « - toutes ces caricatures de la vie représentaient à Lulu des personnages vrais, ressemblaient, en charge, à des gens que ses prunelles d'enfant précoce avaient observés. Or, il s'agissait, pour la petite fille, en qui se mêlaient des souvenirs de cirque et les figures des bouffons, les masques des ingénues et les coquettes de jadis – de réaliser un type qu'elle créait à l'instar du clown, différent, toutefois, de par son sexe même : *Lulu, clownesse*¹¹³⁶.»

L'intention de Champsaur, qui imagine la comédie italienne au cœur du renouvellement artistique du siècle qui commence, se donne rapidement. Abandonnée par ses parents, mise au couvent, évadée vers des cirques miteux qui la mènent jusqu'en Amérique, elle revient se produire à Paris où un poète l'extirpe des spectacles médiocres pour lui proposer le rôle principal d'une pantomime où elle créera son propre type, « Lulu clownesse ». « O Gilles, ô Capitan, Léléo Colombine, Polichinelle, Giangurgolo, vieux ancêtres de sa Modernité Lulu! – voici définitivement un nouveau type virevoltant et troublant, avec sa joliesse svelte, parmi vos faces hilares de jadis. Ces personnages de la comédie italienne, d'autrefois, pourquoi donc quelque poète ne rajeunirait-il pas leur

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 13-14.

troupe fatiguée, apâlie, de masques trop longtemps restés en vitrine? Pourquoi l'art funambulesque, rénové, régénéré, ne serait-il pas à la marque du vingtième siècle¹¹³⁷?»

Sous divers modes d'écriture, les chapitres du roman célèbrent la montée et la gloire de Lulu qui, idole de la vie mondaine parisienne, prend souvent figure surnaturelle, même quand elle se lasse un peu du triomphe et se réfugie quelque temps en Bretagne avec son amant, sur les lieux mêmes de la légende d'Ys, la cité submergée comme une Atlantide, dont elle est la réincarnation de la déesse. Une féerie finale, « symphonie du vingtième siècle » où elle retrouve son premier amant devenu membre de l'Institut, ramène en scène tous les personnages de la commedia, qui l'accompagnent alors qu'elle s'élève et disparaît dans une dernière assomption rappelant ses triomphes au cirque. Champsaur s'adresse alors directement au lecteur pour annoncer la mort du roman moderne, « genre fatigué, éculé par des milliers d'adultères » et pour souhaiter qu'il renouvelle sa puissance en ne cessant jamais de créer un « personnage nouveau qu'il doue de la magie littéraire¹¹³⁸ ». La commedia est le modèle, puisque « le métier du véritable romancier est non de couper en six des fils d'âme, mais de ramasser de la vie, en de puissantes synthèses, et de créer des types qu'il lâche ensuite dans le monde », écrit-il avant d'en citer une douzaine qui vont de Jean Valjean à Lulu elle-même en passant par César Birotteau ou Sapho. Ce sont les changements de forme, « une originalité toujours renouvelée » qui empêcheront les types de se figer. « La littérature contient, résume et diffuse tous les arts : elle doit les mêler en ses artifices¹¹³⁹. » Cette théorie de la transversalité artistique formulée avant l'heure, Champsaur l'a mise en œuvre dans son ouvrage où le texte est non seulement accompagné de dessins et photos mais les intègre littéralement dans son déroulement, l'auteur ayant mis à contribution plus d'une trentaine d'artistes plastiques, illustrateurs, peintres, affichistes, sculpteurs, photographes.

« La renaissance de la pantomime et la prolifération du Pierrot sont un des signes révélateurs de l'esprit fin-de-siècle », affirme en quatrième de couverture l'ouvrage que Jean de Palacio consacrera à ce thème en 1990 en conférant place d'honneur au roman de

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 31-32.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 419-420.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 421.

Champsaur¹¹⁴⁰. Très spécifique, la thèse de Palacio veut que Pierrot « incarne la masculinité en perdition » à l'époque des décadents, il traque donc les multiples renaissances et présences de Pierrot chez des artistes qui vont de Flaubert à Picasso, et sous toutes les formes, poésie, théâtre, roman, affiches, illustrations, pantomimes, et débuts du cinéma. Le premier chapitre, consacré à la décadence et à la *Commedia dell'arte* en s'appuyant sur la trame de *Lulu*, reconnaît que l'auteur « déverse implacablement une érudition dramatique tout droit venue de Maurice Sand », mais regrette que Pierrot n'occupe qu'une place secondaire dans cette « galerie »¹¹⁴¹. Pour Palacio en effet, la féminisation de Pierrot en la personne de Lulu – hypothèse que Champsaur ne suggère pourtant pas directement dans le texte – et son intégration de la clownerie anglaise – Lulu se produit très brièvement à Londres – font de ce roman une synthèse de l'époque. « Ce cosmopolitisme du Pierrot décadent (...) est conforme au travail de la Décadence sur toutes les grandes figures mythiques masculines, travail de fusion et de confusion, d'hybridation et de fracture(...)»¹¹⁴². On notera pourtant que Maurice Sand, lorsqu'il a étudié l'évolution du personnage de Pierrot, a donné dès 1860 plusieurs exemples de son déguisement en femme, et a signalé son importance pour la clownerie anglaise. C'est ainsi que, central à la confection du roman de Champsaur, lui-même central à l'essai de Palacio, le travail de Sand est considéré comme une simple référence savante et n'appartient pas, pour l'analyste de la fin de siècle, au champ littéraire ou artistique. Absent de la bibliographie, l'ouvrage *Masques et Bouffons* n'a probablement pas été consulté.

Il serait spécieux de prétendre que le « transversal » Maurice Sand est en quelque sorte un pré-décadent, mais son intérêt et même sa fascination pour la *commedia*, ses personnages et ses thèmes dont on a vu, avec l'analyse de Cuppone, qu'il s'agit bel et bien d'une forme de réinvention, le situent néanmoins sur un continuum, celui des créateurs qui métamorphosent des objets issus du passé.

¹¹⁴⁰ Palacio, Jean de, et Henry Céard. *Pierrot fin-de-siècle : ou : Les métamorphoses d'un masque*. Paris: Librairie Séguier, 1990.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 45

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 39

S'arcouter sur l'ancienne comédie et la subvertir pour entrer dans le nouveau siècle, comme le voulait Champsaur et comme le décrète Palacio, fut toutefois une proposition sans lendemain. Le roman psychologique moderne a survécu à l'anathème de l'auteur de *Lulu* et « la démolition et la dérouté du masculin », que Palacio n'avait pas entièrement tort de prédire, aura tout de même dû attendre une autre fin-de-siècle pour brouiller la répartition des rôles dans le « champ » de l'art et des lettres et même le champ social en général.

La *commedia dell'arte* n'a tout de même pas quitté la scène au cours du 20^e siècle, puisque les pièces de Goldoni et de Gozzi, entre autres, ont été et demeurent constamment reprises, réinterprétées, dans des mises en scène contemporaines qui leur redonnent vie. Mais il ne s'agit pas de mutation à proprement parler puisque ce théâtre s'organise autour de canevas hérités, désormais textualisés, qui ont pris valeur de classiques.

Si la *commedia* s'est à nouveau métamorphosée, c'est plutôt chez Dario Fo (1926-), le grand dramaturge et acteur italien, qu'il faut en chercher l'expression même si ses performances en scène ne reposent pas entièrement sur l'improvisation. Les célèbres spectacles de « jonglerie » qu'il a présentés en Europe et aux États-Unis, et ceux de son épouse Franca Rame (1929-2013), ont renoué avec le théâtre censuré de l'ancienne comédie italienne, en alliant le grotesque et le politique et en revalorisant la tradition orale héritée des mystères et des fables¹¹⁴³, d'où une part d'improvisation. Dario Fo se réclame des plus anciennes traditions du théâtre populaire de son pays, mais tout particulièrement de la *Commedia dell'arte* comme en a témoigné son discours de réception du Prix Nobel de littérature, en 1997, qui insistait sur la puissance de la révolte quand elle s'associe au rire et rappelait l'importance de l'utilisation du passé pour dire le présent. « Un théâtre, une littérature, une expression artistique qui ne parle pas de son propre temps n'a pas de pertinence. (...) Mais parler seulement du temps présent n'est pas suffisant¹¹⁴⁴. » Et c'est spécifiquement la mémoire du Ruzzante, Angelo Beolco, qu'il

¹¹⁴³ Scuderi, Antonio, «Dario Fo and Oral Tradition : Creating a Thematic Context», *Oral Tradition Journal*, Vol. 15 N° 1, mars 2000., p. 26-38.

¹¹⁴⁴http://www.nobelprize.org/noel_prizes/literature/laureates/1997/presentation-speech.html (vérifié le 27 novembre 2014) Transcription anglaise du discours. (la traduction française est la nôtre).

évoque le même jour, le sujet de sa plus grande admiration « jusqu'à Shakespeare sans aucun doute le plus grand dramaturge de l'Europe de la Renaissance ». Il est à ses yeux le « véritable père de la Commedia dell'arte ». Il aura pourtant fallu attendre le 20^e siècle pour que le théâtre du Ruzzante soit reconnu par les spécialistes et on se souviendra que cette redécouverte, ainsi saluée à Stockholm en 1997, est largement due à la place majeure que son souvenir occupe dans l'ouvrage de Maurice Sand. Avec sa mère, il avait en effet retrouvé, traduit et célébré des pièces tombées entièrement dans l'oubli, écrites dans un dialecte italien qui leur causait beaucoup de difficultés littéraires.

Or c'est dans cet ouvrage qu'a puisé directement un spectacle de danse contemporaine placé sous le signe de la multidisciplinarité à Montréal en 2012. Chorégraphe et danseur improvisateur, Marc Boivin avait dû travailler sur une musique de la compositrice montréalaise d'origine serbe Ana Sokolovic à laquelle la Société de musique contemporaine du Québec rendait hommage tout au long de 2012. Sokolovic, a rappelé Boivin en entrevue¹¹⁴⁵, lui avait demandé de travailler autour de la commedia dell'arte, un genre pour lequel il n'éprouvait « aucune attirance » mais dont la richesse lui est révélée par *Masques et Bouffons* qu'il consulte pour sa recherche. Il sera convaincu par le Ruzzante qu'il découvre « plus improvisateur que dramaturge, préoccupé de défense sociale », déterminé à « écrire dans la langue du peuple ». On reconnaît dans cette lecture du Ruzzante les éléments qui ont inspiré l'adhésion de Dario Fo aux principes de la commedia et qui mènent, chez Boivin et Sokolovic en compagnie du quatuor Bozzini à l'Agora de la danse, à une performance multidisciplinaire où presque tous les types de la commedia, de Colombine aux zannis, s'approprient la gestuelle de notre temps, sur le mode libre de l'improvisation. La redécouverte du Ruzzante par les Sand jalonne ainsi un parcours de la commedia qui trouve ses marques, et maintient son esprit même, jusqu'au 21^e siècle.

On serait tenté d'établir un autre lien entre la commedia et notre temps, en prenant acte du succès de l'improvisation théâtrale comme jeu scénique d'aujourd'hui. La pratique, en classe et au théâtre, est utilisée un peu partout dans le monde, technique de formation d'acteurs ou variante de théâtre populaire qui se décline même en version télédiffusée.

¹¹⁴⁵ Lalonde, Catherine. « La commedia sous le masque, à même la peau », *Le Devoir*, 22 octobre 2012.

L'exercice contribue certainement au développement de l'imaginaire sur scène et dans la salle. Mais ses concepteurs, l'homme de théâtre Robert Gravel (1944-1996) au Québec et Keith Johnstone au Canada, qui ont tous deux donné forme officielle à leur invention en 1977 – par coïncidence? – se sont distanciés de l'intention contestataire, satirique ou politique, des origines authentiques de la *commedia*. Ils lui ont préféré une métaphore sportive plus ludique, match de hockey simulé chez Robert Gravel et ses disciples de la Ligue nationale d'improvisation qui a migré aussi en Europe, et séances de lutte chez Keith Johnstone avec un système d'improvisation baptisé Theatresports, devenu Institut international, ses pratiques étant adoptées en milieu anglophone, nord-américain et britannique. La notion de jeu reste cependant prégnante dans ces versions édulcorées de l'ancienne comédie qui y a perdu ses types mais y a laissé sa trace par l'échange entre comédiens et public, dont la réaction s'intègre au spectacle.

4.3.1.3 La marionnette en Théâtre

À la différence de la *commedia* devenue réminiscence sporadique sur les scènes de notre temps, la marionnette a connu depuis plus d'un siècle un constant et croissant retour d'affection. De leur accueil dans les théâtres pour enfants, au développement fulgurant, jusqu'aux plateaux où se déploient les avant-gardes de la dramaturgie, la « poupée » et ses innombrables déclinaisons détiennent désormais pleinement la citoyenneté théâtrale, nourrissent recherche et expérimentation, et profitent des renouvellements scénographiques par la technologie.

Art qui se projette ainsi aisément dans le futur, le théâtre de marionnettes procède pourtant d'une histoire qui remonte si loin dans le temps que ses origines sont parmi les plus difficiles à cerner, il n'en existe pas de parcours solidement validé car il n'existe pas non plus de définition arrêtée de l'objet en question. Statues animées de la haute Antiquité égyptienne, poupées mobiles des plus anciennes dynasties chinoises, figures des cérémonies religieuses du Moyen-âge européen, elles passent par mille usages et transformations avant de se fixer dans l'acceptation classique et durable des personnages de castelet qui, manipulés par un montreur, offrent un spectacle structuré aux enfants ou aux adultes spectateurs, dans les jardins, dans les rues, ou dans un bâtiment adapté. Pays-Bas,

Espagne, Angleterre, France, Italie, c'est presque toute l'Europe de la Renaissance qui accueille cette évolution, d'où les multiples versions de l'origine des personnages traditionnels, dont Polichinelle est la vedette éternelle.

Encore une fois l'intérêt créateur de Maurice Sand se manifeste et s'exprime autour d'un objet atemporel, c'est-à-dire dont le rapport au temps est aussi difficile à cerner que celui des genèses géologiques ou humaines et qui, au temps qui est le sien, n'intéresse ni le champ artistique ni le champ littéraire.

Ce serait en effet une illusion d'optique que de se saisir aujourd'hui des brefs coups de cœur qu'ont pu exprimer un Charles Nodier, un Jules Lemaître ou un Maeterlinck pour la marionnette et d'inférer qu'elle eut une place autre que secondaire, insignifiante même, dans l'espace artistique constitué 19^e siècle. Son castelet, ses acteurs, ses montreurs, ses théâtres en étaient parfois gentiment salués mais en pratique exclus. Dans l'aimable préface que le critique et historien Jules Claretie (1840-1913) offre en 1892 à Lemercier de Neuville (1830-1918) pour son *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, rare documentaire d'époque et texte partiellement autobiographique, le ton est amusé, charmé, pour célébrer un divertissement indistinctement présenté comme bonheur des enfants et loisir des adultes. L'auteur lui-même rappelle que ce n'est pas sans hésitation qu'il a renoncé à ses ambitions littéraires pour se faire « montreur de marionnettes » même s'il défend ensuite vigoureusement l'intérêt du spectacle. Edmond Duranty (1833-1880), romancier et marionnettiste qui jouit de l'estime générale, préface le recueil de ses propres textes qu'il se résout à publier en dévaluant d'emblée son art : « ce que font les marionnettes domine entièrement ce qu'elles disent. (...) La marionnette tire tous ses avantages de son corps, de la matière en un mot, et est un être inférieur sous le côté intellectuel, spirituel¹¹⁴⁶.»

Il faudra attendre *l'Histoire générale des marionnettes* que publie Jacques Chesnais en 1947 pour que la réflexion sur le théâtre, sur la représentation et non seulement sur la marionnette elle-même, réfute cette conception mécanique du spectacle, que George Sand avait dénoncée depuis longtemps. Dans le dialogue imaginaire que Chesnais tient avec un

¹¹⁴⁶ Duranty, Edmond. *Théâtre des marionnettes : répertoire Guignol du XIXe siècle*. Arles: Actes Sud, 1995[1862].

ami nommé Alias (son double?) et qui se propose en réflexion préliminaire, on s'éloigne clairement de la marge. « Il existe un grand nombre d'ouvrages sur le sujet, livres de tous les pays et de tous formats; on y parle de la marionnette en tant que marionnette, jamais comme d'un instrument, comme d'un moyen d'expression, au même titre que l'opéra, la danse ou le cinéma. (...) Parce qu'à la frontière où s'arrête le pouvoir d'expression du corps humain, le royaume de la marionnette commence (...) ».

Manifestement, l'historiographie ultérieure du théâtre n'a pas retenu la proposition de Chesnais, qui définit pourtant le travail de plusieurs avant-gardes désormais applaudies en notre temps. Un exemple majeur nous est donné au Québec par le travail du metteur en scène Denis Marleau qui affirme avoir puisé dans le monde de la marionnette « le fil conducteur » de son œuvre, un « modèle référentiel pour le jeu dramatique ». Marleau, qui va décliner son recours à « l'effigie » sous les modes expérimentaux les plus divers, rappelle, dans un texte aux allures de manifeste, les découvertes et influences qui l'ont formé¹¹⁴⁷. Elles proviennent de la toute fin du 19^e siècle (Maeterlinck) ou du 20^e (Gordon Craig et surtout Tadeusz Kantor) et le nom même du théâtre qu'il a fondé en 1982 – *UBU, compagnie de création* – dit bien qu'Alfred Jarry en a fourni l'inspiration. Son parcours créateur s'appuie ainsi sur une historiographie désormais convenue, qui postule implicitement une rupture, une sorte de combustion spontanée qui serait survenue précisément en 1888 au moment où le lycéen Alfred Jarry choisit la marionnette comme première incarnation d'Ubu, faute de moyens pour confier son personnage à des comédiens de chair¹¹⁴⁸.

Pratiquement aucun ouvrage de synthèse, parmi ceux qui ont été proposés au 20^e siècle sur le théâtre du siècle précédent, ne fera d'ailleurs de place un peu significative au théâtre de marionnettes. Certains, comme Patrick Berthier, l'évident complètement. D'autres en feront une mention discrète, tel l'ouvrage de Gérard Gengembre dont l'appartenance à la Collection U¹¹⁴⁹ annonce pourtant un incontournable texte de référence : trois paragraphes en traitent sur 350 pages, en sous-section du « théâtre

¹¹⁴⁷ Marleau, Denis. « La marionnette ou les projections rêvées », *Marionnettes*, N° 4, 2013-2014. http://www.ubucc.ca/IMG/pdf/MarionnettesAQM_artDM_oct2013.pdf (vérifié le 27 novembre 2014).

¹¹⁴⁸ Berthier, Patrick. *Le théâtre au XIXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

¹¹⁴⁹ Gengembre, Gérard. *Le théâtre français au 19e siècle (1789-1900)*. Paris: Armand Colin (Collection U), 1999.

populaire » pour évoquer une « vogue » si peu importante aux yeux de l'auteur que sa quinzaine de lignes est tissée d'approximations et d'erreurs. Même l'ambitieuse et érudite somme publiée par un collectif aux éditions de *l'Avant-scène théâtre* en 2008¹¹⁵⁰, qui a voulu donner du théâtre de cette époque « la vision la plus large possible », ne fait aucune place à la scène pour marionnettes malgré son intérêt pour certaines formes de théâtre populaire comme les pantomimes, pour le grotesque durable, pour l'invention scénique, toutes marques des « petits » théâtres de poupées qui n'ont pourtant jamais cessé de se produire. Dans un essai plus studieux encore sur le théâtre de la fin du siècle, Michel Autrand se montre curieux du théâtre dit « à côté » des grands genres, et y reconnaît « la fortune de la marionnette parisienne à la fin du XIXe siècle », mais il se contente d'une énumération sommaire des principaux créateurs – Sand, Duranty, Lemer cier de Neuville – sans donner analyse supplémentaire d'une intuition pourtant juste à propos de ces « marionnettes qui, dans la richesse de leur tradition, plaident pour un théâtre d'où, par définition, toute mimésis élémentaire est exclue¹¹⁵¹ ». Plus évidente encore est cette exclusion dans l'ouvrage que Florence Naugrette a consacré au théâtre romantique¹¹⁵², où elle offre pourtant une liste des diverses manifestations du théâtre populaire : acrobates, funambules, mimes, pantomimes, mélodrames, spectacles équestres, féeries, tableaux vivants des foires, monstres, panoramas, dioramas.

L'indifférence au théâtre de marionnettes est d'autant plus étonnante qu'il était certes impossible d'ignorer des travaux de référence, certes peu nombreux mais incontournables en raison de la qualité des recherches et des auteurs. On pense à l'ouvrage du critique Charles Magnin (1793-1862), historien reconnu du théâtre, qui proposa dès 1852 une *Histoire des marionnettes en Europe*¹¹⁵³ qui rend justice aux castelets français de l'époque. On connaît aussi les travaux assidus de Gaston Baty (1885-1952) célèbre metteur en scène et érudit qui donna l'histoire des marionnettes à fils de 1800 à 1890¹¹⁵⁴ et qui proposa, avec René Chavance, une synthèse devenue classique dans la fameuse

¹¹⁵⁰ Laplace-Claverie, Hélène, Sylvain Ledda et Florence Naugrette. *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*. Boynes: Éditions L'Avant-Scène théâtre, 2008.

¹¹⁵¹ Autrand, Michel. *Le théâtre en France de 1870 à 1914*. Paris: Honoré Champion, 2006.

¹¹⁵² Naugrette, Florence. *Le théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*. Paris: Seuil, 2001, p.91.

¹¹⁵³ Magnin, Charles. *Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris: Michel Lévy, 1852.

¹¹⁵⁴ Baty, Gaston. *Trois p'tits tours et puis s'en vont ... les théâtres forains de marionnettes à fils et leur répertoire, 1800-1890*. Paris: O. Lieutier, 1942.

collection *Que sais-je?*. Sans compter l'ouvrage déjà mentionné de Jacques Chesnais (1907-1971) lui-même marionnettiste de renom, dont *l'Histoire générale des marionnettes*, peut-être plus proche du catalogue que de l'essai, dressait néanmoins une imposante bibliographie, outil scientifique majeur.

L'absence des marionnettes dans l'historiographie du théâtre français du 19^e siècle, en dépit de l'existence de ce corpus respectable, est une étonnante méprise qui peut toutefois s'expliquer en bonne partie par le caractère même de leur renaissance au siècle suivant. Les avant-gardes qui les ont remises au goût du jour n'avaient pas de goût ni d'intérêt pour l'héritage et les pratiques de ce théâtre, elles étaient d'abord et avant tout séduites par l'idée même de la poupée et particulièrement de l'automate. À l'origine de cet engouement surgit la relecture du célèbre texte d'Heinrich von Kleist sur la marionnette, bref récit et réflexion originale qui découlent de l'observation d'un spectacle de marionnette dans la rue au cours d'une promenade. Kleist élève le pantin à la dignité de l'acteur, le décrète même supérieur au comédien ou au danseur puisqu'il « ne fait jamais de manières », n'impose pas son âme au personnage qu'il joue, est une « anatomie humaine sans aucune conscience », renoncement auquel aucun homme ne saurait atteindre lorsqu'il tente d'obéir aux exigences de la danse. Publié en 1810, l'opuscule de Kleist est une œuvre « annonciatrice de notre modernité », écrit Claude Gaudin qui voit, dans sa « postérité » une « manifestation contre la culture dominante¹¹⁵⁵ ». Le théâtre de marionnettes qu'il célèbre ainsi est celui qui démonte les illusions du théâtre classique, appuyé sur parole et littérature, sur des artifices d'imitation de la vie. Dans le sillon de la pensée de Kleist, le mouvement et le rythme doivent prendre le pas sur la parole, la mécanique et la machine de scène sont appelées à se dévoiler, antidote à la « société du spectacle » et à son « imposture ». La descendance de Kleist ne peut ainsi s'incarner que chez les dramaturges qui exaltent la marionnette en soi, sa forme et son mouvement propre, et non l'être anecdotique qu'elle pourrait jouer.

« Ce n'est pas un hasard si elle (la marionnette) acquiert un nouveau statut théâtral à la charnière des deux siècles qui ont vu se développer les "mécaniques" de toute espèce,

¹¹⁵⁵ Gaudin, Claude. *La marionnette et son théâtre : le « Théâtre » de Kleist et sa postérité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007, p.12.

inaugurant l'ère technique moderne » écrit encore Gaudin¹¹⁵⁶. Il inscrit lui aussi l'acteur en effigie dans la postérité de Kleist: les Kantor, Craig, Schutz, Bellmer ont moins créé un théâtre de marionnettes que bouleversé la scène du 20^e siècle en y faisant entrer les marionnettes par une sorte d'effraction contestataire envers ses rivaux les comédiens. Gaudin se rallie lui-même aux dires du metteur en scène Edward Gordon Craig (1872-1966), le créateur du concept sinon de la réelle « surmarionnette » - structure statuesque sous laquelle devait littéralement s'ensevelir le comédien qui assurait sa mobilité, et dont la nature exacte reste floue à ce jour. Craig méprisait en effet ouvertement les guignols, pupazzi, burattini. « De nos jours, écrivait-il en 1905, la marionnette traverse une ère de disgrâce, - bien des gens la considèrent comme une sorte de pantin d'un ordre supérieur, dérivé de la poupée. Mais ils font erreur. La marionnette est la descendante des antiques idoles de pierre des temples, elle est l'image dégénérée d'un Dieu¹¹⁵⁷.»

Reçue avec enthousiasme chez les penseurs du théâtre moderne, cette mutation profonde du concept de marionnette, malgré qu'elle reconnaisse plonger ses racines dans le monde le plus ancien, a pour effet de bouter le théâtre populaire de marionnettes, qui appartient à une période de « disgrâce », hors de la mémoire des scènes du 19^e siècle. Car malgré la persistance des spectacles de castelets, ils sont considérés rétrospectivement comme de simples amusements et ne sauraient appartenir à « l'art du théâtre ». La partie est perdue pour les Baty et Chavance qui redoutaient justement, en proposant leur synthèse historique, la répudiation de la longue et pétillante histoire de la marionnette populaire au profit de ce qu'ils appelaient le machinisme et la mode.

Il est fort malaisé, dans ces conditions, d'inscrire l'œuvre de Maurice Sand dans le continuum des mutations marquantes d'une discipline qui fut pourtant sa principale pratique artistique. Avec ses castelets et ses burattini, il a pris figure de simple continuateur de spectacles en état de survivance, derniers feux que le 20^e siècle éteindra pour de bon et qui n'auront de descendance prospère que dans les « muppet shows » de la télévision naissante.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 20,

¹¹⁵⁷ Craig, Edward Gordon. *De l'art du théâtre*. Paris: Odette Lieutier, 1943, p.66-67. Le texte original anglais a été publié en 1905.

À y regarder de plus près, effort que seul Bertrand Tillier aura consenti avec son ouvrage majeur sur les marionnettes de Maurice Sand, émerge pourtant de sa pratique une fonction de charnière entre la manière des guignols plus que centenaires et la hiératique créature en voie d'apparition sur les scènes expérimentales. Encore une fois situé dans un entre-deux, hors des temps qui l'indiffèrent, Maurice Sand a fabriqué sa propre version d'une tradition à réinterpréter, à transformer sinon à réinventer.

Continueur, il l'est certainement. Mais malgré sa curiosité à l'égard des mondes antiques qui auraient pu lui offrir des figures ancestrales de marionnettes, il emprunte entièrement à un passé plus récent, celui des burattini ou des pupazzi, marionnettes à gaine tout droit venues des scènes italiennes où elles perpétuent notamment les types de la commedia dell'arte. Encore ne s'agissait-il pas du résultat d'une véritable recherche, ou d'une réminiscence de spectateur comme celle qui marquera Stendhal en voyage en Italie. Le théâtre de Maurice Sand est né en 1847 un soir d'hiver à Nohant, dans la foulée du théâtre d'improvisation qui s'y pratiquait comme amusement à la veillée et qui vint à manquer de protagonistes vivants. Les bûchettes transformées en acteurs par Maurice et son ami Lambert furent d'instinct des marionnettes à gaine et le répertoire fut emprunté au « grand » théâtre de Nohant qui empruntait lui-même à la commedia. L'étude de Roberto Cuppone établit une chronologie éclairante : dès 1849-1850, ce grand théâtre avait été rénové et amélioré grâce à l'action d'Alexandre Manceau nouvellement arrivé à Nohant, il était devenu un théâtre d'essai pour les pièces de George Sand en vue de leur production à Paris. Maurice, qui regrettait les plaisirs de l'improvisation, put continuer à s'attacher à la commedia par des pantomimes – dont celle qui fut produite aux Folies Concertantes en 1854 – et par les thèmes de plusieurs dessins présentés aux Salons. Le « petit » théâtre de Nohant sera lui-même rénové en 1854, cette fois sous l'impulsion de Maurice et il ne cessera plus de s'affiner techniquement et d'enrichir son répertoire.

Instrument de « menus plaisirs » à Nohant, pour reprendre l'expression de Tillier, le théâtre de Maurice Sand tient encore de la baraque et de l'amusement lorsqu'il le fait monter brièvement à Paris en 1853 et surtout en 1858 quand il va offrir des spectacles à la faune artistique où il tente alors de se tailler une place. Outre la tradition italienne qui l'inspire fond et forme, il épouse alors les pratiques du théâtre français de marionnettes

qui en est un d'amusement, surtout destiné aux enfants, comme le théâtre Séraphin qui avait réussi à survivre à la Révolution en perdant de son insolence, le Théâtre Joly de Lyon dont les types étaient conçus pour divertir les familles, le Guignol domicilié dans le sud de la France dont Chesnais rappelle à quel point il fascina longtemps la « bonne société » avec ses farces et parodies, ce qui fut aussi le cas des Duranty et Lemerrier de Neuville. Chesnais présente le théâtre de Maurice Sand dans cette foulée en saluant notamment l'habileté technique de son créateur¹¹⁵⁸. « Tout Paris défilait », écrit-il à propos du « Théâtre des Amis », nom dont on avait baptisé l'aventure dans la capitale. Cuppone, surtout intéressé par la « réinvention » de la commedia, déplore d'ailleurs que les deux scènes des Sand s'éloignent de celle-ci à l'époque pour faire place aux calembours, dont témoignent les titres des canevas.

Rapatrié ensuite à Nohant après le mariage de Maurice, le théâtre des marionnettes s'y détacha définitivement du grand théâtre après la querelle avec Manceau et son départ en compagnie de George Sand. Maurice Sand ne cessa presque jamais de perfectionner son castelet, ses pièces, ses personnages, jusqu'à mettre au point un art du théâtre qui permettra en 1876 à George Sand de le comparer au meilleur de ce que peut offrir le théâtre vivant, dans son célèbre texte, le dernier à être publié de son vivant.

Ses propos, sa position, sont analogues à ceux de Kleist formulés une soixantaine d'années auparavant, et annoncent ceux de Craig une trentaine d'années plus tard. Si George Sand en arrive à ce jugement sur la puissance encore virtuelle du théâtre de marionnettes, à la fin d'un siècle qui l'avait surtout traité en simple divertissement, c'est que l'œuvre de Maurice Sand a modestement ouvert la voie au changement de paradigme encore indétectable ou presque. Le théâtre qu'il construira à Paris après la mort de George Sand et son établissement à Passy avec sa famille, est certes un dérivé de celui de Nohant mais il est passé à une forme de théâtre alternatif, sinon institutionnalisé, du moins de pratique professionnelle. Il n'annonce pas toutes les mutations imminentes mais il en prépare quelques unes.

Par les textes et les personnages, il demeure ancré dans la tradition du burlesque et du guignol dont le rire commence à s'éteindre dans les jardins de province ou de Paris où les

¹¹⁵⁸ Chesnais, *op. cit.* p. 190.

castelets faisaient la joie d'un public populaire de tous âges. Par la mise en scène, par l'esthétique, par sa pratique sociale, il commence à s'inscrire dans les courants de fin de siècle qui relèvent de l'expérimentation plus ou moins contestataire des modes établis.

Les textes publiés dans le recueil posthume de 1890 portent des dates allant de 1863 à 1886 et ne sont qu'une fraction d'un vaste répertoire qui comprend plus de 200 pièces, selon le relevé qu'a publié Bertrand Tillier. Ce répertoire est très varié mais dominé par la comédie. Le comique de situation, la satire, les dialogues impertinents, parfois à la limite du scabreux, paraissent courtiser la rigolade immédiate. Une lecture plus attentive fait toutefois ressortir des lignes d'attaque contre la bourgeoisie de province, l'institution militaire, les élites prétentieuses, les cléricaux, toute une faune dominante qui, du second Empire à la Troisième république, prête flanc à une moquerie parfois violente mais amortie par le grotesque. Il reste évident que ce n'est pas en transformant des canevas en dialogues, même avec talent et vivacité, qu'il se serait distingué, surtout en un moment où la satire devenait partout cynisme beaucoup plus appuyé, en littérature comme au théâtre.

Ses innovations scéniques sont plus audacieuses. Plusieurs années avant la fondation du mythique Théâtre-Libre, on retrouve à Paris chez Maurice Sand plusieurs des intuitions fécondes que développera André Antoine, considéré comme le fondateur du théâtre moderne¹¹⁵⁹. L'apparition du « metteur en scène », notamment, celui qui devient créateur à l'égal de l'auteur, qui propose une vision intégratrice de l'œuvre, qui accorde le décor et la récitation au concept, est ici reconnaissable. Le choix d'une mise en place la plus réaliste possible, où le trompe-l'œil le cède à la vérité de la reconstitution, advient aussi dans ce modeste théâtre de marionnettes. Tout signe de manipulation des pantins a disparu, les marionnettes sont à gaine mais leurs corps sont intègres et leurs mouvements sont si soigneusement produits par des ressorts cachés qu'ils se confondent avec les jeux de physionomie propres aux comédiens vivants. La « reconstitution artistique du réel », cette réussite d'Antoine, se veut ici à l'œuvre comme si la marionnette reprenait discrètement son rôle le plus ancien, celui de substitut à un théâtre humain qui cherche encore sa voie.

¹¹⁵⁹ Antoine, André *Antoine, l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine*. Arles; Paris: Actes sud ; Centre national du théâtre, 1999.

Même le trajet vers le symbolisme, dont on attribue les premières expériences scéniques au Théâtre-Libre, est présente chez Maurice Sand, prolongement de ses audaces techniques. Annie Gilles, dans son ouvrage traitant des images littéraires des marionnettes, évoquait une « humanité déguisée en objets » dans la pièce *Jouets et mystères* et se demandait si Maurice Sand a « été imité dans l'art d'inventer une pièce qui associe des personnages à figure humaine, des animaux, des jouets, et même des ustensiles ménagers ». De même les Éditions du Scarabée, en rééditant la pièce en 1954, vont-elles présenter les « nouveautés » de Maurice Sand comme « révolutionnaires ». « L'intervention dans le spectacle d'objets usuels, et leur animation, ouvrait aux marionnettes françaises des perspectives nouvelles¹¹⁶⁰. » Ainsi en réalisant le tour de force de créer des effets réalistes dans un théâtre de marionnettes qui, par définition et par tradition était déréalisé par ses ficelles ou ses artifices de manipulation, Maurice Sand se tenait aux abords d'une veine symboliste à venir et même des recherches surréalistes par le détournement de l'usage des objets qu'il mettait en scène.

Car Maurice Sand n'était pas étranger aux cultures esthétiques où puiseront, au 20^e siècle, les surréalistes. De ses copies des dessins de Goya jusqu'à ses réputées et troublantes illustrations des *Légendes rustiques*, en passant par certains modestes tableaux proposés aux Salons, il aura été sur la piste du surréel. Avec George Sand, sous couvert d'amusement au manoir, il avait exploré la technique dite des « dendrites », paysages inventés nés de retouches et d'ajouts aux dessins abstraits générés par des encrages accidentels.

Son théâtre se ressentira fortement de cette liberté de geste et de conception. Elle est particulièrement frappante chez les personnages qu'il invente, à distinguer des vedettes qu'il reprend de la Commedia (Arlequin, Pierrot, Polichinelle, Colombine). Plusieurs marionnettes sont de facture traditionnelle et correspondent à des archétypes : la bourgeoise Hybléa de Bonbricoulant, Napoléon 1^{er}, le colonel, Balandard qui est son double. Beaucoup plus saisissants sont les personnages fantastiques, de facture nettement plus libre : la Chimère, plantureuse version féminine du Centaure, Cerbère, le chien ailé dont la crête incarne l'arrogance, Cocadrille, la bête immonde aux couleurs du choléra, la

¹¹⁶⁰ Gilles, Annie. *Op. cit.* Préface.

série des diables étrangement chevelus, sont des créatures qui abonderont dans un art encore à venir. Au moment de leur apparition sur scène à Paris, elles sont contemporaines d'un impressionnisme encore lesté de romantisme sous ses transgressions plastiques.

Ces audaces esthétiques peuvent éclairer, du moins en partie, l'attraction qu'exerça le théâtre parisien de Maurice Sand auprès d'une sorte de demi-monde d'artistes ou d'amis d'artistes, dont la présence est relevée par les journaux de l'époque. Leur engouement pourrait tenir aussi au penchant d'amateurs curieux pour les gestes libres qui commencent à s'inscrire dans des pratiques sociales plus libérées aussi.

Parmi celles-ci, la résistance à la censure s'exprimait de diverses façons dont celle qu'avait choisie le Théâtre-Libre d'Antoine en refusant de vendre des entrées et en n'accueillant des spectateurs que sur invitation, comme s'il s'agissait d'un simple théâtre de salon. Nous avons vu que Maurice Sand a également adopté cette pratique, les spectacles de marionnettes étant toujours soumis à la censure même après le second Empire, alors que son théâtre est bel et bien de type professionnel. L'exemple d'un théâtre de marionnettes de salon est parfaitement évoqué par Lemercier de Neuville dans ses souvenirs. Le théâtre est portable, il tient dans un salon de dimensions ordinaires, il se déplace au gré des locations de ses services, un soir chez des dames de bonne société, un autre chez un avocat, un autre chez un artiste, un autre encore chez des ducs et des princes, la plus mémorable représentation ayant eu lieu en 1870 chez Napoléon III selon le souhait de l'impératrice. Les pièces sont laissées à son choix mais Lemercier de Neuville reconnaît les adapter selon les types d'auditoires et en retrancher les passages qui pourraient faire politiquement problème, autocensure qu'il trouve normale, le théâtre étant son gagne-pain.

Les choses se passent tout autrement chez Maurice Sand. Le théâtre loge en permanence dans une rallonge de deux étages qu'il a fait construire en annexe à son hôtel particulier, la salle peut accueillir une centaine de spectateurs, elle offre le confort d'un lieu de spectacle, le castelet peut mettre en scène des dizaines de personnages tenant sur plusieurs plans ainsi que toute la machinerie de décors mobiles, sons et lumières qui soutiennent les expériences novatrices du producteur (**Illustration 40**). Il ne s'agit pas d'agrémenter une soirée de rencontres et de conversations mondaines en la pimantant

d'une diversion artistique, on se rend là pour le spectacle, la salle est plongée dans le noir durant la représentation, le programme a été imprimé et annoncé. Les relations de presse sont même assumées par le maître des lieux qui conservera précieusement pour la postérité chacun des textes pour la plupart élogieux qui rendront compte de ces soirées.

Ces spectacles peuvent être qualifiés de théâtre d'essai, au même titre que le proposait Olivier Bara à propos du théâtre de George Sand à Nohant, en l'étudiant comme « contre-création », scène libérée des « contraintes institutionnelles » qu'imposaient les théâtres parisiens et des réactions capricieuses et incertaines d'un public payant, et scène où la parodie des mœurs de l'époque se donne libre cours. Le théâtre de Nohant, écrit Bara, se veut « un espace d'exploration collective des sentiments humains, un laboratoire d'analyse psychologique¹¹⁶¹ ». Certes Maurice Sand n'a pas les qualités d'analyste de sa mère, en ces matières il est plus artisan qu'artiste, mais il est chercheur et il en a l'approche avec ce théâtre d'exploration, ce laboratoire.

Il n'a pas créé la marionnette pratiquement autonome des théâtres d'aujourd'hui, mais il a réengendré le pantin classique qu'il tient encore dans sa main en lui conférant un véritable milieu de vie théâtrale, jusque là inexistant. La démarche est analogue à celle qui a « réinventé » la commedia en conservant les personnages et en s'éloignant des codes tout en ayant l'air de les respecter. Subtil tournant dont l'histoire n'a pas enregistré le souffle discret.

Le reconnaître après l'avoir ainsi étudié, c'est pouvoir l'inscrire au cœur d'une transformation dont Didier Plassard a dessiné de façon lumineuse les coordonnées dans une anthologie des écrits sur l'art de la marionnette¹¹⁶². La citation vaut d'être reprise sous tous ses angles. « (...) le siècle qui s'achève a vu s'opérer des mutations radicales et, sans doute, irréversibles. Entrant dans la modernité, le spectacle des marionnettes a cessé d'être (un) théâtre par défaut (...) pour devenir l'un des langages possibles de la scène contemporaine. Brutale ici, moins sensible là, une solution de continuité s'est instaurée vis-à-vis du répertoire, des techniques de manipulation et des modes d'exploitation transmis par la tradition. Sans doute même, cessant de se positionner dans l'espace laissé

¹¹⁶¹ Bara, *op. cit.*, p. 235.

¹¹⁶² Plassard, Didier. *Les mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*. Charleville-Mézières: Institut international de la marionnette, 1996, p.11.

libre par le théâtre d'acteurs (dans un rapport d'imitation ou de complémentarité avec ce dernier), la marionnette a-t-elle gagné une forme d'autonomie, suivant en cela – encore qu'avec quelques retard – le mouvement qui a conduit, en ce siècle, chaque expression artistique vers une saisie de son langage et de ses enjeux particuliers. Cette autoréflexivité, ainsi que son corollaire immédiat, le métissage avec les autres arts, travaillent aujourd'hui bel et bien le théâtre de marionnettes, douloureusement partagé entre l'exaspération de ses caractères propres et la rencontre avec les différents champs de la création artistique. »

Le filigrane obscur de la création de Maurice Sand se tisse ligne à ligne à cette analyse d'une mutation qui mène au surplus, ce ne saurait être un hasard, à la question de la transversalité. Tout se passe comme si, incapable de penser et d'exprimer la transformation à laquelle il procède, Maurice Sand en avait néanmoins été l'artiste médiumnique sur le terrain, creusant le sillon sans se préoccuper de sa portée.

Cet apport discret de Maurice Sand, au moment où la marionnette s'apprête à entrer en son Théâtre, aura néanmoins été reconnu par le penseur de la *surmarionnette*, objet qui n'a peut-être jamais existé mais qui aura été pour son concepteur, le célèbre Edward Gordon Craig (1872-1966), le programme du théâtre qu'il espérait, exprimé sous forme de fantasme de scène. En 1918, dans une revue morte presque aussitôt que née qu'il avait créée sous le titre *The Marionette*¹¹⁶³, Craig a traduit ou fait traduire le fameux texte de George Sand sur le théâtre des marionnettes de Nohant auquel il a accolé des notes et réflexions. Misogyne extrême, il s'en prend avec constance à des aspects techniques de la relation qu'en fait George Sand, attaché à démontrer son incompetence, comme s'il voulait et pouvait mieux qu'elle-même apprécier le travail de son fils. Il souligne les innovations, regrette qu'elle ne consacre que quinze lignes à l'art de confectionner les

¹¹⁶³ « Maurice Sand's Puppets », *The Marionette*, Volume One, n°10, October 1918, Box 444, Florence Italy. La suite du texte paraît dans le n°1, daté September 1918. La numérotation des éditions de cette revue et leur datation sont fantaisistes, selon le vœu de Craig qui leur prête plus de numéros qu'il en existe et qui cherche peut-être à dérouter les lecteurs. Presque tous les articles étaient de sa main, c'est certainement le cas de celui-ci qui comporte de très nombreuses notes d'une misogynie flagrante à propos de George Sand. Il y plaint le « pauvre Chopin », Musset, Maurice lui-même, se désole de ses cigarettes et de ses pantalons, la déclare poseuse et causeuse. Craig estimait qu'aucune femme ne pouvait être artiste et qu'il fallait même les bannir de la scène pour atteindre au véritable art du théâtre. Il se manifeste ici sous les initiales D.E. F. Introuvable, cette revue semble n'être présente en Europe qu'au British Institute de Florence, et au Centre de documentation de l'Institut international de la marionnette à Charleville-Mézières, où nous avons pu la consulter.

marionnettes, doute de quelques effets. Mais il explose lorsqu'elle suggère que les systèmes ingénieux de Maurice permettent d'esquiver les attitudes naturellement burlesques des marionnettes, et rendent possible de « jouer des pièces sérieuses si on en avait envie¹¹⁶⁴». «I find Madame Sand's chatty talk about M. Maurice Sand's contrivances full of excellent things. Admirable mother to understand and glow over even the little nothings. But her fear of misplaced gestures is misplaced; her dread of absurd attitudes is absurd. She understands Maurice perhaps – a little – but the dignity or the profundity of the Puppets is lost on her.» Craig professe ainsi à l'égard du théâtre de Maurice un intérêt et une compréhension qu'il veut supérieurs à ceux de sa mère. Lorsqu'elle rend compte de l'état de stupéfaction silencieuse d'un artiste ami devant le spectacle, il veut offrir une explication plus approfondie que celle de George Sand. «Maybe, Monsieur, it was the glimpse you had of an art so old that even your age became as the tick of a clock; and this ancient art maybe is the one sole truth which has survived the Deluge which has overtaken all things; ... for the waves of vulgarity have been mighty these last thousand years; and as one of its little waves, ... snobbery ... is enough to engulf a city as big as Paris or London, conceive then if the great tidal wave called the Lie should 'come rolling along' ... as it has done. What remains of truth? ... perhaps only "Les Marionnettes"¹¹⁶⁵.»

Craig ajoute au texte une traduction des propos très admiratifs d'Ernest Maindron à l'égard du théâtre de Maurice Sand, dans son ouvrage de souvenirs des marionnettes et guignols¹¹⁶⁶. Il reproduit la carte postale où figure la troupe complète des marionnettes de Nohant et publie des extraits d'un texte d'Aurore Lauth-Sand, témoignage sur ce théâtre paru dans *La Revue de Paris* en 1916. Autant d'insistance sous diverses formes, à l'égard d'un théâtre dont seule une documentation clairsemée pouvait lui être connue en 1918, dit bien, à sa façon même fantaisiste, que l'intuition de Craig à l'égard de l'œuvre de Maurice Sand s'accorde à l'intuition de Maurice Sand à l'égard de la mutation possible de ce théâtre.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 331.

¹¹⁶⁶ Maindron, Ernest. *Marionnettes et guignols : Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*. Paris: Juven, 1900, p. 269-283.

L'allusion au déluge, à la traversée du temps (et des mensonges) par la marionnette nous ramène aussi dans l'entourage de Maurice Sand, ne serait-ce que confusément. Cet art parmi ses autres arts est celui qui le définit sans doute le mieux. Dans un entretien qu'elle a accordé à Léon Tyssandier peu avant la vente de la propriété de Passy, Lina Calamatta Sand conseille à son interlocuteur d'aller voir les coulisses où il n'admettait personne. « Son théâtre de marionnettes! C'était, vous le savez, sa création préférée, parce qu'il y trouvait l'emploi de toutes ses facultés artistiques; et ce fut sa distraction pendant plus de quarante ans¹¹⁶⁷.» Divertissement ou œuvre d'art, la transversalité créatrice de Maurice Sand a mené aussi, d'hier à aujourd'hui à une transversalité des perceptions, celle des lectures ambivalentes et plurielles.

¹¹⁶⁷ BHVP, Fonds Sand, H323. Articles sur les marionnettes de Maurice Sand. L'article est paru dans *le Courrier de l'Eure*, il est daté du 26 mars mais ne comporte pas d'indication d'année.

V – CONCLUSION

Le titre que nous avons donné à notre thèse est de l'ordre de la description et non de la proposition ou de l'analyse, il aurait pu coiffer une monographie utile à l'éclairage d'un des rares angles morts parmi les connaissances relatives à George Sand. Au long de notre parcours se sont toutefois ouvertes d'autres perspectives, celles qui nous permettent, à l'instar de ce que souhaitait Alain Vaillant cité en introduction, de donner intérêt à l'étude d'un auteur singulier en y cherchant, et trouvant peut-être, un « point d'application » relatif à un moment plus large de l'histoire culturelle.

Tel était notre objectif mais il ne pouvait être atteint sans le passage par un travail de reportage sur le *minor* indéniable que fut Maurice Sand. Nous admettons désormais sans peine, avec les chercheurs du courant de la micro-histoire, que l'étude de figures anonymes – individu, village, communauté – peut nourrir la compréhension historique en y ajoutant des valeurs contextuelles longtemps ignorées d'une histoire essentiellement politique ou économique. En ce sens le statut mineur de Maurice Sand ne pouvait poser problème, il appartient, dans l'histoire culturelle de son siècle, à cette populeuse galerie de personnages dont toute biographie contribuerait, ainsi que le souhaite Giovanni Levi également cité en introduction, à examiner des interstices, à mieux comprendre « les systèmes normatifs qui ne sont jamais exempts de contradictions ». Encore fallait-il mettre au jour les éléments factuels principaux qui faisaient de Maurice Sand un individu d'intérêt pour un tel travail.

Quitte à croiser souvent les mêmes faits de son parcours, notre propos a étudié celui-ci sous trois éclairages. Le premier s'est intéressé au facteur le plus spontanément saisissable de la méconnaissance qui l'a affecté et qui ne fut pas tant l'ombre démesurée de sa mère que l'image distraitemment construite pendant plus d'un siècle par les historiens successifs – et diversement motivés – de la vie de George Sand. Le second, le plus factuel possible, a voulu dessiner – pour la première fois – le paysage le plus complet des réalisations d'artiste de Maurice Sand, des aléas de sa sociabilité aux œuvres elles-mêmes dans toutes les modalités de leur expression, détour indispensable pour affirmer la réalité même de la méconnaissance. Le troisième a repris le chemin de l'œuvre de façon analytique pour insister sur sa cohérence en dégagant les principaux filons qui la

traversent d'un medium à l'autre, le principal d'entre eux étant un fantastique interrogeant mutations et métamorphoses, la science à la clé. Éclairage qui a voulu mettre au jour la spécificité des travaux de Maurice Sand, sa transversalité qui va des « vocations multiples » dans leur acception la plus courante, celle d'une juxtaposition de talents, jusqu'à une diagonale du propos qui lie les œuvres entre elles, qui donne cohésion et sens à des productions éparses en apparence.

5.1 Le créateur fantastique méconnu

La démarche nous a permis, sans prétendre avoir couvert toutes les possibilités, de le présenter comme un « créateur fantastique méconnu », selon des traits qui ouvrent à des réflexions plus larges sur les systèmes auxquels il se rattachait.

À moins de réserver le titre de *créateur* aux seuls artistes et écrivains présumés avoir insufflé la vie à des matières mortes ou mourantes en accomplissant des révolutions artistiques – ainsi que le suggère implicitement Bourdieu – il est légitime d'accorder à Maurice Sand ce statut que tant de commentateurs de l'œuvre de sa mère lui ont refusé, soit par un regard distrait, soit en épousant la posture maternelle qui le traite en fils plutôt qu'en artiste, soit en reprenant décennie après décennie le cliché du dilettantisme paresseux sans jamais aller y voir, soit en guise de rétorsion inconsciente envers un autre être masculin qui, cette fois au plus près de George Sand, aurait démerité de sa bonté et même abusé de son indulgence. Dégagées de ces filets qui tiennent presque toujours à la réflexion morale plus qu'à l'histoire, distanciées du moule sandien, les créations de Maurice Sand ne peuvent se résumer aux loisirs d'un rentier.

En rendant compte de sa formation, de ses modes de sociabilité et de l'ampleur quantitative sinon toujours qualitative de sa production, nous avons établi que Maurice Sand a poursuivi une œuvre plastique tout au long de sa vie, bien qu'elle se soit déroulée surtout dans le sous-champ peu valorisé du dessin et de l'illustration. Plus tard advenue, sa production littéraire consistante, et publiée, s'amorce au tournant de la quarantaine avec un récit de voyage et se poursuivra jusqu'à sa dernière retraite à Nohant; elle comprend une série de huit romans dont un imposant inédit final, mais il faut y inclure

aussi un essai historique majeur sur la Commedia dell'arte et un ouvrage savant sur les papillons. D'amusement au début, sa pratique théâtrale a tôt mué en métier d'art avec des pantomimes retenues à Paris, une collaboration constante au théâtre de sa mère par le dessin des costumes et des décors, et la pièce de résistance que fut son théâtre de marionnettes, véritable réinterprétation qui dura près d'un demi-siècle et qui mena du castelet improvisé jusqu'aux pratiques du théâtre libre construit et produit en milieu parisien. Certaines des distinctions que nous faisons ici sont au surplus artificielles puisque plusieurs de créations de Maurice Sand s'imbriquent l'une dans l'autre, notamment celles du dessin et du théâtre, les personnages de la commedia devenant figures de tableaux, les esquisses de costumes devenant dessins ethnographiques, l'écrit documentaire prenant allure de roman dans l'essai entomologique ou se coulant dans les anfractuosités d'une fiction souvent imbibée d'exposés scientifiques.

Prenant acte de la définition désormais plurielle et éclatée du fantastique en arts, affirmer de Maurice Sand qu'il est un créateur *fantastique* ne le résume pas entièrement mais s'appuie sur une ligne première, un filigrane primordial de son œuvre. Qu'il s'agisse d'irréel, de surréel ou de surnaturel, la production de Maurice Sand est constamment en rupture avec la réalité, ses récits picturaux ou littéraires répugnent à la mimésis. Le résultat pourrait n'être que fantaisie, ou *facéties* ainsi qu'il a intitulé une section de ses archives. Une approche globalisée de ses créations suggère plutôt une cohérence notable. Elle se tisse d'art en art, sous toutes formes. Ce qui fait irruption dans le réel, le perturbe, le congédie, ce n'est pas un effet gratuit ou improbable générateur d'angoisse, mais un surgissement à caractère souterrain. Ce qui dérange l'ordre du récit ou de l'image n'est pas de l'indéchiffrable mais bien un élément hypogé en remontée vers l'œil ou la conscience.

Maurice Sand puise ainsi dans une histoire et surtout une préhistoire dont la science est encore balbutiante à son époque. Sans ajouter foi à la supposition précise de l'existence d'un continent Atlantide, il convoque celle d'un grand déluge et de ses effets sur l'univers connu. Il ne cesse de faire advenir dans ses récits des éléments de science ethnogénique, classements empruntés à diverses études dont son usage n'est surtout pas racialisé – rien chez lui ne traduit quelque intérêt ou même quelque connaissance des théories d'Arthur

Gobineau pourtant son contemporain – mais cherche plutôt à surprendre en suggérant des croisements étonnants ou stupéfiants entre races humaines et/ou animales dont l'impact perturberait l'appréhension habituelle de la vie en société, notamment en créant des hybrides improbables.

En parallèle à cette quête de faits anciens et peut-être vérifiables, il fréquente le légendaire avec une constance studieuse. Ce qui lui permet de mettre en scène les dieux mythologiques utiles à son retour romanesque chez les Atlantes tout autant que d'exploiter l'inépuisable filon des mémoires paysannes du Berry. Les figures traditionnelles du loup-garou, du diable et de la diablesse, des fantômes et des musiciens enchanteurs l'accompagneront ainsi avec fidélité, de ses dessins des années cinquante jusqu'à son dernier manuscrit hanté par la possibilité du sortilège, même après l'élucidation du mystère.

Les sciences qu'il privilégie, notamment l'entomologie et la minéralogie et certains éléments de botanique, lui offrent d'autres gisements où creuser encore le fantastique par voie souterraine. Rigoureux lorsqu'il traite avec les académies dont il est membre et participe aux travaux, il emprunte à ses connaissances une part de vraisemblable pour faire naître des phénomènes extraordinaires : une statue née des concrétions d'une morte qui se sont solidifiées par métamorphisme au long des siècles, la création de métaux précieux par un autre type de métamorphisme aidé par la chimie, la génération d'atmosphères fantasmatiques par les insectes et notamment par les papillons ainsi que, dans une foulée analogue, la constitution de décors romanesques oppressants par la présence de formations géologiques aux origines mystérieuses.

Assimilable à une spéléologie, le fantastique de Maurice Sand s'exprimera dans sa pratique théâtrale entièrement impulsée par des sources anciennes. La *commedia*, dont il fera l'histoire en même temps qu'il la fait revivre avec George Sand à Nohant et qu'il en fait pantomimes à Paris, se réclame de l'héritage des atellanes dont il invoque souvent la mémoire avant de se vouer à en traquer les transformations au cours des âges. Son théâtre de marionnettes, même s'il n'en excave pas les origines les plus lointaines en des contrées étrangères à l'Europe, n'en procède pas moins d'une forme de spectacle populaire disparue des tréteaux de rue dans la France du 19^e siècle. Ces trois modes

d'expression – commedia, pantomime, marionnettes – ont en commun de mettre en scène des « types » et non des personnes, créatures fantasmées qui ont traversé le temps à la manière des diables ou des loups-garous, leur rire étant aussi insaisissable, aussi immatériel que la peur générée par le fantastique classique. À leurs côtés apparaissent des monstres – chimère, cocadrille – également souriants alors qu'ils explorent à leur tour la profondeur par excellence, celle des enfers.

La plus grande partie de l'œuvre de Maurice Sand réengendre ainsi le passé, le plus souvent sous l'angle fantastique. Épars jusqu'à la dispersion, ses multiples modes d'expression ont fait écran à sa cohérence pourtant réelle qui renvoie, même de façon modeste, à une appréhension du monde sous forme de « sciences diagonales » selon le propos si fécond de Roger Caillois plaidant pour une continuité des formes entre nature et culture. Dans ses foisonnantes réflexions sur le fantastique, le même Caillois affirme son peu d'intérêt à l'égard de l'art dont l'image ou le texte construit intentionnellement du fantastique, cherche d'abord et avant tout à créer l'effet de peur ou de mystère. Il se dit plus ému pour sa part par des représentations involontaires de l'inimaginable, par exemple dans les traités scientifiques d'époques révolues. « Ouvrages techniques, documentaires scientifiques, offrent ainsi à qui mieux mieux des illustrations qui rencontrent le fantastique en cherchant le réel. Elles donnent davantage à rêver, elles posent plus de problèmes, elles surprennent ou elles inquiètent davantage que des œuvres où l'artiste spéculait expressément sur le sentiment de mystère qu'il les destine à provoquer. Une fois de plus, le fantastique qui ne dérive pas d'une intention délibérée de déconcerter, mais qui semble sourdre malgré l'auteur de l'ouvrage, sinon à son insu, se révèle à l'épreuve le plus persuasif. On devine qu'il n'est alors ni caprice ni stratagème, mais fidèle à sa nature essentielle, qui est d'orienter l'esprit vers des réalités encore inconnues, seulement pressenties¹¹⁶⁸.»

Issu d'une interrogation scientifique du passé plus que d'une intention artistique, le fantastique de Maurice Sand n'a certes pas l'ampleur de celui qui intéresse Caillois mais l'analyse de ce dernier permet de comprendre pourquoi il tient toujours à résoudre le mystère, pourquoi les légendes sont décortiquées, pourquoi les alchimies sont déboutées,

¹¹⁶⁸ Caillois, *op. cit.*, p.898-899.

pourquoi les naissances improbables s'expliquent par des gestations naturelles. Quitte à manquer d'effet, de style, et même d'art, Maurice Sand est de ceux qui « rencontrent le fantastique en cherchant le réel ». À sa façon il pourrait se revendiquer des « cohérences aventureuses » entre science et poésie qui fascinent Caillois dont on sait qu'il reprochera justement aux surréalistes de se livrer gratuitement à des incohérences vides de sens.

5.2 La transversalité, brisant de l'œuvre

Sous ses multiples angles mais vue ainsi dans son ensemble, la production créatrice de Maurice Sand peut certes se proposer comme un « point d'application » de la multidisciplinarité en son siècle. Son exemple, d'une diversité et d'une constance frappantes, suggère cependant que ce mode de création était alors tout simplement irrecevable. À une époque où les stratégies d'auteur visent à se créer soi-même comme signature dans une discipline donnée et surtout dans les disciplines reines que sont la littérature et les arts plastiques, une telle mixité de pratiques ne pouvait être classée que sous la rubrique du dilettantisme sans qu'on songe même à y chercher ou accréditer quelque cohérence. Au mieux auront été reconnues certaines « doubles vocations » mais nous avons vu que la liste en était très brève, quasiment inexistante si la définition supposait, ainsi que chez Maurice Sand, une véritable pratique double ou multiple et non le loisir privé d'un violon d'Ingres. C'est ainsi que la transversalité, trait le plus caractéristique et singulier de la production chez l'artiste Maurice Sand, en consolide la défaite en son temps. D'autres facteurs, dont son talent modeste et sa position familiale, ont certes contribué à annihiler sa présence dans le grand champ culturel du 19^e siècle. La transversalité, en rendant son œuvre invisible dans ce champ, en aura toutefois été le brisant entre tous.

Observation qui nous renvoie immédiatement au temps présent où l'artiste « unidisciplinaire », sans être répudié dans le vaste champ mondialisé de la création, le cède dans l'ordre de la réussite et de la reconnaissance à l'artiste dit transversal, soit qu'il maîtrise lui-même plusieurs codes et produise des œuvres hybrides où tous les maillages sont accueillis, de la peinture ou de l'écriture classiques jusqu'aux constructions numériques en passant par les technologies visuelles de pointe, soit qu'il s'allie à des

collègues issus d'autres formations disciplinaires pour mettre au point et proposer des performances où toutes frontières disparaissent. Didier Plassard, dont l'anthologie s'ouvre sur une observation du théâtre de marionnettes comme l'un des plus « travaillés » par cette « rencontre des différents champs de la création artistique » nous permet d'affirmer une continuité entre la création la plus hybridée chez Maurice Sand, somme de presque tous ses modes d'expression, et les enjeux artistiques de notre temps. Au plan du contenu – textes, messages, réflexions – les œuvres de Sand ne pourraient se réclamer d'aucune parenté avec les interrogations actuelles. Mais du point de vue de la réflexion sur l'art et sa production, sur l'heuristique de la création d'aujourd'hui, le lien est tel qu'il nous impose un second regard sur une œuvre oubliée, qu'il ne s'agit pas de redécouvrir pour le propos mais pour la démarche, pour son expérience singulière devenue commune.

5.3 Autres pistes

Au terme de notre exploration de l'œuvre et de la démarche de Maurice Sand, il faut ouvrir une parenthèse sur ce qui fournirait la matière d'un inépuisable pan de recherche, celui des rapports de la mère et du fils dans le processus de création. C'est délibérément que nous avons évité de forer ce vaste champ d'intertextualité que la proximité des deux créateurs rendait inévitable. Il s'agissait, dans cette thèse, de démonter les mécanismes de la méconnaissance qui a affecté Maurice Sand et non d'ajouter une pierre à l'immense bâti des études sur George Sand. Le champ du fantastique serait toutefois le plus fructueux si cette étude devait advenir, puisque c'est à deux qu'ils ont exploré les légendes berrichonnes, à deux qu'ils ont inventé et produit des contes et féeries à l'intention des enfants, à deux qu'ils ont été fascinés par les temps anciens et notamment par la préhistoire traduite en récits romanesques. George Sand fut à sa façon un écrivain fantastique, comme le fait apparaître le thème du plus récent des *Cahiers de George Sand*, intitulé *George Sand au pays des merveilles*¹¹⁶⁹. L'un après l'autre, les textes érudits qui en retracent les manifestations dans ses écrits sur les légendes du Berry, dans des romans moins connus et surtout moins étudiés, dans certaines tentatives théâtrales, nous enseignent toutefois – mais implicitement puisque Maurice n'apparaît nulle part –

¹¹⁶⁹ « George Sand au pays des merveilles », *Cahiers de George Sand*, N° 36, 2014.

que ce fantastique de l'écrivaine est d'un tout autre type que celui de son fils. Il s'agit, selon la coordonnatrice Simone Bernard-Griffiths qui a recours aux termes mêmes de la romancière, d'un fantastique essentiellement poétique, qui oppose à l'exactitude et aux « repoussantes réalités du monde vrai » un passage vers la « merveillesité » et la « fabulosité ». Là où son fils interroge la légende et l'histoire la plus ancienne pour traquer des explications, les suggérer, débusquer le faux des croyances ou des superstitions en leur opposant des savoirs ou des hypothèses scientifiques, elle cherche à mettre au jour « l'imagination poétique de tous les temps et de tous les peuples¹¹⁷⁰ ». L'intention de l'un est nettement distincte de celle de l'autre, comme il est normal si l'on accepte la définition désormais plurielle du fantastique. Ce qui étonne toutefois, c'est que l'étude du fantastique chez la romancière ne s'accompagne jamais, chez les chercheurs, d'un regard minimalement intéressé sur l'œuvre de son fils. Cette œuvre est pourtant présente dans le décor, elle sert même constamment d'écrin¹¹⁷¹ aux propos des sandiens qui, en lui refusant toute autonomie créatrice, obscurcissent paradoxalement un angle de leur propre territoire de prédilection.

Au sein de la constellation des études sur le fantastique, y compris celles de Caillois, il était et demeure ainsi impossible de retrouver Maurice Sand car il ne fut jamais qu'un minuscule astéroïde qui eût été indétectable à l'œil nu du 20^e siècle s'il n'avait été le fils de George Sand. Sans elle, il eût été rangé parmi la multitude des artistes inconnus qui, tout comme le soldat du même nom, ont bel et bien existé mais ont fini par symboliser le terreau d'où a émergé la grande histoire. Sa filiation a plutôt fait de lui un *méconnu*, c'est-à-dire un être qui a laissé une trace abondante mais négligée, à partir de laquelle nous pouvions tenter d'éclairer des « points d'application » de l'histoire culturelle de son temps. La transversalité disciplinaire et le fantastique en apparence impur sont de ces points, comme le sont eux-mêmes les mécanismes de la méconnaissance.

Certains de ces mécanismes sont communs aux cas de la plupart des *minores* que l'histoire, littéraire surtout, accepte encore timidement de sortir de l'ombre. Maurice Sand

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 9. L'auteure tire les propos de George Sand de l'ouvrage *Impressions et souvenirs* (1873).

¹¹⁷¹ Ce numéro des *Cahiers* ne propose pas moins de 14 dessins de Maurice Sand, la majorité en marge des textes sur le thème du fantastique chez George Sand. Cela sans compter, en page 46, pour accompagner un texte sur le roman *Cora*, un dessin que le bas-de-vignette attribue à Tony Johannot alors qu'il porte très visiblement la signature de Maurice Sand.

s'adonnait à des arts mineurs à son époque (et même à la nôtre), comme le dessin d'illustration et le théâtre de marionnettes. Il signait des ouvrages hybrides, récit de voyage et essais scientifiques, ainsi que des romans aux genres très variés et au style sans distinction particulière malgré sa vivacité. Comme l'a rappelé José-Luis Diaz, l'époque romantique a été particulièrement défavorable à ces détenteurs de seconds rôles¹¹⁷². Les premiers théoriciens du romantisme, les Hugo ou Stendhal avaient beau affirmer la fin des règles et des modèles, leur prescription demeurait celle du génie, du créateur colossal qui participe à une sorte de « terrorisme de l'excellence » particulièrement cruel à l'égard des « petits genres » auxquels de si grands hommes ne pouvaient s'intéresser. Hiérarchisation manifeste qui sera suivie d'une autre, dont Flaubert fut l'emblème, qui fait triompher le souci de la forme. « Au despotisme du génie, a succédé un aristocratismes de l'intelligence et du mépris », écrit Diaz. D'évidence, Maurice Sand se situait hors de ces hautes sphères et rien n'indique qu'il ait même songé à s'en approcher si peu que ce soit.

Autre motif de mise à l'écart, les *minores* échappent à l'histoire en ce qu'ils s'insèrent mal dans sa périodisation. Lorsqu'il traite de celle-ci en lui reprochant d'être trop arbitraire, trop canonique, trop floue, Alain Vaillant¹¹⁷³ plaide pour l'admission d'une « asynchronie » prenant en compte des « phénomènes de retardement et de permanence », ce qui n'est pas sans rappeler la position, plus haut évoquée, de Gustave Lanson attaché à la mise en valeur des continuateurs et précurseurs de mouvements littéraires. Maurice Sand peut certes appartenir à ce que Lanson appelait le « tissu conjonctif » de l'histoire mais le classer parmi les continuateurs ou les précurseurs demeure une proposition fragile. S'il est vrai qu'il a intuitivement mené ses dessins ou son théâtre à l'orée de tendances pleinement exploitées au siècle suivant – le surréalisme, la marionnette sublimée – aucun mouvement ne lui a reconnu quelque rôle prédécesseur et on ne l'a jamais vu revendiquer une position de rupture ou même de simple innovation. De même son art, littéraire ou plastique, ne se réclamait pas d'influences antérieures qu'il aurait prolongées au-delà du temps de leur domination, nous avons vu qu'il n'appartenait à aucune école, que son admiration pour Flaubert n'était pas fondée sur la forme mais sur

¹¹⁷² Diaz José Luis, « Grands hommes et âmes secondes », dans Fraisse, *op. cit.* p.65-82.

¹¹⁷³ *Op. cit.*, p.129.

l'ampleur de l'érudition. S'il « continuait », ce n'était pas en produisant les derniers feux d'une lancée artistique, mais en creusant une matière ancienne, issue de l'histoire lointaine ou de la science, pour la faire revivre à la lumière du présent sans égard aux esthétismes de l'heure. Position qui le repousse hors des marges elles-mêmes, encore une fois atemporel, tenant à son époque par des liens furtifs, ténus, discontinus.

Dans ces conditions, il n'aurait pas dû survivre au passage du temps et à la relation qu'on en fait, il était destiné à devenir tout à fait imperceptible n'eût été l'extraordinaire et persistante gloire de sa mère, inépuisable source d'études et d'analyses dont la très riche archive ne laisse jamais oublier l'existence de Maurice Sand. En empruntant notre propre moyen d'analyse à l'historien Jacques Le Goff, nous avons pu cerner un mécanisme de méconnaissance qui fut particulièrement efficient dans le cas du fils de George Sand et qui ajoute à ceux qui ont affecté la plupart des créateurs dits mineurs. Utilisé jusqu'à plus soif dans son cas, il est temps que le poncif selon lequel « rien ne pousse à l'ombre des grands arbres » le cède à une observation mieux étayée : quelqu'un et quelque chose a poussé à l'ombre de George Sand, sujets qui valaient d'être étudiés pour eux-mêmes. Ce qui les a surtout occultés, ce sont les modes de construction de la mémoire de cet individu, mémoire qui fut d'abord et avant tout un produit dérivé de celle de sa mère. Tant celle qui fut produite par l'écrivaine que par ses innombrables exégètes.

Sans qu'il porte à proprement parler sur la construction de la mémoire de George Sand elle-même, ce chapitre nous a permis de dessiner les coordonnées singulières de la construction de la mémoire de Maurice Sand. La trace qu'il a laissée ne s'est pas constituée en son siècle, son décès en 1889 n'a été signalé que par de rares articles, la plupart plus intéressés à rappeler sa filiation plutôt que son œuvre. Ce n'est qu'au 20^e siècle qu'on commence à lui concéder existence, d'abord en 1933 dans l'ouvrage de Maurice Toesca qui est une biographie déguisée de George Sand vue sous l'angle de son rapport avec son fils bien-aimé. Les vannes s'ouvrirent plus tard, dans l'après-guerre, toujours en fonction directe du regard porté sur George Sand. Le moment charnière survient lorsque André Maurois, le premier, obtient accès à l'imposante correspondance de la romancière, rassemblée et archivée par le vicomte Spoelberch de Lovenjoul, jusque là fermée aux chercheurs. S'amorce alors une production presque industrielle d'écrits

biographiques et analytiques qui, nourrie ou même gavée par les colossaux travaux de collectionnement et de publication menés par Georges Lubin à compter des années 1960, ne va plus s'arrêter jusqu'à aujourd'hui.

Pour l'essentiel, c'est dans la partie biographique de ce corpus qu'apparaît Maurice Sand, sa caractérisation étant étroitement associée à l'angle choisi pour la lecture de la vie de George Sand. Le classement de ces points de vue correspond à son tour aux courants qui traversent et travaillent les études littéraires au 20^e siècle. Certes, la vie et l'œuvre de George Sand n'avaient pas dignité de sujets dans les lieux relativement restreints et fort prestigieux où se jouait ce que Vincent Kaufmann a si efficacement décrit comme « l'aventure de la théorie littéraire » en suivant notamment ses trois grandes manifestations plus ou moins successives, structuralisme, poststructuralisme, herméneutique¹¹⁷⁴. Il se trouve toutefois un aspect de cette aventure, dont Kaufmann fait le récit et l'analyse en se trouvant à l'intégrer magistralement à l'histoire littéraire elle-même, qui ramènera vers George Sand une partie des studieux participants aux grands débats formels agitant l'université française et américaine.

« Tous ne sont pas passionnés pour la théorie littéraire afin de la mettre au service de la révolution, mais progressivement, ceux qui accrochent le wagon de la théorie au train des utopies révolutionnaires montées en puissance vers la fin des années 1960 vont occuper le devant de la scène », écrit Kaufmann¹¹⁷⁵. De couleur encore subversive à l'époque, la relecture de la doxa littéraire à la lumière des groupes oubliés, notamment les communautés ethniques et les femmes, fait partie de cette révolution. Portée par un puissant mouvement féministe qui bouleversera en permanence les sociétés occidentales, la théorie du genre gravitera autour d'écrivaines plus liées à ces batailles – de Virginia Woolf à Sylvia Plath – mais elle percolera aussi jusque dans les études sandiennes, puisque l'intéressée, même si elle avait récusé le féminisme, avait au premier rang et à ses risques et périls incarné et proclamé en sa personne le droit des femmes à leur pleine liberté. Le traitement réservé à Maurice, au sein de ce puissant paradigme d'avant-garde, ne pouvait être que malaisé : au mieux on se contenta de l'ignorer, au pire il prit rang

¹¹⁷⁴ Kaufmann., *op. cit.* p. 20.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 83.

lointain derrière sa sœur Solange, quand il ne fut pas l'objet d'un dénigrement ouvert qui ne s'appuyait sur aucune recherche un peu approfondie.

L'aventure de la théorie littéraire menait au même moment vers le rapprochement avec d'autres disciplines – linguistique, sociologie, politique entre autres – et le maillage fut fécond avec la psychanalyse, il dure toujours et certaines des plus récentes biographies de George Sand y plongent avec ardeur. La figure de Maurice Sand, qui se prête facilement aux considérations sur les relations fusionnelles mère-fils et à la limite parfois franchie des suggestions d'inceste, a recouvré ici de la présence. Les motifs n'ont évidemment rien à voir avec son œuvre, plus ignorée que jamais par des thèses que seule sa personnalité (supposée) pouvait contribuer à étayer.

Il va sans dire que son travail fut littéralement effacé dans un tel contexte. Son statut de créateur lui était nié implicitement par les textes mêmes où il était mis en scène. Sa pratique du fantastique, ligne principale de son œuvre protéiforme, était absolument étrangère aux normes prescriptives du structuralisme, début et cœur de l'aventure de la théorie dont l'une des figures dominantes était alors Tsvetan Todorov qui avait justement fondé sa démonstration sur une définition étroite et dépouillée de la littérature fantastique.

Vincent Kaufmann situe entre 1950 et 1990 les décennies de marche triomphante de l'aventure de la théorie littéraire, longue parenthèse qui coïncide avec la redécouverte, voire la réhabilitation, au sein de l'institution universitaire, de celle que même la France la plus cultivée a longtemps appelée la « bonne dame de Nohant » en ne cachant pas une sympathie passéiste qui fut lourde à secouer et qui n'a pas fini de sévir. En soi, cette démarche a réclamé de la part des « sandiens » une somme de résistance et d'efforts qui a pu s'ajouter aux facteurs plus structurels pour reléguer aux limbes l'œuvre de Maurice Sand. Le fait est qu'aucune monographie un tant soit peu informée par la recherche ne lui a été consacrée, ce qui rend d'autant plus précieux, comme travaux de références, l'édition critique de grande érudition réalisée par Claire Le Guillou pour le roman *Callirhoé*, le fort ouvrage de Bertrand Tillier sur le théâtre de marionnettes, et l'imposante thèse de Roberto Cuppone sur la réinvention de la commedia dell'arte par Maurice et George Sand. Trois exemples d'approfondissements qui portaient sur des parties précises des créations de Maurice Sand, leur diffusion étant toutefois limitée par

les conditions d'édition du travail de Claire Le Guillou et de Bertrand Tillier tributaires d'éditeurs moins connus, et l'absence de traduction de la thèse de Roberto Cuppone, entièrement rédigée en langue italienne et peu disponible même en bibliothèques universitaires. Chacun de leur côté, chose notable, ces chercheurs sont arrivés à des constatations analogues sur la grande autonomie de création de Maurice Sand, affirmations contraires à l'immense majorité des décrets que contient la littérature sandienne à son propos.

Des monographies d'un autre type lui ont été consacrées, elles appartiennent à la littérature amicale et admirative apparentée à la mise en valeur de George Sand elle-même, du domaine de Nohant et de sa région immédiate, et elles ne connaissent guère de distribution hors des lieux touristiques afférents ou des associations d'amis de la romancière. Ces regroupements sont actuellement en transformation, ils passent sous la direction d'universitaires qui prennent la relève des cercles d'amateurs dont les rangs s'éclaircissent avec le temps. Mutation dont il est trop tôt pour présumer de l'effet sur la mémoire de Maurice Sand et de son œuvre.

Quelquefois convoqué au cours de notre thèse, le propos de Pierre Bourdieu nous suggère dès lors une question en guise de conclusion. La méconnaissance du créateur fantastique qu'a été Maurice Sand relève moins des forces en tensions dans le champ culturel de son siècle – auquel il n'a que superficiellement appartenu – que des forces en tension dans le champ culturel de notre époque. Le territoire où se décide son sort se présente comme un « champ sandien », espace constitué en soi, avec sa sociabilité nationale et désormais internationale, ses institutions faites de publications et de colloques, les stratégies de ses officiants renommés et de sa relève issue des rangs étudiants, sa situation à maintenir et enrichir dans les champs culturels et littéraires plus vastes où se déploient au surplus de nouveaux vecteurs d'étude, de recherche et d'écriture savante.

Formé et de plus en plus solidement cadré depuis le milieu du siècle dernier, ce champ sandien pourrait devenir lui-même l'objet d'une recherche appartenant à l'histoire culturelle. Dès la première page nous avons convenu avec Jean-Yves Mollier que l'histoire culturelle a pour propos 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'individu ». En ces termes le champ sandien existe, et il n'est surtout plus réductible à la singularité de George Sand, il pourrait même s'en détacher en se renouvelant. Travailler à côté et non à l'ombre, en compagnie de la création de Maurice Sand plutôt que des aléas de son existence, nous a permis de le comprendre et d'y croire.

Sources documentaires

Fonds d'archives consultés

Archives nationales de France. *Papiers du Prince Napoléon*. Correspondance, notamment avec George Sand et Maurice Sand. Notes de voyage de Jérôme Napoléon, notamment d'un voyage en Amérique (1861).

Bibliothèque de l'Institut de France, *Collection Spoelberch de Lovenjoul*. Maurice Sand : œuvres littéraires, manuscrites et imprimées, lettres à divers. Lettres à Émile Aucante. Correspondance de Lina Sand. Archives du Théâtre de marionnettes de Nohant. (Bibliothèque de l'Institut, Fonds Lovenjoul, pour les notes de bas de page.)

Bibliothèque historique de la Ville de Paris, *Fonds Sand*. Lettres adressées à Maurice Sand. Lettres adressées à Lina Sand. Lettres de Maurice Sand à Lina Sand. Compendium d'articles sur le Théâtre de marionnettes de Maurice Sand. Archives du Théâtre des marionnettes de Maurice Sand à Paris. Dossier *Masques et Bouffons*. Manuscrits d'écrits de jeunesse. Manuscrits de romans: *Callirhoé, Six mille lieues à toute vapeur*. Carnets de croquis de voyage (8 carnets numérisés) de 1840 à 1887, rassemblés et annotés par Maurice Sand. (BHVP, Fonds Sand, pour les notes de bas de page.)

Bibliothèque nationale de France. *Département des manuscrits*: Lettres de Maurice Sand à sa sœur Solange. *Département des estampes et de la photographie*: Recueil des principaux types créés avec leurs costumes sur le théâtre de Nohant, dessinés par Maurice Sand, 2 volumes, 1846-1886. *Bibliothèque de l'Arsenal*: Comité des fêtes romantiques de Nohant (1972).

Bibliothèque interuniversitaire Sainte-Geneviève (Paris). *Thèse de Roberto Cuppone*. Premier tome: *L'invenzione della commedia dell'arte*. Deuxième tome: *Théâtre inédit, documents et dessins*.

Institut international de la Marionnette (Charleville-Mézières). *Centre de documentation*. Documents relatifs à Edward Gordon Craig.

Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Caen). *Fonds Maurice Toesca*. Archives de l'ouvrage *Le plus grand amour de George Sand*. Correspondance avec Aurore Lauth-Sand, fille de Maurice Sand.

Médiathèque centrale d'agglomération Émile-Zola (Montpellier). *Fonds François Rabelais*. Texte des chroniques de Gargantua, annoté par George Sand, et dessins de Maurice Sand destinés à illustrer l'œuvre de François Rabelais. Vers 1846-1847.

Musée de la vie romantique (Ville de Paris). *Fonds Georges et Madeleine Lubin*. Imprimés, photographies, documents de presse concernant George Sand, Maurice Sand, Aurore Sand. *Réserves*: quelques œuvres de Maurice Sand, dessins, tableaux.

Ville de la Châtre, *Fonds patrimoniaux* conservés à la Bibliothèque intercommunale et au Musée George Sand et de la Vallée Noire. Archives en relation avec la famille Sand, dont une partie de l'œuvre épistolaire originale de Maurice Sand, issue de la collection de Georges Lubin. Dessins, tableaux, affiches par Maurice Sand, notamment pour le théâtre de marionnettes. (Fonds patrimoniaux, La Châtre, pour les notes de bas de page)

Yale University, Beinecke Rare Book & Manuscript Library (New Haven). *Fonds Maurice Sand* (non catalogué, acquis en novembre 2012). Manuscrit inédit de *Palabran*, dernier roman de Maurice Sand. Notes et dessins de Maurice Sand en lien avec ses ouvrages de fiction, publiés et non publiés. Notes scientifiques. Manuscrits: *La fille du singe*, *Le Coq aux cheveux d'or*. Manuscrits de pièces de marionnettes: *La Chambre bleue*, *Le Pied sanglant*. Correspondance diverse. Prix et distinctions. *Solange (Clésinger) Sand Papers*. Correspondance diverse, entre autres avec son frère Maurice Sand. (Bibliothèque Beinecke (Yale), pour les notes de bas de page.)

Œuvres de Maurice Sand

(Cette liste ne comprend pas les ouvrages et articles de revues dont Maurice Sand n'est pas l'auteur mais où apparaissent certaines de ses illustrations)

- Sand, Maurice. *Callirhoé*. Paris: Michel Lévy frères, 1864. (Publié en feuilleton dans *La Revue des deux mondes* du 1^{er} juin au 15 juillet 1863.)
- . *Callirhoé*. Paris: Calmann Lévy, 1884. (Réédition.)
- . *Callirhoé*. Traduction S.A. Da Ponte. Philadelphia: Claxton, Remsen, and Haffelfinger, 1871.
- . *Callirhoé*. Édition présentée, établie et annotée par Claire Le Guillou. Limoges: Ardents éditeurs, 2009.
- . *Catalogue raisonné des lépidoptères du Berry et de l'Auvergne (Cher, Indre, Creuse, Puy-de-Dôme, Cantal : France centrale)*. Paris: E. Deyrolle, 1879.
- . *Jouets et mystères. Fantaisie en 1 acte. Nohant, 18 juin 1871. Notes sur les marionnettes par George Sand*. Paris: les Éditions du Scarabée, 1954. (Texte publié dans le journal *Le Temps* le 13 mai 1876.)
- . *L'Atelier d'Eugène Delacroix: de 1839 à 1848*. Paris: Fondation George et Maurice Sand, 1963.
- . *L'Augusta*. Paris: Michel Lévy frères, 1872. (Publié en feuilleton dans *La Liberté*, du 18 août au 13 septembre 1868.)
- . *L'Augusta. Compositions de Georges Rochegrosse, gravées à l'eau-forte par Champollion*. Paris: H. Floury, 1900.
- . *La fille du singe (roman humoristique)*. Paris: P. Ollendorff, 1886.
- . *Le coq aux cheveux d'or: Récit des temps fabuleux*. Paris: A. Lacroix Verboeckhoven, 1867. (Publié en feuilleton dans *La Revue moderne* du 1^{er} février au 1^{er} juin 1866.)
- . et George Sand, *Légendes rustiques*. Paris: A. Morel et cie, 1858. (Réédition en fac-similé. Marseille: J. Lafitte, 1976.)
- . Et A. Depuiset. *Le monde des papillons: promenade à travers champs*. Paris: Rothschild, 1867. (Le texte de Maurice Sand est un enrichissement d'un texte paru dans le mensuel *La Revue de Paris* en février et mars 1855.)
- . *Le Québec: lettres de voyage*. Paris: Magellan et cie, 2006. (Extrait de *Six mille lieues à toute vapeur*, 1862.)
- . et George Sand, *Les Don Juan de village, comédie en trois actes*. Paris: Michel Lévy frères, 1866.
- . *Le théâtre des marionnettes*. Paris: Calmann Lévy, 1890. (Réédition en fac-similé. Marseille : J. Lafitte, 1994.)
- . *Maurice Sand's plays for marionettes*. Édition établie et traduite par Babette Hughes et Glenn Hughes. New York, Los Angeles: S. French, 1931.
- . *Mademoiselle Azote. André Beauvray*. Paris: Michel Lévy frères, 1870.
(*Mademoiselle Azote* a été publié dans *Le Journal des débats* du 6 au 15 novembre 1867 et *André Beauvray* dans *L'Opinion nationale* du 23 avril au 11 juin 1868.)
- . *Mademoiselle de Cérignan*. Paris: Michel Lévy frères, 1874. (Publié en feuilleton dans *Le temps* du 27 juin au 2 août 1872.)
- . *Mademoiselle de Cérignan*. Paris: Calmann Lévy, 1884. (Réédition.)

- . *Masques et Bouffons. Comédie italienne.* Texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par Alexandre Manceau. Préface par George Sand. 2 tomes. Paris: Michel Lévy frères, 1860.
- . *Miss Mary.* Paris: Michel Lévy frères, 1868. (Publié en feuilleton dans *La Revue des deux mondes* du 1^{er} avril au 15 mai 1867.)
- . *Notice sur un atelier de silex taillés des tems préhistoriques aux environs de La Châtre (Indre).* La Châtre: H. Robin, 1879.
- . *Raoul de La Chastre: aventures de guerre et d'amour.* Paris: Michel Lévy, 1865.
- . *Six mille lieues à toute vapeur.* Préface par George Sand. Paris: Michel Lévy, 1862. (Publié en feuilleton dans *La Revue des deux mondes* du 15 janvier au 1^{er} mars 1862.)
- . *Six mille lieues à toute vapeur.* Avant-propos de Marc du Pouget. Paris: Guénégaud, 2000.
- . *The History of the Harlequinade.* 2 volumes. London: Martin Secker, 1915 (Traduction de *Masques et Bouffons.*)

Ouvrages et articles relatifs à Maurice Sand

- Exposition Maurice Sand au Château de George Sand à Nohant (Indre)*. Préface de George Lubin. Nohant: Comité des fêtes romantiques de Nohant, été 1972.
- Ay, George. *Maurice Sand*. Foix: Imprimerie J. Fra. [s.d.] (NB : Claire Le Guillou signale ce texte dans la *Revue du Berry* de janvier 1898.)
- Balazard-Dorsemaine, Françoise. *Au plaisir de George Sand: Les comédiens de bois de Nohant*. La Châtre: [s.n.], 1998.
- Brown, Irving. «George Sand and her Son Maurice», *The Romanic Review*, Vol. 24, N° 3. New York: Columbia University Press, 1933.
- Carleton, Joyce. «Maurice Sand au Nouveau Monde, "Six mille lieues à toute vapeur"», *Les Amis de George Sand*, nouvelle série, N° 8, 1987, p. 20-28.
- Claretie, Jules. «Maurice Sand », *Peintres et sculpteurs contemporains*. Paris: Charpentier, 1874, p. 45- 49.
- Cuppone, Roberto. *L'invenzione della commedia dell'arte. Le théâtre de Nohant*. Moncalieri (Italie): Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia, 1997.
- Gréville, Henry (Pseudonyme d'Alice Durand). *Maurice Sand*. Versailles: impr. Cerf et fils, 1889. (Texte également publié dans *L'Artiste*, vol. I, 1889, p.77-88.)
- H.B.P. «Two Unpopular Frenchmen: Maurice Sand, Villiers de l'Isle-Adam», *The New York Times*, 15 septembre 1889.
- Joannis, Claudette, et Bertrand Tillier. *Les marionnettes de Maurice Sand*. Paris: Éditions du patrimoine, 1997.
- Le Guillou, Claire. « Maurice Sand (1883-1889) esquisse biographique », *Callirhoé*. Édition établie par Claire Le Guillou. Limoges: Les Ardents éditeurs, 2009.
- Le Guillou, Claire. « Du roman archéologique à l'archéologie du roman : *Callirhoé* de Maurice Sand », *La plume et la pierre, l'écrivain et le modèle archéologique au XIXe siècle*. Nîmes: Champ social, 2007, p. 373-391.
- Malipiero, Gian Francesco. *Maschere della commedia dell'arte*. Bologna: Capitol, 1969.
- Richard-Desaix, Ulric. *Le Berry aux salons de peinture et les artistes en Berry, depuis trente ans*. Société du Berry. Paris: Impr. de N. Chaix, 1863.
- Roya, Maurice (pseudonyme de Maurice Toesca). *Le plus grand amour de George Sand*. Paris: Éditions Rieder, 1933.
- Sand, Christiane, et Sylvie Delaigue-Moins. *Maurice, fils de George Sand*. Paris: Lancosme: Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2010.
- Sand, George. *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*. Édition présentée et annotée par Bertrand Tillier. Rézé: Séquences, 1998.
- Sand, George, et Maurice Sand. *Le théâtre de Nohant: Théâtre inédit, documents et dessins*. Édition établie par Roberto Cuppone. Moncalieri (Italie): Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia, 1997.
- Tapissier, Anne. « Maurice Sand », *Bulletin de liaison de l'Association Les Amis de George Sand*. 1979, N° 2, p. 6-16.
- Thuillier, Robert. *Les marionnettes de Maurice et George Sand*. Paris: Hermé, 1998.
- Tillier, Bertrand. «Du fantastique plastique au merveilleux littéraire: autour des marionnettes de Maurice Sand», *Les amis de George Sand*. Nouvelle série, N° 20, 1998, p. 7-17.
- . *Maurice Sand à "sa" conquête de l'édition*. Tusson, Charente: Du Lérot, 1992.

- . *Maurice Sand marionnettiste : ou : Les menus plaisirs d'une mère célèbre*. Tusson: Du Lérot, 1992.
- Toesca, Maurice. *Le plus grand amour de George Sand*. Paris: A. Michel, 1965.
- . *Une autre George Sand: d'après de nombreux documents inédits*. Paris: Plon, 1945.
- . *Le Plus grand amour de George Sand*. Nouvelle éd. revue et augmentée. Paris: A. Michel, 1980.
- . *The Other George Sand*. London: Dennis Dobson, 1947.

Écrits biographiques relatifs à George Sand

(Ouvrages et articles substantiels de caractère biographique à propos de George Sand.
Liste rattachée à la première partie de la thèse: «La production d'une mémoire»)

- Amic, Henri. *George Sand : mes souvenirs*. Paris: Calmann Lévy, 1893.
- Barry, Joseph A. *George Sand : ou : le Scandale de la liberté*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Barry, Joseph A. *Infamous woman : the life of George Sand*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1977.
- Bertaut, Jules, et Alphonse Séché. *George Sand*. Paris: L. Michaud (La Vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains), 1909.
- Caro, Elme-Marie. *George Sand*. Paris: Hachette (Les grands écrivains français), 1887.
- Cate, Curtis. *George Sand : a biography*. Boston: Houghton Mifflin, 1975.
- Chalon, Jean. *Chère George Sand*. Paris: Flammarion (Grandes biographies), 1991.
- Chambaz-Bertrand, Christine. *George Sand était leur mère*. Paris: Le Jardin d'essai, 2007.
- Charpentier, John. *George Sand*. Paris: Tallandier, 1936.
- Chevereau, Anne. *Alexandre Manceau : le dernier amour de George Sand*. Saint-Cyr-sur-Loire: C. Pirot, 2002.
- Chovelon, Bernadette. *George Sand et Solange : mère et fille*. Saint-Cyr-sur-Loire: C. Pirot (Voyage immobile), 1994.
- Devaux, Auguste. *George Sand : étude à laquelle l'Académie française a décerné le prix d'éloquence en 1894*. Paris: P. Ollendorff, 1895.
- Dickenson, Donna. *George Sand : a brave man, the most womanly woman*. Oxford; New York: Berg; St. Martin's Press, 1988.
- Doumic, René. *George Sand: dix conférences sur sa vie et son oeuvre*. Paris: Perrin, 1909.
- Dufour, Hortense. *George Sand la somnambule*. Monaco; Paris: Éd. du Rocher, 2002.
- Edwards, Samuel. *George Sand: a biography of the first modern, liberated woman*. New York: D. McKay, 1972.
- Galzy, Jeanne. *George Sand*. Paris: R. Julliard, 1950.
- Gribble, Francis. *George Sand and her lovers*. London: E. Nash, 1907.
- Harlan, Elizabeth. *George Sand*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Haussonville, Gabriel-Paul-Othenin d'. *George Sand : sa vie et ses oeuvres*. Paris: impr. de A. Quantin, 1878.
- Howe, Marie Jenney. *George Sand : the search for love*. [s.l.]: R. West, 1927.
- Jack, Belinda Elizabeth. *George Sand : a woman's life writ large*. London: Chatto & Windus, 1999.
- James, Henry. *French Poets and Novelists*. London: MacMillan and Co., 1878.
- Jordan, Ruth. *George Sand : a biography*. London: Constable, 1976.
- Karénine, Wladimir (pseudonyme de Vavara Dmitrievna Stasova Komarova). *George Sand : sa vie et ses œuvres : 1804-1876*. 4 volumes. Paris: P. Ollendorff, 1899.
- Lapaire, Hugues et Firmin Roz. *La Bonne dame de Nohant*. Paris: F. Laur, 1898.
- Le Roy, Albert. *George Sand et ses amis*. Paris: P. Ollendorff, 1903.
- Lecigne, Constantin. *George Sand*. Paris: P. Lethielleux (Femmes de France), 1910.

- Lemaître, Jules. *Les contemporains : études et portraits littéraires*. 4e série. *Stendhal. Baudelaire. Mérimée. Barbey d'Aurevilly. Paul Verlaine. Victor Hugo. Lamartine. G. Sand. Taine et Napoléon. Sully-Prudhomme. Alphonse Daudet. Renan. Zola. Paul Bourget. Jean Lahor. Grosclaude*. Paris: H. Lecène et H. Oudin (Nouvelle bibliothèque littéraire), 1889.
- Mallet, Francine. *George Sand*. Paris: B. Grasset, 1976.
- Maurois, André. *Lélia : ou : La vie de George Sand*. Paris: Hachette, 1952.
- Mirecourt, Eugène de. *George Sand*. 2e éd. Paris: J.-P. Roret, 1854.
- Moselly, Émile. *George Sand*. Paris: Éditions d'art et de littérature (Les femmes illustres), 1911.
- Petit de Julleville, Louis. *Histoire de la littérature française, des origines à nos jours*. Nouvelle édition, contenant un index des auteurs et des ouvrages cités. Paris: Masson, 1899.
- Reid, Martine. *George Sand*. Paris: Gallimard (Folio Biographies, N° 98), 2013.
- Reid, Martine, et Luc Passion. *George Sand : L'œuvre-vie. Exposition présentée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris : 10 septembre – 14 novembre 2004*. Paris: Paris-Bibliothèques, 2004.
- Revon, Michel. *George Sand : Prix d'éloquence de l'Académie française*. Paris: P. Ollendorff, 1896.
- Roya, Maurice (Pseudonyme de Maurice Toesca). *George Sand*. Étampes: Éditions du Laurier (Les grandes amoureuses), 1928.
- Sand, Aurore. *George Sand chez elle*. [s. l]: [A. Sand], 1900.
- Sand, George et Alexandre Manceau. *Agendas 1852-1876*. 5 volumes. Édition transcrite, établie et annotée par Anne Chevereau. Paris: J. Touzot, 1990-1993.
- Sand, George. *Oeuvres autobiographiques*. 2 volumes. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1970.
- Sand, George. *Correspondance*. Édition établie et annotée par Georges Lubin. 25 volumes. Paris: Garnier, 1964-1991.
- Sand, George. *Correspondance: Suppléments*. Édition établie et annotée par Georges Lubin. Tome XXVI. Tusson: Du Lérot, 1995.
- Sand, George. *Lettres retrouvées*. Édition établie par Thierry Bodin. Paris: Gallimard, 2004.
- Sandars, Mary Frances. *George Sand*. London: R. Holden & Co. Ltd., 1927.
- Schermerhorn, E. W. *The seven strings of the lyre : the life of George Sand 1804-1876*. [s.l.]: Heinemann, 1927.
- Scott, J. M. *George Sand*. London: Heron Books (Women who made history), 1969.
- Seillière, Ernest. *George Sand : mystique de la passion, de la politique et de l'art*. Paris: Félix Alcan, 1920.
- Thomas, Bertha. *George Sand*. London: W. H. Allen (Eminent women series), 1883.
- Thomas, Bertha. *George Sand*. Boston: Roberts brothers (Famous women), 1883.
- Ulbach, Louis. *Nos contemporains : Napoléon III. Lamartine. Le duc d'Aumale. Victor Hugo. Louis Blanc. Sainte-Beuve. Mazzini. George Sand. Thiers. Jules Grévy*. 20 livraisons. Paris: A. Le Chevalier, 1869-1871.
- Vincent, Marie-Louise. *George Sand et le Berry*. Paris: Librairie ancienne Édouard Champion, 1919.
- Vivent, Jacques. *La vie privée de George Sand*. Paris: Hachette (Les Vies privées), 1949.

- Winegarten, Renee. *The double life of George Sand : woman and writer*. New York: Basic Books, 1978.
- Winwar, Frances. *The life of the heart: George Sand and her times*. New York, London: Harper & Brothers, 1945.
- Zola, Émile. *Documents littéraires : études et portraits*. Paris: G. Charpentier, 1881.

Bibliographie générale

- Abbadie, Christian. « Goya et les Romantiques français : Francisco de Goya et George Sand », *Présence de George Sand*, N° 27, 1986, p. 61-71.
- Andréani, Roland, et al. *Des moulins à papier aux bibliothèques : le livre dans la France méridionale et l'Europe méditerranéenne (XVIe-XXe siècles), actes du colloque tenu les 26 et 27 mars 1999 à l'Université Montpellier III*. Montpellier: Université Paul-Valéry Montpellier III, 2003.
- Antoine, André. *Antoine, l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine*. Arles; Paris: Actes sud; Centre national du théâtre, 1999.
- Aron, Paul, et al. *Le dictionnaire du littéraire*. 3e éd. augm. et actualisée. Paris: Quadrige, 2010.
- Astruc, Zacharie. *Les 14 stations du Salon : 1859 : suivies d'Un récit douloureux*. Préface de George Sand. Paris: Poulet-Malassis et De Brosse, 1859.
- Auraix-Jonchière, Pascale et Christian Croisille. *La lettre et l'œuvre : Perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIXe siècle*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.
- Autrand, Michel. *Le théâtre en France de 1870 à 1914*. Paris: Honoré Champion, 2006.
- Bara, Olivier. *Le sanctuaire des illusions : George Sand et le théâtre*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010.
- Baronian, Jean-Baptiste. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris: Stock, 1978.
- . *Panorama de la littérature fantastique de langue française : des origines à demain*. Refonte complète. Tournai: La Renaissance du livre, 2000.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil (Tel Quel), 1964.
- Battesti, Michèle. *Plon-Plon : le Bonaparte rouge*. Paris: Perrin, 2010.
- Baty, Gaston. *Trois p'tits tours et puis s'en vont ... les théâtres forains de marionnettes à fils et leur répertoire, 1800-1890*. Paris: O. Lieutier, 1942.
- Baty, Gaston, et René Chavance. *Histoire des marionnettes*. 2e édition. Paris: Presses universitaires de France (Que sais-je?, N° 845), 1972. [1953]
- Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques : Salon 1845-1859*. Paris: Michel Lévy, 1868.
- Bayard, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. Paris: les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2008.
- Beaudet, Marie-Andrée. *Les oubliés du romantisme*. Québec: Nota Bene, 2004.
- Bédard, Éric et Myriam D'Arcy. *Enseignement et recherche universitaires au Québec : l'histoire nationale négligée*. Montréal: Fondation Lionel-Groulx, 2011.
- Béguin, Albert. *L'âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Genève: Slatkine reprints, 1993.
- Belmont, Nicole. « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme* (1975), p. 29-38.
- Bensky, Roger-Daniel. *Structures textuelles de la marionnette de langue française*. Paris: A.-G. Nizet, 1969.
- Bernadac, Christian, et Raymond Lalance. *George Sand : dessins et aquarelles*. Paris: P. Belfond, 1992.

- Berthier, Patrick. *Le théâtre au XIXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- Beyer, Uwe. *Harlekin & Arlecchino : Figuren der Commedia dell'Arte in Meissener Porzellan*. Meissen: Staatliche Porzellan-Manufaktur, 1994.
- Bishop, Claire. *Participation*. London; Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery; MIT Press (Documents of contemporary art), 2006.
- Blanc, Charles. *Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle*. Tome I. Paris: Cauville frères, 1845.
- Bonnat, Jean-Louis, et Mireille Bossis. *Écrire, publier, lire les correspondances : Problématique et économie d'un "genre littéraire" : Actes du colloque international: "Les correspondances" tenu les 4-7 octobre 1982 à Nantes*. Nantes: Université de Nantes, 1983.
- Bordeleau, Érik. *Foucault anonymat : essai*. Montréal: Le Quartanier, 2012.
- Bornier, Henri de. *Attila : à propos d'un drame nouveau*. Paris: Dentu : Gervais, 1880.
- Bossis, Mireille. *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*. Paris: Éditions Kimé, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Nouv. éd. Paris: Éditions du Seuil (Points), 1998 [1992].
- Bourdieu, Pierre, et Jean-Claude Passeron. *Les héritiers : les étudiants et la culture*. Paris: Éditions de Minuit, 1964.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: les Presses du réel (Documents sur l'art), 1998.
- . *Postproduction : la culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon: les Presses du réel (Documents sur l'art), 2004.
- Bozzetto, Roger. *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence (Regards sur le fantastique), 2005.
- Brierre de Boismont, Alexandre. *Des Hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*. Paris: G. Baillière, 1845.
- Brion, Marcel. *Art fantastique*. Paris: A. Michel, 1961.
- Brogniez, Laurence, et Véronique Jago-Antoine. «La peinture (d) écrite», *Textyles*, N° 17-18. Bruxelles: Le Cri, 2000.
- Buchet-Ritchey, Nathalie, dir. *George Sand : une écriture expérimentale*. New Orleans: Presses universitaires du Nouveau Monde, 2006.
- Bustarret, Claire, et al. *Dessins d'écrivains : de l'archive à l'œuvre : actes du colloque tenu à l'Abbaye d'Ardenne les 18 et 19 février 2008*. Paris: Éd. le Manuscrit, 2011.
- Caillois, Roger. Édition présentée par Dominique Rabourdin. *Œuvres*. Paris: Gallimard (Quarto), 2008.
- Cameron, Keith. *Le champ littéraire : 1860-1900 : études offertes à Michael Pakenham*. Amsterdam: Rodopi, 1996.
- Cardot, Fabienne. «Le théâtre scientifique de Louis Figuier», *Romantisme* (1989), p. 59-68.
- Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Nouv. éd. Paris: Corti, 1962.

- Centorame, Bruno, et al. *La Nouvelle Athènes, haut lieu du Romantisme: exposition, Paris, Mairie du 9e arrondissement, 18 octobre-2 décembre 2001*. Paris: Action artistique de la Ville de Paris (Paris et son patrimoine), 2001.
- Champsaur, Félicien. *Lulu, roman clownesque*. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1901.
- Champsaur, Félicien. *Lulu, pantomime en 1 acte*. Préface par Arsène Houssaye. Paris: E. Dentu, 1888.
- Chazal Gilles. *Goya graveur : Petit Palais, Musée des beaux-arts de la ville de Paris, 13 mars-8 juin 2008*. Paris: Chaudun : Paris musées, 2008.
- Chesnais, Jacques. *Histoire générale des marionnettes*. Paris: Bordas, 1947.
- Chevereau, Anne. *George Sand : du catholicisme au paraprottestantisme?* Antony: A. Chevereau, 1988.
- Clésinger-Sand, Solange. *Jacques Bruneau*. Paris: Michel Lévy, 1870.
- Corbin, Alain. *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu : 1798-1876*. Paris: Flammarion, 1998.
- Cousin de Grainville, Jean-Baptiste-François-Xavier. *Le dernier homme*. 2e éd. Paris: Ferra aîné, 1811.
- Craig, Edward Gordon. *De l'art du théâtre*. Paris: Odette Lieutier, 1943.
- Dalot, Solange. *Marie des poules : Marie Caillaud chez George Sand*. Provinces mosaïques. Saint-Cyr-sur-Loire: A. Sutton, 2007.
- Daumard, Adeline. «Noblesse et aristocratie en France au XIXe siècle (1814-1900)», *Les noblesses européennes au XIXe siècle. Actes du Colloque de Rome, novembre 1985*. Rome: École française de Rome, 1988, p. 81-104.
- De Laveleye, Émile. *La "Saga" des Nibelungen dans les Eddas et dans le Nord scandinave*. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1866.
- Delacroix, Eugène. *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*. Édition établie par André Joubin. Paris: Impr.-édit. Plon, 1936.
- Delaporte, Marie-Laure. *Des lettres et des peintres : Manet, Gauguin, Matisse : confidences de quarante artistes*. Paris: Beaux-arts éditions : Musée des lettres et manuscrits, 2011.
- Démier, Francis. *La France du XIXe siècle : 1814-1914*. Paris: Éditions du Seuil (Points. Histoire), 2000.
- Dosse, François. *Le pari biographique: écrire une vie*. Paris: Éd. la Découverte, 2005.
- Drouard, Christine. *Solange Sand : ou : La folie d'aimer*. Paris: Belfond, 2009.
- Duranty, Edmond. *Théâtre des marionnettes : répertoire Guignol du XIXe siècle*. 1ère éd. Arles: Actes Sud, 1995.
- Fabre, Jean. *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*. Paris: J. Corti, 1992.
- Fauchereau, Serge. *Peintures et dessins d'écrivains*. Paris: Belfond, 1991.
- Ferri Pisani, Camille. *Lettres sur les États-Unis d'Amérique*. Paris: L. Hachette, 1862.
- Flaubert, Gustave. *Salammbô*. Paris: Michel Lévy, 1863.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. 5 volumes.. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973-2007.
- Fournier, Edouard. *Le théâtre français au XVIe et au XVIIe siècle : ou : choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*. Illustré de portraits en pied coloriés dessinés par MM. Maurice Sand et H. Allouard. Paris: Laplace, Sanchez et cie, 1871.

- Fournier, Édouard. *Le Théâtre Français avant la Renaissance : 1450-1550. Mystères, Moralités et Farces*. Orné du portrait en pied colorié du principal personnage de chaque pièce dessiné par MM. Maurice Sand, H. Allouard, et A. Marie. Paris: Laplace Sanchez et Cie, 1872.
- Fox, Robert. *The culture of science in France, 1700-1900*. Aldershot (England): Variorum, 1992.
- Fraisse, Luc, dir. *Pour une esthétique de la littérature mineure*. Paris: H. Champion (Champion-varia), 2000.
- Freud, Sigmund, Jean-Bertrand Pontalis, et Fernand Cambon. *L'inquiétante étrangeté et autres textes*. Paris: Gallimard (Folio bilingue), 2001.
- Fromentin, Eugène. *Dominique*. Paris: Librairie de L. Hachette, 1863.
- Fromentin, Eugène. *Correspondance d'Eugène Fromentin*. Édition établie par Barbara Wright. Paris: CNRS éd. Universitas, 1995.
- Gamboni, Dario. *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*. Paris: Editions de Minuit, 1989.
- Gaudin, Claude. *La marionnette et son théâtre : le "Théâtre" de Kleist et sa postérité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Gautier, Théophile. *Le capitaine Fracasse*. New York; London: The Century Co., 1930.
- Gengembre, Gérard. *Le théâtre français au 19e siècle (1789-1900)*. Paris: Armand Colin (Collection U), 1999.
- Gilles, Annie. *Images de la marionnette dans la littérature : textes écrits ou traduits en français de Cervantes à nos jours*. Nancy; Charleville-Mézières: Presses universitaires de Nancy; Institut international de la marionnette, 1993.
- Ginzburg, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Lagrasse: Verdier/Poche, 2010.
- Godeau, Florence, et Groupe Écriture de la marge. *Et in fabula pictor : peintres-écrivains au XXe siècle : des fables en marge des tableaux : colloque international, Université Jean Moulin-Lyon III, 1er, 2 et 3 décembre 2005*. Paris: Éditions Kimé, 2006.
- Godeau, Jérôme et al. *George Sand : une nature d'artiste : exposition du bicentenaire de sa naissance : 29 juin-28 novembre 2004, Musée de la vie romantique*. Paris: Paris musées, 2004.
- Goimard, Jacques. *Les chefs-d'oeuvre du fantastique : de E.T.A. Hoffmann à Stephen King*. Paris: Omnibus, 2007.
- Gozzi, Carlo. *The Memoirs of Count Carlo Gozzi, translated into English by J. A. Symonds*. With portrait and original etchings by A. Lalauze. Also with subjects illustrating Italian comedy by M. Sand. 2 volumes. London: J. C. Nimmo, 1890.
- Grasso, Laurent. *Uraniborg : exposition, Paris, Jeu de Paume, 22 mai-23 septembre 2012, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février-28 avril 2013*. Paris; Montréal: Skira-Flammarion ; Jeu de Paume ; Musée d'art contemporain de Montréal, 2012.
- Guattari, Félix. *Psychanalyse et transversalité : essais d'analyse institutionnelle*. Paris: F.Maspero, 1972.
- Haddad, Hubert. *Le nouveau nouveau magasin d'écriture*. Paris: Zulma, 2007.
- Haeckel, Ernst Heinrich Philipp August. *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles*. Paris: C. Reinwald, 1877.

- Heilmann, Ann, et Margaret Beetham. *New woman hybridities : femininity, feminism and international consumer culture, 1880-1930*. London; New York: Routledge (Routledge transatlantic perspectives on American literature), 2004.
- Heinich, Nathalie. *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 2005.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Contes d'Hoffmann*. Traductions sous la direction de Albert Béguin. Illustrations de l'auteur. Paris: Club des librairies de France, 1956.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. Édition d'Albert Béguin. *Fantaisies à la manière de Callot tirées du Journal d'un voyageur enthousiaste, 1808-1815*. Paris: Gallimard (Folio), 1979.
- Houssaye, Henry. *1814*. Paris: Perrin, 1888.
- Huard, Pierre. «L'enseignement libre de la médecine à Paris au XIXe siècle», *Revue d'histoire des sciences* (1974), p. 45-62.
- Junod, Philippe. *Chemins de traverse : essais sur l'histoire des arts*. Gollion: Infolio, 2007.
- Junod, Philippe. *Contrepoints : dialogues entre musique et peinture*. Genève: Contrechamps, 2006.
- Jurkowski, Henryk. *Écrivains et marionnettes : quatre siècles de littérature dramatique en Europe*. Charleville-Mézières: Éditions Institut international de la marionnette, 1991.
- Kaenel, Philippe. *Le métier d'illustrateur 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*. Paris: Messene (Essentiel des thèses), 1996.
- Kaufmann, Vincent. *La faute à Mallarmé : l'aventure de la théorie littéraire*. Paris: Seuil, 2011.
- Kester, Grant H. *Conversation pieces : community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Kleist, Heinrich von. *Essai sur les marionnettes*. Paris: impr.-édit. G.L.M., 1937.
- Krakovitch, Odile. *Hugo censuré : la liberté au théâtre au XIXe siècle*. Paris: Calmann-Lévy, 1985.
- La Sicotière, Léon de. *Les faux Louis XVII*. Paris: Revue des questions historiques, 1882.
- Lamarck, Jean-Baptiste de Monet de. *Philosophie zoologique : ou : Exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*. Paris: Dentu, 1809.
- Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1924.
- Lapassade, Georges. *Groupes, organisations et institutions*. Paris: Gauthier-Villars, 1967.
- . *L'Arpenteur : un sociodrame en cinq actes*. Paris: Epi, 1971.
- Laplace-Claverie, Hélène, Sylvain Ledda et Florence Naugrette. *Le théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*. Boynes: Éditions L'Avant-Scène théâtre, 2008.
- Le Goff, Jacques. *Saint Louis*. Paris: Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1996.
- Lecomte, Louis-Henry. *Histoire des théâtres de Paris : Les Folies-Nouvelles. 1854-1859-1871-1872-1880*. Paris: H. Daragon, 1909.
- Lemaire, Gérard-Georges. *Histoire du Salon de peinture*. Paris: Klincksieck (Klincksieck études), 2004.

- Lemaître, Jules. *Impressions de théâtre. 8e série: Corneille. Scarron. Molière. Racine. Sophocle. Casimir Delavigne. Alexandre Dumas. Ibsen. Bioernson. Gerhart Hauptmann. Maeterlinck. Henry Fouquier. Victorien Sardou. Pierre Loti. Pailleron. Brieux. Courteline. Bouchor*. Paris: H. Lecène et H. Oudin (Nouvelle bibliothèque littéraire), 1895.
- Lemercier de Neuville, Louis. *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*. Paris: Calmann Lévy, 1892.
- . *I pupazzi*. Paris: E. Dentu, 1866.
- Linarès, Serge. *De la plume au pinceau : écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*. Valenciennes: Presses universitaires de Valenciennes, 2007.
- . *Écrivains artistes : la tentation plastique : XVIIIe-XXIe siècle*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2010.
- Lourau, René. *L'instituant contre l'institué*. Paris: Éditions Anthropos (Sociologie et révolution), 1969.
- Lubin, Georges. «Dossier George Sand», *Romantisme* (1976), p. 86-93.
- Machinal, Hélène, dir. «Fantastique et Science», *Otrante* N° 26, Paris : Éditions Kimé, 2009.
- Madelénat, Daniel. *La biographie*. Paris: Presses universitaires de France (Littératures modernes), 1984.
- Magnin, Charles. *Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris: Michel Lévy frères, 1852.
- . *Les Origines du théâtre moderne : ou : Histoire du génie dramatique depuis le Ier jusqu'au XVIe siècle, précédée d'une introduction contenant des études sur les origines du théâtre antique*. Paris: L. Hachette, 1838.
- Maindron, Ernest. *Marionnettes et guignols : Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*. Paris: Juven, 1900.
- Manceron, Gilles. *Segalen*. Paris: J.-C. Lattès, 1991.
- Mark-Spire, Thérèse. «George Sand et le Berry», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, p. 193-207.
- Martin-Dehaye, Sophie. *George Sand et la peinture*. Paris: Royer (Saga Lettres), 2006.
- Martin-Fugier, Anne. *La vie d'artiste au XIXe siècle*. Paris: L. Audibert, 2007.
- Martinez, Ariane. *La pantomime, théâtre en mineur 1880-1945*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2008.
- Maurois, André. *Olympio : ou : La vie de Victor Hugo*. 2 volumes. Paris: Hachette (Le Cercle du livre de France), 1954.
- Mellier, Denis. *Textes fantômes : fantastique et autoréférence*. Détours littéraires. Paris: Éditions Kimé, 2001.
- Miller, Nancy K. *The Poetics of gender*. New York: Columbia University Press (Gender and culture), 1986.
- Miquel, Pierre. *Le paysage français au XIXe siècle : 1824-1874 : L'École de la nature*. Maurs-la-Jolie: Éd. de la Martinelle, 1975.
- Miquel, Rolande, et Pierre Miquel. *Théodore Rousseau : 1812-1867*. Paris: Somogy, 2010.
- Molière. *Oeuvres complètes de Molière*. Nouvelle édition, précédée d'une introduction par Jules Janin, ornée de portraits en pied coloriés, dessinés par MM. Geffroy et Maurice Sand. Paris: Laplace Sanchez et Cie, 1871.

- Moreau-Vauthier, Charles. *Gérôme, peintre et sculpteur : l'homme et l'artiste, d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*. Paris: Hachette, 1906.
- Moreau de Jonnés, Alexandre-César. *Ethnogénie caucasienne : recherches sur la formation et le lieu d'origine des peuples éthiopiens, chaldéens, syriens, hindous, perses, hébreux... etc.* Paris: J. Cherbuliez, 1861.
- Mozet, Nicole. «George Sand, Colloque de Cerisy», *Romantisme* (1986), p. 121-22.
- Naugrette, Florence. *Le théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*. Paris: Seuil, 2001.
- Nerval, Gérard de. *Les Filles du feu : nouvelles*. Paris: D. Giraud, 1854.
- Nerval, Gérard. *Oeuvres complètes*. 3 volumes. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1984-1993.
- Ory, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris: Presses universitaires de France (Que sais-je?, N° 3713), 2004.
- Palacio, Jean de, et Henry Céard. *Pierrot fin-de-siècle : ou : Les métamorphoses d'un masque*. Paris: Librairie Séguier, 1990.
- Pieyre de Mandiargues, André. *Les monstres de Bomarzo*. Photographies de Georges Glasberg. Paris: Grasset (La Galerie en images), 1957.
- Plassard, Didier. *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1992.
- . *Les mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*. Charleville-Mézières: Institut international de la marionnette, 1996.
- Poe, Edgar Allan. *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Ouvrage traduit par Charles Baudelaire. Paris: Michel Lévy, 1858.
- . *Histoires extraordinaires*. Ouvrage traduit par Charles Baudelaire. Paris: Michel Lévy, 1856.
- . *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris: Michel Lévy, 1857.
- . *Histoires extraordinaires : Nouvelles histoires extraordinaires*. Traduites par Charles Baudelaire. Paris: A. Quantin, 1884.
- Poirrier, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. Paris: Seuil (Points. Histoire. L'histoire en débats), 2004.
- Powell, David A., et Shira Malkin. *Le siècle de George Sand*. Amsterdam: Rodopi (Études de langue et littérature françaises), 1998.
- Prat, Louis-Antoine. *Le dessin français au XIXe siècle*. Paris: Louvre Éditions; M'O Somogy, 2011.
- Praz, Mario. «Bizarre Sculpture : Byways of Italian Mannerism and the Baroque», *Art news annual*, 1957. New York: Art Foundation Press, 1956.
- Quatrefages, Armand de. *Physiologie comparée : métamorphoses de l'homme et des animaux*. Paris: J.-B. Baillière et fils, 1862.
- Rabelais, François. *Oeuvres de François Rabelais contenant la vie de Gargantua et celle de Pantagruel*. Illustrations par Gustave Doré. Paris: J. Bry aîné, 1854.
- Rameix, Christophe, et Alain Decotigny. *Impressionnisme et postimpressionnisme dans la vallée de la Creuse*. Joué-lès-Tours: C. Pirot la Simarre, 2012.
- Rasmussen, Anne. «Critique du progrès, "crise de la science" : débats et représentations du tournant du siècle», *Mil neuf cent* (1996), p. 89-113.

- Redon, Odilon. *Nouvelles et contes fantastiques, présentation des textes et choix des illustrations par Alexandra Strauss*. Paris: RMN-Grand Palais Musée d'Orsay, 2011.
- Redon, Odilon. *Nouvelles et contes fantastiques*. Paris: RMN-Grand Palais-Musée d'Orsay, 2011.
- Regard, Frédéric, et Equipe de recherche sur les systèmes d'écriture du monde anglophone. *La biographie littéraire en Angleterre, XVIIe-XXe siècles : configurations, reconfigurations du soi artistique*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999.
- Regnard, Jean-François. *Oeuvres complètes de Regnard*. Nouvelle édition, précédée d'une Introduction par M. Édouard Fournier. Ornée de portraits en pied coloriés dessinés par MM. Émile Bayard et Maurice Sand. Paris: Laplace Sanchez et Cie, 1875.
- Rey, Alain. *Miroirs du monde: une histoire de l'encyclopédisme*. Paris: Fayard, 2007.
- Rioux, Jean-Pierre, et Jean-François Sirinelli. *Pour une histoire culturelle*. Paris: Éditions du Seuil (Univers historique), 1997.
- Rioux, Jean-Pierre, et al. *Histoire culturelle de la France*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- Roux, Louis. *Dénominateurs communs aux arts et aux sciences: actes d'un colloque*. Saint-Etienne: CIEREC, 1986.
- Sanchez, Pierre, et Xavier Seydoux. *Les catalogues des Salons des beaux-arts*. 22 volumes. Paris: L'échelle de Jacob, c1999-.
- Sand, George. *Correspondance 1812-76 : I-VI*. Paris: Lévy, 1882.
- . *Histoire de ma vie*. 20 vols. Paris: V. Lecou, 1854.
- . *Impressions et souvenirs*. Paris: Michel Lévy frères, 1873.
- . *L'Homme de neige*. Paris: L. Hachette, 1859.
- . *Légendes rustiques*. Dessins de Maurice Sand, texte de George Sand. Paris: A. Morel, 1858.
- . *Oeuvres autobiographiques, Histoire de ma vie*. Texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin. 2 volumes. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1970.
- . *Œuvres illustrées*. 9 volumes. Paris: J. Hetzel, 1852-1856. (Les trois premiers tomes sont illustrés par Tony Johannot et les six tomes suivants par Maurice Sand.)
- . *Promenades autour d'un village : Journal de Gargilesse*. Saint-Cyr-sur-Loire: C. Pirot, 1984.
- . *Questions d'art et de littérature*. Paris: Calmann Lévy, 1878.
- . *Questions d'art et de littérature*. Édition établie par Henriette Bessis et Janis Glasgow. Paris: Des femmes, 1991.
- Sand George, et Eugène Delacroix. *Correspondance : le rendez-vous manqué*. Édition établie par Françoise Alexandre. Paris: les Éditions de l'Amateur (Regard sur l'art), 2005.
- Sand, George. *Le diable à Paris : 1845-1846 ; Le diable aux champs : 1857*. Édition établie et annotée par Jeanne Goldin. Paris: Honoré Champion (Textes de littérature moderne et contemporaine), 2009.
- Sand, George, Théophile Lavallée, et Paul Gavarni. *Le Diable à Paris : Paris et les Parisiens : moeurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris : tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc.* 2 volumes. Paris: J. Hetzel, 1845-1846.

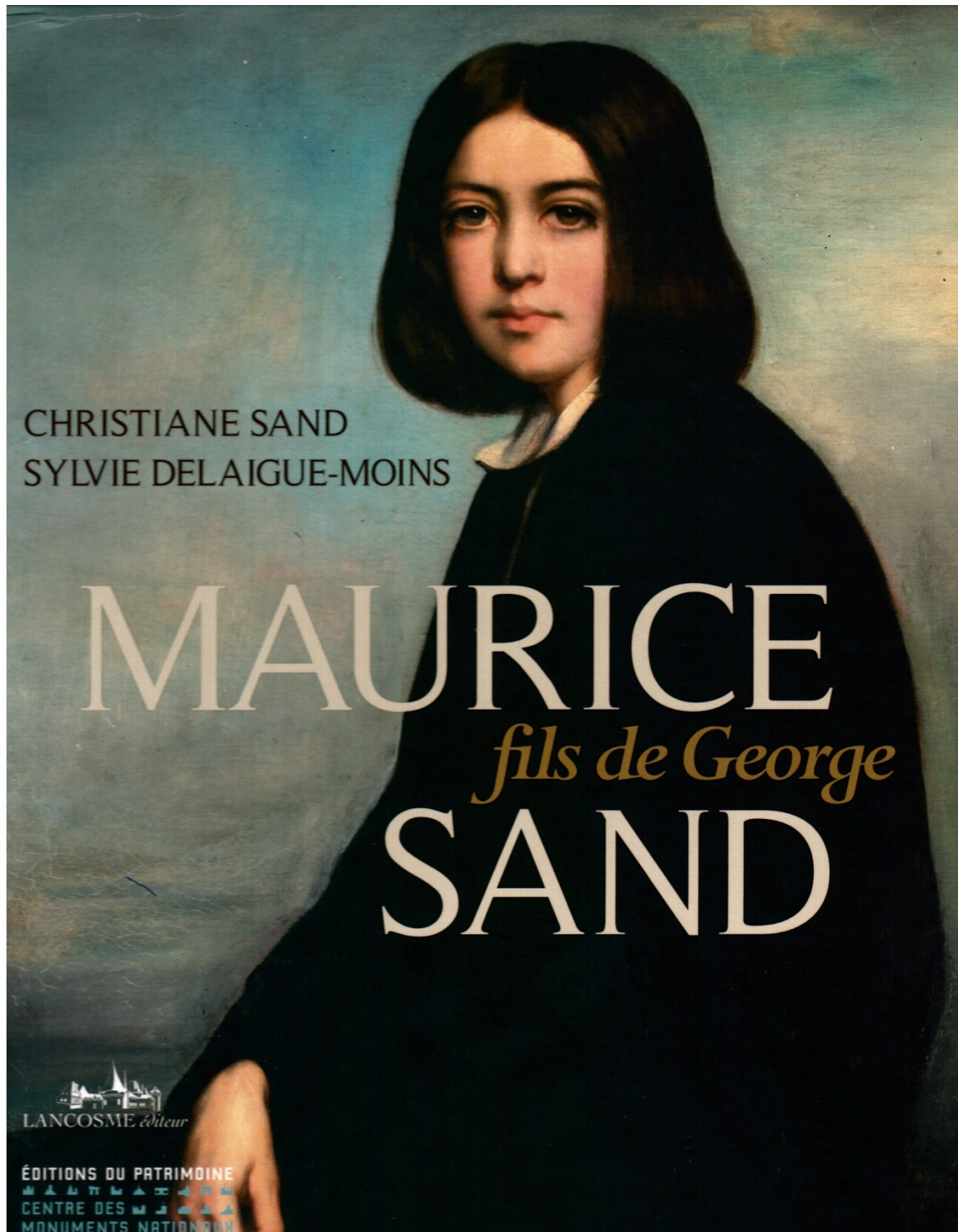
- Sand, George, et Alexandre Manceau. *Agendas*. 5 volumes. Textes transcrits et annotés par Anne Chevereau. Paris: J. Touzot, 1990-1993.
- Sand, George. *George Sand critique : 1833-1876 : textes de George Sand sur la littérature*. Édition établie sous la direction de Christine Planté. Tusson: Du Lérot, 2006.
- Sand, George, Maurice Sand et Delaville. *Histoire du véritable Gribouille*. Vignettes par Maurice Sand; gravures de Delaville. Paris: J. Hetzel et Cie (Petite bibliothèque blanche), 1867.
- Sarment, Jacqueline, dir. *Dessins d'écrivains français du XIXe siècle : exposition, 25 novembre 1983 - 26 février 1984, Maison de Balzac, Ville de Paris*. Paris: Maison de Balzac, 1983.
- Scarron, Paul. *Scarron. Théâtre complet*. Nouvelle édition, précédée d'une notice biographique par M. Édouard Fournier. Illustrée de gravures coloriées par MM. E. Bayard, M. Sand et L. Fournier. Paris: Laplace Sanchez et Cie, 1879.
- Schaeffer, Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard (NRF essais), 1992.
- Schneider, Marcel. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris: Fayard, 1985.
- Schor, Naomi. *George Sand and idealism*. New York: Columbia University Press (Gender and culture), 1993.
- Segalen, Victor. *"Les Synesthésies" et l'école symboliste*. Saint-Clément-la-Rivière: Éditions Fata Morgana (Explorations), 1981.
- Steinmetz, Jean-Luc. *La littérature fantastique*. Paris: Presses universitaires de France (Que sais-je?, N° 907), 1990.
- Thierry, Amédée. *Histoire d'Attila et de ses successeurs jusqu'à l'établissement des Hongrois en Europe : suivie des légendes et traditions*. Paris: Didier et Cie, 1856.
- . *Histoire des Gaulois*. Paris: Didier, 1858.
- Thuillier, Guy. «Les Masques de Boucher de Perthes», *La Revue administrative* (1961), p. 488-497.
- Tillard, Patrick. *De Bartleby aux écrivains négatifs: une approche de la négation*. Montréal: Le Quartanier, 2011.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Tricot, Michelle. *Solange : fille de George Sand*. Paris: l'Harmattan, 2004.
- Tricot, Michelle, et Christiane Sand. *L'ami de George Sand en Berry : Edmond Plauchut, le tartarin de Nohant*. La Crèche: Geste éd., 2009.
- Vaillant, Alain. *L'histoire littéraire*. Paris: A. Colin, 2010.
- Verne, Jules. *Salon de 1857*. Paris: Revue des beaux-arts, 1857.
- Verne, Jules. *Vingt mille lieues sous les mers : Voyages extraordinaires*. Paris: J. Hetzel, 1871.
- Vidal-Naquet, Pierre. *L'Atlantide : petite histoire d'un mythe platonicien*. Paris: Les Belles lettres, 2005.
- Viegnes, Michel J. *Le fantastique*. Paris: Flammarion, 2006.
- Wentz Linowitz, Debra. *Les profils du "Théâtre de Nohant" de George Sand*. Paris: A.-G. Nizet, 1978.
- Winock, Michel. *Flaubert*. Paris: Gallimard (NRF Biographies), 2013.

Catalogue de la Bibliothèque de Mme George Sand et de M. Maurice Sand. Vente aux enchères du 24 février au 3 mars 1890. Paris: Librairie des amateurs A. Ferroud, 1890.

George Sand : colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 1981. Paris: SEDES-CDU, 1983.

L'ange du bizarre le romantisme noir de Goya à Max Ernst. Exposition présentée au Städel Museum, Francfort-sur-le-Main, 26 septembre 2012 - 20 janvier 2013, et au Musée d'Orsay, Paris, 5 mars - 9 juin 2013. Ostfildern (Allemagne): Hatje Cantz Verlag, 2013.

ANNEXE - ILLUSTRATIONS



1. Couverture de l'album : Sand, Christiane, et Sylvie Delaigue-Moins. *Maurice, fils de George Sand*. 2010. (Portrait de Maurice Sand enfant, par Auguste Charpentier. Huile sur toile. Nohant. Maison de George Sand.)



2. Sand, Maurice. *Le premier consul à cheval*. Fusain. Dedicacé à « Son Altesse impériale, Mgr le Prince Napoléon Bonaparte ». Musée du Louvre. Département des arts graphiques. RF3927. Reproduction communiquée et autorisée par Art Resource (New York), mandataire du Louvre en Amérique du Nord, le 4 novembre 2014.



3. Sand, Maurice. *Halte des soldats de Napoléon*. Huile sur toile. Musée George Sand et de la Vallée noire, La Châtre. Reproduction communiquée et autorisée par le Musée, le 16 octobre 2014.



4. Deux vues de l'atelier de Maurice Sand à Nohant. DBD08-0324, DBD08-0329. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © David Bordes CMN. Reproduction communiquée et autorisée par le CMN, 4 novembre 2014.



Théâtre des Marionnettes (représentation dans l'atelier de M. Maurice Sand).

5. Sand Maurice. Gravure. *Théâtre des Marionnettes (représentation dans l'atelier de M. Maurice Sand)*. Le Monde illustré. 24 avril 1858, p. 269. Source : BnF-Gallica.



6. Sand, Maurice. *Gargantua Chapitre IX : De l'enfance de Gargantua*. Fonds Rabelais : gouaches et dessins de Maurice Sand pour une édition de Rabelais par George Sand (1842-1850). Médiathèque centrale d'Agglomération Émile-Zola (Montpellier). Cote : gouaches_005. Reproduction communiquée et autorisée par la Médiathèque le 20 novembre 2014.



7. Sand, Maurice. *Gargantua Chapitre XLVIII : Guerre picrocholine*. Source : voir illustration 6. Cote : gouaches_016.



8. Sand, Maurice. *Pantagruel Chapitre IX : Comment Pantagruel trouva Panurge qu'il aima toute sa vie.*
Source : voir illustration 6. Cote : gouaches_021.



9. Sand, Maurice. *Nohant, 21 août 1856*. Crayon sur papier. 18.5 x 14 cm. *Carnet de voyage No. 4, 1855 (suite) à 1860*. Bibliothèque historique de la Ville de Paris (BHVP). Inventaire 76354-29. Reproduction communiquée et autorisée le 7 novembre 2014.



10. Sand, Maurice. *La chaîne des volcans de Clermont au Mont-Dore et la grande coulée de laves à Randanne, août 1873 Le puy de Sancy, les Gorges d'enfer et la vallée de Mont-Dore, 15 août 1873.* Crayon sur papier, *Carnet de voyage no. 7, 1862 à 1876.* Source : voir illustration 9. Inventaire 76361-10.



11. Sand, Maurice. *Forêt de Compiègne, 16 mai 1856. Champlieu (La Tournelle), cirque mérovingien près Compiègne, 17 mai 1856.* Crayon sur papier. *Carnet de voyage No. 4 1855 (suite) à 1860.* Source : voir illustration 9. Inventaire 76354-26.



12. Sand, Maurice. *Des éléphants dans le Cher! Comme aux âges antédiluviens, tronc de palmier fossile, dans le jardin de G. Tourangin, St-Florent-sur-Cher, septembre 1867; la quintuple allée de chênes du château de Castelnau près St-Florent-sur-Cher.* Crayon sur papier. *Carnet de voyage No 7, 1862 à 1876.* Source : Voir illustration 9. Inventaire 76360-29.

Incroyable à Constantinople
10 - Janvier 1847.

24



Le grand chef des eunuques
(M^e. G. Sand.)

- « Commandeur des croyants, il est quatre heures du matin. Allons nous coucher. »

10 janvier 1847

13. Sand, Maurice. *Le grand chef des eunuques* (Mme G. Sand.) 10 janvier 1847. Recueil des principaux types créés avec leurs costumes sur le théâtre de Nohant. Département des estampes et de la photographie, Bibliothèque nationale de France. Fac-similé paru dans George Sand et le Théâtre de Nohant, Paris : Les Cent Une, 1930. Source : Collection L.B.

Daniel.
30 octobre 1857



Christian Waldo. (1^{er} acte)
(Maurice.)

« Et surtout, ayons soin de l'âne ! »

30 octobre 1857

14. Sand, Maurice. *Christian Waldo* (1^{er} acte) (Maurice) 30 octobre 1857. Source : voir illustration 13.

La morte vivante.
20 novembre 1859.



Le remord de Solidoro.
(Mandinet.)

15. Sand, Maurice. *La morte vivante* (Jardinet) 20 novembre 1859. Source : voir illustration 13.



MAURICE DEL.



M.SAND.
Le faucheur. — Dessin de M. Maurice Sand.



M.SAND. A. LAVIELLE.
La pastoure. — Dessin de M. Maurice Sand.

sont mieux soignés, mais le ménage est aux abois quand le choix définitif : ils se font passer, de nez en nez, une immense paire de lunettes grotesques, ils se tiennent de longs
 Enfin le choix est fait. On dresse des cordes au pied du chou dans tous les sens. Un trépan

ut cela un enseignement naïf, grossier
t son moyen âge, mais qui fait toujours
ssis-
ave
; fil-
eint
ser ;
de
plus
ussi

ce
sant
por-
hou
anté
Ce
blé-
ma-
cet
, ce
sans
nys-
ris-
de
an-
jar-
oins
dins
l'an-
ulte
mes
sant
pri-
nta-
une
solie
e on
s les

, le
logis

rage l'emporte ; mais il y reste quelquefois assez longtemps
pour qu'en le voyant verdier ou se sécher on puisse tirer des

cierges. Au prochain carrefour on s'arrê
au pied de la grande croix de bois qui r

tres
petit
ment
coper
refou
Cet é
plant
bièm
mage
qui
cours
pagn
derni
qu'ils
prièr
n'est
carre
entou
croix
Elles
ce qu
pouss
troup
tueux
jouen
cher,
et b
pieds
d'ent
on ra
on s'a
modie
jette
le ce
remel
profo
part j
de la
plus a
ligieu
simpl



L'enterrement. — Dessin de M. Maurice Sand.

e blan-
in che-
ore en
simple
parlent
g-froid
is suc-
ayeur,
aucun
, la dé-
, parce
à une
lans le
t assu-
récisé-
me, ni
aireau,
s quel-
e tout
s! Ce-
appa-
in, soit
iation,
ur flot-
e sous
s. Des
et trop
e pour
l n'y a
ur vi-
annon-
ements
nfuient
ela est
sont-ils
Pour-
les vo-
luisent
at? Ja-
en dé-
. Sont-



Les lavandières de nuit.

isants? On a tant tiré de coups de fusil
aurait bien, par hasard, et en dépit de

heures, dans une traîne charmante qui court en serpen-
tant et en bondissant, pour ainsi dire, sur le flanc on-

aboyer. Il passa sans trop regarder; n
fait quelques pas, qu'il entendit marc

cette
sourc
vaillai
et d'a
au me
que. M
encor
j'épro
je n'e
de pe
gnanc
cible.
min s
la têt
arriva
pensai
avoirs
peur,
chem
ne m'
sur m
Une
même
des ét
deux
venait
assure
mangé
que je
tir; il
brïole
Son cl
il mit
monté
ord d
fossé
vaient
daient
activit
Son c
à cou

La chasse à baudet.

endre
s, qui
ur la
tête,
e, le
a fou-
niers,
le se-
incen-
ur re-
noyés,
e saï-
ts que
, et de
; et les
le père
c d'ar-
. Il ne
croira.
ups en
, peut-

it dont
andue,
; elle a
de can-
z nous,
baudet,
et gro-
surable
nt. On
olonté,
is pay-
se que
oit pas,
ou un
J'ai cru
et pou-



La grand'bête.

Dans
autour
nent les
che, c'
veau d
gent q
tions a
sont m
contre
ques c
osé les
cepend
les gr
danser
frères
de mi
voitise

Dan
coupé
tiles,
promé
époq
ment
rôder
met c
hurle
les l
Cette
qu'ell
que
tours
nos c
vu la
bête,
vent
de la
l'ont
la gr

La Comédie italienne.

en-
ire,
otre
au
ns.
uis
du
'au
è-
on
co-
ui-
r-
au
V,
n,
la
tes
rt,
là
on

n-
se
re
le
ar
s.
à-
à
de
x-
u-
ù
rs
ne
ne
te
it



Types de l'ancienne comédie italienne. — Dessin de Maurice Sand; gravure d'Adrien Lavieille.

qui est original dans la comédie ita-
ppartient et n'appartient qu'à elle, c'est

ques-uns d'entre eux sont nés certainement avant le chris-
tianisme; ils ont traversé le moyen âge dans la voiture du

rusé, grand diseur de bons mots
p's autrement anjourd'hui. —

21. Sand, Maurice. *Types de l'ancienne comédie italienne*. L'Illustration N° 484, 5 juin 1852.
Source : Collection L.B.

taien. Le maccus | « un villageois ramené à la manière du paysan faisant vo-
régulière, mais | « loutiers la bête, mais assez subtil dans ses idées, en même



22. Sand, Maurice. *Le docteur et Gilles*. L'Illustration N° 484, 5 juin 1852. Source : collection L.B.

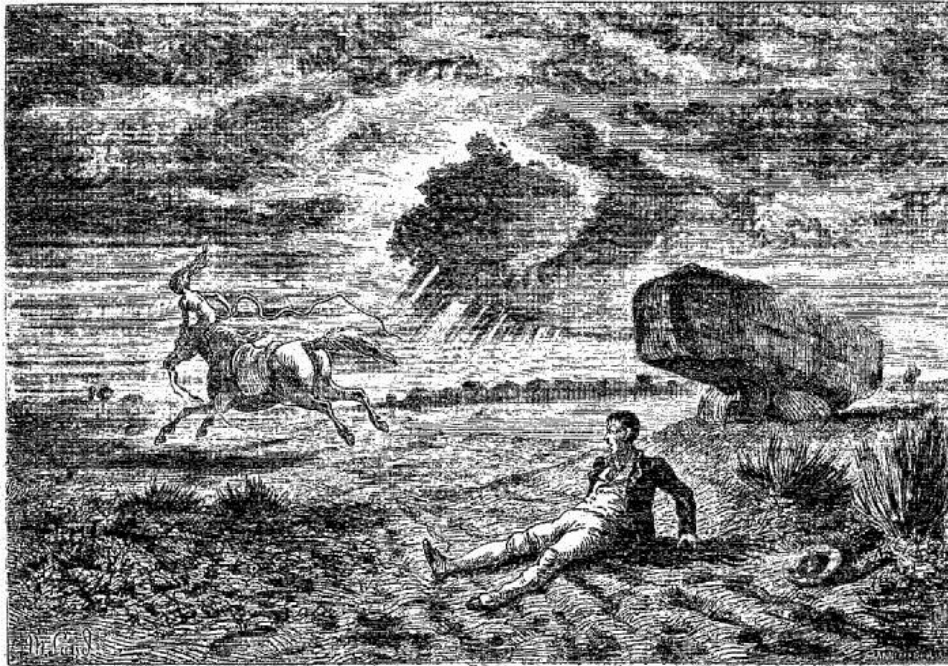
sification, reconnaissons seulement qu'elle renversait toutes les idées antérieurement admises. Les âges précédents, partant du principe de guerre comme l'état normal de la société, mettaient au premier rang l'homme d'épée qui défend son pays contre l'ennemi du dehors, au second rang l'homme de robe qui le protège contre l'ennemi intérieur, et au dernier, le laboureur ainsi que l'artisan. Partant de l'idée de paix comme devant être le but de toute réunion d'hommes organisée, Turgot donnait la prééminence aux

paisibles producteurs sur tous les autres fonctionnaires sociaux. C'était, en ce temps-là, une idée nouvelle.

La fin à la prochaine livraison.

LES LÉGENDES RUSTIQUES.

Dans plusieurs tableaux et dessins admis cette année à l'Exposition de peinture, un artiste de beaucoup d'imagina-



Salon de 1857; Peinture. — Le follet d'Epnell, par M. Maurice Sand.

tion et d'esprit, aimé du public, M. Maurice Sand, s'est attaché à reproduire les légendes fantastiques de cette partie de la France que l'on appelait autrefois le bas Berry, et qui a conservé dans ses croyances populaires, comme dans son aspect pittoresque, un cachet, pour ne pas dire un parfum d'ancienneté très-caractéristique. Grâce au ciel, les mauvaises superstitions ont diminué, les maladies épidémiques que l'on appelait la *Grand'mort* ont disparu avec les eaux stagnantes et les terres incultes. Le pays est généralement bien cultivé et les mœurs sont devenues fort douces; mais la poésie à la fois sombre et burlesque des antiques légendes vit encore dans les imaginations et défraye les veillées d'hiver, tandis que la campagne conserve en mille endroits, grâce à certaines habitudes agricoles traditionnelles, une physio-

les plus effrayantes. Dans le brouillard du crépuscule, ou quand la lune, à son lever, argente de lueurs obliques les fonds humides, ces monstres, plantés au bord des chemins, semblent étendre sur le passant des bras désespérés ou pencher vers lui des têtes menaçantes.

La largeur démesurée des chemins de pâture communale est encore un caractère particulier au bas Berry. Leurs vastes sinuosités, rayées d'herbe courte et de déchirures rougeâtres, donnent à certains points de vue un air d'abandon capricieux qui rappelle l'abandon primitif où se trouvait la terre, lorsqu'elle n'était pour l'homme nomade qu'un lieu de passage et de campement.

En d'autres endroits de cette province, le sol a pu trouver dans la petite culture ou dans la gestion de la grande pro-

de l'industrie. Comme il se passera encore peut-être des siècles avant que les besoins de la poésie et les exigences de l'art soient pris en considération par les sociétés, il est à présumer que le progrès industriel détruira de plus en plus les plantes séculaires, ou qu'il ne donnera de longtemps à aucune plante élevée le droit de vivre au delà de l'âge strictement nécessaire à son exploitation. Déjà la forêt de Fontainebleau a souffert de ces idées positives, et des pro-



Vue dans une forêt du Nord. — Dessin de Maurice Sand.

vinces entières se sont dépouillées, à la même époque, de leurs grands chênes et de leurs pins majestueux. Nous savons tous, autour de nous, des endroits regrettés où, dans notre jeunesse, nous avons délicieusement rêvé sous des arbres impénétrables au soleil et à la pluie, et qui ne présentent plus que des sillons ensemencés ou d'humbles taillis.

Ce n'est pas seulement en France que ces magnifiques ornements de la terre ont disparu. Dans nos voyages, nous

les avons toujours cherchés et nous nous sommes convaincus que sur de grandes étendues de pays ils n'existent plus. On fait très-bien des journées de marche en France, en Italie et en Espagne, sans rencontrer un seul massif véritablement important, et, dans les forêts mêmes, il n'est presque plus de sanctuaires réservés au développement complet de la vie végétale.

Un des plus beaux endroits de la terre serait le golfe de

la Spezia, sur la côte du Piémont, si les grands arbres n'y manquaient absolument. Montagnes gracieuses et fières, sol luxuriant de plantes basses, mouvements de terrain pittoresques, couleur chaude et variée des terrains mêmes, crêtes

neigeuses dans le ciel, horizons maritimes admirablement encadrés, tout y est, excepté un seul arbre imposant. La montagne et la vallée ne demandent cependant qu'à en produire. Mais aussitôt qu'un pin vigoureux s'élance au-dessus



Vue dans une forêt italienne. — Dessin de Maurice Sand.

des taillis jetés en pente jusqu'au bord des flots, la marine s'en empare, et même le jeune arbre à peine grandi est condamné à aller flotter sur le dos de la petite chaloupe côtière.

Si de là vous suivez l'Apennin jusqu'à Florence, et de Florence jusqu'à Rome, vous trouvez partout, au sein d'une nature splendide de formes, sa plus belle parure, la haute végétation, absente par suite de l'aridité des mon-

tagnes, ou supprimée par la main de l'homme, qui ne respecte que l'olivier, le plus utile, mais le plus laid des arbres, quand il n'est pas sept ou huit fois centenaire.

La campagne de Rome, jadis si riche de jardins et de pares touffus, est désormais, on le sait, une plaine affreuse où l'œil ne se repose que sur des ruines; mais au sortir de cette campagne romaine, si mal à propos vantée, quand on a gravi les premières pentes volcaniques des monts Latins,



Vue dans le parc de la villa Aldobrandini, à Frascati. — Dessin de M. Maurice Sand.

26. Sand, Maurice. *Vue dans le Parc de la villa Aldobrandini, à Frascati*. Le Magasin pittoresque. N° 24, 1856, p. 97. Source : Collection L.B.



Composition et dessin de M. Maurice Sand.

27. Sand, Maurice. *La maison déserte*. Le Magasin pittoresque. N° 24, 1856, p. 285. Source : Collection L.B.



28. Sand, Maurice. *Le Moine des Étangs-Brisses*. PHBD04-0060. Pôle Images. Centre des monuments nationaux. © Philippe Berté/CMN. Reproduction communiquée et autorisée par le CMN, le 4 novembre 2014.



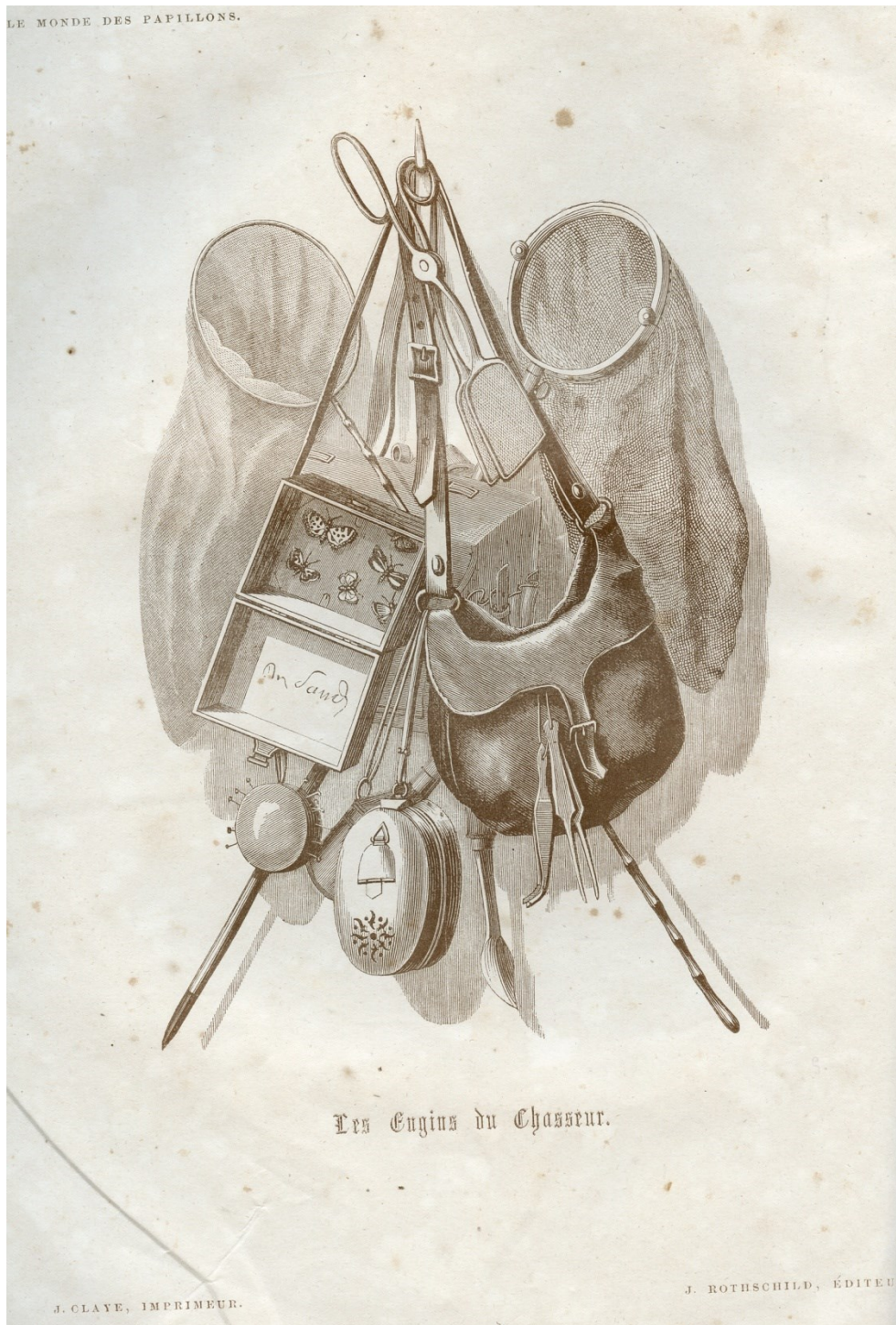
29. Sand, Maurice. *Le Lupeux*. PHBD04-0059. Pôle Images. Centre des monuments nationaux. © Philippe Berté/CMN. Reproduction communiquée et autorisée par le CMN, le 4 novembre 2014.



30. Sand, Maurice. *Le grand Bissexte*. Huile sur toile. 55 x 81 cm. Musée du Berry (Bourges). Reproduction communiquée par le Musée (basse définition) et autorisée le 30 octobre 2014.



31. Couverture : *Légendes rustiques*. A. Morel et Cie. 1858. Source : BnF-Gallica.



32. Page liminaire : *Les engins du chasseur*. Sand, Maurice, et A. Depuiset. *Le Monde des Papillons*. 1867. Source : Collection L.B.



CONSUELO

NOTICE

Ce long roman de *Consuelo*, suivi de *la Comtesse de Rudolstadt* et accompagné, lors de sa publication dans la *Revue indépendante*, de deux notices sur *Jean Ziska* et *Procope le Grand*, forme un tout assez important comme appréciation et résumé de mœurs historiques. Le roman n'est pas bien conduit. Il va souvent un peu à l'aventure, a-t-on dit; il manque de proportion. C'est l'opinion de mes amis, et je la crois fondée. Ce défaut, qui ne consiste pas dans un *décousu*, mais dans une *sinuosité* exagérée d'événements, a été l'effet de mon infirmité ordinaire : l'absence de plan. Le corrigé ordi-

plut, et on m'engagea à le développer, en me faisant pressentir tout ce que le dix-huitième siècle offrait d'intérêt sous le rapport de l'art, de la philosophie et du merveilleux, trois éléments produits par ce siècle d'une façon très-hétérogène en apparence, et dont le lien était cependant curieux et piquant à établir sans trop de fantaisie.

Dès lors, j'avancai dans mon sujet, au jour le jour, lisant beaucoup et produisant aussitôt, pour chaque numéro de la *Revue* (car on me priait de ne pas m'inter-



Elle regardait le sable du sentier... (Page 126.)

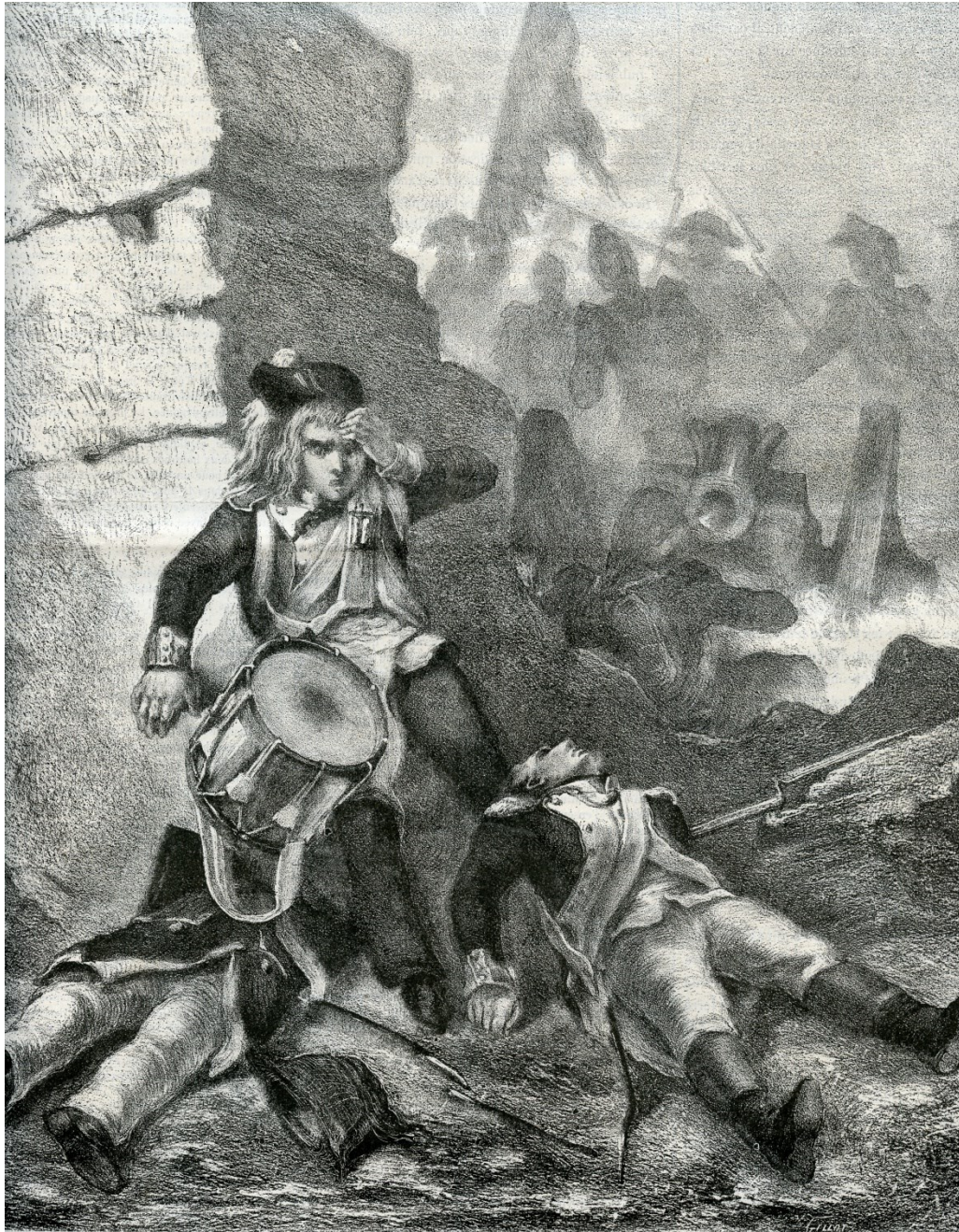
un endroit complètement sombre, où aussitôt il alluma la lanterne dont il s'était muni; et après quelques détours dans des galeries souterraines assez semblables à celles que Consuelo avait déjà parcourues avec lui, ils se trouvèrent à une porte de la cellule opposée à celle qu'elle avait franchie la première fois.

« Cette construction souterraine, lui dit Albert, a été destinée dans le principe à servir de refuge, en temps de

dans l'attitude d'une dernière prière à l'heure du dernier sommeil, m'ont prouvé qu'un solitaire y avait achevé pieusement et paisiblement son existence mystérieuse. Nos paysans croient que l'âme de l'ermite habite encore les entrailles de la montagne. Ils disent qu'ils l'ont vue souvent errer alentour, ou voltiger sur la cime au clair de la lune; qu'ils l'ont entendue prier, soupirer, gémir, et même qu'une musique étrange et incompréhensible est venue parfois, comme un souffle à peine saisissable,



35. Sand, Maurice. *Villa Aldobrandini*, 17 avril 1855 (Tirage de la gravure exécutée d'après le dessin précédent). Crayon sur papier. *Carnet de voyage No. 3, 1855, voyage en Italie*. ©BHVP/Roger-Viollet. Inventaire 76353-15. Reproduction communiquée et autorisée le 7 novembre 2014.



SAND, PINX.

ÉMILE VERNIER

LE PREMIER COUP DE FEU

37. Sand, Maurice. *Le premier coup de feu*. Le Musée français, N° 69, septembre 1860, p. 70.
Source : Collection L.B.



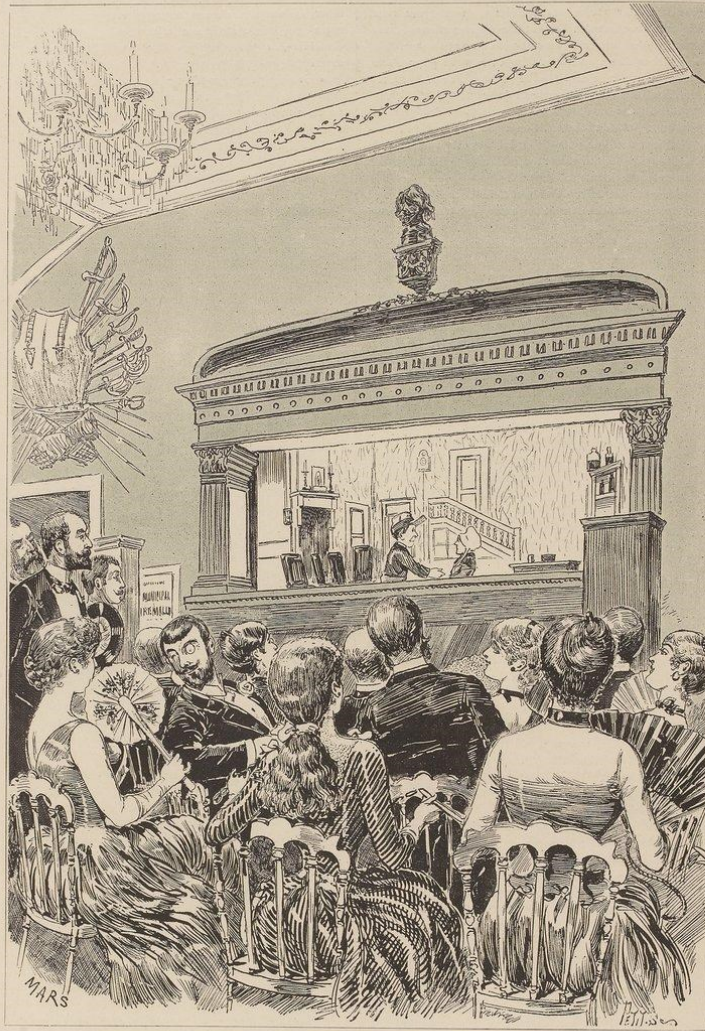
38. Sand, Maurice. Dessin original, crayon sur papier. (*Visages d'autochtones*, au recto). Signé au verso : *To Miss Mary my kind wishes. Maurice Sand*. Non daté, ce dessin est probablement du 24 août 1861. Le récit du voyage en Amérique relate son incursion à cette date, en compagnie de Mary, chez les Indiens Chippeways près de Bayfield (Wisconsin), le dessin correspond à la description qu'il donne de leur apparence. Source : Collection L.B.



39. Carte de visite. Balandard. P. Verdot Photographe. Châteauroux. Source : Collection L.B.



40. Carte postale. 41- Château de Nohant : Collection complète des Marionnettes du Théâtre de Nohant : Sculptées par Maurice Sand. A. Dumas, lib. éd. Source : Collection L.B.



UNE REPRÉSENTATION AU THÉÂTRE DES MARIONNETTES DE MAURICE SAND.

Dessin de MARS.

Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

41. Mars (Maurice Bonvoisin). Dessin. Une représentation du Théâtre des Marionnettes de Maurice Sand. Revue l'Art, No. 499, 1^{er} mars 1885, p. 105. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/art1885_1/0125?sid=f5236672e4eda4b36b34a6fd20da0f09



42. Sand Maurice, Gravure : *Pierrot* (1846), p. 289, *Masques et Bouffons*, T. I. Michel Lévy, 1860. Source : Collection L.B.



43. Sand, Maurice. Gravure : *La Ballerina (1500)*, p. 161, *Masques et Bouffons*, T.I. Michel Lévy, 1860. Source : Collection L.B.



44. Sand, Maurice. Gravure : *Pantalone (1550)*, p. 1, *Masques et Bouffons*, T. II, Michel Lévy, 1860. Source : Collection L.B.



45. *La marionette Balandard*. CLW10-0092. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © Christophe Loiseau/CMN. Reproduction communiquée et autorisée par le CMN le 4 novembre 2014.



46. *La marionnette Pierrot*. CLW10-0104. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © Christophe Loiseau/ CMN. Source : voir No. 45.



47. *La marionette Arlequin*. CLW10-0098. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © Christophe Loiseau/ CMN. Source : voir No. 45.



48. La marionnette Cerbère. CLW10-0270. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © Christophe Loiseau/CMN. Source : voir No. 45.



49. *La marionette Diable*. CLW10-0259. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © Christophe Loiseau/CMN. Source : voir No. 45.



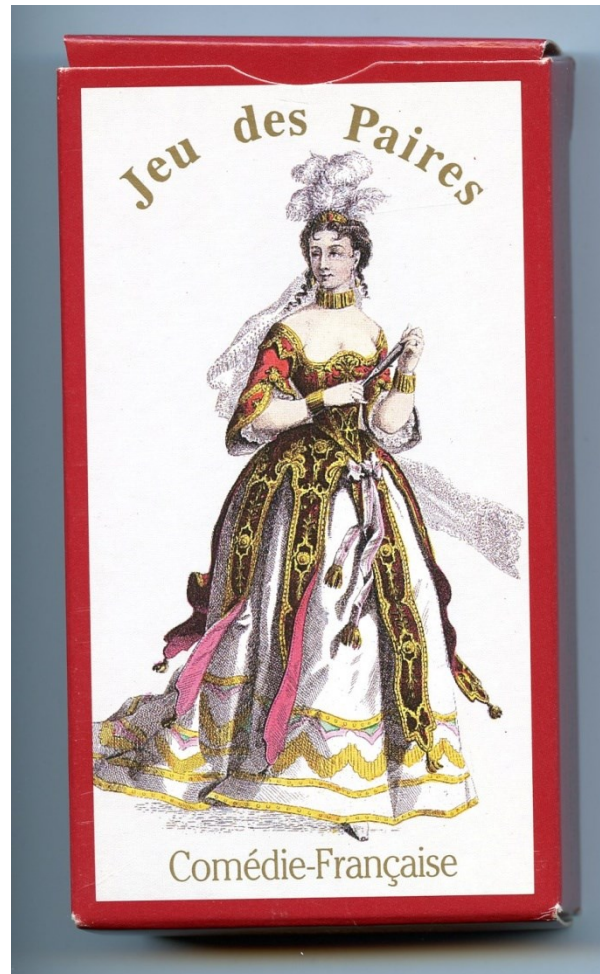
50. *La marionette La Chimère*. CLW10-0174. Pôle Images, Centre des monuments nationaux. © Christophe Loiseau/CMN. Source : voir No. 45.

musique)
am) La Chimère (parait)
Feux de Bengale. (lumière électrique.)
Je suis la chimère, c'est à dire la fantaisie
l'imagination, la folle du logis, car j'habite
dans la cervelle de tous les humains.
Je franchis les océans, ^{je dépasse les horizons} je plane au dessus
des abîmes. L'espace n'a pas de limites
pour moi et ^{mon humeur bouillonnante} ne connaît aucun frein.
Je suis jeune, je suis belle, j'ai du chien.
Je suis ~~triste~~ ^{triste ou gaie}, folle ou sensée selon
mon caprice. Je fais et défais les Dieux,
je renverse les sociétés, je me ris de la
matière et ~~rien~~ nul être pensant
peut se passer de moi.
Vous tous ici présents, vous me rendez un
culte sans le vouloir, sans le savoir. Moi
seule suis aimable et attrayante, sans moi
plus d'idéal, plus de fables, ~~plus de~~, plus
de religion, plus d'art, plus de fictions et
Balandard ainsi que sa troupe n'existeraient
pas.
Sur ce, aimable compagnie, je m'envole
en vous recommandant mon protégé Balandard
et je serai toujours prête à recevoir planer
par ici quand ~~la~~ fantaisie de Maurice Sand
évoquera - au revoir, au revoir! à bientôt!
(elle disparaît.)
rideau M. Sand

51. Sand, Maurice. *Manuscrit d'une tirade de La Chimère*. Fonds Maurice Sand (non catalogué). Bibliothèque Beinecke de livres rares et manuscrits. Université Yale. Photo L.B.



52. *Le monstre du jardin de la Villa Aldobrandini.* Photo : Renato Clementi, versée par l'auteur à Wikimedia commons le 25 février 2007.



53. *Jeu des paires*. Comédie française. Reproduction tirée des *Œuvres complètes de Molière*, Édition Laplace et Sanchez, 1875. Dans *Masques et Bouffons*, ce personnage de la comédie italienne représentait *La cantatrice* (1694). La copie de 1875 la nomme plutôt *La princesse d'Élide*, titre d'une comédie-ballet de Molière. Source : Collection L.B



54. *Figurines de la Commedia dell'arte d'après Maurice Sand*. Série de 12 figurines modelées en 1899 et 1900 pour la Manufacture Meissen (Allemagne). Harlekin & Arlecchino, figuren der Commedia dell'arte in Meissener Porzellan, V Messeiner Manuskripte, p. 26-27. ©Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen GmbH 1994. Autorisation de reproduction communiquée le 2 décembre 2014.



M. MAURICE SAND, récemment décédé. (D'après un portrait communiqué par la famille). — Voir page 583.

montrer l'outil et, à côté, le produit à toutes les phases du travail, et l'atelier des fileuses et tisseuses égyptiennes. Dans la section II, on voit le laboratoire que l'ascenseur est souvent obligé d

55. *Portrait de Maurice Sand*, nécrologie. Dessin d'après photo. L'Univers illustré, 14 septembre 1889, p. 580. Source : Collection L.B.