



**UNIVERSITÉ SULTAN MOULAY SLIMANE**  
**Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Beni Mellal**  
**Département de Langue et de Littérature Françaises**  
**Formation Doctorale : Littérature et Arts**



**Les enjeux esthétiques de l'écriture littéraire  
contemporaine de l'histoire de l'art dans les œuvres de  
Jean-Daniel Baltassat**

**La Tristesse des femmes en mousseline (2018)**

**Le Divan de Staline (2013)**

**L'Almanach des vertiges (2009)**

**Thèse de Doctorat en Littérature et Arts**

**Présentée par**

**Farida BOURBI**

**N° d'ordre : 04/18LA**

**Sous la direction de**

**Madame le professeur Amal OUSSIKOUM**

**Année universitaire : 2022/2023**

## DÉDICACE

*À mes chers parents*

*À ma chère et unique sœur, Sana*

*Pour leur amour, leur appui et leur patience...*

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Madame le professeur Amal OUSSIKOUM d'avoir accepté de diriger ma thèse avec un suivi constant et un intérêt démontré tout au long de mon travail. Je la remercie pour sa patience, sa confiance et sa gentillesse. Elle m'a accompagnée au cours de mes recherches en me prodiguant tous les conseils et les encouragements dont j'avais besoin. Elle s'est toujours montrée rassurante, disponible, et ce jusqu'aux derniers moments.

Mes chaleureux remerciements de reconnaissance vont à mes professeurs pour leurs précieux conseils.

Je remercie également ma famille et mes amis qui m'ont été d'un soutien moral tout au long de mon travail.

Que tous ceux qui m'ont aidée et cru en moi de près ou de loin trouvent ici l'expression de ma gratitude.

## Résumé

Notre de thèse doctorale vise à étudier la spécificité de l'écriture littéraire contemporaine de l'histoire de l'art dans les romans sur l'art de Jean-Daniel Baltassat, auteur du XXI<sup>e</sup> siècle. Ses romans se construisent, essentiellement, sur une vision qui remet en cause la linéarité temporelle de l'histoire de l'art et la hiérarchisation entre les arts. Son écriture se base sur la déconstruction des frontières entre le passé et le présent et entre l'art et l'expérience humaine, en ouvrant les temps et en saisissant l'interaction et la constellation qui en résultent. Jean-Daniel Baltassat décide dans ses romans de traquer le passé, d'en faire le thème central par la mise en récit d'une double intrigue dont le temps est l'enjeu principal d'une narration sur l'art, d'ouvrir les temps entre eux pour saisir la surdétermination et la complexité des temps hétérogènes de toute œuvre d'art, autrement dit, son temps esthétique. Il reconnaît à l'histoire de l'art sa nature anachronique, une histoire d'une temporalité complexe qui resurgit à travers les survivances, les symptômes et les fantômes. Le désir, l'imagination et le fantasme deviennent des outils pour enquêter sur les traces disparues et sédimentées, pour saisir la contrainte du passé à travers le présent et pour ouvrir la dialectique de la vision hétérogène et anachronique. L'auteur reconnaît l'anachronisme qui traverse les œuvres d'art dans une narration qui sait créer les liens entre les temps tout en faisant de l'œuvre d'art un actant qui affecte le présent et change la trajectoire des personnages.

## **Abstract**

Our doctoral thesis aims to study the specificity of contemporary literary writing in the history of art in the novels on art by Jean-Daniel Baltassat, author of the 21st century. His novels are built, essentially, on a vision that calls into question the temporal linearity of art history and the hierarchy between the arts. His writing is based on the deconstruction of boundaries between past and present and between art and human experience, opening up times and capturing the resulting interaction and constellation. Jean-Daniel Baltassat decides in his novels to track down the past, to make it the central theme, by telling the story of a double intrigue in which time is the main issue of a narration on art, open the times between them to grasp the over-determination and the complexity of the heterogeneous times of any work of art, in other words, its aesthetic time. He recognizes in the history of art its anachronistic nature, a history of a complex temporality which resurfaces through survivals, symptoms and ghosts. Desire, imagination and fantasy become the tools to investigate the disappeared and sedimented traces, to grasp the constraint of the past through the present and to open up the dialectic of heterogeneous and anachronistic vision. The author recognizes the anachronism that runs through works of art in a narration that knows how to create links between times while making the work of art an agent that affects the present and changes the trajectory of the characters..

## ملخص

تهدف أطروحة الدكتوراه لدينا إلى دراسة خصوصية الكتابة الأدبية المعاصرة في تاريخ الفن في أعمال جان دانيال بالتاسات، كاتب معاصر في القرن الحادي والعشرين. رواياته مبنية، بشكل أساسي، على رؤية تثير التساؤل عن الخطية الزمنية لتاريخ الفن وعلى التسلسل الهرمي بين الفنون. تقوم كتاباته على تفكيك الحدود بين الماضي والحاضر، بين الفن والإنسان، من خلال فتح الأزمنة و التقاط التفاعل والكوكبة الناتجة عنه. قرر جان دانيال بالتاسات في رواياته تتبع الماضي وجعله الموضوع الرئيسي لرواياته عن الفن، من خلال سرد حبكة مزدوجة يكون فيها الوقت هو القضية المركزية للسرد. لقد أدرك في تاريخ الفن طبيعة الإفراط في التحديد الزمني وتعقيد الأوقات غير المتجانسة، وهي قصة زمنية معقدة تطفو على السطح من خلال الباقيين والأعراض والأشباح. تصبح الرغبة والخيال أدوات للتحقيق في الآثار المخفية والمترسبة، لفهم قيود الماضي عبر الحاضر، لفتح ديالكتيك الرؤية غير المتجانسة والمفارقة الزمنية. يتعرف المؤلف على المفارقة التاريخية التي تمر عبر الأعمال الفنية في سرد يعرف كيفية إنشاء الروابط بين الأوقات بينما يجعل العمل الفني فاعلاً يؤثر على الحاضر ويغير مسار الشخصيات

## Liste des figures

<b>Figure 1.....</b>	<b>19</b>
<b>Figure 2.....</b>	<b>30</b>
<b>Figure 3.....</b>	<b>32</b>
<b>Figure 4.....</b>	<b>34</b>
<b>Figure 5.....</b>	<b>136</b>
<b>Figure 6.....</b>	<b>165</b>
<b>Figure 7.....</b>	<b>165</b>
<b>Figure 8.....</b>	<b>165</b>
<b>Figure 9.....</b>	<b>165</b>
<b>Figure 10.....</b>	<b>226</b>
<b>Figure 11.....</b>	<b>242</b>

# **Introduction**



La littérature contemporaine des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles se préoccupe de plus en plus de l'histoire de l'art et continue à puiser dans le passé qui constitue pour les écrivains une source intarissable et irrésistible. Des productions littéraires ramènent l'art du passé au présent, saisissent la complexité temporelle des œuvres d'art des temps lointains et en révèlent le caractère contemporain. Des écrivains deviennent des évaluateurs, des historiens d'art et des anges ressuscitant<sup>1</sup> les artistes morts et oubliés et réhabilitant ceux que l'histoire de l'art croit n'avoir pas de dette de reconnaissance à leur rendre. Des écrivains contemporains se voient dotés du pouvoir de produire des récits sur l'histoire de l'art où se heurtent les chronologies, où les temps sont pris dans le tourbillon de l'hétérogénéité et où le passé et le présent se rencontrent en produisant un temps dialectique. L'enjeu de la littérature est de mettre en évidence la crise de l'identité culturelle occidentale qui cherche à survivre à travers le récit fictionnel et imaginaire.

La culture populaire revendique l'accès démocratique à l'art. C'est dans ce sens que la littérature postmoderne modifie l'accès à la peinture des anciens maîtres et aux vies des artistes. Elle permet à l'homme de masse d'être en relation avec les valeurs de l'histoire de l'art en ramenant l'œuvre d'art de sa hauteur muséale et de l'élite au plus proche de toutes les classes sociales.

La littérature se fraye une voie populaire en mettant fin à la légitimation du discours de l'histoire de l'art et en bouleversant l'évolution historique progressive. Les écrivains, à travers leurs convictions et leurs influences, participent à la transmission du legs patrimonial au moyen d'une écriture fictionnelle qui accorde une réalité aux artistes oubliés et qui rend possibles les probabilités en créant une différence sociologique de l'art: «*Elle [la*

---

<sup>1</sup> Dans son ouvrage *Devant l'image*, Georges Didi-Huberman explique la notion d'immortalité qui était l'un des objectifs de Vasari dans l'élaboration des vies d'artistes et considère l'historien de l'art comme l'ange de la résurrection: «*Entre Renaissance et mort seconde, Vasari interposait, pour tout sauver et tout justifier, une problématique nouvelle de l'immortalité : immortalité construite, déclinée hautement par un nouvel ange de la résurrection, qui se nomma lui-même l'Historien de l'Art*», Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.234.

*littérature] fait une expérience vivante du passé occulté de l'art où elle repère l'évanescence même du visible et le murmure de voix étouffées»<sup>2</sup>.*

Cette pratique littéraire contemporaine de l'histoire de l'art, qui intègre le passé dans une esthétisation généralisée de la vie, s'inscrit dans la période post-historique de l'art qu'Arthur Danto nomme «*la période post-narrative de l'art*»<sup>3</sup>.

Les écrivains s'ingénient à relever le défi lancé par l'art et produisent un récit où cohabitent savoir et plaisir. Ils opèrent dans le patrimoine artistique et culturel un désenclavement entre les époques et les genres et ils font du récit littéraire un carrefour où se croisent les temps hétérogènes, les points de vue et les valeurs. Cela fait évoluer la pratique de l'histoire de l'art, de la sphère de l'érudition, dans laquelle elle a longtemps demeuré, à une pratique sociale, culturelle et populaire.

Là où les œuvres d'art du passé semblent saturées de sens et épuisées en terme de nouveautés par l'historiographie de l'art, les écrivains trouvent dans ce passé des possibilités à explorer, des latences oblitérées par l'horizon du discours historique et empirique et qui peuvent être libérées.

Les romans sur l'art de Jean-Daniel Baltassat s'inscrivent dans la continuité des récits des revenants. Ils racontent des histoires qui hantent toujours le présent et dévoilent des survivances qui subsistent encore dans le présent littéraire.

À notre modeste connaissance, il n'existe pas d'ouvrages ou d'articles, peut-être pas un seul sur Jean-Daniel Baltassat et l'histoire de l'art particulièrement la peinture alors que, depuis plus de deux décennies l'auteur ne fait que parler des chefs-d'œuvre artistiques et des artistes dans

---

<sup>2</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, pp.14-15.

<sup>3</sup> Danto, Arthur, *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective* (1992), traduit par Hary-Schaeffer, *Claude, Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996, pp.24-25.

des romans, des articles et des essais. De grands peintres, musiciens et sculpteurs reviennent souvent sous la plume de cet écrivain, scénariste, galeriste, traducteur, passionné à la fois de l'art et de l'Histoire.

Notre thèse s'intitule «*Les Enjeux esthétiques de l'écriture littéraire contemporaine de l'histoire de l'art dans les œuvres de Jean-Daniel Baltassat*». Ce titre exprime notre intérêt à établir des correspondances entre les arts et la littérature en tant que mode de pensée et d'écriture, entre présent et passé et entre fiction et réel. Les correspondances se multiplient dans le roman sur l'art de Jean-Daniel Baltassat qui devient une entreprise littéraire témoignant d'une diversité thématique et stylistique dont le rapport avec l'art ne demeure pas sans finalité. Un projet ambitieux qui trouve son origine dans une passion personnelle portée sur la fusion des arts avec la littérature. Notre intérêt pour les correspondances entre les arts et la littérature débute en 2016 lors de nos études en Master Littérature et Cinéma. Les études interdisciplinaires des arts et de la littérature nous ont passionnée et nous ont amenée, naturellement, à choisir comme thème de notre projet doctoral l'histoire de l'art et la littérature. Le choix du roman sur l'art du XXI<sup>e</sup> siècle de Jean-Daniel Baltassat dévoile notre volonté d'étudier et d'examiner l'évolution de ce genre d'écriture contemporaine et postmoderne qui voit dans les traces du passé, une mémoire, une latence et un symptôme.

La passion de Jean-Daniel Baltassat se caractérise par une variété des penchants qui fait de lui un écrivain transdisciplinaire. C'est un écrivain français né le 23 juillet 1949 en Haute-Savoie. Il effectue des études en histoire de l'art, mais aussi de cinéma et de photographie et il occupe plusieurs postes. Il devient de 1972 à 1979 directeur artistique dans différentes agences de publicité et maisons de mode. Dans le même temps, il crée une galerie de peinture à Paris entre 1973 et 1977 « La Manivelle ». Dès les années 80, il se consacre entièrement à l'écriture et publie plusieurs

romans, ouvrages, essais et traductions dont le point commun de la plupart est l'Histoire et l'art. Il s'intéresse aussi au cinéma et écrit des scénarios de téléfilms.

En 1987, il écrit son premier roman *La Falaise. Le Galop de l'ange* remporte en 1997 le prix Jean d'Heurs du roman historique. Il coécrit sous le pseudonyme de A.B. Daniel le roman *La Reine de Palmyre* consacré à la reine Zénobie et la trilogie *Incas* avec Antoine Audouard traduite en 25 langues. Il publie également des monographies sur des peintres et des artistes pour l'hebdomadaire Télérâma Hors-Série. Il écrit sur Rembrandt, Cézanne, Courbet, Magritte, Casanova, Degas, Bonnard, Berthe Morisot. Parmi ses romans, *Une folie de rêve* publié en 2021. *Le Valet de peinture* écrit en 2004, introduit une vassalité sociale dont l'esthétique détient la clé. Il met en texte le peintre Jan Van Eyck, valet de chambre de Philippe le Bon qui le charge de faire le portrait de son éventuelle épouse, Isabelle de Portugal.

Les romans sur l'art de notre corpus sont au nombre de trois. En 2009, Jean-Daniel Baltassat publie son roman *L'Almanach des vertiges* dans lequel il parle de la rencontre entre Casanova et Mozart. Le récit enchâssé se situe à Prague en 1787; le maestro s'apprête à annoncer le prochain opéra de *Don Giovanni*. Casanova est confronté à la vision perverse du Don Juan violeur et cynique, mise en musique par Mozart. Le séducteur libertin affronte Mozart dans l'espoir de changer le livret de Lorenzo Da Ponte.

Le récit cadre se situe à Prague en 2006 pendant le 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Mozart. Passant une semaine à Prague, Juliette vit la rupture avec son compagnon Franz. Elle rencontre Angus Farel, antiquaire et passionné de Casanova et de Mozart qui l'introduit, par ses histoires et son imagination, dans la passion amoureuse de Casanova et dans l'univers de l'opéra de *Don Giovanni* où elle retrouve enfin le désir et l'estime de soi.

*Le Divan de Staline* écrit en 2013, nous embarque auprès du Petit Père du Peuple russe Staline. Un roman écrit à la manière d'une tragédie où la mélancolie et la terreur font l'ambiance de l'époque du régime du totalitarisme stalinien. Le roman raconte l'histoire de l'artiste Danilov qui vient au château de Staline dans sa Géorgie natale pour construire une œuvre inouïe qui célébrera la glorieuse éternité du dictateur. Le roman présente plusieurs facettes de la vie intime de Staline. Le récit dépeint un Staline qui, allongé chaque soir sur son divan tel celui de Freud, raconte à sa maîtresse la Vodieva ses rêves mêlés de ses peurs.

Jean-Daniel Baltassat raconte dans *La Tristesse des femmes en mousseline* publié en 2018 des périodes de la vie de la peintre impressionniste Berthe Morisot. Le roman se tisse par une double temporalité et par une intrigue complexe dont la première encadre l'histoire et assure la narration de la seconde. Celle-ci raconte des moments de la vie de Berthe Morisot et de la communauté artistique qu'elle fréquente, à savoir Stéphane Mallarmé, Edgar Degas, Auguste Renoir, Édouard Manet, etc. L'intrigue principale met en texte Paul Valéry en 1945, vieux solitaire dans son petit appartement à Paris pendant le mois de février. Paul Valéry sera celui qui revisitera l'art de Berthe Morisot et qui fera découvrir son art et sa personnalité magnétique. Il prend en charge la lecture de son carnet intime qu'il reçoit de Stéphane Mallarmé.

Notre corpus s'inscrit dans cette tradition de puiser dans l'histoire de l'art et l'Histoire en général et de ressusciter les morts, de laisser ouvert le temps où les fantômes font apparition. C'est précisément cette tendance qui nous incite à la réflexion sur les motifs et les finalités de cette écriture littéraire de l'histoire de l'art. Pourquoi cet intérêt constant pour l'Histoire qui fait objet de plusieurs œuvres littéraires? Nous nous demandons alors pourquoi l'histoire de l'art a tant d'admirateurs aventuriers qui gardent encore du souffle pour aller explorer des terrains qui semblent être des terrains

épuisés? Ont-ils encore des choses à dire? Que veut nous raconter Jean-Daniel Baltassat? Pourquoi s'intéresse-t-il au passé et comment fait-il de ce dernier une époque à la temporalité complexe? Comment parvient-il à apporter au présent l'apaisement dont il a besoin, le souffle qu'il cherche et l'éclat auquel il aspire? Comment fait-il de l'histoire de l'art et du passé une semence pour le présent et le futur?

Nous aurions tendance à poser les mêmes interrogations que Jean-Daniel Baltassat tient à poser à travers ses romans en cherchant à déclencher une réflexion sur la vie et sur le sens de l'existence humaine. C'est ainsi que nous suscitons ces questions relevées des romans, objet de notre étude, qui se concentrent en une seule réflexion : pourquoi jusqu'aujourd'hui des œuvres d'art, provenant d'un passé lointain, nous parlent-elles encore et nous émeuvent-elles toujours? Ces interrogations s'enchaînent comme suit pour discerner la finalité de l'écriture de Jean-Daniel Baltassat sur l'art. Pourquoi les écrivains de la littérature contemporaine des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles choisissent de continuer de puiser dans l'histoire de l'art quoique plusieurs d'entre eux ont une grande prédilection pour les arts contemporains ainsi que le confesse l'auteur lui-même lors d'une interview<sup>4</sup>? Est-ce que les romans sur l'art constituent la manifestation d'une certaine hantise interminable? Est-ce que les écrivains, en l'occurrence, Jean-Daniel Baltassat tentent de comprendre le présent au moyen d'un passé duquel notre monde actuel reste tributaire? Quelle est la valeur ajoutée de la littérature à ce domaine? Pourquoi la forme de l'art poétique du roman peut se révéler, chez certains écrivains, en tant qu'un moyen redoutable de faire renaître le passé en brisant les murs des temps? Comment l'écriture littéraire permet-elle au présent de se voir dans le miroir du passé dans l'espérance qu'un éventuel futur se construirait sur la propagation de l'onde qui se forme sur leur synergie?

---

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=lnNZTBjLUZo> Consulté le 30/04/2020.

Notre socle théorique tiendra essentiellement aux travaux d'Aby Warburg et de Georges Didi-Huberman dont les études constituent une référence épistémologique. Aby Warburg crée un déplacement dans la pensée, dans les points de vue philosophiques, dans les champs de savoir, dans les périodes historiques et dans la hiérarchie culturelle. Il substitue le modèle chronologique des styles et des genres artistiques classés suivant un ordre de succession bien tempéré à un modèle naturel et symbolique. Pour cet historien de l'art, la connaissance passe par le désenclavement des savoirs et par la déconstruction des frontières disciplinaires. Les temps dans le modèle fantomal<sup>5</sup> de l'Histoire s'expriment désormais par hantise, par *revenances* et par réminiscences qu'il nomme «*les survivances*»<sup>6</sup>. Cette activité esthétique et anthropologique se constitue donc par le non-savoir. Ceci caractérise la dimension anthropologique du projet d'Aby Warburg auquel les écrivains participent par des récits sur l'art considérés entant qu'un savoir historique. C'est dans ce contexte de l'étendue de la pratique de l'histoire de l'art que notre investigation pluridisciplinaire s'achemine vers les sciences humaines à l'intersection de la narratologie, de l'anthropologie, de l'historiographie, de la philosophie. Aussi nous paraît-il important de nous appuyer sur un fourniment de théories littéraires notamment avec Jean-Marie Schaeffer, Nelson Goodman, Gérard Genette, Roland Barthe, Paul Ricœur, Jean-François Lyotard, Pierre Bayard, Claude Francastel, Michel Foucault, Peter Zima, Pierre Nora, Michal Glownsk, Georges Lukacs, etc.

Notre travail vise une prise en charge de l'étude des enjeux esthétiques et littéraires qui rendra compte de l'apport considérable de Jean-Daniel Baltassat dans l'écriture du roman sur l'art du XXI<sup>e</sup> siècle. Notre étude des romans sur l'art de Jean-Daniel Baltassat obéira à une modalité

---

<sup>5</sup>Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.28.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p.28.

intergénérique entre l'écriture et les arts qui traversent de bout en bout son écriture plurielle. Celle-ci tient essentiellement à des multiplicités de devenir et s'élabore sur un rhizome de connexions entre le passé et le présent et entre l'art et l'écriture.

Dans la première partie intitulée «*Littérature et histoire de l'art: histoire d'une entente*», nous essayerons d'abord d'établir une généalogie du genre du roman d'artiste ou du roman sur l'art en portant le regard sur son origine allemande *Künstlerroman* afin d'observer l'évolution de ce type d'écriture. Ceci permet aussi de saisir ce que l'écriture contemporaine sur l'art retient des modalités d'écriture traditionnelle et les raisons de son émergence au XXI<sup>e</sup> siècle. Ensuite, nous suivrons l'évolution de l'histoire de l'art dans sa version la plus ancienne qui remonte à la Renaissance humaniste depuis Vasari avec ses éloges et ses dédicaces des *Vies illustres*. Johann Winckelmann est aussi l'historien de l'art qui a placé les jalons d'une histoire de l'art moderne et scientifique de l'âge des lumières. Il effectue ses études selon une méthode scientifique de classification et de comparaison, d'analyse et de synthèse dans une chronologie précise. Nous arriverons donc à l'histoire de l'art qui connaît un tournant décisif avec Aby Warburg. L'histoire de l'art Warburgienne suit un modèle culturel et symptomal où les temps et les formes ne sont plus soumis à un cycle naturel de vie et de mort, de grandeur et de déclin, ou appliqués sur des stades biomorphiques. Il s'agit d'un modèle psychique qui se construit à travers le non-savoir, la hantise, la survivance des formes (*Nachleben*).

Nous allons voir également comment les sciences humaines et particulièrement la littérature exploitent la crise de l'histoire de l'art et la redistribution des savoirs et comment les écrivains s'investissent dans les domaines des arts.



Nous passerons en revue les travaux de Georges Didi-Huberman qui continue, après Aby Warburg, à poser les jalons d'une nouvelle phénoménologie du regard. La question du visible et du dynamique est mise en avant par Georges Didi-Huberman qui pense que l'histoire de l'art a besoin d'un déplacement théorique qui s'inscrit dans l'ouverture interdisciplinaire de l'anthropologie et de la métapsychologie. Le désir, l'imagination et le fantasme deviennent les outils pour enquêter sur les traces du passé disparues et sédimentées, pour saisir la contrainte du passé à travers le présent et pour ouvrir la dialectique de la vision hétérogène et anachronique.

Dans la deuxième partie intitulée «*Vers une écriture littéraire anthropologique de l'histoire de l'art : Jean-Daniel Baltassat à la charnière des temps*», nous examinerons l'attitude de Jean-Daniel Baltassat par rapport à cette vision et à ce projet anthropologique de l'art. Où se situe la littérature par rapport aux contributions des autres disciplines dans le domaine de l'histoire de l'art? Autrement-dit, à quel point les romans d'art de Jean-Daniel Baltassat participent-ils à ce projet anthropologique de l'art ainsi que le signale Nella Arambasin:

*Or comme l'écrit Agamben, « la façon la moins infidèle de caractériser 'sa science sans nom' (celle d'Aby Warburg) serait peut-être de l'insérer dans le projet d'une future anthropologie de la culture occidentale», un projet auquel des écrivains participeraient déjà en pratiquant des histoires de l'art, comme autant de performances et de figures du savoir historique<sup>7</sup>.*

Nous arriverons au point qui unit le contexte historique et la narration sur l'art afin de relever la spécificité de l'écriture romanesque en tant qu'une nouvelle possibilité de réfléchir sur l'art en relation avec l'Histoire des

---

<sup>7</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.18. C'est nous qui soulignons.

époques différentes. Nous vérifierons aussi la fonction narrative du contexte historique pour savoir si la composante spatio-temporelle sert d'arrière plan pour encadrer les personnages et les événements romanesques ou si elle joue un rôle décisif pour créer cette explosion des constellations des survivances et des latences.

Nous continuerons l'investigation autour de l'écriture contemporaine de l'histoire de l'art en arrivant à l'art indissociablement lié avec les divisions anthropologique, politique et historique. Pour ceci, nous étudierons les travaux des philosophes et des historiens de l'art dès Aby Warburg, pionnier de la nouvelle histoire de l'art passant par Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Carl Einstein, Jacques Rancière et arrivant à Georges Didi-Huberman.

Le projet d'Aby Warburg n'est pas qualifié comme une théorie par les philosophes et les historiens de l'art entre autres Giorgio Agamben<sup>8</sup>. Georges Didi-Huberman appelle de ses vœux l'ouverture de ces concepts sur l'histoire des autres arts. Cette ouverture déclenche le débat sur leur validité et sur la possibilité de les transposer dans l'étude du roman sur l'art. Ces hypothèses auxquelles les écrivains, particulièrement Jean-Daniel Baltassat participent, nous permettent de refonder le temps des œuvres d'art, de leur donner une vie et une temporalité qui retracent leur inachèvement.

À notre tour, nous poserons les mêmes questions autour de la littérature artistique en vue de voir comment le roman sur l'art peut devenir une «*survivance*» des œuvres d'art du passé. Ces dernières ne cessent d'interpeller les spécialistes, les écrivains et les passionnés de l'art et de les

---

<sup>8</sup> Il (Warburg) a créé une discipline qui, à l'inverse de tant d'autres, existe mais n'a pas de nom. Reprenant la formule, Giorgio Agamben a montré combien la «science» visée par une telle oeuvre se trouvait «non encore fondée»- ce trait désignant moins le défaut d'une rationalité que l'ambition considérable et la valeur bouleversante de cette pensée des images». Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.33.

inciter à perpétuer la vie des artistes et leurs productions artistiques dans leurs écrits. Nous examinerons comment les notions de survivance et d'anachronisme peuvent être transposées au roman d'art dans une narration qui mêle la fiction et la réalité, les documents historiques et l'imagination et comment les personnages, en permanente quête du passé, maintiennent un rapport anachronique au temps, au passé et à ses objets.

Telle sera la mission de Jean-Daniel Baltassat qui essaye d'expliquer pourquoi l'art de Berthe Morisot nous inspire l'amour malgré le sinistre du monde et ses horreurs. Pourquoi la musique de Mozart et l'opéra de *Don Giovanni* nous émeuvent encore et comment l'artiste soviétique du temps de Staline parle de notre époque moderne et constitue une charnière entre le passé et le présent.

Le roman sur l'art du XXI<sup>e</sup> siècle participe au projet consistant à mettre au point une ouverture méthodique dans le renouvellement de la discipline de l'histoire de l'art et à remettre en question la faisabilité de sa science.

Dans la troisième partie intitulée «*Modalités fictionnelles et hétérogénéité stylistique dans les romans sur l'art de Jean-Daniel Baltassat*», nous étudierons la diversité thématique et stylistique dont témoignent les romans de Jean-Daniel Baltassat. Nous verrons comment l'auteur choisit d'approcher l'histoire de l'art par les perspectives littéraire, historique et fictionnelle et comment il bénéficie des potentialités littéraires et esthétiques pour remettre en question l'approche historique et linéaire de l'histoire de l'art en favorisant l'anachronisme et l'hétérogénéité des temps. L'approche employée pour aborder les romans de Jean-Daniel Baltassat invite à réfléchir, indubitablement, sur la notion-clé de l'hybridité d'autant plus qu'elle fait partie de la thématique centrale des romans sur l'art. Nous analyserons les manifestations de l'hybridité dans les romans objet de notre étude qui se développent tel un rhizome qui unit la littérature et l'art.

L'hybridité se caractérise par une forme et par une spécificité du genre faisant de cette interrogation une question d'essence.

La question qui sera amplement posée est celle qui concerne les relations qu'entretiennent la littérature et les arts, la réalité et la fiction dans l'écriture de l'histoire de l'art et dans le roman biographique de l'artiste. Avec l'émergence du roman sur l'art, la littérature marque l'entrée des récits personnels notamment le journal intime, les lettres et les correspondances, les récits et les discours des savoirs sur l'art et la critique d'art.

Nous verrons, dans ce point, comment les romans de Jean-Daniel Balassat s'appêtent à une complexité relative au statut générique. L'écriture intergénérique et hybride révèle l'intention de briser les frontières entre les genres et de déconstruire les canevas des monographies et des biographies des artistes qui sont en pratique depuis *Les Vies* de Vasari<sup>9</sup>.

Dans cette partie, nous examinerons également les modalités fictionnelles de l'écriture littéraire de l'histoire de l'art chez Jean-Daniel Baltassat. Nous vérifierons l'apport de la fiction non moins qu'un enjeu essentiel dans l'écriture littéraire de l'histoire de l'art ainsi que son rôle en tant que non-savoir dans le processus de la connaissance et du savoir herméneutique qui refonde les relations qu'entretient l'individu avec les représentations du monde.

Le roman sur l'art devient une démarche intellectuelle où le romancier choisit sa propre intellection de l'histoire de l'art et du réel. Les romans objet de notre étude s'inscrivent dans la continuité des récits des revenants et suivent les traces en se situant entre la documentation, l'analyse psychologique et iconographique. Ils élaborent aussi un savoir sur l'art par

---

<sup>9</sup> Vasari, Giorgio, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes Tome I*, trad. Leclanché Léopold, Paris, Just Tossier, 1841.

un double jeu cognitif et imaginaire qui constitue l'étendue du discours spécialisé et qui acquiert une valeur culturelle et heuristique.

Notre étude s'acheminera vers les romans sur l'art en tant que récits de réhabilitation des artistes où le romancier devient historien de l'art à un moment de l'enquête, rassemble les idées et les faits, réapproprie le style et les idées pour reconstruire enfin une réflexion qui s'étend vers la critique et vers la construction d'une pensée sur l'artiste et sur l'art. L'artiste constitue l'intérêt pour lequel Jean-Daniel Baltassat veut rebâtir une autre histoire apte à découvrir et à faire surgir ce qui reste inaperçu et ambigu ou ce qui n'a pas eu la reconnaissance qu'il méritait dans l'histoire de l'art positiviste ou dans les biographies traditionnelles. Les romans de Jean-Daniel Baltassat se situent à la croisée des discours critique, romanesque et historique qui rendent les œuvres littéraires un lieu de cohabitation de plusieurs discours hétérogènes qui définissent l'ensemble de l'entreprise romanesque du roman sur l'art du XXI<sup>e</sup> siècle.

**Première partie : Littérature et  
histoire de l'art : histoire d'une  
entente**

## **I. L'histoire de l'art entre la clôture disciplinaire et le modèle des survivances**

### **1. La crise de l'histoire de l'art: vers un tournant épistémologique**

Dans la préface de son ouvrage *L'Histoire de l'art est-elle finie?* Hans Belting avance que : « *S'inquiéter de la fin de l'histoire de l'art ne veut pourtant pas dire prophétiser la fin des recherches sur l'art. Nous entendons plutôt par là l'abandon, déjà réalisé dans la pratique mais qui a été encore peu pensée, des modèles éprouvés servant à la présentation historique de l'«art»* »<sup>10</sup>.

Hans Belting souligne le disfonctionnement dans les modèles de recherche et la nécessité d'une réévaluation de la discipline et de ses méthodes. André Chastel ne cesse de dénoncer le clivage et la paralysie dans le dispositif de l'histoire de l'art et le manque des bibliothèques spécialisées particulièrement en France<sup>11</sup>. L'historiographie positiviste se généralise dans les institutions, restreint la légitimité du savoir aux historiens de l'art et produit une insatisfaction des autres champs qui revendiquent l'interdisciplinarité.

Les notions d'intertextualité, de correspondances et d'intermédiarité ouvrent la voie à l'histoire de l'art pour établir des liens avec d'autres champs qui peuvent se révéler féconds dans l'étude des œuvres d'art. Ces notions peuvent construire de nouveaux savoirs sur l'art et viennent au terme de la crise de l'histoire de l'art. Le décloisonnement commence à avoir de l'intérêt dans le domaine de l'histoire de l'art au moment où les approches interdisciplinaires s'établissent dans les arts et dans les autres champs de sciences et de littérature. Nelson Goodman est parmi les chercheurs qui possèdent une vision plus ambitieuse et conçoivent déjà les contours

---

<sup>10</sup> Belting, Hans, *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p.4.

<sup>11</sup> Chastel, André, «Pour un institut national d'Histoire de l'art», in *Revue de l'art*, n° 63, 1984.

interdisciplinaires de l'histoire de l'art notamment avec l'introduction des études comparatistes<sup>12</sup>.

L'iconologie instaurée par Erwin Panofsky<sup>13</sup> et avant lui Heinrich Wölfflin<sup>14</sup> devient sujet de critique. L'historiographie positiviste se fait une autorité par l'instauration d'une grammaire universelle, ce qui entrave l'approche historique de l'art. Cette prétention est relevée par Roland Recht qui voit dans le modèle philologique la cause principale de la crise de l'histoire de l'art<sup>15</sup>. Après la guerre franco-allemande en 1870, Joséphin Péladan observe une hégémonie intellectuelle germanique qui s'empare aussi de l'esthétique comme annexe de l'Histoire et devient un moyen idéologique politique:

*L'Allemand lourd, lent, et positif, a fait de l'esthétique une annexe de l'histoire [...] Les hoplites de la culture, chartriers (sic), paléographes, archivistes, s'abattirent, comme mouches en été, sur l'histoire de l'art, et parce qu'ils remuaient des documents, ils crurent comprendre et voulurent enseigner<sup>16</sup>.*

Péladan n'est pas le seul qui voit dans l'histoire de l'art un pouvoir culturel régit par la force politique. Régis Michel, conservateur à Louvre, éclaire sa position à l'égard de la situation de l'histoire de l'art: *«L'histoire de l'art est devenue aujourd'hui la langue de bois d'un combat idéologique. Politiquement, un langage de droite. Elle sert essentiellement à rendre*

---

<sup>12</sup> Goodman, Nelson, *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences*, Indianapolis, Hackett, 1988, p.32.

<sup>13</sup> Panofsky, Erwin, *Essais d'iconologie: thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*,(1939), trad., Teyssède, Bernard, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>14</sup> Wölfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*,(1915), trad., C., Raymond et M., Raymond, Paris, Pocket, 2016.

<sup>15</sup> Recht, Roland, «L'écriture de l'histoire de l'art devant les modernes», in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, n048, été 1998, p.87.

<sup>16</sup> Péladan, Joséphine, *Réfutation esthétique de Taine*, Paris, Mercure de France, 1906, pp.32-33.



*aveugle. Elle est le chien de garde des œuvres; elle détourne le regard des spectateurs de la violence des œuvres d'art»<sup>17</sup>.*

L'histoire de l'art a besoin de se reconfigurer et de redessiner ses contours disciplinaires. Bien que les efforts des universitaires, des chercheurs et des écrivains apportent à la discipline d'autres formes de savoir, l'histoire de l'art, jusqu'aux années 70, construit ses murailles en refusant toute tentative de s'ouvrir sur les autres champs et sur les sciences humaines. Ayant peur de perdre sa légitimité des savoirs sur l'art, la déficience heuristique de l'histoire de l'art et l'insuffisance de l'herméneutique scientifique commence à faire écho chez les chercheurs. Dans la même optique, George Didi-Huberman fait l'étude de la fresque de Fra Angelico *Annociation* (1440-1441) (figure 1), particulièrement l'invisible et l'ineffable concernant le statut religieux et mystique de l'œuvre d'art. Il décèle l'inaptitude de l'historiographie positiviste à saisir l'invisible à travers le dispositif du savoir:

*Il y aurait ainsi, dans cette alternative, l'étape dialectique – sans doute impensable pour un positivisme – consistant à ne pas se saisir de l'image, et à se laisser plutôt saisir par elle : donc à se laisser dessaisir de son savoir sur elle. Le risque est grand, bien sûr. C'est le plus beau risque de la fiction. Nous accepterions de nous livrer aux aléas d'une phénoménologie du regard, en perpétuelle instance de transfert (au sens technique de l'Übertragung freudienne) ou de projection<sup>18</sup>.*

---

<sup>17</sup> Michel, Régis cité par Le Foll, Joséphine, «Histoire de l'art en France. Le combat idéologique», in *Beaux Arts Magazine*, Paris, novembre 1997, p.106..

<sup>18</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.21.



**Figure1 Fra Angelico, *Annonciation* fresque, 157 x 187 cm, (1440-1441)**

George Didi Huberman s'initie à faire une distinction entre voir et regarder une image. À travers la fresque de Fra Angelico, il s'arrête sur le pan blanc omniprésent et diffusé sur tout l'espace de la cellule. Il s'intéresse à cette zone blanche, ce contre-jour qui donne l'impression que entre l'ange et la Vierge, Fra Angelico n'a rien mis, un espace blanc qui évide tout spectacle entre les deux personnages.

Le pan de mur blanc s'impose en fait comme le mystère de l'annonciation. Il représente les paradoxes et les mystères que l'Incarnation propose. Fra Angelico fait de ce «presque-rien visible»<sup>19</sup> un mystère célébré dans la fresque sans décrire et sans faire apparaître le contenu de l'annonce. Le pan blanc devient une modalité picturale pour incarner, avec tout son savoir-faire de peinture, le mystère irreprésentable où sa croyance se projette. Le blanc paraît alors le symptôme du mystère et de l'inconcevable, celui des Saintes Écritures<sup>20</sup>.

La fresque de Fra Angelico offre un exemple de l'invérifiable face au vérifiable. Georges Didi-Huberman pose la question sur un aspect de l'image qui contraint le regard de l'historien à prendre le risque, à imaginer et à convoquer un non-savoir pour en déceler l'invisible, le mystère et l'invérifiable. Il impute l'incompréhension des images médiévales à la préoccupation de l'historien de l'art à maîtriser seulement le lisible en adoptant l'approche du visible. L'histoire de l'art ignore la consistance anthropologique de l'art du Quattrocento; elle l'étudie seulement en tant qu'une imagerie stéréotypée et des objets présentés, offerts et visibles<sup>21</sup>.

La réflexion de Georges Didi-Huberman continue à interroger la capacité de l'histoire de l'art d'identifier les formes, de renoncer à la phénoménologie du visible et d'adopter une phénoménologie des regards et

---

<sup>19</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.31.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp.16-32.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

des symptômes qui exige de se porter moins vers l'exactitude que vers l'invérifiable.

Il pousse la réflexion à un autre niveau. Il met, en effet, le doigt sur l'insuffisance de la méthode historiographique qui s'autorise un progrès interne et une légitimité de l'exactitude et de la certitude pour la quête de la vérité:

*Mais progresser vers quoi ? Vers une plus grande exactitude, bien sûr. Car telle est la forme prise aujourd'hui par le progrès en histoire de l'art[...] L'exactitude constitue un moyen de la vérité, seulement lorsque la vérité de l'objet étudié est reconnue comme admettant une possible exactitude de l'observation ou de la description. Or, il y a des objets, même des objets physiques, à propos desquels la description exacte n'apporte aucune vérité. L'objet de l'histoire de l'art fait-il partie des objets à propos desquels être exact équivaut à dire le vrai ? La question vaut d'être posée, et pour chaque objet reposée<sup>22</sup>.*

Il soulève ainsi l'aliénation dont souffre l'histoire de l'art qui demeure emprisonnée dans sa scientificité et de sa rhétorique de la certitude. Il met en lumière la crise de l'histoire de l'art comme discipline qui a besoin d'un déplacement théorique pour l'avancée de la connaissance. L'histoire de l'art continue de poser de vieilles questions et d'adopter un ton assertif de l'exactitude, de la vérification en récusant l'inquiétude, le fantomatique et l'étrangeté.

---

<sup>22</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.38.

## 2. L'histoire de l'art: de Vasari à Winckelmann

### 2.1. Vasari et la remémoration des artistes

Georges Didi-Huberman produit une réflexion critique sur le fonctionnement de l'histoire de l'art :

*On peut se demander si l'histoire de l'art -l'ordre du discours ainsi nommé, la Kunstgeschichte-est vraiment «née» un jour. Disons à tout le moins qu'elle n'est jamais née une fois, en une ou même en deux fois que signeraient «dates de naissance» ou points identifiables dans le continuum chronologique<sup>23</sup>.*

Il décrit l'histoire de l'art dans sa version la plus ancienne qui remonte à la Renaissance humaniste depuis Vasari avec ses éloges et ses dédicaces des vies illustres par une métaphore représentant le cercle qui tourne de la mort vers la renaissance. L'objet de discours historique renaît après sa mort dans un processus de remémoration, de résurrection et de mort: «À partir de cette renaissance elle-même surgie d'un deuil-, semble pouvoir exister quelque chose qui se nomme l'histoire de l'art»<sup>24</sup>.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, Vasari inaugure ce mouvement de remémoration par ses écrits historiques et esthétiques sur la mort de l'art antique tombé dans l'oubli. C'est ainsi que le mouvement de «*rinascita*»<sup>25</sup> continue avec Giotto et s'impose davantage avec Michel-Ange.

Vasari est considéré en tant que le premier historien d'art moderne avec son entreprise historique et esthétique *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, publiée en 1550 et augmentée en 1568. Ses travaux de collection des vies d'artistes vacillent entre le discours de l'art et

---

<sup>23</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.11.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp.11-12.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.11.

les sciences sociales vu que l'art et l'individuation entretiennent des rapports d'implication. Bien que cette origine de la naissance de l'histoire de l'art ait bien des égards, Vasari, en élaborant son projet, puise ses modèles dans les écrits des auteurs antiques<sup>26</sup>. De ce fait, la formule selon laquelle Vasari est le premier historien de l'art moderne semble fréquemment remise en question. Plusieurs auteurs, en effet, avant la collection des vies d'artistes de Vasari entre les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, ont des esquisses des vies sur des artistes. Parmi ces auteurs, il y a ceux qui choisissent de faire figurer leurs présentations des vies des artistes dans des collections ou dans des recueils des nouvelles et dans des écrits de fictions; nous citons entre autres Sacchetti dans son *Novelliere*, Boccace dans *le Décaméron*. Ces fragments des vies ne sont pas considérés comme un début théorique de l'histoire de l'art à cause du cadre fictionnel où ils sont introduits. Vasari fait aussi des biographies des auteurs du quattrocento un modèle pour son projet. Il se réfère à l'ouvrage *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus* dans lequel Filippo Villani consacre une partie aux artistes peintres entre autres Giotto et Cimabue. Vasari consulte également l'ouvrage *Commentarii* de Lorenzo Ghiberti dans lequel il présente *les vies* d'artistes peintres et sculpteurs dans la partie qu'il intitule «*arte moderna*»<sup>27</sup>.

Giorgio Vasari est considéré comme « *le véritable père fondateur de l'histoire de l'art, délivrait à la fois sa célèbre « loi des trois états » des arts du dessin (arti del disegno) et le constat qu'il écrivait lui-même en un temps où l'art en général avait déjà achevé son auto-téléologie* »<sup>28</sup>.

*Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari est considéré comme un texte fondateur de l'histoire de l'art moderne. La quête de l'origine de l'artiste par Vasari se distingue par un caractère

---

<sup>26</sup> Antoine, Jean-Philippe, «Les Vies de Vasari, l'histoire de l'art et la « science sans nom »», *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p.171.

<sup>27</sup> Ibid., p.173.

<sup>28</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.101.

ambivalent faisant du document un texte d'une extrême richesse qui se différencie des modèles dans lesquels Vasari lui-même a puisés. Cette question devient aussi centrale pour savoir en quoi les documents de Vasari se distinguent de ceux de ses prédécesseurs et en quoi consiste l'apport authentique de ce biographe.

Vasari procède par cas dans son travail. Les vies de Vasari ne sont pas d'ailleurs une anthologie des matériaux des sources ou une tabulation d'une sommation numérique marquée par l'unicité et la singularité des cas d'artistes. Dans les chroniques des biographes des artistes qui précèdent Vasari notamment Filippo Villani, Boccace, Sacchetti ou Dante, ceux-ci écrivent des fragments des vies d'artistes sans concevoir une vision de sérialité<sup>29</sup>. Leur processus se manifeste dans la réalisation des inventaires des noms d'artistes et de leurs œuvres d'art pris dans une succession chronologique et dans un réseau de singularité qui consistent à prendre le cas d'artiste comme exemplarité. Ce modèle des chroniqueurs médiévaux de tabulation des noms et des dates, élaboré dans une perspective d'homogénéité et de linéarité, est tout à fait récusé par Vasari qui opte pour un modèle de l'histoire de l'art qu'il décrit ainsi: « *L'histoire est vraiment le miroir de la vie humaine [...]. C'est vraiment cela l'âme de l'histoire, le véritable apprentissage de la vie, l'enseignement de la prudence. Avec le plaisir de voir revivre le passé, c'est le vrai but de l'histoire* »<sup>30</sup>.

L'œuvre de Vasari est « *à la fois mémorielle – faire revivre les artistes – et éducative – enseigner la sagesse à partir d'exemples réels* »<sup>31</sup>. Dans sa préface, Vasari expose les principes de son modèle des vies d'artistes qui se base particulièrement sur le principe des cas par opposition à la singularité

---

<sup>29</sup> Antoine, Jean-Philippe, « Les Vies de Vasari, l'histoire de l'art et la « science sans nom » », *Penser par cas*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, pp.174-175.

<sup>30</sup> Vasari, Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1989, préface de la deuxième partie, vol. 3, p. 17.

<sup>31</sup> Salha, Agathe, « Présentation », *Recherches & Travaux*, n°68, 2006, p.06.

et à l'exemplarité adoptées par ses prédécesseurs. Le modèle de Vasari se voit doté d'une dimension historique constituant l'apport de son projet:

*Dans la première et la plus éloignée, nous avons vu, en effet, que les trois arts étaient loin d'être parfaits (queste tre arti essere state molto lontane dalla loro perfezione); bien qu'on y trouvât de bons éléments, ils présentaient tant d'insuffisances (tanta imperfezione) qu'ils ne méritaient certes pas de trop grands éloges. Toutefois, ils ont fourni un point de départ, ouvert la voie, apporté une technique aux artistes bien supérieurs qui allaient suivre. [...] Dans la deuxième, manifestes sont les progrès (si veggono manifesto esser le cose migliorate assai) dans l'invention, le dessin, le style plus soigné, le soin plus approfondi[...]La troisième période mérite toute notre admiration (lode : notre louange)<sup>32</sup>.*

Ces lignes expliquent la démarche adoptée par Vasari qui se distingue clairement des démarches des autres auteurs par le refus de l'homogénéité des tableaux et l'énumération des séries. Son entreprise tient compte de l'hétérogénéité des éléments pris dans un plan unique pour comparer leur différence et immortaliser les œuvres de gloire des artistes peintres et sculpteurs. Vasari veille à ce que son projet révèle un processus d'évaluation, de comparaison et de différences des moyens et des outils que les artistes utilisent pour parfaire leurs œuvres:

*Quand je me suis mis d'abord à décrire ces Vies, monintention n'était pas de faire une liste des artisans et un inventaire, pour ainsi dire, de leurs œuvres [...] l'histoire est vraiment le miroir de la vie humaine, non pas parce qu'elle narre avec sécheresse les événements arrivés à un prince ou dans une république (nonper narrare asciuttamente i*

---

<sup>32</sup> Vasari, Giorgio, *Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550-1568) cité dans Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.104.



*casi occorsi a un principe o d'unarepublica), mais parce qu'elle informe les jugements, les conseils, les partis et les menées des hommes, occasion ensuite des actions, heureuses comme malheureuses – ce qui est à proprement parler l'âme de l'histoire [...] et à noter avec un peu de soin les modes, les airs, les manières, les traits et les fantaisies des peintres et des sculpteurs*<sup>33</sup>.

Le projet de Vasari semble créer un nouveau genre de discours et d'écriture qui tiennent compte de la construction rhétorique et dialectique en procédant à des légitimations. L'œuvre de Vasari ouvre sa première partie à un travail de sélection consacré à l'éloge et à la mémoration: «*Les Vies fut d'établir un rapport d'obédience, traditionnel au demeurant, et de commencer par s'incliner bas devant le « très illustre et très excellent prince Cosme de Médicis, duc de Florence », à qui Vasari « baise très humblement les mains » et dédie tout son ouvrage*»<sup>34</sup>. Il fait un long éloge dédicatoire d'une lignée médicéenne et des artistes illustres en y ajoutant une série xylographiée de portraits d'artistes en vue de donner à son ouvrage une dimension historique:

*Devant la noblesse et la grandeur de notre art (vedendo la nobiltà e grandezza dell'arte nostra), devant l'estime et les récompenses que lui ont accordées les plus nobles génies et les plus puissants princes, nous brûlerons de couvrir le monde d'œuvres nombreuses et d'une rare excellence. Que celui-ci, embelli par nos soins, nous tienne au même degré d'estime que ces fameux et merveilleux esprits.*

---

<sup>33</sup> Vasari, Giorgio, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, édition traduite et commentée sous la direction d'A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1989. cité dans Antoine, Jean-Philippe, «Les Vies de Vasari, l'histoire de l'art et la « science sans nom »», *Penser par cas*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p.175-176

<sup>34</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p. 150.

*Accueillez donc avec gratitude ce travail que j'ai mené avec amour à bonne fin pour la gloire de l'art et l'honneur des artistes*<sup>35</sup>.

Vasari vise une fin «noble» à l'histoire de l'art naissante dans une vision téléologique. En plus de signaler la gloire des artistes, il s'inclut dans cette liste avec une «vie de Giorgio Vasari» où il énumère minutieusement ses réalisations picturales. L'entreprise vasarienne de l'histoire de l'art s'inscrit dans la temporalité d'une renaissance face à l'oubli du temps. Vasari cherche un passé glorieux pour créer un temps de l'histoire de l'art voué à ressusciter les grands hommes et leur épargne une seconde mort:

*Car la voracité du temps est évidente : [...] j'ai constaté que les noms des nombreux architectes, sculpteurs et peintres anciens et modernes, avec quantité de leurs chefs-d'œuvre, sont en diverses régions d'Italie voués à l'oubli, et s'évanouissent peu à peu, condamnés à une sorte de mort prochaine. Afin de les préserver autant qu'il est en mon pouvoir de cette seconde mort (da questa seconda morte) et de les maintenir le plus longtemps possible dans la mémoire des vivants, j'ai passé un temps considérable à rechercher leurs œuvres, déployé une diligence extrême à retrouver la patrie, l'origine et l'activité des artistes, pris la peine de recueillir sur eux des relations de vieilles gens, les textes de souvenirs abandonnés par leurs héritiers à la poussière et aux vers. J'en ai finalement tiré plaisir et intérêt*<sup>36</sup>.

Vasari se considère alors comme le rédempteur des artistes de l'Antiquité et de leurs œuvres d'art de l'oubli et de la mort. Il assigne à l'histoire de l'art une fin noble, celle de maintenir en vie l'art et de le rendre immortel. L'historien de l'art se met face à l'incurie des hommes, à la voracité et à la malignité des temps en vue de faire ressortir l'art et la gloire des artistes de

---

<sup>35</sup> Vasari, Giorgio, cité dans Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.155.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.162.

l'ombre de l'oubli vers une évidente renaissance. Telle est la tâche qu'il s'attribue et l'objectif qu'il se fixe pour accomplir cette mission. Vasari ne cesse, dans ses introductions et dans ses discours de cadre de son ouvrage, de donner l'exemple du sort de l'art du Moyen Âge qui a fini par sombrer dans l'oubli et dans l'obscurité<sup>37</sup>.

*J'ai encore été poussé par une autre raison : il peut arriver un jour (ce qu'à Dieu ne plaise) que, par l'incurie des hommes, la malignité des temps ou la volonté du ciel qui ne semble pas vouloir beaucoup maintenir l'intégrité des choses d'ici-bas, l'art subisse à nouveau des désordres et une ruine analogues. Je souhaite que tout ce que je viens d'écrire et tout ce que je vais exposer puisse contribuer (si mon travail mérite d'avoir ce rôle heureux) à le maintenir en vie !<sup>38</sup>.*

La mission de Vasari en tant que rédempteur se manifeste dans le frontispice de son premier «disegno» (figure2) qui représente allégoriquement la finalité de l'histoire de l'art, celle d'immortaliser l'art et les artistes et d'éterniser leurs gloires.

Pour ce faire, il choisit comme dessein dans les encadrements de son ouvrage, deux allégories dans l'édition *Princeps*. À ce propos, Georges Didi-Huberman fait une lecture analytique de l'illustration:

*Celle de droite, avec sa lyre et sa couronne de laurier – attributs apolliniens – regarde en direction d'une figure féminine dont l'interprétation semble aujourd'hui plus délicate ; elle brandit une torche, et à ses pieds gît un objet sphérique. L'étude d'autres séries allégoriques chez Vasari, en particulier ses peintures pour la salle*

---

<sup>37</sup> Vasari, Giorgio, cité dans Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.162.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.162.

*des « Fastes Farnèse » au palais de la Chancellerie, à Rome, montre bien qu'il s'agit précisément d'une personnification de l'éternité<sup>39</sup>.*

---

<sup>39</sup>Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.165.



Figure 2 Giorgio Vasari, Frontispice des Vies, 1<sup>ère</sup> édition (L. Torrentino, Florence, 1550). Xylographie

Dans le frontispice de la dernière page de l'ouvrage de Vasari de l'édition *Torrentinia* (figure 3), nous trouvons une gravure qui occupe la majorité de la page. L'allégorie semble plus éclatante avec une figure représentant la résurrection des artistes morts. Les trois figures, occupant le centre de la gravure, représentent les trois artistes qui font les vies de Vasari à savoir les peintres, les sculpteurs et les architectes:

*D'abord parce qu'il s'agit d'un personnage vaguement androgyne qui évoque l'ange de la Résurrection – sa trompette réveillant les morts –, alors qu'il représente aussi bien la féminine Renommée, la fama sonnant de sa propre trompette à la gloire des trois Arts du Dessin : Sculpture, Architecture et Peinture, figurées dans la partie médiane comme trois Parques présidant au destin des artistes morts pour elles – pauvres artistes qui gisent entremêlés dans les sous-sols de l'oubli. On comprend alors que la lecture de cette vignette est ascendante, et qu'elle allégorise l'opération historique elle-même, quand elle sauve les artistes de leur « seconde mort », les met en lumière et nous rappelle leurs noms à la gloire des arts-mères (puisque le mot art, comme on le sait, se décline au féminin dans la langue italienne)<sup>40</sup>.*

---

<sup>40</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.165.



Figure 3 Giorgio Vasari, Dernière page des Vies, 1<sup>ère</sup> édition (L. Torrentino, Florence, 1550). Xylographie

Dans la xylographie de la deuxième édition *Giunt des Vies*, Vasari choisit pour frontispice, une gravure où le thème biblique de la résurrection continue de s'imposer comme poncif de la vision vasarienne (figure 4). La gravure semble plus expressive où la résurrection des morts est représentée en mouvement:

*Des sept ou huit personnages confinés dans le purgatoire de l'oubli, deux ou trois s'éveillaient vaguement au son de la trompette torrentiniana ; à présent nous voyons seize personnages ressusciter franchement, c'est-à-dire crever tous la surface, passer le seuil redoutable des limbes. Leurs corps s'extraient de la terre dans les plus parfaits ondoiements du maniérisme. Leurs gestes ne sont plus repliés ou mélancoliques, mais expressifs, bruyants, tendus vers le surplomb, levant les bras ou remerciant le ciel<sup>41</sup>.*

---

<sup>41</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.167.





Figure 4 Giorgio Vasari, Frontispice et dernière page des Vies, 2<sup>ème</sup> édition (Giunti, Florence, 1568). Xylographie

Résurrection, éternité et gloire sont les trois principes qui jalonnent l'histoire de l'art de Vasari. Son projet historique constitue l'ouverture à une pensée procédant à renommer les peintres illustres et leurs gloires afin de rendre l'art immortel:

*Quoi qu'il en soit, l'histoire de l'art inventée par Vasari ressuscitait les noms des peintres pour les renommer au sens fort du terme, et il les renommait pour que l'art devienne immortel ; alors cet art se faisait renaissant, et en renaissant il accédait à son double statut définitif : immortalité retrouvée de son origine, gloire sociale de son épanouissement<sup>42</sup>.*

## **2.2. Le modèle scientifique de l'histoire de l'art moderne de Winckelmann**

L'œuvre de Vasari sur les vies des artistes a des répercussions favorables sur la discipline de l'histoire de l'art et connaît un succès mondial. Vasari pose, à travers son projet historique, un discours constituant un point de transformation qui met en place les prémices d'une nouvelle discipline de l'histoire de l'art dont il fixe les fins et les principes, les valeurs et les normes. C'est à l'aune du XVIII<sup>e</sup> siècle que le discours de Vasari commence à être mis en doute en France, en Espagne, en Allemagne et en Hollande<sup>43</sup>. Les érudits imposent leurs critiques aux nouvelles perspectives dans l'histoire de l'art. La préfiguration de la nouvelle discipline fait apparition avec la publication de Johann Joachim Winckelmann de sa fameuse *Geschichte der Kunst in der Altertum (Histoire de l'art de l'Antiquité)* (1767). Son ouvrage ouvre la voie à des possibilités épistémologiques et à des ouvertures transdisciplinaires dans l'histoire de

---

<sup>42</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.165.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.107.

l'art notamment les méthodes scientifiques de la médecine. L'apport de Winckelmann et sa position novatrice anticipent la refonte et la coupure de la théorie vasarienne:

*À partir de Winckelmann, l'histoire de l'art saura un peu plus qu'elle doit réfléchir sur son point de vue, c'est-à-dire sur ses limites principielles, et tenter de ne pas comprendre l'art grec avec la pensée de la Renaissance ou même du Classicisme. Bref, l'histoire de l'art commençait de subir l'épreuve d'une réelle critique de la connaissance – une critique philosophiquement induite, une critique où s'agitait déjà le redoutable spectre de la spécularité cognitive : l'historien de l'art devait tenter alors cette première contorsion de ne pas inventer son objet de savoir à sa propre image de sujet connaissant. Ou au moins de connaître les limites de cette invention<sup>44</sup>.*

Les normes que veut installer Vasari par son ouvrage laissent longtemps l'histoire de l'art inapte à élargir un champ à l'intérieur de ses normes. À travers les biographies des artistes, notamment celle de Vasari, la création artistique est insérée dans les normes et les modèles antérieurs pour lesquelles Winckelmann trouve un compromis dans ses travaux. Les études de cet historien d'art s'effectuent selon une méthode scientifique de classification et de comparaison, d'analyse et de synthèse dans une chronologie précise:

*Le savant Winckelmann est le premier qui ait porté le véritable esprit d'observation dans cette étude ; il est le premier qui se soit avisé de décomposer l'Antiquité, d'analyser les temps, les peuples, les écoles, les styles, les nuances de style ; il est le premier qui ait percé les routes et placé les jalons sur cette terre inconnue ; il est le premier qui, en classant les époques, ait rapproché l'histoire des monuments,*

---

<sup>44</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.109.

*et comparé les monuments entre eux, découvert des caractéristiques sûres, des principes de critique, et une méthode qui, en rectifiant une foule d'erreurs, a préparé la découverte d'une foule de vérités. Revenu enfin de l'analyse à la synthèse, il est parvenu à faire un corps de ce qui n'était qu'un amas de débris ; s'il a servi la science, c'est peut-être encore plus par sa méthode que par ses écrits. Quelque estimable que soit son histoire de l'art, elle ressemble toujours plus à une chronologie qu'à une histoire ; c'est un vaste cadre dont il a laissé un grand nombre de compartiments à remplir par ses successeurs*<sup>45</sup>.

Winckelmann<sup>46</sup> ouvre une histoire de l'art moderne et scientifique de l'âge des lumières provenant des sciences positivistes. Ses travaux constituent un tournant épistémologique qui procède par analogie et par succession mettant en cause la chronique plinienne et vasarienne:

*Deux siècles plus tard, tout recommence [...] dans un contexte qui n'est plus celui de la Renaissance "humaniste", mais de la restauration "néo-classique", Winckelmann invente l'histoire de l'art [...] L'histoire de l'art au sens moderne du mot "histoire"[...] comme procédant de cet âge des Lumières[...] et des sciences "positives" où Michel Foucault voit à l'œuvre les deux principes épistémiques concomitants de l'analogie et de la succession [...] Winckelmann [...] représentait, dans le domaine de la culture et de la beauté, le tournant épistémologique d'une pensée de l'art à l'âge- authentique, déjà "scientifique"- de l'histoire*<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Quatremère de Quincy, Antoine, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, Paris, 1796, éd. Edouard Pommier, Paris, 1989, p. 103.

<sup>46</sup> Winckelmann, Johann, *Geschichte der kunst des alterthums*, Dresde, Walther, 1764, Trad., Hber, M., *Histoire de l'art chez les Anciens*, Paris, Bossange, Masson et Bresson, 1794-1803.

<sup>47</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp.12-13.

Winckelmann fonde à cet effet une histoire de l'art où les œuvres d'art sont prises comme des phénomènes. Il procède par classement et comparaison selon les lois biologiques de fonctionnement et d'évolution des styles artistiques. Il développe aussi sa méthode pour étudier l'histoire de l'art de l'Antiquité:

*L'historien de l'art, désormais, ne se contente plus de collectionner et d'admirer ses objets: ainsi que l'écrit Quatremère, il analyse et décompose, il fait jouer son esprit d'observation et de critique, il classe, il rapproche et compare, il «revient de l'analyse à la synthèse"» afin de « découvrir les caractéristiques sûres» qui donneront à toute analogie sa loi de succession. Et c'est ainsi que l'histoire de l'art se constitue en «corps», en savoir méthodique, en véritable «analyse des temps»<sup>48</sup>.*

Comme l'œuvre de Vasari est basée sur une chronique chronologique, l'œuvre de Winckelmann *Histoire de l'art chez les Anciens* repose essentiellement sur une série de paradoxes. Le travail de Winckelmann repose sur une trame à l'intersection de plusieurs systèmes contradictoires, la doctrine esthétique, la norme intemporelle, la pratique historique et l'analyse des temps<sup>49</sup>. C'est ainsi que la conception de l'histoire de l'art commence à s'élaborer à l'aune d'une philosophie de l'art. La conception du deuil de l'art des anciens se poursuit dans les commentaires et dans les dédicaces que fait Winckelmann dans ses ouvrages. Au moins, chez Vasari, une visée plus optimiste se dégage de la finalité de son histoire de l'art, celle de ressusciter les morts. Chez Winckelmann, nous trouvons les notions de la perte et du passé mort desquelles se dégage un sentiment dépressif d'un art passé et trépassé:

---

<sup>48</sup>Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.14.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p.15.

*Quoique en réfléchissant sur la destruction de l'art, j'aie ressenti le même déplaisir qu'éprouverait un homme qui, en écrivant l'histoire de son pays, se verrait obligé de tracer le tableau de sa ruine, après en avoir été le témoin, je n'ai pu me défendre de suivre le sort des ouvrages de l'antiquité aussi loin que ma vue a pu s'étendre. Ainsi une amante éplorée reste immobile sur le rivage de la mer, et suit des yeux le vaisseau qui lui ravit son amant, sans espérance de le revoir: dans son illusion, elle croit apercevoir encore sur la voile qui s'éloigne l'image de cet objet chéri. Semblable à cette amante, nous n'avons plus, pour ainsi dire, que l'ombre de l'objet de nos vœux: mais sa perte accroît nos désirs, et nous contemplons les copies avec plus d'attention que nous n'aurions fait des originaux, s'ils eussent été en notre possession. Nous sommes souvent, à cet égard, dans le cas de ceux qui, persuadés de l'existence des spectres, s'imaginent voir quelque chose où il n'y a rien<sup>50</sup>.*

Winckelmann parle d'un schéma temporel de l'histoire de l'art de l'Antiquité qui se compose de grandeur et de décadence. Il opte pour un modèle biologique naturel pour suivre l'origine de l'art antique, son développement, sa grandeur jusqu'à sa décadence; cela donne naissance à une science historique reposant sur une bipolarité de grandeur et de déclin, de vie et de mort, de naissance et de décadence:

*L'histoire de l'art chez les Anciens, que je donne au public, n'est pas une simple narration chronologique des révolutions qu'il a éprouvées[...]Mon dessein étant d'offrir le précis d'un système de l'art[...]l'histoire de l'art dans le sens le plus strict, c'est l'histoire du sort qu'il a éprouvé relativement aux différentes circonstances des temps, principalement chez les Grecs et les Romains. Mais je me suis*

---

<sup>50</sup> Winckelmann, Johann, *Geschichte der kunst des alterthums*, Dresde, Walther, 1764, . Trad. Hber, M., *Histoire de l'art chez les Anciens*, Paris, Bossange, Masson et Bresson, 1794-1803, pp.515-516.

*surtout proposé pour but, dans cet ouvrage, de discuter l'essence même de l'art[...]L'objet d'une histoire raisonnée de l'art est de remonter jusqu'à son origine, d'en suivre les progrès et les variations jusqu'à sa perfection, d'en marquer la décadence et la chute jusqu'à son extinction*<sup>51</sup>.

L'histoire de l'art de Winckelmann vise aussi à rendre explicite l'essence de l'art et à fonder un système historique qui porte sur l'essence de la beauté ainsi que l'explique George Didi-Huberman :

*Winckelmann a donc bien raison de revendiquer son histoire comme un "système", au sens philosophique et doctrinal de ce mot. À différents degrés, son entreprise résonne avec celles d'un Montesquieu, d'un Vico, d'un Gibbon ou d'un Condillac. Cette condition de l'histoire winckelmannienne a été, du reste, parfaitement reconnue au XVIII<sup>e</sup> siècle: Herder écrit que " Winckelmann a très certainement proposé ce système, grand, vrai, éternel" comme l'entreprise quasi platonicienne d'une " analyse portant sur le général sur l'essence de la beauté "*<sup>52</sup>.

Winckelmann invente une histoire de l'art dont la visée est entièrement endeuillée et funèbre dans laquelle il pleure l'art antique, les débris du passé et ses modèles ainsi que son idéal de l'art. Il crée un «*gouffre dépressif*»<sup>53</sup> qui sépare le deuil du désir dans la remémoration de l'art antique. Toutefois, Georges Didi-Huberman aperçoit trois nœuds dans le système historique de Winckelmann qui se dénouent grâce à une notion centrale celle de «l'imitation»:

---

<sup>51</sup> Winckelmann, Johann, *Geschichte der kunst des alterthums*, Dresde, Walther, 1764, . Trad. Hber, M., *Histoire de l'art chez les Anciens*, Paris, Bossange, Masson et Bresson, 1794-1803, pp. XI-XII.

<sup>52</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.20.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.24.

*C'est un nœud triplé, un nœud trois fois noué que le titre même de Winckelmann induit et impose: nœud de l'histoire (comment pouvons-nous la construire, l'écrire?), nœud de l'art ( comment pouvons-nous la distinguer, le regarder?), nœud de l'Antiquité (comment pouvons-nous la remémorer, la restituer?). Le " système" de Winckelmann n'est certes pas philosophique au sens strict et ne saurait, en conséquence, s'identifier à quelque chose comme une construction dialectique. Mais il existe une notion capitale, un mot qui fait tenir ensemble les trois boucles du nœud. Mot magique, en quelque sorte: il résout toutes les contradictions, ou plutôt les fait passer inaperçues. C'est le mot imitation. Il forme la pièce maîtresse du système winckelmannien, le gond, la cheville grâce à laquelle toutes les différences se rejoignent, tous les abîmes se franchissent<sup>54</sup>.*

Cette imitation saura mieux construire le pont par-dessus le gouffre et permettra la renaissance du désir et le ranimera. L'imitation des œuvres d'art originales par des copies semble une manière de revivre l'idéal perdu et de traverser le temps. C'est à travers ce concept paradoxal de l'imitation que Winckelmann recrée la grandeur du passé et ressaisit l'idéal de l'art antique.

*Le présent de l'imitation fait " revivre une origine perdue" et, ainsi, restitue à l'origine une présence active, actuelle. Cela ne s'avère possible que parce que l'objet de l'imitation n'est pas un objet mais l'idéal lui-même. Là où le versant dépressif de l'histoire winckelmannienne faisait de l'art grec un objet de deuil, impossible à atteindre [...]un versant maniaque, si j'ose dire, fera de cet art un idéal à saisir, l'impératif catégorique de l' " essence de l'art"" , que seule permet l'imitation des Anciens. L'imitation, on le sait bien, est*

---

<sup>54</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.24.



*un concept hautement paradoxal. Mais son paradoxe est cela même qui permet à Winckelmann la pirouette fameuse: " L'unique moyen pour nous de devenir grands et, si possible, inimitables, est d'imiter les Ancien" <sup>55</sup>.*

Le projet de Winckelmann est réduit à un schéma bipolaire de grandeur et de décadence. Le retour à l'épure antique ne peut se réaliser qu'en imitant l'idéal. Georges Didi-Huberman voit dans le projet intellectuel de Winckelmann, qui mène à l'instauration du néo-classique, les mêmes notions du projet de Vasari, celui de l'idéalisme vasarien:

*Ce qui était nœud[...]devient alors bouclage[...]Le nœud de l'Antiquité se défait à reboucler une notion de l'idéal; le nœud de l'histoire se défait à reboucler une notion de la Renaissance. "C'est ainsi que s'était déjà construite l'histoire humaniste de Vasari. C'est ainsi que recommence l'histoire néo-classique de Winckelmann. Reposons cependant la question de Herder: " Est-ce[ là] le but de l'histoire? Le but d'une histoire de l'art? N'y a-t-il pas d'autres formes possibles d'histoires?" <sup>56</sup>.*

Winckelmann rabat donc le temps naturel de la grandeur des antiques sur le temps idéal de l'essence de l'art dont la naissance ne se réalise que par l'imitation des modèles. C'est dans cette pensée que s'inscrit les réflexions de Georges Didi-Huberman pour présenter la continuité de l'histoire de l'art avec Aby Warburg et la révolution méthodique de cet historien de l'art qui rouvre d'autres perspectives de la discipline, particulièrement l'analyse des temps de l'image. Georges Didi-Huberman introduit les notions clés de l'entreprise d'Aby Warburg qui remettent en question le système de

---

<sup>55</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.25.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.26.

bouclage winckelmannien de la vie et de la mort, de la grandeur et de la décadence, de l'imitation des modèles et de la renaissance.

Les notions d'Aby Warburg de fantômes, de survivances (*Nachleben*), de mémoire des images, d'anachronisme et d'hétérogénéité des temps, bouleversent tous les éléments du système winckelmannien. Georges Didi-Huberman introduit dans sa réflexion sur l'héritage de Winckelmann, l'histoire des images montée par Aby Warburg:

*Et précisons les enjeux actuels de la question, au regard d'un héritage winckelmannien si unanimement revendiqué. Quant à l'«analyse des temps», d'abord: n'y aurait-il pas un temps des images qui ne soit ni «vie et mort», ni «grandeur et décadence», ni même cette «Renaissance» idéale dont les historiens ne cessent de transformer les valeurs d'usage à leurs fins propres? N'y aurait-il pas un temps pour les fantômes, une revenance des images, une «survivance» (*Nachleben*) qui ne soit pas soumise au modèle de transmission que suppose l'«imitation» (*Nachahmung*) des œuvres anciennes par des œuvres plus récentes? N'y aurait-il pas un temps pour la mémoire des images -un obscur jeu du refoulé et de son éternel retour- qui ne soit pas celui que propose cette histoire de l'art, ce récit-l)? Et, quant à l'art lui-même: n'y aurait-il pas un «corps» d'images qui échappe aux classifications mises en place au XVIII<sup>e</sup> siècle? N'y aurait-il pas un genre de ressemblance qui ne soit pas celui qu'impose l'«imitation de l'idéal», avec le rejet du pathos qu'elle suppose chez Winckelmann? N'y aurait-il pas un temps pour les symptômes dans l'histoire des images de l'art? Cette histoire est-elle vraiment «née» un jour?<sup>57</sup>.*

---

<sup>57</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.26.

## II. La nouvelle anthropologie de l'histoire de l'art

### 1. Aby Warburg: le modèle fantomal de l'histoire de l'art

L'histoire de l'art connaît un tournant décisif avec Aby Warburg au début du XX<sup>e</sup> siècle qui ne se fonde ni sur la gloire antique olympienne (Winckelmann) ni sur la résurrection et la renaissance des artistes antiques (Vasari). L'histoire de l'art d'Aby Warburg suit un modèle culturel et symptomal où les temps et les formes ne sont plus soumis au cycle naturel de la vie et de la mort, de la grandeur et du déclin, ou appliqués sur des stades biomorphiques; Aby Warburg déconstruit les modèles épistémiques *des Vies* de Vasari et de *L'histoire de l'art chez les Anciens* de Winckelmann pour mettre en place un modèle psychique qui se construit à travers le non-savoir, la hantise et la survivance (*Nachleben*) des formes<sup>58</sup>.

Les formes se construisent désormais par blocs hybrides et par rhizomes. Le temps historique chez Aby Warburg semble disloqué devant le temps esthétique où les temps des images s'expriment par «*l'impensé*»<sup>59</sup> et par «*l'inconscient*»<sup>60</sup>. Il refonde une histoire de l'art qui «*trouble*»<sup>61</sup> le cours des choses et qui les bouleverse en profondeur:

*Au modèle naturel des cycles "vie et mort", "grandeur et décadence", Warburg substituait un modèle résolument non naturel et symbolique, un modèle culturel de l'histoire où les temps[...]s'exprimaient par hantises, "survivances", rémanences, revenances des formes[...]le modèle fantomal dont je parle était un modèle psychique [...]modèle symptomal où le devenir des formes devait s'analyser comme un ensemble de processus tensifs: tendus, par exemple, entre volonté*

---

<sup>58</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Abby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp.27-28.

<sup>59</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.93.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>61</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Abby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.28.

*d'identification et hybridation, normal et pathologique, ordre et chaos, traits d'évidence et traits d'impensé*<sup>62</sup>.

Aby Warburg est considéré en tant que le père fantomatique d'une iconologie dont les limites demeurent impossibles à distinguer. Il établit un déplacement de l'histoire de l'art de Vasari, de Winckelmann et de Panofsky créant ainsi un renversement complet de l'objet «art» du point de vue occidental classique en orientant l'histoire de l'art vers ses propres problèmes fondamentaux. Le déplacement se manifeste dans l'ancrage des œuvres d'art dans le domaine anthropologique et la considération de l'objet «art» comme un complexe des relations<sup>63</sup>.

Il paraît qu'Aby Warburg est insatisfait des frontières disciplinaires. À travers ce renversement et ce déplacement, il vise à décroquer le temps des images et des œuvres d'art et à déconstruire les murailles fondées par la discipline. Cette nouvelle entreprise entraîne un déplacement méthodologique et épistémologique. Ce projet exprime un véritable besoin de déconstruire les frontières disciplinaires, les hiérarchies culturelles, les temps historiques et les pensées philosophiques.

Aby Warburg revendique dans son projet une interdisciplinarité et un élargissement méthodique et philosophique du temps de l'image. Il plaide pour une déterritorialisation du temps de l'œuvre d'art et des images comme exigence pour saisir la complexité et la dynamique du temps esthétique :

*En risquant ici cette tentative partielle et provisoire, mon intention était de plaider en faveur d'un élargissement méthodique des frontières de notre science de l'art[...] Jusqu'ici, l'insuffisance des catégories universelles pour penser l'évolution a empêché l'histoire de l'art de mettre ses matériaux à la disposition de la " psychologie*

---

<sup>62</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp.27-28.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.45.

*historique de l'expression humaine", qui d'ailleurs reste encore à écrire. Notre jeune discipline[...]tâtonne au milieu des schématismes de l'histoire politique et des théories sur le génie, à la recherche de sa propre théorie de l'évolution<sup>64</sup>.*

Cette insatisfaction d'Aby Warburg envers les clôtures disciplinaires et les arrangements académiques provient de la «surdétermination» de l'image dont les frontières exactes restent difficiles à tracer et par conséquent, à les limiter par une science exacte, la « science de l'art»<sup>65</sup>.

Aby Warburg considère les images, les formes et les œuvres d'art comme étant le résultat de plusieurs mouvements dynamiques et complexes qui se sont cristallisés en elles. Leur temps devient un temps complexe, un autre temps qui ne peut pas être saisi par une analyse iconographique ou par la méthode historique de Vasari. Dans cette optique, nous sommes devant un autre temps insaisissable des images. Celles-ci sont considérées en tant que survivances et les traces invisibles d'un peuple; elles sont des fantômes qui surgissent. Cette vision fantomatique de l'image constitue l'enjeu central de la pensée warburgienne qui considère les images comme «*un phénomène anthropologique total*»<sup>66</sup>.

Cette ouverture vers l'anthropologie de l'image distingue la désorientation d'Aby Warburg de la discipline de l'histoire de l'art, vers une tentative de créer des liens interdisciplinaires et d'associer l'image à la culture, à l'agir global des membres de la société et aux zones les plus éloignées et les plus sombres d'une culture :

*L'une des vraies tâches de l'histoire de l'art (Kunstgeschichte) est bien de faire entrer dans le cadre d'une étude historique approfondie*

---

<sup>64</sup> Warburg, Aby, cité dans Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp.38-39.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.48.

*ces créations issues des régions mal éclairées de la littérature de propagande politico-religieuse; en effet, c'est la seule manière de saisir dans toute son étendue l'une des plus importantes questions de la recherche scientifique sur les civilisations et les styles [...], et de tenter d'y apporter une réponse*<sup>67</sup>.

## **2. Le temps historique et le temps esthétique: vers une anthropologie du temps de l'image**

La notion de survivance «*Nachleben*» constitue un enjeu essentiel de l'anthropologie de l'image dans le projet d'Aby Warburg. Ce concept «*survival*»<sup>68</sup> est issu de l'anthropologie anglo-saxonne notamment avec l'ethnologue britannique Edward B. Taylor dans son projet intitulé «*Primitive Culture*» qui constitue un repère pour Aby Warburg. La théorie de Warburg et la «science de la culture» d'Edward Taylor établissent des liens entre l'Histoire et l'anthropologie<sup>69</sup>.

Dans *Primitive Culture*, Edward Taylor introduit sa théorie où il procède à la dialectisation des modèles de la science de la culture, du progrès et de la dégénérescence; à cet effet, il en résulte un temps difficile à saisir. Le «*nœud de temps*»<sup>70</sup> est provoqué par le conflit des mouvements d'évolution et des mouvements qui résistent à l'évolution<sup>71</sup>. Ce nœud du temps de Taylor représente les anachronismes et le mélange des choses passées et

---

<sup>67</sup> Gombrich, Ernest, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970, pp.71-72.

<sup>68</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.52.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>70</sup> Tylor, Edward, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Londres, Murray, 1871. Trad Brunet, P., *La civilisation primitive*, Paris, Reinwald, 1876-1878, p.218.

<sup>71</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.53.

présentes. Le «*survival*» devient chez Aby Warburg le temps fantomal des survivances, le symptôme et l'impensé de la culture.

Le voyage d'Edward Tylor au Mexique et les observations qu'il en tire le conduisent à découvrir un «*jeu vertigineux du temps*»<sup>72</sup>, dans lequel le présent est tissé de multiples passés. Les survivances subsistent dans le rebut, dans l'anachronisme et dans les choses hors âge et hors usage qui résistent aux changements.

Le point commun entre la théorie d'Edward Tylor et celle d'Aby Warburg se manifeste dans la ténacité des survivances qui tiennent la permanence de la civilisation et de la culture. Elles s'expriment, non pas comme un archétype ou une essence, mais sous forme d'un symptôme déplacé et anormal<sup>73</sup>.

Aby Warburg porte un grand intérêt à la théorie d'Edward Tylor et fait des recherches sur les vestiges de l'Antiquité qui résident dans la «*psyché*»<sup>74</sup>, dans les comportements et dans les styles et les formes. La notion de survivance d'Aby Warburg se situe donc entre fantôme et symptôme; elle représente l'effraction comme réalité spectrale et complexe. Cette notion permet aussi de saisir la surdétermination temporelle de l'Histoire et de dépasser les écoles conformistes et positivistes de l'histoire de l'art:

*La tentative warburgienne est aussi modeste qu'ardue, aussi honnête dans son principe que vertigineuse dans sa réalisation: contre toute histoire de l'art positiviste, schématique ou idéaliste, Warburg a simplement voulu respecter l'essentielle complexité de ses objets. Ce qui impliquait d'affronter intrications, satisfactions et*

---

<sup>72</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.55.

<sup>73</sup> Tylor, Edward, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Londres, Murray, 1871. Trad Brunet, P., *La civilisation primitive*, Paris, Reinwald, 1876-1878, pp.20-21.

<sup>74</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.59.

*surdéterminations: chaque objet de l'histoire de l'art fut probablement regardé par Warburg comme un complexe- fascinant et redoutable- amas de serpents mouvants*<sup>75</sup>.

### **3. La notion de survivance chez Aby Warburg**

La notion de «*survivances*» est apparue avec Edward Tylor dont la théorie vise un point de vue historique et philologique. Il aborde le concept de «*survival*» sous l'angle des éléments culturels porteurs d'un passé révolu et des éléments «*les plus inadaptés et inappropriés*»<sup>76</sup>.

Ceci veut dire que le concept de «*survivances*» ne relève pas de la doctrine évolutionniste. Il constitue, de ce fait, les symptômes porteurs de la surdétermination et de la désorientation temporelle et porteurs d'une valeur diagnostique qui témoigne du refoulé et de l'originaire<sup>77</sup>.

La notion de survivances dont le sens est proche de *revenances* (*Nachleben*) revêt un grand intérêt dans les études d'Aby Warburg. Ces survivances d'Aby Warburg ont un lien avec la théorie de Darwin, non pas au sens évolutionniste, mais au niveau de la complexité des temps historiques et de l'intrication des temps biologiques.

Autrement dit, les survivances d'Aby Warburg visent à reconnaître, dans le monde de la culture, des temporalités spécifiques et non naturelles qui surviennent en tant que symptôme et fantôme<sup>78</sup>. Aby Warburg adopte une vision des temps à la fois prophétique et rétrospective et situe sa théorie au sein de la polémique du XX<sup>e</sup> siècle qui oppose les historiens positivistes et anticonformistes tels que Karl Lamprecht, Henri Berr, Wilhelm Dilthey.

---

<sup>75</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.273.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.67.



Aby Warburg ouvre l'histoire de l'art à l'anthropologie. Il reconnaît, à travers ses concepts, la nécessité d'élargir les modèles canoniques de l'Histoire afin de saisir l'intelligibilité des schémas de l'histoire de l'art:

*En se dirigeant peu à peu vers une théorie de la mémoire des formes- une théorie faite de sauts et de latences, de survivances et d'anachronismes, de vouloirs et d'inconscients-, Aby Warburg opérerait une rupture décisive avec les notions mêmes de "progrès "et de "développement "historiques. Il jouait donc l'évolutionnisme contre lui-même. Il le déconstruisait à seulement reconnaître ces survivances, ces cas de Nachleben qu'il nous faut, à présent, tenter de ressaisir dans leur élaboration spécifique<sup>79</sup>.*

Les études d'Aby Warburg abordent la question de la complexité du temps et de la mémoire d'une culture. Le temps de l'Antiquité ou de la Renaissance, selon sa vision, est un temps impur. Il se base sur plusieurs théories qui participent à construire le fondement de la théorie de la «survivance». Dans sa critique, Jacob Burckhardt voit que l'incapacité de la culture moderne à comprendre l'Antiquité est dû au rapport qu'entretient la culture avec sa mémoire, une culture qui refoule ses survivances et sa propre mémoire<sup>80</sup>. Dans le but de saisir la complexité des temps d'une culture, la quête doit fouiller aussi dans les lacunes, les aberrations, les contre-motifs et les continents noirs. Jacob Burckhardt précise que «l'historien ne doit rien exclure de ce qui appartient au passé»<sup>81</sup>.

Aby Warburg adopte dans ses analyses une clairvoyance et une pensée des tensions et des polarités. La survivance warburgienne est de ce fait le mode

---

<sup>79</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.70.

<sup>80</sup> Burckhardt, Jacob, *Judgements on History and Historians*,(1958), London, Routledge Classics, 2007, p.29.

<sup>81</sup> Burckhardt, Jacob, trad. Chevalier, Maurice, *Fragments historiques.( 1865-1885)*, Genève, Droz, 1965, p.2 .

temporel de l'impureté. Elle ouvre une nouvelle histoire de l'art et rompt avec les vies et les filiations vasariennes et les nostalgies de Winckelmann.

Aby Warburg forge ainsi une notion structurale et transversale qui s'oppose au découpage chronologique de l'Histoire. En désorientant celle-ci et en l'anachronisant, la survivance ouvre un autre temps de l'histoire, un temps impur et complexe. Dans ses études sur l'astrologie, Aby Warburg saisit le paradoxe temporel que la survivance impose en démontrant les désorientations de l'histoire de l'art. Il donne l'exemple de l'astrologie indienne la plus ancienne et la plus lointaine qui a été évincée par les astrologies médiévales et grecques et qui est utilisée dans l'astrologie italienne du XV<sup>e</sup> siècle. D'autres survivances surgissent, ouvrent et complexifient l'Histoire. Le savoir médiéval surgit, par exemple, comme survivance dans l'art de Léonard de Vinci; aussi le gothique septentrional survit dans la Renaissance classique<sup>82</sup>.

La survivance ouvre l'histoire de l'art aux problèmes anthropologiques des croyances qui s'orientent vers une psychologie de la culture. Elle élargit, d'une part, le champ de ses phénomènes et de ses objets et multiplie les approches et les modèles temporels et complexifie, d'autre part, le temps en déconstruisant la notion chronologique de la durée. Cette notion de survivance anachronise le présent, le passé et le futur et remet en question «l'esprit du temps» et bat en brèche les définitions des styles artistiques qui se forment à travers le temps de l'époque et leurs capacités à refléter l'actualité de celle-ci. Aby Warburg recrée une autre lecture dans ses études pour évaluer la grandeur d'une œuvre d'art et fait de l'anachronisme et de la résistance au style et à l'esprit du temps des critères basiques. La grandeur d'un artiste réside, pour cet historien de l'art, dans sa capacité à résister à l'esprit de son époque. L'iconographie du palais de la Renaissance italienne révèle un modèle orientale d'astrologie où les formes grecques anciennes

---

<sup>82</sup> Warburg, Aby cité dans Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.85.

subissent un processus d'alternation. Du présent au passé, la survivance n'épargne pas le futur où elle exerce «*sa force formative de l'émergence des styles*»<sup>83</sup>. Cette survivance va à l'encontre de l'évolution rectiligne; elle est une reconnaissance de l'existence d'un temps de l'image. De ce fait, Aby Warburg revendique intensément un modèle qui peut s'appliquer sur «*sa propre théorie de l'évolution*»<sup>84</sup>. Le modèle warburgien de survivance décrit un temps propre à l'image et considère l'histoire de l'art comme une histoire des fantômes, des latences et des *revenances*. Ce fut donc une histoire des images qui échappe aux lois de l'évolutionnisme et à l'histoire naturelle. Elle est, en effet, une construction méthodologique: «*Le modèle de Nachleben ne concerne donc pas seulement une quête des disparitions : il cherche plutôt l'élément fécond des disparitions, ce qui en elles fait trace et, dès lors, se rend capable d'une mémoire, d'un retour voire d'une «renaissance»*»<sup>85</sup>.

La survivance constitue un tournant décisif dans l'épistémologie des sciences historiques. Elle est la complexité et l'écheveau de la mémoire qui rappellent le caractère culturel et non naturel de la temporalité. Aby Warburg, à travers ce concept, remet en question l'historicisme immanent et chronologique d'Heinrich Wölfflin qui fait de l'histoire de l'art un récit des faits artistiques successifs et par conséquent, ignore les effractions et les symptômes qui surgissent, les crises, les pauses et les survivances.

L'historien de l'art Gertrud Bing, qui travaille sur Aby Warburg et lui consacre plusieurs contributions, précise que le concept de Warburg et toute son entreprise intellectuelle modifient la compréhension du phénomène historique. Ceci exige une nouvelle méthodologie qui doit être en mesure d'étudier cette dialectique tensive des images, de déclasser ces

---

<sup>83</sup> Warburg, Aby cité dans Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.87-88.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>85</sup> Wind, Edgar, *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike, A Bibliography on the Survival of the Classics*, Londres, Cassel, 1934, p.50.

dernières et de les détacher du cycle chronologique et habituel de l'histoire des œuvres d'art<sup>86</sup>.

La notion de « *survivances* » devient un argument de plusieurs historiens de l'art pour justifier l'impureté du temps des images et des œuvres d'art. Jean Seznec travaille sur l'interaction artistique et culturelle entre le Moyen Âge et la Renaissance. Il découvre des survivances de l'Antiquité dans l'art et dans la mémoire médiévale ce qui diminue, *ipso facto*, l'antithèse entre les deux époques<sup>87</sup>.

Le modèle d'Aby Warburg a un impact, même temporaire, sur l'un de ses disciples Panofsky qui se considère comme historien de l'art idéaliste et positiviste. Bien que Panofsky choisisse l'autre rive des sciences historiques, il reconnaît l'impureté et la complexité du temps et l'anachronisme des images dans l'art médiéval:

*Il semble que cette infinie variété de systèmes de références qu'à un stade primaire l'historien de l'art devant soi et qui constitue un monde, équivalent à un chaos monstre qu'il est pour ainsi dire impossible de mettre en forme [...] Ne nous trouvons-nous pas alors devant un monde sans aucune homogénéité où cohabitent des systèmes de références figés, selon les termes de Simmel, dans un isolement qui se suffit à lui même et dans une singularité irrationnelle?*<sup>88</sup>.

Avec la notion de survivance, il s'avère qu'Aby Warburg élargit les choix fondamentaux de l'écriture de l'histoire de l'art et ouvre d'autres champs où

---

<sup>86</sup> Bing, Gertrude, «A. M. Warburg», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Vol.28, 1965, pp.301-302.

<sup>87</sup> Seznec, Jean, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1940, rééd. Paris, Flammarion, 1980, p.09.

<sup>88</sup> Panofsky, Erwin, 1931 trad, Ballangé, Guy, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Minuit, 1979, p. 227.

l'Histoire est autre chose que la nature. La survivance est une manière de reconnaître la complexité des cultures et leur temps en battant en brèche toute volonté scientifique de simplifier le temps à travers le fait chronologique ou à travers l'histoire idéaliste hégélienne. La dialectique des temps est faite ainsi de rhizomes, de répétitions et de symptômes, de ce qui change et de ce qui résiste au changement. Le «*Nachleben*» warburgien est une survie, un moyen pour saisir l'impureté du temps, les latences et les symptômes qui font la vie des images.

#### **4. Georges Didi-Huberman et la phénoménologie du visuel**

Regarder un tableau, une sculpture, une image de l'art crée une sensation de paradoxe, une sensation de l'évidence et du trouble, de la jouissance et de l'inquiétude. Regarder une œuvre d'art c'est se sentir à la fois captif et libre. Georges Didi-Huberman continue après Aby Warburg de poser les jalons d'une nouvelle phénoménologie du visuel. Il entame sa réflexion en s'interrogeant sur le regard porté sur l'image. Si nous regardons une image, ceci veut-il dire que nous dénommons tout ce que nous voyons? L'histoire de l'art est la discipline qui présente le modèle de la vérité et du visible, elle propose la connaissance spécifique de l'objet, le passe en revue, le catalogue et l'interprète. Elle constitue la source d'informations et de connaissances exhaustives. En tant que discipline universitaire et entreprise conquérante, elle s'intéresse au savoir académique et cherche dans l'art son histoire. Elle fonde sa science sur la certitude et réduit l'art à un objet d'étude en lui imposant sa forme spécifique du discours. Dans son ouvrage *Devant l'image*, George Didi-Huberman ne cesse de remettre en question le statut de la connaissance et de la raison qui constitue une question méthodologique pour étudier les images d'art en tant que des objets. Il critique le savoir historique de l'histoire de l'art instauré par Panofsky qui

s'applique aux œuvres d'art comme autorité incontestée. Georges Didi-Huberman interroge essentiellement la procédure de la vérification des objets d'art de la discipline positiviste qui donne l'impression qu'il s'agit d'objets d'art saisissables et discernables. C'est sur cette visibilité qu'il étale sa réflexion en déclenchant le paradoxe auquel se confronte l'historien de l'art, modelleur du passé et connaisseur des formes:

*Et lorsque c'est dans l'élément de l'art qu'il développe ainsi sa recherche du temps perdu, l'historien ne se trouve même plus en face d'un objet circonscrit, mais de quelque chose comme une expansion liquide ou aérienne – un nuage sans contours qui passe au-dessus de lui en changeant constamment de forme. Or, que peut-on connaître d'un nuage, sinon en le devinant, et sans jamais le saisir tout à fait ?<sup>89</sup>.*

La rhétorique de la certitude, à son avis, entraîne une fermeture sur le savoir intelligible et risque de créer des frontières limitées par la quête de la vérité. Les images deviennent donc des documents soumis à un savoir historique motivé par l'érudition qu'instaure la discipline scientifique depuis Vasari jusqu'à Panofsky.

George Didi-Huberman reproche à l'histoire de l'art d'avoir ignoré la mise en place d'un paradigme critique et d'avoir placé le visuel sous l'égide du visible, à savoir l'iconologie ce qui entraîne une manifeste clôture méthodologique. La méthode iconographique de Panofsky semble, pour lui, insuffisante parce qu'elle oriente le regard porté sur les images vers le visible et vers le vérifiable. Cette orientation clinique de l'histoire de l'art est, lui semble-t-il, à l'origine de son incapacité à saisir l'ampleur de l'art du

---

<sup>89</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp.6-7.

Moyen Âge et de la Renaissance<sup>90</sup>. De même, il adresse une certaine méfiance à l'égard de cette méthodologie qui prône l'exactitude comme mode pour enquêter sur la vérité de l'image. C'est sur cette vérité de l'art que Georges Didi-Huberman s'interroge:

*L'exactitude constitue un moyen de la vérité, seulement lorsque la vérité de l'objet étudié est reconnue comme admettant une possible exactitude de l'observation ou de la description. Or, il y a des objets, même des objets physiques, à propos desquels la description exacte n'apporte aucune vérité. L'objet de l'histoire de l'art fait-il partie des objets à propos desquels être exact équivaut à dire le vrai ? La question vaut d'être posée, et pour chaque objet reposée<sup>91</sup>.*

Pour venir au bout de ses réflexions, Georges Didi-Huberman voit dans cette rhétorique de la certitude qui garantit la scientificité du domaine de l'art, une aliénation épistémologique et éthique de la discipline. Cette dernière impose des limites à l'objet de l'art en l'enfermant dans la spécificité<sup>92</sup>. La question du visible et du dynamique est mise donc en avant du fait que l'histoire de l'art a besoin d'un déplacement théorique qui s'inscrit dans l'ouverture interdisciplinaire à l'anthropologie et à la métapsychologie. Il incite l'histoire de l'art à créer une nouvelle sémiologie du visuel qui peut être en mesure de saisir la dynamique de l'objet visuel en reformulant son extension épistémologique et en introduisant le non-savoir<sup>93</sup>. Georges Didi-Huberman donne ainsi l'exemple du vitrail gothique comme objet d'art qui échappe à la spécificité scientifique de l'historien de l'art par l'hétérogénéité des spécificités qui caractérisent l'objet d'art:

---

<sup>90</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.13.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.41.

*Où est la « spécificité » du vitrail gothique ? Nulle part absolument. Elle est dans la cuisson de la pâte de verre, elle est dans la longue route des négociants en minerais colorés, elle est dans l'ouverture calculée par l'architecte, dans la tradition des formes mais aussi dans le styler du moine recopiant sa traduction érigéenne du Pseudo-Denys l'Aréopagite, elle est dans un sermon du dimanche sur la lumière divine, elle est dans la sensation tactile d'être atteint par la couleur, et de simplement regarder vers le haut la source de ce contact. Les objets visuels, les objets investis d'une valeur de figurabilité, développent toute leur efficacité à jeter des ponts multiples entre des ordres de réalités pourtant positivement hétérogènes. Ils sont des opérateurs luxuriants de déplacements et de condensations, des organismes à produire du savoir autant que du non-savoir. Leur fonctionnement est polydirectionnel, leur efficacité polymorphe<sup>94</sup>.*

En parlant de l'art du passé, Georges Didi-Huberman dévoile la source de la déficience de la méthodologie iconographique à saisir les réalités du passé tout en continuant à croire à l'illusion de la spécificité et de l'exactitude. L'art du passé demeure indispensable et impensable du moment où l'historien de l'art veut l'interpréter.

L'Histoire reste, en effet, indispensable du fait qu'il est presque impossible de restaurer littéralement le même passé et de ressaisir un monde déjà révolu. Toutefois, le passé ne peut devenir saisissable que lorsque l'historien se laisse emporté par lui et accepte l'échange dialectique en autorisant l'acte d'imagination:

*L'indispensable, puisqu'on ne peut comprendre le passé, au sens littéral du terme « comprendre », qu'en se livrant à une espèce*

---

<sup>94</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp.40-41.



*d'hymen : pénétrer dans le passé et s'en pénétrer, bref, se sentir l'épouser pour le saisir tout à fait, alors qu'en retour nous sommes, dans cet acte, nous-mêmes saisis par lui : happés, enlacés, voire médusés*<sup>95</sup>.

Le désir, l'imagination et le fantasme deviennent donc les outils pour enquêter sur les traces disparues et sédimentées, pour saisir la contrainte du passé à travers le présent et pour ouvrir la dialectique de la vision hétérogène et anachronique.

Ceci indique que le passé est anachronique puisqu'il n'existe qu'à travers les figures du présent réminiscent. Le regard anachronique s'avère plus fécond afin de saisir l'intelligibilité du passé. C'est dans le décalage et dans le regard éloigné que l'historien doit s'investir et enquêter. L'anachronisme constitue alors une partie importante de la réflexion de Georges Didi-Huberman qui s'inscrit dans la lignée de la pensée d'Aby Warburg. Il poursuit le débat pour accréditer leurs réflexions au sein de la discipline académique et universitaire de l'histoire de l'art.

D'après Georges Didi-Huberman, la faille que présente l'histoire de l'art réside dans le fait que l'historien veut obsessionnellement saisir le passé, capter avec exactitude ses ordres du réel et interpréter ses réalités avec les catégories du passé. L'anachronisme, selon ce philosophe de l'art, s'avère fécond; il ouvre les perspectives à l'histoire de l'art pour que cette dernière puisse franchir les impératifs qu'elle a schématisés et les limites qu'elle a imposées:

*Entre les deux, la pratique salutaire : dialectiser. Par exemple la fécondité d'une rencontre par laquelle voir le passé avec les yeux du présent nous aiderait à franchir un cap, et à littéralement plonger*

---

<sup>95</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.43.

*dans un nouvel aspect du passé, jusque-là inaperçu, un aspect depuis lors enfoui (car telle est la véritable plaie de l'historien : le travail insidieux du depuis lors), et que le regard neuf, je ne dis pas naïf ou vierge, d'un coup aurait dévoilé*<sup>96</sup>.

En voulant comprendre l'efficacité visuelle de l'art du passé, l'historien de l'art se trouve en train de pratiquer un schématisme et une iconothèque; il choisit la catégorie la plus éloignée pour interpréter un passé impensable. C'est là où réside la limite de la discipline qui s'abstient de prendre le risque, de faire appel au non-savoir et à l'imagination et de briser l'anneau afin de comprendre l'intelligibilité du passé:

*L'histoire de l'art échouera à comprendre l'efficacité visuelle des images tant qu'elle restera livrée à la tyrannie du visible. Puisqu'elle est une histoire et puisqu'elle tâche de comprendre le passé, elle se doit de prendre en compte – au moins pour ce qui concerne l'art chrétien – ce long renversement : avant la demande il y a eu le désir, avant l'écran il y a eu l'ouverture, avant le placement il y a eu le lieu des images. Avant l'œuvre d'art visible, il y a eu l'exigence d'une « ouverture » du monde visible, qui ne livrait pas seulement des formes, mais aussi des fureurs visuelles, agies, écrites ou bien chantées ; pas seulement des clés iconographiques, mais aussi les symptômes ou les traces d'un mystère. Mais que s'est-il passé entre ce moment où l'art chrétien était un désir, c'est-à-dire un futur, et la victoire définitive d'un savoir qui a postulé que l'art se déclinait au passé ?*<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.46.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.58.

### III. La littérature sur l'art: une pratique culturelle en constante production

#### 1. Le roman sur l'art: origines, formes et visées

La délimitation de notre corpus constitué des œuvres littéraires de Jean-Daniel Baltassat nous amène à déployer une connaissance sur l'origine du genre du roman sur l'art ou du roman d'artiste en portant le regard vers son origine allemande *Künstlerroman* en vue d'observer l'évolution de ce type d'écriture sur l'art. Ceci permet également de saisir ce que l'écriture contemporaine sur l'art retient de ses modalités d'écriture traditionnelle et les raisons de son émergence au XXI<sup>e</sup> siècle. Il est certain que l'évolution du genre du *Künstlerroman* rend les traits définitionnels de cette catégorie générique moins facile à déterminer. Toutefois, un aperçu historique sur le genre s'avère judicieux.

Le roman d'artiste ou le roman sur l'art apparaît en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle avec *Ardinghello ou les îles bienheureuses* de Wilhelm Heinse publié en 1787 et *Les pérégrinations de Franz Sternbald* de Johann Ludwig Tieck, publié en 1798. Nous évoquons souvent le *Bildungsroman* quand nous voulons parler du *Künstlerroman* du fait que le premier inclut le second. Alain Montandon précise qu'à l'époque du romantisme allemand, les *Bildungsroman* sont à la fois des romans de formation et des romans de l'artiste dont les héros sont généralement des artistes, des musiciens et des peintres entre autres Berglinger et Kreisler, Sternbald ou Nolten, des poètes et des acteurs de théâtre comme Heinrich von Ofterdingen ou Friedrich, Ophelia ou Roquairol<sup>98</sup>.

Alain Montandon constate dans les romans d'artistes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle une certaine mise en valeur de l'artiste en tant que génie et de l'évolution du statut de l'artiste, d'un artisan à un être doté d'un génie qui

---

<sup>98</sup> Montandon, Alain, « Le roman romantique de la formation de l'artiste », *Romantisme* n° 54, 1986, p.24.

revendique l'autonomie et la liberté de création<sup>99</sup>. Il s'ensuit qu'Alain Montandon lie le roman de formation au roman d'apprentissage en montrant le lien qui unit les deux sous genres dans une inclusion générique: «*L'idée même de l'histoire de la formation d'un individu reste liée à l'Aufklärung dans la mesure où le roman d'apprentissage offre la possibilité de représenter l'histoire intérieure du héros, la genèse d'un caractère au contact d'événements divers*»<sup>100</sup>.

La préoccupation de l'artiste romantique est désormais son identité; il s'interroge sur sa propre existence en tant qu'artiste. Le roman d'apprentissage d'artiste, selon Alain Montandon, met en scène l'artiste individu dont l'œuvre d'art demeure une réflexivité et une progression et non l'apprentissage d'une technique artisanale qui lui permet d'achever un chef d'œuvre artistique:

*La formation de l'artiste n'est pas l'acquisition d'une technique (dont on parle fort peu), mais la prise de conscience d'une genèse, d'un devenir progressif qui est vécu comme une métamorphose, une transformation de soi, une histoire qui n'est plus le moyen pour accéder à un état, mais une finalité propre de tout artiste[...]L'artiste romantique est celui qui travaille sur lui-même beaucoup plus que sur une quelconque matière extérieure, aussi la formation (Bildung) est-elle non seulement un moment essentiel, une étape principale, mais l'alpha et l'oméga de l'art au point que la fin de la formation (si une telle chose était possible) signifierait la fin de l'art. L'art est un geste, un mouvement, l'intention d'une subjectivité en quête d'elle-même*<sup>101</sup>.

Dans la même lignée de pensée d'Alain Montandon, Mikhaïl Bakhtine associe le *Künstlerroman* au roman d'épreuves où l'artiste manifeste ses

---

<sup>99</sup> Montandon, Alain, « Le roman romantique de la formation de l'artiste », *Romantisme* n° 54, 1986, p.24.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.25.

aptitudes en tant qu'être doté d'un génie et met en épreuve son aptitude à la vie<sup>102</sup>. Le *Künstlerroman* demeure un sous-genre assez confus pour les théoriciens entre autres Peter Zima, Anne-Marie Reboul qui adoptent de différentes perspectives quant à la détermination des traits définitionnels du genre et à l'indépendance générique par rapport aux autres genres ainsi que l'explique Manfred Engel en disant que: «*Although the term «Bildungsroman» belongs to the tried and tested tools of literary criticism there seems to be astonishingly little consensus on its exact meaning. There are probably two reasons for this confusion: the anachronistic origin of the term and its successful globalisation*»<sup>103</sup>.

Pour Anne-Marie Reboul, elle assigne le genre de *Künstlerroman* à la thématique du roman qui définit son appartenance générique:

*Les Romans de l'artiste sont également porteurs de thèmes co-substantiels à l'étude de la nature de l'artiste et à celle de sa quête. Toutes les potentialités de son génie, tous les conflits qu'entraîne cette quête sont envisagés. Le roman devient ainsi le lieu d'une interrogation sur l'ensemble de la problématique de l'art et de la création*<sup>104</sup>.

Le *Künstlerroman*, pour elle, est un roman dont le héros est un artiste et dont la thématique est l'art. Cette tentative épistémologique reste à discuter pour Manfred Engel qui refuse de classer le *Künstlerroman* selon la thématique. Il revendique un statut générique indépendamment des autres

---

<sup>102</sup> Bakhtine, Mikhaïl, « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, NRF, Trad. Alfreda Aucouturier, 1984, p.220.

<sup>103</sup> «*Bien que le terme «Bildungsroman» fasse partie des outils éprouvés de la critique littéraire, il semble y avoir étonnamment peu de consensus sur sa signification exacte. Il y a probablement deux raisons à cette confusion : l'origine anachronique du terme et sa globalisation réussie*» (C'est nous qui traduisons). Engel, Manfred, « Variants of the Romantic Bildungsroman with a short note on the artist novel », *Romantic Prose Fiction*. Gillespie, Gerald et al. (dir.), 2008, p.263.

<sup>104</sup> Reboul, Anne-Marie, *Les romans de l'artiste dans la tradition latine*. Mémoire de maîtrise, Sorbonne nouvelle, 1997, [http://eprints.ucm.es/15952/1/L\\_E\\_S\\_\\_\\_R\\_O\\_M\\_A\\_N\\_S\\_\\_\\_ARTISTES.pdf](http://eprints.ucm.es/15952/1/L_E_S___R_O_M_A_N_S___ARTISTES.pdf)

genres qui précise la spécificité formelle, thématique et définitionnelle du genre:

*And what about the genre hardly mentioned in this article: the «artist novel»? What is its relation to the Bildungsroman? The genre definition of the «artist novel» («Kunstlerroman») is but a loose and merely thematic one: any novel in which the hero is an artist (and in which, consequently, art is a central subject) may be called an «artist novel». This is a fairly broad definition — which is practically useless for the Romantic Bildungsroman. To somewhat overstate my point: it is of hardly any importance whether the hero of a Romantic Bildungsroman is explicitly called an artist (as many are, indeed) or not<sup>105</sup>.*

Peter Zima essaye de délimiter les contours du roman d'artiste du romantisme allemand tout en opérant une approche sociologique : «Au centre de sa réflexion se trouvent à la fois la figure de l'artiste et le destin de l'art dans les romans de la période romantique, de la « modernité tardive » et de la postmodernité [...]voit les romans de l'artiste comme autant de « baromètre[s] du développement social»<sup>106</sup>. Il oriente la définition du roman d'artiste vers la vocation de l'artiste et vers son trajet initiatique malgré les contraintes de la société. Son rôle dépasse celui de l'artiste préoccupé par son art, par sa production et par sa progression. Cependant, il s'avère que l'artiste a un rôle central dans la critique de la

---

<sup>105</sup> «Et qu'en est-il du genre à peine évoqué dans cet article : le « roman d'artiste » ? Quelle est sa relation avec le Bildungsroman ? La définition de genre du « roman d'artiste » (« Kunstlerroman ») n'est qu'une définition vague et purement thématique : tout roman dans lequel le héros est un artiste (et dans lequel, par conséquent, l'art est un sujet central) peut être qualifié de « roman d'artiste». C'est une définition assez large — qui est pratiquement inutile pour le Romantique Bildungsroman. Pour exagérer quelque peu mon propos : peu importe que le héros d'un roman romantique s'appelle explicitement un artiste (comme beaucoup le sont d'ailleurs) ou non». (C'est nous qui traduisons).

Engel, Manfred, « Variants of the Romantic Bildungsroman with a short note on the artist novel », *Romantic Prose Fiction*. Gillespie, Gerald et al. (dir.), 2008, p.292.

<sup>106</sup> Zima, Peter, cité dans Istreble, ngrid, «Le Roman de l'artiste après 1945 : L'apport du peintre», *Klincksieck, Revue de littérature comparée* , n°358, 2016, p.196.

société où il évolue. Il tourne «*en visionnaire ou en prophète d'un monde meilleur*»<sup>107</sup>. C'est ainsi que le roman d'artiste de Novalis *Heinrich von Ofterdingen* s'inscrit dans une configuration idéologique de l'utopisme où il se présente comme un lieu des tensions dont le dispositif fictionnel tente de résoudre les aspects conflictuels. L'artiste prend le relais de l'intermédiaire qui, dans une approche idéaliste et dans un principe universel, atténue les tensions des aspects contradictoires et réduit la rupture entre l'art et la bourgeoisie.

Dans l'évolution du roman d'artiste, il est souvent difficile au discours théorique de préciser les contours entre le *Künstlerroman* et le *Bildungsroman* dont les définitions restent poreuses. L'un est fréquemment amalgamé avec le second. C'est dans ce contexte que Novalis écrit son roman *Henri von Ofterdingen* comme réaction au roman de Goethe *Wilhelm Meister* dans lequel il restitue les lignes de démarcation entre les deux genres et réduit la complexité qui les circonscrit. Il accuse son roman d'être « *un Candide dirigé contre la poésie* » «*ein Candide, gegen die Poesie gerichtet* »<sup>108</sup>. Le devenir de l'artiste constitue le reproche que fait Novalis à Goethe en précisant que le *Künstlerroman* élabore une poétique de valeurs et un métadiscours esthétique. Il établit une réflexion sur le statut de l'art et de l'artiste dans la société où la vocation de l'artiste demeure la finalité qui distingue le *Künstlerroman* du roman de formation. Le poète de Goethe renonce à sa vocation qui constitue un renoncement à l'art.

La formation de l'artiste se fait aussi par le récit de voyage à travers lequel l'artiste « *transforme par son regard le lieu traversé. Il le rend étranger et*

---

<sup>107</sup> Istreble, ngrid, «Le Roman de l'artiste après 1945 : L'apport du peintre», *Klincksieck, Revue de littérature comparée*, n°358, 2016, p.197.

<sup>108</sup> Franco, Bernard, «Introduction : Le roman sur l'art, à la croisée de la fiction et du discours critique», *Klincksieck, Revue de littérature comparée*, n°358, 2016, p.131.

*familier à la fois, il le métamorphose par ce renversement de la perspective propre à la romantisation définie par un Novalis»<sup>109</sup>.*

L'intérêt psychologique de l'artiste romantique semble un aspect essentiel pour les écrivains afin de débattre l'état d'âme et la psychologie du génie de l'artiste en ayant recours au domaine de la psychanalyse. Les romanciers mettent souvent l'artiste dans un paysage psycho-pathologique. Ils le présentent en tant qu'un Moi problématique souffrant d'une névrose pathologique et subissant une hyperexcitabilité; ceci entraîne un déchirement intérieur qui rend impensable toute communication de l'artiste avec le monde extérieur. Ludwig Tieck présente dans *Les pérégrinations de Franz Sternbald (Franz Sternbalds Wanderungen)* paru en 1798, le peintre et élève de Dürer comme étant un moi en plein troubles «*dont l'être intérieur est « un tourbillon insondable »*<sup>110</sup>. De plus, dans le roman *Ardinghello und die glückseligen Inseln (Ardinghello et les îles bienheureuses)*, paru anonymement en 1787 de Wilhelm Heinse, le personnage Ardinghello observe et déduit une certaine instabilité chez l'artiste proche de l'autodestruction. Il souffre de vacuité avec une douloureuse intensité dont la nature « *ne connaît point la paix, mais une ardeur embrasant tout*»<sup>111</sup>.

Bien que la genèse du roman d'artiste remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle et s'inscrive dans une tradition allemande, les romans où l'artiste est le héros apparaissent dans plusieurs pays entre autres la France, notamment avec Honoré de Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), avec Zola dans *L'Œuvre* (1886), Les Frères Goncourt avec *Manette Salomon* (1867). Le critique d'art Louis Edmond Duranty achève ses deux romans majeurs sur

---

<sup>109</sup> Montandon, Alain, « Le roman romantique de la formation de l'artiste», *Romantisme* n° 54, 1986, p.27.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.28.



la figure de l'artiste *Le Peintre Marsabiel* (1867) et *La Simple vie du peintre Louis Martin* (1872).

L'intérêt porté à l'artiste par les plumes des écrivains et l'éclosion du genre du roman d'artiste dans plusieurs pays, particulièrement en France, en Italie, en Espagne et aux États-Unis manifeste l'intérêt de la littérature pour les arts et les liens qu'ils entretiennent entre eux. Denis Diderot dans *Les Salons* et dans *Le Neveu de Rameau* 1821 dévoile ce grand intérêt et le rôle que peut jouer l'écrivain à mener des réflexions sur les arts et sur la création artistique.

Le roman d'artiste de la tradition allemande ou anglaise fait de la vie et de l'art de l'artiste le ressort central de leurs histoires. Le héros peut être peintre, sculpteur, musicien ou poète. Il n'en demeure pas moins que le peintre occupe un intérêt particulier dans le roman d'artiste à tel point qu'au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, l'on commence à parler du roman de peintre.

La relation des écrivains avec les artistes, spécifiquement les peintres, devient de plus en plus étroite du fait que la peinture demeure un espace où s'élabore une réflexion sur la littérature et les arts. Dans la Préface de *Manette Salomon* (1867), Michel Crouzet précise que : «*le roman de l'art ou de l'artiste est une sorte de matrice romanesque qui produit les multiples variantes d'un thème: très souvent incarné dans un peintre, comme si la peinture plus représentative était le cas exemplaire de l'Art, et comme si le peintre était la conscience vivante et claire de l'écrivain*»<sup>112</sup>.

En France, trois œuvres canoniques balisent la voie du roman d'artiste selon le palmarès qu'établit Bernard Vouilloux<sup>113</sup>, *Le Chef d'œuvre inconnu*(1831) d'Honoré de Balzac, *Manette Salomon* (1867) des Frères Goncourt et enfin *L'Œuvre* (1886) de Zola. Ces récits de fiction présentent

---

<sup>112</sup> Crouzet, Michel, Préface à Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* (1867), éd. Champeau, Sylvie, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1996, p. 11.

<sup>113</sup> Vouilloux, Bernard, «Le Roman de l'artiste aux frontières des genres et des représentations», *Revue de littérature comparée*, *Klincksieck*, n<sup>o</sup>358, 2016, p.162.

l'artiste du dessin ou peintre comme un personnage central. Balzac assigne au peintre fictif Frenhofer un génie fantasque; tellement fasciné par son talent que le jeune Poussin lui livre sa bien-aimée Gillette comme modèle.

Le roman *Manette Salomon* est une Comédie humaine de la peinture qui intègre le lecteur au monde des artistes peintres du XIX<sup>e</sup> siècle, au monde des modèles et des ateliers. Dans *L'Œuvre*, Zola livre un véritable portrait de la vie artistique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en pleine ébullition. Si Zola consacre chaque tome des *Rougon-Macquart* à l'étude d'un milieu, il consacre aussi ce roman à l'enquête sur le monde des arts, spécifiquement le milieu artistique entre 1860 et 1880. Le roman de peintre ne demeure pas lié seulement à ces exemples, mais le siècle connaît une production littéraire qui varie entre romans d'artiste et nouvelles où le héros fut peintre. Nous citons entre autres *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant (1889), *Pierre Grassou* (1839) d'Honoré de Balzac, *Le peintre de Salzbourg: Journal des émotions d'un cœur souffrant* de Charles Nodier 1803.

## 2. L'ouverture de l'histoire de l'art à la littérature

La pratique de l'histoire de l'art reste positiviste jusqu'aux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, les historiens de l'art commencent à exprimer une certaine inquiétude quant à la légitimité de la discipline. En 1987, Ernest Gombrich détecte la faille de l'histoire de l'art : « *je pense que maintenant, l'histoire de l'art a perdu une partie de sa vitalité ou disons qu'elle est menacée* »<sup>114</sup>. Pierre Bourdieu, à son tour, insiste sur l'importance d'une redistribution des savoirs pour créer une ouverture disciplinaire<sup>115</sup>.

Aux États-Unis, l'histoire de l'art réussit à se faire une place dans *Cultural Studies* du fait que l'art et la culture vont de pair et leur mutuelle contribution permet une extension des études épistémologiques de l'histoire de l'art. Dans ce sens, Mieke Bal explique que : « *pour comprendre ce qu'une œuvre d'art signifie dans la culture où elle circule, il faut dépasser les frontières artificielles qui forment la base des disciplines académiques* »<sup>116</sup>.

Les sciences humaines bénéficient aussi de cette redistribution des savoirs par l'histoire de l'art. Elles rejoignent le mouvement interdisciplinaire pour chercher des sources dans l'histoire de l'art. Celle-ci élargit ses frontières en vue d'établir des liens avec la littérature. C'est dans le besoin que l'histoire de l'art trouve en littérature le moyen pour redéfinir ses savoirs et retracer ses limites.<sup>117</sup>

La littérature, à son tour, s'empare de la situation en s'investissant dans le domaine des arts sans vouloir pour autant chercher une légitimité aux productions littéraires. Les écrivains s'assignent également le droit de

---

<sup>114</sup> Gombrich, Ernest, *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin, M. Sitt Ed., 1990, p.66.

<sup>115</sup> Bourdieu, Pierre, *La distinction Critique sociale du jugement*, Paris, Les Édition de Minuit, 1979, p.206.

<sup>116</sup> Bal, Mieke, *Reading Rembrandt. Beyond the World-Image Opposition*, Cambridge University Press, 1991, pp.25-27.

<sup>117</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.49.

produire des récits qui véhiculent un savoir, parce qu'il leur semble que le savoir n'est pas limité au discours institutionnel, lequel discours prétend détenir le pouvoir d'accréditer le discours sur l'art.<sup>118</sup>

Considérer le récit littéraire en tant qu'un savoir est, ce qui caractérise, selon Jean-François Lyotard, l'entrée dans la postmodernité<sup>119</sup>. Il s'agit d'un tournant décisif de l'historiographie positiviste dans sa propre épistémologie d'accréditer le récit littéraire et de le considérer comme un discours scientifique et un récit vérifié: «*Un savant est d'abord quelqu'un qui raconte des histoires simplement tenu de les vérifier*»<sup>120</sup>.

La littérature trouve dans l'histoire de l'art plusieurs terrains en friche que l'historien ne peut pas explorer. L'écrivain s'intéresse au détail, à la vie de l'artiste et à son œuvre d'art. Il produit un récit où le symptôme, la hantise, l'effraction et l'anachronisme sont les modes qui caractérisent la littérature post-historique<sup>121</sup>. Dans le domaine de la littérature artistique, le débat s'enclenche sur le statut scientifique des études littéraires. Les écrivains revendiquent la légitimité de leurs contributions littéraires en transformant leur savoir-faire en un savoir sur l'art.<sup>122</sup>

La littérature artistique ouvre le débat et remet en question les frontières entre les savoirs institutionnels et les savoirs véhiculés par les sciences humaines. Nella Arambasin voit dans ce clivage entre l'histoire de l'art et la littérature une difficulté de partager les savoirs et de créer les correspondances interdisciplinaires<sup>123</sup>. Cette déficience a pour origine le refus de passer par la critique des procédures rhétoriques des historiens de

---

<sup>118</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p. 50.

<sup>119</sup> Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 39.

<sup>120</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p. 52.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 82.

l'art. L'histoire de l'art a connu une crise identitaire et une pénurie théorique. Dans les années 80, les historiens universitaires américains essaient d'accréditer leurs pratiques dans la discipline historique. Le «*New Art History*» est le résultat d'un long débat pour théoriser leur pratique. En France et en Allemagne, la reconfiguration théorique de la discipline ne réussit pas à s'élaborer et la crise demeure présente au sein de la pratique de l'histoire de l'art<sup>124</sup>.

Afin de saisir les causes de la crise, Jean-François Lasnier parle d'une «*faiblesse congénitale*»<sup>125</sup> qui renvoie aux origines littéraires de l'histoire de l'art qui sont occultées au profit d'une légitimité scientifique. Autrement dit, pour acquérir un statut institutionnel et scientifique, la pratique de l'histoire de l'art se détourne de la littérature et la relègue à une pratique subjective et anecdotique<sup>126</sup>.

L'art est l'écho d'une hantise, d'une *effraction* au manquement théorique de l'histoire de l'art. La littérature commence à combler ce manque par son réinvestissement en histoire de l'art tout en procédant à exercer une réévaluation des savoirs institués<sup>127</sup>. Aux États-Unis, l'histoire de l'art réussit à s'assigner un statut académique grâce à la reconnaissance de la littérature ce qui fortifie le statut cognitif de cette dernière<sup>128</sup>. Ce succès américain permet le décroisement des champs des humanités et l'intégration de la littérature dans les *Cultural Studies* ainsi que le constate Bill Reading «*la culture devenait littérature*»<sup>129</sup>. L'hégémonie du savoir savant est désormais battue en brèche. Les écrivains américains prospectent

---

<sup>124</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.80.

<sup>125</sup> Lasnier, Jean-François, «Institut National d'Histoire de l'Art. L'Odyssée d'un espace», in *Beaux-Arts Magazine*, Paris, n°225, février 2003, p.60.

<sup>126</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p. 80.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>129</sup> Reading, Bill, «The University Without Culture? », *New Literary History*, vol. 26, no 3, "Higher Education", 1995, pp. 470-471.

dans le domaine de l'histoire de l'art en ouvrant l'opportunité à la culture de masse de débattre de l'art et de son histoire. Le succès de *Da Vinci Code* (2003) de Dan Brown, roman consacré à la peinture de Vinci, est l'exemple d'une littérature capable d'avoir des répercussions sur la culture de masse: «*Les historiens de l'art américains sont bien plus proches que les européens des problématiques posées très tôt par la philosophie et l'historiographie européennes*»<sup>130</sup>.

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle et à la suite de l'exploitation de la *French theory* dans la pratique culturelle américaine, la production littéraire artistique fait écho d'une reconfiguration du statut du savoir savant et de la fonction épistémologique des savoirs. Henri Zerner fait avancer qu': «*il n' y a pas une bonne doctrine, une méthode, une façon sûre d'écrire l'histoire de l'art et que nous sommes condamnées au bricolage*»<sup>131</sup>. Ceci montre qu'il y a une pratique culturelle, sociale et populaire de l'histoire de l'art qui peut générer une connaissance différente de celle que l'on trouve dans les ouvrages scientifiques.

Cette nouvelle visibilité de la pratique de l'histoire de l'art marque un déplacement historique de la discipline. Cette mouvance inscrit aussi la littérature dans l'intersection des champs des relations humaines et des stratégies sociales.

---

<sup>130</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.84.

<sup>131</sup> Henri, Zerner, *Ecrire l'histoire de l'art, figures d'une discipline*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, 1997, p.13.

### 3. La fiction comme modalité d'écriture de l'histoire de l'art

#### 3.1. L'extension narrative de l'histoire de l'art

L'écriture littéraire de l'histoire de l'art semble la manifestation d'une démarche critique de la pratique historique et d'un refus de réduire un événement à sa détermination historique. La littérature permet de penser l'art comme domaine déployant une efficacité de l'hétérogène et libère la latence du sensible et la subjectivité de l'empirisme du discours historique.

Georges Didi-Huberman insiste sur l'imagination comme étape dans le processus du savoir: « *Pour savoir il faut s'imaginer* »<sup>132</sup>. L'image n'est pas donc une chose historique qui appartient à un passé révolu et fermé, elle s'ouvre, au contraire, aux temps hétérogènes, interpelle le présent où elle se reconfigure et surgit en tant que latence et symptôme. De même, elle peut surprendre, déstabiliser et secouer les ondes du présentisme:

*Devant une image - si récente, si contemporaine soit-elle -, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise. Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci : qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde*<sup>133</sup>.

Par ailleurs, en introduisant le concept de «*microhistoire*», Paul Ricœur vise à reconsidérer les liens entre l'Histoire, la littérature et l'anthropologie

---

<sup>132</sup> Didi-Huberman, Georges, *Image malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p.11.

<sup>133</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, les Éditions de Minuit, 2000, p.10.

qui restent connectés à chaque rythme d'échelle<sup>134</sup>. Il s'ensuit qu'une micro et alter histoire remet en cause le souci d'exactitude et revendique la subjectivité de sa démarche cognitive.

Ce nouveau tournant de l'historiographie permet de réévaluer la méthodologie et le scientisme de ses pratiques et pose l'assise théorique de l'esthétisation des faits historiques et des faits factuels. Cette nouvelle visibilité de l'Histoire fait de la littérature une pratique historique inscrite sous le signe de l'incertitude. Elle devient une médiation par laquelle se lie la fiction et l'Histoire. Dans la même optique, Gérard Genette effectue un rapprochement entre le récit factuel et le récit fictionnel par les caractères propres à chaque discours. Il déduit que les échanges réciproques entre fiction et non-fiction affectent les allures modales liées à l'opposition entre les deux régimes. Histoire et fiction sont homogènes dans la mesure où le savoir de l'historien implique l'élasticité fictionnelle<sup>135</sup>.

De son côté, Paul Ricœur met le discours de l'historien entre la tension des deux temps, le temps cosmique et le temps intime. Le discours historique s'inscrit donc entre une identité narrative et une ambition de vérité. Paul Ricœur met en exergue la problématisation de la notion d'historicité qu'il essaye de reconfigurer à travers l'établissement d'un pont entre le temps vécu et le temps cosmique. Il affirme, même d'une manière implicite, qu'en Histoire, nous pouvons atteindre la vérité par le truchement de l'écriture. L'acte de raconter inclut aussi l'explication et permet la maîtrise du temps:

*Pour l'historien, tout commence, tout finit par le temps, un temps mathématique et démiurge, dont il serait facile de sourire, temps comme extérieur aux hommes, " exogène ", diraient les économistes, qui les pousse, les contraint, emporte leurs temps particuliers aux couleurs diverses : oui, le temps impérieux du monde[...]. Mais alors*

---

<sup>134</sup> Ricœur, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, pp.175, 240, 251.

<sup>135</sup> Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.151.



*la longue durée devient un des chemins par lesquels le temps historique est reconduit au temps cosmique et non plus une manière d'en multiplier les durées et les vitesses. Certes, c'est sur le fond du temps cosmique que le temps historique élève ses architectures. Mais c'est dans le temps physique qu'il faut chercher le principe unificateur des temps particuliers aux couleurs diverses*<sup>136</sup>.

Pierre Nora s'arrête sur le fait de ne pas tenir compte de l'écriture littéraire en Histoire particulièrement par l'université en imposant, académiquement, un modèle historique et scientifique qui exclut toute volonté de personnalisation et de créativité<sup>137</sup>. Il lance une collection au sein des Éditions Gallimard en 1987 réservée à l'écriture littéraire de l'Histoire en accordant à l'écrivain un statut qui n'est pas moins important que celui de l'historien dans l'écriture historique.

L'espace éditorial favorise le développement des liens entre savoir scientifique et écriture fictionnelle qui s'exercent dans une entente intellectuelle. L'hybridité et les interactions des champs du savoir ne peuvent plus être tenues pour marginales, puisque l'écriture en Histoire commence à acquérir un statut interdisciplinaire dans lequel les sciences humaines ont une place majeure. L'imbrication entre l'expérience scientifique et l'expérience vécue semble donc répondre à une demande auctoriale qui tient aussi bien du lecteur que de l'historien<sup>138</sup>.

Dans les nouvelles collections de l'écriture historique, l'essai a une place importante au sein des productions littéraires. Sa spécificité se manifeste notamment dans son mode d'écriture qui se situe aux frontières de la fiction et de la vérité, des sciences et de la littérature. Il représente l'hybridité

---

<sup>136</sup> Ricœur, Paul, *Temps et Récit, Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, p.302.

<sup>137</sup> Nora, Pierre, cité dans Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.87.

<sup>138</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.88.

générique entre le littéraire et l'extra-littéraire, ce qui le rend appréciable dans les productions américaines:

*L'essai signale une prise qui engage les historiens sur la voie de l'esthétique, établissant des croisements entre analyses et sensations, faits et fictions [...] ce qui explique en retour la nécessité pour l'historien de passer par l'essai. La mission de l'essai est d'être une résolution de l'anachronisme, la forme affirmative d'une sensibilité qui s'installe dans le fait historique*<sup>139</sup>.

La littérature mène l'histoire de l'art à une nouvelle ère transdisciplinaire et l'inscrit dans une mouvance d'une mutuelle réinvention. C'est dans cet espace que la littérature paraît être une pratique culturelle et populaire de l'histoire de l'art dotée aussi d'une dimension institutionnelle. Elle semble, en effet, capable de produire un savoir qui provient du non-savoir et permet ainsi un désenclavement et un déplacement des visions sur les œuvres d'art qui remettent en question la mission de la discipline historique. C'est ainsi que la fiction est dotée d'un rôle crucial dans le processus du savoir et de la connaissance. Elle est aussi un outil de maîtrise de la réalité comme le confirme Nicolas Bourriaud<sup>140</sup>.

*À quoi sert l'histoire de l'art? A peu de choses si elle se contente de classifier sagement des objets déjà connus, déjà reconnus. A beaucoup de choses, si elle parvient à poser le non-savoir au centre de sa problématique et à faire de cette problématique l'anticipation l'ouverture d'un savoir nouveau, d'une forme nouvelle, si ce n'est de l'action. L'action des écrivains, leur engagement, est de procéder à*

---

<sup>139</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, pp .89-90.

<sup>140</sup> Bourriaud, Nicolas, Entretien avec Pierre Restany recueilli par Bousteau Fabrice, « L'art dans le monde » in *Beaux-Arts Magazine*, Paris, n<sup>o</sup>196, septembre 2000, p.60.

*l'écoute d'une connaissance dédaignée par les certitudes les plus rigoureuses de la science et de la faire parler, lui donner une voix*<sup>141</sup>.

### **3.2. La pratique biographique d'artiste: entre fiction et faits**

Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, la littérature porte un grand intérêt à la vie des artistes. Les biographies imaginées des artistes deviennent un espace où s'imbriquent la fiction et la factualité. Frenhover personnage fictif rencontre deux peintres historiques. Dans *Le Chef d'œuvre inconnu*, Honoré de Balzac introduit le discours de la critique d'art dans la fiction à travers le personnage fictif Frenhover qui deviendra une référence picturale de la postmodernité. Dans *Leonard de Vinci*, Walter Pater approche l'art de la Renaissance dans une vision de postérité qui se situe dans l'imaginaire collectif de la génération future<sup>142</sup>. *Les Sept Noms du peintre* de Philippe le Guillou constitue l'exemple du roman où la fiction semble le catalyseur qui véhicule une vie d'artistes réels. Dans la quête de la beauté et de l'absolu du personnage fictif Erich Sebastian Berg, le récit déploie les vies réelles des peintres comme Francis Bacon, Théodore Géricault, Gustave Moreau, Picasso, etc. Le croisement entre faits factuels et faits fictionnels s'exercent aussi pour combler un manque ou une lacune. Le récit fictionnel offre une probabilité du réel qui rend l'imaginaire crédible<sup>143</sup>.

Étant un outil de prospection et d'analyse, la fiction s'avère plus heuristique dans son exploration des non-dits et des lacunes. Elle intervient dans les trous des traces pour reconstituer les parties de vie des artistes. Elle excède le souci de rigueur historique afin de permettre aux artistes d'exister à travers l'imaginaire littéraire. Paul Louis met le doigt sur cet aporie

---

<sup>141</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.35.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.182.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.185.

historique qui ne peut être résolue par la voie du scepticisme historique. Dans *La Vie secrète de Fra Angelico*<sup>144</sup>, il complète une vie à partir d'une iconographie laissant à la fiction la tâche de remplacer l'absence des preuves. Il semble que la littérature s'assigne un rôle noble plus qu'il n'y paraît. Dans le même sens, Marie Redonnet le déclare explicitement dans *Villa Rosa. Henri Matisse* : « *il faut réinventer l'histoire pour sauver la mémoire* »<sup>145</sup>.

Entre fait fictionnel et fait factuel, entre invention et documentation, le récit sur l'histoire de l'art se tisse en maille suivant une combinaison imprévisible où l'écrivain représente les identités et l'esthétique dans l'altérité, celle des personnages, de la trame narrative, des espaces et des savoirs.

Comme l'attestent les romans de notre corpus, l'écriture littéraire de l'histoire de l'art établit un pont temporel. La fiction devient un moyen qui rapproche le présent et met le passé en correspondance avec la vie contemporaine. Le roman sur l'art subit une autre logique narrative, celle de s'intégrer dans l'enquête socioculturelle et de s'inquiéter d'une esthétique des traces laissées dans l'Histoire. Il permet aussi de dégager du passé revenu le symptôme du présent où il devient manifeste. La littérature artistique est, dès lors, considérée en tant qu'une poétique de l'anthropologie. Elle dégage, à partir de la multiplicité des systèmes de représentations présents dans la culture, une anthropologie et une esthétique de l'altérité. La littérature reconnaît le fondement anthropologique de l'art et se considère comme un système de représentations ainsi que l'affirme Nella Arambasin: « *Lorsque l'écrivain se demande devant un tableau de Goya: "qu'est cet être humain, sur quelle scène se tient la créature représentée là, devant quel juge?"*, alors

---

<sup>144</sup> Rossi, Paul-Louis, *La Vie secrète de Fra Angelico*, Paris, Bayard, 1997, p.23.

<sup>145</sup> Redonnet, Marie, *Villa Rosa. Henri Matisse*, Charenton, Flohic, 1996, p.81.

*précisément la réévaluation de l'histoire de l'art est aussi une manière de faire valoir une anthropologie à l'œuvre dans l'esthétique»<sup>146</sup>.*

L'écriture littéraire de l'histoire de l'art devient une dimension pour la compréhension esthétique. La littérature semble s'adapter à l'historiographie pour devenir une méthodologie du montage interculturel des regards. La postmodernité inaugure le passage de l'herméneutique classique à l'herméneutique moderne, socioculturelle, esthétique et ethnographique. La littérature postmoderne paraît capable de dépasser les clivages et les oppositions binaires de la fiction et de la réalité, du récit historique et du récit fictionnel, de la documentation et de l'imagination. Sans la combinaison de l'imagination et de faits factuels et sans la perspective anthropologique de la littérature, l'histoire des artistes et de leurs œuvres d'art resteraient une histoire des formes et des lignes où le facteur humain fait défaut:

*De fait, le problème n'est pas de raconter une vie mais de dégager une respiration à partir de ce qui a vécu, s'est ému, et qui aujourd'hui encore continue de vivre et d'émouvoir. Le travail de restitution du vécu passe par une libération des signes sensibles de la peinture, ce qui se dégage entre toile et la réaction que celle-ci produit<sup>147</sup>.*

L'histoire de l'art se rend compte de sa gageure; elle exige l'usage de la fiction dans la substance factuelle des vies des artistes. Les monographies ne sauraient épuiser leurs sujets et s'épuiser à leur tour tant que les œuvres littéraires persistent encore. Aux milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, les biographies d'artistes aux modèles vasariens sont reléguées au côté du non-savoir sur

---

<sup>146</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.391.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.190.

l'art et elles sont considérées incapables de donner une vision d'ensemble sur les vies d'artistes et sur l'art<sup>148</sup>.

L'histoire de l'art de Winckelmann met en place une science qui ne tolère que la description de l'objet d'art coupé de l'existence, l'authentification et la classification objective derrière laquelle l'artiste demeure une simple ombre<sup>149</sup>. L'échec des historiens de l'art et des biographes des artistes est dû à leur refus de s'investir dans les deux pôles fictionnel et historique, à leur incapacité à concevoir le mélange de l'imagination et des faits et à dépasser le clivage de la raison dans l'Histoire.

Aux antipodes de l'historien, l'écrivain admet que l'Histoire ne devient réelle que par le biais de l'imaginaire. Il élargit son champ d'action en acceptant des aspects contradictoires de la même physionomie. Il fait revivre les angles morts en les accrochant aux vies à travers la combinaison de faits et de fiction. En 1927, Virginia Woolf, qui dévoile un grand intérêt à l'écriture biographique dont témoignent un nombre de ses essais et de ses textes, s'exprime ainsi autour de l'usage de l'imagination dans la pratique biographique:

*Il semblerait en effet que la vie qui est de plus en plus réelle pour nous soit la vie romanesque; elle demeure dans le caractère plutôt que dans l'action. Chacun de nous est davantage Hamlet, prince de Danemark, qu'il n'est John Smith de la halle aux grains. L'imagination du biographe est donc toujours encouragée à utiliser l'art du romancier pour arranger, suggérer, produire des effets dramatiques dans l'exposition de la vie privée. Mais s'il pousse trop loin l'usage de la fiction, jusqu'à ne plus respecter la vérité ou ne l'introduire qu'à mauvais escient, il perd les deux univers; il ne*

---

<sup>148</sup> Pommeir, Edouar, Winckelmann: des vies d'artistes à l'histoire de l'art», in *Les vies d'artistes*, WWASCHEK M. ed., pp.207-230.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.176.

*possède plus la liberté que donne la fiction ni la substance que donnent les faits*<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Woolf, Virginia, «La nouvelle biographie», in *New York Herald Tribune* ( 30 oct. 1927), traduit de l'anglais par Claudine Jadin et Florence Herbulot, in *Essais*, Paris, Seghers, 1976, p.213.

**Deuxième partie : Vers une écriture  
littéraire anthropologique de l'histoire  
de l'art : Jean-Daniel Baltassat à la  
charnière des temps**



## **I. L'écriture éclairante de Jean-Daniel Baltassat : la restitution dialectique de la mémoire**

### **1. L'histoire de l'art: vers une hétérogénéité des temps**

Les musées historiques ou les expositions artistiques, locaux ou internationaux attirent plusieurs visiteurs de tous les coins du monde. Les plus célèbres d'entre eux tels le musée de Louvre, le musée d'Orsay à Paris, les musées d'art à Florence en Italie, La National Gallery à Londres détiennent un patrimoine artistique important et connaissent un flux considérable d'amateurs, d'esthètes passionnés de l'art. Dans cette perspective, plusieurs questionnements nous permettent de discerner les dimensions de cette investigation. Nous nous demandons si nous nous intéressons à l'harmonie des couleurs et à celle des formes des œuvres d'art ou, par hasard, nous visitons les musées d'art pour nous embarquer dans une époque donnée, pour visiter l'art d'un passé lointain dont ne demeure qu'une constellation d'œuvres d'art porteuses d'une mémoire, d'un souci et d'un conflit d'une époque que l'œuvre d'art fait apparaître avec une visibilité relative à la perspicacité du regard de son visiteur. Nous voulons savoir si le fait de franchir le seuil d'un musée d'art oblige le visiteur à rompre avec son présent dès l'entrée pour que le voyage dans le temps soit plus crédible. Plus que cela, nous nous interrogeons s'il est possible que le présent puisse se rencontrer avec l'œuvre d'art d'un siècle passé en créant un amalgame temporel exceptionnel, si un visiteur peut être interpellé par une œuvre d'art lointaine plus qu'une autre contemporaine. Cette œuvre d'art pourrait lui paraître familière du moment où elle lui parle de son actualité et de son présent plus qu'une autre produite à l'époque moderne. Un anachronisme peut se dégager de ces œuvres d'art lointaines et de ces traces dans la mesure où l'art s'adresse à l'humain et à son expérience qui demeure l'inspiration de tous les temps.

Les musées d'art et les expositions artistiques ne sont pas des lieux de distraction ordinaire, des hétérotopies ou des lieux mémoriels. Ils paraissent, dans ce sens, des lieux d'interrogations, un espace qui s'ouvre aux temps hétérogènes et dialectiques.

L'œuvre d'art du passé possède une histoire et une mémoire; elle porte en elle des émotions et des aspirations qui ne périssent jamais. L'histoire de l'art positiviste et conformiste adopte un scientisme et des méthodes rigoureuses pour analyser iconographiquement l'œuvre d'art dont le but primordial est de comprendre la beauté qu'elle dégage à travers le temps historique dont elle demeure prisonnière. Il arrive, toutefois, à l'école positiviste de ne pas fouiller dans l'autre rive de l'art, là où la temporalité semble complexe et ouverte. Des ouvrages sur l'art sont présentés lors des expositions artistiques servant de catalogues d'analyse des formes historiques qui ont pour but d'expliquer au visiteur pour quelle raison une telle œuvre d'art est une œuvre de beauté. La conception de certains philosophes et historiens de l'art se situe véritablement à l'opposé de celle des historiens positivistes. Ils ne se laissent pas se prendre par l'aura des musées et refusent de considérer l'exposition d'œuvres d'art en tant qu'une utopie de l'art.

Lors de l'exposition « *Atlas. How to carry the World on One's Back?* », Georges Didi-Huberman, qui a été le commissaire, met en valeur *l'Atlas Mnémosyne*<sup>151</sup> d'Aby Warburg. Il met l'ouvrage *Le Musée imaginaire*<sup>152</sup> d'André Malraux au centre de ses discussions intellectuelles autour des questions sur le montage, sur la reproduction et sur les expositions des œuvres d'art. Rien n'est plus étonnant que la position ferme et inébranlable qu'il prend par rapport à l'album photographique de Malraux. Cette position révèle une conception postmoderne, moins conventionnelle et

---

<sup>151</sup> Warburg, Aby, Trad., Sacha Zilberfarb, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Ecarquille, coll. Les Écrits, 2012.

<sup>152</sup> Malraux, André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Collection Folio Essai, 1996.

philosophique sur l'histoire de l'art constituant alors une rupture épistémologique avec l'histoire de l'art positiviste et conformiste et modifiant les finalités de la discipline. Pour ceci, il confronte la notion de «*Musée imaginaire*», forgée par André Malraux dans son ouvrage avec celle de l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg dans la publication d'une série d'ouvrages intitulée *L'œil de l'histoire*<sup>153</sup>. Il y voit au premier abord *Le Musée imaginaire* d'André Malraux non moins qu'une fécondité heuristique, «*un élargissement du champ visuel*»<sup>154</sup> et «*un décloisonnement culturel*»<sup>155</sup> mettant côte à côte des œuvres d'art de différentes cultures et époques par le biais d'un montage photographique. La technique du montage ôte le mur que l'on retrouve dans les musées traditionnels et le transforme à un domaine ouvert à l'expérimentation et non pas réservé aux experts.

Pourtant, il remet en question l'idéalisme hégélien et la sublimation des reproductions qu'adopte André Malraux dans son album photographique qui, du moment où il est confronté à l'*Atlas Mnémosyne* de Warburg, saisit le caractère utopique et devient un trésor culturel des chefs-d'œuvre réunis et conservés dans un ouvrage d'art d'une somptuosité remarquable «*dans la zone la plus haute, la plus idéale de notre mémoire culturelle*»<sup>156</sup>.

Dans cette exposition, il prend aussi une position ferme et déclare la nécessité d'avoir l'*Atlas Mnémosyne* en tant qu'un lieu qui rassemble les tensions dialectiques de l'historicité de l'art et des œuvres comme porteuses de conflits. Il voit, en effet, dans l'album d'André Malraux, un déni esthétique de l'historicité et fait de son musée un refuge de beauté et un univers esthétique.

---

<sup>153</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

<sup>154</sup> Chagnon, Katrie, «Quand l'historien de l'art prend position *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »* de Georges Didi-Huberman, Hazan / Louvre éditions, « La chaire du Louvre », 206 p.», *Spirale arts, lettres, sciences humaines*, Numéro 251, hiver 2015, p.57.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.58.

Notre intérêt à présenter les circonstances intellectuelles de cette exposition et les fragments du contenu des ouvrages de Georges Didi-Huberman, en l'occurrence, la série *L'œil de l'histoire*, publiée pour cette occasion, est de justifier la position prise par cet historien et philosophe de l'art. Il préfère l'Atlas Warburgien comme une urgence contemporaine pour comprendre l'histoire de l'art et un champ de conflit des temps hétérogènes et délaisse l'album de Malraux en tant qu'utopie artistique de l'historicisme des œuvres d'art.

Notre but est d'exposer les deux partis de cette confrontation tout à fait antinomiques des conceptions de l'histoire de l'art et de ses finalités. Il découle de cette confrontation que *Le Musée imaginaire* d'André Malraux tire l'art hors de l'Histoire et marque un refus total de la politisation de celui-ci; l'album de Malraux vise à re-sacraliser l'art par un montage qui redonne une aura culturelle benjaminienne<sup>157</sup> à la hauteur des œuvres d'art.

À l'opposé d'André Malraux, Georges Didi-Huberman se met du côté d'Aby Warburg, de Walter Benjamin, de Carl Esienten et de Giorgio Agamban et participe ainsi à une anthropologie de l'image et de l'œuvre d'art. Il défend l'*Atlas Mnémosyne* pour la raison que ce «*working progress*» d'Aby Warburg contribue à la démuséification et à la démystification des œuvres d'art ce qui n'est pas le cas chez André Malraux qui, à travers son musée imaginaire, croyait ouvrir les frontières alors qu'il les refermait en réalité.

Georges Didi-Huberman sollicite auprès de l'*Atlas Mnémosyne* une division du temps et de l'émotion esthétique qu'il observe aussi chez Alain Resnais et Chris Marker dans leur film documentaire *Les Statues meurent*

---

<sup>157</sup> Benjamin, Walter, «Petite histoire de la photographie (1931)», *Études photographiques*, n° 1, 1996, p.20.

*aussi*<sup>158</sup>. Il y voit la manifestation de ces divisions dialectiques anthropologique, historique et politique qui, à la manière de l'Atlas de Warburg, ouvrent l'espace anthropologique des images au delà de leur historicité et au-delà de l'unité esthétique de l'art et celle des belles apparences des œuvres d'art. Le documentaire inspiré de l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg ouvre l'espace anthropologique de l'image grâce au montage qui met côte à côte des œuvres d'art, des sculptures, des statues africaines, des africains pendant des manifestations, des images prises sur le vif des matchs de sport et des spectacles. Autrement dit, le montage exclut la hiérarchie qui donne le seul privilège à l'art et au temps historique et linéaire. Le film d'Alain Resnais et de Chris Marker participe, ainsi que l'indique souvent Walter Benjamin dans ses textes les plus célèbres, à la politisation de l'art. Un film qui, grâce au montage, tente de se faire l'écho des luttes des africains pour l'émancipation de l'esclavage, de l'homme occidental et du racisme anti-africain. *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg et le film d'Alain Resnais et de Chris Marker présentent des images qui sont loin des apparences de l'art telles que nous les trouvons dans les ouvrages d'art et dans les catalogues artistiques au langage et aux présentations fastueuses qui risquent de converger davantage dans la métaphysique. *L'Atlas Mnémosyne* et le film documentaire *Les Statues meurent aussi* tentent d'approcher la dimension anthropologique des images en refusant catégoriquement de devenir un chantre de cette immortalité laïque et un esthète prétentieux qui voit toutes les choses de haut.

Notre intérêt à avancer cette triple confrontation faite par Georges Didi-Huberman entre *l'Atlas Mnémosyne*, *Le Musée imaginaire* d'André Malraux et le film de Alain Resnais et de Chris Marker est d'en tirer la

---

<sup>158</sup> Marker, Chris et Resnais, Alain, *Les statues meurent aussi*, Présence Africaine Éditions et Tadié Cinéma Production, 1953.

nouvelle conception de l'histoire de l'art adoptée par Georges Didi-Huberman. Celle-ci transforme la discipline en un projet anthropologique de l'image et de l'art et dont le pionnier est Aby Warburg. Les écrivains et les romanciers participent à ce projet anthropologique ou se trouvent, inconsciemment, en train de contribuer à sa réalisation grâce à l'écriture littéraire. Un projet auquel participent philosophes et historiens de l'art, écrivains et romanciers et dont certains ne sont pas nécessairement experts dans le domaine de l'histoire de l'art. Pourtant, il paraît qu'ils regardent les œuvres d'art avec un regard différent de celui du spécialiste à savoir l'historien de l'art. Ce regard perspicace parfois émotionnel et naïf, refuse de cerner l'œuvre de l'art dans son temps historique et de limiter par là son vrai temps, le temps esthétique et ce, en mettant l'art au sein de l'expérience humaine. L'œuvre d'art devient une source de réflexion qui mène le spectateur à s'interroger sur des choses qui ne sont pas nécessairement et uniquement l'art. Cette division anthropologique de l'art sur laquelle insiste George Didi-Huberman et sur laquelle tout se joue est celle que nous essayons, à notre tour, de discerner dans la littérature du XXI<sup>e</sup> siècle et de mettre en évidence sa contribution dans le domaine de l'histoire de l'art.

Où se situe Jean-Daniel Baltassat par rapport à cette vision, à ce projet anthropologique de l'art? Où est la littérature par rapport à ces contributions dans le domaine de l'histoire de l'art? Pouvons-nous considérer un roman sur l'art comme un catalogue qui sacralise l'art en en faisant une belle apparence, chose qui va à l'encontre du projet anthropologique et de la vision d'Aby Warburg? Le langage luxueux que peut adopter le romancier pour esthétiser ses propos autour des œuvres d'art peut-il faire du roman aussi une hétérotopie avec un langage métaphysique? Le roman peut-il devenir un musée traditionnel malrucien où les œuvres d'art sont accrochées sur un mur en créant l'aura culturelle ?

Accentue-t-il la proportion de hauteur en rehaussant l'œuvre d'art loin de celui qui la regarde et, partant, loin de toute expérience humaine?

La littérature n'est pas loin du travail de l'historien de l'art du fait qu'Aby Warburg fait du décroisement et du désenclavement des savoirs<sup>159</sup> une voie de connaissance, contre les découpages chronologiques et les structures qui en résultent. Ceux-ci permettent ainsi au temps de circuler entre elles et de réunir des pensées et des savoirs qui, jusque là, paraissent inconciliables. Le travail anthropologique de l'art d'Aby Warburg adopte le modèle du «*rhizome comme "antigénéalogie, une mémoire courte ou une antimémoire. Il (rhizome) semble s'ajuster au présentisme qui caractérise selon François Hartog le régime actuel de l'historicité*»<sup>160</sup>. Ce rhizome spatialise la littérature. Celle-ci, selon les propos de Deleuze et de Guattari, s'intercale contre, «*les coupures trop signifiantes qui séparent les structures*»<sup>161</sup>.

L'objectif est de savoir comment les romans sur l'art de Jean-Daniel Baltassat posent les prémices d'une nouvelle écriture de l'histoire de l'art et participent au projet anthropologique de l'art ainsi que le propose Nella Arambasin :

*La dimension anthropologique du travail de Warburg est soulignée par l'artiste: de fait, elle intègre ici le voyage que le savant effectua parmi les Indiens Pueblos d'Amérique où il fit l'expérience du rituel de la danse des serpents, alors que la science historique de l'art a tant de mal encore à l'assimiler en tant que savoir. Or comme l'écrit Agamben, "la façon la moins infidèle de caractériser sa 'science sans nom' serait peut-être de l'insérer dans le projet d'une future*

---

<sup>159</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.17

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>161</sup> Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, les Éditions de Minuit, 1980, pp. 16, 631.

*anthropologie de la culture [...]un projet auquel les écrivains participeraient déjà en pratiquant des histoires de l'art, comme autant de performances et de figures du savoir historique<sup>162</sup>.*

## **2. Le roman sur l'art: question du genre**

Puisque l'histoire de l'art est universelle, elle peut intéresser aussi bien les avertis que les amateurs de l'art. C'est pour cette raison que les écrivains non spécialistes du domaine de l'art prennent l'initiative, s'approprient l'Histoire et adoptent les mécanismes d'écriture historique. Par ailleurs, ils n'éprouvent pas le moindre souci d'un objectivisme méthodologique pour raconter les événements historiques. Cette opportunité offerte par la littérature incite l'écrivain à tenter des méthodes inédites et créatrices qui, dans plusieurs cas, se révèlent intéressantes et fructueuses et suscitent même l'appréciation de certains historiens. La fiction se transforme en un outil à la fois révélateur et heuristique dans la narration de l'Histoire. Les écrivains font de la mémoire et de l'émotion un support insondable de l'écriture des traces, des traumatismes et des affects conférant à l'œuvre littéraire une ambivalence liée à la fois au discours historique et érudit et au discours littéraire faisant l'expérience d'un genre protéiforme et omnivore. Les œuvres littéraires sur l'Histoire sont des textes au genre indéfinissable et elles vacillent dans une intermédialité générique.

Jean-Daniel Blatassat écrit des romans aux genres hybrides et puise dans l'histoire de l'art. Il fait le travail à la fois de l'historien et du romancier sans que les deux statuts ne se tiraillent. Cette double fonction donne ainsi naissance à un roman au multi-genres où l'art est le fil conducteur des récits; lesquels se manifestent généralement en double intrigue.

---

<sup>162</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.18.



Dans *Le Divan de Staline* (2013), Jean-Daniel Baltassat nous embarque tout près du Petit Père du Peuple russe Staline. Le roman est écrit à la manière d'une tragédie où le romancier décrit la mélancolie de terreur et d'ambiance de l'époque du régime totalitaire stalinien. L'auteur présente des personnages réels et fictifs dont l'un est Danilov, artiste prodige du réalisme socialiste. Le roman fait de lui le fils adoptif de la grande sculptrice Vera Moukhina. Danilov vient au château de Staline dans sa Géorgie natale pour construire une œuvre inouïe qui célébrera la glorieuse éternité du dictateur. Le récit présente plusieurs facettes de la vie de Staline pendant cette période et dépasse l'acier avec lequel le personnage historique a longtemps revêtu sa personne.

L'écriture de Jean-Daniel Baltassat cherche à brouiller les pistes où l'Histoire est submergée de romanesque et de poétique. Dans son article «Le discours de l'histoire», Roland Barthe écrit à propos de l'écriture de l'Histoire:

*L'entrée de l'énonciation dans l'énoncé historique[...]a moins pour but de donner à l'historien une possibilité d'exprimer sa « subjectivité », comme on le dit communément, que de « compliquer le temps chronique » de l'histoire en l'affrontant à un autre temps, qui est celui du discours lui-même et que l'on pourrait appeler par raccourci le temps-papier ; en somme la présence, dans la narration historique, de signes explicites d'énonciation viserait à «déchronologiser » le « fil » historique et à restituer, ne serait-ce qu'à titre de réminiscence ou de nostalgie, un temps complexe, paramétrique, nullement linéaire, dont l'espace profond appellerait le temps mythique des anciennes cosmogonies, lié lui aussi à la parole du poète ou du devin<sup>163</sup>.*

---

<sup>163</sup> Barthes, Roland, «Le discours de l'histoire », *Recherches sémiotique*, 1967, p.68.

Le récit historique dans *Le Divan de Staline* est mené par deux fils narratifs qui s'entremêlent et se complètent. Le premier est le fil historiographique dont la narration dévoile un effort sérieux dans le travail de l'historien. Le second est le fil fictionnel dont la résolution est de vouloir dépasser la simple fonction de réécrire l'Histoire. En effet, la fiction vise à approcher les événements historiques en vue de les mettre au sein de l'expérience humaine, de ne pas réécrire la même Histoire, mais de continuer à écrire l'Histoire elle-même.

Jean-Daniel Baltassat semble aussi motivé par la tentation de vouloir comprendre un régime à travers Staline; sa figure emblématique est souvent assimilée à son homologue Hitler. Même si les deux partagent des points communs relatifs au régime dictatorial, ils restent, selon le roman, différents. Une différence que probablement certaines personnes ne comprennent pas ou n'entrevoient guère. Le roman présente Staline comme un personnage extrêmement intelligent et cultivé qui s'intéresse à l'art pour lequel il éprouve une grande passion et un grand intérêt, mais aussi un Staline angoissé qui régit un univers où les personnages survivent grâce aux mensonges.

Au moment où le roman dévoile le personnage de Staline, il s'approche du peintre Danilov. Ce dernier vit et exerce une création artistique du réalisme socialiste au profit de la gloire du totalitarisme comme tous les artistes, cinéastes et les écrivains qui produisent des œuvres artistiques et littéraires sous le contrôle du pouvoir stalinien. Le roman dépeint la sueur et la pression du peintre qui loge à l'atelier à quelques mètres de la résidence de Staline et qui travaille sous les yeux du grand dictateur. Le romancier choisit l'écriture «de la loupe» pour raconter les moments de l'artiste soviétique et le présenter comme un être impur et menteur dont la vie est comblée d'absences et de souvenirs qu'il se force de cacher. Le récit décrit l'âme de l'artiste, son inconfort moral et son âme solitaire à cause des

injustices qu'il vit et qu'il subit. C'est un homme qui perd sa lumière à chaque coup de pinceau par lequel il éternise le Petit Père du Peuple.

Jean-Daniel Baltassat préfère explorer l'archive et les documents historiques. Ce choix est justifié par la double passion qu'il éprouve pour l'art et pour l'Histoire et le long exercice d'écriture des romans historiques qu'il pratiquait au début et qui a inauguré sa longue carrière d'écrivain. Jean-Daniel Baltassat soumet l'archive et les documents historiques au recyclage; il les réutilise, non pas pour garantir à son roman une authenticité et un privilège historique. Il fait, au contraire, de l'archive une fonction qui dépasse la simple fonction historiographique. L'archive ouvre donc la réflexion et met le roman au carrefour des genres où les documents historiques deviennent des outils romanesques. L'auteur insère une archive brute dans *Le Divan de Staline* en vue d'accentuer l'effet tragique du suicide de Danilov qui clôt le roman, et, au-delà, contredire les « allégations » des victimes du régime totalitaire. L'archive insérée revient aux rapports et aux lettres concernant «*l'Affaire de Nazino*»<sup>164</sup>.

Cette modalité auctoriale d'insérer des notes est présente aussi dans *La Tristesse des femmes en mousseline*, roman protéiforme dont la thématique est définie, celle de l'art et de la guerre.

Le roman raconte des bribes de la vie de la peintre Berthe Morisot et de la communauté artistique du XIX<sup>e</sup> siècle que l'artiste a fréquentée généralement. Le fait de raconter des fragments de périodes différentes de la vie de Berthe Morisot pourrait faire penser à une biographie ou à une monographie. À ce moment, apparaît l'importance et le rôle que jouent les notes de l'auteur. Ce dernier prend le soin de les insérer pour leur fonction informative. La note du roman précise que : *Les notes de Morisot que l'on peut lire dans ce carnet de Moleskine offert par Adèle Colonna, duchesse d'Affry sont tout à fait imaginaires. De même, sont imaginaires en grande*

---

<sup>164</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions de Seuil, 2013, pp.269-290.

*partie ces quelques jours du mois de février 1945 de Paul Valéry, Mallarmé, Degas ou Régnier...»*<sup>165</sup>.

L'auteur continue dans sa note et choisit une citation de Pierre Michon pour qui : «*le réel est un obus de petit calibre*»<sup>166</sup>. Il poursuit ainsi pour compléter et éclairer la citation et pour accorder une place à l'imaginaire dans l'écriture de l'histoire de l'art: «*Il nous faut plus pour pénétrer dans l'épais de nos héritages*»<sup>167</sup>.

Jean-Daniel Baltassat reprend la citation sous une forme injonctive. Il met au point sa méthodologie dans l'écriture de l'histoire de l'art et, particulièrement, la vie personnelle et artistique de Berthe Morisot et des autres peintres impressionnistes, des marchands et des critiques d'art, des écrivains et des poètes. Il remet en question l'authenticité intégrale et l'objectivisme rigoureux qu'adoptent les historiens en général. Il s'interroge implicitement sur l'efficacité de cette attitude historique. La note n'arrive pas en fait à expliquer ni les parties où l'imagination est la locomotive de l'écriture ni celles qui sont tirées des documents historiques et de l'archive. Pour Jean-Daniel Baltassat l'imagination n'est pas moins importante pour approcher l'histoire d'art que la méthode historique adoptée par les historiens de l'art.

Bien plus, l'auteur transforme l'imagination en un outil redoutable qui trouve sa place dans le travail d'historicité. La fiction se révèle efficace pour résoudre des parties ambiguës dont les documents historiques font défaut et où l'historien ne peut s'aventurer. La réécriture de l'histoire de l'art n'est plus un travail méthodologique et encadré par devoir d'authenticité pour l'écrivain. Le roman devient désormais le support où l'imagination et le réel trouvent entente.

---

<sup>165</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, Note de l'auteur.

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> *Ibid.*

Dans *L'Almanach des vertiges*, Jean-Daniel Baltassat semble aller plus loin en histoire de l'art grâce à une motivation qui provient de l'Histoire elle-même et qui ne cesse d'attirer des écrivains dont l'imagination constitue leur source de création. Le motif qui mène à l'écriture de ce roman provient du détail pour lequel l'historien de l'art, se trouve inapte et incapable de confirmer et de spéculer. Le romancier intervient face à l'inaptitude de l'historien enchaîné par la méthode qu'il a créée lui-même. En d'autres termes, ce qui est rejeté par l'historien est intercepté par l'écrivain. Ce dernier le transforme en une histoire ayant un sens, en une histoire qui éclaire ce qui a été longtemps pétrifié et rangé dans le tiroir le plus obscur de l'historien.

Jean-Daniel Baltassat cherche ainsi une source d'inspiration ou un sujet frappant qui pourrait faire l'objet d'un roman amusant et instructif au même temps. Il semble que l'auteur est séduit par Casanova et précisément par l'anecdote qui se déroule autour de celui-ci. Il s'intéresse à la rencontre du séducteur avec Mozart à Prague en 1787 au moment où le maestro se prépare pour l'ouverture de l'Opéra de *Don Giovanni*. Comme il est noté sur la quatrième ouverture du roman, le mot de l'éditeur précise que cette éventuelle rencontre excite l'imagination des romanciers. Mais autant l'anecdote est séduisante pour les romanciers autant elle paraît fastidieuse pour les historiens de l'art à cause de son inauthenticité.

Au fil de la narration des événements et en parlant de Casanova et de l'Opéra *Don Giovanni* de Mozart, d'autres événements historiques font apparition. Ils s'entremêlent avec d'autres imaginaires de l'époque de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans une intrigue complexe. L'auteur situe la première intrigue (le récit encadrant) au XXI<sup>e</sup> siècle et lie l'une à l'autre à travers les deux personnages historiques Casanova et Mozart. Un tel mélange donne le vertige comme le sous-tend le titre du roman *L'Almanach des vertiges* infectant aussi le genre littéraire qui se caractérise par l'hybridité générique

(roman épistolaire, écriture théâtrale). C'est ainsi que les romans de Jean-Daniel Baltassat confirment, à côté d'autres, l'inexistence d'un genre pur de l'œuvre littéraire. Cette position est valable même dans le cas de l'écrivain qui se prévaut du travail le plus authentique. Depuis Denis Diderot avec *Jacques le fataliste et son maître* (1796), la question du genre pur et de son unicité sont dès lors battus en brèche.

### **3. Les Romans de Jean-Daniel Baltassat et l'histoire de l'art: quel intérêt?**

#### **3.1. Vers une écriture de la hantise**

Dans la préface de son ouvrage *Roman Historique* de George Lukacs, Claude-Edmonde Magny précise que:

*Le roman historique est donc tributaire de la relation de l'auteur à son époque, sa société. C'est là une de ses « situations-limites », pour employer l'expression de Jaspers. C'est le présent qui nous fera le mieux comprendre le passé - et nous y intéresser. Comme a dit Marx, « l'anatomie de l'homme est une clé pour l'anatomie du singe » - et non l'inverse. Ce qui ne veut pas dire qu'on soit autorisé à les confondre<sup>168</sup>.*

L'événement et le personnage historiques, qu'ils soient relatifs à une période donnée ou à un régime particulier ou qu'ils concernent l'histoire de l'art, sont au centre des romans de Jean-Daniel Baltassat. L'écriture sur l'art de ses œuvres se caractérise par la fragmentation narrative où l'Histoire collective est mêlée aux histoires individuelles des personnages réels ou imaginaires situées dans le présent.

---

<sup>168</sup> Lukacs, Georges, *Le Roman Historique*, Paris, Payot, Traduction française de Robert Sailleu Bibliothécaire à la Sorbonne, 1965, p.4.

L'écriture littéraire est une pratique culturelle et un acte réfléchi et motivé par des raisons prédéterminées ; elle provient d'un besoin qui n'est pas moins innocent. Ceci nous pousse à chercher soit dans la genèse des œuvres de Jean-Daniel Baltassat, soit dans les méandres des récits pour déterminer les enjeux de l'écllosion de la production littéraire actuelle dans le domaine de l'histoire de l'art.

À travers les personnages, Jean-Daniel Baltassat se dévoile hanté par l'art du passé qui appartient à un imaginaire complexe et agité. Le roman se présente en tant qu'un espace où l'auteur peut retranscrire un imaginaire et le mettre dans une dialectique romanesque qui lui permet, par besoin, de comprendre un présent toujours incompréhensible. La mémoire doit, en effet, renaître et avoir une autre fonction que celle de la remémoration et faire du roman sur l'histoire de l'art le lieu de mémoire dialectique plus que l'ombre de ce qu'il était.

Dans *L'Almanach des vertiges*, Jean-Daniel Baltassat choisit de voyager dans un double temps en faisant un va-et-vient entre Prague de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en 1787 et celui de XXI<sup>e</sup> siècle en 2006. Cette double intrigue entretient entre les deux temps une relation dont le lien principal est l'art de Mozart et l'Opéra de *Don Giovanni*. La tâche du personnage Angus Farel de transmettre un savoir sur l'art à Juliette nous invite à nous interroger sur cet héritage artistique qui demeure vivant. Angus Farel, détenteur de la mémoire et dépositaire de l'art de Mozart, organise avec Juliette les mille et une nuits où Mozart, Casanova et ses maîtresses sont les héros et les héroïnes. Il existe souvent dans les œuvres de Jean-Daniel Baltassat des personnages attachés au passé et anachroniques par rapport à leurs époques; ils sont généralement fervents admirateurs d'un art ou et d'un artiste ayant marqué l'histoire d'art. Des personnages, à l'image de leur créateur Jean-Daniel Baltassat, sont passionnés de l'Histoire; ils croient que l'art appartient à ce hors-temps toujours présent. L'auteur tient à ce que ces

personnages soient des connaisseurs d'art et des artistes, des dépositaires de leurs histoires. Pareillement, l'auteur s'ingénie à créer des personnages capables de raconter d'une part, l'Histoire et de garantir sa survie et d'autre part, de transmettre leur savoir sur l'art. Dans *La Tristesse des femmes en mousseline*, deux intrigues, l'encadrante et l'enchâssée situées dans des époques différentes, sont mises en relation grâce au personnage Paul Valéry. Ce dernier arrive à parler de son existence et de son état, à s'exprimer quand les mots font défaut sur l'angoisse de la guerre. Malgré son pessimisme dû à la seconde guerre mondiale, Paul Valéry trouve le souffle pour parler d'un besoin implicite et latent, celui de chercher le soulagement et la lumière dans l'intimité d'une artiste qui a reconnu la beauté et la valeur de la vie humaine et des instants éphémères. Une artiste qui sait comment s'exprimer à travers les couleurs quand les mots ne traduisent pas les sentiments de son univers intérieur et pour qui, seul le pinceau demeure l'outil le plus éloquent pour parler de l'existence humaine.

S'intéresser à l'histoire de l'art chez Jean-Daniel Baltassat n'implique pas seulement un art inscrit dans une date antérieure précise, mais tout ce qui rend cet art du passé vivant. L'héritage artistique peut ainsi contribuer à donner des réponses au moment où nous ne les trouvons pas dans les événements de notre époque.

### **3.2. Penser l'histoire de l'art penser le monde contemporain**

Les œuvres de Jean-Daniel Baltassat s'inscrivent dans la lignée de ces romans d'artistes dont l'objectif est de mener des réflexions sur l'art, sur la création artistique et sur la vie de l'artiste; il s'agit d'une tradition qui prend son origine dans *Les vies* de Vasari<sup>169</sup>. Il s'ensuit que notre corpus s'achève

---

<sup>169</sup> Vasari, Giorgio, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550.



aussi sur la particularité du roman contemporain qui déclenche les interrogations entre le roman d'artiste du XIX<sup>e</sup> siècle développé par Honoré de Balzac notamment dans *Le chef d'œuvre inconnu* (1831) et le roman de Jean-Daniel Baltassat dont, bien évidemment, des ressemblances restent vérifiables. Il s'avère que le roman, genre protéiforme et omnivore, s'occupe de l'art tout en faisant de l'approche littéraire de l'histoire de l'art l'enjeu basique. L'approche adoptée par l'auteur devient la particularité qui distingue la production de la littérature artistique contemporaine. L'art, les temporalités et l'humain sont les éléments du triangle qui détermine l'écriture de l'histoire de l'art chez Jean-Daniel Baltassat. Le triangle convoque certainement les divisions dont parle Georges Didi-Huberman durant l'exposition à savoir les divisions anthropologique, politique et historique afin de mettre en évidence le temps esthétique de l'œuvre d'art. L'écriture de Jean-Daniel Baltassat prend en considération ces trois divisions dans les romans dont le cadre historique commence du XVIII<sup>e</sup>, passant par les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles arrivant au XXI<sup>e</sup> siècle. Une montée dans le temps dont la visée n'est pas uniquement de préciser un cadre historique ou une dimension événementielle. Il s'agit de créer surtout, comme nous le verrons, une atmosphère culturelle et politique qui permet d'ouvrir les temps hétérogènes et de transposer, de manière décalée, des interrogations, provenant du présent, liées particulièrement à l'art, à la création artistique et à l'expérience humaine.

Comme nous l'avons signalé auparavant, *L'Almanach des vertiges* a pour cadre historique la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, précisément en 1887 et le XXI<sup>e</sup> siècle en 2006. Ces dates incitent le lecteur à interroger la dialectique qui naît de ce confortement des temps. Des époques se rencontrent et se relient par des fils en vue de montrer que le passé et le présent ne sont qu'une seule et une suite de catastrophes<sup>170</sup> en référence à Walter Benjamin.

---

<sup>170</sup> Benjamin, Walter, *Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Bibliothèque Anarchiste, 1940, p.22.

Rapprocher des époques, du passé et du présent paraît un affrontement qui ne s'établit pas sans produire cette explosion dialectique qui semble susceptible de mettre fin à tout décalage préconçu. Le XXI<sup>e</sup> siècle sera le point de départ pour faire le retour vers le passé. Cette plongée dans l'histoire de l'art, malgré la profusion des productions artistiques contemporaines modernes, nous appelle à chercher la visée de ce genre d'écriture chez les romanciers contemporains, en l'occurrence, Jean-Daniel Baltassat. Ceci permet de vérifier la valeur essentielle de la mémoire de l'Histoire et du passé pour l'époque présente et celle des morts qui peuvent se révéler vivants dans un imaginaire complexe. Cette pratique incite aussi à vérifier comment la mémoire et l'héritage peuvent être contemporains – malgré qu'ils sont destinés à une autre époque que celle du présent– et comment les morts peuvent se révéler vivants dans un imaginaire complexe.

## II. Le roman sur l'art à la croisée du roman historique

### 1. Contexte historique et histoire de l'art: quelle importance?

Jean-Daniel Baltassat prend le soin d'intégrer l'histoire de l'art, les artistes et la création artistique dans leur contexte historico-événementiel. Il les projette aussi dans un autre contexte historique dont le lien n'est rien d'autre que l'art dans ses fonctions esthétique, politique et culturelle.

L'auteur précise le contexte historique dans ses romans où la narration des événements prend action. Il ne se contente pas seulement de s'en servir comme cadre spatio-temporel. Il en fait, de ce fait, un élément indissociable de l'histoire de l'art suscitant la réflexion sur l'art et sur son historicité qui se révèle présente dans ses œuvres. Dans le même sens, Françoise Proust explique que:

*Une telle vertu ou art du présent est un art du contretemps. Car il faut d'abord suivre la ligne du temps, l'accompagner jusqu'à sa douloureuse éclosion finale et, le dernier moment venu, sortir de sa longue patience et de sa grande méfiance, attaquer et arracher au temps d'autres possibilités, entrouvrir une porte. Il faut suivre dans l'ombre, approcher au plus près, coller au dos du temps, puis, en un clin d'œil, bondir, doubler et finalement l'emporter. «Qui gagne?», «Qui vainc? », telles sont les questions de l'homme politique, et la solution est affaire de vitesse : le gagnant est celui qui aura été le plus vite et aura devancé, pendant quelques instants, les possibilités du temps<sup>171</sup>.*

La réécriture de l'histoire de l'art se réalise en racontant, d'une part, des histoires et, d'autre part, des événements déterminants aussi bien pour le passé que pour le présent. Le romancier reconstruit la période historique

---

<sup>171</sup> Proust, Françoise, *L'Histoire à contretemps Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du CERF, 1994, p.169.

dans un cadre de récit et se laisse conduire par elle. Dans les romans de notre corpus, le personnage artiste vit dans le cadre des événements historiques. Tel est le cas dans *Le Divan de Staline* où le peintre Danilov exerce la création artistique dans l'époque du règne du totalitarisme et de la dictature. Les événements historiques se racontent des fois par le souvenir, notamment avec Paul Valéry qui se rappelle Berthe Morisot et la communauté artistique du XIX<sup>e</sup> siècle. Angus Farel, personnage de *L'Almanach des vertiges*, se remémore aussi les événements relatifs au temps de Casanova et de Mozart à travers sa mémoire et sa malle contenant des objets historiques.

Même au milieu d'une production prolifique des ouvrages d'histoire d'art, ou des monographies d'artistes, le roman surprend par son intrigue. Celle-ci suggère de nouvelles interprétations de l'Histoire en convoquant la citation de Françoise Proust<sup>172</sup>. Nous remarquons pourtant que les romans en question peuvent avoir des critères qui font d'eux des œuvres littéraires admises sur le plan historique. La fiction romanesque, l'histoire de l'art et le roman historique se côtoient au sein d'une œuvre littéraire dont l'objectif est de démontrer que l'art ne peut être en tant que tel que par rapport à l'expérience humaine.

Danilov, Berthe Morisot, Casanova et Mozart sont les artistes qui peuplent les œuvres, objet de notre étude. Ils sont les personnages des intrigues narrées autour des fragments de la vie de ces artistes, de leur création artistique, de leurs évolutions, de leurs univers intérieurs et artistiques au sein d'une société. À travers les personnages, les romans mènent des réflexions sur l'essence et le temps de l'art et sur ce qui en survit; ils remettent en question la linéarité de la temporalité de l'histoire de l'art qui constitue une approche essentielle et centrale de sa méthodologie. Les

---

<sup>172</sup> Proust, Françoise, *L'Histoire à contretemps : Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du CERF, 1994, p.169

personnages réels s'y mêlent aux autres fictifs et les événements historiques aux intrigues fictives. La dualité Histoire et fiction tisse les romans depuis le début jusqu'à la fin.

## **2. La dimension historique et sa valeur dans l'écriture littéraire de l'histoire de l'art.**

### **2.1. *Le Divan de Staline*: Jean-Daniel Baltassat et l'écriture des lacunes**

*Le Divan de Staline* choisit comme cadre spatio-temporel l'époque de Staline de l'Union Soviétique. La narration commence au cours de l'année 1950 : «*C'est l'automne sur la mer Noire. Mi-novembre, une fin d'après-midi de 1950, soleil bas et tendre. Iossif Vissarionovitch Staline, Guide et Petit Père du Monde Nouveau, élimine les fleurs fanées de vieux rosiers dans le jardin de la datcha du Frais Ruisseau*»<sup>173</sup>.

La narration inaugure le récit par des indices spatio-temporels qui précisent l'époque historique de Staline et du régime totalitaire. Il s'agit, particulièrement, des dernières années avant la mort de Staline, en 28 février 1953 où il se retire à sa datcha du Frais Ruisseau pour se reposer. Il s'agit d'un moment sensible dans la vie du Petit Père du Peuple. L'incipit dépeint Staline qui ressent l'arrivée de la mort, celle-ci s'approche du Chef d'État qui a ôté la vie à des milliers d'humains pendant ses années de pouvoir et se voyait longtemps la distribuer sans penser qu'un jour il la recevrait: «*L'exercice le fatigue plus qu'avant. Le jardin n'est qu'une pente parcourue d'escaliers mais la vue sur la mer scintillante est une merveille. Sa datcha préférée. Il n'a plus que trente mois à vivre. Comment le saurait-il ?*»<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p.11.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p.11.

L'auteur choisit 1950 pour parler de la fin de la vie de Staline devenu vieux et fatigué. Il le présente ainsi qu'un homme qui a bâti un pouvoir de l'Union Soviétique avec la dictature et avec le Goulag pour finalement arriver à penser à la question de la mort et de l'éternité.

À travers le titre *Le Divan de Staline*, Jean-Daniel Baltassat donne une première idée sur le personnage historique de l'histoire. Il va, par ailleurs, au-delà de l'investigation historique. Il met le doigt sur les interrogations et sur les lacunes des documents historiques, sur les trous de la biographie du Petit Père du peuple. Le début du roman marque la transition dans la vie du dictateur qui commence à toucher à sa fin:

*La nature est ainsi faite que tout finit par se corrompre et se livrer aux maladies, même ce qui a été purgé et récuré en profondeur. Un esprit négatif pourrait dire que le monde n'est qu'une plaie en perpétuelle rémission. Le genre de pensée qui vient avec l'âge et gâche le plaisir de beaux instants comme celui d'un jardin suspendu sur une mer embrasée par le couchant*<sup>175</sup>.

L'évocation de la nature représente métaphoriquement l'univers humain; le narrateur emploie le signifiant de la nature pour illustrer le cercle de la naissance et de la mort. Staline entretient la peur et l'angoisse en tant que le fruit de projections sur la mort à laquelle l'homme est lié d'une manière irrémédiable. Le roman se focalise, par la suite, sur la question de la mort et en fait le thème central de son incipit et une de ses thématiques:

*Pour ce qui est de la mort, Iossif Vissarionovitch se trouve comme toute dans la même situation que les millions d'âmes dont il a purgé la pureté soviétique. Il ignore quand elle va le rattraper, mais pas d'illusion. Même lui, le Généralissime de la moitié de la planète, le Khozjaïn, le Vojd, le Patron, ne peut pas se raconter d'histoires. Le*

---

<sup>175</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p.11.

*jeu de la mort n'a qu'une issue. Plus le temps passe, plus on joue perdant. Depuis soixante-dix ans, les occasions de la rencontre finale n'ont pas manqué. Il s'en est bien tiré. Un rude boulot. Le hasard n'y est pour rien*<sup>176</sup>.

La question de la mort tient le tissu narratif du roman. Elle se révèle déroutante quand il s'agit des dictateurs à l'instar de Hitler, Lénine et Staline: «*La longue expérience enseigne cependant une chose : la mort est le souci des faibles*»<sup>177</sup>.

Les questions se multiplient sur l'acceptation des dictateurs de leur fin et l'idée qu'ils se font de la mort. Constitue-t-elle pour eux une angoisse naturelle comme pour chaque être humain? Autrement dit, avouent-ils qu'elle est plus forte que leur pouvoir? Fait-elle de ces grands dictateurs de toute l'Histoire des êtres faibles, les réduit-elle à des mourants, en leur dévoilant leur amère vérité? Les hante-t-elle par l'idée de l'oubli, de l'effondrement des symboles du pouvoir dictatorial et totalitaire?

La question de la mort ouvre et achève le dénouement de l'histoire; elle se développe avec le séjour de Staline dans le château où il rendra le dernier souffle en 1953. C'est un lieu loin du vacarme de Moscou et loin de toute activité militaire et étatique où il se délasse. Le lieu de l'histoire et la thématique de la mort développés dans l'incipit font entrevoir un roman dont la narration passe aux abords des grands événements pour focaliser une facette de la vie de Staline et de ses périodes compliquées. C'est la facette intime et la plus surprenante en considérant la particularité du personnage historique. Préalablement, il s'avère judicieux de rappeler que le nom de Staline veut dire «acier», un attribut caractérisant sa personnalité

---

<sup>176</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p.12.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p.12.

et celle des dictateurs dont la vie intime et le secret des sentiments sont irrévélables.

Excepté pour certains historiens qui s'intéressent à la vie privée de Staline et à ses angoisses, la spéculation paraît la bête noire de la méthodologie historique. Ceci rend les parties dérobées de la vie intime de Staline impensables pour l'historien spécialiste et attractives pour le romancier.

À travers l'incipit, vont s'interposer d'autres intrigues dont une nous intéressera davantage. L'intrigue en question est celle qui met en texte le personnage fictif mais potentiellement existant, l'artiste Danilov, qui est recommandé par la maîtresse de Staline la Vodieva, autre personnage fictif, pour le projet artistique. L'arrivée du peintre et la proposition du monument d'éternité que l'artiste est invité à concevoir à l'honneur de Staline, mettent en évidence la dichotomie mort et éternité dans la vie du dictateur:

*La longue expérience enseigne cependant une chose : la mort est le souci des faibles. Il y a plus fort que la mort : l'éternité. Une affaire qui ne se réduit pas à la survie d'un sac d'os et de chair. L'éternité : rester vivant dans l'esprit de nos survivants ainsi que ces astres éteints depuis des milliards d'années qui continuent d'éblouir nos nuits et nos ciels<sup>178</sup>.*

Le ton affirmatif accorde à la circonstancielle du temps une valeur du présent et convoite l'éternité. L'élargissement de l'autorité dictatoriale paraît attaché à la domination de l'écoulement du temps contre les effets du temps et de la moisissure.

L'art permet au dictateur de cerner la mort et de l'abattre pour fonder un autre pouvoir, celui de l'éternité. Il semble qu'il est le maître du monde une fois qu'il détient la clé du jeu de la mort et de la vie; il agit sur les réalités et

---

<sup>178</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p.12.



excède la mort comme disparition en créant une autre existence éternelle, celle de survivre dans l'esprit et dans l'imaginaire du peuple.

L'énoncé «*Une affaire qui ne se réduit pas à la survie d'un sac d'os et de chair*» compose la métaphore de la vie comme une existence matérielle. La dégradation et la décomposition du corps humain ne semble pas être le souci des dictateurs. Exister en tant que mémoire, une figure apparaissant dans les murs convalescents, un visage qui fleure, un mythe survivant dans les imaginaires et un portrait gratifié d'un homme hors norme triomphant de la pourriture et de la putréfaction du corps.

L'apparition du peintre Danilov, venant pour réaliser la commande de Staline, répond à une partie du questionnement que nous avons lancé au début concernant la mort et les dictateurs. La proposition du monument d'éternité nous rappelle celui de Lénine à savoir le Mausolée et l'embaumement de son corps qui est une façon de s'éterniser et d'éterniser le corps et de réaliser l'immortalité dans toute l'acception du terme. La momification devient la représentation du pouvoir de l'Union Soviétique en contribuant à déterminer l'exercice de l'autorité totalitaire en même titre que les insignes royaux. Les portraits et les statuaires des dictateurs sont investis dans les pouvoirs politiques propres à l'image du socialisme réalisme.

L'éternité devient ainsi une sorte d'obsession insolite puisque le régime totalitaire se base sur le fait de donner la mort sans jamais la recevoir. C'est un événement qui présente une plongé dans l'univers intérieur et psychologique des dictateurs qui sont morts tout en étant encore au pouvoir. Par contre, Hitler, en se suicidant, n'a pas eu la chance d'y penser à cause de sa défaite lors de la seconde guerre mondiale: «*Une œuvre qui se prépare de loin. Lénine s'y est attelé tôt. On a été aux premières loges pour*

*le voir à l'ouvrage. Une expérience édifiante. Voir et soutenir. Sans l'aide du camarade Staline, que serait devenue la sainteté d'Ilitch ?»*<sup>179</sup>.

L'une des motivations de l'écriture du roman est, semble-t-il, d'émettre une spéculation de l'auteur afin de remplir ce qui manque au document historique en essayant de répondre à la question fondamentale: comment se fait-il que Staline n'a pas reçu de proposition de monument d'éternité à son honneur quoiqu'il est mort alors qu'il était Président du Conseil des ministres de l'URSS en 1953 ?<sup>180</sup>. Cette réflexion a longtemps intrigué Jean-Daniel Baltassat ainsi qu'il l'explique dans une interview d'Edmond Morrel<sup>181</sup>. L'idée de monument d'éternité semble être, en effet, l'un des motifs qui sont à l'origine de l'écriture de l'intrigue du roman.

Le romancier intervient donc là où l'historien ne peut entreprendre son investigation. Ceci nous éclaire davantage sur le rôle de la fiction dans le roman sur l'histoire de l'art que nous détaillerons dans la troisième partie. Jean-Daniel Baltassat imagine le peintre Danilov chargé de l'édification du monument d'éternité de Staline. Ce dernier croit échapper à la mort par l'idée de pérennité. L'auteur choisit de ne pas achever le monument dans son roman en vue de faire de cette idée une hypothèse fictio-historiographique. Il considère ceci une occasion pour mettre en texte l'artiste soviétique et pour focaliser la pression qu'il vit à cause du contrôle étouffant du régime totalitaire remettant ainsi en question la liberté de la création artistique. Le roman nous rapproche de l'idée que se fait Staline de l'art en tant qu'un vecteur essentiel pour promouvoir la force de l'Union Soviétique.

---

<sup>179</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p.12.

<sup>180</sup> [http://www.espacelivres.be/IMG/mp3/espr2013\\_Baltassat\\_interview\\_le\\_divan\\_de\\_staline\\_finale\\_mp3.mp3](http://www.espacelivres.be/IMG/mp3/espr2013_Baltassat_interview_le_divan_de_staline_finale_mp3.mp3) 5min 30s -7min 27s. Consulté le 02/05/2020.

## **2.2. *La Tristesse des femmes en mousseline*: deux cadres historiques dialectiques**

Dans *La Tristesse des femmes en mousseline*, Jean-Daniel Baltassat raconte des périodes de la vie de la peintre Berthe Morisot. Le roman se tisse en double intrigue. La première encadre l'histoire et assure la narration de la seconde à savoir celle de Berthe Morisot et de la communauté artistique qu'elle fréquente, notamment Stéphane Mallarmé, Edgar Degas, Auguste Renoir, Edouard Manet, etc.

Le récit-cadre présente Paul Valéry, vieux solitaire dans son petit appartement à Paris pendant le mois de février 1945. C'est Paul Valéry qui revisitera l'art de Berthe Morisot et découvrira sa personnalité magnétique à travers le carnet intime hérité de la jeunesse de la peintre que le vieux poète a reçu de Stéphane Mallarmé.

À la manière du roman historique du XIX<sup>e</sup> siècle hérité de Walter Scott, l'auteur prend le soin de préciser le cadre spatio-temporel qui révélera par la suite la dialectique de cette intrigue complexe: « *Le 20 février 1945, dans le cœur de l'après midi, le téléphone sonne au troisième étage de la rue de Ville qui ne s'appelle pas encore rue Paul-Valéry* »<sup>182</sup>.

La date de 1945 indique manifestement l'époque historique qui constitue le cadre spatio-temporel de la première intrigue et le ressort qui favorise la narration sur Berthe Morisot. Les personnages Paul Valéry, son amie Mathilde et la juive Helena Brovner sont des témoins historiques dans ce récit. La date coïncide avec l'événement de la découverte des camps de concentration des juifs à Auschwitz:

*Lorsqu'il dresse pour atteindre le téléphone posé sur un guéridon, le vitrage de la porte-fenêtre de son bureau reflète sa silhouette. Il n'a*

---

<sup>182</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.13.

*pas à prononcer un mot. Voix de Mathilde: « Paul, Paul ! » Le combiné vibre sous le cris. Ou plutôt non, Mathilde ne crie pas ni ne pleure, elle jette des phrases sans reprendre son souffle. Mais on le sait bien, impossible de parler et respirer tout à la fois. Ce que l'on redoutait depuis des mois, suffoque-t-elle, est désormais une certitude. Les Soviétiques sont parvenus aux camps. Ces cercles de l'enfer existent bel et bien. Pas des mensonges, pas des bobards comme les nazis ont voulu faire croire. « On ne sait pas encore tout, halète Mathilde. Les Américains se méfient des communistes. Ils donnent les informations au compte-gouttes. Quand même, ils ont pris des photos, Paul. Ceux qui les ont vues disent que c'est pire que tout. On ne peut pas l'imaginer. Un être humain ne peut pas imaginer ça! »<sup>183</sup>.*

Cet extrait précise la période historique de la découverte des camps de concentration des juifs et son impact sur les gens de l'époque. Mathilde, personnage fictif, possède une fonction historique; elle se présente sensible aux événements de son époque. Choisir un personnage impulsif réagissant aux horreurs de la guerre et aux épouvantables incidents fait de cette femme, à l'instar de Paul Valéry, un témoin historique. Paul Ricoeur précise que c'est à la faveur de cette dialectique de « *comprendre le présent par le passé* » et corrélativement « *comprendre le passé par le présent que le témoignage entre en scène à titre de trace du passé dans le présent* ». Selon lui, le témoignage, inscrit dans le champ de la trace, constitue l'un des opérateurs fournissant la connaissance indirecte<sup>184</sup>.

Les attitudes contradictoires des deux personnages Paul Valéry et son amie représentent celles qui régnaient à cette triste époque. L'une de Mathilde, ayant reconnu l'horreur de la guerre, réagit en sursaut, en pleurs et en cris.

---

<sup>183</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, pp.13-14.

<sup>184</sup> Ricoeur, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.214.

L'autre est celle de Paul Valéry qui, même conscient des massacres nazis, demeure effondré et dont les cris et l'angoisse naissent à l'intérieur et ne sortent jamais. Le rôle de Mathilde en tant que personnage historique fictif n'est pas moins important que le rôle de Paul Valéry, personnage réel.

La dimension historique est présente dans les romans de Jean-Daniel Baltassat. Elle dépasse le fait de tracer un cadre spatio-temporel et historique pour accompagner la narration autour de l'art et des artistes. Nous verrons, par la suite, comment cette dimension historique semble tributaire d'une vision romanesque moins soucieuse de l'attribut historique que de la reconstitution d'une vision dialectique de l'art dans ses divisions politique et anthropologique. Le récit dépeint l'atmosphère froide et funèbre du mois de février 1945 dans l'appartement de Paul Valéry. La description reflète le pessimisme du vieux poète qui contemple l'extérieur depuis la fenêtre de son bureau:

*Alors il a beau être trois heures du matin, quatre ou cinq heures, on quitte le lit sec et caillouteux qu'un désert. On se contraint aux gestes ordinaires des jours ordinaires. Allumer une première cigarette, affronter le froid quasi nu, passer veston et sur surveste d'intérieur sur le pyjama, et aussi un pantalon de tweed bien épais. Préparer un café toujours aux pris de l'or bien que sa saveur soit encore loin de celle d'avant-guerre, mais au moins, à la différence du charbon, il est là<sup>185</sup>.*

L'auteur, dans un souci historique et réaliste, précise le jour, le mois et l'année à maintes reprises et aussi l'heure et la minute. Cette technique issue de l'écriture réaliste que nous observons dans la narration du journal intime de Berthe Morisot semble une façon d'authentifier et de légitimer le discours et les réactions de Mathilde et de Paul Valéry face aux horreurs de

---

<sup>185</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p. 37.

la guerre. Les outils de l'écriture réaliste influent sur le caractère des protagonistes et parachèvent leur consistance historique.

La description détaillée de la journée quotidienne de Paul Valéry pendant cette période de détresse traduit l'atmosphère confinée de l'appartement et insiste sur l'isolement en connotant la prison de l'existence loin du monde réel et froid. La précision climatologique du froid fournit la métaphore du malaise de vivre et de la réalité intolérable. Elle suggère aussi, en l'associant à l'inconfort du lit comparé à la dureté du désert, la vie quotidienne insupportable.

La vie du vieux poète est conditionnée irréversiblement par la froideur du monde et par la conscience pessimiste de l'existence. Le texte met l'accent sur le rythme de vie du vieil homme qui est signalé par la description de sa journée dont la langueur semble le leitmotiv. Le silence autour de lui et sa vie solitaire et vide reflètent une tentative d'oublier le monde lugubre et morne de l'extérieur en se concentrant sur les tâches du vécu quotidiennes; une sorte de torpeur dans laquelle le personnage semble entièrement plongé. Sa routine lassante exprime cet engourdissement dû à une psychologie traumatisée à cause des guerres. Il semble qu'il cherche nostalgiquement la saveur du passé dans sa tasse matinale du café, une tentative qui paraît vouée inéluctablement à l'échec.

Le détail semble un trait dominant de l'écriture de Jean-Daniel Baltassat pour établir une contextualisation historique et ce, en vue de servir la trame narrative relative à l'art et d'orienter l'attention vers la représentation littéraire de la réalité qu'il voulait peindre sans pour autant chercher à l'accréditer par un acte de référence.

L'illusion du réel et l'ancrage du réalisme dans l'écriture fictionnelle sur l'art concourent à fixer les dimensions politique et historique de l'art et de la création artistique. Nous ne pouvons pas séparer la production artistique

et l'histoire de l'art de leur contexte politico-historique. Trouver le lien qui unit deux époques différentes, aura plusieurs objectifs que nous détaillons ultérieurement. Ce qui nous intéresse dans ce point est la dimension historique et sa valeur dans l'écriture littéraire de l'histoire de l'art.

Le roman adopte la temporalité historique, dévoile clairement les lieux, généralement connus, où se déroule l'intrigue. Le statut de témoin historique est mis en exergue dans le roman. Cette dimension historique est associée à la dimension artistique et à l'écriture sur l'histoire de l'art. Celle-ci se révèle essentielle en vue de poser les interrogations existentielles et ontologiques qui auraient pu être posées à l'époque des abominations de la guerre.

Ces pages réservées à la narration des événements du mois de février 1945, aux attitudes et aux réactions des personnages, suscitent des questions qui continuent à se poser dans le monde du XXI<sup>e</sup> siècle. Ces parties de narration amènent à réfléchir sur le rôle du romancier face à la guerre et révèlent davantage les sentiments de peur et d'angoisse qui hantaient les gens à cette époque là. De ces sentiments de peine découleront les questions concernant ceux qui vont prendre le relais pour raconter cette période historique. Comment décrire l'ineffable? Que deviennent ces personnages et le monde après la guerre, après le génocide, après Auschwitz ?

### 2.3. Décrire l'indicible de l'Histoire

«*Pour savoir il faut s'imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que fut l'enfer d'Auschwitz, en été 1944*»<sup>186</sup>. Telle est la confirmation de Georges Didi-Huberman qui évoque la puissance de l'imagination à révéler les faits et à défier l'inimaginable, à mettre à nu l'indicible de l'horreur et à briser le silence étouffant d'une réalité indescriptible.

La littérature ne saurait rester indifférente aux guerres mondiales et aux événements dévastateurs et horribles qui ont traversé l'Histoire du monde. La littérature contemporaine du XXI<sup>e</sup> siècle continue après des générations de se rappeler ces horreurs sans que le poids et l'intensité des atrocités soient brouillés ou effacés par le temps. La mémoire semble autant douloureuse que les événements eux-mêmes. Bien que le récit historique prenne en charge la narration et la description des guerres mondiales, il se confronte souvent à une seule aporie, celle de comment décrire l'indicible et comment traduire le malheur des victimes et la douleur des survivants. Aucun récit ne peut imaginer une réalité qui excède l'imagination de l'esprit humain ainsi que l'énonce Mathilde en s'adressant à Paul Valéry : «*Quand même, ils ont pris des photos, Paul. Ceux qui les ont vues disent que c'est pire que tout. On ne peut pas l'imaginer. Un être humain ne peut pas imaginer ça!*»<sup>187</sup>.

La question qui se pose est celle de savoir comment s'identifier à ces victimes qui ont vécu une abomination inconcevable. Le roman qui raconte des bribes de la mémoire saignante de l'humanité se confronte souvent à la manière de dépeindre les massacres et l'horrible, de décrire une douleur et une violence inouïes comme le souligne Nathalie Sarraute : «*Quelle histoire inventée pourrait rivaliser avec celle de La Séquestrée de Poitiers*

---

<sup>186</sup> Didi-Huberman, Georges, *Image malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p.11.

<sup>187</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.14.



*ou avec les récits des camps de concentration ou de bataille de Stalingrad?»<sup>188</sup>.*

Décrire la guerre et ses massacres consiste, par ailleurs, à revivre l'événement et à souffrir en écrivant, à rouvrir les plaies que l'on croyait cicatrisées depuis longtemps. La mémoire devient, en ce sens, un sentier qui s'ouvre à l'autre côté des temps. Les interrogations sur la guerre sont suscitées dans le roman à travers les personnages. Ces derniers s'efforcent de créer une différence, de prêter main forte aux victimes et de chercher un ultime espoir au sein de cette réalité aberrante. Mathilde s'engage ainsi, en risquant sa vie, à apporter de l'aide aux Juifs. Paul Valéry, lui, trouve le soulagement dans la mémoire et le passé à travers l'art de Berthe Morisot. Tout cela rajoute à la dimension historique d'autres philosophique et existentielle.

La description de l'horreur des guerres outrepassa donc, selon la citation de Nathalie Sarraute, toute imagination. Toutefois, cette difficulté marque la dimension humaine des écrivains face aux événements monstrueux et inhumains. Devant l'horreur des camps de concentration des juifs à Auschwitz, l'auteur choisit une manière détournée pour raconter l'événement sans passer par les descriptions des massacres et des douleurs insaisissables des victimes. À cette question de la mémoire de l'horrible et d'horreur indicible, Paul Ricoeur précise que le rôle de la fiction consiste à maintenir l'inoubliable que ce soit dans l'admirable ou dans l'horrible et ce , en liant les deux modes de la mémoire, collective et individuelle<sup>189</sup>.

Décrire implicitement les victimes des camps de concentration des juifs, serait un indice par lequel Jean-Daniel Baltassat exprime son incapacité à peindre cet indicible quelle que soit la force des mots et le pouvoir du discours imagé.

---

<sup>188</sup> Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 82.

<sup>189</sup> Ricoeur, Paul, *Temps et Récit, Tome III*, Paris, Editions du Seuil, 1985, p.340.

Ceux qui n'ont pas vécu le mal irréversible vont le retrouver dans la mémoire collective. Des rapports et des photographies décrivent, sans considérer la sensibilité humaine, cette folie inaccessible à l'esprit humain. L'archive est la mémoire de la souffrance que l'écrivain revisite et que l'imagination reconstitue ainsi que l'explique Paul Ricœur: «*la fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer*»<sup>190</sup>.

Choisir de décrire les réactions des personnages Paul Valéry et Mathilde dont la sensibilité paraît soumise à rude épreuve après avoir reçu l'information des massacres, semble une manière de décrire sa propre réaction (auteur et lecteur) vis-à-vis de l'horreur de guerre que l'auteur découvre à travers l'archive. À quel point les réactions des personnages, loin du «*théâtre de la guerre*»<sup>191</sup>, peuvent-elles approcher cet inimaginable horreur de toute l'Histoire?

Dans le même sillage de préoccupations, Paul Ricœur, autre tenant de cette question démontre que: «*Le témoignage et sa réception sont globalement contemporains, en histoire le témoignage s'inscrit dans la relation entre le passé et le présent, dans le mouvement de la compréhension de l'un par l'autre*»<sup>192</sup>. C'est ainsi que les réactions des personnages en tant que témoins historiques sont autant choquantes que signifiantes. Elles traduisent une horrible réalité vue de l'angle de la fiction et de celui de l'incident historique. Les attitudes des personnages prennent en charge la description à distance des horreurs des camps de concentration des juifs. La réaction de Paul Valéry et celle de son amie Mathilde reflètent l'animosité et l'inhumanité de l'incident. La jeune femme se révèle, vers la fin du roman, engagée pour la libération des juifs; son initiative débutait deux ans

---

<sup>190</sup> Ricœur, Paul, *Temps et Récit, Tome III*, Paris, Editions du Seuil, 1985, p.341-342.

<sup>191</sup> Voltaire, *Candide ou l'Optimisme* (1759), Paris, Gallimard, 1999, p.4.

<sup>192</sup> Ricœur, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.215.

auparavant en donnant refuge à la juive Helena Brovner sans que Paul Valéry en ait été informé:

*Je suis juive et Mathilde m'a caché chez elle pendant deux ans, mais c'est encore un peu difficile pour moi [...] Je crois qu'autrefois, cette femme avait été amoureuse de mon père. C'est drôle, non? C'est comme ça que Mathilde[...]J'avais son adresse. Mon père me l'avait donnée pour le cas où. Il avait vraiment confiance en elle*<sup>193</sup>.

Pour garantir l'honnêteté et la crédibilité de ces témoins historiques, de leurs réactions et de leurs actes, l'auteur n'a pas besoin d'envisager un roman historique au sein du roman sur l'art et de se soumettre à la rigueur de la méthodologie historique. Le romancier cherche, dans son écriture, le flamboiement du visionnaire et non la rigidité de l'historien ce que Paul Ricœur appelle « *la fonction représentative de l'imagination historique* »<sup>194</sup>.

Dans *La Tristesse des femmes en mousseline*, la fiction et le réel ne cessent d'interagir. Paul Valéry est, en effet, un témoin réel introduit comme personnage dans une intrigue imaginaire. Les attitudes et les réactions de Mathilde, en tant que personnage fictif, déterminent la narration et représentent une réalité historique malgré le caractère fictionnel de la trame narrative.

Mathilde transmet, par téléphone, à son ami Paul Valéry l'information de la découverte des camps de concentration des juifs. La description de la voix de la femme révèle qu'elle subit un choc inéluctable à cause de cet horrible incident. Elle se montre bouleversée par les événements de son époque. L'agir des personnages dévoile des détails sur l'horreur des époques historiques. Le rôle du personnage Mathilde semble alors relatif au contexte historique du roman.

---

<sup>193</sup> Ricœur, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.306.

<sup>194</sup> Ricœur, Paul, *l'herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Paris, Beauchesne, 1995, p.290.

La jeune femme rejoint également un groupe de bénévoles pour apporter de l'aide aux victimes. Dans l'histoire des camps de concentration, entre 1944-1945, les troupes soviétiques et les armées alliées font reculer la ligne de front et libèrent peu à peu les camps de concentration nazis en France, en Pologne, au camp d'Auschwitz et en Allemagne:

*Valéry fixe les phrases comme s'il devait prendre son temps, mûrement réfléchir aux mots qu'elles contiennent. Puis, il laisse retomber son bras. - Elle est donc partie? Oui, confirme Hélène Brunel. Cela s'est fait le matin même. Très, très tôt. -Ils étaient une dizaine avec quatre voitures chargées de couvertures et de médicaments. Si jamais ça pouvait être utile là-bas*<sup>195</sup>.

Le personnage de Mathilde a une force agissante dans l'événement historique comme l'avance Georges Lukacs: «*la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps*»<sup>196</sup>.

Paul Valéry, en parlant à son amie au téléphone, ne réagit pas comme cette dernière voudrait qu'il fasse. Lui, le poète et l'écrivain qui a fréquenté dans sa jeunesse la communauté artistique de Berthe Morisot et qui a été l'invité assidu et ponctuel des Mardis de Mallarmé, n'a ni la force ni les mots pour exprimer l'horreur d'une guerre qui demeure inimaginable, état qu'il nomme «stupeur»: «*Tout au plus la nouvelle nous plonge-t-elle dans la stupeur. Du latin stupiditas, si proche, si l'on y prête attention, de stuporem, l'arme mortelle de Méduse*»<sup>197</sup>. En effet, la Méduse, animal marin ou figure mythologique, consiste à immobiliser sa proie et à la pétrifier. La première à l'aide de ses tentacules aux minuscules cellules, la seconde à l'aide de son regard posé sur celui qui a le malheur de la croiser et le change en pierre.

---

<sup>195</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.301.

<sup>196</sup> Lukacs, Georges, *Le Roman Historique*, Payot, Paris, Traduction française de Robert SAILLEY Bibliothécaire à la Sorbonne, 1965, p.17.

<sup>197</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.16.

Si les événements dévoilés sont inhumains et monstrueux pour la jeune femme, pour le vieux poète, les choses paraissent autrement ainsi qu'un paradoxe imprécis et irrationnel. L'indifférence et la froideur de Paul Valéry ne sont, en effet, que les symptômes d'un pessimisme qui régnait pendant les époques les plus sombres de l'Histoire. Ce pessimisme guette aussi Pasolini qu'il le décrit par le phénomène de : «*La disparition des lucioles*»<sup>198</sup>.

*Même suffoquée, Mathilde donne des détails. Des choses qu'on lui a rapportées par Dieu sait quels chemins. Valéry ne patiente pas longtemps. Il l'interrompt. L'horreur, dit-il de son ton sec, l'horreur n'est pas une variété d'actes issus de l'imagination. Le mal non plus. - Si l'on en croit ce qu'on voit, il faudrait plutôt les classer dans les catégories du plaisir et du spectacle. Remarque mal venue. Ton plus que déplacé*<sup>199</sup>.

Paul Valéry ne semble éprouver aucune attention aux propos dangereux de Mathilde. Ces deux attitudes apparemment opposantes des deux personnages, dont la perception des événements diffère, reflètent pourtant une réalité de l'époque où chacun réagit différemment: «*Lorsqu'à son tour Valéry repose le combiné, il observe la paume de sa main droite. Les plaintes de Mathilde y laisseraient-elles une manière de trace? Non*»<sup>200</sup>.

Paul Valéry est un témoin des deux guerres. Il devient un critique virulent de la politique du début du XX<sup>e</sup> siècle. Tout le long de son combat intellectuel, il cherche à comprendre ce qui afflige la modernité, ses perspectives et ses implications. À l'issue de la seconde guerre mondiale, il acquiert une prescience et une lucidité dont il ne saurait plus transmettre les prétentions. Il ne lui reste que l'indifférence pour exprimer une inquiétude

---

<sup>198</sup> Didi-Huberman, Georges, *La Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2019, p.14.

<sup>199</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.14.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p.15.

qu'il a longtemps retranscrite sur ses œuvres et traduite au cours des conférences et des rencontres avec des figures de la politique particulièrement de l'entre-guerre.

Plusieurs travaux de Paul Valéry prennent une dimension politique et le font inscrire dans la lignée des penseurs de la politique internationale. Au regard d'un constat préoccupant, il voit que le monde de la modernité, même pris dans le développement technique et industriel, repose sur la vacuité, l'ambiguïté et l'obscurité et sur l'ambivalence des guerres qui se font sur les illusions mensongères.

L'attitude de Paul Valéry et ses propos décrivent ses réelles considérations relatives à l'absurdité des guerres dont l'idée génératrice est entièrement imaginaire et dont les bénéfices sont limités aux minorités: «*Guerres modernes - sont des luttes de minorités effectuées par leurs majorités qui n'en ont ni les raisons ni les avantages - Les idées ou sentiments des uns, la vie des autres*»<sup>201</sup>.

Ses propos rejoignent celles déclarées par Walter Benjamin inscrites sur l'épilogue de son ouvrage *L'œuvre d'art à son époque de sa reproductibilité technique* où il dénonce avec acuité l'esthétisation de la politique manifestée dans l'un de ses aspects, la manipulation des masses exercée par le fascisme<sup>202</sup>:

L'insensibilité et le ton sarcastique face à un cas grave et dangereux n'est qu'une représentation de cette indifférence qui conquiert le monde au début du XX<sup>e</sup> siècle à cause de ses horreurs. Elle représente aussi l'épuisement des sens devant les épouvantes du siècle et le début d'un pessimisme qui règne sur l'humanité à cause du mal créé par l'homme lui-même. Cette indifférence aux aspects les plus monstrueux du régime nazi représente

---

<sup>201</sup> Valéry, Paul, *Cahiers*, Tome II (1894-1914), Gallimard, Paris, 1974, p.1521.

<sup>202</sup> Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1935)*, Payot, Paris, 2013, p.133.

l'attitude des gens du XX<sup>e</sup> siècle qui ont vécu le génocide et l'holocauste. Elle représente la position idéale à adopter pour appréhender le mal inimaginable du monde de façon sereine et clairvoyante. La réaction de Paul Valéry qui semble banaliser le mal, est une façon pour s'adapter au massacre du XX<sup>e</sup> siècle. La mise en évidence de son détachement propose pour autant une attitude insidieuse et une manière de regarder le monde d'un autre point de vue ainsi que le signale Christian Delacampagne dans son ouvrage *De l'indifférence: Essai sur la banalisation du bien et du mal*<sup>203</sup>. Cette indifférence rappelle en quelque sorte l'homme absurde d'Albert Camus, concept forgé dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942): «*Et sur le leur non plus, il ne faut pas s'endormir. Pour l'homme absurde, il ne s'agit plus d'expliquer et de résoudre, mais d'éprouver et de décrire. Tout commence par l'indifférence clairvoyante*»<sup>204</sup>. L'auteur insiste sur la position de Paul Valéry à l'égard des atrocités des guerres qui ont bouleversé le monde. Il déplace la seconde guerre mondiale comme événement problématique vers celui de l'existence humaine et de sa condition. En analysant la figure du vieux poète, son attitude, qui consiste à passer de l'action à l'inaction, ne semble pas sans raison. Se tenir lucide constitue, en effet, le moyen par lequel une vie, confrontée à l'absurdité des guerres et au monde inhumain, parvient à se vivre.

Pour augmenter la charge historique des personnages et pour insister sur l'événement historique et sur l'horreur des camps de concentration des juifs, Jean-Daniel Baltassat introduit au récit un troisième témoin historique. Il s'agit d'une survivante du génocide qui décrit ses angoisses et raconte le mode de vie en paria des juifs pendant le régime nazi. Helena Brovner devient le porte-parole des milliers des juifs qui vivaient la peur au quotidien, la fuite comme nécessité et la cachette pour survivre.

---

<sup>203</sup> Delacampagne, Christian, *De l'indifférence: Essai sur la banalisation du bien et du mal*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.

<sup>204</sup> Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1985, p.176.

L'apparition de ce personnage intrinsèque à la charge historique, à la fois fictif et réel, favorise davantage le parachèvement de la consistance historique des personnages par la puissance de l'imaginaire selon que l'explique Amadeo López : «*Un détail bien frappé peut mettre le lecteur sur les traces du personnage — ou de la situation — historique dont il porte en lui les schèmes de l'inconscient collectif. De la résonance dans ces schèmes dépend en définitive la crédibilité historique des personnages et des situations*»<sup>205</sup>.

Nous en concluons que la vie personnelle d'Helena Brovner semble étroitement liée au contexte historique de la seconde guerre mondiale. L'action humaine est mise en évidence dans le roman en vue de donner une consistance historique à la condition humaine. L'apparition de la juive dans le roman permet d'assurer une intégration vraisemblable du contexte politique et historique dans le roman sur l'art.

Le portrait de la jeune femme juive dressé à travers les yeux de Paul Valéry est celui des juifs rescapés de l'holocauste, fuyant la violence humaine, vivant dans une anxiété permanente et se cachant de mieux qu'ils peuvent. Ils vivent non moins que des parias dans l'ombre, aidés par d'autres personnes qui essaient de laisser un peu d'humanité de ce qui en a été détruit. Paul Valéry, en la regardant, est frappé de sa pâleur. La répétition du mot «*pâleur*» dans le texte souligne un trait distinctif que partagent les juifs cachés pendant la Shoah. Cette particularité historique attribuée à un personnage fictif potentiellement existant, renforce la charge historique du roman:

*Hélène Brunel, se présente-t-elle sous l'ampoule médiocre du palier.  
Pâleur d'un visage de rousse, ombres lourdes des cernes. Une petite*

---

<sup>205</sup> López, Amadeo, «Histoire et roman historique», *América : Cahiers du CRICCAL*, n°14, 1994, p.50.



*valise[...] Le sourire de gêne, lui, est à cheval sur les lèvres transparentes<sup>206</sup>.*

*Valéry agite la lettre comme en un signe d'adieu. La jeune femme ne s'en étonne pas. Au contraire, elle l'approuve d'un hochement de tête, un demi-sourire attisé sur les lèvres trop pâles<sup>207</sup>.*

*La chair de la bouche comme de tout le visage est d'une craie lisse, sans trace de maquillage, seulement bien trop pâle. Et, partout sur ce visage, la fatigue»<sup>208</sup>.*

*Et puis l'âge aussi, même si difficile de cerner son âge, pas trente ans peut-être, mais pas vingt non plus, ni même vingt cinq, même si vieillie par ses larges cernes, sa pâleur ainsi que cette fatigue, cet épuisement qui grince, qui crisse sous ses manières trop vives et trop nerveuses<sup>209</sup>.*

*Elle rit Helena Brovner, elle rit les lèvres toujours plus pâles, plus transparentes, mais les yeux bien ailleurs<sup>210</sup>.*

*La raison de la pâleur de cette Helena, Valéry maintenant la connaît. Trente-huit mois sans voir le ciel<sup>211</sup>.*

Ce que nous pouvons retenir comme traits physiologiques de la juive est la pâleur, la fatigue ainsi que l'affaiblissement. Sa physionomie annonce sa situation de rescapée. Son anéantissement est causé par le manque de sommeil et la malnutrition dus à la peur et à l'extrême angoisse d'être arrêtée par les nazis, d'être exterminée affreusement.

---

<sup>206</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.300.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p.301.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p.303.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p.304.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p.306.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p.309.

Le portrait de cette jeune femme, dont la pâleur et la maigreur font brouiller l'âge, est semblable à celui de plusieurs survivants à l'extermination nazie. Ces juifs, chanceux d'avoir survécu, sont affligés parce qu'ils ne cessent de revivre les moments douloureux de leurs vies. Ce même portrait, dont nous ne retenons que la pâleur et l'épuisement, semble un aspect commun à tous les rescapés du massacre nazi que nous retrouvons dans les archives écrites ou audio-visuelles. Certains survivants apprennent leur histoire par cœur pour devenir une mémoire vivante, multipliant les conférences et reviennent sur les lieux du génocide.

Comme elle se cache de l'air et du soleil de la vie, Helena Brovner cache son identité du fait que le mot «juive» la fait trembler à mort. Elle vit la solitude après avoir été séparée de ses parents et de ses frères; la famille rassemblée pour un juif devient fatalement le destin tragique: *«Ce nom de «Hélène Brunel» c'est mon père qui l'a trouvé, un nom de courrier anglais, mais surtout Brunel pour Brobner. Pour qu'on ne soit pas trop dépaysé. C'était presque une plaisanterie entre nous. C'est juif, Brovner. J'aurais dû vous le dire tout de suite sur le palier, je suis juive»*<sup>212</sup>.

Ce détail de l'histoire de la juive Helena est une apparition romanesque de ce personnage clé du contexte historico-politique de l'intrigue. Son histoire révèle des détails qui essentialisent en peu de pages les grands malheurs que connaît l'humanité. L'identité juive devient l'autre face de la mort et la stigmatisation du déshonneur. Léa Marcou est parmi les chercheurs qui participent à faire sortir de l'ombre les drames vécus et les histoires brûlantes des enfants cachés des massacres nazis. Elle présente le témoignage d'un enfant juif dont l'expérience semble identique à celle d'Helena Brovner dans le roman:

---

<sup>212</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.306.

*Pendant cinquante ans, je n'ai pas parlé de mes années d'enfance en France pendant la seconde guerre mondiale. Enfant caché, j'ai vécu sous un faux nom parmi des inconnus, en prenant bien garde – comme on me l'avait appris – de ne trahir, ni par un geste, ni par un mot, que j'étais juif. Je me savais en danger, sans comprendre d'ailleurs lequel, et j'avais constamment peur. J'ignorais si je reverrais un jour mes parents dont j'avais été brusquement séparé. Mais qu'étaient mes souffrances à côté de celles des déportés, du sort des onze mille enfants Juifs déportés de France ? J'aurais eu honte de me dire un rescapé de la Shoah. Mais à présent, le moment est venu de rompre le silence, parce qu'il y a un devoir de mémoire et que nous sommes les derniers survivants<sup>213</sup>.*

L'état psychique d'Helena est révélateur. Après s'être réfugiée chez Paul Valéry, les troubles psychiques commencent à surgir. Helena est atteinte d'une extrême angoisse qui entraîne l'insomnie, les cauchemars et les craintes immotivées. Nous nous arrêtons sur un second témoignage d'un survivant qui décrit le même trouble psychique qu'endure la femme juive dû au traumatisme:

*La notion même d'enfant caché induit l'idée que le développement psychique a été oblitéré par des événements historiques. Elle suppose une relation étroite entre des faits – par exemple, l'ordonnance du port de l'étoile jaune à partir de l'âge de 6 ans (promulguée le 29 mai 1942 en zone occupée) ou la rafle parisienne des 16 et 17 juillet 1942 – et des symptômes psychiques persistants tels que l'angoisse, des*

---

<sup>213</sup> Marcou, Léa, « Cinquante ans après, des enfants cachés se racontent », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, Numéro 2, 1998, p.77.

*phobies, des troubles du sommeil, une irritabilité particulière ou des craintes immotivées*<sup>214</sup>.

Le geste du vieux poète représente celui de plusieurs français qui ont aidé à cacher des juifs pendant la seconde guerre mondiale. Le roman décrit, à travers Helena, le quotidien du juif fuyant l'arrestation nazie. La jeune juive se réveille souvent en sursaut à cause des cauchemars qui la pourchassent. Elle a du mal à fermer les yeux d'où l'état de ses cernes signalé dans la description. C'est ainsi que la peur et l'inquiétude deviennent la seule hantise de la jeune femme qui a subi des malheurs, des drames et des absences: «*Le bruit de la porte le fait sursauter et renverser un peu de café. Helena se tient sur le seuil, debout dans une chemise de nuit absurdemment luxueuse,[...] mais autour des yeux des cernes pas moins noirs, pas moins d'épouvante que ceux de Berthe dans les photos de ses trente ans*»<sup>215</sup>.

Dans son ouvrage *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman insiste sur l'imagination en tant qu'une étape dans le processus du savoir et du souvenir: «*Pour se souvenir, il faut s'imaginer*»<sup>216</sup>. L'imagination devient une obligation pour raconter et donner forme à cet imaginable, à ce «*qu'aucun être humain ne peut se le représenter*»<sup>217</sup>. Les photographies prises clandestinement à Auschwitz par les membres du *Sonderkommando* au crématoire V<sup>218</sup> et que Mathilde reçoit, défient l'inimaginable et rendent justice aux survivants dans leur vocation de témoignage.

La littérature assure ce devoir de retourner à l'enfer d'Auschwitz et de la Shoah, de contempler les archives, les assumer et d'essayer d'en rendre compte. Malgré la mémoire saignante et l'incapacité de trouver les mots pour décrire cet ineffable, l'imagination tente de rendre la dette contractée

---

<sup>214</sup> Zajde, Nathalie, «La thérapie des enfants cachés : entre psychologie et histoire», in Ivan Jablonka, *L'Enfant-Shoah*, 2014, p.137.

<sup>215</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.325.

<sup>216</sup> Didi-Huberman, Georges, *Image malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p.45.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>218</sup> *Ibid.*, pp.29,225.

envers ce réel effroyable, cet horreur qui se situe hors de l'esprit humain. La résurgence de cette mémoire indigne à l'Histoire de l'humanité chez Jean-Daniel Baltassat semble un symptôme d'une latence. Celle-ci ne saurait se libérer de la mémoire collective et continue de hanter les imaginaires collectifs.

Le roman sur l'art et particulièrement les romans de notre corpus puisant dans l'histoire de l'art sont indubitablement traversés par un axe central, celui de l'Histoire. La dimension historique est constamment présente dans les œuvres objets de notre recherche. Les deux entités art et Histoire sont liées, vu que l'art ne peut s'exercer que dans la société d'une époque donnée. Par ailleurs, ce contexte où le traumatisme de l'époque semble le stimulant des survivances, constitue l'instance affective du regard de l'œuvre d'art et réalise le choc hétérogène.

Nous arrivons à la transition entre les points de cet axe qui unit le contexte historique avec la narration sur l'art, ce qui permet de relever, d'une part, la spécificité de l'écriture romanesque en tant qu'une nouvelle possibilité de réfléchir sur l'art en relation avec l'Histoire des époques différentes et d'éclairer, d'autre part, notre choix d'analyser l'écriture historique dans le point précédent. Nous nous intéressons à la vérification de la fonction narrative du contexte historique et ce, pour voir si la composante spatio-temporelle sert d'arrière-plan à l'encadrement des personnages et des événements romanesques, ou si elle a un rôle décisif pour créer cette explosion des constellations des événements comme la définit Walter Benjamin:

*L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la constellation dans laquelle son époque est entrée avec une époque antérieure parfaitement déterminée. Il*

*fonde ainsi un concept du présent comme temps actuel dans lequel ont pénétré des éclats du temps messianique*<sup>219</sup>.

Walter Benjamin, en travaillant sur l'image dialectique, mène la notion de montage au centre de ses réflexions. Cette notion permet de renoncer à l'univocité idéologique de l'image, d'interrompre le flux du continuum historique et ce, en ouvrant une nouvelle fulgurance.

Jean-Daniel Baltassat crée à travers les contextes historiques des intrigues complexes des romans une tension temporelle. Il instaure un nouveau rapport de temporalité qui unit un présent qui tient le passé interrompu dans son mouvement non linéaire et en potentialité critique.

### **3. Le choix des artistes et des époques: concurrencer l'historien**

Les romans de notre corpus tournent autour des épisodes plausibles ou réels en les développant par la fiction. Jean-Daniel Baltassat choisit des artistes ayant marqué l'histoire de l'art, restent toujours mystérieux. Il s'intéresse à des épisodes de l'Histoire dont les documents historiques font défaut et qu'il essaye d'élucider pour laisser son empreinte dans l'écriture de l'histoire de l'art.

L'auteur choisit de mettre à nu la vie intime de Satline dans *Le Divan de Staline*. Il essaye de s'approcher de près de la relation qu'entretient le dictateur avec l'artiste Danilov et d'informer sur les circonstances de la création artistique et de la production artistique sous commande et sous la régence de l'État. Par ailleurs, le travail semble le moteur essentiel de la vie quotidienne totalitaire. Ainsi le lecteur est-il invité à penser, indubitablement, au monde actuel et à la valeur mécanique que revêt le travail dans nos sociétés modernes. Sommes-nous aujourd'hui loin de la vie

---

<sup>219</sup> Benjamin, Walter, *Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Bibliothèque Anarchiste, 1940, p.44.

quotidienne qui a été promue par Staline? Quel intérêt l'auteur a-t-il de parler encore de Staline même dans sa vie la plus intime?

Jean-Daniel Baltassat donne une autre version sur Staline qui reçoit les rapports des investigations et des inquisitions faites autour du Danilov qui travaille dans le même château où il séjourne.

Les productions artistiques que les dictateurs contrôlaient et en faisaient un facteur pour la promotion de l'Union Soviétique existent encore en tant que traces révélatrices au temps infini, des sédiments du délabrement œuvrent en lien étrange avec le monde. Le choix de l'angle de vue sous lequel l'auteur approche la création artistique, sous le contrôle le plus gênant du totalitarisme, est une nécessité pour explorer sans cesse le passé. Ceci est dans le but de nourrir le présent et de remédier, ainsi que le dit Jean-Daniel Baltassat, à notre grand mal celui de se mal souvenir de notre passé<sup>220</sup>. Le roman semble alors l'espace où le lecteur contemporain confronte son passé, construit son présent et prépare son futur. Il ouvre une brèche où une nouvelle temporalité semble restaurée, celle qui enclenche un processus complexe entre l'autrefois et le maintenant.

Dans *L'Almanach des vertiges*, Jean-Daniel Baltassat s'intéresse à l'épisode dont les documents historiques font défaut, mais reste potentiellement plausible dans la mesure où des indices démontrent la véracité de l'anecdote. La rencontre de Casanova et de Mozart, qui intrigue aussi bien les historiens que les musicologues, ne laisse pas les écrivains indifférents. Elle se présente non moins qu'une matière qui ne cesse de les passionner et d'exciter leur imagination. La première intrigue se situe en 2006 à Prague. Deux personnages sont venus à la ville, Angus Farel, antiquaire et Juliette venue avec son amant Franz pour passer une semaine d'amour. Leur séjour coïncide alors avec la célébration de 250 ans de la naissance de Mozart qui, après deux siècles et demi, les gens viennent du monde entier pour célébrer

---

<sup>220</sup> <http://www.espace-livres.be/L-almanach-des-vertiges-la?rtr=y> Consulté le 10/05/2020.

sa musique. Un tel héritage ne peut pas passer inaperçu pour la littérature. Celle-ci témoigne des expériences culturelles, historiques et politiques vécues en en faisant trace et voix et en prenant le relais d'une énonciation collective. Jean-Daniel Baltassat cherche le plausible et le mystérieux dans l'Histoire dont la mémoire réapparaît, resurgit sous le remuement des éléments de vérité, des empreints, des fragments et de signes, d'objets et des vestiges travestissant la disparition. Il se trouve donc en train d'écrire sur cette anecdote, sur la rencontre de Mozart et de Casanova en 1787 et à la suite de laquelle résultaient des discussions et des modifications sur l'Opéra de *Don Giovanni* (1787). Le nom de Casanova est toujours attribué aux personnes qui apprécient la séduction. Casanova se transforme en mythe grâce à l'opéra *Don Giovanni*. Ces événements intriguent par leur plausibilité et continuent d'inspirer les écrivains et les historiens.

Partant de l'épisode mystérieux dans *L'Almanach des vertiges*, Jean-Daniel Baltassat arrive, dans *La Tristesse des femmes en mousseline*, au personnage énigmatique Berthe Morisot, la peintre impressionniste et avant-gardiste qui devance son époque dans le domaine de la création artistique. Sa personnalité magnétique impressionne sa communauté artistique. Connue comme une artiste discrète, l'auteur choisit de faire d'elle une bavarde à travers son journal intime. Celui-ci révélera enfin le secret à la fois de la femme et de la peintre dont la force se régénère de l'une et de l'autre. Après deux siècles de sa disparition, ses œuvres d'art invitent encore les gens à faire de longues queues pour aller voir ses peintures. Jean-Daniel Baltassat explique que c'est à la suite d'une sollicitation faite par Pietro Citati qui travaille sur les femmes peintres<sup>221</sup> et où il invite à s'intéresser aux travaux de Berthe Morisot que l'auteur décide d'entreprendre cette quête qui dévoilera par la suite l'importance de cet appel d'urgence lancé par Pietro Citati.

---

<sup>221</sup> Citati, Pietro, *Portraits de femmes*, Paris, Gallimard, 2003.



En entreprenant l'investigation autour de cette peintre, Jean-Daniel Baltassat semble frappé par ses aquarelles qu'il découvre. Il arrive à entrevoir la force et le magnétisme de cette artiste à travers la lecture de ses lettres et de son journal intime très endommagé et aux pages déchirées<sup>222</sup> .

L'auteur veut impérativement restituer le trajet de découverte qu'il expérimente lui-même pour avoir cette forte impression sur Berthe Morisot. Pour ce faire, il imagine un carnet intime de la peintre composé de parties fictionnelles et d'autres factuelles. En lisant le carnet, le lecteur a l'impression de fouiller dans l'archive de l'artiste. C'est ainsi que Jean-Daniel Baltassat choisit proprement ses épisodes et ses personnages historiques. Il s'intéresse aux événements où seule l'imagination peut tisser le récit fictionnel et historique, dessiner des pensées singulières de l'art et articuler le questionnement historico-politique et artistique à l'approche poétique et littéraire.

---

<sup>222</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mFkE7AjmTzU> Consulté le 10/05/2020.

### III. Une écriture contemporaine de la survivance: Jean-Daniel Baltassat à la proie des traces

#### 1. À la recherche des traces et des effractions

Double intrigues, des personnages de périodes historiques différentes dont le lien est l'art, telles sont les spécificités de l'écriture de *L'Almanach des vertiges* et de *La Tristesse des femmes en Mousseline*. *Le Divan de Staline*, par contre, se distingue par une seule intrigue et par la présence d'un contexte politico-historique dont dépend fortement l'art.

Nous poursuivons l'investigation au sujet de l'écriture contemporaine de l'histoire de l'art, en portant maintenant l'accent sur les liens inextricables entre l'art et les divisions anthropologique, politique et historique, détaillées ci-haut. C'est ainsi que nous suivrons l'histoire de l'art telle qu'elle est interprétée par les philosophes et les historiens de l'art de Aby Warburg, pionnier de la nouvelle histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle à Georges Didi-Huberman, passant par Walter Benjamin, Giorgio Agamban, Carl Einstein et Jacques Rancière.

«*Le présent n'est pas un temps homogène, mais une articulation grinçante de temporalités différentes, hétérogènes, polyrythmiques*»<sup>223</sup>. Entendu ainsi, le monde est submergé d'une mémoire à la fois collective et individuelle, un patrimoine matériel et immatériel et un héritage historique et artistique. Partout où l'homme part, il rencontre le passé dont les traces constituent le retour et le souvenir qui mettent fin à toute tentation amnésique et à tout éventuel oubli.

---

<sup>223</sup> Robin, Régine cité dans Hamel, Jean-François, *Revenances de l'Histoire. Répétition, Narrativité, Modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p.24.

«*Ces vestiges du passé* »<sup>224</sup> nous interpellent et stimulent notre curiosité à en savoir plus, à se remémorer un passé qui s'impose malgré le passage du temps. Des traces qui, dans certains cas, font effraction dans le présent, troublent, secouent et vibrent sur les ondes du présentisme.

Quels effets ces traces ont-elles sur celui qui se trouve à la jonction du présent et du passé? Comment voyons-nous ces traces et quelles idées suggèrent-elles, compte tenu de la proximité entre les deux périodes, celle des observateurs que nous sommes et celle des faits observés? Est-ce que nous percevons une suite de catastrophes tel que le voit Walter Benjamin<sup>225</sup>? Pouvons-nous être surpris par un détail qui n'est pas inscrit sur les ouvrages d'Histoire? Ces traces, révèlent-elles des détails qui remettent en question ce qui a été déjà confirmé par les historiens et par conséquent, déstabiliseront le déterminisme des études historiques?

Le poète et l'écrivain curieux peuvent apporter aux pages de l'Histoire de nouvelles approches. Par des stratégies d'investigation, le romancier se démarque, bien évidemment, de l'historien en fouillant dans les vestiges du passé à la recherche des détails inédits. Il se sert de l'imagination pour interpréter les événements historiques et pour ouvrir d'autres perspectives et d'autres horizons qui acquièrent leurs contours grâce à la force de la suggestion.

---

<sup>224</sup> Ricœur, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.215. «Mais il existe des traces qui ne sont pas des « témoignages écrits » et qui relèvent également de l'observation historique, à savoir les « vestiges du passé » (op. cit., p. 70) qui font le miel de l'archéologie : tessons, outils, monnaies, images peintes ou sculptées, mobilier, objets funéraires, restes d'habitations, etc. On peut par extension les appeler des « témoignages non écrits », au risque d'une confusion avec les témoignages oraux sur le sort desquels on reviendra plus loin».

<sup>225</sup> Benjamin, Walter, *Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Bibliothèque Anarchiste, 1940, p.22.

### 1.1. Le divan comme effraction dans le présent

Les traces sont le début d'une aventure littéraire explorant le domaine de l'art et de l'expérience humaine. La trace, dans *Le Divan de Staline*, devient une effraction qui bouleverse le présent et les lignes des documents historiques. De ce fait, rien ne sera exclu de cette étude où nous accordons un grand intérêt au détail en tant qu'un élément crucial qui s'avère à la fois un indice heuristique et un facteur du non-savoir ainsi que l'exprime Georges Didi-Huberman: «*Les détails ne se révèlent signifiants qu'à être porteurs d'incertitude, de non-savoir, de désorientation*»<sup>226</sup>.

Nous revenons en amont de la production du roman pour compulser les propos de l'écrivain en vue de connaître les motivations derrière le choix de l'un des dictateurs du XX<sup>e</sup> siècle, Staline, comme personnage de son roman; bien que cette figure politique ait fait l'objet de diverses études historiques. De même, des œuvres littéraires sont conçues pour raconter l'histoire de sa vie, sa dictature, ses crimes et ses Goulags approchés depuis un angle fictionnel.

À ce propos, Jean-Daniel Baltassat raconte qu'il a été en voyage en Géorgie natale, dans le château de Staline où passait ses périodes de repos. Il s'introduit dans la chambre où se trouve son petit bureau. Les robinets de la douche craquaient terriblement. Tel est le décor que nous retrouvons dans le roman avec les mêmes particularités de la salle de bain et son bruit. En inspectant la chambre, les yeux de l'écrivain, dit-il toujours, tombent sur un divan qui, par coïncidence temporelle et historique, paraît la copie conforme du divan que possédait Freud dans son cabinet à Londres<sup>227</sup>. Ce détail constitue une matière pour écrire un roman; la chambre de Staline sera, en fait, le décor théâtral choisi par l'auteur pour raconter son histoire.

---

<sup>226</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.492.

<sup>227</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=eilxVwd2Amc> Consulté le 10/05/2020.

D'un détail historique naît une histoire fictive qui, probablement, a une valeur ajoutée dans les documents historiques concernant Staline. Le fait de retrouver le divan de Freud dans la chambre de Staline semble un détail que nous pouvons qualifier d'effraction puisqu'il bouleverse l'ordre des contenus historiques sur Staline.

Georges Didi-Huberman pense qu': «*Il s'agit, à chaque fois, d'interroger dans l'image [...] ce qui résulte des pouvoirs de l'imaginaire et ce qui surgit de l'effraction du réel*»<sup>228</sup>. C'est ainsi que nous pouvons interroger une image ou une trace qui se dresse sous nos yeux, celle qui ouvre un nouveau mystère et une inquiétude majeure, qui est d'abord «*l'inquiétude du contact entre cette image et le réel, du contact entre image et corps, image et histoire, image et politique*»<sup>229</sup>.

Le contact entre l'effraction du réel et de l'imaginaire romanesque rend l'écrivain submergé d'inquiétude que lui inspire la présence de cette trace troublante qui interpelle en lui, au même temps, une effraction du réel et un pouvoir imaginaire. Ceci mène Jean-Daniel Baltassat à choisir de travailler dans l'interaction des deux pôles, historique et fictionnel, dans le but de donner une image d'un Staline différent de celui des documents historiques.

Effectivement, les ouvrages d'Histoire ne disent pas grand-chose sur l'univers intérieur des dictateurs qui veillent à dissimuler leurs faiblesses. Ce divan, appartenant à l'intimité de Staline, déclenchera des hypothèses autour des tourments et des peurs d'un dictateur qui ne doivent jamais être divulgués.

Le divan devient donc un stimulant de l'imagination de l'écrivain qui lui permet d'engager des réflexions sur l'Histoire et de construire un récit qui s'approche davantage de la vie intime du dictateur et enrichir, de ce fait, le

---

<sup>228</sup> Zaoui, Pierre et Potte-Bonneville, Mathieu, «S'inquiéter devant chaque image Entretien avec Georges Didi-Huberman», *Association Vacarme*, n° 37, 2006, pages 4-12.

<sup>229</sup> *ibid.*, p.6.

panorama romanesque. Devant ce divan, le romancier exerce un arrêt sur le passé et s'intéresse aux situations mystérieuses. Il œuvre à un genre hybride où l'émotion et la subjectivité définissent un nouveau rapport à l'Histoire. Face à l'historien pris dans le leurre de l'exactitude et de la véracité, l'écrivain semble détenir la puissance de l'ambivalence, celle qui associe intelligiblement, le monde de la fiction à celui du réel dans une structure duelle sous l'égide du roman.

À l'appui de cette réflexion, le divan est un objet qui se trouve dans un double temps et dans une double vie, l'une réelle et l'autre textuelle. Le premier semble à l'origine de la création du second. Un divan réel comme trace de la vie de Staline appartient à tous les temps du présent; l'autre fictif prend place dans le monde diégétique du personnage historique et sert de meuble pour réaliser la séance de psychiatrie. Cet objet assure la narration en témoignant de son ampleur ainsi qu'un décor dramatique. Cette fonction dramatique de ce meuble dans l'écriture théâtrale de l'Histoire sera détaillée dans la troisième partie. Nous nous intéressons dans ce point à la valeur historique de cet objet, noyau essentiel pour la narration de l'Histoire. Le divan, tel qu'un héritage du totalitarisme russe, ne semble pas un simple meuble de la chambre de Staline, il s'agit bien plus d'un objet qui raconte la continuité de l'histoire du Petit Père du Peuple. En outre, la trace entrouvre le passé pour y ajouter d'autres spéculations qui ne sont pas moins importantes que les confirmations historiques du moment où le divan est réel et se trouve, effectivement, dans la chambre de Staline.

À l'instar du divan, dont l'existence provient du réel pour se reconfigurer sous l'aspect fictif et romanesque, d'autres traces réelles, sont à l'origine d'une narration sur l'art et sur le passé; elles proviennent toutes de l'extra-diégétique afin de construire un monde diégétique faisant de la trace et de la mémoire, le stimulant et le fil conducteur de la narration.

## 1.2. L'aquarelle de Berthe Morisot: le relais du passé vivant

Dans l'appartement de Paul Valéry à Paris en 1945, nous trouvons l'aquarelle «*Forêt de Fontainebleau*» (Figure 5) de Berthe Morisot accrochée au mur de son bureau où il travaille et quelques papiers tellement noircis et fanés que le vieux poète ne reconnaît plus son écriture. Le roman s'ouvre sur l'œuvre d'art en tant que survivance du passé dans le monde et dans la mémoire de Paul Valéry. Laurent Lepaludier accorde une importance à la place de l'objet décrit dans le récit<sup>230</sup>. En vue de cela, le tableau de peinture aquatique tient une place prépondérante dans le roman. En effet, accrocher cette toile de peinture dans le lieu le plus fréquenté par le poète reflète sa valeur à la fois affective et narrative qu'elle revêt; sa position dans l'incipit lui confère une fonction introductive<sup>231</sup> particulière:

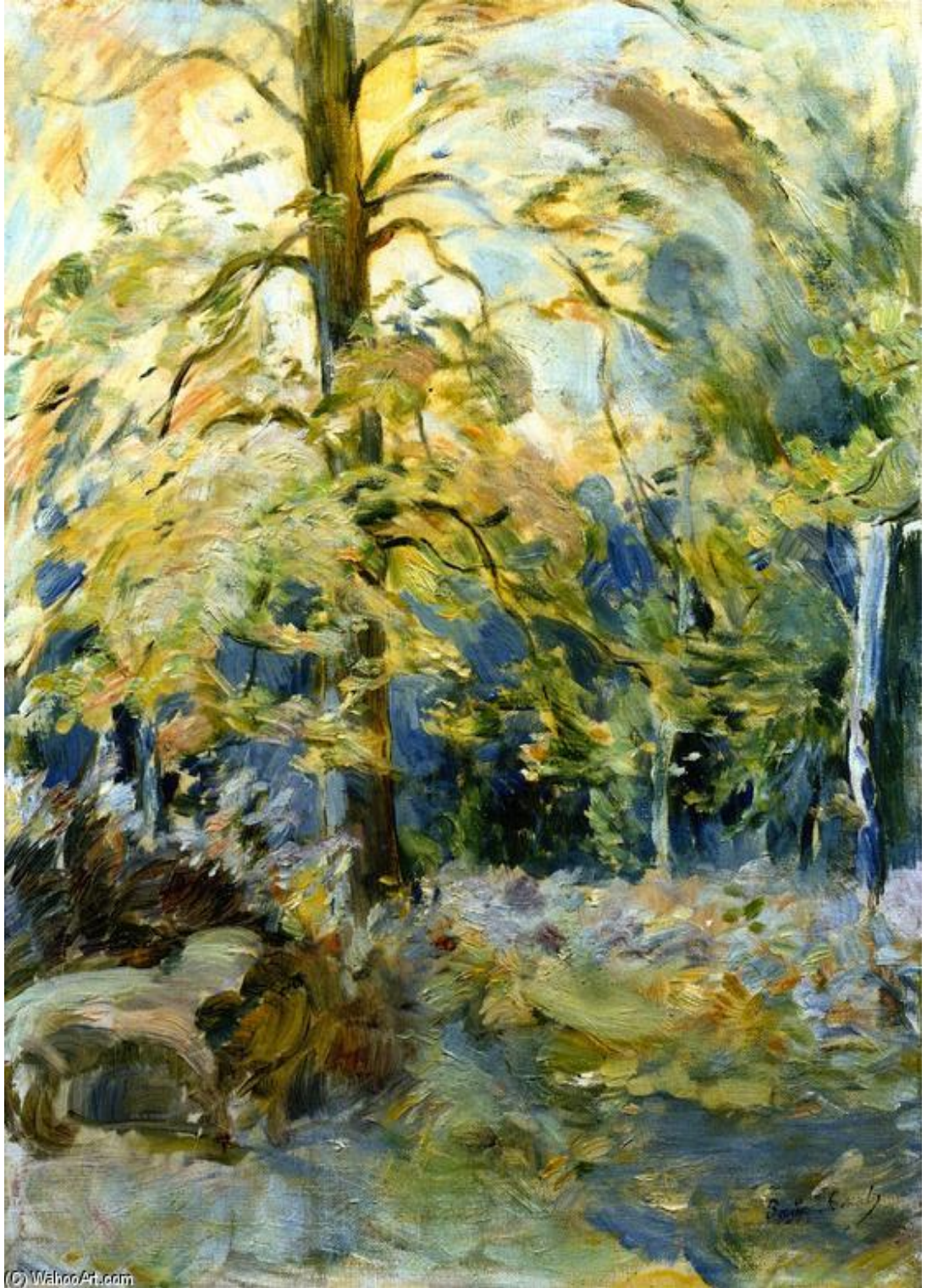
*«Le 20 février 1945, dans le cœur de l'après-midi, le téléphone sonne[...] À la seconde sonnerie, Valéry lève la tête. Grimaçant, il abandonne la contemplation de l'aquarelle de Berthe Morisot et des feuillets noircis d'une fine écriture. La sienne, mais si ancienne qu'elle lui est devenue étrangère»<sup>232</sup>.*

---

<sup>230</sup> Lepaludier, Laurent, *Chapitre 4. L'objet dans l'organisation du récit* In : *L'objet et le récit de fiction*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004 pp.2-6.

<sup>231</sup> Voir à ce sujet Liliane Louvel (ed.), *L'incipit*, Poitiers, La Licorne, 1997.

<sup>232</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.13.



**Figure 5 «Forêt de Fontainebleau», Berthe Morisot, huile sur toile, 41×33 cm, 1893.**



Il paraît que ces objets possèdent des particularités mémorielles et deviennent des traces indélébiles et irréversibles qui ouvrent une voie au fond de la pensée de Paul Valéry. Elles stimulent la mémoire individuelle qui se révèle, plus loin, impersonnelle et trans-individuelle pour autant qu'elle représente la psyché d'une mémoire de la culture collective:

*Dans son dos, en peu de temps le crépuscule a tout cédé à la nuit. A la première vue lorsqu'il revient s'asseoir à son bureau, rien ne s'y montre vraiment différent de quelques minutes plus tôt. Sous la lampe, l'aquarelle de Morisot-Lisière, forêt de Fontainebleau, août 1893- est toujours dans sa marie-louise brunie. Une œuvre connue pour ainsi dire les yeux clos[...]Un souffle du fond du monde, une transparence de l'au-delà pourrait-on dire. Trois fois rien. Un prodige* <sup>233</sup>.

Le tableau de peinture et les quelques feuilles fanées constituent le lien entre la conscience du présent et la mémoire du passé; cette dernière marque des sauts et des retours qui font advenir l'identité. La description du tableau de peinture représente, non seulement un élément spatial qui appartient à l'environnement du personnage, mais s'avère être un objet d'art qui invite à explorer son monde. Nous nous demandons quel apaisement apporte l'aquarelle à Paul Valéry qui vit dans une période sombre et mélancolique, celle de la seconde guerre mondiale. Il paraît que cette toile de peinture parvient à la lisibilité qu'à l'époque de guerre et de l'holocauste dont témoigne Paul Valéry, une lisibilité qui représente un point critique déterminant le mouvement qui l'anime.

L'aquarelle de Berthe Morisot paraît promettre dévoiler ce qui a été longtemps dissimulé. La représentation de l'œuvre d'art ainsi qu'un objet fétiche témoigne d'un mode de rapport au personnage. La valeur que revêt

---

<sup>233</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p. 17.

l'aquarelle pour le vieux poète reconfigure le paradigme de sa visibilité et redéfinit la fulgurance de son temps esthétique. La contemplation du personnage du tableau permet de saisir le mouvement de vie, la vibration esthétique et la pulsation de l'univers pictural qui compose la gestuelle de l'objet d'art et assure sa survie.

Paul Ricœur insiste sur la relation entre le présent et le passé et éclaire la valeur des traces en disant que : *«Même si le passé n'est plus et si, selon l'expression d'Augustin, il ne peut être atteint que dans le présent du passé, c'est-à-dire à travers les traces du passé, devenues documents pour l'historien, il reste que le passé a eu lieu»*<sup>234</sup>.

Il paraît que ce tableau possède une valeur particulière chez le vieux poète surtout qu'il a rencontré véritablement Berthe Morisot dans sa jeunesse: *«Pareillement sont toujours étalés sur le côté de l'aquarelle les feuillets assombris par une écriture fine, fanée, copie des phrases et mots écrits par Morisot peu de jours après avoir peint ce prodige d'aquarelle»*<sup>235</sup>.

L'aquarelle et les papiers noircis posés sur le bureau déclenchent une mémoire qui garde aussi des traces affectives et émotionnelles sur cette peintre qui continue d'impressionner le poète depuis sa jeunesse. Cette œuvre d'art du passé, que Paul Valéry garde vénérablement, devient une survivance qui lui permet de reconstruire une identité au présent; elle ouvre les possibilités aux symptômes de faire inopinément irruption et met en mouvement la continuité et la circulation du passé. La toile de peinture aquatique ne constitue pas seulement un prétexte qui permet à Paul Valéry de raconter pourquoi il est autant marqué par Berthe Morisot et par son art et de déclencher le récit de mémoire; elle devient elle-même une mémoire et continue de produire son effet au présent. Elle permet, en effet, une reconstruction anamnétique dans laquelle s'enchevêtrent les expériences

---

<sup>234</sup> Ricœur, Paul, *Temps et Récit, Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.123.

<sup>235</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.17.

vécues et l'existence contemporaine du personnage. Bien qu'elle soit liée à une époque antérieure, celle de la douleur et des terreurs de l'époque de guerre de 1945, l'œuvre d'art échappe ainsi à toute inscription temporelle, autrement dit, elle est temporellement inachevée.

Jean-Daniel Baltassat situe le roman sur Berthe Morisot à la fin de la vie de Paul Valéry qui coïncide avec les horreurs de la seconde guerre mondiale. Le roman le dépeint comme un homme solitaire et indifférent aux averses et aux abominations de son époque; il reste rivé sur la toile de peinture qui, seule, le poussera à agir et à réagir. Le poète paraît conscient de la double réalité de son monde intérieur. Son discours mémoriel introduit le lecteur au psychisme de ce personnage vivant une lutte avec lui-même. Il est probable que le lecteur s'implique, bon gré mal gré, à l'émotion fictive que crée chez lui cette aquarelle comme œuvre d'art au mystère. Celle-ci semble hanter Paul Valéry obsessionnellement. À cet effet, la trace se montre plus puissante que les événements du présent; elle s'impose d'elle-même par une force qui brise le décalage du temps et flamboie les froideurs des années.

L'aquarelle en tant qu'une œuvre d'art déjà inscrite dans l'histoire de l'art fait encore preuve de résistance à travers la reconfiguration littéraire. Le récit fictionnel désaxe et déplace l'œuvre d'art d'un objet conservé dans les discours authentiques et encombré de sens à un objet d'art capable de produire d'autres représentations marquant le caractère polyvalent et polysémique de la trace. Jean-Daniel Baltassat fait du passé une mémoire et un mouvement dynamique et parvient à le reconstruire dans le savoir présent de l'écrivain.

### 1.3. Les traces historiques et les temps hétérogènes dans *L'Almanach des vertiges*

Les objets historiques du passé, si chers à leurs dépositaires, sont présents aussi dans *L'Almanach des vertiges*. La possession du personnage Angus Farel des objets d'art historiques s'explique par sa passion pour l'Histoire et par son métier d'antiquaire. Il possède une malle où se trouvent des objets historiques entre autres, des portraits de Mozart et des maîtresses de Casanova, des répartitions de l'Opéra de *Don Giovanni*, une malle mystérieuse contenant des objets qu'une personne ordinaire ne peut posséder

L'auteur fait d'Angus Farel un personnage très connaisseur des deux personnages historiques Mozart et Casanova; ce qui explique la présence des lettres qui semblent, à leur lecture, personnelles ente Casanova et une ancienne maîtresse s'apprêtant à renouer avec lui. Angus Farel semble suivre les traces de Mozart et de Casanova à l'image d'un enquêteur de l'Histoire:

*Cela pourrait commencer à Prague un jour de fin de septembre en l'an 2006 aussi bien que l'an 1787, l'une ou l'autre étant l'année de Wolfgang Amadeus Mozart, la première ayant conduit Angus Farel, taille moyenne et apparence de la soixantaine, à louer pour l'automne un logement un logement modeste [...]Agrippés aux murs qui surplombent la cours de l'hôtel Faroussi, encavée entre les immeubles voisins à la manière d'un patio, des angelots lancent des ombres immobiles sous leurs ailes de terre cuite. Depuis ses fenêtres notre Angus Farel en possède une vue imprenable<sup>236</sup>.*

L'extrait annonce deux mondes et deux époques tissés en parallèle à l'instar d'univers divergents qu'Angus Farel veut obsessionnellement en explorer

---

<sup>236</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.11.

les infimes détails qui cohabiteraient les uns avec les autres. Ceci explique l'arrivée de ce personnage à Prague pour célébrer l'un des grands maîtres du monde de la musique et justifie aussi la possession de la malle conservant des objets d'une époque qui éveille encore la curiosité des personnages du XXI<sup>e</sup> siècle.

Faire d'Angus Farel un enquêteur des traces du passé voulant explorer ce qui paraît saturé de sens et épuisé, relève d'une expérience littéraire qui ouvre les possibilités de multiplier les discours alternatifs et les points de vue et d'opérer le décloisonnement sur plusieurs plans. Tellement engagé dans la mission de suivre les traces du passé, l'antiquaire séjourne dans un appartement dont les fenêtres s'ouvrent sur l'hôtel Faroussi, propriété de l'ancienne maîtresse de Casanova. Lequel hôtel servait aussi de logement à Casanova en 1787, époque où Mozart s'apprêtait à ouvrir son opéra *Don Giovanni*. La rencontre de Mozart et de Casanova reste une anecdote pour les historiens qu'ils tiennent sourdement en réserve parce qu'aucun document historique ne le confirme. Toutefois, il paraît qu'Angus Farel, personnage fictif, connaît autant que savent les historiens sur cette mystérieuse rencontre.

Angus Farel fait la connaissance de Juliette qui s'avère malheureuse avec son compagnon Franz; son séjour ne fut pas agréable comme elle l'espérait. L'antiquaire montre à la jeune femme la malle en tant qu'objet mystérieux contenant des histoires qui se racontent au fond de la pénombre de la vérité. En effet, les objets rares et personnels qui s'y trouvent dévoilent une vérité historique qui bascule avec celle avancée par les historiens. Il semble que les traces racontent par le pouvoir de la suggestion que Mozart et Casanova se sont rencontrés et ont discuté à propos de l'Opéra *Don Giovanni*. En outre, ce genre d'objets historiques et fictifs dans le roman induisent à une perplexité due à la confusion qu'ils entraînent en tant que des traces qui existent potentiellement ou en vérité. Cependant, le lien

qu'elles entretiennent entre elles et leur rôle dans cette fiction ne consiste pas à écrire rigoureusement le réel, il est question, en effet, de tenir compte de la conflictualité inhérente à la notion de véracité historique. Il s'agit de restaurer, à travers les spéculations fictionnelles et les histoires individuelles, des rapport entre l'homme et le monde. Ces traces laissent le lecteur perplexe entre les accepter ou les admettre comme fiction. Les objets historiques réels et fictifs tissent une facette d'une éventuelle rencontre que les historiens sont jusqu'aujourd'hui incapables de confirmer.

Les traces pour Jean-Daniel Baltassat sont les témoins d'une période passée, d'un mode de vie, d'une passion effervescente et d'un amour passionné. Elles sont la preuve d'une rencontre qui n'est explorée que par l'imagination des écrivains. À chaque fois qu'Angus Farel ouvre cette malle et fait sortir un objet de Mozart ou de Casanova, il fait une expérience vivante du passé omis pour transmettre des réalités dont l'existence et le vécu demeurent étouffés ou occultés. Les objets historiques entrelacent les pages du roman et racontent un passé qui préoccupe encore les personnages du XXI<sup>e</sup> siècle.

Angus Farel se révèle être, lui-même, une trace vivante du temps de Casanova que nous étudierons plus loin en tant que personnage anachronique et immortel. Il représente la métaphore des personnages qui sont attachés à une époque passée où ils retrouvent leur contemporanéité. Le métier d'Angus Farel ressemble à celui des historiens qui sont en permanente poursuite des traces. Toutefois, le passionné de l'Histoire, à l'encontre de l'historien, ne possède que l'imagination pour revisiter le passé à l'image des personnages dans le roman *L'Almanach des vertiges*. Ce personnage inaugure, à cet effet, une période de post-historicité et de post-narrativité. Il participe à un récit fécond des expériences et de découvertes qui mènent l'histoire de l'art au centre de la vie où le passé fait partie d'une esthétisation généralisée.

Dans les romans objets d'étude, les traces ont une valeur historique et romanesque. Loin de constituer un simple décor, elles sont un leitmotiv et un ressort d'une narration du passé et de la mémoire du présent. L'auteur s'investit dans les probabilités et procède à l'exhumation des non-dits, de percées, de découvertes, de combinaisons et des ouvertures dans le but de remettre en question l'homogénéité de l'histoire de l'art et de l'histoire culturelle.

## **2. La survivance de l'art dans l'œuvre de Baltassat : une interconnectivité entre passé et présent**

### **2.1. Le roman sur l'art : à la quête des survivances**

Le roman d'artiste contemporain semble en quête permanente de l'art, de ce qui reste de l'image, de ce qui survit de l'héritage artistique et de ce qui continue d'interpeller les écrivains, l'homme de masse et l'esthète. Le roman sur l'art est une œuvre qui tente de rendre l'œuvre d'art réticente et de remémorer la vie de l'artiste. Les modalités de l'écriture littéraire consistent à relier le passé avec le présent en constituant une manière de maintenir la survivance de l'art. Ce concept de «*survivances*» a été utilisé pour la première fois dans le domaine de l'art par Aby Warburg, il continue à être employé dans le même sens des *revenances* avec les travaux de Georges Didi-Huberman<sup>237</sup>. Les réflexions de celui-ci culminent dans son ouvrage *L'image survivante* où il développe un discours critique et analyse, d'un point de vue épistémologique, l'aspect de la discipline l'histoire de l'art. Il s'interroge sur la complexité temporelle ses images et sur leurs valeurs conceptuelles: «*Une pluralité de disciplines comme la philologie, l'ethnologie mais aussi la biologie et l'histoire convergent pour répondre à*

---

<sup>237</sup> Warburg, Aby, cité dans Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante Histoire de l'art au temps des fantômes selon Abby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

*une question qui lui semble fondamentale : que reste-t-il d'une image ? Quelles sont ses survivances, ses traces ?*<sup>238</sup>.

Ce qui reste d'une image peut aussi rester d'une toile de tableau, d'une œuvre de sculpture, d'une photographie ou d'une œuvre littéraire. Choisir l'image ainsi qu'un champ d'investigation ne veut pas dire que le concept ne doit être utilisé que dans l'étendue des images, mais il peut être appliqué à tout signe dont l'existence provient d'une œuvre du passé. Dans ce sens, nous emprunterons particulièrement à Aby Warburg et Georges Didi-Huberman un ensemble de réflexions relatives au temps, à la mémoire, aux survivances et à l'anachronisme.

Les hypothèses que prolonge Georges Didi-Huberman suite aux travaux d'Aby Warburg, cherchent à interroger l'image qu'elle soit tableau, archive ou photographie. Il soutient que la vie des images se perpétuent en nous par incorporation<sup>239</sup>. Cette hypothèse constitue l'un des noyaux des travaux de Georges Didi-Huberman et d'autres historiens et philosophes de l'art qui s'inscrivent dans la même lignée de pensée d'Aby Warburg entre autres Walter Benjamin, Carl Einstein, Giorgio Agamben et Jacques Rancière.

La réflexion sur la survivance de l'image et des œuvres d'art aura aussi la possibilité d'être étudiée dans la littérature. Le projet d'Aby Warburg n'est jamais qualifié en tant qu'une théorie<sup>240</sup>. Georges Didi-Huberman appelle de ses vœux l'ouverture de ses concepts à l'histoire des autres arts. Cette ouverture enclenche le débat sur leur validité et sur la possibilité de les transposer dans l'étude du roman sur l'art. Le même questionnement est posé par Pierre Bayard; celui-ci s'intéresse à la théorie d'anachronisme de George Didi-Huberman et appelle l'histoire de la littérature à prendre

---

<sup>238</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2002, P.592.

<sup>239</sup> Bartholeyns, Gil, Sous la direction de Lemieux, Cyril, 2002. *Didi-Huberman fait du temps la dimension fondamentale des images*, Pour les sciences sociales, Paris, Éditions de l'EHESS, 2017, p.267.

<sup>240</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp.30-31.



l'histoire de l'art comme exemple de renouvellement catégorique dans les notions et dans la lecture historique des textes littéraires<sup>241</sup>.

Les hypothèses que Georges Didi-Huberman pose dans son ouvrage *L'Image survivante*<sup>242</sup>, permettent de reconnaître les premières motivations de la discipline-projet et de voir comment les écrivains eux aussi, tentent d'y apporter une réponse qui n'est pas moins pertinente que celle de ces penseurs qui choisissent de sortir de la rigidité de la méthodologie historiographique. Georges Didi-Huberman instaure, par les notions qui déplaisent les historiens académiques et positivistes à savoir l'anachronisme, un projet qu'il nomme projet anthropologique de l'image: «*Si les images continuent de vivre en nous, de nous heurter ou de nous faire plaisir, c'est sans doute que leur temps de vie n'est pas achevé, qu'il continue de survivre aussi dans et par notre corps*»<sup>243</sup>.

De ce fait, ces hypothèses auxquelles les écrivains, en l'occurrence, Jean-Daniel Baltassat participent nous apprennent à refonder le temps des œuvres d'art, à leur accorder une nouvelle vie et une temporalité sans fin qui retrace leur inachèvement.

À notre tour, nous posons les mêmes questionnements autour de la littérature artistique en vue de voir comment le roman sur l'art peut être une survivance et constitue une charnière dialectique entre le présent et le passé. Nous nous interrogeons sur les traces des fresques, des tableaux de peinture, des sculptures, des images qui ne cessent d'interpeller les spécialistes, les écrivains et les passionnés de l'art en les incitant à

---

<sup>241</sup> Guidée, Raphaëlle, «Anachronisme des œuvres d'art et temps de la littérature (ou comment, l'histoire de l'art vint au secours de l'histoire littéraire)», *Dossier « Le partage des disciplines »*, LHT n°8, mai 2011, p.6.

<sup>242</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image survivante Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

<sup>243</sup> Lageira, Jacinto, « Georges Didi-Huberman, L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg », n° 20, *Critique d'art*, n° 20, Automne 2002, p.54.

perpétuer la vie des œuvres d'art et leurs artistes dans un espace aux modes d'écriture hétérogènes où plusieurs régimes narratif et historique développent des histoires individuelles qui se vouent à la collectivité.

## **2.2. Le roman sur l'art: une manifestation de la survivance**

L'œuvre de Jean-Daniel Baltassat paraît intéressante grâce à ce rapport qu'entretient l'écrivain avec l'Histoire et avec le passé. La passion pour l'Histoire guide l'écrivain à écrire des romans historiques au début de sa carrière. Suite à ses romans historiques, Jean-Daniel Baltassat se déplace vers un autre genre non loin du premier et dont il dérive: l'histoire de l'art. Depuis 2004, il écrit sur Johanne van Yack<sup>244</sup>, Berthe Morisot, Manet, Degas et Renoir dans la *Tristesse de Mousseline*, en passant par l'art soviétique totalitaire, Mozart et *Don Giovanni*. Se situer dans le passé pour livrer une histoire au lecteur contemporain incite à poser les questions sur les motifs d'un tel choix adopté par plusieurs écrivains, en l'occurrence, Jean-Daniel Baltassat qui puise passionnément dans l'histoire de l'art.

Nous admettons que le choix d'écrire le passé n'est pas anodin particulièrement pour un écrivain qui rédige des articles sur des artistes et sur leurs travaux artistiques et qui exprime, à maintes fois, son plaisir à contempler les œuvres d'art contemporaines, un goût que nous n'entrevoions pas autant dans ses romans sur l'art. Jean-Daniel Baltassat, par le choix qu'il traite dans ses romans sur l'art, se voit complètement choisir l'angle duquel il veut voir le passé. Il se met à distance de tout ce que l'époque moderne puisse lui présenter comme avantage et privilège dans l'approche littéraire de l'histoire de l'art. Cette tradition de passer de l'Histoire du monde à celle de l'histoire de l'art en faisant des temps passés une charnière temporelle nous laisse convoquer les concepts de «

---

<sup>244</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Valet de peinture*, Paris, Robert Laffont, 2004.

survivances» et de «hantise» développées par les historiens de la nouvelle histoire de l'art et particulièrement l'idée que développe Giorgio Agamben dans *Qu'est ce que le contemporain*<sup>245</sup>. Ceci est dans l'objectif d'analyser ce geste contemporain de l'écrivain du XXI<sup>e</sup> siècle encore en quête interminable d'un passé qui paraît impérissable.

Le passé passionne l'écrivain et le hante en faisant allusion à la réflexion de Georges Didi-Huberman; cette hantise suscite l'admiration des lecteurs qui se trouvent en train de se désolidariser de leur époque pour se plonger dans une autre qui les passionne mystérieusement. Le passé intègre la vie contemporaine et deviennent un seul et unique temps:

*Le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent*<sup>246</sup>.

Ce retour vers le passé ainsi que le signale Giorgio Agamben semble plus pertinent; le déphasage se révèle plus fructueux pour comprendre ce qui nous intrigue, nous soulage, nous dérange et ce qui fait de nous ce que nous sommes aujourd'hui. Pour ceci, l'auteur met en texte, dans une vision anachronique, le concept de «survivance», l'un des enjeux de l'écriture romanesque contemporaine de l'histoire de l'art. Ce concept ne cesse de surgir et de participer aux mouvements du temps présent à travers les romans de Jean-Daniel Baltassat. La littérature contemporaine se tourne vers le passé et puise dans son legs ainsi que l'avance Nella Arambasin:

---

<sup>245</sup> Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain*, Paris, Payot et Rivages, 2009.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 28.

*D'une manière surprenante, les écrivains sont à même d'y répondre tant ils se tournent irrésistiblement vers le passé d'un art qu'ils ramènent au jour et relient par leurs récits au présent. Contemporaine est pour eux la peinture ancienne et intimes ces peintres insignes de lointaine lignée. Il se forme une chaîne de transmission imprévue de la culture passée au sein de la littérature du tournant des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles<sup>247</sup>.*

Le romancier ôte donc l'éclairage somptueux des musées et fait des œuvres d'art des *revenances* qui appartiennent au présent. Il mêle les temporalités et enchevêtre les époques en réalisant ainsi cette pratique que Laurent Demanze appelle post-moderne: «*La post-modernité est aussi saisie comme conjonction des temps, une pratique volontaire de la superposition et de la confrontation des époques*»<sup>248</sup>.

### **3. Roman sur l'art et survivance: quand le roman procède à la déconstruction des modèles de l'histoire de l'art**

Le roman sur l'art participe au projet qui met au point une ouverture méthodique auprès des philosophes et des historiens de l'art qui sont au cœur de ce renouvellement de la discipline de l'art et à remettre en question la faisabilité de sa science. La littérature se trouve, de ce fait, impliquée dans la narration du savoir historique et du savoir sur l'art; elle est impliquée autant par ses finalités que par les moyens dont elle dispose spécifiquement la fiction.

Si Georges Didi-Huberman fait du temps la dimension fondamentale des images et procède à «*émender les formes de temporalité léguées par la*

---

<sup>247</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.12.

<sup>248</sup> Demanze, Laurent, « La fabrique des fantômes », *Inter-Lignes*, « L'héritage en question(s) », numéro spécial, janvier 2009, p.82.

*conception historiciste de l'histoire, périodisation, chronologie, continuité, causalité linéaire ou triviale, explication par l'esprit du temps*»<sup>249</sup>; le roman se distingue par la particularité de manipuler les temps, de démonter et remonter l'Histoire sur une temporalité qui désarticule l'historicité de l'art et ce, pour mettre en évidence une dialectique et pour permettre une nouvelle apparition et une nouvelle visibilité de l'histoire de l'art. Jean-Daniel Baltassat fait du temps l'enjeu basique dans l'approche de l'histoire de l'art et étudie l'historicité par l'entrelacement du passé et du présent.

Les notions de survivances, de montage, de symptôme et d'anachronisme sont à la base d'un projet anthropologique restauré par Aby Warburg et développé par des philosophes et des historiens de l'art, sans que ces notions fassent l'objet d'une méthodologie qui risque de limiter leur expansion épistémologique.

Jean-Daniel Baltassat décide dans ses romans de traquer le passé, d'en faire le thème central de ses romans sur l'art par la mise en récit d'une double intrigue dont le temps est l'enjeu central d'une narration sur l'art. Il ouvre les temps entre eux pour saisir la surdétermination et la complexité des temps hétérogènes de toute œuvre d'art. Il fait revivre le passé dans un jeu de résurrection en tant qu'un mouvement de survivance et d'actualité où cette inter-connectivité du passé et du présent vient inscrire une nouvelle expérience du temps. Le romancier fait ainsi de l'hétérogénéité une singularité en bouleversant le concept d'Histoire comme l'explique Walter Benjamin:

*Articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître « tel qu'il a été effectivement », mais bien plutôt devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant d'un danger.. [ ... ] Le don d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance n'appartient qu'à*

---

<sup>249</sup> Bartholeyns, Gil, Sous la direction de Lemieux, Cyril, 2002. *Didi-Huberman fait du temps la dimension fondamentale des images*, Pour les sciences sociales, Paris, Éditions de l'EHESS, 2017, p.268.

*l'historiographe persuadé que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté, écrit Benjamin<sup>250</sup>.*

La prédilection de Jean-Daniel Baltassat pour l'art du passé, avec d'autres écrivains du XXI<sup>e</sup> siècle, participe à ouvrir une filiation intellectuelle particulière. Ayant mis l'histoire de l'art au centre de leurs préoccupations, ces écrivains inaugurent une pratique littéraire qui connaît un renouveau en France notamment avec Pierre Michon, Pascal Quignard, Stéphane Lambert et d'autres. Ce renouvellement de l'écriture sur l'art est favorisé suite aux travaux de Georges Didi-Huberman et aux historiens de l'art qui président à la mise au point d'une nouvelle épistémologie de l'anachronisme, du temps esthétique d'objets et d'œuvres d'art temporellement surdéterminées. La littérature se trouve la première à reconnaître cette complexité des objets d'art et à la mettre en évidence par une narration fictionnelle faisant de l'écriture romanesque un potentiel qui s'emploie pour tirer leur efficacité hétérochrone.

À cet effet, nous nous demandons comment les notions de survivance, d'anachronisme et de montage peuvent être transposées au roman d'art, dans une narration qui mêle fiction et réalité, documents historiques et imagination, mémoire, passé et présent, faits factuels et faits fictionnels.

Jean-Daniel Baltassat poursuit la mission qu'il s'est assignée et qu'il a déjà amorcée dans ses romans historiques avant de se consacrer aux romans sur l'art dont les personnages sont des artistes réels des époques passées. Le choix de l'auteur révèle un enjeu épistémologique plus qu'un enjeu esthétique visant à la fois à démonter et à restituer un savoir historique et un savoir sur l'art laissés en friche aussi bien dans la mémoire que dans les ouvrages historiques.

---

<sup>250</sup> Benjamin, Walter, *Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Bibliothèque Anarchiste, 1940, p.16.

Le romancier veille dans ses romans à remonter les événements du passé, à les rouvrir et à les tirer de leur chronologie linéaire que l'historiographie traditionnelle ne cesse d'appliquer sur l'histoire de l'art. D'une certaine manière, Jean-Daniel Baltassat reconnaît à l'histoire de l'art sa nature anachronique, une histoire d'une temporalité complexe qui resurgit à travers les survivances, les symptômes et les fantômes. L'enjeu réside, de ce fait, dans le choix des stratégies susceptibles de rendre manifeste le fil anachronique dans les romans.

Jean-Daniel Baltassat remonte ainsi le temps et pose des questions d'une autre époque pour créer le fil reliant, d'une manière dialectique, le présent et le passé. Dans son réquisitoire sur le métier de l'historien, Marc Bloch voit dans l'anachronisme le seul moyen qui rend le passé lisible pour comprendre l'interaction mutuelle entre le passé et le présent<sup>251</sup>.

C'est dans cette optique que Jean-Daniel Baltassat met en dialectique l'art du passé avec les tourments de la vie du présent, une époque qui croit n'avoir plus de dette de reconnaissance à rendre pour son passé de même que l'admet Angus Farel: «*Un peu de commerce de l'histoire et de l'art, si on peut dire, achat et revente du passé, le précieux d'autrefois qui demeure précieux pour quelques-uns aujourd'hui*»<sup>252</sup>.

L'auteur développe une conception du temps qui met l'histoire de l'art à la charnière des temps. Le temps se restitue et s'élabore sur les bribes des traces permettant aux survivances de faire apparition dans le présent des personnages. Il oriente le regard aussi bien de l'écrivain que des personnages. Ce regard reconnaît que le passé porte des affects persistants ainsi que le note Georges Didi-Huberman pour qui l'image «*a souvent plus*

---

<sup>251</sup> Bloch, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, éd., Armand Colin, 1974, pp.44-50.

<sup>252</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.67.

*de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde*»<sup>253</sup>. Le surgissement des latences se réalise grâce à une hétérogénéité des temps où le passé s'immisce dans le présent afin de créer une constellation de sens; la rencontre du passé et du présent est celle d'un moment dialectique. Cette conception de Walter Benjamin sur la dialectique des temps s'énonce comme suit: «*Il ne faut pas dire que le passé éclaire présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation*»<sup>254</sup>.

Les romans de Jean-Daniel Baltassat mettent les personnages aux tumultes des temps. Ils sont souvent rivés sur passé où ils se trouvent plus à l'aise que lorsqu'ils sont dans leur temps réel. Ces personnages, dont l'attitude paraît anachronique, n'arrivent pas à assimiler les événements autour d'eux; ils sont déracinés du monde réel, mais ancrés par la mémoire et les traces dans un passé où ils se comprennent davantage.

L'auteur prend le soin également de mettre en texte deux temps qui se confrontent et s'entremêlent et entrent en une totale compréhensibilité et interconnectivité. Cet acte d'écriture de l'auteur tente de déployer dans les romans un temps hétérogène, de relier et de restituer des morceaux de la mémoire et du temps qui traversent l'ensemble des œuvres.

Nous nous demandons alors comment ces personnages, en permanente quête du passé, font des échanges temporels une temporalité complexe à travers laquelle ils arrivent à maintenir un rapport anachronique au temps, au passé et à ses objets.

Dans ce sens, Walter Benjamin avance que : «*Pour qu'un fragment de passé puisse être touché par l'actualité, il ne doit y avoir aucune continuité*

---

<sup>253</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p.10.

<sup>254</sup> Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle: le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p.480.



*entre eux*»<sup>255</sup>. C'est ainsi que par l'entremise des objets d'art historiques, les personnages débarquent dans une époque différente de la leur, tissent un autre temps et une autre intrigue dont le lien est toujours attaché au présent des personnages. Les objets historiques acquièrent, désormais dans les romans, une fonction narrative, celle de structurer l'intrigue.

L'anachronisme déployé dans les œuvres de Jean-Daniel Baltassat permet d'établir avec le passé et le temps historique une relation différente de celle que l'historiographie et l'iconographie conçoivent dans l'étude de l'histoire de l'art. Le concept d'anachronisme est autant galvanisé par les historiens en le considérant dans le travail historique telle une erreur chronologique et une entorse au déroulement du temps: *«L'anachronisme est la bête noire de l'historien, le péché capital contre la méthode dont le nom seul suffit à constituer une accusation infamante, l'accusation – somme toute – de ne pas être un historien puisqu'on manie le temps et les temps de façon erronée»*<sup>256</sup>.

Nicole Loraux montre de quoi l'historien se met en garde dans son travail méthodologique et chronologique. Cela la conduit naturellement à relever ce qui entrave le travail de l'historien et ce qui l'éloigne de son processus d'analyse historique: *«Aussi l'historien se garde t-il en général soigneusement d'importer des notions que l'époque de référence est censée n'avoir pas connues, et encore plus procéder à des comparaisons - par principes indues - entre deux conjonctures que des siècles séparent»*<sup>257</sup>.

En fait, c'est par manque d'audace que l'historien n'arrive pas à explorer des terrains en jachère, qui peuvent se révéler surprenants, alors que l'anthropologue fait de cette audace un privilège et un atout, voire une

---

<sup>255</sup> Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle: le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p.487.

<sup>256</sup> Loraux, Nicole, «Éloge de l'anachronisme en histoire. Les voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales. », *Espaces Temps*, 2005,p.128.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p.128.

particularité de son travail. «*Mais, par là l'historien, risque inévitablement d'être entravé, interdit d'audace, au contraire de l'anthropologue qui, dans des conditions analogues recourt sans état d'âme à la pratique de l'analogie*»<sup>258</sup>.

L'anachronisme constitue avec Aby Warburg une véritable heuristique qui est à la base de l'*Atlas Mnémosyne*. Cet anachronisme trouve un versant plus fertile, développé dans les travaux de Georges Didi-Huberman qui élabore une critique sur la concordance des temps en plaidant pour une histoire de l'art anachronique<sup>259</sup> avec d'autres notions qui en dérivent à savoir la survivance, le symptôme et l'image fantomale. Ces notions permettent de cerner les enjeux esthétiques d'une écriture qui s'inspire d'une histoire de l'art dont les principes de rigueur méthodologique sont révolues par les historiens d'art ayant rompu avec la tradition historique. À son tour, la littérature est envahie par ces concepts qui remettent en question la notion traditionnelle du temps historique de l'œuvre d'art et de l'approche «*euchronique*»<sup>260</sup>, de la prévalence de la signification sur l'affect. L'écriture littéraire trouve dans ces concepts l'audace fictionnelle et historique dont parle Nicole Loraux, ils contribuent à mettre en évidence la vie des images, des traces et des œuvres d'art qui deviennent, dans cette vision anachronique, «*des structures ouvertes*»<sup>261</sup>. Ces concepts-outils permettent de voir de près comment le roman sur l'art du XXI<sup>e</sup> siècle devient une contribution aux recherches modernes de l'histoire de l'art et comment sa construction rejoint celle avancée par Georges Didi-Huberman et les autres philosophes et historiens de l'art.

---

<sup>258</sup> Loraux, Nicole, «Éloge de l'anachronisme en histoire. Les voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales. », *Espaces Temps*, 2005, p.128.

<sup>259</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p.13.

<sup>260</sup> *Ibid.*,

<sup>261</sup> Bartholeyns, Gil, Sous la direction de Lemieux, Cyril, 2002. Didi-Huberman fait du temps la dimension fondamentale des images, Pour les sciences sociales, Paris, Editions de l'EHESS, 2017, p.268.

#### **IV. Les romans sur l'art de Jean-Daniel Baltassat à l'ambivalence de l'anachronisme**

##### **1. Une heuristique de l'anachronisme dans l'écriture baltassienne sur l'art**

Étant un concept qui s'étend dans ses significations, l'anachronisme interroge la question du temps, de la mémoire et de l'Histoire. Il dépasse le savoir officiel promu par la démarche historique. Dans cette optique, il bouleverse les certitudes des savoirs construits par les historiens. Une telle transgression par l'anachronisme trouvera son relais dans le roman de l'art qui saura manipuler les temporalités et briser l'enclavement des temps.

Saint Augustin reconnaît la complexité du temps qui réside dans son hétérogénéité et dans sa discordance. Toute tentative de donner une définition au temps, selon lui, se heurte à des obstacles du fait que cette notion du temps se tiraille entre l'existence temporelle et l'aspiration à l'éternité.

C'est alors que dans ses *Confessions livre XI*, Saint Augustin cherche la vérité pour atteindre le bonheur. Il s'agit d'une vérité qui se situe avant la création du monde, c'est à dire avant la création du temps et par conséquent, cette vérité se situe dans le hors temps. De ce fait, Saint Augustin pose la question abstraite: *Qu'est-ce donc que le temps ?*

Il exprime l'impossibilité d'en définir les particularités et de le mesurer; c'est un temps difficile à discerner et à enclaver. Passé, présent et futur sont alors des dimensions du temps qui sont inconsistantes<sup>262</sup>.

Une suite d'analyses découle de cette aporie qu'il essaye d'examiner, pour contourner une notion qui demeure insaisissable. Paul Ricœur consacre une partie de son ouvrage *Temps et Récit Tome I* à l'étude de la théorie du temps chez Saint Augustin. Il donne des éclaircissements sur la notion du

---

<sup>262</sup> Ricœur, Paul, *Temps et Récit, Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.19.

temps qui se forme sur les concepts de «*intentio et distentio*»<sup>263</sup> et avoue «*qu'il n'y a pas, chez Augustin, de phénoménologie pure du temps. Peut-être n'y en aura-t-il jamais après lui*»<sup>264</sup>. Il poursuit, dans la même perspective qu'«*il y a trois temps, le présent du (de) passé, le présent du (de) présent, le présent du (de) futur. Il y a en effet dans (in) l'âme, d'une certaine façon, ces trois modes de temps, et je ne les vois pas ailleurs (alibi)*»<sup>265</sup>.

Paul Ricœur conclut que par le biais de la mémoire et de l'attente, nous mettons le passé et le futur dans le présent:

*En confiant à la mémoire le destin des choses passées et à l'attente celui des choses futures, on peut inclure mémoire et attente dans un présent élargi et dialectisé qui n'est aucun des termes précédemment rejetés : ni le passé, ni le futur, ni le présent ponctuel, ni même le passage du présent. On connaît la fameuse formule, dont on oublie trop aisément le lien avec l'aporie qu'elle est censée résoudre : «Peut-être pourrait-on dire au sens propre : il y a trois temps, le présent du (de) passé, le présent du (de) présent, le présent du (de) futur. Il y a en effet dans (in) l'âme, d'une certaine façon, ces trois modes de temps, et je ne les vois pas ailleurs (alibi)»<sup>266</sup>.*

De cette conception de Saint Augustin sur le temps et sur sa particularité et sa propriété de discordance, nous voulons mettre en évidence ce contretemps, c'est autre temps que celui dit euhronique et linéaire. Concevoir le temps comme hétérogène, c'est reconnaître la capacité de la mémoire (le passé), du présent et du futur (l'attente) à interagir. C'est sur cette susceptibilité de la cohabitation des catégories du passé et du présent

---

<sup>263</sup> Ricœur, Paul, *Temps et Récit, Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.20.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p.27.

que l'anachronisme s'opère et que l'inter-connectivité entre les catégories s'effectue.

La réflexion sur l'anachronisme n'est en rien l'apanage de l'histoire de l'art. Cette notion de temporalité historique trouve son relais aussi dans la littérature qui, par le déploiement de ses potentialités fictionnelles et narratives, parvient à dégager de l'histoire de l'art une vision qui prône l'anachronisme et réalise la connexion entre le présent, le passé et la mémoire.

Dans les œuvres de Jean-Daniel Blatassat, l'anachronisme émerge sous plusieurs aspects. L'écrivain ne cherche pas à fixer une vérité historique, ce qui nous incite à interroger le rôle de la fiction au sein d'un roman qui transmet un savoir sur l'art. La dimension temporelle semble désormais le privilège du roman qui permettra à l'Histoire de ne pas chercher la concordance entre passé, présent et mémoire, mais de saisir le versant indéniable de l'anachronisme en tant qu'une esthétique qui favorise le mouvement de l'Histoire et non l'inverse.

### **1.1. *L'Almanach des vertiges* : une contemporanéité anachronique?**

Selon les penseurs de l'heuristique de l'anachronisme, la notion de contemporanéité ne signifie pas la coïncidence avec les idées de son époque, mais il s'avère, en effet, que cette notion paraît d'autant plus complexe que ce que le mot laisse comprendre. C'est avec Giorgio Agamban que les connotations des notions d'anachronisme et de contemporanéité se trouvent l'une dans l'autre. Certes, il reconnaît qu'une œuvre n'est contemporaine que par rapport à son degré d'inactualité et lorsque les idées qu'elle véhicule sont en discordance, en déphasage et en inadéquation avec leur époque:

*Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et ne se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps<sup>267</sup>.*

Cette contemporanéité du roman *L'Almanach des vertiges* coïncide avec celle de l'écrivain et de sa pratique littéraire qui vise à se mettre en décalage et à prendre cette distance par rapport à son temps et à son époque pour mieux l'observer.

L'œuvre est construite par des récits emboîtés dans différentes époques; les personnages de l'intrigue principale, se trouvent embarqués dans une autre époque, celle du récit enchâssé à l'entremise de leur imagination. C'est le cas de Juliette, personnage de l'intrigue principale, venue à Prague pour passer une semaine d'amour, qui découvre que son amant Franz ne la désire plus. Le séjour à Prague tourne mal pour cette jeune femme qui subit la froideur et le rejet de son compagnon. Leur séjour coïncide avec le 250 anniversaire de Mozart à Prague qui devient le lieu de célébration. La désharmonie et la discordance entre ce couple sont décrites par Angus Farel, un antiquaire venu à Prague pour collecter des documents sur Mozart et Casanova. Cet homme prend l'habitude de contempler le couple moderne depuis les fenêtres de son appartement :

*Au fil des jours, en homme gourmand de l'univers, il a pris l'habitude d'y jeter un coup d'œil[...] À première vue un couple comme un autre. Homme jeune, femme jeune. L'homme, on ne le voit que de dos, mais la femme lui fait face. Ils ne s'adressent pas la parole. Pas de rires,*

---

<sup>267</sup> Agamban, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain*, in *Nudités*, Payot et Rivages, 2009, p.24.

*pas de gesticulations. Des corps désœuvrés. C'est à peine si leurs yeux se croisent*<sup>268</sup>.

La coïncidence sera au profit d'Angus Farel; il fera la connaissance de Juliette dans une rencontre inattendue. Emporté par la curiosité de ce couple disharmonieux qui séjourne à l'hôtel Faroussi en face de son logement, Angus Farel prend l'habitude d'observer son inconnue depuis l'angle de sa fenêtre. Il se montre curieux de connaître l'histoire de ce couple dont l'attitude semble gênante.

L'attitude d'Angus Farel devant Juliette, son attente à la fenêtre pour la revoir en aspirant à une fortune et hasard sous-entendent une admiration et une empathie pour cette femme qui ne sait comment dissimuler sa colère et sa déception. La curiosité pousse Angus Farel à dessiner son portrait, à capter les traits de son visage en la contemplant de loin: «*Notre Angus Farel écarte le carnet où il serait tenté de croquer en quelques traits la charmante inconnue de l'hôtel Faroussi*»<sup>269</sup>.

Esquisser son visage semble un geste de consolation de la part d'Angus Farel désireux de capter l'instant d'une femme en plein désamour et en plein rejet. C'est ainsi que nous pouvons savoir ce que traduit l'acte de cet homme passionné des traces et des objets d'art historiques. Angus Farel l'antiquaire, le peintre, le poursuivant d'amour et l'observateur à l'image de l'anthropologue sillonne le monde et les temps à la recherche des passions, des flamboiements de l'amour et des cœurs. Son rôle consiste à permettre aux survivances de faire face et à la vision anachronique du monde présent de surgir et à créer une ouverture entre l'autrefois et le maintenant. Ceci donne l'occasion de saisir le latent dont seul l'anachronisme permet le surgissement. Le travail d'Angus Farel en tant qu'antiquaire n'est pas gratuit vu la symbolique que revêt ce métier dans la vision dialectique que porte le

---

<sup>268</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp.11, 12.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p.23.

personnage sur les temps ainsi que l'explique Georges Didi-Huberman:« [Warburg] a compris, avant Walter Benjamin, que l'historien n'avait une chance d'accéder aux longues durées de la survivance que dans le regard déplacé du «chiffonnier », qui ose faire de l'histoire avec les haillons de l'histoire»<sup>270</sup>.

Ayant traversé les époques, Angus Farel s'avère un personnage anachronique à la recherche de ce qui survit dans les imaginaires et dans les comportements les plus éloignés dans la psyché des sociétés. Le texte se focalise moins sur son immortalité que sur son rôle de dépositaire d'un héritage, une fonction à charge culturelle. D'ailleurs, la vision de Jean-Daniel Baltassat se concrétise à travers ce personnage qui fait du passé une semence du présent. Angus Farel, semble être, le rectificateur du passé; l'œil anachronique lui permet de mieux observer le monde présent, de capter et de contourner ses imperfections. Le caractère anachronique lui donne également cet œil perspicace et clairvoyant avec lequel il reconnaît facilement le mal qui afflige Juliette.

En outre, il permet à cette femme qui vit la froideur des passions d'un siècle d'eschatologie, de désenchantement du monde et du sexe mécanique de retrouver le flamboiement des passions dans le passé. Il fait revivre à Juliette la passion amoureuse du XVIII<sup>e</sup> siècle de Casanova, à travers l'amour qui ne s'éteint jamais malgré les âges et à travers l'opéra de *Don Giovanni* ainsi qu'un hymne à l'amour et à la séduction éternelle.

Par ailleurs, l'œil anachronique voit dans le présent les traits persistants du passé tel que l'explique Giorgio Agamben en donnant d'autres définitions du contemporain: « *La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les*

---

<sup>270</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p.419.



*choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être un contemporain»<sup>271</sup>.*

Après avoir fait sa connaissance, Angus Farel invite Juliette chez lui et lui montre la malle pleine d'objets d'art historiques. Cette malle semble l'élément déclencheur qui crée les ouvertures et les connexions entre les temps par l'entremise de la narration de l'Histoire par l'imagination.

## **1.2. Angus Farel : un personnage anachronique à la mémoire hétérogène**

Angus Farel porte le nom du dieu de l'amour dans la mythologie irlandaise<sup>272</sup>. Il tient autant d'attributs de ce nom en donnant une ampleur à l'onomastique dans le roman. Le récit fait de lui un personnage immortel, attaché à la mémoire et passionné par le passé. La mission de son immortalité consiste à devenir une mémoire en vie. Il veille à ce que les événements du passé prennent le temps à rebours afin de permettre au passé d'échapper à toute inscription temporelle et de le décontextualiser de son contemporanéité.

Cet antiquaire, dont les temporalités de la mémoire sont hétérogènes, semble être un personnage qui recoupe le présent avec le passé et fait de ce rapprochement une vérité anachronique et pertinente. À la vue de Juliette aux traits japonais et aux cheveux de jais, Angus Farel trouve immédiatement sa ressemblante dans la peinture de Andrea Mantegna; son visage devient un symptôme, une survivance à l'apparition fantomale et surprenante: *«Ce visage de l'inconnue lui fait oublier la politesse. Un*

---

<sup>271</sup> Agamban, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain*, in *Nudités*, Payot et Rivages, 2009, p.33.

<sup>272</sup> Persigout, Jean-Paul, *Dictionnaire de mythologie celte: dieux et héros*, Paris., Éditions du Rocher, 1990, p.235.

*visage qu'on a déjà vu dans les plâtres peints de Mantegna. Une détresse belle à voir*»<sup>273</sup>.

Les figures de plâtres peintes d'Andrea Mantegna se trouvent immanquablement prises dans le mouvement anadyomène et hétérogène d'une nouvelle survivance qui repose sur des apparitions et des disparitions, d'une nouvelle forme de mémoire duelle où se confrontent la turbulence du désir et le temps psychique.

Les visages troublants du peintre s'effacent par le temps et renaissent à contre-rythme de l'histoire culturelle et sociale en tant qu'une survivance moderne et obsèdent le regardeur: «*Ce visage de l'inconnue lui fait oublier la politesse*». La fascination devant l'incarnation de ces visages dans la jeune femme, dans sa détresse et son désarroi, dans sa beauté et son désir embrasé et refoulé, révèle la puissance d'une apparence féminine troublante qui charme par sa beauté et sa tristesse à la fois. Le même envoûtement et les mêmes impressions qu'il ressent devant la plénitude de la beauté des chefs d'œuvre de l'artiste du Quattrocento lui reviennent, le bouleversent, celles qui évoquent l'aura par référence à Walter Benjamin ainsi qu'«*unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-elle*»<sup>274</sup>. Elle se considère dans sa puissance de révélation. Elle suffit à elle-même pour inspirer de la valorisation et des impressions chez celui qui la regarde comme unique apparition dans son espace-temps. Angus Farel, par l'emploi du passé composé: «*Un visage qu'on a déjà vu dans les plâtres peints de Mantegna*» qui évoque ici un passé proche et sous-entend l'affirmation de l'analogie, voit à travers les peintures d'Andrea Mantegna, le caractère unique et irremplaçable du visage original dans celui de la jeune femme. Il en capte le mystère de sa présence et de son rayonnement physique immédiat, non d'une copie qui entraîne la dégradation de l'aura, mais un visage qui

---

<sup>273</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.14.

<sup>274</sup> Benjamin, Walter, «Petite histoire de la photographie (1931)», *Études photographiques*, n° 1, 1996, p,20.

possède la même puissance psychique et poétique de l'immatérialité d'une authentique. La réaction du personnage semble être le symptôme de l'inconscient; celui-ci surgit dans la fascination involontaire et foudroyante qui lui brouille le temps et l'espace, l'éblouit et le dérouté au point d'oublier les convenances de la politesse, ce qui explique que la *revenance* a la force de déstabiliser le calme et l'ordre des choses.

Les plâtres peints de Mantegna deviennent des figures qui hantent et se déplacent dans un espace immémorial. Angus Farel semble envahi par une émotion troublante, celle-ci le bouleverse et le fascine. Avec un regard déplacé, il détecte le latent et relève la ressemblance anachronique. La découverte de la ressemblance de Juliette et de ses doubles dans l'art de la Première Renaissance devient un motif récurrent qui montre que certaines formes et figures nous habitent et nous incorporent toujours, parfois à notre insu dû à notre regard ordinaire. À la manière de la *Gradiva* de Wilhelm Jensenet de *La Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli qui ont intrigués Sigmund Freud, Juliette captive Angus Farel; ce dernier y aperçoit, avec un œil mouvant, d'autres visages qui affleurent au moment où le regard fixe de son amant Franz laisserait échapper. L'antiquaire y voit déraisonnablement toute autre chose. Il capte le signe secret du visage d'une femme moderne qui offre une image intime de l'autrefois, des gestes et des formes marquées par leur fluidité échappant à la limitation du temps. L'analogie du visage de Juliette avec les visages peints semble une immanence qui annonce «*la puissance de fluidification* »<sup>275</sup>, une expression avec laquelle Georges Didi-Huberman décrit les nymphes comme des images changeantes et des survivances de l'Antiquité, celles qui se caractérisent par une mouvance fuyante.

---

<sup>275</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ninfa profunda: essai sur le drapé-tourmente*, Paris, Gallimard, 2017, p.148.

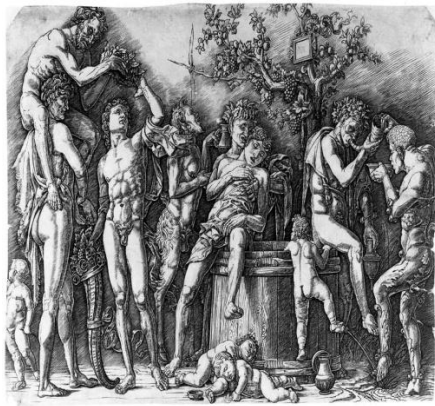
La fascination d'Angus Farel devant cette «*belle détresse à voir*» constitue une association oxymorique qui trouve son origine dans les peintures de Mantegna où la beauté et la finesse esthétique se combinent avec l'affliction et la peine des personnages en supplice. Ainsi, le visage de la jeune femme, moins naïf qu'il n'y paraît, exerce la fascination euphorique par ses traits à la belle apparence criblés de déception et du chagrin. Les figures de Mantegna sont perfectionnées à la belle musculature, tournées généralement en bas ou vers le ciel, les yeux baissés au regard exprimant toute la détresse humaine.



(figure 6 Andrea Mantegna 1455)



(figure 7 Andrea Mantegna 1465-1470)



(figure 8 Andrea Mantegna 1470)



(figure 9 Andrea Mantegna 1497)

À chaque fois qu'Angus Farel et Juliette se rencontrent, l'écart entre le passé et le présent se rétrécit au profit de l'émergence d'une nouvelle temporalité et d'une nouvelle réalité où les tourments semblent apaisés ; des tourments qui affligeaient Juliette et la rendaient, avant la rencontre de l'antiquaire, lamentablement désespérée.

Ce personnage mystérieux, hanté par Mozart et Casanova, semble connaître des détails sur leur rencontre comme si il en était témoin. À la fin du roman, le mystère de ce personnage se dévoile. Il est le peintre du portrait de Mozart en 1787 qu'il garde dans sa malle avec les autres objets en 2006. Ce moment de peinture coïncide avec la visite de Casanova qui est venu discuter avec Mozart la transformation du mythe de *Don Giovanni*.

Ce caractère fantastique faisant irruption dans un cadre historique et artistique ne semble pas sans importance. L'auteur fait de ce personnage le revenant et le représentant de l'imaginaire collectif et opère une résistance à l'oubli et à la modernité et incarne le refoulé d'une culture. Il constitue le réceptacle et la voix de l'inconscient collectif qui transportent les indices corporels d'un vécu. Son comportement porte le témoignage d'une vie antérieure en se reconfigurant par la corporéité. À cet effet, Jean-Daniel Baltassat ne manque pas de rendre le lecteur complice à travers l'emploi insolite du pronom indéfini «on» et du déterminant possessif «*notre Angus Farel*». Cette indication de propriété et de complicité constitue une étendue de cette culture collective qui veut encore immerger instinctivement dans son inconscient et retrouver son refoulé et par conséquent, son identité.

L'anachronisme ne cesse de se reconfigurer sous divers aspects; en effet, plusieurs personnes sont encore hantées par l'art d'une autre époque qui leur est contemporain. Il s'agit d'un autre type d'anachronisme des œuvres d'art dont le temps esthétique continue de s'imposer à travers les esprits de

leurs regardeurs et de leurs admirateurs. Tel est Franz, admirateur de la musique de Mozart, qui vient à Prague pour se réjouir de sa musique au détriment de sa petite amie Juliette. Il n'écoute que Mozart et s'endort avec les oreillettes, à tel point que Juliette se vexe contre Mozart et devient jalouse du grand maestro qui détourne l'attention du jeune homme vers son art:

*D'un déhanchement joueur elle s'approche du lit à toucher l'amant Franz de toute sa taille surplombe ce Franz qui n'a pas encore jeté un regard vers elle, incrusté qu'il est dans une passionnante biographie de Wolfgang Amadeus Mozart dont il ne s'extirpe pas<sup>276</sup>.*

*Il explique (à Juliette) comment son cher Wolfgang Amadeus Mozart trouve à Prague un public capable d'un véritable amour[...] Non. Non, Juliette[ ...] elle n'a aucune envie de se souvenir...Elle n'est pas même certaine d'aimer la musique de Mozart plus qu'une autre[...]Une chose certaine: même si elle est la seule et unique parmi les milliers de touristes de Prague dans ce triste cas en cette année d'anniversaire(de Mozart)<sup>277</sup>.*

Dans la même optique, nous nous demandons comment Angus Farel, ce personnage anachronique provenant des temps passés, voit le monde du XXI<sup>e</sup> siècle et quel apaisement il apporte à Juliette dans sa crise amoureuse. Il garde la perception des temps passés où la passion amoureuse était au centre de l'occupation des esprits. Ce personnage se met dans la peau d'un autre du XVIII<sup>e</sup> siècle; il reconnaît le mal de la jeune femme et son besoin affectif et sexuel. Il l'imagine traverser un autre temps que le sien et veut la transmettre dans un voyage anachronique à un passé qui, à son avis, semble avoir le pouvoir de guérir ses maux et de rassasier ses besoins. Angus Farel opère des associations inattendues entre les

---

<sup>276</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.29.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p.32.

époques, les espace-temps et les personnages. Son geste permet une nouvelle reconfiguration de la visibilité des traces et d'archives relatives au monde du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'imagination de ce personnage permet au passé de rejoindre le présent dans une symbiose où figure un rapprochement anachronique de l'histoire individuelle et fluctuante de Juliette avec l'Autrefois<sup>278</sup> dans une comparaison inconsciente:

*Un instant plus tard, le visage de l'inconnue encore tout frais dans sa cervelle, réprimant le désir de voir si elle est toujours dans la cour de l'hôtel, il songe qu'en voilà une sans doute qui aurait plu au signor Giacomo Casanova, le pseudo-chevalier de Seingalt. Une que le bonhomme n'aurait pas laissée passer, lui qui aimait tant découvrir les femmes de sa fenêtre comme des paysage d'aventure<sup>279</sup>.*

Angus Farel va plus loin que de se mettre au coin de sa fenêtre et contempler la jeune femme. Il commence à jouer à Casanova avec elle en la faisant entrer dans un tourbillon des temps qui finit par la satisfaction et l'éveil des passions de Juliette. Tel que Casanova, avatar de Don Giovanni du XXI<sup>e</sup> siècle, l'antiquaire s'aventure avec Juliette qui ne retrouve le réconfort que dans l'étreinte des siècles passés, dans les aventures du séducteur et dans l'art du musicien, comme si elle s'enfile le soir pour s'introduire dans une autre époque et dans un autre monde construits par la mémoire et par l'imagination. Les détails ponctuels de la vie amoureuse de Juliette constituent le lieu de rencontre où l'expérience d'une vie contemporaine se croise avec le passé d'un art et d'une vie antérieure. Ce qui en résulte est l'interaction à la fois objective et subjective qui déjoue les standards préétablis et les schémas culturels de l'histoire de l'art et de la biographie. Grâce à l'imagination d'Angus Farel, il arrive à ramener

---

<sup>278</sup> Benjamin, Walter, *Denkbilder*, traduit par J.F Poirier, *Images de pensée*, Paris, C. Bourgois, 1998, p.491.

<sup>279</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.15.

l'expérience vécue à l'existence contemporaine de Juliette pour relever le caractère imprévisible de l'art du passé et de la vie antérieure.

### **1.3. Une Juliette de l'Histoire et du temps moderne: une survivance des temps passés**

Le passé n'est pas une chose révolue. Juliette revit l'histoire de l'opéra de *Don Giovanni* telle que Casanova la représente et telle que Mozart la glorifie. Le mythe du séducteur continue de se transfigurer et de faire apparition défiant les temps et les époques. La sensualité survit dans le temps moderne et revient malgré la mutation de ses reconfigurations.

Cette jeune femme en pleine potentialité du désir et de beauté vit le rejet. En fait, Angus Farel la décrit en tant qu'une belle femme débordante de passion et de sensualité; elle met du rouge à lèvres de couleur éclatante, alors qu'elle se sent indésirable aux côtés de celui avec qui elle est censée le retrouver. Désespérée et victime de la froideur de son compagnon Franz, elle renverse les rôles de la séduction conventionnelle depuis les siècles de la courtoisie; elle se met donc à jouer à la femme moderne, à la séductrice. Même blessée dans sa dignité féminine par l'indifférence du corps mâle, elle se met à nue, comme ultime tentative pour éveiller le désir sexuel et réaliser l'érection masculine:

*Elle dénoue son peignoir, en écarte les pans d'éponge, dévoile un contenu qui vaut tout de même le coup d'œil, le coup d'envie et bien des musiques du monde, des cuisses au buisson, de la douceur incurvée des aines au plat du ventre, qui tremble un peu, qui crie un peu, autant que la poitrine tanguant d'une peur que l'on masque avec les moyens du bord, un sourire moqueur et des picotis de glace dans la nuque, ah, quand le frottement du tissu-éponge surprend le lecteur,*



*lui fait le ver le nez, constater cette beauté qu'on lui offre, ces yeux de femme offerte qui lui lancent: Ne fais pas le crétin s'il te plaît*<sup>280</sup>.

Le rejet devient alors de plus en plus douloureux et les cris de femme réprimée s'expriment en sourdine: «*Sauf que bien sûr, comme on pouvait s'y attendre, un sourire de lait caillé vient sur les lèvres du supposé amant et pas du tout une envie de baiser, de lécher, de se rassasier d'une gourmandise de bonheur et de chair. Non*»<sup>281</sup>.

Juliette est représentée ainsi qu'un être *pathétikos*<sup>282</sup>; elle subit un bouleversement dans sa vie affective et amoureuse. L'imagination du passé lui ouvre la possibilité d'avoir la capacité de transformer sa faiblesse en puissance et d'agir en retour. Particulièrement, le traumatisme et le pathos s'avèrent l'élément qui détournera la quête de la sensualité vers un passé que le personnage remonte par l'imagination et tisse par les mots de son nouveau séducteur, Angus Farel. Le conteur séducteur des mille et une nuits perfectionne ses histoires jusqu'à ce qu'elles assouvissent le désir de la jeune femme et l'ensorcellent.

Cette Juliette sans Roméo est rejetée par celui qui, dans les scènes de l'autrefois, est censé la séduire, l'aimer et la désirer, jusqu'à ce qu'elle soit submergée de passion, un Roméo qui se risque seulement pour voir son amante. Le jeune Franz lui, quitte la scène d'autrefois pour rejoindre une autre où l'Homme moderne paraît préoccupé par les aléas du monde mécanique au point d'oublier la révérence. Malgré la froideur provocante de Franz, son insensibilité et son détachement envers le corps féminin, Juliette continue, avec une dignité blessante, son séjour avec son décepteur. Cette douloureuse déception ouvre à la jeune femme les potentialités du

---

<sup>280</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp.29-30.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>282</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.203.

désir et comble la soif qu'elle s'efforce de dissimuler sous ses lunettes noires:

*Si j'étais avec un amant, un vrai, songera-t-elle, il viendrait se serrer contre moi, me prendre dans ses bras pour regarder l'eau grise qui se ride. Il lui viendrait le désir de me poser un baiser dans le cou, un désir que je sentirais à travers l'épaisseur de nos vêtements. Ses mains sous mon imper, son impatience pressée contre mes reins. Sauf que tu rêves, ma fille, tu te fais un film*<sup>283</sup>.

Des rêveries et des latences attendent le moment pour émerger et pour prendre forme et vie. Cette femme garde au fond de son inconscient cette Juliette de l'Histoire qu'Angus Farel, avec l'œil anachronique de l'observateur, peut voir et détecter: «*Ah, vous êtes une Juliette! s'exclame-t-il en retrouvant son aplomb, le sourcil haussé, le sourire énigmatique, comme s'il voyait toutes les Juliette de l'Histoire défiler sous ses yeux*»<sup>284</sup>.

Après l'avoir rencontré et parlé avec elle plusieurs fois, Angus Farel, le visionnaire anachronique, trouve en elle cette Juliette de l'Histoire, emblème de la passion qui attend que son Casanova la conquière, pour permettre au mythe de la séduction de réapparaître dans un présent dont il a besoin ardemment. À sa rencontre au café, les regards se croisent et se reconnaissent, Angus Farel imagine la scène de séduction que Casanova aurait eu avec Juliette:

*On imagine aussi bien l'ouvrage de l'aventurier Casanova dans une pareille situation si Dieu, comme il s'en plaignait tant, ne lui avait pas refusé l'éternité. Quelques heures lui suffiraient à se placer devant l'inconnue, engendrant conversation, sympathie, attraction de la puissance et brillant de la liberté. Diffusant leur pénétrant poison*

---

<sup>283</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.80.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p.70.

*de séduction. Jouant l'intrigue comme on bat les écartes, avec ce qu'il faut de tricherie. Sachant de la bouche de l'inconnue, et avant midi, le fin mot de son histoire avec le Va savoir quoi, ce qu'elle aime et déteste, son espoir le plus fou et sa faiblesse la plus grande, l'éblouissant de son attention jusqu'à ce qu'elle lui cède enfin le fruit de cet ensorcellement*<sup>285</sup>.

L'extrait représente la stratégie séductrice comparée à un jeu. Angus Farel s'exprime au style indirect libre dans un système de construction hypothétique. Devant le visage de Juliette et sa déception notoire, l'antiquaire échafaude l'hypothèse autour de Casanova et de la séduction qu'il pourrait exercer sur la jeune femme. L'univers fictionnel du roman, entièrement dominé par le point de vue anachronique et perçant d'Angus Farel, est nourri par ses sauts de mémoire et d'imagination. Ses yeux discernent plus que l'apparence et le paraître de la femme; ils arrivent, en effet, à dévoiler son être et le fond de son pathos. Il existe une corrélation entre la séduction et la persuasion. Le passage résume la conquête amoureuse non moins qu'un mécanisme complexe et un acte persuasif qui commence par charmer avec le regard et le mot « *un ensorcellement* » et dont l'objectif est d'arriver « au fruit » de la femme. Le jeu de la séduction est décrit par un rythme accéléré réalisé par l'énumération des étapes de la séduction et par la fréquence du gérondif en incise: « *engendrant conversation[....] brillant de la liberté. Diffusant leur pénétrant poison de séduction. Jouant l'intrigue [....] Sachant de la bouche de l'inconnue* ».

Ces verbes connotent la vitesse et l'habileté de Casanova, en tant qu'une figure illustre de la séduction, à charmer et représentent la séduction en tant qu'un savoir faire et un pouvoir qui demande des capacités et des compétences ingénieuses.

---

<sup>285</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp.50 -51.

L'intention séductrice commence par la création d'une illusion de l'intimité et de la contiguïté. Celle-ci s'effectue par le rapprochement physique et l'abolition de la distance spatiale avec la jeune femme: *«Quelques heures lui suffiraient à se placer devant l'inconnue, engendrant conversation, sympathie, attraction de la puissance»*. Angus Farel a une immense envie de révéler la Juliette de l'Histoire en tant qu'une figure féminine dans sa pluralité, une incarnation de la beauté et du désir intense et un absolu à atteindre. Il s'identifie à Casanova et explore le potentiel de l'imagination qui se transforme en une forme de réflexion constructive et une résonance particulièrement profonde dans la survie du mythe du séducteur.

L'imagination dans ce passage prend une autre fonction dans une intensité dialectique, celle de dévoiler un comportement itérable d'un personnage symbolique et d'une séduction impérative à l'actualité à laquelle le monde d'aujourd'hui semble redevable. Le retour du séducteur ne s'avère agissant qu'après être associé à la double crise de Juliette, celle de sa déception pathétique et de son désir intense. Ceci dit, le passé ne trouve la voie à l'émergence efficiente dans le présent que dans l'urgence où le monde devient un espace dans lequel le geste du passé peut assurer le continuum du mouvement. Les propos d'Angus Farel marquent, en effet, la dissémination et la continuité du mythe de séducteur dans un jeu de survivance. La séduction donjuanesque et casanovienne semble une trace se distinguant par son indestructibilité comme manifestation symptomale. Casanova est semblable à un fantôme qui hante et obsède, il est présenté ainsi qu'une figure immortelle et le salvateur du mal affectif dont souffre Juliette. La séduction est associée ici à l'éternité comme modalité de survivance à travers une temporalité complexe manifestée dans l'ambivalence modale. Par l'emploi varié du conditionnel, du gérondif et du présent, la probabilité hypothétique passe du simulacre et du potentiel au mode de l'actualisation et de la réalisation; autrement dit, la scène sort de

l'imagination, tisse les fils de sa trame et se donne à jouer tel un spectacle devant Angus Farel.

Le changement modal du conditionnel au présent dans une progression syntaxique et sémantique introduit une interférence modale et un rapprochement entre l'irréel et le réel, la possibilité et la certitude. La variation des temps verbaux modifie la valeur du conditionnel hypothétique comme future dans le passé et marque la scène imaginée d'Angus Farel; celle-ci se situe dans un entre-temps accentué par la durée où les limites entre le fantasme, l'imagination, l'affirmation et le réel deviennent inextricables.

Les actions au mode gérondif du présent marquent l'adjacence et réduisent le potentiel et l'irréel. La conception de l'imagination, mise en œuvre dans la tonalité de la certitude, suggère une vision messianique centrée sur un regard anachronique et analytique qui sait ce qui manque au présent. L'hypothèse avancée par «si» effectue la relation de la condition et du résultat précis: si Casanova était là, il rend Juliette une femme désirée. C'est dans ce sens que l'imagination réalise l'incorporation empathique du geste et devient une charnière entre les temps et révèle Juliette comme un modèle vivant de survivance.

La représentation imaginée par Angus Farel semble acquérir une consistance et une ténacité de la véracité. L'utilisation du présent de narration «*Sachant de la bouche de l'inconnue [...]ce qu'elle aime et déteste,[ ...] jusqu'à ce qu'elle lui cède enfin le fruit de cet ensorcellement*» pour décrire le dénouement de l'acte de séduction qui finit par «céder le fruit» et sous-entend celui du roman, marque d'une part, le résultat naturel de cet acte. D'autre part, le présent abolit la vision illusoire de l'imagination comme invention imagée et la réfère à une perception dans la mesure où

l'antiquaire est conscient des événements imaginés qui se déploient sur le mode de la présence.

L'imagination n'est pas un artifice, mais semble un moyen pour maintenir la survivance et pour dévoiler la mémoire inconsciente et les traces d'un mythe plongé dans l'imaginaire des sociétés et des époques. Angus Farel esquisse les traits d'une mémoire revenante, celle du geste de la séduction à travers la double figure de Casanova et de Donjuan qui parcourt les temps et traverse toute l'histoire littéraire et culturelle. Cette image mythique reste un complexe dans la culture occidentale, habite les mémoires individuelles et collectives et interroge la condition féminine face à la masculinité et aux rapports qu'entretiennent les hommes avec les femmes. Donjuan se réfère à la zone obscure dans le psychisme humain. Il est le synonyme philosophique et littéraire des pulsions sexuelles et de la dualité identitaire<sup>286</sup>, un modèle construit sur une ambiguïté et sur une ambivalence qui varient selon les représentations et les métamorphoses du séducteur que nous détaillons davantage dans les prochains axes; cette variation marque la complexité de cette figure qui vacille entre un obsédé sexuel, violeur et agresseur au charmeur compulsif et libertin.

Juliette aime qu'Angus Farel la surveille depuis sa fenêtre à la manière d'une scène amoureuse d'une pièce de théâtre. La jeune femme jouit aux regards perçants de ce voyeur admirateur. Elle aime jouer le rôle du nom qu'elle porte, un nom qu'elle aurait aimé voir son pouvoir sur Franz. Les regards séducteurs et désirants d'Angus Farel font renaître en Juliette la passion amoureuse qu'elle aurait aimée sentir avec son amant. La permission qu'elle accorde à Angus Farel pour la contempler de loin ne semble qu'une manifestation symptomatique d'un désir longtemps dissimulé et refoulé dans le temps, déclenché par l'attitude à la fois

---

<sup>286</sup> Gournay, Aurélia, «Don Juan et ses doubles au XX<sup>e</sup> siècle : questionnements identitaires et déconstruction du mythe», « Revue de littérature comparée », *Klincksieck*, n° 350, 2014, p.186.

casanovienne et donjuanesque du bonhomme éternel Angus Farel: *«Elle le fixe avec une belle et sérieuse intensité. Pourquoi me regardez-vous comme ça, l'autre matin?[ ...] Elle le coupe, moqueuse et franche: Si vous voulez encore me regarder traverser la cour de l'hôtel, eh bien voilà, maintenant vous avez ma permission!»*<sup>287</sup>.

Même en plein rejet, seul le regard du séducteur Angus Farel réchauffe les souvenirs de Juliette pendant la nuit à côté de Franz: *«Toutefois, si plus tard dans le noir de la nuit, dans l'immobilité de son corps trop proche de celui de Franz, dans les tourments de ses soliloques, Juliette songe aux sourires d'Angus Farel qui la scrutait au matin depuis sa fenêtre avec des manières de voyeur»*<sup>288</sup>.

La mise en jeu de la séduction donjuanesque dans laquelle est entrée Juliette avec l'antiquaire permet au personnage du XXI<sup>e</sup> siècle d'exprimer une gestuelle affective de la présence. Juliette trouve son répondant corporel dans la Juliette de l'Histoire. En réincorporant les séductrices donjuanesques et casanoviennes, elle effectue un contre mouvement de la vie moderne où la survivance réapparaît en symptôme et en expérience affective et effective revécue passionnellement: *«Il n'y a pas de reproche ni de moquerie dans son ton. Quant au reste de la question, le pourquoi moi et pas une autre, elle n'a pas besoin de la prononcer. Parce que les autres, répond-il, il me suffisait d'un coup d'œil pour savoir à quoi elles ressemblaient»*<sup>289</sup>.

Cet héritier des temps passés entrevoit le caractère anachronique d'une femme moderne et saisit une passion fuyante du monde contemporain qui

---

<sup>287</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp.69-70.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p.68-69.

se caractérise par l'accélération et par la mécanique de la vie moderne<sup>290</sup>. Il est confiant qu'elle vivra son désir dans le passé du séducteur *Don Giovanni*. Bien plus, Angus Farel permet à la Juliette d'Histoire de prendre le devant de la scène contemporaine, de convoquer immédiatement les traces inconscientes de la femme séduite et de les ramener au présent. À ces fins, il entre dans le jeu de la séduction et appelle le fantôme Casanova pour l'incorporer en vue d'arriver à la chair de cette femme et reproduire un *Don Giovanni* du XXI<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, les objets historiques prennent une autre valeur; les lettres et les portraits des maitresses de Casanova où Juliette trouve ce à quoi elle aspire, reviennent aussi comme des fantômes.

Au moment de sa douleur amoureuse, Juliette revit l'acharnement des passions à travers le passé qui ne cesse de faire résurgence fantomale à travers le personnage d'Angus Farel et les objets qu'il possède. Il arrive que cet antiquaire prend plaisir à la contempler et à peindre son portrait de même qu'il faisait avec les portraits des maîtresses de Casanova. Il voulait, en effet, capter leur beauté par le pinceau, les immortaliser à travers la peinture qui réalise le retour du «*revenant*»<sup>291</sup> et du spectre au présent du moment où elles sont saisies par la main du peintre.

L'œil du peintre des fantômes ne trouve la ressemblante de Juliette que parmi les portraits de ces femmes du passé, les maîtresses du séducteur, au temps de Mozart et de *Don Giovanni*; une femme qui, elle-même, semble une survivance des temps révolus:

*C'est à Julianne que ressemble Juliette. Non pas en raison des consonances faciles des prénoms, ni par l'apparence du visage, l'une possédant une jolie verrue de joue et le nez puissant de son Casanova*

---

<sup>290</sup> Rosa, Hartmut, *Accélération: une critique sociale du temps*, Trad. Didier Renault, Paris, La Découverte, 2013. Dans cet ouvrage, Hartmut Rosa fait une analyse systématique et temporelle de l'accélération sociale et du rythme de vie et technique dans la modernité du XXI<sup>e</sup> siècle.

<sup>291</sup> Le revenant est un terme dérivé de la revenance dans le sens de spectralité, un néologisme que Jacques Derrida a forgé pour désigner le retour du spectre. Derrida, Jacques, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés avec Bernard Stiegler*, Paris, Galilée-INA, 1996, p. 129.



*de père tandis que l'autre offre une symétrie japonaise. Non. C'est d'une tout autre manière. Mais convaincante*<sup>292</sup>.

Angus Farel ne cesse de trouver en Juliette une figure du passé. Il réalise qu'elle ne peut retrouver le désir et la passion qui lui manquent que dans le passé et dans l'opéra de *Don Giovanni* ainsi qu'un mythe de la passion et de la séduction. Dans l'appartement de l'antiquaire, les objets d'art historiques et les portraits des belles femmes attirent l'attention de Juliette et bouleversent sa sensibilité. L'appartement d'Angus Farel devient un lieu des temps ouverts et hétérogènes où Juliette, entourée de ces vieilleries, se sent étrangement à l'aise; elle retrouve enfin l'euphorie de son époque: «*En plus, je me sens bien ici, au milieu de vos vieilleries, avec votre almanach*»<sup>293</sup>.

Pareillement à Paul Valéry qui voit dans le passé l'échappatoire des tumultes du présent, Juliette voit le réconfort et l'apaisement que cette immersion dans le passé permet de réaliser. Elle arrive ainsi à atteindre la satisfaction dont elle a besoin. Après une journée tumultueuse, dans une rage médiatique où Juliette voit sur la télévision dans un café l'assassinat de Politkovskaïa, elle se soustrait à cette fureur et se retrouve, involontairement, à l'appartement de l'antiquaire pour retrouver le monde de l'art de l'opéra et les histoires de son séducteur. La mission d'Angus Farel consiste à conter d'une part, les histoires des passions au temps de Casanova et de Mozart et à ouvrir, d'autre part, les temps et laisser l'effet de leur hétérogénéité se disséminer.

*Ils ont tué Politkovskaïa, annonce Juliette en guise de bonjour et sans pouvoir se retenir. Assassinée. [...]Mais d'entendre la voix d'Angus Farel déjà la détend et lui ôte l'envie des noirceurs. Vous en faites*

---

<sup>292</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.180.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p.181.

*pas, dit-elle avec un sourire qui se souvient des limbes de l'espoir[...]Je peux venir chez vous? ça ne vous dérange pas?*<sup>294</sup>.

Angus Farel raconte à Juliette l'aventure de la séduction et des corps réchauffés par la tentation de Casanova et d'une jeune femme dans la vingtaine qui s'appelle Annetha. Il lui décrit l'embrasement des passions entre Casanova et sa maîtresse la comtesse de Balt-Farousse après des années de séparation, une amour qui n'est atténué ni par le temps ni par l'âge. Le passé devient le contemporain de Juliette qui est entrée dans la complexité des jeux des passions et l'incorporation des personnages de la séduction. Subséquemment, le passé malléable et désolidifié s'ouvre sur le présent.

Juliette se rassasie de désir comme si le passé devient la source d'où elle se régénère de sensualité à tel point que le corps de son compagnon Franz qu'elle désirait la veille, ne lui inspire plus rien; elle déguste le désir par imagination à travers les aventures de Casanova. Après la première soirée des mille et une nuits, Juliette revient le matin tôt avant le réveil de Franz:

*Elle se glissa délicatement sous les draps. Un mouvement qu'elle appréhendait et pas seulement à cause du froid des draps. Contre toute attente, la présence du corps de Franz à une trentaine de centimètres du sien se révéla sans effet. Pas même celui d'une tiédeur bienvenue sous la literie. Comme s'il n'était plus là. Ou qu'il n'y eût qu'une tête posée sur l'oreiller à côté d'elle, sans rien dessous*<sup>295</sup>.

Dès lors, un lien indissoluble et une charge émotive s'établissent entre l'opéra de *Don Giovanni*, les aventures amoureuses de Casanova et la spectatrice-personnage du XXI<sup>e</sup> siècle. L'intensité de son geste pathétique favorise la confrontation du mouvement de l'œuvre d'art et du passé avec le mouvement de son corps affecté de passions. Autrement dit, ces soirées des

---

<sup>294</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp.160-161,179.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p.149.

histoires de la mémoire, ne passent pas sans impacter Juliette. Cette dernière prend conscience des dégâts sentimentaux qu'elle subit sans riposter, comme si le passé fait surgir en elle la femme digne d'un amour charnel qui refuse toute concession. Elle semble s'être inspirée de ces portraits et des histoires de Casanova et de Mozart pour passer à l'acte. Le changement immédiat et la prise de conscience de Juliette font comme si celle-ci avait toute une vie en tentant la sorcellerie du dragueur: «À l'intérieur de la robe, cependant, il semble bien que la personnalité de Juliette ait subi un changement. Rien de radical ni d'outrancier qui déformerait sa beauté ou la rendrait méconnaissable»<sup>296</sup>.

Grâce aux histoires du passé, Juliette saisit l'opportunité d'une reconstruction identitaire au présent où son histoire individuelle et sa douleur personnelle se croisent avec l'histoire d'une mémoire collective. De ce fait, les mouvements des vies antérieures et des êtres du passé «remontent depuis la profondeur du temps»<sup>297</sup> ainsi que disait Maria Rilke, retrouvent la voie ouverte par l'affect, agitent et changent la vision du présent des personnages. À travers l'évolution de cette jeune femme se manifeste la dialectique des temps où le présent est en mouvement interactionnel avec le passé. Les personnages évoluent ainsi grâce à une hétérogénéité des temps développée dans le roman.

Jean-Daniel Baltassat engage un véritable anachronisme en mettant en parallèle deux époques différentes desquelles dégagent des enchevêtrements et des ressemblances surprenantes, des *revenances* qui surgissent en symptômes. L'espace romanesque retient de cette écriture diptyque du monde des XVIII<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles ce qui survit dans la mémoire inconsciente de la société moderne et perçoit la «*dominance*

---

<sup>296</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.182.

<sup>297</sup> Rilke, Maria, (1929), *Lettres à un jeune poète*, trad. Grasset, B., et Biemel, R., Paris, Grasset, 1956, pp.211-212.

*affective de l'Histoire*»<sup>298</sup>. En effet, Angus Farel, à la manière d'un médiateur, opère un comparatisme et établit des liens inopinés entre les mondes et entre l'espace-temps en vue de saisir la hantise et la survivance et remuer l'inconscient comportemental de Juliette.

## **2. Le passé présent du personnage: la mémoire survivante**

### **2.1. *La Tristesse des femmes en mousseline*: tromper la mélancolie par des assauts de passé**

Jean-Daniel Baltassat continue à mettre en scène des personnages dépositaires d'un héritage dans *La Tristesse des femmes en mousseline*; ceux qui sont rivés étrangement sur une époque antérieure par des objets faisant revenir la mémoire fantomale où restent gravés des souvenirs acharnés et d'expériences passionnantes. À l'exemple d'Angus Farel et de Paul Valéry, imprégnés d'un esprit commémoratif, semblent fatalement dépendants d'un passé qui ne meurt jamais. La trace devient alors le présent matériel d'une époque révolue qui continue d'exister sous une autre configuration et révèle les univers intérieurs des personnages.

La mémoire de Paul Valéry, dont le passé surplombe le présent, se mêle avec les moments de sa vie antérieure. Une mémoire qui, malgré la vieillesse, ne cesse de coexister avec le présent et d'y intervenir afin de changer le cours des événements. De même que dans *L'Almanach des vertiges*, le passé particulièrement l'art de Berthe Morisot, contribue à changer la trajectoire des personnages comme actant appartenant au monde diégétique.

---

<sup>298</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.57.

La mémoire semble être intégrée dans le présent à travers le souvenir. Les événements actuels deviennent le promoteur qui met en œuvre les réminiscences mémorielles. Ainsi, face aux horreurs de la seconde guerre mondiale et à la découverte des camps de concentration des juifs, Paul Valéry plonge dans le passé à la recherche d'une délivrance et d'une quête d'une réalité autre que celle qu'il vit: *«La pendulette disposée à côté du téléphone affiche l'heure et la date: seize heures quarante-huit, 20 février 1945. Un petit paquet de temps figé et, si l'on y songe se flétrissant dans le souffle sec remontant de la falaise du passé»*<sup>299</sup>.

La conscience du temps chez le personnage semble en rapport avec l'étendue de sa vie sensitive en tant que substrat de sa rythmicité. Elle s'opère par l'alternance de son existence actuelle et du voyage rétrospectif qu'il effectue.

*«La pendulette»* est un symbolisme temporel qui ponctue les assauts mnémoniques de Paul Valéry et matérialise la fuite du temps. Celui-ci est objectivé par l'horloge qui indique l'heure exacte, le mois et l'année et suggère le figement du temps présent du personnage face à la mouvance du temps esthétique de la toile de peinture. À ce paradoxe de l'espace-temps figé et du souvenir agité, intervient l'agencement des temporalités différentes de l'aquarelle de Berthe Morisot qui font apparition et suscitent la mémoire du personnage.

Dans ce sens, Paul Ricœur pense qu' *«en confiant à la mémoire le destin des choses passées et à l'attente celui des choses futures, on peut inclure mémoire et attente dans un présent élargi et dialectisé qui n'est aucun des termes précédemment rejetés: ni le passé, ni le futur, ni le présent ponctuel, ni même le passage du présent»*<sup>300</sup>.

---

<sup>299</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.15.

<sup>300</sup> Ricœur, Paul, *Temps et Récit, Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.27.

C'est ainsi que Paul Valéry manifeste des troubles physiques et psychiques qui agitent son être dus à l'isolement, au sentiment de l'absurde et au désespoir comme maux de la présence réelle. La mémoire est l'imaginaire et le réel sensible tissés où l'un provient de l'autre. Le présent du vieux poète, dans son appartement à l'époque désastreuse de guerre, s'élargit aussi dans la mesure où présent, passé et attente s'entremêlent et constituent pour lui une seule existence et réalité. L'attente de l'avenir provient du passé et de l'aquarelle. Celle-ci participe à l'attente du personnage et constitue le déclencheur de son voyage mémoriel. Il s'avère qu'il vit dans un temps tridimensionnel dont le noyau est le présent tel le pense Paul Ricœur en soulignant que le présent attire le passé où se produit l'attente à l'entremise de la mémoire<sup>301</sup>.

C'est dans ce contexte que nous nous interrogeons sur l'histoire de cette aquarelle qui laisse Paul Valéry hors de son temps et attaché à un autre. Se plonger dans le passé, lui semble, une manière pour survivre après avoir expérimenté le mal d'existence. Le voyage mémorial, affectif et thérapeutique lui permet la réconciliation avec son présent lugubre, figé et remplis d'absences. Il semble vivre sur les abords du présent jusqu'à même se dissimuler pour trouver refuge dans la mémoire. Le passé, en tant que noyau magnétique, ne cesse d'exercer son attirance; il décentralise Paul Valéry et devient, de ce fait, un nouveau temps et lieu à la manière de «*sujet amoureux*» selon Jean-Luc Marion<sup>302</sup> que nous détaillerons par la suite.

La mémoire selon Freud est attachée au présent et « *le souvenir n'apparaît que dans le contexte d'un moment présent et ne prend son sens qu'en fonction de ce moment présent. Il varie suivant la circonstance qui le*

---

<sup>301</sup> Ricœur, Paul, *Temps et Récit, Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp.25-27.

<sup>302</sup> Marion, Jean-Luc, *Le Phénomène érotique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2003.

déclenche»<sup>303</sup>. Paul Valéry vit en pleine solitude liée à la conjoncture de guerre de son époque. Sa mémoire reste son seul subterfuge où il retourne au passé par l'entremise de l'aquarelle. La contemplation de cette trace sert au début à distraire contre l'ambiance sombre de son temps, lancera par la suite des réminiscences relatives à sa créatrice Berthe Morisot. Ces réminiscences, qui se produisent en spirale, deviennent «une mémoire méditative»<sup>304</sup> selon Paul Ricœur qui a cité les trois modes mnémoniques dont deux modes sont à la base du récit sur Berthe Morisot et de la narration du passé:

*Quant à Reminiscing [...] Ce procès mémoriel peut certes être intériorisé sous la forme de la mémoire méditative que traduit mieux le Gedächtnis allemand, avec le relais du journal intime, des Mémoires et antimémoires, des autobiographies, où le support de l'écriture donne matérialité aux traces conservées, réanimées, et à nouveau enrichies de dépôts inédits*<sup>305</sup>.

Paul Valéry reconnaît l'émotion que cette femme lui inspire et retrouve les impressions qu'il subit en la rencontrant. Il se souvient de son magnétisme qui l'attire vers elle: «On reconnaît comme étant le même le souvenir présent et l'impression première visée comme autre»<sup>306</sup>.

La mémoire du vieil homme semble, grâce à la valeur affective que représente le souvenir et aux traces matérielles qui servent de relais, se situer dans le degré zéro de différenciation et de distanciation du passé par rapport au présent d'après Paul Ricœur: « L'altérité est voisine du degré

---

<sup>303</sup> Tadié, Jean-Yves et Tadié, Marc, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p.53.

<sup>304</sup> Ricœur, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.46.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p.46.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 47.

*zéro dans le sentiment de familiarité : on s'y retrouve, on se sent à l'aise, chez soi (heimlich) dans la jouissance du passé ressuscité»<sup>307</sup>.*

Ceci dit, si nous adoptons la remarque de Paul Ricœur à propos du passé souvenu comme perception et si le souvenir est une image en ce sens, il comporte une dimension positionnelle qui le rapproche de ce point de vue de la perception<sup>308</sup>. Ce passé sera un monde auquel reste lié Paul Valéry, qui vit délibérément la confusion des temps et l'entrelacement des époques par la mémoire vivante. D'un espace clos et étouffant du présent à un espace ouvert et libre du passé où l'œuvre d'art semble appartenir à un double temps et un double espace.

## **2.2. Paul Valéry et la mémoire dialectique**

Le tops du souvenir est récurrent chez Jean-Daniel Baltassat. *La Tristesse des femmes en mousseline* est une œuvre porteuse d'une charge mémorielle intense où le processus mémoriel est l'élément qui mène la narration sur l'art et configure le regard de l'œuvre d'art et des artistes en rapport avec le présent. C'est dans cette vision que nous exprimons notre intérêt à la manifestation de la mémoire dans le roman sur l'art du XXI<sup>e</sup> siècle. L'écrivain attache une importance majeure à la représentation du temps. Tous les personnages puisent leurs essences dans leurs réminiscences.

L'aquarelle séduit Paul Valéry d'une manière plus obsessionnelle. Elle se transforme en un univers pictural hermétique et occulté qui révèle une puissance temporelle anachronique destinée à ouvrir les temps où Paul Valéry s'introduit dans les tréfonds nouveaux de ses souvenirs; il se fond dans une mémoire plus complexe afin de confronter les événements affreux et lassants de son temps.

---

<sup>307</sup> Ricœur, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.47.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p.58.



Bien plus, malgré la vieillesse et les déficits qui peuvent menacer la mémoire, le passé ne cesse de hanter le vieux poète. Cet attachement du personnage à cette peinture, à sa personne et à la communauté artistique et littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle est d'abord justifié par son statut d'écrivain et de poète.

D'autres facteurs contribuent, en fait, à ce retour rétrospectif. Paul Valéry quitte le monde présent vers le passé avec un sentiment de solitude dus à l'atmosphère de désillusion et de pessimisme qui régnait à l'époque. Ce retour devient sorte de voyage à la fois nostalgique et thérapeutique: «Vie guetteuse et immobile. Heures lentes, qu'il faut nourrir. Pour ainsi dire se bâfrant de passé, de révolu, de mémoire. Élargissant, rabâchant le temps d'illusions et quelques fois même de bonheurs tenaces»<sup>309</sup>

Le personnage franchit alors la temporalité par la prise en charge de la narration des souvenirs et du journal intime de la peintre et aspire à vivre l'expérience d'un passé ouvert et prometteur d'un avenir comme celui de Walter Benjamin: «*Le temps verbal de Benjamin n'est pas le prétérit mais le futur antérieur avec tout le paradoxe : être futur bien que tout à la fois passé*»<sup>310</sup>.

Paul Valéry manifeste une double prise de conscience, l'une d'un passé auquel il tient et l'autre d'un présent qui donne sens à ses souvenirs et à la lecture du journal intime de Berthe Morisot ainsi que le souligne Jean-Yves Tadié et Marc Tadié: «*Le souvenir est l'interprétation d'impressions passées en fonction des circonstances présentes. Interpréter une sonate n'est pas le souvenir d'une prestation antérieure : chaque interprétation est unique, elle dépend du contexte et aura sa propre histoire*»<sup>311</sup>.

---

<sup>309</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.37.

<sup>310</sup> Szondi, Peter, Traducteur : Marc de Launay, «L'espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin», *Revue germanique internationale*, n<sup>o</sup> 7 L'herméneutique littéraire et son histoire. Peter Szondi, 2013, p.144.

<sup>311</sup> Tadié, Jean-Yves et Tadié, Marc, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p.53.

Rien ne peut être choquant et déchirant que les horreurs de la seconde guerre mondiale et les événements de l'époque du 1945. Le traumatisme psychique n'est pas nécessairement identifiable, il se manifeste dans l'attitude des personnages, de même que l'explique Paul Valéry suite à l'Holocauste pour qui cette abomination «*devrait vous dissoudre comme une poussière, vous réduire à un tas de gravats, voire vous disloquer ainsi qu'un meuble aux jointures décollées, le cerveau se liquéfiant en une soupe gélatineuse inapte à la moindre fonction*»<sup>312</sup>.

Dans l'espace clos de son appartement et dans la gravité de l'instant du pathos, il n'y a plus de vie dans le déroulement du temps. Le personnage s'en libère vers un refuge intime celui du souvenir et de l'aquarelle par l'expérience contemplative et cognitive où la figure de l'artiste et de son art sont les protagonistes d'un univers au temps ouvert. Même si Paul Valéry se montre indifférent, il est, en vérité, blessé, ce qui fait du retour à l'art de Berthe Morisot un besoin. Il se lance dans les très-fonds de l'art de la peintre qui se résume en une seule expression: «*excès d'amour*»<sup>313</sup>.

La finalité de la quête mémorielle de Paul Valéry se dévoile de plus en plus. Le présent répand la haine et les horreurs d'où se dégage une ambiance froide et hideuse. Le passé répand l'amour et devient source de résilience. Le personnage y cherche le salut et les bribes de son moi profond. La mémoire ambivalente et duplique, à la fois volontaire et involontaire, semble liée à l'existence du vide de ce personnage et reconstruit son monde. Renfermé dans le présent où le silence et la mort fragmentaire sont les composants du maintenant, le passé s'avère le réel à ce qu'il représente un fragment de vie vécue:

*La pendulette du guéridon indique six heures passées, le 21 février 1945. La matinée s'annonce de glace autant que la nuit. Au moins le*

---

<sup>312</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.16.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 18.

*téléphone ne devrait pas sonner avant l'après-midi. S'il le faut, s'il se manifeste avant, on ignorera les appels de Mathilde et tout ce qu'on va devoir à nouveau imaginer de là-bas nous laisser au moins le temps de se noyer dans un peu de mémoire*<sup>314</sup>.

Il semble que le vieux poète a besoin de retourner vers le passé pour réagir. La contemplation de l'aquarelle de Berthe Morisot lui inspire plusieurs émotions. Paul Valéry échappe au présent pour embrasser un temps où le sens de l'humanité prend ses connotations les plus sublimes. Il effectue ce retour avec une affection qui attribue à la narration de la mémoire une légitimité véridique. Il s'avère que le personnage est conscient de la valeur du souvenir pour un homme âgé. Il reconnaît les effets d'une mémoire qui se montre par la suite une thérapie, une salvation et un processus lié à la construction au présent. Il découvre aussi que le passé est le présent en continuité, que la mémoire n'est pas immuable, elle est au contraire dynamique et les empreintes du passé sont là, semble-t-il, pour éclairer le présent et le futur ainsi que l'indique Tatjana Barazon:

*Les souvenirs ne sont pas immuables mais sont des reconstitutions opérées sur le passé et en perpétuel remaniement, qui nous donnent un sentiment de continuité, la sensation d'exister dans le passé, le présent et le futur. Ce ne sont pas des unités discrètes, se perpétuant à travers le temps, mais un système dynamique*<sup>315</sup>.

Paul Ricœur explique que lorsque nous nous remémorons des choses vraies du passé, les choses souvenues ne reviennent pas telles qu'elles se passaient véritablement dans la réalité «*mais les mots conçus à partir des images*

---

<sup>314</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p. 40.

<sup>315</sup> Barazon, Tatjana, « La « Soglitudo » - aperçu d'une méthode de la pensée des seuils », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n° 7 Seuils, Thresholds, Soglitudo, 2010, p.12.

*qu'elles ont gravées dans l'esprit, comme des empreintes, en passant par les sens»<sup>316</sup>.*

Les images de mémoire de Paul Valéry sont conçues à travers l'impression que Berthe Morisot lui inspire. Cette impression, n'ayant pas été apaisée par l'injure du temps, demeure éveillée à travers les traces matérielles qui en restent.

La mémoire et le passé souvenu donnent lieu à une narration affective. Celle-ci contribue à la persistance des premières impressions provenant d'une date lointaine liée la jeunesse de Paul Valéry: *«un événement nous a frappés, touchés, affectés et la marque affective demeure en notre esprit»<sup>317</sup>.*

Le souvenir traumatisant et les traces de l'expérience déjà acquise laisse la stigmatisation dans l'univers mémoriel de Paul Valéry qu'il décrit avec l'intensité que produit la gradation. Celle-ci renforce l'amplification par progression et dramatise l'état d'esprit en tourments. Une mémoire troublante devient à la fois la thérapie, l'alanguissement et le malaise. Il paraît qu'il est inapte à se réfugier à travers l'oubli de cet incident comme forme d'échappatoire et choisit de confronter son souvenir qui s'impose par sa force affective l'empêchant ainsi de s'y abstenir.

*Il faut convenir que ce qui nous tient hors du sommeil, ce ne sont pas les appels de Mathilde. Pas exactement. Pas plus que la mémoire ravivée des heures anciennes près de Morisot ou de Mallarmé. Non, la faute en reviendrait plutôt au souvenir sournois d'un incident. Une rencontre de dix minutes tout au plus, vieille déjà de quatre ans, mais qui, depuis, nous a tourmenté plus d'une fois, même si jamais avec*

---

<sup>316</sup> Ricœur, Paul, *Temps et Récit, Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.27.

<sup>317</sup> Ricœur, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.554.

*autant d'insistance que ces dernières semaines, voire ces dernières mois*<sup>318</sup>.

L'incident remonte à l'année 1941, pendant l'exposition de l'art de Berthe Morisot au musée de l'Orangerie où Paul Valéry a été invité à écrire sur l'art et sur la personnalité de cette peintre. En se rendant à la galerie en retard, il ne trouve que quelques œuvres d'art de l'exposition de l'artiste. Il reconnaît l'effet immédiat de l'art, des œuvres artistiques de l'époque du XIX<sup>e</sup> siècle en opposition avec la réalité de guerre. L'art devient le régent de la beauté et de la liberté, la seule délivrance possible pour lui:

*Malgré tout, il était entré dans le musée avec la meilleure humeur. Le printemps, ce jour-là, était trop insolent de légèreté, de promesses, pour ne pas raviver les appétits les plus ténus. N'était la lumière poussiéreuse, diffuse et curieusement mourante sur les artifices de camouflage disposés sur l'arsenal militaire de la place de la Concorde, on aurait pu jouir de l'instant dans l'ignorance de la réalité*<sup>319</sup>.

Au musée, l'incident qui reste gravé dans sa mémoire est l'apparition fantomale d'une inconnue aux yeux verts de la même couleurs que ceux de Berthe Morisot. Cette femme, portant la réalité au bout des lèvres, retire Paul Valéry de lieu idyllique vers le monde réel des morts et d'horreurs:

*Comment osez-vous nous montrez cette beauté? [...] -Il faudrait enfermer tous ces tableaux. On ne peut plus voir. Tout ça, c'est fini. C'est devenu du mensonge. La beauté est morte. Ce qui est accroché là sur les murs, c'est son cadavre? Vous ne le voyez pas? c'est terminé ce monde-là; La beauté ne veut plus rien dire. C'est un souvenir. Il n'a plus de beauté [...] Voir ces tableaux ne nous fait*

---

<sup>318</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.28.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p.30.

*aucun bien. Ça nous déchire. Ça nous roule dans la honte. Jamais plus on ne pourra prononcer ce mot-là: beauté. Ce n'est plus qu'un crachat. Un homme comme vous devrait l'entendre. Ces tableaux nous humilient*<sup>320</sup>.

Voici une femme pour qui l'art ne constitue pas une échappatoire, mais pousse sa réflexion plus loin et la rend consciente de son existence et de l'écart qui existe entre le monde de l'art et le monde réel de son époque. Il semble que la réalité de l'époque de guerre fatigue son regard et, par conséquent, l'empêche de s'emparer de la beauté des tableaux de peinture. La femme regarde son présent à travers les toiles de peinture et saisit la contradiction, la mutation et la dégradation du monde humain où l'art devient la source de remémoration de l'inhumanité. À travers la vie des couleurs, elle voit son monde sans couleurs. Jean-Daniel Baltassat met deux regards et deux attitudes opposées face à l'art au temps des cruautés et des atrocités. L'art devient le reflet de honte et d'humiliation comme si la peinture de l'amour ne cesse de rappeler que l'humain est un péché à travers le contraste avec les couleurs blanches et lumineuses des tableaux de peinture de Berthe Morisot. Ceux-ci inspirent la paix en opposition avec les couleurs assombries de la réalité amère de guerre.

Dans cet extrait, la femme inconnue personnifie la beauté dont il reste que le cadavre. À travers une construction allégorique, la guerre ôte la vie à tout objet d'art. Cette association révèle une âme en souffrance et un regard épuisé. Les impressions à l'égard des œuvres d'art somptueuses que les spectateurs ont contemplées précédemment ne sont plus du tout les mêmes. La femme paraît dégoûtée devant ce spectacle déplaisant de mensonge et de cruauté. Jean-Daniel Baltassat combine ici deux visions opposées pour créer l'image de la monstruosité extrême de la guerre. Celle-ci est confrontée à l'excès d'amour dans une symbiose pleine de tensions. La

---

<sup>320</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.32.

réaction de l'inconnue représente la condition humaine en temps de guerre qui agonise et marque le passage du vivant au non vivant. La femme se manifeste au Paul Valéry comme un chantre des désillusions et des déceptions qui s'inscrit en faux de l'esthétique du beau. Le personnage est face à une vision de la réalité si dure qu'elle le perturbe et l'angoisse. L'inconnue est animée par l'excès horrible de guerre, elle voit dans la beauté inouïe des tableaux l'illusion de l'humanité, de la transparence et de la vie.

La technique de la répétition le polyptote est employée en abondance dans l'extrait. Le polyptote a pour valeur les variations morphologiques qui touchent au « *verbe à des modes, des personnes ou des temps différents* »<sup>321</sup>. Elle concerne ici le verbe «voir» qui subit des variations dans le mode verbal et dans la personne: «*On ne peut plus voir*», «*Vous ne le voyez pas*», «*Voir ces tableaux*». Du pronom indéfini à la forme infinitive, puis à la forme impérative dans le mode, au pronom indéfini «on» et à la deuxième personne du pluriel «vous», ces variations font de ce verbe une façon pour exprimer la colère et l'indignation et pour affirmer ses propos avec un ton impérieux. La réitération du verbe «voir» évoque l'inaptitude de regarder la beauté des tableaux de peinture.

Nous nous demandons alors si les tableaux ont perdu leur puissance de sublimer le monde ou si le spectateur a perdu sa puissance de regarder la beauté des œuvres d'art. En effet, ce qui est mort en vérité n'est pas la beauté, mais le regard. Associer le verbe «voir» à la négation dévoile la cécité qui atteint le spectateur à cause de la haine et des atrocités de guerre.

La beauté devient une laideur cadavérique, fige la perception et provoque cet aveuglement qui empêche la clairvoyance esthétique et la révélation des œuvres d'art. Celles-ci passent d'un objet incorruptible à un objet abject et à un moyen de condamnation. Nous assistons alors à une esthétique du

---

<sup>321</sup> Ricalens-Pourchot, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003, p.155.

répugnant qui substitue à celle de la beauté. Le discours de la femme ponctué des questions rhétoriques marque le renversement des valeurs et la déchéance de l'art qui se dégrade et qui ne peut guère étendre ses effets.

Le dépérissement de la beauté dénature le regard. Dans le cas de la femme en rage, la beauté des tableaux de peinture ne s'énoncent pas dans les médiums spontanément liés aux yeux qui permettent de voir le visible. Mais, c'est à travers l'affect de la femme que la figuration de la déformation de ce qui se donne à voir s'immisce. L'invisible semble saisi par l'envers de la clarté par lequel le tableau se transforme aux yeux de la femme à un espace tourmenté et hideux.

Depuis cet incident, la réaction de la femme inconnue hante la mémoire de Paul Valéry comme si ses mots le culpabilisent; néanmoins, il continue de faire de l'art de Berthe Morisot une salvation et un purgatoire de la réalité, alors que pour l'inconnue, l'art semble une illusion mensongère. Deux visions contradictoires déclenchées par l'art; celui-ci intervient dans le présent de chaque personnage même de manière différente et laisse son empreinte en poussant les personnages à la réaction et à l'indignation.

Il s'agit d'une mémoire traumatisée qui ne cesse d'obséder Paul Valéry jours et nuits. Cette angoisse inimaginable le bouleverse et le laisse en permanente connexion avec le souvenir. C'est lors de l'exposition artistique de Berthe Morisot que vont se confronter les visions de la réalité tragique de la seconde guerre mondiale et de l'excès d'amour de l'art de Berthe Morisot. La scène de l'exposition artistique constitue une déclaration de vérité douloureuse qui se fait, à haute voix, dans un lieu sacré de beauté.

Ce souvenir met en évidence la dialectique sur laquelle l'auteur insiste tout le long du roman. Rien ne pousse cette femme à se vexer, à s'indigner et à ne lancer ces jugements intransigeants et fermes qu'après l'arrivée de Paul Valéry à l'exposition artistique et qu'après avoir regardé la beauté des



tableaux de peinture. La prise de conscience du monde extérieur par la femme et son attitude de lucidité ne semble produite que dans une dialectique des temps et des éléments d'art, de réalité et d'émotion. L'art pousse le contraste jusqu'au bout et révèle le noyau de la vérité. La femme se trouve chargée d'horreurs qui se confondent avec un autre temps encore vivant et encore communiquant, celui des œuvres d'art du passé qui se transforment en une mémoire des temps des survivances latentes.

### **3. L'ouverture de l'image et l'esthétique du regard anachronique: l'évolution des personnages**

#### **3.1. Paul Valéry et le regard anachronique: vers la quête de l'amour par l'art**

En contemplant l'aquarelle, Paul Valéry y trouve un autre monde opposé à celui où son corps vit. Il y voit une particularité de la transparence qui au même temps manque à son présent: «*Sous la lampe l'aquarelle de Morisot -Lisère, forêt de Fontainebleu, août 1893 - est toujours dans sa marielouise brunie[...]Un souffle du fond du monde, une transparence de l'au-delà pourrait-on dire. Trois fois rien. Un prodige*»<sup>322</sup>.

L'horreur de guerre et les manifestations les plus profondes de l'inhumain témoignent d'un dégoût physique et moral. Les frontières de l'œuvre d'art troublantes avec le monde réel se réduisent de plus en plus. L'œuvre d'art devient un refuge de guerre, un espace rassurant et contemporain davantage pour celui qui s'y introduit et avec lequel il entretient un lien énigmatique. La toile de peinture de Berthe Morisot lui permet la résistance mentale et psychologique.

---

<sup>322</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.17.

La transparence d'une peintre et de son art ne cesse d'exister dans le souvenir et dans la mémoire de Paul Valéry et de s'entremêler avec son présent douloureux. La transparence semble désormais la quête de Paul Valéry; les traces laissées par l'artiste l'introduisent au monde du passé et lui offrent une possibilité de réminiscence où la quête de l'amour se lance par la mémoire et par l'imagination. Paul Valéry lit les mots écrits par Berthe Morisot le jour où elle peint l'aquarelle de « *Forêt de Fontainebleau* », objet de sa quête, et révèle une autre particularité liée à la transparence qui caractérise son art:

*Pareillement sont toujours étalés sur le côté de l'aquarelle les feuillets assombris par une écriture fine, fanée, copie des phrases et mots écrits par Morisot peu de jours après avoir peinte ce prodige d'aquarelle:[ ... ]Après un moment de travail, il m'a fallu patienter le pinceau en l'air[...].Qu'étais-je donc en train de peindre? Rien de ressemblant avec les troncs véritables devant moi. Pourtant les arbres vrais n'auraient pas été sous mes yeux que ma feuille d'aquarelle serait restée vierge. [... ]L'envie m'est venue de remiser mes affaires. C'est alors que deux mots me sont tombés dans la tête: l'excès d'amour<sup>323</sup>.*

L'expression «*l'excès d'amour*» marque la vie de la peintre, quoiqu'elle souffre à cause de la pression myogénique de l'époque et de la dictature des interdits à peindre. Cette expression lui inspire la force, de même qu'elle le fait avec Paul Valéry. Cet «*excès d'amour*» produit son effet sur Berthe Morisot, il lui permet de retenir son crépuscule et son hésitation, de freiner toute tentative de résignation devant les pinceaux masculins et devant les modèles qu'ils fixent par leurs tableaux. Cette aquarelle avant-gardiste de son époque représente la force de la révolte, de la création et de la libération des moules artistiques de son temps:

---

<sup>323</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, pp. 17-18.

*Berthe Morisot en avait fait l'expérience, elle qui ne peignait ni l'apparence des choses ni le sens des corps, mais le prodige de l'instant aveuglant et l'effroi de sa disparition. Il ne fallait pas se fier aux apparences peintes, aux jardins, poussettes et arbres, aux femmes de bal. La beauté de Morisot était tendue de tristesse. Elle pullulait de visages disparus, de regards d'ennui, de nuques ployées, chairs ténues irisées par le doute de l'espérance. Non, non, il ne fallait pas se tromper. Chez Morisot, regardez bien mademoiselle, la foison de lumières en caractères sur les petits riens du temps qui passe ne fait que nourrir la terreur d'un monde effleuré, transparent, dans lequel on ne saurait pas même laisser une trace<sup>324</sup>.*

C'est ainsi que cette œuvre d'art acquiert une place spéciale pour les personnages qui la contemplent et pour ceux qui vont la regarder par la suite, comme si elle était la source d'où l'excès d'amour se répand à chaque regard égaré cherchant refuge des temps assombris. Les impressions de Paul Valéry prendront encore du sens après la lecture des écrits personnels de Berthe Morisot dans lesquels elle raconte comment cette expression est à l'origine de la survivance de son art jusqu' à nos jours:

*J'ai tout de même achevé mes aquarelles. L'une d'elles m'a paru plus valable que les autres. Elle ne ressemble à aucune lisière véritable d'aucune forêt. À rien non plus de ce qu'ont pu faire ces messieurs sur le même sujet. Elle est pourtant assez exactement la lisière qui m'a attirée jusque devant le bois. Les mots( je les avais oubliés aussitôt remise au travail) me sont revenus, les mêmes, aussi peu sensés et compréhensibles: l'excès d'amour. Mais cette fois, pourtant, sans me conduire au sourire. L'expression ne m'a pas quittés depuis, ni le trouble d'y repenser. Je m'en sens réchauffée comme d'être à l'abri*

---

<sup>324</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.34.

*sous mon meilleur manteau. Ce qui est une pensée ou une comparaison assez sottise pour qu'on ne s'en vante pas*<sup>325</sup>.

Paul Valéry semble décentralisé; l'aquarelle devient un objet érotique, un centre magnétique irrésistible. Il ressent un besoin fougueux de la regarder constamment, d'être devant elle et de vivre en elle ce qui montre que le temps de vie de l'aquarelle n'est pas achevé. Dans son ouvrage *Le Phénomène érotique*, Jean-Luc Marion mène une approche d'une pensée argumentée, rationnelle et donc conceptuelle de l'amour. Il explique l'amour -cet ensemble d'émotions, de passions et de pulsions - comme phénomène qui ne dérive pas de l'ego mais le précède et le donne à lui-même. L'amour se déploie comme un concept autant rigoureux que la phénoménologie le soumet à la réduction phénoménologique du phénomène érotique.

À la contemplation de cette aquarelle, source de l'excès d'amour, Paul Valéry ressent une certaine consolation, comme si la mauvaise nouvelle de l'animosité du monde extérieur a été vaporisée: *«Tout est donc bien là comme avant l'appel de Mathilde, et pourtant l'envie vient de dire que plus rien n'est là. On aurait donné cher, il y a cinquante ans, pour les voir vibrer sur les belles, les longues belles amères lèvres de Berthe»*<sup>326</sup>.

Jean Luc Marion démontre que la réduction érotique joue d'abord évidemment dans les deux dimensions du donné à savoir l'espace et le temps qui sont les formes de l'intuition comme donatrice. À rebours de l'attitude naturelle, Paul Valéry semble décentralisé dans l'intuition et le concept par rapport à son temps et à son espace ainsi qu'à ses pensées. La réduction érotique s'exerce dans l'espace par la destitution de son homogénéité<sup>327</sup>. Ce que veut dire que dans la situation érotique, le sujet

---

<sup>325</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, pp.18-19.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>327</sup> Marion, Jean-Luc, *Le Phénomène érotique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2003, p.54.

amoureux est essentiellement décentré alors que dans l'attitude naturelle le sujet est au centre de l'espace empirique.

Dans ce cas, il y a un décentrement fondamental de l'espace du personnage. Le centre spatial de Paul Valéry désigne l'aquarelle à laquelle il est éperdument et étrangement lié. La toile de peinture aquatique définit l'espace et ne varie jamais. Elle devient l'ailleurs et le centre du monde: «*Ici et là-bas ne s'échangent plus dans un espace neutre; ils s'inversent selon que je me trouve, ou non, en situation de réduction érotique*»<sup>328</sup>.

Le personnage regardeur n'habite donc pas là où il est, ici, mais là d'où lui advient l'ailleurs qui seul l'importe et sans lequel rien, des *étants* du monde, ne l'importerait. L'espace chez le personnage se caractérise par une propriété paradoxale. L'on passe alors d'un espace neutre à celui où le personnage est en réduction érotique. L'aquarelle devient l'ici et le monde réel devient le là-bas.

La réduction érotique destitue tout aussi bien la succession du temps alors que dans l'ordre de l'attitude naturelle, le temps se définit comme l'ordre des successifs des *étants* dans l'espace<sup>329</sup>. Le temps est désormais dans la situation érotique lié au centre érotique. Le temps de Paul Valéry devient un temps immuable et figé, il éprouve un besoin d'éloignement et de décentralisation.

Il existe un bouleversement des valeurs temporelles chez le vieil homme où l'aquarelle redevient le point de repère qui le rapproche à son centre et l'origine du flux érotique. L'œuvre d'art se temporalise comme événement et espace à conquérir et à reconstruire. Le temps réel est absent pour Paul Valéry. Désormais la toile de peinture fait son temps et son espace.

---

<sup>328</sup> Marion, Jean-Luc, *Le Phénomène érotique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2003, p.59.

<sup>329</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.

Dans le temps de la réduction érotique, ne dure que l'attente pour laquelle rien ne se passe<sup>330</sup>. La temporalité de l'attente de Paul Valéry a une durée fixe où rien ne se passe. Son indifférence mélancolique à l'égard des étants et des faits du monde extérieur les destitue et pour lesquels il n'éprouve aucune attention. L'attente semble accomplie par l'événement qui est dans ce cas la toile de peinture qui déborde la présence.

Paul Valéry vit entre la haine et l'amour comme il vit entre les carrefours des temps; ceux-ci s'entremêlent grâce à une mémoire qui fonctionne sous la locomotive des impressions et de l'affection ainsi que du besoin. La mémoire devient le moyen pour chercher l'espoir auquel l'existence du présent aspire. Cette interaction du regard de Paul Valéry avec l'aquarelle et l'impact qu'elle exerce sur le regardeur met en évidence l'essence de l'art qui exerce son effet sur l'existence humaine et crée une nouvelle réalité. Le temps présent devient un temps dialectique où la haine et l'amour se confrontent et se débattent pour qu'il n'en reste, vers la fin, que la constellation de l'amour et les espérances du futur.

L'image est porteuse de son pouvoir temporel sur le psychisme de Paul Valéry et met en mouvement la fulgurance des affects. Cette temporalité complexe réside manifestement dans sa capacité à tisser des liens entre le passé et le présent. L'aquarelle ne constitue pas le subterfuge utopique où le vieux poète rompt avec son présent pour s'introduire dans un univers opposé et dissemblable. L'aquarelle pour Paul Valéry est une œuvre à contretemps qui provoque le sentiment de la contemporanéité, l'étendue d'une vie et l'espace temps mystérieux où la temporalité touche au présent. L'excès de haine du présent favorise le retour poussé par la mémoire, le besoin et le désir de la transparence:

---

<sup>330</sup> Marion, Jean-Luc, *Le Phénomène érotique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2003, p.61.

*Alors soudain on sait comment combler le froid des insomnies et peut-être bien résister au vert des iris de Cassandre. Alors on retire des archives toutes ces notes recopiées de Morisot pour les déposer sur le bureau. On retire l'aquarelle de la lisière de Fontainebleau de son carton pour la mettre sous la lampe. Après quoi, dans la cuisine où le café a trop tiède, on convient qu'il ne nous reste rien de mieux à faire. S'il en est une qui peut encore assourdir les cris et les menaces de Cassandre, c'est bien Morisot et son excès d'amour<sup>331</sup>.*

Pourquoi à ce moment précis de guerre et de détresse humaine, l'aquarelle a la souveraineté d'insister, de revenir et de resurgir? L'œuvre d'art semble ici protéiforme au système temporel dynamique; elle se transforme, constamment, aux yeux d'un regardeur qui saisit l'anachronie dans l'œuvre, l'exubérance, l'instabilité et la surdétermination de son temps complexe et inachevé, autrement dit son temps esthétique: «*L'évocation de l'art de Morisot attisait toujours en lui un fort sentiment de fidélité envers les heures de sa jeunesse. Il s'y ajouté le bonheur de faire comme avant. avant. Avant que les uniformes nazis grouillent dans les rues de Paris. Avant tout le reste. Avant, avant*»<sup>332</sup>.

La mémoire et l'espoir deviennent la dualité optimiste que défend Georges Didi-Huberman en tant que réaction contre le pessimisme qui submerge la pensée dans les dernières années de Pasolini dans son ouvrage *La disparition des Lucioles* où Georges Didi-Huberman conclut que : «*comme autant de lieux où espoir et mémoire s'adressent mutuellement leurs signaux*»<sup>333</sup>.

C'est dans cette optique que la mémoire et l'affection constituent aussi pour Paul Valéry une seconde dualité où l'une est à l'origine de l'émergence de

---

<sup>331</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.39.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>333</sup> Didi-Huberman, Georges, *La Survivance des Lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p.48.

l'autre. En effet, le personnage fait du pathos de son être, du temps et de l'espace, l'émergence des souvenirs et accorde à sa mémoire une fonction et une finalité. Paul Ricœur insiste sur cette dichotomie entre l'affection, le pathos et le souvenir qu'il observe chez les Grecs et chez Aristote pour qui «*la mnêmè*»<sup>334</sup> est caractérisée comme «*affection*», ce qui sera appelé «effort de mémoire» par Henri Bergson et travail de remémoration par Freud<sup>335</sup>.

Dans la confrontation du passé et du présent que le futur se construit. La transparence de l'œuvre picturale surgit en tant que symptôme, une apparition intense, sans égards aux préférences mnémoniques et psychologiques de Paul Valéry, elle le dérange et l'inquiète profondément. Elle est porteuse de l'avenir et constitue, à cet effet, un paradoxe prophétique. La transparence que le personnage ressent et saisit en clairvoyance est une intuition étrange qui lui est difficile de déchiffrer et d'interpréter jusqu'à l'arrivée de la juive, Helena Brovner. L'excès d'amour de l'œuvre d'art survit et fait émergence et ce, en désorientant le présent de Paul Valéry comme une force béante qui fait événement et produit des effets aussi bien sur son corps que sur son psychisme; elle n'est pas le passé ni le présent, mais elle est l'inachèvement lié au temps humain .

Paul Valéry regarde l'aquarelle ainsi que le dit Jacques Derrida avec des «*yeux voyants*»<sup>336</sup> et avec ses affects somatiques et psychiques. Son regard libère l'image de l'enfermement des idées préconçues et des préjugés tracés par les iconographes et par le discours traditionnel de l'esthétique et de *ekphrasis* qui dirigent *a priori* l'œil, l'apprivoise à voir aveuglement ce qui se donne au lisible et au visible, à la figurabilité accessible de l'imagerie picturale. L'œuvre d'art atteint alors le personnage plus qu'elle se donne à voir comme objet exhibé.

---

<sup>334</sup> Ricœur, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.67.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>336</sup> Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir*, Paris, La Différence, 2015, p. 72.



L'expérience visuelle de Paul Valéry qui cherche à saisir ce qui dérobe à l'œil montre que l'image résiste au temps. Elle est fermée aux interprétations et ouverte au regard à travers lequel elle manifeste sa temporalité démesurée et en mouvement irrépressible.

L'aquarelle confère au personnage une distance avec le présent ce qui lui permet de reconstituer le futur. Le regard du personnage, issu de la mélancolie et de la tragique période de l'Histoire, y retrouve l'excès d'amour de même que le fait Berthe Morisot, deux expériences qui se ressemblent dans la quête de l'amour et de la transparence comme des survivances. L'image prend vie, revient en symptôme dans l'effet qu'elle produit sur celui qui la regarde, elle le bouleverse et lui fait plaisir à la fois.

La ténacité de la transparence en tant que survivance se retrouve dans la ténuité des détails du comportement et de la psychologie opposés de Paul Valéry qui se débat contre son indifférence, son pessimisme et sa volonté réprimée de vouloir sentir l'amour. Il se sent pris par la force invisible et inexplicable de cette latence qui surgit à ses yeux comme signe à la fois messianique et disruptif; elle le manœuvre et interrompt la stabilité ennuyeuse et linéaire de sa vie qu'il s'est fait tracer et lui annonce une nouvelle possibilité d'existence perturbante, mais apaisante et rassurante, celle qu'il expérimente avec l'arrivée de la juive Helena Brovner.

Avec l'expérience de Paul Valéry, une nouvelle histoire de l'art se voit, dès lors, s'écrire. L'œuvre d'art du passé est anachronique en ce qu'elle possède un pouvoir de survivre dans le présent, de créer une ouverture qui permet au refoulé de faire apparition, déstabilise et surprend la linéarité du maintenant par des innombrables résurgences intempestives. Elle peut devenir un nouvel espace au temps impur tenant en lui les manifestations ancestrales, contemporaines et messianiques.

### **3.2. La visibilité de l'œuvre d'art par le regard anachronique: du pessimisme à l'optimisme**

Le concept d'anachronisme parcourt entre les historiens et les philosophes de l'art et les philosophes de l'art et ne cesse d'apparaître sous plusieurs aspects. Il modifie la réception de l'œuvre d'art et fait découvrir d'autres dimensions révélées dans l'art que ni le temps ni l'interprétation ne peuvent discerner. Seul le présent fait exploser une dialectique longtemps dissimulée dans les exigences de l'analyse historique positiviste. Par la suite, vient le rôle de la littérature à donner existence et forme à cette interaction entre le présent et le passé. Le récit littéraire du XXI<sup>e</sup> siècle met en évidence la particularité des temps hétérogènes et leur capacité à s'entremêler et à créer un amalgame de sens univoque et une unicité temporelle qui exclut toute tentative de rendre la linéarité du temps historique la seule méthode pour analyser une œuvre d'art. Cette double narration aux époques différentes met l'accent sur le regard et sur la lecture comme deux éléments majeurs qui actualisent le passé, le rendent vivant et le ressuscitent. Par un incident, le refoulé dans l'inconscient peut faire irruption et se montrer en symptôme. Même si la question psychanalytique n'est pas applicable de la même manière que le font Georges Didi-Huberman et Sigmund Freud, le détail que nous pouvons garder est l'affect et le pathos qui sont à l'origine de l'apparition de la transparence et de l'amour dans l'aquarelle de Berthe Morisot. C'est à travers l'existence tourmentée de Paul Valéry que son regard cherche, inconsciemment, la vérité de l'œuvre d'art et révèle sa visibilité. La condition du siècle de guerre semble le motif essentiel derrière la quête de Paul Valéry de l'art de Berthe Morisot; il cherche les souvenirs qui permettent au regard de détecter l'anachronisme et le messianisme dans l'art de la peintre et d'approcher les temps et de les mêler en vue de comprendre le présent et de construire le futur. Le pathos permet aussi au regard de Paul Valéry de

saisir cet anachronisme. Ce dernier se manifeste dans l'inachèvement temporel de l'aquarelle de la peintre et dans sa capacité à parler du présent et à s'exprimer parfaitement d'une autre époque que celle dans laquelle l'œuvre d'art a été créée. Le lien anachronique entre l'art et le regard modifie la reconfiguration du concept d'anachronisme qui devient lié aussi au regard du spectateur. L'œil du contemplateur, comme l'œil de l'historien, paraît capable de détecter l'anachronisme et de saisir les lieux où se manifestent l'effraction et le symptôme.

La littérature du XXI<sup>e</sup> siècle se voit confier cette capacité à mettre l'art au sein de l'expérience humaine, à approcher à un degré intime l'art et l'humain, le présent et le passé, à jouer avec les temps pour focaliser la constellation qui résulte des confrontations des temps.

À travers la mémoire, l'aquarelle de Berthe Morisot, en tant que trace matérielle, ouvre les temps. C'est ainsi que nous observons, dans la contemplation et dans la remémoration de Paul Valéry, un comportement d'anticipation. Paul Valéry mène une existence solitaire et épuisante due à l'âge; les années laissent en fait leur impact sur son physique. Pourtant, son esprit erre encore entre les temps, malgré sa vieillesse solitaire et assommante et son époque douloureuse et affligeante : «*Mais celui-là de présent, celui d'aujourd'hui, qui saurait encore l'ignorer, celui-là va tout dévorer*»<sup>337</sup>. Paul Valéry continue de chercher comment rendre ce présent encore humain et coloré par le passé. Il s'agit de l'ouverture interactive entre les époques ainsi que le souligne Laurent Olivier: «*Dire des fragments du passé sont inscrits dans la matérialité du présent, c'est ouvrir la possibilité d'une réévaluation radicale de la notion d'histoire*»<sup>338</sup>.

---

<sup>337</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.22.

<sup>338</sup> Olivier, Laurent, « Ce qui reste, ce qui s'inscrit. Traces, vestiges, empreintes », *Socio-anthropologie*, n° 30, 2014, p.150.

Le roman participe à remettre en question notre compréhension des mécanismes de l'évolution historique. Malgré cette «*stupeur*» qui se marque sur le comportement froid de Paul Valéry, la détresse s'empare de ses pensées et de ses émotions à tel point que l'horreur de l'événement présent dénature les couleurs de l'aquarelle de Berthe Morisot et retire le vieux poète de sa promenade mémorielle et de sa contemplation consolante:

*Mais le souffle de Mathilde, l'épouvante de Mathilde, son asphyxie de l'inimaginable de là-bas l'avaient transpercé, lui Valéry[...]Mathilde déjà répandait sa brume vénéneuse invisible, infectant, souillant les couleurs de Berthe, l'aquarelle de Berthe, les mots de Berthe, les gâtant irrémédiablement, ho sans rien changer à leur apparence, mais quand même les corrompant de fond murmure de couleurs et de lettres, intoxiquant ce présent qui n'était, on l'a bien assez dit n'est-ce pas, rien d'autre que le jamais encre advenu*<sup>339</sup>

Le passé réconfortant se vaporise et deux mémoires se débattent. La première est constituée de deux souvenirs; le premier celui de la réalité indicible apprise par Mathilde est plus récente et le second remonte aux souvenirs de l'enfance de Paul Valéry avec son père où ils jouaient avec des flocons de neige. L'autre souvenir encore lointain dans le temps mais plus vivant dans la mémoire est celui de Berthe Morisot, de son magnétisme et de sa peinture hors du commun à la recherche d'un visible rarement fréquenté, un art qui révèle le constant émerveillement du vivant sous la lumière des couleurs aquatiques et transparentes.

Dans cette ambiance du froid de l'hiver de février où la neige embellit les rues vides et sombres et les reflets tristes de sa silhouette sur les carreaux des vitres des fenêtres, Paul Valéry substitue cette image triste de la réalité

---

<sup>339</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.22.

par une image provenant de son enfance avec son père pendant un hiver, où la neige prend, encore une fois, une sensation réchauffée par la présence de la figure du père et de l'enfance. Paul Valéry, dans ce mois de février accablé des atrocités de la guerre, ne cesse de se lancer, même inconsciemment, dans la quête des formes de salvation. Son imagination fouille dans ses souvenirs et dans les traces dispersées dans l'espoir de retrouver une voix de paix et d'euphorie et le sens de la vie et de l'humanité; l'imagination tente de refaçonner le monde à ce qu'il soit encore humain ou, selon ses propos, encore habitable:

*Au moins nos yeux se montrent-ils enfin capables d'effacer de la porte vitrée ce reflet incessant de soi-même, de le traverser pour atteindre la neige tombée tôt ce matin sur les balcons des immeubles voisins. Maintenant l'air chargé de l'ombre nocturne rehausse la dureté du blanc, la ravive d'un glacé de fer, dessinant une géométrie parfaite, simple, patiente autant qu'un signe venant de loin, si bien que le désir viendrait aisément d'y poserait, s'y refermerait, en userait pour un repos, un appui. Un de ces gestes tendres qui adviennent quelquefois entre les humains et les choses et qui témoignent que notre monde reste encore habitable<sup>340</sup>.*

Le reflet de Paul Valéry s'efface devant la présence impérieuse de la neige. Celle-ci offre à l'extérieur sa résonance à la fois douce et rigoureuse qui lui permet une projection spéculaire dans laquelle se fonde le vil homme qui se trouve dans un double espace, à l'intérieur et à l'extérieur. Le paysage blanc aux reflets sombres de la nuit dévoile plus loin une crise psychologique et existentielle du personnage incapable d'affronter sa solitude et la réalité aux accents tragiques. La blancheur lui évoque l'espoir et dans laquelle il projette son état d'âme en prêtant au décor blanc une fonction consolatrice.

---

<sup>340</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.16.

Paul Valéry s'habitue à accompagner ses jours lugubres du mois de février par des fragments de la mémoire qui brisent le silence de son appartement et réconfortent sa solitude:

*Aujourd'hui, l'enfance est loin. Ce n'est pas d'elle dont nous nous souvenons en cette nuit du 20 au 21 février 1945 où il neige avec ce silence de la neige, cette douceur de la neige que le corps sait reconnaître depuis environ soixante-douze ans. Douceur vénérée des premiers flocons, blancs, mollesse, tendresse de la chute*<sup>341</sup>.

Le passé devient l'existence et le souvenir prend une image vivante dans l'esprit du vieux poète. Berthe Morisot et son art sont les éléments qui peuplent l'existence et la mémoire de Paul Valéry, recolorent l'ambiance morne et maussade de son époque tragique et harmonisent le silence accablant et écrasant qui règne autour de lui.

Les temps se concurrencent, le présent douloureux et les turbulences de la réalité endommagent la vision de douceur que Paul Valéry garde dans sa mémoire à travers la neige qu'il observe. Il fait d'elle une image poétique pour décrire ce que lui inspire le regard de l'aquarelle de Berthe Morisot et la sensation qu'il ressent à travers les couleurs nitescentes de ses peintures. Le regard de l'aquarelle pendant l'époque de guerre donne naissance à un conflit intérieur où le regard averti de l'œuvre d'art permet de réactualiser le présent de Paul Valéry:

*Et maintenant on sait d'où nous est venue cette sorte de rage qui nous a si malencontreusement saisi alors que Mathilde éprouvait le besoin de nous déverser dessus les horreurs inimaginables de là-bas, alors qu'on ne désirait rien d'autre que se fondre, s'engloutir, se bercer comme un flocon de pure neige dans les couleurs de Morisot, ces notes, ces gestes de pinceau, ces mots de Berthe qui nous attendaient*

---

<sup>341</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, pp. 21-22.

*sur le bureau nullement par hasard, mots qui voulaient encore être lu et relus, aquarelle qui voulait encore être vue et revue*<sup>342</sup>.

Cet appel d'urgence et le besoin de relire les notes personnelles de cette peintre et de regarder encore ses travaux constitue celui de l'écrivain lui-même au lecteur. Cet appel s'avère être à l'origine de l'écriture du roman; il devient l'itinéraire de quête et de découverte de la peintre Berthe Morisot. Il laisse mettre en lumière la quintessence de art et l'exception de sa vision artistique. L'appel de la part de Paul Valéry provient de l'expérience personnelle, de l'importance du passé et de l'héritage artistique. Le récit révèle l'état mélancolique du vieux poète, traumatisé par les événements de ce siècle de guerre qui se succèdent; un siècle où l'inimaginable prend surface, forme et hante les esprits incapables de concevoir l'inimaginable. Toutefois, Mathilde reste le porte-parole de cet indicible inhumain:

Paul Valéry est en quête du soulagement. Il effectue une plongée envoûtante dans le passé en vue de fuir un présent angoissant qui étouffe et pétrifie tout: «*Même chez Valéry? Envahir, glacer, pétrifier et peut-être même effacer les fruits de la cervelle et le reste de soi, comme dirait Mathilde sans plus pouvoir respirer*»<sup>343</sup>.

Le personnage s'engloutit dans le souvenir en explorant le passé à travers la mémoire et les traces matérielles. Il prend en charge la lecture du carnet de Berthe Morisot où elle dévoile le secret de ses peintures et le pouvoir de son art. Son magnétisme se révèle à la mesure de la lecture de son journal intime. À ce moment précis de détresse, la réception de la lecture de ce carnet devient particulière. Le passé manifeste sa présence et laisse l'empreinte de sa *revenance* apparaître sur le comportement du vieux poète. Dans les pages de narration en 1945, Paul Valéry est décrit comme un

---

<sup>342</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.22.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p.19.

homme manquant d'émotion et de sensibilité. L'incompatibilité de son corps avec son émotion et avec ses pensées se voit d'une manière notoire. Son corps refuse de réagir lors de sa rencontre avec l'inconnue dans l'exposition artistique de Morisot, pendant l'incident qui bouleverse son existence solitaire:

*Le désir lui est venu [...] malgré son vieux corps, son vieux cœur; la prendre dans ses bras. Trente ans plus tôt [...] Mais les trente ans étaient révolus et pas qu'un peu. Grande était la leçon du grand page. On y apprenait l'habitation d'un corps inapte à l'apaisement d'autres corps. L'habitation de la pure solitude de ce qu'on était. Et donc, il n'avait pas même levé une main<sup>344</sup>.*

Le même corps constitue une prison qui empêche sa sensibilité de se manifester amplement, de prendre le relais et de s'exprimer. L'absence d'émotivité semble être la raison pour laquelle Mathilde pensait qu'il était un homme au caractère imperturbable et flegmatique. Son corps engourdi et incapable d'affection et d'empathie sera par la suite actif et réceptif d'amour et d'espoir avec la juive Helena Brovner.

---

<sup>344</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.33.



### 3.3. Interactions anachroniques: la vision messianique

Lauren Zimmermann en parlant de l'anachronisme des œuvres littéraires avance que:

*Au plan de la temporalité, l'œuvre est donc dotée d'un statut particulier : elle peut certes se ranger dans la série des objets appartenant au passé, mais également, et tout autant, elle continue d'appartenir à la dimension du présent[...] C'est pourquoi dès lors l'œuvre pourra se définir comme un fantôme dans le temps. Elle appartient au passé et elle appartient au présent. L'anachronisme, faut-il dire alors, est inscrit au cœur même de l'idée d'œuvre, car il n'existe pas d'œuvre possible sans que le présent vienne infiltrer le passé et jusqu'à ce que devienne impossible un partage strict entre ces deux dimensions du temps<sup>345</sup>.*

La littérature veut donc franchir les fondements disciplinaires des études littéraires et de la temporalité linéaire et historique. Elle dévoile un grand intérêt pour réussir à transférer l'histoire de l'art vers l'histoire de la littérature. L'idée d'un temps esthétique fondamentalement anachronique devient l'entreprise de la théorie littéraire contemporaine tout en empruntant à l'histoire de l'art ses concepts comme modèle.

L'anachronisme commence, dès lors, à ruiner les méthodes traditionnelles en histoire de l'art et en histoire littéraire. Le concept d'anachronisme commence à avoir des étendues dans la littérature notamment avec Pierre Bayard par la publication des écrits présentant des fondements de la nouvelle histoire littéraire dans son ouvrage *Le Plagiat par anticipation*<sup>346</sup>. C'est ainsi que l'esthétique de l'anachronisme commence à s'étendre dans le domaine de la littérature et crée des fondements dans la nouvelle histoire

---

<sup>345</sup> Zimmermann, Laurent , «La Littérature comme fantôme», in Christian Doumet et al., *Éclats de temps*, « La Philosophie hors de soi », 2015, p.33.

<sup>346</sup> Bayard, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

de l'art. George Didi-Huberman ne cesse de plaider pour l'anachronisme comme «une ouverture de l'histoire» et «une complexification salutaire de ses modèles de temps»<sup>347</sup>. Il s'ensuit que le temps esthétique constitue un élément basique de l'anachronisme et prône pour un temps propre des œuvres d'art, différent de celui des événements historiques et de sa conceptualisation.

*La Tristesse des femmes en mousseline* met l'œuvre d'art au centre de sa narration et fait du regard le porteur de l'anachronisme. Nous nous demandons alors pourquoi une œuvre d'art du passé nous émeut-elle toujours. Telle est la question qui déclenche la réflexion sur l'anachronisme des œuvres d'art et sur l'expérimentation du temps esthétique. C'est pour cela que le regard déplacé dans le temps de l'œuvre d'art devient un fil important sur lequel se joue la narration sur l'art dans l'œuvre de Jean-Daniel Baltassat. Le regard de Paul Valéry premièrement et le regard de la juive Helena Brovner par la suite de l'aquarelle de «*Forêt de Fontainebleau*» de Berthe Morisot détermineront le cheminement vers la nouvelle conception du temps esthétique de l'œuvre d'art .

Nous avons suivi le parcours de Paul Valéry pendant la guerre en tant que personnage qui vit les horreurs de son temps et les aléas de l'âge. Il s'isole dans son appartement en faisant de la contemplation de l'aquarelle de Berthe Morisot une nécessité quotidienne pour survivre aux moments les plus sombres de l'histoire humaine. Le passé ne cesse d'émerger dans son présent et de peser sur sa mémoire: «*Vie guetteuse et immobile. Heures lentes qu'il faut nourrir. Pour ainsi dire se bâfrant de passé, de révolu, de mémoire. Elargissant, rabâchant le temps d'illusions et quelques fois même de bonheurs tenaces*»<sup>348</sup>.

---

<sup>347</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p.38.

<sup>348</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.37.

Jean-Daniel Baltassat reconnaît l'anachronisme qui traverse les œuvres d'art. La narration établit les liens entre les temps et fait de l'œuvre d'art un actant qui affecte le présent et change la trajectoire des personnages. C'est ainsi que Paul Valéry, vivant le malheur de l'époque tragique des crimes de guerre, crée au moyen de sa mémoire un mouvement dialectique et met le passé et le présent en interaction. L'art de Berthe Morisot qu'elle qualifie elle-même de «*l'excès d'amour*» constitue la seule salvation pour le vieil homme, interpelle son présent et remédie à ses maux:

*La permanence de la beauté n'est-elle pas la question des humains depuis que la nature les avait dotés de sens de pensée? L'art, selon le mot de Nietzsche, n'est-il pas la seule présence qui permet de survivance à la vérité? L'humanité ne vit-elle pas que son regard, bien qu'elle ne sache rien voir d'autre que ses songes(ces mots étaient de lui)?<sup>349</sup>*

À la suite de la description de Paul Valéry de l'aquarelle, tout y semble visible, discerné, lu et déchiffré. Il recense les détails représentationnels en tant que signes: «*Poser son regard sur une image de l'art devient alors savoir dénommer tout ce qu'on voit*»<sup>350</sup>. Paul Valéry regarde longtemps les détails saillants de cette toile de peinture, essaye de saisir le mystère de sa transparence. Il cherche une particularité dans cette profusion stylistique qui le rend bouleversé de fond en comble et lui fait naître un sentiment de trouble et de malaise; il se sert des commentaires de l'artiste pour arriver à l'émotion de la peinture et apprivoise son regard à ce qu'il regarde l'aquarelle à travers la réalité de son temps; avec Helena Brovner, le vieux poète reconnaît, tout bien considéré, la mouvance et la complexité du temps esthétique de l'œuvre d'art.

---

<sup>349</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.33.

<sup>350</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.7.

Après la lecture du journal intime de l'artiste par Paul Valéry, la peinture de Berthe Morisot ne cesse d'interpeller le regard du présent. Jean-Daniel Baltassat fait de l'art un actant agissant dans les événements et dans le parcours des personnages. Le vieux poète, vers la fin du roman, changera complètement d'attitude, se lancera dans l'acte et surmonte sa stupeur paralysante en réactivant son corps qui reprend son élan avec Helena Brovner. En effet, il risque la tranquillité fastidieuse et lassante à laquelle il s'habitue et déstabilise sa solitude dépressive et sombre laquelle il s'accoutume pour donner refuge à la juive; celle-ci lui fait part de ses peurs et de ses angoisses. Le vieil homme lui transmet «*l'excès d'amour*» dont elle a besoin; il relit pour elle le journal de Berthe Morisot et lui montre l'aquarelle comme source d'amour dont les effets bouleversent le présent et détruisent l'enclavement temporel. C'est à ce moment que nous observons la contribution de la littérature contemporaine dans la mise en récit de l'expérience anachronique quoique d'une manière fictive. Cette expérience met la littérature artistique au centre de ce mouvement de renouvellement que ce soit de l'histoire de l'art ou de l'histoire de la littérature. Même la fiction romanesque n'est pas à l'abri de l'attraction de l'anachronisme; la littérature semble avoir d'autres potentialités qui peuvent démontrer autrement le concept d'anachronisme.

Le regard de l'œuvre d'art est cher à Jean-Daniel Baltassat; il lui confie une importance à ce que la narration sur l'art ne se complète qu'en focalisant le regard et en faisant de lui le déclencheur des émotions; celles-ci font de l'œuvre d'art une image qui ne cesse de faire événement et qui «*nous parle depuis le passé mais au présent*»<sup>351</sup>.

Le romancier focalise sa narration sur le sentiment qui inspire le regard de l'œuvre d'art et la réaction qu'il fait naître au sein d'une âme en tourment.

---

<sup>351</sup> Guidée, Raphaëlle, «Anachronisme des œuvres d'art et temps de la littérature (ou comment l'histoire de l'art vint au secours de l'histoire littéraire)», *Le partage des disciplines*, LHT n°8, mai 2011, p.5.

C'est ainsi que la réaction devant un autre temps semble le centre de la réflexion de Georges Didi-Huberman sur l'anachronisme qu'il tente d'expliquer:

*Les images, certes, ont une histoire ; mais ce qu'elles sont, le mouvement qui leur est propre, leur pouvoir spécifique, tout cela n'apparaît que comme un symptôme – un malaise, un démenti plus ou moins violent – dans l'histoire. Je ne veux surtout pas dire que l'image est « intemporelle », « absolue », « éternelle », qu'elle échappe par essence à l'historicité. Je veux dire, au contraire, que sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne sera pas dialectisé par l'élément d'anachronisme qui la traverse<sup>352</sup>.*

Devant une image, une trace si lointaine soit-elle, nous sommes inclus indubitablement dans un temps ambivalent, à la fois mouvant et figé, en continuité et immuable. Une œuvre d'art du passé survit à tout, même à ceux et à celles qui la regardent et qui la contemplant, elle continue d'exister. Elle est un cumul des temps et d'une complexité temporelle qu'il est impossible de la soumettre à une linéarité historique chronologique, parce qu'elle nous dépasse. La rencontre avec l'image s'opère dans une multiplicité temporelle, entre le présent et le passé, entre l'expérience humaine et la mémoire. C'est ainsi que le regard d'Helena Brovner posé ingénument sur l'aquarelle définit cette discordance dans le temps historique; son regard actualise les potentialités de l'œuvre d'art et ouvre ses mouvements dialectiques comme en témoigne l'extrait que nous reproduisons intégralement ici pour les besoins de l'analyse:

*Elle tend sa main vers l'aquarelle de Morisot toujours sur le bureau, sous la lampe, cette Lisière, forêt de Fontainebleau de 1893, ce trois*

---

<sup>352</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p.25.

*fois rien de troncs d'arbre, ce prodige de bleu aqueux, de taches vertes, de carmin transparent, de liquidités flottantes, volantes, de transparences qui ont tiré à Berthe ces deux mots impossibles, l'excès d'amour. Mais la feuille entre les doigts d'Helena tremble si fort que Valéry se demande ce qu'elle peut bien en voir. Les larmes maintenant ruissellent dans sa bouche. Les sanglots la secouent tant qu'elle doit reposer l'aquarelle, que le plaid glisse de ses épaules et tombe, pardon, pardon, dit-elle se passant le dos de la main sur la bouche, pardon, cela fait si longtemps. Et le grondement de douleur lui sortant de la poitrine, lui retournant la gorge, elle marmonne encore pardon, pardon, ses doigts s'agitant sur le papier de l'aquarelle, tremblant pour le caresser, et Valéry se disant qu'elle va mêler l'eau de ses larmes à ces troncs, ces verts et ces bleus, demandant, surprise et sans pouvoir s'en empêcher: pardon de quoi? pardon de quoi? Mais Helena secoue la tête sans répondre, ravale ses larmes du mieux qu'elle le peut, écrasant ses lèvres de son poing, murmure je ne sais pas, je ne sais pas. C'est à cause de tout. C'est de voir ces couleurs, ces arbres qui ne sont pas comme des arbres, je ne sais pas»<sup>353</sup>.*

Depuis l'arrivée d'Helena Brovner, les cernes et la pâleur de cette rescapée sont le reflet de ses angoisses et de sa peine. Arrivée chez Paul Valéry, la juive s'efforce d'empêcher ses tourments de sortir et d'exploser. Elle raconte au vieux poète, en gardant son calme et en retenant ses larmes, la disparition de sa famille et la peur de la mort à cause de l'identité juive. C'est alors que le regard de l'aquarelle «*Lisière, forêt de Fontainebleau*» de Berthe Morisot laissera l'émotion déborder. Dès qu'elle pose ses yeux sur l'aquarelle, la jeune juive éclate en larmes et son corps ne cesse de trembler; le silence se conjugue en sanglots qui la secouent ardemment.

---

<sup>353</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, 326-327.

L'aquarelle donne l'opportunité à la douleur de s'exprimer en pleurs qui ont longtemps été réprimés «*cela fait si longtemps*»<sup>354</sup>. Que voit Helena dans l'aquarelle de Berthe Morisot? Voit-elle son enfance échappée, l'excès d'amour dont ne reste que des illusions? Aperçoit-elle l'éphémère de l'instant? Que lui insuffle cette aquarelle qui paraît trouver son chemin vers le présent de la jeune femme ?

Le roman permet la mise en continuité de la surdétermination de l'image en multipliant les regards des personnages captant de différentes sensations et une multiplicité des possibilités. Ceci fait de l'image un réseau indéfini de significations qui ne sont pas figées et univoques. La surdétermination de l'image est stimulée par un événement et son impact sur les affects des personnages. La transparence de l'aquarelle de Berthe Morisot est liée à l'opacité de la guerre; il s'agit d'une association inhabituelle qui actualise l'effet esthétique en déployant le sens qui semble voué à la multiplicité.

La peinture aquatique, la lumière pigmentaire du fond viennent posséder Helena Brovner et annoncent un dénouement qui marque le geste commémoratif d'une expérience renaissant dans l'étendue d'une vie individuelle:

*Helena lui proposa d'aller se recueillir sur la tombe de Manet[...]avant de quitter le cimetière, Helena en parcourra un instant les allées pour trouver sept cailloux blancs. Elle les alignera sous le nom de Berthe Morisot, veuve Eugène Manet[...]ça me plairait bien que Mme Morisot puisse savoir que je suis passée la saluer*<sup>355</sup>.

Deux regards sont alors véhiculés dans le roman; l'un, de Paul Valéry, retient le visible et le lisible et vit dans le trouble à la fois réconfortant et

---

<sup>354</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.327.

<sup>355</sup> *Ibid.*, pp.329-330.

angoissant que lui communique l'œuvre d'art, l'autre, de la juive, saisit l'ineffable et l'invisible et cherche le mystère. Les deux regards différents remodifient la sémiologie de l'œuvre d'art dont les catégories s'organisent autour du «*visible, le lisible et l'invisible*»<sup>356</sup>.

La jeune femme regarde ingénument les couleurs aquatiques des arbres et saisit un paradoxe de visibilité qui correspond aux significations surdéterminées. L'aquarelle fait renaître en elle une arborescence de conflits intérieurs et de sens différents et fait du symptôme le trait qui définit l'ouverture de l'image et met fin à la monopolisation des analyses prédéfinies par l'iconographie et les discours porteurs de connaissances et du savoir de l'histoire de l'art.

Helena Brovner ne s'efforce pas de voir le lisible de l'aquarelle, de discerner les couleurs et les formes, mais son regard émane principalement du dessaisissement. La répétition de l'énoncé «*Je ne sais pas*» met en évidence le non-savoir comme étant un processus pour se laisser emporté par le pouvoir de l'œuvre d'art. La jeune juive paraît bouleversée par l'aquarelle; celle-ci la déstabilise et la désagrège, elle trouve une voie vers son regardeur et l'atteint. La réaction d'Helena en répétant «*je ne sais pas*» exprime explicitement cet état d'inquiétante étrangeté que l'image suscite par sa force d'invisible et d'occulté s'imposant à travers un non-savoir qui fascine. Cette esthétique du visuel et d'invisible remet d'emblée en question le mode cognitif et le savoir sur l'art qui a longtemps placé les images sous la tyrannie de la vision et du lisible. C'est dans le savoir et le non-savoir, l'universel et le singulier, le souvenu et l'oubli, le sens et le non-sens que l'image s'engage dans l'épreuve paradoxale afin de reconstruire son temps esthétique et de permettre au symptôme de faire apparition pour libérer les sens sédimentés ainsi que le confirme Georges Did-Huberman:

---

<sup>356</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.21.



*Les plus belles esthétiques [...]seraient donc les esthétiques qui, pour s'ouvrir tout à fait à la dimension du visuel, voudraient que l'on ferme les yeux devant l'image, afin de ne plus la voir, mais de la regarder seulement, et ne plus oublier ce que Blanchot nommait « l'autre nuit », la nuit d'Orphée. De telles esthétiques sont toujours singulières, se dénudent dans le non-savoir, et n'hésitent jamais à nommer vision ce que nul éveillé ne voit*<sup>357</sup>.

Le non-savoir n'est pas pris en contradiction avec le savoir sur l'art, au contraire, il fait partie du processus de la phénoménologie du regard du visuel. Le non-savoir est une attitude que le regardeur adopte pour se dénuder de tout le savoir captif de l'image et pour détruire la souveraineté du savoir. Ceci fait, le regardeur se trouve désorienté et désœuvré devant une image qui devient plus proche de lui comme l'explique Georges Bataille: *«Le non-savoir dénude. Cette proposition est le sommet, mais doit être entendue ainsi : dénude, donc je vois ce que le savoir cachait jusque-là, mais si je vois je sais. En effet, je sais, mais ce que j'ai su, le non-savoir le dénude encore»*<sup>358</sup>.

L'actualisation de l'aquarelle par le regard affective révèle dans l'œuvre d'art le visuel; celui-ci crée une réversibilité du temps et une voie par laquelle l'œuvre d'art arrive au présent, le secoue, communique avec lui et l'affecte. Le regard de l'œuvre d'art met, dans ce cas là, en évidence l'hétérogénéité des temps et ne s'exprime que dans la tension déconstructiviste de la non-contemporanéité.

La littérature devient un lieu où les écrivains se livrent au désenclavement des savoirs et réapproprient le non-savoir pour déployer leurs nouvelles visions des œuvres d'art. C'est dans ce projet littéraire de l'écriture de l'histoire de l'art que Jean-Daniel Baltassat se dissocie de sa position de

---

<sup>357</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.421.

<sup>358</sup> Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978, p.52.

l'érudit pour rejoindre celle du « *modeleur, l'artisan, l'auteur et l'inventeur du passé qu'il donne à lire* »<sup>359</sup>. La description du tableau dans le roman semble en complète rupture avec l'histoire de l'art qui se donne l'autorité de passer en revue, de cataloguer et d'interpréter des objets et des œuvres d'art.

L'anachronisme se dérobe à la concordance des temps et refuse d'être soumis à un référent historique. C'est ainsi que Jean-Daniel Baltassat fait du regard le seul élément duquel dépend l'œuvre d'art. Sa visibilité n'est lisible que lorsqu'elle est touchée par l'instance affective du regard. L'anachronisme, mis en œuvre dans le roman, se situe au niveau du visuel et de l'émotion. La toile de peinture parle de l'actualité du personnage et le regard d'affect actualise l'aquarelle à ce qu'elle appartienne à un temps hétérogène du présent et du passé. Dès lors, le regard comme affect, fait venir le passé de l'aquarelle dans un temps du présent. L'œuvre d'art contient de la mémoire; elle est destinée à être transformée par le regard comme opérateur psychique et propose un nouvel avenir. À travers le regard d'Helena Brovner et de son maintenant visuel, l'aquarelle cesse d'être figée dans sa signification. C'est dans cette rencontre où se manifeste l'anachronisme et l'appariation d'une latence mis en tension avec le maintenant. Au moyen du double regard de Paul Valéry et d'Helena Brovner porté sur l'art de Berthe Morisot, la peinture échappe à l'inscription et à la représentation du temps historique: «*La nécessité de l'anachronisme [...] semble interne aux objets mêmes-les images-dont nous tentons de faire l'histoire*»<sup>360</sup>.

L'expérience visuelle paraît un élément primordial dans l'anachronisme de Georges Didi-Huberman et semble revêtir une importance pour Jean-Daniel Baltassat qui essaye, à travers la confrontation des temps et des regards, d'activer l'expérience du maintenant. L'auteur situe l'anachronisme

---

<sup>359</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p.6.

<sup>360</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, les Éditions de Minuit, 2000, p.10.

à l'interaction du regard et de l'œuvre d'art. Il libère le réprimé et le refoulé; les latences surgissent à travers le regard par lequel le présent s'immisce dans le passé en créant un temps dialectique, celui de l'anachronisme ainsi que l'explique Georges Didi-Huberman:

*Devant une image - si ancienne soit-elle -, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peut que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du «spécialiste».  
Devant une image - si récente, si contemporaine soit-elle -, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise<sup>361</sup>.*

---

<sup>361</sup> Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, les Éditions de Minuit, 2000, p.10.

*Troisième partie: modalités  
fictionnelles et hétérogénéité stylistique  
dans les romans sur l'art de Jean-  
Daniel Baltassat*

## **I. Le roman contemporain sur l'art : vers une poétique de l'intergénéricité et de l'hétérogénéité stylistique**

### **1. Hybridité et intergénéricité dans l'écriture baltassienne**

Comme l'attestent les romans de Jean-Daniel Baltassat, l'écriture de celui-ci témoigne d'une diversité thématique et stylistique dont le rapport avec l'art ne demeure pas sans finalité. L'écrivain choisit d'approcher l'histoire de l'art par différentes perspectives historiques et fictionnelles. Il met en œuvre les potentialités littéraires et esthétiques pour remettre en question l'approche historique et linéaire de l'histoire de l'art et ce, en favorisant l'anachronisme et l'hétérogénéité des temps. Il s'agit d'une écriture qui convoque sans doute l'approche révolutionnaire d'Aby Warburg soutenue par des philosophes et des historiens de l'art qui font des notions les plus rejetées par l'école conformiste des atouts privilégiés de leurs approches de l'histoire de l'art.

Dans *L'Atlas Mnemosyne*<sup>362</sup>, Aby Warburg introduit une nouvelle approche de l'histoire de l'art et des images. Il exclut la hiérarchie entre les arts et ouvre les possibilités temporelles entre les différentes images en vue de donner l'opportunité aux symptômes de surgir et de saisir le temps esthétique dans une vision qui prône essentiellement les temps ouverts.

Le désenclavement et la déconstruction des frontières se révèlent centraux dans l'approche de l'histoire de l'art chez Aby Warburg. Cette vision d'ouverture se voit d'une manière notoire dans l'approche qu'adopte Jean-Daniel Baltassat dans ses œuvres littéraires. Il s'agit d'un désenclavement qui s'opère par une écriture spécifique de ses romans sur l'art. Il fait de l'hybridité et de l'hétérogénéité des styles et des discours l'enjeu inhérent de l'écriture contemporaine littéraire de l'histoire de l'art.

---

<sup>362</sup> Warburg, Aby, Trad. Zilberfarb, Sacha, *L'Atlas Mnemosyne (1921-1929)*, Paris, L'Ecarquille, 2012.

La notion du genre et de la violation des frontières génériques prennent une autre ampleur dans la littérature postmoderne. Cette nouvelle réflexion sur la créativité met la notion du genre pur et de son histoire au centre d'une remise en question permanente par les spécialistes ayant pour intérêt l'étude des genres littéraires. L'on se demande alors s'il est possible de continuer de discuter les critères basiques des genres et de leurs frontières? Comme le déclare Henri Michaux dans *L'Époque des illuminés*, «*Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas*»<sup>363</sup>. Cette déclaration limpide ne se limite pas uniquement à Henri Michaux, mais elle constitue le désarroi de tout écrivain ayant voulu faire de son texte un lieu de créativité et d'expression sans que les frontières génériques se dressent comme étant des instructions contrariantes de la liberté romanesque et des variations fictionnelles.

## **2. Le paratexte et l'hybridité**

Dans la théorie des genres, les recherches récentes dans la poétique du genre se heurtent à la complexité d'établir et de fixer des règles définitionnelles strictes. Dans ce sens, Jean-Marie Schaeffer défend le caractère illusoire de toute tentative de classification systématique des genres<sup>364</sup>.

Depuis son émergence en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle, le roman d'artiste s'articule sur une hybridité qui trouve forme et sens dans le récit littéraire et ce, à plusieurs niveaux.

D'une part, la littérature et les arts se distinguent en tant qu'un niveau plus exhaustif de l'hétérogénéité issue d'un croisement entre les genres littéraires et les genres artistiques. La littérature sert alors de support pour déployer

---

<sup>363</sup> Michaux, Henri, *L'Époque des illuminés* - 1938 -1966.

<sup>364</sup> Schaeffer, Jean-Marie , *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989, p.29.

des réflexions sur les arts. À cette hybridité du premier degré s'ajoute une autre de second degré. D'une autre part, le roman d'artiste paraît marqué par un croisement du genre biographique et celui de la bio-fiction ainsi que de l'Histoire. Les genres s'imbriquent et font de la fiction et du réel les procédés hétérogènes de l'écriture littéraire sur l'art, particulièrement sur l'histoire de l'art.

Pareillement, les romans sur l'histoire de l'art de Jean-Daniel Baltassat se caractérisent par une intergénéricité et par une hybridité qui s'articulent sur plusieurs plans. Il paraît important de s'arrêter sur l'hybridité générique qui semble intéresser l'écrivain dans l'approche qu'il choisit pour l'histoire de l'art. Cette approche fait du concept de l'hétérogénéité et du désenclavement l'enjeu basique de son écriture sur l'art. C'est ainsi que nous remarquons une volonté vertigineuse de briser les frontières entre les genres littéraires et de créer des récits dont la porosité générique demeure un trait indispensable à l'écriture littéraire de l'art. Ce choix stylistique de la part de l'écrivain est appliqué remarquablement dans *L'Almanach des vertiges* dans lequel les genres littéraires reflètent l'époque du récit comme si Jean-Daniel Baltassat voulait faire, en parallèle avec l'histoire de l'art, une histoire de la littérature.

*L'Almanach des vertiges* s'ouvre sur un sous-titre révélateur de l'hybridité du roman. «*Premier mouvement Don Giovanni*» tel se lance le sous-titre qui fait référence à l'opéra de *Don Giovanni* de Mozart et de Lorenzo da Ponte. Il s'agit d'une précision para-textuelle qui permet d'émettre des hypothèses sur le roman. Le sous-titre dévoile le caractère hybride sur le plan de la couverture et du paratexte.

L'expression du «*premier mouvement*» peut revêtir plusieurs sens, mais en le reliant à l'opéra musicale, le champ sémantique se rétrécit pour préciser le mouvement musical. Selon *Le Dictionnaire de la musique*, le mouvement est : «*Chaque partie d'une composition musicale, en un sens.*

*En un autre sens, le mouvement désigne l'allure dans laquelle une pièce musicale doit être exécutée. Le mouvement est indiqué par un terme placé au-dessus de la portée, auquel correspond un rythme de battements du métronome»<sup>365</sup>.*

Il est à préciser que le roman *L'Almanach des vertiges* fait partie d'un projet d'une trilogie de trois mouvements qui visent à remonter dans le temps depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle. Ce faisant, le roman met l'accent sur les formes artistiques, culturelles et politiques qui marquent notre Histoire<sup>366</sup>. Jean-Daniel Baltassat adopte la même procédure du mouvement musical dans son projet de trilogie. Chaque mouvement porte sur une forme artistique et sur une nouvelle époque dans la succession temporelle.

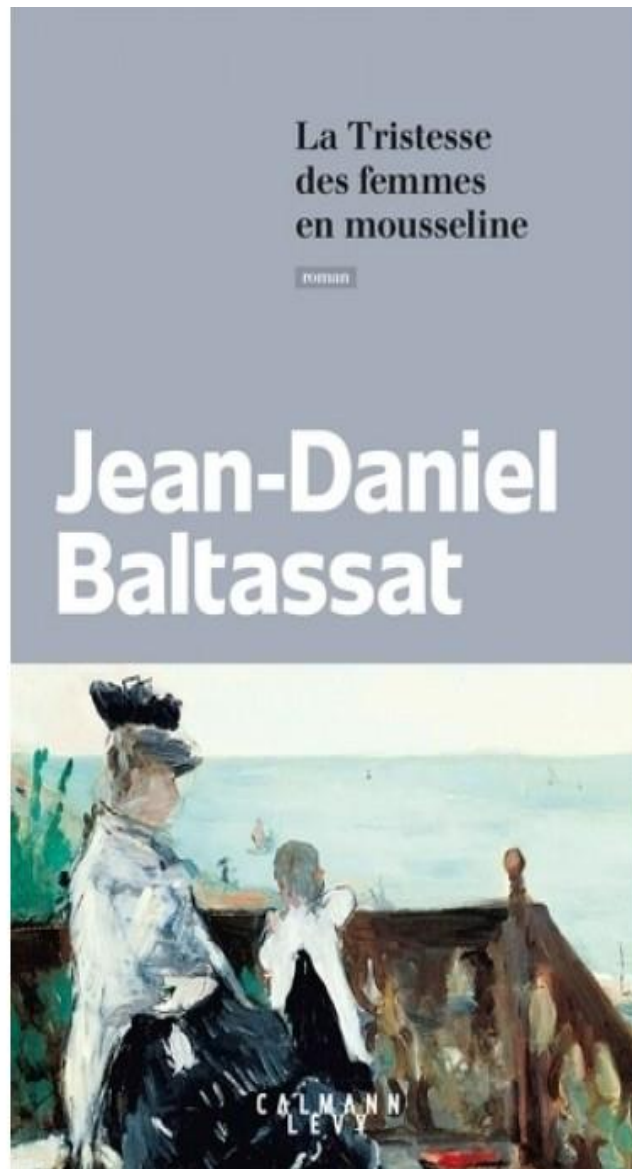
L'étude para-textuelle revêt une valeur majeure dans l'étude de notre corpus et révèle le caractère prééminent de l'hybridité. L'illustration de la couverture semble avoir une importance dans l'étude para-textuelle des romans sur l'art. L'analyse de l'illustration des couvertures se situe généralement dans l'approche de la littérature comparée et de la transposition picturale de l'œuvre littéraire. C'est sur la couverture que l'hybridité prend toute son ampleur et devient l'intersection de l'image et du texte. L'illustration insérée dans la couverture du roman *La Tristesse des femmes en mousseline* (figure 10) représente une peinture de Berthe Morisot. Le tableau de la peintre annonce le projet romanesque de Jean-Daniel Baltassat qui fait de l'art et de la peinture le cœur de son récit. La biographie d'artiste, construite à la fois sur la réalité et la fiction, ne saurait se développer sans la peinture qui étaye ses réflexions, contamine l'écriture littéraire et fait des mots les couleurs de la pensée sur l'art.

---

<sup>365</sup> Pernon, Gérard, *Le Dictionnaire de la musique*, Quintin, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2007, p.309.

<sup>366</sup> Baltassa, Jean-Daniel, interviewé par Morrel, Edmond, <http://www.espace-livres.be/L-almanach-des-vertiges-la>, consulté le 10/09/2020.





**Figure 10** Jean-Daniel Baltassat, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018.

Arrivant au discours péri-textuel du roman *Le Divan de Staline*, le titre connote, à son tour, une hybridité qui trouve sa place dans les procédés de l'écriture historique. Le titre comporte un oxymore latent qui met dans le même énoncé deux mots de connotations incompatibles, en l'occurrence, le roman sur les derniers mois de la vie de Staline et sur l'art soviétique.

Il paraît que le statut politique de Staline et sa vision dictature fait de lui l'un des personnalités politiques qui font l'objet de plusieurs ouvrages historiques et œuvres littéraires. Cependant, le titre du roman «*Le Divan de Staline*» joint le personnage historique et politique au substantif «divan» qui désigne un meuble appartenant à la vie intime de la personne.

Le titre peut révéler au lecteur un double projet. Le premier concernant Staline en tant que personnage historique et le second concernant une face intime de sa vie où la fiction semble avoir un rôle fondamental dans l'écriture du roman.

Il semble que la forme d'hybridité unissant la fiction et la réalité est un processus essentiel qui tisse le récit du début jusqu'à la fin; cette écriture hybride sera développée dans le prochain axe.

L'étude para-textuelle des romans de Jean-Daniel Baltassat montre que l'hybridité générique et stylistique constitue un enjeu fondamental dans l'écriture littéraire de l'histoire de l'art. L'hybridité évoque la déconstruction de la structure romanesque pour arriver à une nouvelle pensée du roman sur l'art permettant, en même temps, de penser l'hétérogénéité de l'histoire de l'art.

### **3. L'écriture hybride de Jean-Daniel Baltassat à la croisée des genres intercalaires**

#### **3.1. *La Tristesse des femmes en mousseline*: la fiction biographique aux multiples formes discursives**

Étudier les manifestations de l'hybridité dans les romans sur l'art contemporains se confronte à la question du genre lui-même qui se développe sur une hybridité unissant la littérature et l'art. L'hybridité générique et stylistique se présente en tant qu'une spécificité du genre du roman sur l'art faisant d'elle une question d'essence.

Vu le contexte du roman d'art du XXI<sup>e</sup> siècle, il paraît légitime d'élargir le champ d'investigation en s'appuyant sur l'évolution du roman d'artiste depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et de se pencher de près sur les mécanismes d'écritures que les écrivains adoptent et de vérifier la place de l'hybridité dans l'écriture sur l'art.

Dans les œuvres littéraires de notre corpus, la question des relations qu'entretiennent la littérature avec les arts et la réalité avec la fiction dans l'écriture de l'histoire de l'art et dans le roman biographique de l'artiste est amplement posée. Avec l'émergence du roman sur l'art, la littérature marque l'entrée des récits personnels notamment le journal intime, les lettres et les correspondances, les récits et les discours des savoirs sur l'art et la critique d'art. L'approche employée pour aborder les romans sur l'histoire de l'art de Jean-Daniel Baltassat invite à réfléchir indubitablement sur la notion-clé de l'hybridité d'autant plus qu'elle fait partie de la thématique centrale des romans sur l'art.

Dès le XX<sup>e</sup> siècle, l'évolution du roman d'artiste et de l'histoire de l'art développe les théories de fictions et de la fiction biographique afin que les romans se construisent sur l'entrelacement de la fiction et de la réalité, des

faits factuels et des faits fictionnels sans altérer la visée épistémologique du savoir sur l'art.

Cependant, les romans, objet de notre étude, s'apprêtent à une complexité relative à leur statut générique. Cette complexité relève de l'intention de briser les frontières entre les genres et de déconstruire les canevas des monographies et des biographies qui sont en pratique depuis *Les Vies* de Vasari<sup>367</sup>. En effet, *La Tristesse des femme en mousseline* se voit, dès la première lecture, comme un carnet intime où Berthe Morisot raconte les moments intimes de sa vie, à travers des correspondances entre l'artiste et ses membres de familles et ses amies. Ce carnet est intercalé par l'intrigue encadrante de Paul Valéry en 1945, qui est à l'origine de la narration du journal intime de Berthe Morisot. C'est dans cette optique que nous nous demandons s'il s'agit d'une biographie de Berthe Morisot. La réponse ne sera jamais tranchée du fait que l'intrigue encadrante de Paul Valéry est une fiction qui se mêle à une écriture du carnet intime de Berthe Morisot constitué aussi de mélange de fiction et de documents historiques. Parler d'une monographie dans le cas de *La Tristesse des femmes en mousseline* ne semble pas pertinent dans la mesure où le roman s'apprête à incorporer plusieurs genres à la fois. Nous y trouvons la biographie, puisque le roman se base sur les correspondances de Berthe Morisot, sur une documentation sur sa vie et sur un carnet intime existant de la peintre. Cette documentation rend le genre de la biographie encore pensable mais jamais indépendant des autres genres.

---

<sup>367</sup> *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (titre original de la première édition en italien : *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*), couramment abrégé en *Le Vite* ou *Les Vies*, est un ouvrage écrit en toscan au milieu du 16<sup>e</sup> siècle par Giorgio Vasari et consacré à plus de 200 artistes de la fin du 13<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine, dont beaucoup de Florentins. Paru initialement en 1550 à Florence, puis, largement remanié, en 1568, il est considéré comme un des textes fondateurs de l'histoire de l'art : il s'agit en effet de la première histoire générale de l'art moderne produite en Europe.

Il est question également d'une fiction biographique où l'imagination joue un rôle important pour tisser la vie intime de Berthe Morisot. Ceci est justifié par la note insérée dans le péri-texte du roman dans lequel l'écrivain confirme que le carnet est un mélange de fiction et de réalité laissant le lecteur perplexe devant les parties imaginaires et les parties documentées. À côté du carnet intime, mélangeant la fiction et la réalité, le récit-cadre se situe dans une autre époque, où Paul Valéry est le personnage central chargé de lire le carnet intime hérité de la peintre.

La distinction entre le récit principal de Paul Valéry en 1945 et le carnet intime de Berthe Morisot à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle met la question de l'hybridité au centre du roman. Au niveau formel, la distinction est notoire dans la mesure où l'auteur procède par mimésis formelle à laquelle se soumet le carnet intime que Michal Glowinski définit comme «*Une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire*»<sup>368</sup>.

Le carnet de Berthe Morisot est écrit, en effet, à la manière d'un journal intime avec des mots barrés et des notes séparées. La mimésis formelle caractérise aussi l'utilisation de la forme de la lettre qui se distingue clairement du premier récit en prose narrative. Selon Michal Glowinski, la mimésis formelle s'applique généralement sur les récits à la première personne. Ce trait formel particulier que nous définissons comme hybridité marque le genre du roman d'artiste en associant la fiction à la réalité et la biographie au roman.

*La Tristesse des femmes en mousseline* s'ouvre sur plusieurs formes discursives antinomiques à savoir la narration à la troisième personne dans le récit encadrant de Paul Valéry et la forme discursive relative à la

---

<sup>368</sup> Glowinski, Michal, «sur le roman à la première personne», dans *Poétique*, n<sup>o</sup> 72, novembre 1987, p.500.

narration à la première personne, en l'occurrence, le journal intime et l'écriture épistolaire. Ces deux dernières formes discursives constituent l'intrigue enchâssée qui n'est pas moins importante que le récit encadrant. Elles font l'objet d'une interaction entre la première histoire et la seconde produisant une tension comme résultat de cette imitation que Michal Glowinski décrit ainsi qu' : *«une collision violente de règles hétérogènes. Dans l'opération, la forme qui accomplit l'imitation joue un rôle actif, car, sous l'apparence d'une reproduction plus ou moins complète, elle introduit les éléments 'imités' à l'intérieur du champ que régissent ses structures propres»*<sup>369</sup>.

Cette alternance entre deux formes discursive et narrative au sein du même roman reste l'enjeu essentiel de Jean-Daniel Baltassat sans que le lecteur se perde entre le carnet écrit en XIX<sup>e</sup> et le récit de Paul Valéry en 1945. Il est à noter que dans le processus de cette mimesis formelle, l'imitation n'est pas appliquée comme assimilation totale qui transforme le texte imité au modèle d'origine. Les structures du roman apparaissent donc et créent au même temps une tension et une signification. Le roman fictionnalise le carnet intime et en fait un espace romanesque où entrent en osmose le fictionnel et les faits historiques de la vie de Berthe Morisot.

Jean-Daniel Baltassat fait des va-et-vient entre les deux histoires et maintient le lien qui unit le récit, le journal intime et les correspondances. Les événements du récit-cadre de Paul Valéry donnent un sens au carnet de Berthe Morisot. Le «je» de cette peintre devient le «je» de Paul Valéry et s'y identifie. Cette femme artiste réussit donc à surmonter les obstacles de son époque et les angoisses de sa personnalité. Le lien est aussi maintenu par les commentaires et les souvenirs de Paul Valéry par lesquels il enrichit sa lecture du carnet de Berthe Morisot. C'est ainsi que le «je» de la peintre

---

<sup>369</sup> Glowinski, Michal, «sur le roman à la première personne», dans *Poétique*, n<sup>o</sup> 72, novembre 1987, p.500.

se rencontre avec le «il » du vieux poète dans la même page sans que le mélange des formes discursives et narratives ait un effet bouleversant sur le lecteur:

*Dans son dos, en peu de temps le crépuscule a tout cédé à la nuit[...]Sous la lampe l'aquarelle de Morisot -Lisère, forêt de Fontainebleu, août 1893 - est toujours dans sa marie-louise brunie[...]Un souffle du fond du monde, une transparence de l'au-delà pourrait-on dire. Trois fois rien. Un prodige [...]mots écrits par Morisot peu de jours après avoir peint ce prodige d'aquarelle: À Valvins. Temps d'été, barque et douceur des Mallarmé. Hier matin, promenade avec Julie et M. le long de la Seine puis en lisière de la forêt. [...]L'une d'elles m'a paru plus valable que les autres. Elle ne ressemble à aucune lisière véritable d'aucune forêt. À rien ce qu'ont pu faire ces messieurs sur le même sujet[...]. Les mots (je les avais oubliés aussitôt remise au travail) me sont revenus, les mêmes, aussi peu sensés et compréhensibles: l'excès d'amour. Tout est donc bien là comme avant l'appel de Mathilde, et portant l'envie vient de dire que plus rien n'est là. Pas même ces deux mots, l'excès d'amour[...]Mais quelle importance maintenant que la stupeur seconde la nuit pour tout envahir, même chez lui Valéry?<sup>370</sup>.*

Dans cet extrait, nous assistons à l'interférence des deux histoires: la première encadre la seconde et forment l'intégralité du roman. Paul Valéry contemple l'aquarelle de Berthe Morisot dans son appartement en 1945, il est bouleversé par la beauté de ce prodige de peinture; il commence à décrire l'aquarelle de «Forêt de Fontainebleau» à l'image d'un esthète passionné de l'art et connaisseur de la peinture tout en projetant ses émotions troublantes suscitées par les circonstances assombries de son

---

<sup>370</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, pp.17-18.

époque. L'affection que lui inspire cette aquarelle ouvre un flux de souvenirs qui inondent son présent. Entouré de plusieurs traces, Paul Valéry commence la tâche romanesque que l'écrivain lui assigne et entame la lecture d'un papier dans lequel Berthe Morisot raconte les circonstances de la création de l'aquarelle. Il s'agit d'une histoire à la première personne par laquelle Berthe Morisot explique que cette toile de peinture aquatique ne ressemble pas à ce qu'elle a eu l'habitude de peindre. Cette toile de peinture constitue une transition dans sa création et dans sa volonté de s'affranchir des modèles que fixent les messieurs peintres.

Le roman d'art contemporain du XXI<sup>e</sup> siècle se situe au carrefour du chemin où il assure d'une part la continuité d'un héritage qui s'inscrit dans la lignée d'une tradition littéraire de ce genre au XIX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, il approfondit et développe les pistes parcourues tout en explorant les expériences les plus récentes de la littérature artistique. Jean-Daniel Baltassat met en œuvre les enjeux d'un topos spécifique au roman d'artiste celui de l'atelier du peintre. Il constitue un lieu symbolique et une mise en scène du travail d'artiste en tant qu'un moyen pour matérialiser la création artistique et son mystère.

Le motif de l'atelier du peintre est un élément crucial dans le développement que connaît le genre au XIX<sup>e</sup> siècle. Chez Honoré de Balzac est un lieu suggérant une création mystérieuse où Frenhover réalise la toile de *La Belle Noiseuse*, œuvre parfaitement peinte, et s'achève par sa destruction et celle du lieu. L'atelier revêt aussi une importance chez Marceline Desbordes-Valmore dans son roman *L'Atelier d'un Peintre* (1833) dont le titre se fait clairement l'écho. Dans *Manette et Salomon* (1867) des Frères Goncourt, l'atelier devient le lieu où l'artiste est présenté dans l'accomplissement de son travail artistique.



Sans doute est-ce aussi le sens que prend l'atelier dans le roman de Jean-Daniel Baltassat consacré à la vie d'une peintre réelle. L'aquarelle de «Forêt de Fontainebleau» est présentée dans le roman en tant qu'un grand chef d'œuvre de Berthe Morisot dont la création se fait d'une manière mystérieuse. La coïncidence, la sensibilité et l'émotion sont les éléments d'une création qui s'exerce sur le mode de l'intimité et du génie. La quintessence de l'art et la force de la peintre se trouvent dans cette toile de peinture, ce qui fait du discours de sa genèse et de sa création une manière pour percer le mystère de sa force secrète. L'atelier s'affranchit alors du lieu ordinaire, clos et fermé à celui d'un atelier du paysage, en plein air, ouvert où le contact avec la nature semble manifester une corrélation intime.

À travers l'écriture du journal intime, Jean-Daniel Baltassat crée un motif littéraire de l'atelier par lequel la fiction assure un discours sur l'art et sur sa révélation consistant à la découverte de la pratique artistique. Il décrit l'atelier du paysage qui semble lier l'art à la vie extérieure et développe la narration à propos de cette aquarelle qui ouvre des possibilités de significations chez ceux qui la regardent. Le carnet intime prend la forme d'un essai personnel au fonction didactique où le discours sur l'art se fusionne avec la narration. Berthe Morisot y mène une réflexion sur sa propre création, elle se représente dans l'exécution de sa toile au milieu de son atelier à l'extérieur. La peintre ôte le voile sur le mystère de sa toile, celui de l'excès d'amour que les personnages, avec un œil émotionnel, essayent de saisir ce qui est au delà du visible. La toile de peinture atteint les limites de l'humain et révèle l'intensité de la présence mystérieuse de la vie en rapport avec l'univers des personnages, celui de l'instant éphémère avec ses brises d'euphorie et d'effroi. Paul Valéry médite longtemps sur cette aquarelle aux nuances lumineuses comme source de trouble. Il y voit la révélation de l'âme du monde et le sens de la vie. Le tableau suggère la palpitation d'une force mystérieuse que le vieux poète semble sur le point

de découvrir et de saisir, une quête de révélation qui n'est réalisée qu'au terme de son parcours diégétique, celui du dénouement du roman.

La création artistique chez Berthe Morisot est celle d'une création de soi, elle s'opère sur un paradigme du moi et de l'individualité. Elle crée et se construit à la fois, elle découvre son talent et elle se découvre. Il s'agit de son parcours vers une construction identitaire artistique et de sa propre singularité.

Ici se manifestent les liens entre la littérature et la peinture qui semblent entretenir une relation circulaire. L'expression de «*l'excès d'amour*» devient un potentiel fort d'inspiration qui a transformé le regard de la peintre porté sur la vie. Avec les mots, elle atteint le cœur de l'existence et arrive à les transformer en formes et en couleurs. La peinture et les mots semblent avoir un esprit commun de création malgré la différence de leurs particularités esthétiques.

Le «il» de Paul Valéry et le «je» de l'artiste peintre trouvent leur fusion à travers l'aquarelle qui constitue pour eux l'excès d'amour. Cette forme d'hybridité ne consiste pas à faire du récit-cadre une introduction à l'histoire enchâssée pour donner la priorité au propos de l'artiste. Elle maintient, au contraire, le lien tant au niveau formel qu'au niveau thématique. Paul Valéry constitue le témoin et le commentateur de l'art de Berthe Morisot. Il est l'admirateur que ni les années ni la guerre ne lui font oublier le magnétisme et la singularité de cette peintre.

Les circonstances de la vie de Paul Valéry donnent une autre dimension et un autre sens à l'art et à la vie de Berthe Morisot; cela montre à quel point le «il» du vieux poète détient une importance dans l'émergence du «je» de Berthe Morisot et dans la lecture de son carnet. Paul Valéry, avec son intrigue située en 1945, exerce un effet sur la réception du carnet de la peintre dont le vieil homme prend en charge la lecture. Le carnet semble

avoir une autre fonction que celle de raconter la vie d'une peintre; il se transforme, en effet, en un actant agissant dans la vie du personnage Paul Valéry. La peinture devient une thérapie et une source d'euphorie pour le vieux poète; elle lui permet de résister à un monde où le sens de l'amour et de paix périclitent. Les deux personnages, Valéry et Morisot, semblent bouleversés par la même œuvre d'art dont l'impact les unit et les émeut.

Jean-Daniel Baltassat prend le soin d'ouvrir les temps par une hétérogénéité temporelle dans le but de faire ressortir le temps esthétique de l'œuvre d'art et d'enlever la délimitation de son temps historique. Parallèlement à cette volonté, l'auteur veille, d'une part, à ce que les frontières entre les deux histoires soient bannies et détruites et, d'autre part, à ce que le désenclavement des formes narratives et discursives se manifeste dans la fusion du «il» du vieux poète et du «je» de la peintre.

Il aménage le roman pour que le carnet intime de Berthe Morisot soit développé parallèlement avec le premier récit de Paul Valéry sans que la transition d'une histoire à l'autre soit une tâche éreintante pour le lecteur. La particularité générique réside dans la multiplicité des formes discursives qui s'entremêlent sans perdre le fil conducteur. L'hybridité romanesque interne paraît également s'étaler sur le récit encadrant. En effet, le récit à la troisième personne alterne avec les notes de Paul Valéry sur l'art de Berthe Morisot qu'il a prises des années avant. Elles s'inscrivent dans une complexité temporelle et dans une diversité générique et diégétique du roman. Ces notes qu'il relie avec son présent diégétique sont proches d'une critique d'art ou des premières impressions d'un admirateur. L'histoire encadrante connaît une diversité temporelle qui vacille entre le présent du vieux Paul Valéry dans son appartement et les mémoires de sa jeunesse et de son enfance. La diversité générique des intrigues se basent généralement sur les mémoires de Paul Valéry et sur ses impressions qui remontent à

l'époque de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La narration des deux histoires est prise en charge à la fois par le narrateur extradiégétique et par Paul Valéry:

*L'assemblage consistait en trois cadres occupant une cloison de biais sous le jour de la rue, trois tableaux contenant Berthe Morisot: Morisot la peintre et Morisot modèle sous la main d'Edouard Manet. [...] La plus grande des trois peintures de l'assemblage (selon le mot de Régnier) est de Manet. Titre: Le repos. Sujet: Mlle Berthe Morisot étalant sa belle jeunesse sur un canapé lourd de velours lie-de-vin [...] Au premier regard la robe est grand morceau...Certainement l'effet du pli sur pli blanc, pailleté d'éclats, conduit à la pensée du sexe. Tout est fait pour qu'on y perde son regard<sup>371</sup>.*

L'extrait témoigne de l'écriture hybride qui s'étale sur une intrigue complexe. L'intrigue connaît des passages dont la narration n'est relative ni au présent de Paul Valéry ni à ses mémoires. À l'intérieur de la première intrigue émerge une autre forme discursive, celle des notes d'impressions sur l'œuvre d'art. Les impressions de Paul Valéry, en regardant les deux tableaux de la peintre Berthe Morisot et d'Edouard Manet, se traduisent par le pronom indéfini «on». La forme narrative se métamorphose alors en une critique d'art. La diversité générique semble donc se rapporter à la thématique du roman. Les réflexions sur l'art et les impressions sur les toiles de peinture sont également livrées par d'autres personnages artistes et critiques d'art dont le vieux poète se souvient encore.

Dans le roman sur l'art, le discours narratif alterne avec le discours sur l'art rendant le projet romanesque un lieu où prospèrent l'hybridité générique et discursive .

Le récit-cadre alterne des formes narratives et discursives et des temps différents relatifs à la mémoire de Paul Valéry. Le vieux poète se souvient

---

<sup>371</sup> Baltassat, Jean-Daniel , *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, pp. 55-56.

de sa jeunesse au sein de la communauté artistique que fréquente Berthe Morisot notamment Stéphane Mallarmé, Edouard Manet, Edgar Degas à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les souvenirs sont déclenchés à travers les traces écrites, des billets et des lettres que Paul Valéry garde toujours. Ceci fait du récit des souvenirs un lieu où les formes d'écriture personnelle s'étendent. Le romancier emploie la première, la troisième personne et le pronom indéfini «on» et construit une hybridité par laquelle s'impose la veine anti-romanesque qui se manifeste dans l'insertion des lettres et des notes personnelles. L'écrivain emploie conjointement un mode de narration des lettres et un récit narratif rédigé à la troisième personne et au pronom indéfini «on»:

*Le lendemain, on reçoit un billet de sa main:*

*Voulez-vous, mon cher Valéry, sur un sujet de votre curiosité, nous voir à la maison, sur les quatre heures, vendredi prochain le 27: pas un mot de vous et c'est oui.*

*Votre main, très fort.*

*Stéphane*

*Mallarmé»<sup>372</sup>*

*«Il boit son thé tandis qu'on ouvre l'enveloppe. Elle contient quatre feuillets courts, noirs d'encre et de l'écriture de Berthe que l'on ne connaît pas encore.*

*Rue Weber, 24 nov.*

*Cher ami,*

*Vous voilà avec mon écriture sous les yeux alors que vous venez de descendre mon escalier. [...] Auriez-vous pour nous, m'aviez-vous demandé en mars, un mot, une phrase qui dirait le poème de votre*

---

<sup>372</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.140.

*peinture?[...] Voilà ce que je peins, ai-je songé: l'excès d'amour...Vous saurez bien mieux que moi en tirer le sens qu'il convient si jamais il y en a un.*

*A vous, mon bon ami, en amitié sereine,*

*Berthe Manet<sup>373</sup>.*

Dans cette lettre de quatre pages, Berthe Morisot explique à Stéphane Mallarmé le sens de sa peinture qu'elle résume dans l'excès d'amour. La lettre prend la dimension intime et constitue un discours artistique et un savoir sur l'art. C'est dans ce sens que les lettres ne constituent pas de simples correspondances de la vie personnelle des personnages mais, elles possèdent une fonction didactique du savoir sur l'art et sur la peinture de Berthe Morisot.

Dans *La tristesse des femmes en mousseline*, la pluralité des points de vue marque l'hétérogénéité des énoncés. La polyphonie caractérise l'écriture de Jean-Daniel Baltassat par laquelle plusieurs instances discursives se superposent, racontent et établissent une interaction verbale sur la vie de l'artiste et sur son art.

Le discours de la trace, en l'occurrence les écrits hérités de la peintre Berthe Morisot, s'apprête à une polyphonie de l'entre-temps ; le sens du discours de l'artiste en tant qu' énonciateur dans le passé des événements de l'histoire appartenant au « déjà-dit », s'actualise au temps de l'énonciation, se configure et se mêle avec celui de Paul Valéry en tant que locuteur-sujet et avec le narrateur qui, les deux assurent l'acte d'énonciation. Le clivage énonciatif s'abolit complètement. La narration des événements est prise en charge à la fois par Paul Valéry et par le narrateur extradiégétique omniscient dont les statuts se mêlent et se confondent.

---

<sup>373</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, pp.141-144.

Le roman présente le monologue presque inépuisable de Paul Valéry; les propos de celui-ci constitue l'interprétation des tableaux et des écrits de Berthe Morisot et cherchent à comprendre la force mystérieuse de son art. Les écrits de la peintre font partie de l'univers intérieur du vieux poète; celui-ci actualise le discours de Morisot et l'approprie, lui donne une autre existence et lui accorde une temporalité en continuité en créant une interrelation entre le passé et le présent.

Dans le récit encadrant, Paul Valéry devient, dans plusieurs passages, le sujet-parlant selon Oswald Ducrot en tant que personnage subjectif dont les propos sont dotés d'une «*hétérogénéité énonciative*»<sup>374</sup> articulant d'autres points de vue.

Plusieurs instances discursives racontent les faits et prennent en charge la narration du récit. L'extrait paraît tel qu'une mosaïque énonciative et polyphonique qui, à la place de créer une incongruité dans le texte, assure une pluralité et une trans-interactivité. Berthe Morisot devient un énonciateur ou un être-discursif dans le discours de Paul Valéry; celui-ci devient sujet-parlant et interprète la voix de la peintre et l'actualise. L'artiste femme est à la fois sujet-parlant dans son journal intime et dans ses lettres appartenant à une autre date et elle est un être-discursif dans le discours de Paul Valéry. Ce dernier se transforme en un «*modus*»<sup>375</sup> qui assure un jeu d'action et de réaction, ramène son énoncé au maintenant de locuteur-parleur, lui accorde une nouvelle configuration et une continuité temporelle.

L'énoncé de Berthe Morisot n'est plus unilatéral et figé dans l'acte énonciatif où il était transmis. Sa lecture et son interprétation par le vieux

---

<sup>374</sup> Authier-Revuz, Jacqueline, «Hétérogénéité (s) énonciative (s)». In *Langages*. n°73, 1984, 98.

<sup>375</sup> Bally, Charles. ([1932] 1965). *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke, 1965, pp.31-36.

poète le rend diversement muable, agissant, transversalement modifiable et susceptible d'équivocité.

Le flou s'abat sur le récit aux genres intercalaires où le statut du narrateur change sans réserve. Différents rythmes ponctuent la trame narrative qui se transforme en un lieu d'interactivité au diapason avec la vision hétérogène de l'écriture contemporaine de l'histoire de l'art.

La polyphonie dans le roman d'art devient un processus complexe. Elle sert la vision à la fois déconstructive de la linéarité du discours historique et constructive d'une vision qui se base essentiellement sur l'ouverture interactive des genres et des formes discursives, sur le dialogue entre les époques et sur une pluralité des points de vue et des voix.

Jean-Daniel Baltassat procède par interférence dans l'organisation des histoires. À l'exemple de ces extraits, nous remarquons que le texte n'est pas divisé en chapitres en fonction d'une forme narrative ou discursive unique pour éviter d'importuner le lecteur. Il choisit de procéder par fragmentation comme le montre les exemples ci-dessous où se côtoient le récit à la troisième personne, les lettres et les extraits du carnet intime. Il s'agit d'un va-et-vient entre la première histoire encadrante et la seconde. Celle-ci reste tributaire de la première. Ses ondes influent encore le présent de Paul Valéry et agissent sur les événements et changent les faits. Cette inclusion des formes narratives et discursives au sein du même texte romanesque est une spécificité de l'écriture de Jean-Daniel Baltassat (figure 11) que nous observons aussi dans les romans *L'Almanach des vertiges* et *Le Divan de Staline*.



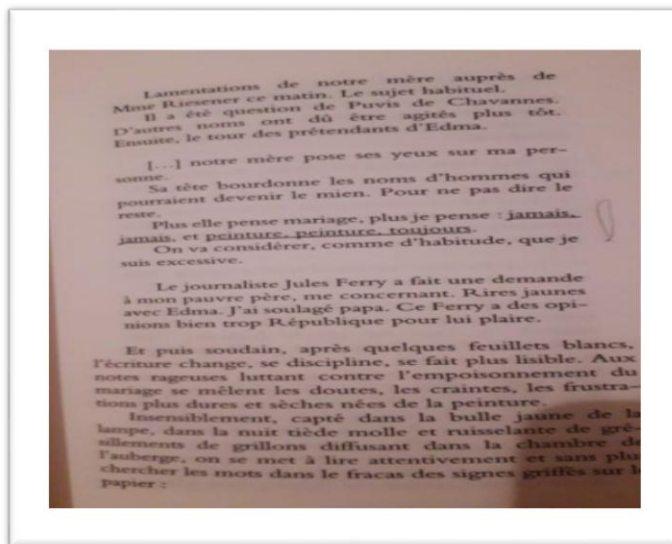
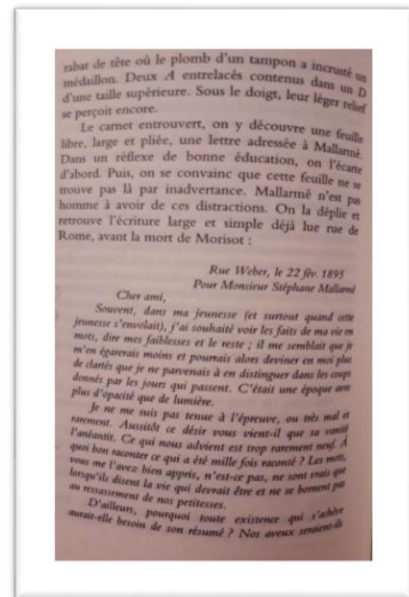
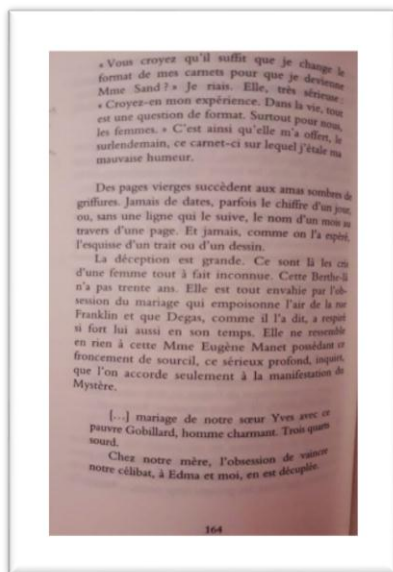


Figure 11 Jean-Daniel Baltassat, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, pp. 160-165.

Cette composition complexe est due à la porosité des genres littéraires et des formes du discours. Le récit se combine avec la forme épistolaire et les mémoires de Paul Valéry intégrant le discours sur l'art, l'anecdote et les extraits de poésie. La trame narrative se fusionne aussi avec le mélange du romanesque, le contexte historique de la seconde guerre mondiale, la découverte des camps de concentration des juifs en 1945 et l'affaire Dreyfus en 1897. La présence de l'Histoire est fort visible dans le roman. La vision des témoins historiques et fictifs forment des témoignages quasi authentiques. L'impact de la guerre est représenté à travers le pessimisme qui s'abat sur les personnages Paul Valéry, son amie Mathilde et Helena Brovner.

Le roman se distingue alors par un aspect protéiforme. Il en résulte une fragmentation où le récit, les mémoires, les notes, les lettres, les billets, la critique d'art et le discours artistique se conjuguent avec une profusion de repères temporelles qui s'entremêlent et interfèrent. Les frontières entre les formes narrative, discursive et générique demeurent poreuses. Le carnet intime et les correspondances entre les personnages s'allient avec le récit narratif et donnent au texte la dimension intime du roman sur l'art. L'art fait partie de l'expérience humaine en le mettant face à la guerre, à l'inhumanité, à la pression sociale et aux angoisses personnelles. Cette vision met l'art face aux vicissitudes de la vie et des temps et fait de l'histoire de l'art une voie pour réfléchir sur la vie et sur la condition humaine où l'art n'a pas le privilège absolu.

### 3.2. L'intergénéricité dans *L'Almanach des vertiges*

L'hybridité romanesque semble aussi décisive dans la genèse de l'histoire du roman. C'est un métissage de texture protéiforme offrant aux écrivains une grande latitude à la fois formelle, structurale et structurelle. « *Si la notion du genre finit avec le XVIII<sup>e</sup>, il est alors possible à l'écrivain d'être réellement créateur, d'être libre", d'écrire dans une forme qui n'a pas de nom* »<sup>376</sup>.

Dans cette vision d'hétérogénéité de l'écriture des romans sur l'art, Jean-Daniel Baltassat tente d'exploiter l'élasticité du roman à même d'assurer une interaction entre les différentes formes. Le roman est susceptible d'inclure dans sa logique narrative d'autres genres canoniques, la littérature, le paralittérature, l'anti-romanesque, le récit, discours et même le scriptural et le pictural. Le genre romanesque se distingue par cette flexibilité qu'exploite chaque écrivain selon les intentions de son projet romanesque sans que ce privilège amène à ouvrir le débat sur le genre pur et sur le genre du roman. C'est ainsi que la question du genre pur est battue en brèche depuis Cervantès, « *l'ut pictura poesis* » et depuis Denis Diderot qui franchit les frontières du roman particulièrement dans *Jacques le fataliste et son maître* (1796)<sup>377</sup>. De plus, la théorie des genres n'a jamais pu donner des traits définitionnels à aucun genre littéraire<sup>378</sup>.

---

<sup>376</sup> Playe, Florence. Les Proses de Pierre Michon : « autobiographie du genre humain » ? Ambiguïté générique et statut du narrateur, *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, Fiction/Non fiction XXI*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, p. 224.

<sup>377</sup> « *Appel du jeu. – Tristram Shandy, de Laurence Sterne, et Jacques le Fataliste, de Denis Diderot, réapparaissent aujourd'hui comme les deux plus grandes œuvres romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle, deux romans conçus comme un jeu grandiose. Ce sont deux sommets de la légèreté jamais atteints ni avant ni après. Le roman ultérieur se fit ligoter par l'impératif de la vraisemblance, par le décor réaliste, par la rigueur de la chronologie. Il abandonna les possibilités contenues dans ces deux chefs-d'œuvre, qui étaient en mesure de fonder une autre évolution du roman que celle qu'on connaît (oui, on peut imaginer aussi une autre histoire du roman européen...)* ». Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.24.

<sup>378</sup> Par référence à Bakhtine, Mikhaïl, dans *Les Genres du discours* (1984), Genette, Gérard, *Théorie des genres* (1986).

Aux confins du roman sur l'art, les œuvres de Jean-Daniel Baltassat, qui puisent dans l'histoire de l'art, occupent une place incontournable dans la fiction contemporaine du XXI<sup>e</sup> siècle. La diversité et l'ambiguïté génériques dépassent la simple question de la forme. Elles se transforment en une prose réflexive d'une fiction qui interroge l'art, l'Histoire et le jeu de la fiction et de la réalité.

La spécificité de l'écriture littéraire de Jean-Daniel Baltassat sur l'histoire de l'art se construit essentiellement sur une vision qui remet en question la linéarité temporelle de l'histoire de l'art et la hiérarchisation entre les arts. Elle se base principalement sur le décloisonnement des frontières entre le passé et le présent, entre l'art et l'humain, ouvre les temps et saisit l'interaction qui en résulte. Cette particularité est aussi notoire dans les procédés stylistiques et dans la particularité de l'écriture que l'écrivain choisit pour concrétiser sa vision de l'histoire de l'art. Dans *La Tristesse des femmes en mousseline*, l'hybridité générique semble l'un des procédés majeurs que l'auteur juge pertinents pour refléter sa visée particulière. Elle s'inscrit d'ailleurs dans la pensée d'Aby Warburg jusqu'à George Didi-Huberman. Cette hybridité générique se poursuit inexorablement dans son roman *L'Almanach des vertiges* d'une manière remarquable et défie ainsi les frontières génériques. Le titre du roman prévient d'*apriori* le lecteur d'un vertige des dates et des intrigues qui risquent de l'emporter.

Le titre de l'œuvre est programmatique. Il annonce de ce fait l'imbroglio romanesque qui se manifeste dans les récits emboîtés, la pluralité des dates ainsi que dans la diversité des genres littéraires. Les genres s'introduisent, en effet, se juxtaposent et s'entremêlent dans les chapitres sans précision ou transition.

Le lecteur bascule ainsi d'un genre à un autre. L'espace romanesque baltassien s'affiche à la fois étanché et détendu: les frontières s'estompent

aussi et les hiérarchies s'effondrent. C'est dans cette optique que nous nous interrogeons sur les finalités de cette écriture intergénérique et sur sa position au sein de l'évolution du roman d'art en général. Comment cette écriture peut-elle affecter l'indication générique «roman» mise en évidence sur la couverture?

Le débat des genres dans le domaine de la littérature devient plus virulent. Cette question interpelle même la quintessence de la littérature en tant que genre majeur à part entière. C'est dans cette même idée que Jean-Marie Schaeffer insiste, dans son introduction, sur la complexité de l'œuvre littéraire et sur le dilemme de la classification. Il souligne par là l'inutilité de vouloir classer et précise l'importance de clarifier les rapports entre les œuvres littéraires<sup>379</sup>. C'est ainsi que nous voulons préciser le rôle de cette hybridité générique dans le roman sur l'art de notre corpus.

*L'Almanach des vertiges* est aussi un manifeste des genres littéraires et des formes discursives qui s'intercalent entre elles. Dans cette œuvre, nous observons une volonté visible d'une vision de désenclavement qui s'étale sur l'écriture littéraire de l'art et qui contamine le genre romanesque. Le roman devient un espace ouvert à adopter une intergénéricité et à créer des liens textuels et génériques. Il est un cas singulier qui donne l'exemple de l'hybridité générique sur laquelle se base l'écriture de l'œuvre. Le genre romanesque établit ainsi une contre face des théories essentialistes et formalistes. La composante romanesque constitue une manifestation des ambitions du projet de Michail Bakhtine<sup>380</sup> et de Jean-Marie Schaeffer. Les travaux des deux théoriciens visent un dépassement des problématiques de classification qui isolent les genres en fonction de leurs modes d'énonciations servant de références dont le roman reste longtemps tributaire.

---

<sup>379</sup> Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est ce que la littérature?*, Paris, Seuil coll. Poétique, 1989, p.184.

<sup>380</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

L'une des spécificités de l'écriture contemporaine sur l'art se manifeste, particulièrement, par l'imbrication des genres littéraires par des écrivains, entre autres Pierre Michon, Jean-Marie Gustave Le Clezio, Pascal Quignard, Stéphane Lambert, etc. Dans le contexte du roman d'artiste du XXI<sup>e</sup> siècle qui se caractérise par sa structure esthétiquement hybride, l'intergénéricité constitue une nouvelle étape dans l'évolution du genre, dépassant les limites de la biographie et de la monographie de l'artiste en général. Jean-Daniel Baltassat interroge les temps face à l'histoire de l'art à travers les nombreuses stratégies scripturales qu'il met en jeu. Le roman réunit harmonieusement des genres littéraires et des arts aux formes poétiques et aux différentes fonctions: roman, théâtre, roman épistolaire, opéra, peinture et musique.

Sans vouloir s'appesantir longtemps sur la théorie des genres littéraires, nous entamons cette investigation depuis la position que prend Jean-Marie Schaeffer relative aux tentatives des théories immanentistes pour en fixer les critères classificatoires intrinsèques et préciser le genre indépendamment du texte qu'il s'apprête à accueillir. Jean-Marie Schaeffer précise que « *le terme roman, par exemple, n'est pas un concept théorique correspondant à une définition nominale acceptée par l'ensemble des théoriciens littéraires de notre époque, mais d'abord et avant tout un terme accolé à des époques diverses à des textes divers, par des auteurs, des éditeurs et des critiques divers* »<sup>381</sup>.

Les œuvres de Jean-Daniel Baltassat s'inscrivent certainement dans un genre littéraire roman sans pour autant répondre aux critères déterminant cette appartenance générique. Au reste, l'écriture de Jean-Daniel Baltassat transcende la classification générique par l'intergénéricité pour laquelle il opte comme choix esthétique. Ce refus de classification générique est perceptible dans *L'Almanach des vertiges*. À cet effet, une relation ambiguë

---

<sup>381</sup>Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est ce que la littérature?*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1989, p.65.

s'établit entre la mention du roman sur la couverture et la diversité générique de l'œuvre qui varie entre roman, roman épistolaire et théâtre. Elle rend ce rapport d'ambiguïté significatif sans que le genre du roman constitue une fin en soi. C'est sur cette transgression générique de la mention para-textuelle, qui d'ailleurs n'est pas gratuite, que tout se joue pour construire la vision de Jean-Daniel Baltassat sur l'histoire de l'art. L'écriture littéraire se fonde foncièrement sur l'effacement des frontières pouvant entraver le déploiement de la stratégie argumentative de l'auteur.

#### **4. *L'Almanach des vertiges*: un dialogisme des genres littéraires**

##### **4.1. Roman épistolaire: les correspondances des temps hétérogènes**

L'intergénéricité du roman prend forme, fond et sens grâce à cet aspect interactif des genres intercalaires, théâtre et roman épistolaire introduits dans un récit traversant toute l'œuvre. Dans un dialogue de virtuosité entre le passé et le présent, Jean-Daniel Baltassat élabore également un dialogue entre les genres littéraires et les personnages. Les textes insérés sont repérables grâce aux indices typographiques qui rendent l'identification des genres aisée. La volonté de l'auteur ne se limite pas à diversifier les genres d'une manière latente, mais à faire de l'intergénéricité une particularité de son écriture.

Les événements du roman se tissent aussi par les correspondances entre l'ancienne maîtresse de Casanova Madame la Baronne de Balt-Farousse, son amie la Comtesse Pachta et Casanova. La forme de la lettre est distincte par rapport au récit. Jean-Daniel Baltassat garde la forme conventionnelle de la lettre qu'il insère dans le roman avec un caractère en italique différent de celui du récit:

*Baronne De Balt-Farousse*

*Pour Madame la Comtesse Pachta,  
Prague, ce 24 septembre 1787  
Comtesse, ma si fidèle amie, j'ai tergiversé une quarantaine d'heures  
avant de trouver la résolution de répondre à votre lettre. L'émotion  
que vous avez réveillée en m'offrant de revoir le Chevalier de Seingalt  
a été moins anodine que je l'eusse aimé [...] Je réclame d'avance la  
belle indulgence de votre affection. Au moins, ne cessez jamais de me  
croire votre plus tendre, plus fidèle et plus douce amie  
Votre Esther pour la vie<sup>382</sup>.*

La correspondance entre les personnages comprend douze lettres. Certaines s'étalent sur quatre pages alors que d'autres sont encadrées et insérées dans le récit pour mieux les distinguer.

Le dialogisme réside dans l'interaction des formes d'énonciation présentes dans l'œuvre où le narrateur prend en charge la narration des événements du récit d'une part, et la lecture des lettres d'autre part. Celles-ci constituent, en effet, l'histoire de la seconde intrigue. Les correspondances sont entre deux femmes dont l'une aide son amie à renouer avec Casanova au moyen d'une rencontre organisée. Ces lettres, qui constituent l'un des ressorts de l'intrigue, sont présentes comme traces d'une vie et d'une passion ancienne dans l'intrigue principale.

Les personnages qui assurent la lecture de ces anciennes lettres se situent au XXI<sup>e</sup> siècle en 2006. Ils lisent, avec la conscience du présent, les passions et la galanterie des siècles passés. L'interaction entre les genres émane d'une manière à créer une ouverture entre les temps à travers la mémoire, l'imagination et les traces qu'Angus Farel garde dans sa malle et à travers les lettres amoureuses lues par la jeune femme du XXI<sup>e</sup> siècle assoiffée d'amour et de désir. Juliette vient de vivre une grande déception

---

<sup>382</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p 18-19.



causée par Franz. Ce dernier manifeste une froideur patente par opposition à la passion chaleureuse du vieux Casanova à l'égard des femmes que l'âge et les années n'ont pas apaisée. Les lettres sont présentées comme authentiques gardant encore l'encre de leurs destinataires, l'odeur de leurs mains et la chaleur de leurs passions. Les correspondances constituent une revue de littérature qui permettent aux personnages du XXI<sup>e</sup> siècle de s'intégrer complètement dans le mode de vie des personnages du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'éveiller leur sensibilité. Elles composent aussi le cadre historique de l'époque. Dans cette œuvre, le contexte historique semble important dans la mesure où Jean-Daniel Baltassat met en évidence la déchéance des passions que le monde mécanique du temps moderne connaît et la survivance d'une passion refoulée dans la modernité. Juliette est décrite également en tant qu'une jeune femme qui aspire à une rencontre, à un événement et à tentative pour laisser apparaître le symptôme. La Juliette de Romeo au désir embrasé substitue à la femme désespérée. Angus Farel joue au séducteur et les intrigues s'entremêlent au niveau des genres et des mœurs. Juliette et l'antiquaire deviennent Casanova et sa maîtresses dont l'aventure amoureuse finit par l'aventure des corps:

*Vous vous souvenez, hier je vous ai dit que j'avais eu une idée? C'était un peu la même chose. Et délicatement, plus craintive qu'elle ne le voudrait parce qu'elle n'a pas encore tout oublié du Franz, elle laisse glisser la serviette de bain. Ce qu'il advient ensuite, il faut l'imaginer. Nombreuses sont les possibilités et aucune n'est à dédaigner<sup>383</sup>.*

Juliette retrouve le courage pour s'aventurer dans la passion à travers les lettres et l'histoire de Casanova et de *Don Giovanni*. Elle arrive à la fin qu'elle désirait, son aventure finit, certainement, par la chair et par la sensualité. Un dénouement heureux pour une Juliette qui traverse les temps

---

<sup>383</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.264.

du passé; elle retrouve en elle le réprimé et le refoulé, la Juliette de l'Histoire.

Les deux intrigues, aux cadres temporels diversifiés, s'entremêlent par la voie des anciennes lettres de 1787 et se développent en parallèle comme deux mondes superposés. À la séparation de la Baronne de Balt-Farousse et de Casanova dans la seconde intrigue, Juliette, personnage de l'intrigue principale, prend l'avion pour rentrer chez elle en France laissant derrière elle et Angus Farel et le lecteur attendre la fin de l'aventure:

*La seule certitude, c'est que lorsque Juliette bouclera son sac pour le voyage du retour, elle y déposera avec soin les deux petits portraits, celui de Joséphine en Point du jour et celui d'Esther, ainsi que sa dernière lettre, offrande de notre Angus Farel: Vous regarderez ça plus tard et ce sera comme si l'on ne s'était dit qu'un au revoir<sup>384</sup>.*

Les lettres qui constituent les traces du passé ne paraissent pas de simples correspondances rangées et pétrifiées dans la malle. Leur impact semble intense; elles sont encore en vie et continuent de disperser leur charme partout grâce au personnage Angus Farel. Ce dernier, détenteur de la mémoire et de l'héritage, ne passe pas sa journée sans ressortir les lettres de leur boîte pour embellir sa journée et celle de Juliette. Les correspondances ainsi que les autres traces du temps de Mozart et de Casanova constituent pour les personnages du XXI<sup>e</sup> siècle une délivrance vers les passions et le mystère. La lecture des lettres déclenche le changement du monde ainsi que le confirme Angus Farel:

*Nous sommes désormais contraints de survivre dans un monde qui ne sait plus supporter le mystère. Un monde dans lequel, il faut en convenir sans excès d'émotion, on réside avec un sentiment d'exil qui ne va pas en s'apaisant.[...]D'une boîte cartonnée à l'intérieur*

---

<sup>384</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.264.

*astucieusement cloisonné, il retire des papiers rêches et raides, aux taches marronnasses, où l'écriture se lit sans peine: les billets d'une correspondance vieille de deux cent dix-neuf années[...]Voilà quelques jours qu'on relit avec gourmandise ces lettres avant qu'elles disparaissent dans un coffre de magnat. Une de ces transactions discrètes qui vous transmuent le vieux papier en or plus sûrement que Giacomo Casanova n'y est jamais parvenu avec ses escroqueries de cabaliste*<sup>385</sup>.

Le roman est construit d'une intrigue complexe. La primaire reconstitue l'Histoire sur les ondes de la fiction et de la réalité. La secondaire réécrit un épisode mystérieux de l'histoire de l'art, celui de la rencontre de Mozart avec Casanova à propos de la représentation du séducteur Don Giovanni dans la musique de Mozart. Cette reconstitution de l'image du séducteur modifie celle du violeur grâce à la musique du grand maître Mozart qui rend la gloire à Don Giovanni. La séduction est au centre du roman qui traverse les deux intrigues. Elle réunit aussi les personnages autour des relations charnelles. Le corps y constitue, de ce fait, le ressort de la passion amoureuse. L'insertion de la correspondance personnelle de Casanova et de son ancienne maitresse témoigne d'une passion amoureuse intense qui impacte fortement Juliette. Cette dernière se voit à travers ces lettres qui laissent un effet constructif sur sa vie amoureuse.

À travers la mémoire que les lettres ouvrent, le contraste entre l'époque contemporaine moderne et l'époque de Mozart émerge et se rend apparent. Le monde des passions et de la séduction représenté par Casanova au XVIII<sup>e</sup> siècle contraste avec celui de Juliette du XXI<sup>e</sup> siècle. C'est, en effet, un monde plein de froideur et de déception amoureuse. L'œuvre romanesque offre un espace réceptacle des intrigues qui s'enchevêtrent. Le discours de la lettre, provenant d'une époque lointaine, complète, en

---

<sup>385</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp. 23-24.

conséquence, ce qui manque au présent des personnages Juliette et Angus Farel. Ce personnage immortel saisit le changement du monde grâce à son regard anachronique et détecte les imperfections du monde moderne.

La fonction de ces lettres consiste, par ailleurs, à focaliser la situation du couple complexe de Juliette et de Franz. Elles participent à accentuer le contraste et la tension dramatique dans les deux histoires. Ce contraste valorise le rôle de la séduction et de la sensualité dans la vie du couple. Entre les lettres et la réalité de Juliette, un grand fossé se creuse. La description de Casanova comme un vieil homme en pleine passion et en pleine énergie se contredit intensément avec la froideur du jeune Franz dont les rôles sont censés être renversés. À travers les lettres amoureuses de Casanova et de sa maîtresse, Juliette se régénère d'espoir et de courage: elle ose changer sa vie de couple et se lance dans une aventure amoureuse avec Angus Farel:

*Appuyée des deux coudes sur le large parapet de pierre, elle songera qu'avec un peu d'imagination on pourrait se croire à la proue d'un bateau: cheveux soulevés par la brise, imper et robe gonflés, s'amusant des plumes des cygnes qui s'ébouriffent. Si j'étais avec un amant, un vrai, songera-t-elle, il viendrait se serrer contre moi, me prendre dans ses bras pour regarder l'eau grise qui se ride. Il lui viendrait le désir de me poser un baiser dans le cou, un désir que je sentirais à travers l'épaisseur de nos vêtements. Ses mains sous mon imper, son impatience pressée contre mes reins. Sauf que tu rêves, ma fille, tu te fais un film. Du genre ce qu'il y a de pire: rêver à côté de celui qui ne rêve pas, par exemple un Franz qui s'accoude à nos côtés, laisse au vent l'espace de se glisser entre nous, ne trouve rien de mieux que d'annoncer qu'il va bientôt pleuvoir[...] Franz ôtera enfin les écouteurs de son iPod, s'inquiétera d'un hésitant: ça va?[...] On s'en tiendra là, qui se contentera d'un hochement de tête. Sans*

*nous prendre par la nuque ou les tempes. Phantasme encore un peu ma fille et tu seras un délire ambulante avant longtemps.[...]Mais aussi des larmes dans les yeux qu'il faudra cacher*<sup>386</sup>.

Le topos de la déception amoureuse, en l'occurrence, celle de Juliette, est mis en évidence dans ce passage où elle essaye d'échapper au déboire de sa vie par les rêveries pour combler son besoin d'affection. Les rêveries entraînent un mécontentement encore plus accentué lorsque la jeune femme devient consciente qu'il ne s'agit que de fantasmes. Franz est décrit comme un homme froid dont le corps est en total disjonction avec celui de la jeune femme. Leur relation annonce en filigrane la fin. Attachée à lui, Juliette assouvit son désir à travers l'imagination et à travers des monologues sans avoir une vraie conversation avec son compagnon. Elle redéfinit même les devoirs d'un amant à l'égard de sa bien-aimée et reconnaît l'illusion amoureuse qu'elle vit et se patiente, malgré tout, pour un éventuel changement impromptu dans cette relation sans amour et sans corps.

Le monologue constitue une manifestation discursive du moi *a priori* solitaire en train de réfléchir. Juliette effectue un défilement ininterrompu de pensées nées de ses fantasmes. Le « je » de la jeune femme prend le devant sur le « il » du narrateur extradiégétique omniscient et configure une polyphonie qui s'établit sans réserve. Le « je » du personnage en tant que mode d'énonciation intimiste et intérieur passe outre l'autorité du narrateur. La monologuiste se présente comme une instance privilégiée qui s'exprime sans médiation narrative.

Le texte marque le déchirement intime de Juliette. C'est dans le monologue que s'exprime d'ordinaire le lyrisme. Tout le discours intérieur se plie à tous les élans passionnels. Il est aussi le récit d'une déception amoureuse, il

---

<sup>386</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp. 80-82.

s'alanguit et se transforme en une douce mélodie triste et obsédante à la manière d'une complainte.

La thématique de la déception amoureuse est mise en exergue par la présence successive du champ lexical de l'amour et de la souffrance: «*un amant*», «*le désir*», «*un baiser*», «*des larmes*», «*délire*», «*ne rêve pas*».

Le conditionnel est employé de façon modal: «*Si j'étais avec un amant*», «*il viendrait se serrer*», «*Il lui viendrait le désir*», «*un désir que je sentirais*». Il introduit le sujet désirant et marque une distance entre l'énoncé et l'énonciateur qui semble conscient de l'amour inassouissable et décevant. Juliette se projette dans ses fantasmes à travers une vision d'un idéalisme sentimental où l'on note un pessimisme lié à l'amour impossible. C'est dans le même sillage d'idée que le fantasme et la réalité se combinent dans un seul texte qui se charge d'une douloureuse plainte.

Le conditionnel révèle également la volonté de Juliette d'être une femme désirante et désirée. L'on saisit d'après son monologue sous le mode de la désillusion que Juliette est consciente de ne plus être sujet de désir, de ne plus se sentir exister dans le regard de l'autre. Face au désintérêt sexuel de l'homme, la jeune femme se tourne vers les rêveries en tant que source à la fois du plaisir et du déplaisir.

Le monologue lyrique et pathétique constitue une expérience affective. En tant qu'acte de discours, Juliette rend présent sa déception amoureuse et crée un mouvement de son chagrin: «*tu rêves*», «*tu te fais un film*», «*ce qu'il y a de pire*», «*qui s'accoude à nos côtés*», «*laisse au vent*», «*ne trouve rien de mieux*», «*Franz ôtera enfin les écouteurs*», «*s'inquiétera d'un hésitant*», «*ça va*», «*On s'en tiendra là*», «*qui se contentera d'un hochement de tête*», «*tu seras un délire*», «*les larmes qu'il faudra cacher*». Ce chant de désillusion amoureuse se réalise dans l'emploi du présent et du

futur qui indiquent l'ici et le maintenant du sujet dans l'expérience auctoriale-lectorale.

Juliette éprouve le besoin de se plonger dans une expérience de confession. Les fantasmes et les rêveries à caractère érotique apparaissent ainsi comme une échappatoire qui magnifie la déception sans pour autant extirper la détresse. Le «je» de Juliette s'affirme comme un «je» féministe où l'on perçoit un aspect de revendication d'un moi féminin redoutablement érotique. Cela étant, dans ce texte, la référence au corps féminin enlacé et en pleine extase est présente abondamment. «*se serrer contre moi*», «*me prendre dans ses bras*», «*Il lui viendrait le désir de me poser un baiser dans le cou*», «*un désir que je sentirais à travers l'épaisseur de nos vêtements*», expriment cette transe sensuelle dans le bras de l'amant auquel le lecteur se complaire.

À la suite du chapitre intitulé «*Juliette*», vient un autre constitué de deux correspondances entre la Comtesse Pachtta et la Baronne de Balt-Farousse dont le sujet est le chevalier de Seingalt, Casanova. Les deux femmes bavardent dans les lettres à propos d'une éventuelle rencontre entre le vieux séducteur et son ancienne maitresse. Casanova incarne l'homme que désire impérieusement Juliette du XXI<sup>e</sup> siècle. L'insertion de ces lettres ne semble pas anodine. Elles deviennent l'extension du récit de Juliette et possèdent une fonction cathartique. Elles sont mises en récits enchâssés créant un emboîtement qui, au lieu d'établir une discontinuité, assure une continuité. Le texte juxtapose le récit de Juliette et le récit enchâssé. La narration de ce dernier est assurée par les personnages du premier qui lisent les lettres et imaginent le passé. Cette alternance rend le contraste éclatant entre la réalité amère que vit Juliette et les deux lettres échangées entre la Baronne de Balt-Farousse et son amie la Comtesse Pachtta dans lesquelles elles parlent du grand séducteur Casanova. L'amour de celui-ci paraît encore éveillé dans le cœur de la vieille Baronne:

*Comtesse Pachta*

*pour Madame de la Baronne de Balt-Farousse,*

*Prague, ce 1<sup>er</sup> d'octobre 1787*

*Baronne, c'est un Chevalier- vous devinez lequel- furieux comme un tigre et fringant comme un jeune homme qui sort de chez moi à l'instant[...]Au vrai, il serait joliment piquant de voir notre ami convié au spectacle du rôle qu'il a si bien tenu au bouillant de ses belles années. Et vous-même, belle amie, pourriez être un juge de l'illusion de l'art devenue fruit de la réalité[...]Vous avez allumé le feu de sa mémoire pour aussitôt vouloir noyer ce brasier avec autant d'obstination que la pluie de Prague.[...] Qu'avez-vous fait pour que le Chevalier ait un souvenir, si puissant de votre rencontre? Et vous-même, d'où vous vient cette mélancolie qui vous saisit à son sujet? Je le vois bien, fût-ce de loin, il a dirigé votre vie et la dirige encore [...] En outre, le Chevalier a raison: vous ne pouvez vous satisfaire d'avoir rallumé ses feux. L'âge n'empêche pas les vieux volcans d'érupter. Cette lave que vous avez su exciter par votre seule présence doit trouver son issue. Elle ne se refroidira pas d'un silence, d'une distance. Tout au contraire, ce sont là les mamelles les plus nourrissantes d'un esprit aussi vif au songe, et peut-être bien à l'espérance, que celui du Chevalier[...]*

*Votre Joséphine<sup>387</sup>.*

Devant la relation alanguie entre Juliette et Franz et devant la froideur de leurs passions et de leurs corps se pose l'effervescence de la passion de Casanova décrite par la Comtesse Pachta à son ancienne amie la Baronne de Balt-Farousse.

L'emploi du présentatif «*c'est un chevalier*» au début de la lettre vise à présenter Casanova et à mettre en relief sa courtoisie et sa noblesse. Cette

---

<sup>387</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp.83-86.



introduction sert comme une accroche et tend à produire un effet éloquent sur la lectrice.

Les deux comparaisons «*furieux comme un tigre et fringant comme un jeune homme*», établies en parallèle, rendent l'ardeur de la passion de Casanova concrète et palpable par le double effet qu'elles produisent. La frénésie de cet homme est comparée à celle du tigre. Cette image poétique associe l'homme à l'animal dans une symbiose méliorative qui suggère la vitalité masculine et la force de la pulsion sexuelle. Cette image s'ensuit dans la seconde comparaison et renforce la première. Elle met la vieillesse de l'âge de Casanova face à la jeunesse de son esprit et de ses passions qui semblent n'avoir subi aucune inertie. Les images que créent les deux comparaisons constituent un plaidoyer en faveur du vieil homme dont l'allure vive fait de lui le séducteur éternel. Le parallélisme des comparaisons et l'allitération de la consonne fricative «f» au début des comparants «*furieux*», «*fringant*» évoquent la force par les sonorités qu'ils produisent.

Les marques de la passion sont pleinement lisibles dans ce discours qui exhibe une démarche à la fois épидictique et argumentative. La lettre se fait ostension d'une métaphorisation systématique de la passion qui se dissout dans l'attitude du séducteur.

Les isotopies relatives à la passion fougueuse connotent l'engouement passionnel que l'âge de Casanova ne peut atténuer. Cette lettre décrit le quotidien du séducteur comme un homme sans repos, un mythe qui s'incarne à travers ses passions éternelles. Le lexique «*Volcan*», «*érupter*», «*lave*», «*feux*», «*rallumer*», «*brasier*», «*ne froidir pas*» compose la métaphore filée. Celle-ci effectue un rapprochement entre la passion amoureuse ardente de Casanova et le feu rallumé pour illustrer le désir acharné et l'amour intense avec exubérance.

Cet abus métaphorique met en évidence l'embrassement des passions. Il vise aussi à produire un effet oratoire et cathartique sur la destinataire. À travers ce discours imagé, la destinatrice marque la force persuasive du discours laudatif où l'expression des sentiments et leur effervescence dévoilée se font jour. La lettre, au registre épique, ranime une passion sous le mode de l'absence. La comtesse Pachta brosse un portrait de l'archétype séducteur qui transcende le temps et l'espace.

Les lettres constituent un héritage qui se transmet d'une génération à une autre constituant un pont de rencontre entre les époques. Elles continuent de produire l'effet oratoire sur leurs lecteurs. Les lettres ont également une fonction narrative cruciale dans l'évolution de la psychologie et de l'itinéraire des personnages. Juliette retient de ces lettres la passion amoureuse entre le vieux Casanova et son ancienne maîtresse la Baronne de Balt-Farousse. Elles ont une fonction instructive pour Juliette qui ne trouve le soulagement de sa déception amoureuse que dans le flamboiement de ces lettres et dans les expressions chaleureuses des mots. Elle demande à Angus Farel, le propriétaire de cet héritage, de garder les portraits des deux maîtresses de Casanova ainsi que la lettre amoureuse.

Les genres littéraires participent aussi à cette vision d'ouverture des temps et à cette volonté de créer l'interaction entre le récit moderne et les genres littéraires classiques qui ont été en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle où les écrivains se donnaient à écrire des romans épistolaires du fait que les lettres étaient le moyen essentiel pour communiquer entre les gens et pour donner à leurs romans la vraisemblance et l'illusion du réel. L'osmose des genres littéraires est favorisée par la force du roman ainsi qu'un genre souverain. Son latitude permet d'instrumentaliser les autres genres, en l'occurrence, le théâtre. L'écriture scénique redynamise les thématiques du roman et catalyse toute la diégèse de l'entreprise romanesque. Il est à noter qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, *Don Giovanni* est une pièce clé dans l'Histoire du théâtre.

Nous assistons donc à une logique entre la thématique du roman et l'époque des intrigues et à une insertion des genres littéraires dans l'œuvre.

Jean-Daniel Baltassat s'ingénie ainsi à créer un dialogue entre les générations. L'art du passé se voit émergé pour créer un lien entre les genres et pour insister sur l'unité de sens qui s'enrichit de plus en plus grâce à cette intergénéricité qui n'est pas gratuite. C'est comme si nous lisions des textes écrits à différentes époques grâce à une variation des styles qui s'adaptent à l'époque évoquée. Un style moderne et un langage contemporain sont lisibles dans l'intrigue du XXI<sup>e</sup> siècle de 2006 et un style raffiné emprunté au roman épistolaire du XVIII<sup>e</sup> siècle est discernable dans le récit du 1787.

## 4.2. L'opéra dans le roman: l'écriture scénique

*L'Almanach des vertiges* remet en question la relation complexe entre le roman et le théâtre. La latitude de ce métissage contribue, en effet, à construire la visée de tout le projet romanesque. C'est dans cette optique que nous nous interrogeons sur la manière avec laquelle le roman incorpore le matériau théâtral et l'introduit dans une œuvre narrative. Nous nous demandons également comment les effets de théâtralité se produisent dans le roman et comment la thématique de l'opéra modifie le mode narratif en une écriture scénique.

Jean-Daniel Baltassat met la question de l'hybridité générique au centre des réflexions et déclenche le débat sur les frontières entre les genres littéraires. L'écrivain figure parmi ceux qui poussent l'expérience de la théâtralisation du narratif jusqu'à une hybridité patente qui touche la forme et le contenu comme l'expérience de Louis Aragon dans son roman *Théâtre/Roman* (1970) où l'hybridité dépasse les formes superficielles. Aussi, l'expérience de Marguerite Duras et son ambition d'abolir les frontières entre les genres à l'exemple de *L'Amante anglaise* (1968) où roman et théâtre sont le recto et le verso de la même œuvre.

Le recours à l'hybridité et à la théâtralisation du récit narratif n'est pas un choix étonnant dans la mesure où le roman porte sur l'opéra de *Don Giovanni* de Mozart et de Da Ponte. Il procède à une reconstitution de l'image de Don Juan et de la vision noire du mythe du séducteur dont le représentant dans la vie réelle est Casanova. Le roman exploite une anecdote qui suggère que Casanova apporte des rectifications aux quelques scènes de l'opéra de *Don Giovanni* sous prétexte que sa réputation de séducteur risque d'être amplement diffamée. Le roman puise dans le matériau fictionnel et dans celui de l'Histoire en mêlant les intrigues et les genres. La présence de l'écriture scénique est justifiée déjà par la

thématique de l'Opéra de *Don Giovanni*. Jean-Daniel Baltassat prend en charge la restitution de l'interprétation centrale du mythe du séducteur par une réhabilitation de l'image de libertin séducteur qui a été dénaturée par la vision affligeante de l'opéra de *Don Giovanni* de Lorenzo Da Ponte et de Mozart. Les aventures amoureuses de Casanova et de son ancienne maîtresse ne constituent pas une intrigue secondaire. En effet, l'intrigue participe à peindre l'image du séducteur et les traits du profil de Casanova comme un homme passionné de l'aventure amoureuse. L'auteur rend aussi hommage à la musique de Mozart. Il résout le malentendu qui s'est produit autour de sa complicité au dénigrement de l'image du séducteur en le présentant comme un violeur et un hypocrite. Jean-Daniel Baltassat réhabilite à la fois l'image du séducteur et la musique de Mozart dans une écriture qui vise à rétablir, accréditer et rectifier des épisodes de l'Histoire qui demeurent ambigus.

Par l'effet dramatique de la théâtralité, la réécriture de l'histoire de l'art dans le roman est fictionnalisée par la mise en évidence du monde imaginaire. Jean-Daniel Baltassat veut que le lecteur soit conscient de l'artificialité du monde fictionnel créé par l'interaction entre l'imagination et l'Histoire.

La référentialité au théâtre s'impose du titre jusqu'à la forme. Les allusions au théâtre sont omniprésentes dans le roman. L'intrigue est construite par un jeu de théâtre auquel s'adonnent les personnages où les uns deviennent des spectateurs des autres dans un jeu de mise en abyme sur lequel repose l'œuvre littéraire.

#### 4.2.1. La notion de théâtralité du roman

La théâtralité demeure une notion dont les contours définitionnels ne sont pas précis. Toutefois, plusieurs chercheurs tentent d'y apporter des précisions depuis Roland Barthe qui lie cette notion à la représentation scénique de même que le fait Aristote dans la *Poétique*. Ce dernier est le premier à fonder les bases de la théâtralité en établissant la différence entre l'épique et le dramatique. Roland Barthe la définit à travers l'expérience scénique et explique cette notion qu'il trouve nécessaire à l'intelligence du théâtre baudelairien :

*C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation*<sup>388</sup>.

Antonin Artaud établit manifestement une différence entre la parole et le théâtre rejoignant par là la lignée d'Aristote et de Roland Barthe pour lesquels la représentation scénique est la qualité de la théâtralité. Il explique à ce propos :

*Le plus urgent me paraît être de déterminer en quoi consiste ce langage physique, ce langage matériel et solide par lequel le théâtre peut se différencier de la parole ? Il consiste dans tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène, et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole*<sup>389</sup>.

---

<sup>388</sup> Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.41

<sup>389</sup> Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938, p.41.

De ce fait, le terme de théâtralité créé en XX<sup>e</sup> siècle ne cesse de revêtir des acceptations dont certaines le situent généralement à la représentation scénique. D'autres, font du paroxysme et du dramatique la qualité centrale de la théâtralité et de sa dimension, ce qui nous laisse convoquer Jacqueline Viswanathan-Delord en abordant la notion de théâtralité dans son rapport avec le genre romanesque:

*Ainsi, nous distinguons, d'une part, entre effet dramatique et les stratégies narratives qui y sont liées et, d'autre part, effet de théâtralité. L'effet dramatique appartient à la tradition aristotélicienne qui a longtemps dominé la critique; sa recherche inspire le conteur qui veut créer un monde imaginaire intensément présent et prenant. En revanche, l'effet de théâtralité [...] met en relief l'artificialité du monde fictionnel et provoque chez le lecteur une prise de conscience de la mise en scène romanesque. Le dramatique n'exclut pas le théâtral, ni l'inverse<sup>390</sup>.*

En rapport avec le texte, la théâtralité est le caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique. Au sens le plus large, la théâtralité se localise sur toutes les composantes de l'activité théâtrale, en premier lieu, le texte<sup>391</sup>. C'est dans ce contexte que nous vérifierons les manifestations de l'écriture théâtrale et comment elles se greffent à la trame narrative par de nombreux procédés entre autres l'intergénéricité, la mise en abyme d'une mise en spectacle, la prégnance du champ lexical du regard, des portraits et des descriptions à travers la figure d'hypotypose. Ce dernier procédé stylistique se manifeste au moyen de l'imagination à travers laquelle l'imagerie et l'image prennent toute leur ampleur. Le roman est aussi imprégné d'indices qui se prêtent à la représentation scénique

---

<sup>390</sup> Viswanathan-Delord, Jacqueline, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000, pp. 22-23.

<sup>391</sup> Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Edition Bordas, 1991, p.821.

notamment la forme dialoguée et la forme didascalique qui abondent dans le texte.

#### **4.2.2. Le Prologue: une présentation théâtrale**

Plusieurs passages dans le roman dénotent une prédilection pour l'artifice de la représentation scénique qui s'annonce clairement dans le texte.

Ces passages s'égalent à un prologue dans lequel le narrateur se transforme en un metteur en scène qui présente ses personnages-acteurs et les relations qu'ils entretiennent entre eux ainsi que les rôles que l'auteur leur attribue.:

*L'occasion de se souvenir avec un peu de précision de cet automne 1787 qui a vu la naissance du Don Giovanni de Wolfgang Amadeus. De s'en refaire le théâtre, par exemple en imaginant quel personnage l'inconnue au visage de poupée japonaise aurait pu y jouer? La belle Esther, baronne de Balt-Farousse? Certainement pas. Elle n'en a pas l'âge ni l'apparence. Joséphine, comtesse Pachta? Encore moins. Non, pour l'instant, il n'y a pas de rôle pour elle. Il faut attendre d'entrer dans la comédie<sup>392</sup>.*

À la manière d'une pièce de théâtre, ce passage s'apparente visiblement à un prologue où le narrateur s'investit dans le rôle du metteur en scène qui distribue les rôles aux acteurs. «*Il faut attendre d'entrer dans la comédie*» est un énoncé qui concrétise la notion de la mise en abyme dans la mesure où la comédie sera insérée dans la trame narrative créant ainsi une seule unité. Celle-ci rassemble de multiples genres qui s'interagissent et se complètent. À travers ce passage écrit à la manière d'un prologue, nous remarquons que dans *L'Almanach des vertiges*, le théâtre domine largement la trame narrative du moment où ce genre devient la matière du texte à savoir l'opéra de *Don Giovanni*. La comédie, à laquelle le lecteur s'attend, est mise en évidence dans le texte prologue. Le narrateur établit un pacte

---

<sup>392</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.24.



théâtral et opère une mise à distance sur plusieurs niveaux. Le narrateur-metteur en scène - personnage fait entrer le lecteur en coulisses en lui dévoilant les rouages de l'illusion scénique. Il crée par là une distanciation par rapport à la comédie où le lecteur se fait une place dans le spectacle comme spectateur-lecteur.

«*Peut-être y a-t-il là un silence. Au théâtre, il y en aurait un. Casanova est assez homme de rôle pour en laisser passer un avant de souffler: Des filles? A moi? Mais comment...des filles?»*<sup>393</sup>. Dans cet extrait dans lequel Angus Farel imagine comment Esther annonce à Casanova qu'elle a eu avec lui des filles jumelles, le personnage devient le metteur en scène. Il théâtralise son imagination dans la mesure où ces événements soient adaptés au théâtre. Il procède mentalement à la mise en scène des événements.

À travers ce dévoilement des mécanismes de la représentation scénique, Jean-Daniel Baltassat insiste sur cette «*artificialité du monde fictionnel*»<sup>394</sup> que Jacqueline Viswanathan-Delord explique. Cette notion d'artificialité provoque chez le lecteur une prise de conscience de la mise en scène romanesque.

---

<sup>393</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.53.

<sup>394</sup> Viswanathan-Delord, Jacqueline, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 23.

### 4.2.3. L'espace dramatique dans le récit romanesque

La théâtralité devient aussi notoire dans la texture narrative du roman par la mise en place d'un espace de jeu dramatique. Celui-ci est visiblement repérable grâce aux jeux de lumières et aux accessoires dramatiques, ponctuant ainsi l'espace scénique. Le passage suivant en est l'exemple le plus pertinent:

*A-t-elle tenu sa promesse et sa langue? Notre Angus Farel se le demande, contemplant, deux siècles après cette nuit d'octobre 1787, l'obscurité qui règne à nouveau sur la cour vide de l'hôtel Faroussi [...]Un reflet des projecteurs balaye les ombres immobiles de la cour. Une porte s'ouvre et c'est son inconnue qui bondit dans la nappe violente de l'éclairage. Oui c'est elle, aucun doute, aisée à reconnaître à l'éclat de l'imperméable orange, à l'éclat de sa silhouette, avant même de voir son visage dans la lumière. Elle ne va pas plus loin que le centre de la cour. Lève les yeux vers sa fenêtre comme si elle voulait le prendre en faute<sup>395</sup>.*

La théâtralité et la dimension scénique se manifestent dans la valeur que prend en particulier «*la cour de l'hôtel Faroussi*». Celle-ci tourne vers un espace dramatique et scénique où les premières rencontres se font. La cour permet aussi à Angus Farel d'exercer le voyeurisme depuis la fenêtre de son appartement. Cet emplacement aménagé par l'auteur devient un actant intégrant dans l'évolution des événements et depuis lequel Angus Farel procède à l'analyse du couple Juliette et Franz.

Ce lieu permet à la vision anachronique d'Angus Farel de percer les détails de Juliette, de comprendre ce dont elle souffre et ce dont elle a besoin. Il stimule également l'imagination de l'antiquaire. Ce dernier tourne en metteur en scène et imagine ce que le temps de Casanova peut apporter au

---

<sup>395</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.102.

présent de Juliette. Le narrateur-metteur en scène procède au jeu de lumière par l'éclairage pour multiplier les effets de même qu'au théâtre. Il gère même cet espace où la lumière change en fonction de la mobilité et de l'avancement du personnage Juliette. L'éclairage de la lampe de la cour de l'hôtel parcourt le corps de la jeune femme jusqu'à révéler son visage comme s'il s'agit de l'apparition d'un comédien en pleine scène suscitant le suspens pour dévoiler son identité. Il gère également cet espace par l'éclairage qui participe à décrire les lieux. Juliette se tient debout au centre de la cour sous la lampe qui éclaire son visage et qui focalise son geste. Elle lève les yeux vers les fenêtres et capte Angus Farel en train de la contempler.

L'espace dans ce passage n'est pas une toile de fond, mais il regroupe tant de fonctions. Il est arrangé sur le mode de la représentation; sa théâtralité se révèle dans son aptitude à attirer le regard vers le visible. Le lecteur se trouve en train d'assister devant une scène théâtrale. Arnaud Rykner insiste sur ce mode de représentation:

*À la limite le théâtre sert d'appât : il attire le regard pour l'obliger à se dégager du cadre proprement textuel. Ce qui compte, c'est dès lors moins l'espace dessiné pour faire surgir la scène que l'appel au visible que permet cet espace. Si la théâtralisation ne suffit pas à l'éclosion de la scène, elle la facilite en effet en convoquant les regards [...]. Autrement dit, la monstration ne peut qu'être seconde : seul importe le regard de ceux qui voient la scène, et la construisent en la voyant. La surface se déploie ainsi en trois dimensions, le cadre est débordé par un dispositif qui le récupère<sup>396</sup>.*

---

<sup>396</sup> Rykner, Arnaud, cité dans Bionda, Romain, « Qu'est-ce qu'un « effet de scène » ? Éléments de théorie théâtrale et littéraire pour l'analyse des textes, *Op. cit.*, *Revue des Littératures et des Arts*, « Agrégation 2019 », n°19, automne 2018, p.27.

La fenêtre depuis Shakespeare a une connotation théâtrale et scénique. Dans le roman, elle a une fonction aussi bien scénique que narrative. Angus Farel, qui a l'habitude de se couder à sa fenêtre et de contempler son inconnue, introduit le phénomène théâtral, le voyeurisme. La fenêtre et le personnage voyeur marquent l'évolution du décor dramatique aussi bien au théâtre qu'au cinéma; le balcon et la fenêtre sont des espaces scéniques qui commencent à acquérir une importance comme étant des procédés dramatiques.

#### **4.2.4. L'hypotypose : vers une imagination scénique du visuel**

Le détail occupe une place primordiale dans la représentation scénique et dans le spectacle de l'esprit que le narrateur-metteur en scène dirige par le pouvoir de son imagination. Il préfère le détail pour que l'imagination se transforme en une représentation scénique dans ses moindres particularités. «*L'occasion de se souvenir avec peu de précision de cet automne*»<sup>397</sup>: le mot «*précision*» affiche le goût pour le détail. L'imagination ne délaisse aucun élément qui peut contribuer à compléter l'image scénique. Le texte se transforme en scène sur laquelle seront projetés les actes de la comédie où le mythe du séducteur et le *Don Giovanni* seront reconstitués dans une mise en réhabilitation.

La mise en abyme, procédé d'emboîtement, auquel recourt Jean-Daniel Baltassat, s'avère producteur à la fois de sens et d'images dans sa réécriture de *Don Giovanni*. Il véhicule son interprétation sur l'image qui doit être médiatisée sur le personnage Don Giovanni par son représentant Casanova.

Dans *L'Almanach des vertiges*, l'opéra de *Don Giovanni* sera jouée en double dans un jeu de mise en abyme au sein de la reconstruction de

---

<sup>397</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.50.

l'anecdote de la rencontre de Casanova avec Mozart. La vexation de Casanova à cause de la vision perverse du séducteur créée par Mozart se tisse avec la déception de Juliette du XXI<sup>e</sup> siècle. Cette dernière joue à la femme séduite à travers l'imagination d'Angus Farel qui se met dans la peau de Casanova, le séducteur. La réécriture du mythe du séducteur et de l'opéra de *Don Giovanni* se fait par la théâtralité et par une double réécriture à travers laquelle le rôle du séducteur passe d'un personnage à un autre et traverse les époques.

La théâtralité s'affiche ostensiblement dans le roman rendant ainsi les statuts des personnages ambigus et complexes davantage. Il s'agit d'une mise en abyme qui s'opère à plusieurs niveaux. Juliette, qui s'attend à son rôle dans la comédie, est *a priori* le personnage d'une intrigue dans laquelle son existence romanesque vacille entre personnage du roman et acteur dans la comédie qui sera jouée à l'entremise de l'imagination comme outil de la mise en scène.

Le romancier recrée l'atmosphère de l'époque du XVIII<sup>e</sup> siècle, le décor et les costumes tel un metteur en scène qui prête attention au simple détail. La figure de l'hypotypose devient l'outil de théâtralité dont se servent Angus Farel et Juliette pour la mise en scène imaginaire de l'Histoire pour que tout devienne ostensible et apparent. La figure d'hypotypose requiert donc de l'imagination pour son fonctionnement. Angus Farel emploie ce procédé stylistique pour arriver à la mise en scène dans l'esprit et pour reproduire les images dans l'âme à tel point que le réel et la fiction se brouillent et deviennent une seule représentation. Bernard Lamy définit l'hypotypose comme : «*ces descriptions, qui sont si vives, se distinguent des descriptions ordinaires. Elles sont appelées hypotyposes parce qu'elles figurent les choses, et en forment une image qui tient lieu des choses mêmes c'est ce*

que signifie ce nom grec hypotypose»<sup>398</sup>. L'hypotypose en tant que procédé privilégié de la théâtralité remplit l'espace textuel par une reconstitution visuelle détaillée des scènes de Casanova à Prague en 1787. Angus Farel devient le metteur en scène au moyen de son imagination. Il imagine les scènes tel un spectacle qui s'offre aux yeux des lecteurs et aux yeux de Juliette. Cette dernière passe d'un personnage qui participe à la diégèse à un spectateur qui regarde la scène présentée par Angus Farel:

*On imagine la chose. On joue, on invente, on remplit un panier de raisons imaginaires qui auraient poussé l'inconnue à sortir de son lit dès l'aube[...] Toutes hypothèses trop peu satisfaisantes pour l'affabulation. Mieux vaut imaginer une brouille avec la Va-savoir-quoi[...] Notre Angus Farel rigole. Ah, on imagine, on imagine! On imagine aussi bien l'ouvrage de l'aventurier Casanova dans une pareille situation si Dieu, comme il s'en plaignait tant, ne lui avait refusé l'éternité*<sup>399</sup>.

L'imagination devient ici l'outil privilégié de la théâtralité qui développe une illusion de la perception et de la projection des images dans l'esprit. La théâtralité est employée éminemment en tant qu'un procédé littéraire de la réécriture de l'histoire de l'art. Elle sert, dans ce sens, à lier la fiction avec l'Histoire, la vérité avec l'imagination, le récit avec la mise en scène et les souvenirs avec les spéculations. Angus Farel sollicite son imagination qui dissèque en hallucinations, en visions et en souvenirs. La théâtralité devient aussi le procédé par lequel se manifestent l'anachronisme et la variation des visions sur l'événement. Le personnage Angus Farel tourne vers ses souvenirs lointains pour les ramener au présent; ceci constitue par là une nouvelle histoire de l'art qui brise la linéarité du temps historique pour faire émerger le temps esthétique des œuvres d'art et du mythe du

---

<sup>398</sup> Cité dans Le Bozec, Yves, «L'hypotypose : un essai de définition formelle», *L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002, pp. 3.

<sup>399</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp.50-51.

séducteur. Les temps hétérogènes s'entremêlent, le passé devient un pont vers le présent et le jeu de projection mentale et imaginaire se théâtralise pour concrétiser une scène dans laquelle Angus Farel tourne pour le metteur en scène:

*Tout au plus la fait-il revivre sous cette apparence dans sa mémoire qui, pour s'être trop emplie de souvenirs, tourne à l'imagination comme chez tout un chacun. Et n'est-ce pas ainsi que s'embrouillent vérités et illusions, traces de mémoire ou sédiments incontrôlables de tous nos passés? Pour ce qu'il en est d'Esther, s'il devait l'assembler avec un visage connu du temps présent, il aurait du mal. L'époque est aux aigues, aux silhouettes sportives, à la féminité androgyne. Il serait plus facile de piocher trente ans en arrière, chez une Schygulla par exemple [...]Quant à l'autre qui nous occupe l'esprit tout autant qu'Esther, l'inconnue de l'hôtel Faroussi, ce n'est pas son visage qu'il faut imaginer[...]On imagine aussi bien l'ouvrage de l'aventurier Casanova dans une pareille situation si Dieu, comme il s'en plaignait tant, ne lui avait pas refusé l'éternité<sup>400</sup>.*

Nous assistons ici à la restitution et à l'entrelacement des époques par une imagination hallucinatoire où le passé est lié au présent. L'apaisement que Juliette ressent grâce aux histoires sur Casanova et sur *Don Giovanni* montre que l'art se situe dans l'inachèvement temporel. La jeune femme a besoin de son Casanova pour échapper à ses désamours et à ses désillusions. Elle agit en connivence avec d'autres âmes d'une autre époque. Cette hypotypose hallucinatoire et cette forme de théâtralisation permettent aux personnages de projeter leurs fantasmes sur une multiplicité des scènes. Le jeu mental de projection constitue pour Juliette et Angus Farel un besoin d'évasion et une manière de substituer la réalité par une autre, moins clichéique, appartenant au passé. Celui-ci impacte intensément la vie

---

<sup>400</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp. 49-51.

des deux personnages. À travers les deux histoires au contexte temporel diversifié mises en parallèle, Jean-Daniel Baltassat actualise le mythe de la séduction et met en évidence la séduction non moins qu'une voie noble vers la beauté de la femme. Les hallucinations imaginaires des personnages Juliette et Angus Farel sous-entendent une interprétation critique sur *Don Giovanni* de Mozart et rectifient le sens que le spectateur peut en déduire. Le livret de Lorenzo Da Ponte fait du personnage Don Giovanni un violeur, un hypocrite et un malfaiteur. Jean-Daniel Baltassat fait de Casanova le porte-parole du séducteur. Il invite le lecteur à imaginer «*on imagine*» et à être complice de ces hallucinations. Il autorise au lecteur de s'introduire aux confins de l'imagination afin de projeter la suite éclipsee, à participer aussi à la mise en scène de l'opéra de *Don Giovanni* dont le héros Don Juan sera l'emblème de la séduction.

Angus Farel, appartenant à l'entre-deux mondes et aux deux époques, se transforme en un historien fictif. Il accorde à la fiction un réalisme et une dimension de témoignage historique rendant sa vision anachronique plus perceptible des changements qui touchent le monde, la psychologie des gens, les mœurs et les apparences.

Cette vision anachronique sur l'opéra de *Don Giovanni* semble apte à lier l'opéra avec son représentant Casanova. Jean-Daniel Baltassat requiert, par des modalités fictionnelles, une démarche qui est plus proche de celle de l'histoire de l'art où l'anachronisme demeure au centre de sa méthode.

La théâtralité du roman par le biais de l'imagination d'Angus Farel et de Juliette crée un monde parallèle avec l'opéra de *Don Giovanni*. Elle juxtapose la littérature et l'art d'opéra et transforme Casanova en avatar de Don Giovanni, en séducteur et en défenseur de sa réputation. La théâtralité prend une autre fonction, celle d'attirer l'attention du lecteur sur la



théâtralité du monde moderne et de créer les liens entre l'art et l'expérience humaine.

#### **4.2.5. La mise en abyme du jeu théâtral et des temps ouverts**

Le théâtre domine largement la trame narrative du roman *L'Almanach des vertiges* au point de devenir la matière du texte même. La main du romancier cède souvent la place à celle du dramaturge. Le roman exploite plusieurs procédés de théâtralité notamment la mise en abyme au sens de la représentation dans la représentation. Il fait intervenir à l'intérieur de la diégèse romanesque d'autres espaces où la représentation prend place et donne une intergénéricité apparente qui s'installe ostensiblement au niveau formel. La mise en scène s'immisce dans la trame narrative prosaïque, et partant, l'écriture bascule vers le dialogique et le didascalique, changeant la reconfiguration narrative du texte. La mise en théâtralité se produit par la référentialité des personnages et du contexte socio-historique que le récit met en scène.

D'une part, Angus Farel joue le rôle de Casanova et Juliette joue celui de la femme séduite ce qui crée une dialectique entre la diégèse et la mimésis, entre la narration et la représentation et met le carnavalesque<sup>401</sup> bakhtinien au centre de la mise en scène. Angus Farel met le masque de l'aventurier Casanova et de Don Juan de l'Histoire pour séduire Juliette qui, à son tour, exprime le besoin d'être aimée et porte le masque de la séduite qui aspire à être désirée:

*Angus Farel, toujours soucieux des bonnes manières, entame un ampoulé: J'ai été ravi de vous[...]Elle le coupe, moqueuse et franche:*

---

<sup>401</sup> Sur le carnavalesque : Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970 et du même auteur, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, NRF, 1970

*Si vous voulez encore me regarder traverser la cour de l'hôtel, eh bien voilà, maintenant vous avez ma permission![...] Et comme elle le saisit en frôlant sa main et remerciant, elle annonce: Je m'appelle Juliette. Ah, vous êtes une Juliette!*<sup>402</sup>.

Dans le récit enchâssé, Casanova assiste à la représentation de sa propre image du séducteur. Ses filles, qui font partie de la troupe de Da Ponte, lui offrent une répétition de *Don Giovanni* dans le salon de la Comtesse Pachta. La scène devient manifestement une mise en abyme:

*Le salon d'Esther. La nuit est maintenant complète. La pièce baigne dans la lumière des chandelles et des reflets assourdis des miroirs où se démultiplie l'élégante révérence de Charlotte et de Julianne[...] Esther a tiré les chaises à l'écart, y a fait asseoir ses filles à son côté. On est toujours comme au spectacle[...]*

*Bassi: Vous savez déjà qui je suis, monsieur.*

*Ponziani: Me voilà Leporello, monsieur, le valet du grand scélérat, son premier admirateur et contempteur car ma profession ne m'oblige à aucune fidélité du cœur ou de l'esprit. Et quoique mes camarades prétendent, en l'état, je suis aussi le plus beau rôle de cet ouvrage.*

*La Saporiti: Donna Anna, chevalier. On me souille et me méprise, mais ma haine et ma vengeance seront à la hauteur de mon égarement.*

*Baglioni: Don Ottavio, son fiancé fidèle et courageux»*<sup>403</sup>.

L'auteur se réapproprie plusieurs procédés de théâtralité qui construisent le texte. La conscience d'une théâtralité et d'une dramatisation du récit s'affichent manifestement dans le choix de la stylisation particulièrement dans *L'Almanach des vertiges*. Le roman tourne donc plus vers le roman-

---

<sup>402</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.70.

<sup>403</sup> *Ibid.*, pp.210, 225.

théâtre où l'effet de théâtralité se réfracte sur tout le récit ainsi que l'explique Jacqueline Viswanathan-Delord sur les lectures modernes et contemporaines de l'Iliade d'Homère, des représentations sous forme de drame :

*Les lecteurs modernes ont été, eux aussi, frappés par le caractère dramatique de l'Iliade et de l'Odyssée [...] L'effet dramatique et la théâtralité, c'est-à-dire la conscience d'une certaine stylisation, sont, comme au théâtre, les deux faces d'une expérience du texte : le dramatique captive le lecteur et stimule son imagination; le théâtral lui permet de se distancer et de goûter la mise en forme du spectacle<sup>404</sup>.*

#### **4.2.6. Dialogue théâtral: une écriture didascalique dans le récit**

Le traitement de la parole paraît particulier chez Jean-Daniel Baltassat qui semble préférer le dialogue à la narration. L'écriture baltassienne semble être influencée par l'esthétique dramatique. La forme dialoguée abonde dans les romans et s'y étale accompagnée d'une forme didascalique dans une imitation notoire de la forme théâtrale. Il est vrai qu'un texte, utilisant abondamment les dialogues, n'est pas l'indice catégorique qu'il est théâtralisé. Toutefois, d'autres critères doivent être présents dans le texte pour que la théâtralité se déploie clairement ainsi que l'indique d'ailleurs Véronique Sternberg:

*Le dialogue[...]n'en est pas pour autant l'exclusivité, et sa présence dans un autre type de texte n'est pas nécessairement le signe d'un emprunt à l'esthétique dramatique. L'application du qualificatif «*

---

<sup>404</sup> Viswanathan-Delord, Jacqueline, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 28.

*théâtral» demande des critères d'identification plus précis, qui justifient pleinement son utilisation*<sup>405</sup>.

L'écriture dans *L'Almanach des vertiges* anime l'exigence d'expressivité par le recours à l'écriture théâtrale et dialoguée. Jean-Daniel Baltassat transgresse la barrière des genres littéraires en créant une écriture sans frontières qui reconfigure les rapports entre la narrativité et la théâtralité, le récit et le discours. Il emprunte à l'écriture scénique certaines dispositions typographiques notamment les dialogues et les indications scéniques relatives à l'éclairage, aux gestes et aux attitudes des personnages:

*Giacomo, narquois: Le beau présent que voilà.*

*Julianne: N'en êtes-vous pas content?*

*Silence de glace.*

*Giacomo se tourne vers Esther: Ainsi, baronne, c'est donc là où vos caresses voulaient me conduire, comme tout un chacun dans cette ville?*

*Esther: Giacomo!*

*Baglioni, le plus âgé des chanteurs, intervient, la voix forte: Pardonnez, Monsieur, mais vos filles et Madame n'ont aucune autre malveillance[...]*

*Giacomo: Et qu'y puis-je, mon ami? Si n'est vous que votre maestro Mozart s'est bien mal équipé avec Da Ponte*<sup>406</sup>.

Le lecteur se trouve basculé de la narration au théâtre avec une forme qui emploie la plupart des dispositions typographiques et annonce une forte intérogénéricité du roman-théâtre. Les noms des destinataires des énoncés sont en majuscule comme dans l'écriture théâtrale et ils sont annoncés avec les deux points qui introduisent les répliques ainsi que la présence des

---

<sup>405</sup> Véronique, Sternberg, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie », dans LARUE, Anne, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1995, pp. 52-53.

<sup>406</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.215.

didascalies qui informent le récepteur sur les mouvements des personnages, leurs costumes et les éléments de décor. Le dialogue et les didascalies sont formellement essentiels à une pièce de théâtre. Dans *L'Almanach des vertiges*, cette forme théâtrale atteint la plus grande efficacité expressive.

La mise en théâtralité du récit crée les liens entre les époques, l'imagination et les faits historiques. Juliette et Angus Farel veulent conquérir le monde de la séduction et tourner leur vie en une pièce de *Don Giovanni* telle que Casanova la conçoit et telle que la musique de Mozart la met en valeur contre toute vision noire et perverse et dénaturée du séducteur.

Le travail théâtral se mêle au travail narratif du texte où Angus Farel exerce la fonction de metteur en scène devenant ainsi un second créateur pour tisser les mots et les images scéniques qui trouvent leur espace de jeu. Cet espace scénique varie entre texte, imagination et espace diégétique.

## **5. L'écriture tragique dans *Le Divan de Staline***

### **5.1. L'artiste tragique et la fatalité du pouvoir**

*Le Divan de Staline* fait de l'hybridité stylistique l'enjeu essentiel pour peindre l'époque tragique de l'Union Soviétique et la résistance souterraine qu'elle suscite. L'histoire du roman se tisse à travers des tiraillements entre la peur et le pouvoir, entre la liberté et l'art et entre la mort et l'éternité. Des paradoxes font naître le dilemme et les confrontations entraînent les tensions et la fatalité. Le texte crée une atmosphère pesante, lourde de mensonges, de terreur, de soumission, d'humiliation et de manipulation propre à l'univers bolchévique.

Les grilles du château Likani, à l'aspect féérique, s'ouvrent au début du récit et se ferment à son dénouement donnant l'impression d'une tragédie

où les personnages s'efforcent de survivre à l'intérieur du château du dictateur: «*Le pare-brise et les vitres de la Moskvitch ne laissent voir que le brouillard. La voiture quitte l'épaisseur du parc, s'avance dans la soupe grise voilant l'esplanade du palais- hautes fenêtres byzantines, amas de tours et de mirandes aux pentes de pagode[... ]qui fait songer à un château de conte de fées*»<sup>407</sup>.

Divers procédés, emprunts textuels et thématiques au théâtre, particulièrement de la tragédie, abondent dans le roman. En observant les particularités du texte, l'on aperçoit que le modèle de l'écriture du récit et celui de la tragédie classique combinent dans le but de mettre en scène des personnages en proie à un profond conflit intérieur et au déchirement entre des sentiments opposés. Des personnages tragiques habitant un monde infernal où ils placent leurs passions au dessus de leurs vies et finissent par le refus du compromis. L'écrivain fut fortement marqué par les apports de l'esthétique de l'hybridité, et en cela, il s'inscrit pleinement dans la littérature artistique postmoderne.

Le roman raconte les événements autour de la fatalité du destin relatif au régime totalitaire, celle qui fait le motif central de la tragédie<sup>408</sup>. Le tragique déborde de son genre encadrant pour s'immiscer dans le genre romanesque. La tension tragique s'empare des personnages qui sont condamnés à un destin tragique par la fatalité. Danilov, l'artiste peintre, se présente en tant qu'un personnage tragique et lucide. Il paraît conscient de son dilemme entre le mensonge et la vérité, la mort et la liberté face à une force écrasante représentée par Staline. Dans une vision théâtrale du tragique antique, le roman présente la relation qu'entretient le pouvoir avec l'art dans le régime totalitaire soviétique. La tragédie-romanesque pose la problématique de la culpabilité et de l'innocence des personnages

---

<sup>407</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p.39.

<sup>408</sup> Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004, pp. 625-626.

tragiques. Danilov devient un être impur, coupable et menteur non moins que les personnages du régime totalitaire. Il est l'un des personnages tragiques qui affronte son destin, disposant des mêmes qualificatifs que ceux du héros tragique défini par Jean Pierre Vernant comme « *un être déroutant, contradictoire et incompréhensible : agent, mais aussi bien agi, coupable et pourtant innocent, lucide en même temps aveugle* »<sup>409</sup>.

Danilov, à l'image du héros racinien, se débat vainement avec les contradictions insolubles de sa nature. L'artiste semble être faible en proie à ses ambitions violentes et à sa quête de l'absolu, prêt à des compromis, pas complètement malhonnête, mais pas non plus un héros. « *Vingt-sept ans près de Staline. Impossible d'être si près de Staline si longtemps sans mentir[...]tu vois: tu mens. Tu as peur? - de toi? Bien sûr Pourquoi? Tout le monde a peur de Staline. C'est vrai. Même moi, de temps en temps, il m'arrive d'avoir peur de Staline* »<sup>410</sup>. Il transparaît parallèlement qu'il est le jouet de sa passion ambitieuse et n'agit que sous son impulsion tyrannique. Il est capable de vendre son âme au diable, poussé par l'ambition désespérée de vouloir se glorifier en achevant le monument d'éternité du Petit Père du Peuple. Il manifeste une attitude cynique et se comporte à la manière de l'opportuniste qui fait preuve de sa culpabilité: « *Danilov grimace un sourire [...]cette Maman Vera, comme il s'obstine à l'appeler- et aussi un vieux sourire pour cacher le vieux mensonge, le mensonge de tous les mensonges, ranci, enfoui, mensonge de traître, mensonge de menteur, car il est faux qu'il soit sans aucune mémoire ni émotions de l'enfant* »<sup>411</sup>.

---

<sup>409</sup> Encyclopaedia Universalis, *Dictionnaire du Théâtre: Les Dictionnaires d'Universalis Volume 33 de Les Dictionnaires d'Universalis*, Encyclopaedia Universalis, 2015, p. 234.

<sup>410</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p.46.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p.148.

Comme le héros tragique de Racine, aveuglé et lucide<sup>412</sup>, le jeune artiste est aveuglé par son ambition. Il se renie et perd son âme et son art. La lucidité avec laquelle il s'analyse n'a pas de prise ni sur sa conduite et sur son mensonge ni sur son impureté; elle ne fait qu'accroître son désarroi et lui ôte toute liberté. *«Entre cette lucidité et cet aveuglement, la tension est telle que la seule issue est la mort ou la folie»*<sup>413</sup>. Danilov est mené face à un dilemme pervers que lui impose fatalement Staline après lui avoir révélé le destin tragique de ses parents biologiques dans les camps du régime. Staline représente donc cette force inéluctable et puissante qui prédestine la vie des personnages à une vie tragique: *« Le tragique suppose la présence d'une transcendance, le fatum quelle, que soit sa forme : divine, familiale, historique etc. Et qu'il engage l'homme dans un combat perdu d'avance avec cette transcendance »*<sup>414</sup>.

Ainsi qu'un renversement tragique, Danilov se dirige vers le suicide dans une sorte d'égaré qui anéantit sa volonté tout en le laissant conscient de ce qu'il fait. Le suicide symbolise une fin à la fois tragique et salvatrice: *« un grand moment tragique, que le héros, être exceptionnel, passe de l'ignorance à la connaissance et connaît ainsi son destin, son identité, sa faute »*<sup>415</sup>.

Danilov s'innocente finalement en se donnant la mort pour défendre ses parents. La mort devient la vérité qui fera naître un homme nouveau et construit la dignité de l'artiste. L'art, étant la raison de son existence, devient la cause de sa détresse et sert ainsi qu'une arme de suicide. À l'image de Balzac et de son personnage Frenhover qui ont été épuisés par leur création, Danilov se donne la mort pour échapper à sa création artistique destructive, dominée par la force fatale. Dans l'acte de suicide, se

---

<sup>412</sup> Michard, Laurent, Lagarde, André, *XVII<sup>e</sup> siècle, Saint-Ouen*, Éditions Bordas, 1975, p.307.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p.308.

<sup>414</sup> Mace-Barbier, Nathalie, *Lire le drame*, Paris, Dunod, 1999, p. 13.

<sup>415</sup> Naugrette, Florence, « Le coup de théâtre dans la dramaturgie hugolienne », *Group Hugo*, Université Paris 7, 1999, p.2.



rejoignent le désordre passionnel du jeune artiste et l'acte de salvation et de glorification:

*Comment est venue l'idée? On ne sait pas. Quelle importance? De la couleur pour lui donner une autre vie. Prendre un tube de carmin, couleur primaire, pour les lèvres d'Irina Stazonovna ma mère, le presser dans ma bouche, le mâcher, le sucer. La faim des couleurs, la faim de tout. Un tube bleu [...]Mâcher la pâtée épaisse, la rouler dans sa bouche, s'en badigeonner le palais, l'avalier. La faim de toutes les couleurs du monde[...]s'enivrer d'essence de térébenthine, boire jusqu'à la soif les acides de gravure, se saouler de chlorure de fer, de persulfate d'ammonium[...]enfin, on puisse rejoindre ceux qui nous manquent depuis toujours, ceux qui nous attendent les os nus<sup>416</sup>.*

## **5.2. Les trois unités : récit aux structures du théâtre classique**

*Le Divan de Staline* se développe sur la voie de la tragédie en lui empruntant d'autres procédés sans être gêné par les spécificités génériques du roman. L'histoire se construit sur les trois unités d'action, de temps et de lieu qui sont les règles de la tragédie classique: « *L'action doit se dérouler en un jour elle doit avoir un seul lieu pour théâtre*»<sup>417</sup>.

Pierre Corneille précise dans son discours sur les trois unités que :

*L'unité d'action consiste[...] en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte... ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie n'en doive faire voir qu'une sur le théâtre. Celle que le poète choisit pour son sujet doit avoir un commencement, un milieu et une fin ; et ces trois parties non*

---

<sup>416</sup>Baltassat, Jean-Daniel , *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013 pp.293-294.

<sup>417</sup>Corneille, Pierre, *Théâtre complet* . Tome premier, Éditions eBooksFrance, 1999, p. 94.

*seulement sont autant d'actions qui aboutissent à la principale, mais en outre chacune d'elles en peut contenir plusieurs avec la même subordination*<sup>418</sup>.

Même si le roman éponyme fait de Staline le centre autour duquel gravitent les destins de tous les personnages, son action ne semble pas complète. Il constitue, en effet, cette fatalité qui s'abat sur les personnages et leur ôte la vie, les terrorise et les pousse à devenir coupables et menteurs. Danilov, personnage tragique, mènera toutefois une action qui aura un début, un milieu et une fin oxymorique où la mort comporte une libération et une rédemption.

Le château Likani en Borjomi est un lieu qui impacte, à la balzacienne, tous les personnages. Il s'agit d'un espace isolé, à huis clos symbolisant l'absence d'échappatoire. Le lieu exalte une atmosphère morbide et pesante de peur où l'inconnu exerce sur le personnage son effet tragique. Le château sera l'espace scénique et dramatique où le personnage accomplit son destin. Les grilles des portails s'ouvrent dès le début du roman et se referment à la fin en donnant l'impression des rideaux du théâtre.

Jean-Daniel Baltassat veille à produire une émotion de panique à travers le brouillard qui embrouille les repères temporels et réalise, de ce fait, l'unité du temps: «*Le sergent de faction à l'entrée principale du parc du Palais Likani scrute le brouillard, sa montre et encore le brouillard [...] La n'est plus très loin, le brouillard toujours là [ ...] Danilov guette les ombres du brouillard [...] Derrière la porte-fenêtre[...] traversé de frémissements ternes, pèse encore et toujours le brouillard*»<sup>419</sup>.

L'auteur transforme le monde bolchévique à une tragédie où le pouvoir entretient avec l'art une pression inéluctable. Dans un espace clos, les personnages évoluent dans un milieu plein de tensions et subissent les

---

<sup>418</sup> Corneille, Pierre, *Théâtre complet . Tome premier*, Éditions eBooksFrance, 1999, p.51.

<sup>419</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013 pp.37, 51, 55.

pressions fatales de la force transcendante incarnée par le personnage de Staline. Jean-Daniel Baltassat choisit la dramatisation de son roman pour représenter, au moyen de l'écriture théâtrale, le contexte sociohistorique du régime totalitaire tragique dans lequel personne n'est ni innocent ni coupable. Un monde dictatorial où la peur, le mensonge et les absences sont des facteurs révélateurs d'une réalité sociohistorique qui condamne les personnages à un destin tragique. L'auteur ressert l'espace diégétique pour présenter, sous les yeux du lecteur, le jeu du pouvoir et de la dictature avec la liberté de l'art dont les relations sont régies aussi par cette fatalité qui enlève toute liberté de création et dicte, d'avance, son itinéraire vers le sort tragique.

## **II. Les modalités fictionnelles de l'écriture littéraire de l'histoire de l'art chez Jean-Daniel Baltassat**

### **1. La fiction comme enjeu de l'écriture littéraire de l'histoire de l'art**

Les XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles sont marqués par un regain d'intérêt pour les écritures biographiques des artistes. Les romans d'artiste contemporains délaissent le modèle vasarien canonique et les biographies strictement factuelles pour s'investir davantage dans la subjectivité et dans l'interprétation. Ils font de la fiction l'enjeu majeur de l'écriture biographique et de l'écriture littéraire sur l'art. Les romans d'art franchissent le souci de la vérité historique. Ils se déploient librement et forment un espace où l'histoire de l'art et la fiction combinent amplement. Dans ses œuvres, Jean-Daniel Baltassat assigne à la fiction un rôle primordial dans l'écriture de l'histoire de l'art où l'imagination et la subjectivité transcendent la vérité des faits pour atteindre une autre dimension de l'histoire de l'art. La fiction réévalue le concept de vérité, le temps linéaire historique et les présupposés biographiques. Elle permet aussi de mettre la lumière sur le non-savoir comme savoir et sur l'apport de l'implication subjective dans le roman qui puise dans l'histoire de l'art. Les œuvres d'art sont au centre des récits à travers la subjectivité du regardeur et de l'auteur. Les romans sur l'art de Jean-Daniel Baltassat se distinguent par une stratégie esthétique particulière et par un recours particulier aux multiples usages de la fiction que nous définissons en trois types. Le premier type comble les lacunes historiques sans s'éloigner de la logique historiographique. Le deuxième type est lié au récit et à la structure de la diégèse. Le dernier, relatif à l'art, consiste à interpréter les œuvres d'art par divers procédés entre autres: *l'ekphrasis*. La fiction permet de briser le temps historique pour interroger le temps esthétique et ceci ne peut se faire sans le recours à l'imagination et à l'anachronisme; elle interroge la vérité et devient une forme subjective de vérité.

La vérité, dans les œuvres de Jean-Daniel Baltassat, a une place importante dans des récits qui sont censés, paraît-il, réécrire l'histoire littéraire avec l'histoire de l'humanité. Nous nous demandons alors si l'auteur doit prêter attention aux enjeux de la vérité historique et voir le souci de l'écrivain s'égalier au souci de l'historien de l'art et du biographe. Nous nous interrogeons aussi si le roman sur l'art doit établir un pacte où il se tient à apporter la vérité telle qu'elle est et si ceci ne va pas contre le principe du récit romanesque qui demeure une œuvre de fiction.

Judith Guez et Edmond Couchot confirment respectivement que:

*Face à un tableau, une relation « œuvre d'art/observateur » se crée. Ainsi, même dans l'apparente passivité de celui-ci, « c'est le regardeur qui fait le tableau<sup>3</sup> », par son œil qui lui permet de créer une «carte personnelle » et unique de perception et de compréhension de la toile[...] <sup>420</sup>.*

*Regarder un tableau, c'est déclencher un enchaînement d'actions (balayer la surface des yeux, aller et venir pour choisir le meilleur point de vue, le meilleur éclaircissement, s'isoler de l'environnement visuel et sonore pour se concentrer), c'est solliciter non seulement la vue mais le sens du mouvement ou « kinesthésie<sup>7</sup>», ce sixième sens qui fait coopérer entre eux les autres sens<sup>421</sup>.*

Les réflexions du romancier deviennent les enjeux de l'écriture de l'histoire de l'art dans les romans où la fiction semble le ressort principal de la narration de l'art, sans prétendre le souci d'authenticité historique. Jean-Daniel Baltassat prend le soin d'éclairer sa position d'écrivain de l'Histoire

---

<sup>420</sup> Guez, Judith, «De l'interaction à la présence un art qui se vit» Le spectateur face à l'art interactif, *Revue Proteus Cahiers des théories de l'art*, n° 6, 2013, p.19.

<sup>421</sup> Couchot, Edmond, «La boucle action-perception-action dans la réception esthétique interactive» Le spectateur face à l'art interactif, *Revue Proteus Cahiers des théories de l'art*, n° 6, 2013, pp.28-29.

par l'outil de la fiction.; il opte alors pour un discours méta-textuel affirmant la fusion entre la fiction et la réalité.

L'écrivain semble établir un pacte de lecture avec son lecteur où il confirme, à travers le paratexte, la procédure de l'écriture de la fiction. Celle-ci paraît un moyen pour raconter, interpréter et réévaluer l'histoire de l'art. Bien qu'il le déclare dans le paratexte, comme nous l'avons expliqué dans le point précédent, il ne tranche pas pourtant entre ce qui est documenté et ce qui est fictionnel, entre ce qui est imaginaire et ce qui est réel, ce qui rend la confusion plus complexe. Le même pacte est établi, à un niveau général, sur la littérature et l'histoire de l'art qu'imposent les spécificités de l'art du roman comme œuvre de fiction et la discipline de l'art en tant que branche qui relève de l'historiographie. Rien que l'indication du roman modifie instantanément l'horizon d'attente du lecteur qui s'attend à un récit dans lequel les limites entre fiction et Histoire sont brouillées.

Des passages et des discours dans les romans de Jean-Daniel Baltassat constituent des pistes de lecture menant le lecteur à révoquer en doute le partage entre la fiction et le référentiel. Le récit se situe entre les deux ressources imaginaires et factuelles si bien que le lecteur hésite à pencher pour l'avéré ou pour la fiction. Toutefois, le lecteur semble sûr que l'écrivain aménage les deux en raison d'une réévaluation et d'une interprétation de l'histoire de l'art, autant que d'une réécriture de l'Histoire.

En histoire de l'art, la fiction possède un rôle dorénavant décisif dans le processus de la connaissance et du savoir herméneutique; elle refonde les relations qu'entretient l'individu avec les représentations du monde. Depuis Aristote, dans *La Poétique*, poésie et peinture font partie du même système des représentations. Les deux peuvent être légitimement rapprochées ainsi que le commente Jacques Rancière dans *La Parole muette*: «c'est parce que

*l'un et l'autre racontent une histoire*»<sup>422</sup>. Jean-Marie Schaeffer reconnaît à son tour la fonction cognitive de la fiction et ses prétentions référentielles<sup>423</sup>.

De plus, pour Nella Arambasin «*la pensée est productive non accumulation mais dans la contemplation d'un seul tableau, exercice grâce auquel l'historien a écrit ses meilleurs articles sur la musique*»<sup>424</sup>. L'ouverture de l'histoire de l'art se manifeste dans une pensée libératrice du conformisme canonique de l'historiographie. L'écrivain fait de la fiction un potentiel heuristique, visuel et spirituel.

Le roman d'art contemporain souscrit à ce programme d'émancipation. Il s'affranchit des textes de légitimation de l'histoire de l'art et de l'iconographie pour dégager l'art de ses cadres historiographiques. Il libère la peinture des textes de légitimation iconographique pour témoigner de son extension et de sa mobilité dans l'espace-temps que l'écrivain déploie. Les romans de Jean-Daniel Baltassat se caractérisent par une hétérogénéité entre la fiction et l'histoire de l'art, le texte et l'image qui génèrent des fictions que sans ses filiations, l'histoire de l'art ne saurait se développer. C'est ainsi que l'écrivain se trouve dans la nécessité d'inventer une forme discursive.

Il s'agit d'un type d'écriture qui prend en charge les détails artistiques et picturaux que le regard décèle en faisant du savoir artistique une forme expérimentale de pensée: «*recourir à la fiction d'une dépendance à l'image pour affirmer[...]la radicale hétérogénéité du texte*»<sup>425</sup>.

---

<sup>422</sup> Rancière, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, 1998, p.29.

<sup>423</sup> Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.

<sup>424</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.278.

<sup>425</sup> Mourier-Casile, Pascaline et Moncond'huy, Dominique, *Introduction à L'image génératrice de textes de fiction*, Université de Poitiers, Ed. La Licorne, 1996, pp.5, 8.

Dans ce contexte, l'approche de Nelson Goodman constitue une rupture avec les approches esthétiques qui la précèdent. Le philosophe américain conçoit les contours d'une transdisciplinarité de la littérature; il opère ainsi une parenté entre la littérature, les arts et les sciences en insistant sur leur caractère référentiel et en les considérant en tant que des symboles du réel qui participent à la connaissance:

*The first place, defining literary works no more calls for setting forth all their significant aesthetic properties than defining metals calls for setting forth all their significant chemical properties. In the second place, immediacy is suspect notion and aesthetic relevance a subtle one; and no end of confusion has arisen from association of the two. To identify the literary work with a script is not to isolate and dessicate it but to recognize it as a denotative and expressive symbol that reaches beyond itself along all sorts of short and long referential paths*<sup>426</sup>.

À travers l'écriture littéraire sur l'art, l'écrivain établit de multiples liens avec l'art. Il introduit ses impressions et sa vision qui se manifestent dans la sélection, l'observation, la description, l'interprétation et l'évaluation; une sorte d'appropriation de l'écrivain de l'œuvre de l'art se fait jour à travers un lien de nature affective ainsi que le souligne Nella Arambasin: «*Les écrivains énoncent sur des peintres et des peintures [...] s'ils choisissent d'en faire le récit, c'est en fonction de leur propre technique narrative, de*

---

<sup>426</sup> Goodman, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, New York, Bobbs-Merrill, 1968, p.210. «*Premièrement, définir les œuvres littéraires ne nécessite pas plus d'exposer toutes leurs propriétés esthétiques significatives que de définir les métaux n'exige d'exposer toutes leurs propriétés chimiques significatives. En second lieu, l'immédiateté est une notion suspecte et la pertinence esthétique une subtile; et aucune fin de confusion n'est née de l'association des deux. Identifier l'œuvre littéraire à un script, ce n'est pas l'isoler et la dessécher mais la reconnaître comme un symbole dénotatif et expressif qui se dépasse par toutes sortes de chemins référentiels courts et longs* » (C'est nous qui traduisons).



*leur capacité à décrire, évaluer, transformer, à être sensible et à rendre sensible»<sup>427</sup>.*

Les affinités entre la littérature et les arts se manifestent dans leurs finalités : «*Le but de l'art est de fixer des valeurs, des croyances, des traditions, des leçons, il n'est pas transposer le spectacle du monde*»<sup>428</sup>.

C'est dans ce contexte que Pierre Francastel rapproche l'image et le texte, la littérature et l'art et expose leurs vertus, leurs caractères éthiques, dénotatifs et déontiques qui mènent à un seul constat: «*toute image est fiction*»<sup>429</sup>. L'image et la narration deviennent, à cet effet, un lieu où l'actuel se lie avec le passé et où la mémoire provient de l'expérience personnelle, destinée aussi à s'associer aux expériences des autres. C'est dans cette perspective d'analogie que le récit sur l'art devient un savoir doté d'un rôle socioculturel et d'un statut légitime dans une épistémologie postmoderne.

La fiction retient ainsi une valeur épistémologique qui participe à établir des hypothèses. Elle prescrit un savoir qui se définit comme valide par rapport à l'historiographie de l'art et à la performativité.

Nelson Goodman dans *Fact fiction and forecast* explique que la fiction s'oppose moins à la réalité par son fonctionnement qui s'opère au sein du monde réel. Elle produit un savoir dont l'effet cognitif relève de l'expérience humaine<sup>430</sup>. À la faveur de la théorie de Nelson Goodman, les romans sur l'art possèdent aussi une portée à la fois fictionnelle, cognitive et ontologique sur l'histoire de l'art. La fiction littéraire peut, en effet, être envisagée comme des expériences de pensée. L'écrivain intervient dans la confusion entre l'œuvre d'art et l'artiste, cherche le détail et l'effraction qui retiennent une vie, une éthique et une esthétique:

---

<sup>427</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.50.

<sup>428</sup> Francastel, Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970, p.109.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>430</sup> Goodman, Nelson, *Fact fiction and forecast*, London, Fourth Edition, 1983, pp.49-57.

*Alors que l'histoire de l'art positiviste se devait de tenir à distance toute confusion entre l'œuvre et la vie du peintre tenues elles-mêmes à distance de la personnalité de l'historien, aujourd'hui le détail en peinture attire une vie [...] de laquelle s'engage un récit pour l'écrivain, un récit post-historique marqué par un symptôme-rupture et répétition à la fois*<sup>431</sup>.

Dans ce contexte, Jean-Daniel Baltassat trouve dans le récit fictionnel une ampleur suffisante pour développer les hypothèses. Celles-ci s'apprêtent à être envisagées comme des expériences de pensée dans le domaine de l'histoire de l'art.

## **2. L'artiste et sa biographie à l'aune de la fiction romanesque**

Les titres des romans de Jean-Daniel Baltassat promettent au lecteur une immersion dans la vie des artistes, dans leurs arts, dans leurs intimités, dans leurs soucis et dans les détails de leurs quotidiens. L'écrivain vise à entraîner le lecteur dans une réflexion sur la création artistique en cherchant à explorer l'humanité et le monde au prisme de l'Histoire. Cette volonté met fin à tout processus de vouloir réécrire l'histoire de l'art et d'adopter la posture de l'historien ayant comme priorité l'authenticité, l'exactitude des faits et la procédure historiographique.

Jean-Daniel Baltassat a recours, dans ses romans, à la fiction et la à subjectivité pour réévaluer jusqu'à même mythifier les artistes. À travers la création fictionnelle, il réinvente la rencontre entre Casanova et Mozart dans *L'Almanach des Vertiges*. Il met en texte un artiste imaginaire face à Staline dans *Le Divan de Staline* et crée un carnet intime de la peintre impressionniste Berthe Morisot dans *La Tristesse des femmes en*

---

<sup>431</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.553.

*mousseline*. L'auteur fait usage de la fiction comme potentiel d'écriture de l'histoire de l'art en vue d'approcher la vie des artistes et l'histoire de l'art depuis de nouveaux angles et d'exploiter des pistes qui semblent encore en friche. Les préoccupations de la vérité semblent se diluer avec les préoccupations d'ordre imaginaire, esthétique et herméneutique sous la tutelle du genre romanesque en gardant l'éthique du romancier biographe. Le lecteur ne cherche plus le fait exact, la certitude et la fidélité aux sources, mais il cherche, désormais, les valeurs interprétative, heuristique et littéraire du récit sur l'art.

La fiction devient un moyen pour décrire le réel et une partie intégrante de sa composante: «*Il n'est de conscience du réel que subjective, c'est à dire fictive selon un sujet*»<sup>432</sup>. Le clivage entre le réel et la fiction paraît alors impensable ainsi que le souligne Bruno Blanckeman : «*La fiction actuelle teste ainsi des formes mimétiques de l'instantané plutôt que de la durée, du simultané plutôt que du concerté, du connecté plutôt que de l'agencé*»<sup>433</sup>.

Nous témoignons ici d'une mutation épistémologique inscrivant la fiction dans le réel en brisant les clivages qui président à la séparation du réel et de la fiction, de l'invraisemblable et du vraisemblable, du factuel et du fictionnel, du document et de l'imaginaire.

La subjectivité du romancier constitue le fil constructeur du récit sur l'art et le point autour duquel l'histoire de l'art se reconstruit. L'auteur n'est pas l'historien de l'art ou le biographe d'artiste dont la fonction se limite à rapporter des faits et à les inscrire sous forme d'histoire. La subjectivité qui inclut la fiction, l'imagination et l'interprétation actualise une perception ontologique, intellectuelle et esthétique de l'histoire de l'art.

---

<sup>432</sup> Viart, Dominique, « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n° 263, 2001, pp. 7-33.

<sup>433</sup> Blanckeman, Bruno, *Les Fictions singulières*, Paris, Prétexte, 2002, p.22.

Certainement le roman et l'histoire de l'art sont deux notions référentielles antinomiques. Elles trouvent, pourtant, entente et intérêt dans un seul espace où la fiction devient un moyen pour réexplorer l'histoire de l'art.

C'est ainsi que l'histoire de l'art et la vie d'artiste se déploient dans le roman. Elles intègrent ses composantes et constituent les fils du récit dans lequel l'artiste réel s'appréhende en tant que personnage, se soumet aux exigences romanesques des actants du récit et garde une consistance référentielle. Le statut romanesque modifie, à cet effet, les paramètres dont les valeurs historiographiques et biographiques ne semblent pas des priorités du roman, mais elles font partie des autres valeurs de l'entreprise romanesque.

Face aux incertitudes, aux interstices, aux lacunes et aux trous documentaires, le roman trouve une opportunité qui n'est pas aperçue par l'historien. Il établit une vision qui fait de la fiction une source capable de participer à l'écriture de l'histoire de l'art. La fiction de Jean-Daniel Baltassat est celle qui se déploie pour décrire le personnage artiste sans que le portrait soit en contradiction avec son référent et tout en assurant une cohésion psychologique. Dans les romans, l'auteur fait du réel et des documents un point de départ pour développer sa lecture de l'histoire de l'art et pour arriver à des détails d'événements qui sont encore intacts par les historiens de l'art vu leur caractère d'incertitude historique. Explorer dès lors des zones qui lassent les historiens devient une pratique que le romancier exerce avec délectation, ce qui fait de ce paradoxe ironique le trait tranchant entre roman d'art et histoire d'art.

Il n'en demeure pas moins que le travail de Jean-Daniel Baltassat fait une alternance entre documentation et fiction, et ce, en vue de construire une base historique solide qui tient compte de la démarche intellectuelle et interprétative et des impératifs relatifs au genre du roman. Tout cela

garantit un fonctionnement de ces systèmes qui construisent la même entreprise romanesque. La question de la fiction en tant que procédé d'écriture de l'histoire de l'art ne semble plus de l'actualité du débat. Même dans les genres de la biographie historique, il existe un alliage entre la réalité et la fiction, le document et l'imagination pour instaurer la vérité historique sur les parties incomplètes:

*Les romanciers réalistes prétendent n'être que les secrétaires de la réalité sociale où ils tirent profils, caractères et événements[...] il mélange, concentre et amalgame, stylise à son gré ce donné pour optimaliser les effets qu'il prétend imposer au lecteur. Le biographe, historien, part d'une vérité factuelle qu'il doit établir précisément et qui le lie[...] il n'accorde à sa fantaisie qu'un espace chichement mesuré, et, pour ainsi dire, contigu aux matériaux<sup>434</sup>.*

Dans ce cadre, Daniel Madelénat précise que même la biographie, dont la démarche paraît rigoureuse davantage, ne peut dénoter un idéal de neutralité. Le recours à la fiction et à la spéculation semble une obligation des historiens et des biographes qui fait partie du travail historiographique et biographique.

C'est ainsi que nous nous demandons s'il est nécessaire de concevoir un lecteur avisé pour identifier la part fictionnelle de la part réelle. De même, nous essayons de voir si l'auteur veut que le lecteur fasse de la fiction une voie vers la découverte des espaces dans l'Histoire, ceux qui ne sont pas encore exploités; de lui permettre de s'introduire dans des zones intimes de la vie d'artistes que seule l'imagination puisse creuser dans les événements et dans le subconscient des artistes et de l'Histoire même.

*La Tristesse des femmes en mousseline* paraît plus proche du genre biographique. L'auteur aménage l'imagination et les faits réels et choisit

---

<sup>434</sup> Madelénat, Daniel, *La Biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p.168.

une version intimiste et archivistique. Il imagine, à cet effet, un carnet intime hérité de la peintre Berthe Morisot où figurent ses pensées et ses sentiments ainsi que les grands événements de sa vie en tant qu'artiste et modèle d'Edouard Manet. Le carnet intime, dans lequel l'intimité de l'artiste discrète est entièrement révélée, contient un mélange sans limites et sans distinction entre ce qui est imaginaire et ce qui est documenté. Berthe Morisot est une peintre connue par sa discrétion ainsi que la décrit Dominique Bona dans son essai :« *Elle préfère travailler dans l'ombre et le silence*»<sup>435</sup>.

Nous interrogeons ainsi la fonction de la fiction qui vient s'ajouter à l'archive, en l'occurrence, le carnet intime et les correspondances de la peintre. C'est à travers l'imagination du récit-cadre que le lecteur découvre le sens et la grandeur de la peinture de Berthe Morisot. En effet, Paul Valéry, personnage de l'intrigue principale, prend le rôle du médiateur qui consiste à lire le carnet de jeunesse de la peintre. Cette fiction donne naissance à un regard plus avisé et plus conditionné par une humanité en décadence; Paul Valéry, affligé à cause du mal du siècle et de la froideur du monde, ne trouve refuge que dans la chaleur de la peinture émotionnelle de Berthe Morisot comme voie vers la beauté et l'humanité. Cette contradiction dans les circonstances des personnages paraît aussi notoire dans les deux récits. Le roman établit un parallélisme entre imagination et réalité, les souvenirs et l'Histoire.

Cette fiction proche de la biographie de Berthe Morisot permet de changer l'angle duquel le lecteur revisite la vie et l'art de la peintre. Elle constitue un phare pour éclairer des endroits qui passent longtemps inaperçus vu la discrétion de cette artiste qui laisse derrière elle une importante production artistique et une documentation assez timide sur sa vie privée et intime. La fiction romanesque oriente l'entreprise du lecteur pour lui dévoiler le sens

---

<sup>435</sup> Bona, Dominique, *Berthe Morisot le secret de la femme en noir*, Paris, Grasset, 2002, p. 212.

des tableaux de cette peintre en liant son art à sa vie intime, à ses tourments et à ses angoisses. Elle permet également d'appriivoiser le regard du lecteur sur l'art de cette peintre de sorte que le lecteur s'introduit dans l'intimité d'une artiste par un carnet que l'écrivain prétend écrit par la peintre. L'imagination s'installe chez le lecteur qui passe à une suspension de la crédulité pour lire le carnet personnel au même temps que Paul Valéry le fait comme si le lecteur était assis avec le vieux poète qui lisait pour lui une vie et lui dévoilait un secret longtemps caché sous les bribes des événements et des temps.

### **3. Vers une écriture de l'intimité: *La Tristesse des femmes en mousseline***

Jean-Daniel Baltassat crée un espace fictionnel de représentation de l'intime. Il s'empare de ce concept et réinvente les catégories littéraires en détruisant les démarches canoniques du récit personnel. Il approche la vie intérieure de Berthe Morisot par la fiction, explore un autre champ où l'intime devient un espace de renouveau esthétique et un matériau narratif et fictionnel.

Berthe Morisot, la peintre impressionniste, laisse une production importante qui révolutionne le monde de l'art qui jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle était monopolisé par les hommes. Cette peintre réussit à se faire une place et à résister devant les tourbillons de la misogynie ambiante de l'époque, devant des critiques de la famille, des déceptions et des averses de sa vie. Berthe Morisot s'exprime avec force dans ses tableaux et ses aquarelles qui reflètent sa rage et sa capacité à capter l'instant et son intuition. Cependant, elle préfère le silence dans les manifestations artistiques et culturelles notamment dans les Mardis de Mallarmé où elle assiste occasionnellement. Toutefois, très expressive devant son chevalet et devant son carnet, Berthe

Morisot extériorise, à travers les couleurs et les mots, le secret de sa force et dévoile le sens de sa peinture. Elle crée du mystère autour d'elle pour donner seulement la chance à sa peinture d'exprimer ce qu'elle dissimule et de faire du silence une éloquence à déchiffrer:

*Peu loquace dans sa vie comme dans sa peinture, efficace et allusive, Berthe Morisot cultivait ses silences et ses non-dits. Ce sont ces non-dits qui contribuent au mystère et à la force de sa peinture. Elle l'a noté vers la fin de sa vie dans un cahier : "Je crois que, quand nous pensons très vite, nous omettons les verbes et soulignons les adjectifs. A mon avis c'est ainsi que pensent les gens qui ont des tempéraments froids. Moi, je vois les choses"<sup>436</sup>.*

Ce sont ces non-dits dont parle Dominique Bona que Jean-Daniel Baltassat essaye de décrypter et de mettre en valeur à travers une fiction qui fouille dans l'archive de son carnet intime. Une archive incomplète dont une grande partie des pages sont déchirées et endommagées. Dominique Bona, en élaborant la biographie de Berthe Morisot précise que:

*La Bibliothèque de l'Institut de France[...] Jon y entre qu'en montrant patte blanche. J'étais là pour consulter les archives de Berthe Morisot, confiées par ses héritiers au musée Marmottan, qui dépend de l'Institut[...]Je découvre une centaine de lettres de famille, de parents ou d'amis, certaines très longues, sur plusieurs feuillets, d'autres tenaient en quelques phrases simples. J'y trouve quelques télégrammes sur papier bleu et même une carte postale de Renoir, en visite à Bayreuth – Gruss aus Bayreuth, disait l'image. Certaines lettres sont déchirées, d'autres ont un trou à la place d'un mot, mais la plupart sont intactes. Elles ont jauni, bien sûr, mais se laissent parfaitement déchiffrer. Denis Rouart – un des trois fils de Julie – en*

---

<sup>436</sup>Bona, Dominique, *Berthe Morisot le secret de la femme en noir*, Paris, Grasset, 2002, p.549.



*a publié un bon nombre en 1950, dans une belle édition illustrée, aux Quatre Chemins. Pas toutes cependant*<sup>437</sup>.

La fiction ne comble pas les obscurs interstices, mais pénètre le silence révélateur de sens de cette peintre au mystère à travers une écriture de la loupe et de l'intimité qui scrute profondément dans sa vie privée. Dans le carnet intime, le « je » submerge le récit et le « moi » prend le devant sur le silence: «*C'est à son silence qu'elle a fait confiance*»<sup>438</sup>.

#### **4. L'écriture de l'intimité fictionnelle: le carnet intime**

La forme du carnet reflète une écriture de l'intimité que Jean-Daniel Baltassat choisit pour son roman afin de comprendre la personnalité discrète de l'artiste. La lecture du carnet est prise en charge par Paul Valéry. Le trajet de la lecture des écrits de Berthe Morisot mène à une redécouverte et à une réhabilitation de cette peintre à laquelle le lecteur s'identifie volontiers. Ce dernier y creuse pour savoir en quoi sa peinture devient une lumière d'espérance pour une autre époque, celle des temps assombris et des guerres ainsi que l'exprime Paul Valéry:

*Et même une certaine répulsion quand seule la remémoration des temps anciens parvient à le réchauffer, le noyer aussi peut-être bien[...]assis au bureau devant les vieilles écritures du siècle passé, avec la mémoire comme unique charbon pour ne pas transir*<sup>439</sup>.

Jean-Daniel Baltassat tient à révéler l'importance de ce carnet à la fois imaginaire et existant chez Berthe Morisot en insistant sur la valeur thérapeutique et affective de l'écriture chez l'artiste. Il imagine une logique réaliste qui explique l'existence de ce carnet. Celui-ci survit malgré les

---

<sup>437</sup> Bona, Dominique, *Berthe Morisot le secret de la femme en noir*, Paris, Grasset, 2002, p.586.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p.555.

<sup>439</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p. 82.

tentatives de Berthe Morisot à vouloir déchirer son journal intime et à détruire même ses tableaux de jeunesse:

*Ce cahier, elle me l'avait offert en un moment forcené où tout me troublait, tout me déchirait. Elle (Duchesse Colonna) veillait à ce que j'y prenne des notes...Ma réputation d'alors était de détruire et déchirer beaucoup. Elle avait obtenu de moi une promesse: jamais je ne détruirai son carnet<sup>440</sup>.*

L'écriture du carnet et l'histoire de Paul Valéry sont imaginaires. Pourtant, Jean-Daniel Baltassat prend le soin d'encadrer son roman par des notations qui précisent l'intérêt de revisiter l'art et la vie de Berthe Morisot et de peindre l'atmosphère de la communauté artistique de l'époque du XIX<sup>e</sup> siècle: «L'ensemble compose une poignée de lignes et reste fidèle à sa réputation de silence et de secret. Aussi les notes de Morisot que l'on peut lire dans ce «carnet de moleskine offert par Adèle Colonna, duchesse d'Affry» sont-elles tout à fait imaginaires»<sup>441</sup>.

La vie personnelle de Berthe Morisot se confrontent avec l'imagination dans une composition qui paraît paradoxale. Cette composition se révèle capable de rendre les non-dits et le silence audibles et de dévoiler l'aventure intérieure de la peintre. L'imagination tient ses mécanismes depuis le peu de documents dont la totalité est abimée par l'injure du temps ou déchirée par la peintre elle-même, comme le précise Jean-Daniel Baltassat dans les notes du roman<sup>442</sup>. Autrement dit, la fiction comble, développe et suit la psychologie de Berthe Morisot. L'auteur révèle le processus de l'écriture intimiste et fictionnelle dans la note en choisissant une citation de Pierre Michon, auteur des *Vies minuscules* (1984) et *Les Onze* (2009) connu par sa prédilection pour la fiction réaliste: «Le réel est

---

<sup>440</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.161.

<sup>441</sup> *Ibid.*, Notes de l'auteur.

<sup>442</sup> *Ibid.*, notes de l'auteur.

*un obus de petit calibre*». Jean-Daniel Baltassat enchaîne avec sa propre réflexion qui développe la citation de Pierre Michon en disant qu' « *il nous faut plus pour pénétrer dans l'épais de nos héritages* »<sup>443</sup>. Ces notes constituent un métadiscours qui précise la démarche que Jean-Daniel Baltassat adopte dans l'écriture fictionnelle. L'imagination s'impose par elle-même si nous voulions comprendre l'héritage du passé. De plus, le métadiscours de la démarche fictionnelle s'établit par le choix des citations qu'il préfère mettre en exergue au début du roman en vue de souligner l'apport de la fiction dans ce genre d'écriture. L'une de ces citations revient à l'auteur lui-même tiré de son roman *L'Almanach des vertiges* alors que ce dernier n'est pas encore achevé: «*Nos vies ne sont qu'un désordre de dates, à quoi s'ajoutent des souvenirs qui ne sont que des imaginations et ne nous appartiennent même pas. Quelle confusion!*»<sup>444</sup>.

À travers ces mots, Jean-Daniel Baltassat explique que l'imagination fait partie de la vie réelle et de nos vies personnelles; le souvenir ne peut se réaliser sans l'intervention de l'imagination. Cette citation éclaire la position de l'auteur envers la fiction qui n'est pas moins vraie que le réel lui-même. Adopter l'écriture fictionnelle de l'histoire de l'art ne signifie pas qu'il faut renoncer à la quête de la vérité. En fait, cette quête peut se faire et ne sera accessible que par l'entremise de l'imagination. Elle constitue aussi une quête de l'auteur pour découvrir la personnalité de Berthe Morisot à travers les documents.

Le travail psychologique mené par la fiction et la forme du journal personnel adoptée par le romancier acquièrent une dimension plus profonde. L'univers intérieur et la fiction paraissent antinomiques. Il s'avère, pourtant, que l'imagination recrée l'artiste dans ses moments intimes sans que les frontières entre la fiction et la réalité soient

---

<sup>443</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, notes de l'auteur.

<sup>444</sup> *Ibid.*, couverture.

complètement omises. Jean-Daniel Baltassat restitue la vie de la peintre depuis une base réelle. La fiction consiste donc à développer et à analyser l'itinéraire personnel, familial et psychologique de la peintre. Nous en arrivons à un roman qui vise à retracer la trajectoire et la formation de cette femme, à révéler son combat contre la misogynie en art ainsi qu'à lui reconnaître le statut d'avant-gardiste:

*La peinture des femmes, pour vous les messieurs de la peinture, tous autant que vous êtes, vous n'y croyez pas une seconde[...]Avec une tristesse qui vous faisait dresser les poils sur la nuque. Jusqu'à ce qu'elle me dise encore, si calmement que la peur vous en venait: Monsieur Degas, ma mère en est convaincue: le seul remède qui me conviendrait c'est de me marier comme Edma<sup>445</sup>.*

Le roman se focalise sur les moments de faiblesse et de force de Berthe Morisot. Il met en exergue le combat des femmes à l'époque du XIX<sup>e</sup> siècle et la séparation misogyne qui se pratique dans le domaine des arts. Cette femme est sur le point de se conformer aux convenances de la société qui pèsent sur elle et auxquelles elle se heurte avec les autres artistes femmes. En 1896, Virginie Demont-Breton résume la situation des femmes peintres ainsi :

*Quand on dit d'une œuvre d'art : «C'est de la peinture ou de la sculpture de femme», on entend par là «C'est de la peinture faible ou de la sculpture mièvre», et quand on a à juger une œuvre sérieuse due au cerveau et à la main d'une femme, on dit : «C'est peint ou sculpté comme par un homme». Cette comparaison de deux expressions convenues suffit à prouver sans qu'il soit nécessaire de la commenter, qu'il y a un parti pris d'avance contre l'art de la femme<sup>446</sup>.*

---

<sup>445</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.118.

<sup>446</sup> Demont-Breton, Virginie, « La Femme dans l'art », *Revue des revues*, XVI, 1896, p. 448.

L'intimité fictionnelle permet de mettre la lumière sur le combat intérieur et psychologique de Berthe Morisot et aussi de suivre de près son trajet d'initiation et de formation. Elle révèle le combat face à la société artistique patriarcale et le combat intérieur vis-à-vis de soi et de sa famille. La maturité de cette artiste lui permet de s'imposer et de concurrencer ses amis et ses collègues les plus célèbres et les plus notables. La peintre réussit à s'imposer en tant que femme artiste et de faire diminuer l'inégalité entre les hommes et les femmes dans les arts comme le font Rosa Bonheur, Marie Bashkirtseff et Mary Cassatt. Le journal intime fictif représente le parcours féministe de ce combat et suit l'évolution de Berthe Morisot avec l'écriture du «je» intimiste.:

*Ces puérités vous épuisent. Il n'y a qu'un art, il n'est ni d'homme ni de femme. Toutes ces distinctions, toutes ces mascarades d'idées imbéciles reviennent époque après époque comme une houle abrutissante. Le mâle dessin et féminine couleur, cette soi-disant féminité de la manière impressionniste, les adorables délices et les délicats sensations sont à mourir d'abattements<sup>447</sup>.*

Notons que jusqu'à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes n'ont pas encore le droit d'obtenir le diplôme de l'École des Beaux Arts. Jugées indignes de ces hautes responsabilités, les femmes artistes sont exclues du monde hiérarchisé des arts. L'émancipation artistique totale des femmes artistes et de leur intégration à l'Académie française ne voient le jour qu'en 1897, deux ans après la mort de Berthe Morisot<sup>448</sup>:

*Sur son sexe, qui la mettait à part dans le cénacle des Impressionnistes, elle n'a jamais voulu s'attarder. Elle a méprisé le problème. En s'efforçant de travailler beaucoup – autant qu'un*

---

<sup>447</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, pp. 277-278.

<sup>448</sup> Bona, Dominique, *Berthe Morisot le secret de la femme en noir*, Paris, Grasset, 2002, p.62.

*homme, sinon plus –, en refusant de se laisser cantonner dans le gynécée ou dans les antichambres des ateliers, en échappant à l'amateurisme qui est la plaie des peintres de salon, elle s'est gardée toute sa vie d'un défaut majeur qu'elle relevait chez beaucoup de femmes – le bavardage*<sup>449</sup>.

Cette écriture de l'intime se base essentiellement sur l'archive de Berthe Morisot, ce qui montre que la fictionnalisation du journal intime a un ancrage référentiel. La fiction excède ainsi la vérité documentaire pour s'introduire dans l'imaginaire de l'auteur qu'il fait enrichir par la lecture des documents et par la révélation des rouages de la vie personnelle de Berthe Morisot. Le roman dévoile son combat intérieur lié à sa création artistique; il révèle ces moments où la douleur semble la raison de sa peinture: *«C'est aussi que le goût de descendre au fond de la douleur pour me relever avec l'espoir du neuf ne m'a jamais quittée. Mais les brisures ne se ressoudent pas toutes. L'âge fracasse la souplesse et laisse les entailles ouvertes»*<sup>450</sup>.

L'intime se déploie sur le terrain de la fiction. Il révèle un moi intérieur qui ne saurait s'exprimer que vis-à-vis de lui-même. Seule la fiction permet sa révélation. Cette écriture de révélation s'étale sur le carnet jaune de Berthe Morisot dans lequel l'écrivain et l'artiste s'entremêlent.

Jean-Daniel Baltassat emprunte, en effet, à la peintre son style pour imiter son écriture. Il ouvre ainsi la voie à une pratique intertextuelle du pastiche qui constitue un procédé central de la poétique de l'intime. Cette introduction du pastiche s'établit sur les frontières entre la fiction et le réel, entre le roman et le journal intime et entre le moi fictif de Berthe Morisot et le moi réel de la peintre. Toute l'entreprise intimiste de Jean-Daniel Baltassat se construit sur l'archive en élaborant, dès lors, un rapport dialectique entre documentation et écriture fictionnelle intime.

---

<sup>449</sup> Bona, Dominique, *Berthe Morisot le secret de la femme en noir*, Paris, Grasset, 2002, p.555.

<sup>450</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, pp. 251-252.

Jean-Daniel Baltassat garde des empreintes qu'il insère également dans le journal intime. Celles-ci portent une valeur référentielle et participent à l'insertion du journal des notes à la réalité du personnage Berthe Morisot; elles sont les échos de la pensée de l'artiste que le roman veut faire résonner. À travers l'artifice du carnet imaginaire, l'auteur essaye de reproduire les mêmes émotions et les mêmes marques que celles présentes dans l'archive relative à l'artiste dans le but de révéler le sens de ses œuvres d'art. Jean-Daniel Baltassat présente l'art de Berthe Morisot à travers ses propres formulations comme au moment où la peintre parvient à répondre à Stéphane Mallarmé qui lui a demandé de traduire son art en une phrase. Elle lui répond par une lettre dans laquelle elle résume son art en une seule expression «*excès d'amour*» : «*Auriez-vous pour nous, m'aviez-vous demandé en mars, un mot, une phrase qui dirait le poème de votre peinture? .....Un étrange couple de mots a surgi en moi pendant le travail: l'excès d'amour. Voilà ce que je peins, ai-je songé: l'excès d'amour*»<sup>451</sup>.

Cette expression prend une grande ampleur dans le carnet imaginaire, parce qu'elle résume la fonction de l'art de Berthe Morisot. Elle représente l'expression qui dévoile la force de ses peintures ainsi que l'indique toujours Dominique Bona dans sa biographie:

*Contrairement à la légende qui veut que les artistes aient un passé maudit, de solitude ou de désamour, Berthe n'aura jamais connu que l'excès d'amour. Très tôt plongée dans un univers de douceur et de complicité, elle en devine la force et aussi la rareté. Son drame, elle le porte en elle : une espèce de difficulté à vivre, confrontée à ses propres démons, dans l'exigence, dans la passion*<sup>452</sup>.

---

<sup>451</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, pp. 142-143.

<sup>452</sup> Bona, Dominique, *Berthe Morisot le secret de la femme en noir*, Paris, Grasset, 2002, p. 55.

## **5. *L'Almanach des vertiges*: un métadiscours sur l'imagination**

Dans *L'Almanach des vertiges*, Jean-Daniel Baltassat explore les soupçons, les incertitudes et les traces du mystère de l'affrontement entre Mozart et Casanova. Il s'investit dans l'hypothèse selon laquelle Casanova participe à la rectification des scènes du *Don Giovanni*.

L'auteur situe son récit au cœur du débat sur la vision perverse et dépravée de l'opéra transformée par Da Ponte et Mozart en un drame du péché. L'anecdote devient le sujet de quête pour chercher les réponses incertaines. Toute l'histoire, y compris celle qui évoque l'anecdote de la rencontre de Mozart et de Casanova, évolue à travers l'imagination du personnage Angus Farel. Ce dernier prend appui sur les objets historiques pour se lancer dans un développement ostensiblement fictionnelle. Celui-ci s'alimente des traces et des documents dont les uns sont fictionnels et les autres sont historiques. La combinaison du réel et de la fiction se développe en parallèle pour chercher les réponses qui préoccupent l'auteur et les admirateurs de Mozart et de Casanova.

Le roman se développe à travers une intrigue complètement fictionnelle et une autre partiellement fictionnelle rendant poreuses les frontières entre le réel et la fiction. L'esprit de l'enquête et le projet de la quête priment sur le caractère historique de l'œuvre. Un récit où se mêlent les traces, les personnages réels et fictifs, l'interprétation critique, l'imagination, la nostalgie et le fantasme. L'œuvre littéraire se caractérise par un ancrage référentiel des référents sur les lieux, les personnages et le contexte de l'ouverture de l'opéra de *Don Giovanni*. Les référents constituent un matériau ductile pour élaborer une fiction interprétative qui s'élabore à travers l'enquête, la redécouverte et les réinventions. Le roman vise l'exploration du monde contemporain au prisme de l'Histoire et de la fiction. Jean-Daniel Baltassat reconnaît l'apport de l'imagination en tant



qu'outil pertinent permettant d'interroger l'événement historique, de s'attarder sur le mystère et de déchiffrer le suspendu dans l'Histoire. Il poursuit la tradition de la mise en relief des citations qui fonctionnent comme un métadiscours sur sa méthode d'écriture de l'histoire de l'art. De même que dans *La Tristesse des femmes en mousseline*, l'auteur ne cesse d'insister, à travers les notes de l'auteur et les citations insérées, sur la valeur heuristique de la fiction dans l'écriture de l'Histoire et dans la quête de la vérité. Pour cela, Jean-Daniel Baltassat choisit de mettre en exergue la citation du philosophe français Edgar Morin:

*Je crois fondamentalement qu'il y a dans le réel moins de matérialité qu'il ne semble et plus de réalité dans l'imaginaire qu'on ne croit. Le réel est pris en sandwich entre deux imaginaires: le souvenir et l'imagination. Quant à la réalité humaine, elle n'est ni le réel ni l'imaginaire, mais l'un dans l'autre*<sup>453</sup>.

Explorer la mémoire au miroir du temps présent exige que l'imagination soit le lien qui permet à la mémoire de renaître et de surgir dans le présent du monde contemporain. Jean-Daniel Baltassat veut montrer, à travers ces mots, le lien indéfectible entre l'imagination et le réel. Edgar Morin insiste, dans la préface de son ouvrage *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, sur le fait que l'imaginaire fait partie du réel et de la vie de l'homme:

*Ce qui m'avait sans cesse animé en travaillant *L'homme et la mort*, c'était l'étonnement devant ce formidable univers imaginaire de mythes, dieux, esprits, univers non seulement surimprimé sur la vie réelle, mais faisant partie de cette vie anthropo-sociale réelle. C'était en somme l'étonnement que l'imaginaire soit partie constitutive de la réalité humaine*<sup>454</sup>.

---

<sup>453</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, Couverture.

<sup>454</sup> Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuits, 1956, Préface IX.

Il assure que «*tout le réel perçu passe donc par la forme image. Puis il renaît en souvenir, c'est-à-dire image d'image*»<sup>455</sup>. Le réel passe ici à une représentation; il peut avoir diverses représentations ainsi que le souvenir peut être l'image représentative d'une réalité. Ni le souvenir ni la mémoire ne peuvent, à cet effet, exister sans le réel et l'imagination. C'est dans cette logique que Jean-Daniel Baltassat développe son récit en faisant de l'imagination la représentation de la mémoire et du souvenir. L'auteur avance dans l'un de ses entretiens avec *Le Monde* que :

*Pour moi, c'est une part forte de notre identité. Or aujourd'hui, ce qui me frappe et me pose problème, c'est la manière dont on semble vouloir effacer l'imagination dans les œuvres, voire la nier. L'imagination, c'est comme l'oxygène. On ne peut vivre sans elle, y compris dans un couple. Le désir, c'est de l'imagination*<sup>456</sup>.

Le récit se développe donc grâce à l'imagination des personnages. Ces derniers atteignent l'extase du fantasme, jouent avec les temps et esquissent les portraits de leurs personnages historiques. Jean-Daniel Baltassat dévoile son outil de narration et choisit «*imagination*» comme titre à quelques chapitres du roman. Il insère, implicitement, un métarécit dans le récit afin de mettre en valeur la fiction en tant qu'outil pour explorer l'Histoire. Dans le but de montrer la stratégie d'écriture, il délègue la tâche de la narration aux personnages qui se servent de leur imagination pour revisiter le passé, revivre la passion et témoigner de la création du chef d'œuvre *Don Giovanni*.

Angus Farel, l'antiquaire, passe ses soirées à esquisser les portraits des personnages historiques qui le préoccupent obsessionnellement. Il dessine les traits de leurs visages, en ayant recours à l'imagination pour restituer les

---

<sup>455</sup> Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuits, 1956, Préface X.

<sup>456</sup> [https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/04/30/l-almanach-des-vertiges-de-jean-daniel-baltassat\\_1187219\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/04/30/l-almanach-des-vertiges-de-jean-daniel-baltassat_1187219_3260.html) consulté le 9 novembre 2020.

temps perdus et pour faire renaître les fantômes de l'Histoire: «*Devant les portraits crayonnés par sa main durant la nuit, Angus Farel songe que l'imagination est une drôle de chose*»<sup>457</sup>.

Une interférence du récit et du métarécit se développe dans l'histoire, découvrant la stratégie fictionnelle de l'écriture de Jean-Daniel Baltassat et faisant de l'imagination le moyen d'interroger l'Histoire. Une imagination en quête de vérités, renvoyée à un réel qui éclipse les illusions de la réalité:

*Tiens donc, en voilà une idée : pourquoi n'aurait-elle pas un autre amant dans Prague? On imagine la chose. On joue, on invente, on remplit un panier de raisons imaginaires qui auraient poussé l'inconnue à sortir de son lit dès l'aube [...] Notre Angus Farel rigole. Ah, on imagine, on imagine! On imagine aussi bien l'ouvrage de l'aventurier Casanova dans une pareille situation si Dieu, comme il s'en plaignait tant, ne lui avait pas refusé l'éternité*»<sup>458</sup>.

La stratégie fictionnelle est révélée et la clé de la lecture du récit est dévoilée à son tour. Le narrateur affirme, avec un discours relevant de la théorie d'écriture, le caractère fictionnel délibéré de son récit et le rôle de l'imagination à réfléchir sur les non-dits et sur l'ambigu et l'incomplet. Ceci montre que, pour Jean-Daniel Baltassat, le concept de vérité historique est loin de se résumer à l'authenticité et à l'exactitude. L'imagination renouvelle les concepts obsolètes et désuets de l'exhaustivité des faits historiques et factuels:

*Notre Angus Farel rigole à nouveau. tout ça, bien sûr, n'est qu'imagination. On devine et on brode sur la seule vérité qui soit tangible: les lettres de la baronne de Balt-Farousse et de Joséphine. On invente, on nourrit l'imagination de petites vérités tirées de cet*

---

<sup>457</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.48.

<sup>458</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

*almanach, ainsi que l'on nomme notre fatras de papiers, lettres, portraits, originaux et faux, vieilleries certaines et copies d'outre-temps qui recouvrent la table devant nous et, après tant d'années, sont devenus pour ainsi dire la chair de notre éternité*<sup>459</sup>.

Jean-Daniel Baltassat éclaire de plus la stratégie d'écriture pour approcher l'Histoire dans son roman. Il écrit un récit qui sous-tend un métarécit où il explique que la finalité de l'œuvre n'est pas la vérité factuelle, mais une vérité comme forme de transcendance. Ce métarécit dépasse le dévoilement de la stratégie d'écriture pour aller remettre en cause la reconstruction positiviste si souvent visée par les historiens de l'art et par les biographes des artistes. Il cite, de ce fait, les étapes de la quête renouvelée par l'imagination: «*on invente, on nourrit l'imagination de petites vérités*»<sup>460</sup> en se basant sur quelques traces pour retrouver la légitimité et pour en dégager un savoir:

*Ah, dit-elle,[...]vous racontez bien. On n'arrive pas à savoir si vous inventez tout ça ou pas. C'est comme pour ces portraits. Si ça se trouve, ils ne sont pas plus vieux que moi, vous les avez peints vous-même! [...] Qui sait, fait-il l'air finaud, avec les histoires du passé, il est toujours difficile de séparer le faux du vrai. C'est comme votre malle d'almanach. Ces lettres et ces billets, qui peut savoir s'ils proviennent vraiment de ce temps?*<sup>461</sup>.

Le roman renonce radicalement aux sources historiques et authentiques, aux faits avérés et aux traces historiques. Il déploie plutôt la réflexion en dehors de ces éléments et dépasse le fait historique, parce que ni la factualité ni l'exhaustivité ne semblent prioritaires pour Jean-Daniel Baltassat. Angus Farel, porte-parole de l'écrivain, reconstruit le passé à

---

<sup>459</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.56.

<sup>460</sup> *Ibid.*, 2009, p.56.

<sup>461</sup> *Ibid.*, pp.127-128.

travers des objets historiques dont l'authenticité est contestable. L'énoncé «vous racontez bien»<sup>462</sup> par lequel Juliette décrit ce voyage vers le passé rappelle les mille et une nuits où la fiction et le merveilleux sont les éléments basiques du Conte. «Conter» l'Histoire c'est désamorcer le caractère référentiel de son récit.

*L'Almanach des vertiges* permet à l'auteur de disqualifier toute éthique historique ou biographique et de développer une nouvelle éthique romancière dans laquelle la vérité ne constitue pas une quête principale. Il fouille dans les incertitudes, dans les ambiguïtés et dans les vestiges manquants du passé. Angus Farel se lance dans l'imagination et fait des objets, qu'il conserve dans sa malle, des traces probantes et capables de reconstruire l'Histoire avec les détails qui lui manquent, constituant par là une poétique des traces:

*Le voilà qui classe dans l'une des boîtes de sa malle de l'almanach, disposés entre de fines feuilles de papier de Chine, les ultimes billets de la correspondance entre Joséphine et Esther. Ce faisant, pas plus que les précédentes fois, il ne résiste au plaisir d'une brève relecture, si stimulante pour l'imagination, par exemple si l'on considère ce billet que voici*<sup>463</sup>.

À travers le métarécit qu'il met en place et qu'il fusionne avec la narration, Jean-Daniel Baltassat ne prétend pas englober et saisir la personnalité et le vécu des personnages historiques. Il accorde peu d'importance aux faits avérés en vue de faire de son entreprise romanesque une œuvre de débat et de controverse sur l'histoire de l'art. Il s'arrête sur les détails qui lui permettent de créer, d'interpréter et d'enquêter par le truchement de la fiction. Celle-ci se transforme en un outil crucial et heuristique afin de

---

<sup>462</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.127.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p.222.

déclencher la réflexion et assigner à l'œuvre une portée herméneutique que nous détaillerons plus loin.

### **III. Vers une épistémologie postmoderne de l'histoire de l'art dans le roman**

#### **1. Le roman sur l'art de Jean-Daniel Baltassat : du non-savoir vers le savoir sur l'art**

La littérature artistique du XXI<sup>e</sup> siècle devient une entreprise intellectuelle et heuristique où le romancier choisit sa propre intellection de l'histoire de l'art et du réel.

Le roman sur l'art se construit sur deux pôles: la fiction et la réalité qui se fusionnent en interférant un discours cognitif et critique sur l'art et sur la littérature. Les auteurs de ce genre littéraire s'appuient sur les documents historiques et sur leurs propres enquêtes pour fonder une réflexion sur le statut de l'art et de l'artiste, sur la création artistique et sur la relation entre l'art et l'expérience humaine. Le roman sur l'art développe aussi une réflexion qui met en exergue la relation entre l'art et la littérature.

Les romans sur l'art de Jean-Daniel Baltassat s'inscrivent dans la continuité des récits des revenants. Ils racontent des histoires qui hantent le présent et des survivances qui subsistent dans le présent littéraire comme le confirme Nella Arambasin:

*Pareillement, l'histoire de l'art est devenue une hantise littéraire[...]les récits actuels n'ont pas l'intention de faire le deuil d'un art dont les morts successives furent proclamés avec d'ultimes hommages rendus dans les musées: de même que l'écrivain revient de loin, l'art est un revenant qui bouge encore et se fait sentir (entendre) sous sa forme discursive. Fiction d'auteur, le simulacre fait autorité»<sup>464</sup>.*

---

<sup>464</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p. 31.

La littérature subit donc une reconfiguration esthétique dont l'engagement relève de l'enjeu socioculturel. Le roman sur l'histoire de l'art du XXI<sup>e</sup> siècle se situe entre la documentation et l'analyse psychologique et iconographique. Il fait éclater la continuité de l'histoire et met en rapport les refus et les soulèvements du passé. Ceux-ci sont actuels parce qu'ils sont ponctués de futur et d'espoir avec le présent. Il élabore son propre savoir en articulant un double jeu cognitif et imaginaire. Un savoir que Michel Foucault présente comme: *«hanté par l'existence des discours, par le fait que des paroles ont eu lieu, ces événements ont fonction par rapport à leur situation originelle, ils ont laissé des traces derrière eux, ils subsistent et exercent, dans cette subsistance même à l'intérieur de l'histoire, un certain nombre de fonctions manifestes ou secrètes»*<sup>465</sup>.

Pour comprendre les survivances des discours et la hantise du passé, nous convoquons Michel Foucault, qui dans *Les Mots et les choses*, ne cesse d'insister sur une archéologie du savoir sur l'art en tant que cheminement pour la recherche. Il précise que le savoir implique l'homme lui-même et, par conséquent, la pensée intérieure:

*Dans l'expérience moderne, la possibilité d'instaurer l'homme dans un savoir, la simple apparition de cette figure nouvelle dans le champ de l'épistémè, impliquent un impératif qui hante la pensée de l'intérieur ; peu importe qu'il soit monnayé sous les formes d'une morale, d'une politique, d'un humanisme, d'un devoir de prise en charge du destin occidental, ou de la pure et simple conscience d'accomplir dans l'histoire une tâche de fonctionnaire ; l'essentiel, c'est que la pensée soit pour elle-même et dans l'épaisseur de son*

---

<sup>465</sup> Bellour, Raymond, *Le livre des autres*, (Entretiens avec Pierre Nora, Michel Foucault, Roland Barthes, Pierre Francastel, Claude Lévi-Strauss, Jacques Le Goff), Paris, U.G.E., 1978, p. 117.



*travail à la fois savoir et modification de ce qu'elle sait, réflexion et transformation du mode d'être de ce sur quoi elle réfléchit*<sup>466</sup>.

Cette pensée intérieure donne naissance à un savoir que Michel Foucault qualifie «*d'implicite différent des connaissances que l'on peut trouver dans les livres scientifique[...] ce qui rend possible à un moment donné l'apparition d'une théorie, d'une opinion, d'une pratique*»<sup>467</sup>.

Ce savoir implicite émane d'une analyse que Michel Foucault nomme «*théorico-actif*» où se manifeste la coexistence entre de différents discours institutionnel, subjectif, scientifique, spéculatif et intuitif qui s'exercent sans que l'un ait une supériorité ou une hégémonie sur l'autre. La littérature devient, de ce fait, l'étendue du discours spécialisé et acquiert une valeur culturelle et heuristique:«*d'une part une pratique sociale culturelle et même populaire de l'histoire de l'art, et d'autre part une intellection de l'art qui s'en écarte pour demeurer dans la sphère de l'érudition*»<sup>468</sup>.

Selon Jean-Marie Schaeffer il faut «*prendre en compte la dimension institutionnelle de la littérature* »<sup>469</sup>. Il s'ensuit que le roman sur l'art s'insère entre deux espaces communs et culturels celui de la vie et celui de l'art. C'est un double espace où les écrivains procèdent à une réévaluation et une reconfiguration de l'histoire de l'art par l'investigation documentée et par l'imaginaire fantasmé. La subjectivité prend alors toute son ampleur et s'établit à travers la spéculation, l'argumentation et le savoir. C'est dans ce contexte que Jean-Daniel Baltassat et d'autres écrivains prennent le soin d'insérer leurs bibliographies à la fin de leurs œuvres pour montrer combien ils s'impliquent dans la recherche historique. Ils se passent pour

---

<sup>466</sup> Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1996, p.867.

<sup>467</sup> Bellour, Raymond, *Le livre des autres*, (Entretiens avec Pierre Nora, Michel Foucault, Roland Barthes, Pierre Francastel, Claude Lévi-Strauss, Jacques Le Goff), Paris, U.G.E., 1978, pp.15-16.

<sup>468</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.31.

<sup>469</sup> Schaeffer, Jean-Marie, « De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique », in Heinrich Nathalie et schaeffer Jean-Marie, *Art, création, Fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, J. Chambon, p.38.

des autodidactes sans que leur statut d'écrivain soit confondu avec celui du spécialiste et tout en gardant la spécificité de leur travail d'investigation.

Jean-François Lyotard explique la crise du savoir scientifique qui s'est déclenchée depuis les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle à la détérioration de la légitimité du savoir<sup>470</sup>. Nella Arambasin se pose la même question et cherche à savoir si «*l'histoire de l'art n'est pas la discipline qui aujourd'hui viendrait au terme de la "crise" du savoir scientifique*»<sup>471</sup>.

C'est dans l'affirmation de Jean-François Lyotard que le savoir ne peut se réduire à la séparation du vrai et du faux, du discours institutionnel et du discours fictionnel du récit:

*Le savoir en général ne se réduit pas à la science, ni même à la connaissance. La connaissance serait l'ensemble des énoncés dénotant ou décrivant des objets 65, à l'exclusion de tous autres énoncés, et susceptibles d'être déclarés vrais ou faux[...]Mais par le terme de savoir on n'entend pas seulement, tant s'en faut, un ensemble d'énoncés dénotatifs, il s'y mêle les idées de savoir-faire, de savoir-vivre, de savoir-écouter, ' etc. Il s'agit alors d'une compétence qui excède la détermination et l'application du seul critère de la vérité, et qui s'étend à celles des critères d'efficacité (qualification technique), de justice et/ou de bonheur (sagesse éthique), de beauté sonore, chromatique (sensibilité auditive, visuelle), etc.*<sup>472</sup>

Dans ce contexte, Jean-François Lyotard développe la notion du savoir narratif qui se distingue par la pluralité des langages et des compétences :

---

<sup>470</sup> Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, pp.63,20.

<sup>471</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.49.

<sup>472</sup> Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p.36.

*La forme narrative, à la différence des formes développées du discours de savoir, admet en elle une pluralité de jeux de langage : trouvent aisément place dans le récit des énoncés dénotatifs[...]Les compétences dont le récit apporte ou applique les critères s'y trouvent donc mêlées les unes aux autres dans un tissu serré, celui du récit, et ordonnées en une perspective d'ensemble, qui caractérise cette sorte de savoir<sup>473</sup>.*

Les écrivains sont aussi concernés d'introduire le domaine de l'art en tant que domaine de l'expérience humaine sans pour autant empiéter sur le travail du spécialiste et sans être dans l'obligation d'accréditer le savoir qu'ils véhiculent dans leurs récits. Un savoir qui leur permet de «*bonnes performances au sujet de plusieurs objets de discours: à connaître à décider à évaluer, à transformer*»<sup>474</sup>. La littérature devient le réceptacle d'un savoir sur l'art qui va au contresens de l'histoire de l'art et de l'historiographie héritée de Winckelmann et de Panofsky.

---

<sup>473</sup> Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p.39.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 37.

## **2. L'histoire de l'art au prisme de la littérature: récits d'une réévaluation**

### **2.1. La réhabilitation de l'artiste par la littérature**

Dans l'élaboration de ses romans sur l'art, Jean-Daniel Baltassat procède à une documentation sur l'artiste. Il devient l'historien de l'art à un moment de l'enquête, puis rassemble les idées et les faits et réapproprie le style et les idées. Il reconstruit une réflexion qui s'étend vers la critique et la construction d'une pensée propre sur l'art et sur l'artiste. Ce dernier est au centre des préoccupations du romancier. Sa vie et son art constituent l'intérêt pour lequel Jean-Daniel Baltassat veut rebâtir une autre histoire apte à découvrir et à faire surgir ce qui est resté inaperçu et ambigu, à parler des artistes qui n'ont pas eu la reconnaissance qu'ils méritaient dans l'histoire de l'art positiviste ou dans les biographies traditionnelles. Le travail du romancier ne se limite pas seulement à collecter les documents et à les reconstruire selon une logique historiographique, chronologique et biographique. Le débat que soulève les romans de Jean-Daniel Baltassat se situe à la croisée du discours critique, romanesque et historique faisant des œuvres littéraires un lieu de cohabitation de plusieurs discours hétérogènes qui définissent l'ensemble de l'entreprise du roman sur l'art. Ce genre romanesque, en tant que lieu d'un investissement intellectuel complexe, entretient une relation privilégiée avec l'art ainsi qu'une matière romanesque et fait de l'artiste, un personnage d'une diégèse qui se construit autour de lui; son statut devient le moyen par lequel le romancier déploie sa vision critique sur sa production artistique au sein de l'histoire de l'art.

Dans *La Tristesse des femmes en mousseline*, Jean-Daniel Baltassat évalue et réhabilite, par une vision critique, la place de la femme peintre dans la communauté artistique de son temps. Il déstabilise ainsi les étalons de l'histoire de l'art telle qu'elle est envisagée par les hommes. Berthe Morisot,

cette femme combattante et révolutionnaire en silence, représente l'image de la femme génie que Jean-Daniel Baltassat veut en faire l'écho en mettant en lumière son combat contre la misogynie en art au XIX<sup>e</sup> siècle. L'auteur suscite la réflexion sur l'autonomie intellectuelle chez la femme artiste et sur le champ de l'activité artistique qui reste particulièrement fermé aux femmes en soulevant un débat polémique davantage. Comme toute femme peintre de son époque, Berthe Morisot veut cimenter une carrière en tant que peintre et envahir un domaine essentiellement masculin. L'auteur s'attarde sur les résistances de Berthe Morisot face à sa famille et aux hommes peintres:

*De toute façon, monsieur Degas, je suis une femme. La peinture des femmes, pour vous les messieurs de la peinture, tous autant que vous êtes, vous n'y croyez pas une seconde. Nous les femmes, nous sommes faites pour être portraiturees, nues ou vêtues, ou pour le mariage, ce qui est la même chose. Mais l'art, ah l'Art! ce n'est pas pour nous [...]” monsieur Degas, ma mère en est convaincue: le seul remède qui me conviendrait c'est de me marier comme Edma<sup>475</sup>.*

La plainte de Berthe Morisot met en avant un discours sur l'autonomisation de la femme dans le champ artistique dans lequel elle reste précaire. Son rôle social se limite au mariage pour se faire une place à l'intérieur de la société. Berthe Morisot se marie avec Eugène Manet pour se protéger contre les convenances de la société et de sa famille de même que le montre Marie-Jo Bonnet :

*Elle a alors quarante-quatre ans. En 1874 elle a épousé le frère d'Edouard Manet, Eugène, avec qui elle a eu sa fille Julie à l'âge de trente-sept ans : in extremis, pourrait-on dire, et cette alliance avec les Manet, juste après la mort de son père, montre bien qu'une femme*

---

<sup>475</sup> Baltassat, Jean-Daniel , *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.118.

*de son milieu se doit d'être « protégée » par un homme. Sans oublier qu'elle n'aura son premier atelier qu'à l'âge de quarante-neuf ans*<sup>476</sup>.

L'âge de son mariage exprime sa résistance aux obstacles de la société et brosse clairement le portrait de cette femme qui mène un long combat pour sa liberté dans sa vie artistique et sociale. Le discours ironique et dévalorisant que Berthe Morisot prononce, sur lequel Jean-Daniel Baltassat insiste par l'entremise du carnet intime, met en exergue l'expression de «*la peinture des femmes*» tributaire de la sexualisation dans le domaine de l'art qui est à la fois critiquée et ridiculisée. Berthe Morisot fait la critique de sa situation comme elle fait son autoportrait de femme et de peintre.

Le roman s'approche intimement de cette résistance face aux obligations féminines de sa société, particulièrement dans le mariage. Il considère l'institution conjugale dans l'intégration de la sphère domestique non moins qu'une dissolution de l'autonomisation et une fin à l'émancipation de sa quête féminine vers «*l'excès d'amour*» par sa peinture. De l'autre côté, se montre clairement le caractère fort de cette peintre, silencieuse et discrète dans ses mots, mais révolutionnaire dans ses idées. Elle veut se faire une place dans la société et accéder au statut social, non pas par le moyen du mariage, mais par une carrière et par l'exercice de sa vocation artistique :

*Chez notre mère, l'obsession de vaincre notre célibat, à Edma et moi, en est décuplée.[...] Lamentation de notre mère auprès de Mme Riesener ce matin. Le sujet habituel.[...] notre mère pose ses yeux sur ma personne.[...] Plus elle pense mariage, plus je pense: jamais, jamais, et peinture, peinture, toujours. On va considérer, comme d'habitude, que je suis excessive*<sup>477</sup>.

---

<sup>476</sup> Bonnet, Marie-Jo, « Un autoportrait de Berthe Morisot », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2004, p.02.

<sup>477</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Lévy, 2018, p.165.

À travers les yeux et la plume admirative de Paul Valéry qui la connaît pendant sa jeunesse, Jean-Daniel Baltassat réhabilite cette figure injustement écartée du centre de la scène des avant-gardes du XIX<sup>e</sup> siècle et montre le sens de sa force, ses mélancolies, ses angoisses et la transparence de son art.

## 2.2. L'histoire de l'art au féminin

Fictif qu'il soit, le roman se focalise sur la femme artiste Berthe Morisot et, par conséquence, sur la situation des femmes artistes au XIX<sup>e</sup> siècle et sur leur combat pour se faire, à l'instar des hommes, une carrière et un statut. Jean-Daniel Baltassat révèle l'objectif derrière cette écriture fictive et intimiste de Berthe Morisot. Il confirme sa résolution à vouloir réhabiliter cette femme peintre puissante à laquelle l'histoire de l'art n'accorde pas le mérite que l'écrivain conçoit en découvrant ses aquarelles et ses écrits personnels

Le roman constitue, pour l'auteur, une invitation à substituer l'œil masculin à un œil féminin pour lire autrement l'histoire de l'art collective. Par l'entremise de la fiction romanesque, Jean-Daniel Baltassat propose une relecture qui permettra à la femme artiste de montrer sa propre valeur à travers son art et son carnet intime: «*Berthe Morisot a connu ces angoisses comme en témoignent ses carnets*»<sup>478</sup>.

L'aspiration des femmes peintres à l'égalité avec les hommes dans la création artistique est mise en évidence dans l'œuvre. Le roman met l'accent sur les moments de la vie de Berthe Morisot où elle réagit et prend position contre le machisme artistique de son époque. Jean-Daniel Baltassa fait de Berthe Morisot une héroïne, une peintre de génie et une femme

---

<sup>478</sup> Bonnet, Marie-Jo, « Un autoportrait de Berthe Morisot », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2004, p. 02.

d'exception dans une époque où l'accès est difficile au champ d'activité artistique pour une femme; le domaine de l'art a été régenté par la gente masculine et la scène artistique a été dominée par les hommes: «*Elle a connu son occultation comme créatrice à une époque où les femmes n'avaient droit à aucune autonomie sociale, intellectuelle, religieuse, créatrice*»<sup>479</sup>. La fiction traduit, intimement, les pensées qui traversent son esprit et laisse paraître son invincible instinct en dévoilant sa détermination à combattre les obstacles et à pénétrer les mystères de l'art: «*Je dois bien me convaincre que s'il est une chose qui, dans ma vie, me tiendra ou me laissera mourir, ce n'est pas l'opinion des autres, mais l'acharnement que je mettrai au service de mon travail*»<sup>480</sup>.

Le discours critique de Berthe Morisot développé par une fiction heuristique rend le carnet intime un lieu de débat et de controverse sur le champ artistique qui demeure fermé pour les femmes. La liberté de création artistique au XIX<sup>e</sup> siècle reste conditionnée par des interdits que l'auteur ne s'attarde pas à citer dans un ton satirique et ironique. Une liste qui ouvre la réflexion sur la liberté de la création artistique:

*Ce qu'une femme décente ne doit pas peindre*

*Les hommes nus, les femmes nues, les deux ensemble, séparément, en groupe, solitaires, à tout âge. Les hommes inconnus vêtus, les modèles vêtus qui ne sont pas des parents proches. Les hommes dormants. Les baisers, les lits, les amants. Les assassins, les assassinés, les cadavres morts de mort naturelle, les chairs mortes ou vivantes, ou pièces ou en entier. L'Histoire en son entier: ses faits, ses émotions, ses massacres, ses guerres, ses trahisons, ses mensonges, ses fêtes, ses discours, les révoltes et révolutions, la paix, les uniformes, les héros, les victimes, les injustices. Les dieux, les*

---

<sup>479</sup> Bonnet, Marie-Jo, « Un autoportrait de Berthe Morisot », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2004, p. 02.

<sup>480</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p. 227.



déeses, Dieu en personne, Marie, les saints et toutes les scènes bibliques, sauf s'il s'agit de copies. Les scènes de pure imagination. Les émotions comportant des excès : désir, haine, férocité, folie, panique, hystérie. Les accouchements, les scènes de médecine, opérations, soins, dissections. La chasse, les courses de chevaux et de chiens sont malvenues (mais les vaches sont tolérées)<sup>481</sup>.

La fiction romanesque dessine le portrait de cette femme peintre et s'approche de sa personnalité magnétique et puissante à travers sa peinture et la douce révolution qu'elle mène tout le long de sa vie. Les points révélés par la fiction apportent l'essentiel de cette peintre; ils dévoilent l'exception de son être et de son existence en se basant fortement sur les témoignages de ses proches pour reproduire dans le texte les mêmes émotions de cette communauté qu'elle fréquente:

*Reconnue par les artistes, épouse d'Eugène Manet, frère du peintre Édouard Manet, Berthe Morisot suscita, en effet, l'admiration de grands poètes. Mallarmé, auteur de charmants « quatrains d'adresse » envoyés « aux dames Manet », s'inclinait en 1896 devant cette « figure de race, dans la vie et de personnelle élégance extrêmes ».[...] Volontiers silencieuse, hautaine et énigmatique, avec ses cheveux blancs, en sa froideur infiniment distinguée, Berthe Morisot était la femme la plus 'intimidante' que j'aie connue, mais cette extrême réserve se nuançait d'une grâce secrète et finissait par retenir<sup>482</sup>.*

Le roman tente de montrer cet acharnement assidu qui a permis à Berthe Morisot d'être parmi les femmes arrivées à imposer leur art au sein du pouvoir patriarcal: «Dès 1874, Morisot opte pour l'indépendance et, avec les impressionnistes, évolue dans un univers artistique favorable aux

---

<sup>481</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018, p.225-226.

<sup>482</sup> Patin, Sylvie, *Berthe Morisot dans l'intimité de l'artiste*, Rouan, Éditions des Falaises, 2019, pp. 09-10.

*femmes, même si elles sont minoritaires (cinq femmes ont exposé, dont deux sous pseudonyme pour une cinquantaine d'exposants hommes)»<sup>483</sup>.*

Jean-Daniel Baltassat enrichit les propos de Berthe Morisot par un langage heuristique et une réflexion qui donne naissance au discours critique. La fiction heuristique met en lumière le métier de peintre conçu en termes de virilité et de supériorité du dessin masculin sur la peinture aquatique des femmes. L'auteur imagine les discussions entre des invités peintres, critiques, marchands d'art et la famille de Berthe Morisot sur la table à dîner où le débat sur l'art prend toute son ampleur. Il imagine aussi les réflexions intérieures de la peintre, celle-ci fait des lectures de tableaux et d'ouvrages d'art. L'une de ces conversations controversées qui ouvrent le débat sur l'art est celle sur l'ouvrage de Charles Blanc «*Grammaire des arts du dessin* » (1867) qui suscite la colère de toutes les femmes peintres de l'époque.

À travers la voie de ce carnet qui englobe les émotions et les réflexions, la fiction met en avant une axiologie contestataire par la voix de Berthe Morisot; elle soulève le débat et met en exergue la condition de la femme artiste réduite à une amatrice des couleurs face au dessin masculin qui dénote l'hégémonie patriarcale:

*La conversation dévie et vient sur l'ouvrage de Blanc: Les Arts du dessin. Tout le monde l'a lu, Edma et moi comme les autres. L'affaire est de prouver que le dessin est l'art suprême et supérieur, s'imposant sur la couleur. La preuve en est que l'architecture, la sculpture et la peinture s'effondreraient sans lui. La grande théorie de Blanc est que,*

---

<sup>483</sup> Kang, Cindy., Mathieu, Marianne., R. Myers, Nicole., Patry, Sylvie et Scott, Bill., *Berthe Morisot Femme impressionniste*, New York, NY : Rizzoli Electa, 2018, p.26.

*en conséquence, le dessin est l'expression de la virilité masculine dans l'art, tandis que la couleur n'est que celle du féminin*<sup>484</sup>.

La fiction met au centre de son débat le statut de la femme artiste et suit le combat intérieur de Berthe Morisot comme une femme qui résiste longtemps aux exigences de sa société patriarcale. La peintre impose son art par le silence des mots et par la force de sa posture et de ses sentiments. L'écriture intimiste esquisse le profil d'une femme révolutionnaire, rebelle et impulsive dans ses réactions émotionnelles face à des réclamations misogyniques contre l'art de la femme artiste. Le ton du texte tourne de l'ironique à une dénonciation intériorisée de la situation de la part de Berthe Morisot:

*Edma et moi n'avons pu retenir notre fou rire, quoique le mien fût plein de rage [...] Mais pour ces messieurs il y aurait là du vrai: le principe de la discipline, la nécessaire différence des sexes, leurs œuvres complémentaires à la création de la vie, la naturelle domination, la dureté du crayon, le souple de la brosse et tout ce qui s'ensuit. Je n'ai pas su garder mon calme. Edma elle-même a été surprise par ma colère*<sup>485</sup>.

Par cette écriture fictionnelle de l'intimité à travers le carnet hérité de la jeunesse de Berthe Morisot, l'auteur participe au projet de réhabilitation symbolique de la femme artiste et particulièrement de Berthe Morisot. En s'introduisant au sein de la psychologie d'une femme artiste en pleine construction et en plein combat, la fiction tisse les liens vers le savoir sur l'art et vers une portée qui vise l'établissement d'une axiologie finale. La femme artiste semble réhabilitée et l'art paraît conçu en tant qu'un moyen pour transcender le destin des siècles troublés.

---

<sup>484</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Lévy, 2018, p.175.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p.176.

Jean-Daniel Baltassat s'intéresse aussi à la psychologie de Berthe Morisot et s'arrête sur ses crises de folie en relation avec la création artistique. Il ouvre dès lors le débat sur la question de la folie non moins que génie dans la création artistique. L'auteur fait de sa folie un état construisant, manifestant sa force et son engagement. Il se trouve en train de tracer l'histoire de la représentation de la folie des artistes dans la littérature et montre son rôle dans la création artistique.

### **2.3. La représentation littéraire de la folie chez l'artiste: la sublimation de la folie chez Berthe Morisot**

Il n'y a pas de génie sans un grain de folie, dit Aristote. La polysémie de la folie et l'impossibilité de la cerner par des symptômes et par un état précis permet à ce mot de vagabonder dans différents moules des plus pathologiques aux plus artistiques. Dans le domaine psychiatrique, la folie est une maladie mentale, un état des troubles mentaux qui varient selon les cas et encerclent le malade qui devient prisonnier de ses hallucinations alors que la folie chez l'artiste le libère vers une imagination créatrice.

La folie des artistes a été diabolisée par la science depuis les siècles classiques. Aujourd'hui, elle est reconsidérée dans le processus de la création artistique.

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la folie d'artiste inspire tant d'écrivains qui choisissent des peintres ou des sculpteurs pour héros lorsqu'ils veulent évoquer les affinités entre l'art et la folie.

Dans le roman d'artiste contemporain du XXI<sup>e</sup> siècle, la folie d'artiste s'assigne une connotation méliorative. Elle est représentée, essentiellement dans *La Tristesse des femmes en mousseline*, ainsi qu'un état de pureté et de ravissement et un chemin vers la transcendance pour arriver au beau et à

la perfection. Elle est une métaphore de l'idéal de l'art, une concrétisation du génie et un état d'esprit intrinsèque à l'acte créateur et à la création artistique:

« *C'est aux imaginations déréglées que nous devons l'invention des arts; le Caprice des Peintres, des Poètes et des Musiciens n'est qu'un nom civilement adouci pour exprimer leur Folie* »<sup>486</sup>. Michel Foucault met en évidence le déplacement de la folie jusqu'aux frontières confuses du génie créateur. Ce renouvellement de la perception de la folie lui assigne une connotation considérable qui rend dette et reconnaissance à tous les génies fous dans la création artistique. Thierry Delcourt le démontre également du point de vue psychiatrique dans son ouvrage *La Folie de l'artiste : créer au bord de l'abîme*<sup>487</sup>.

La littérature contemporaine ne reste pas à l'abri de l'artiste fou pour seule raison que la littérature postmoderne s'intéresse au renouvellement constant du roman d'artiste et au maintien de la tradition de mettre en dialogue la littérature et les arts.

À l'encontre de l'artiste maudit chez Honoré de Balzac et chez Alain Edgar Poe, le roman d'artiste de Jean-Daniel Baltassat met en scène des peintres dont la folie est l'expression d'un potentiel de génie qui participe à la création artistique.

Le roman *La tristesse des femmes en mousseline* est écrit dans la forme d'un journal intime revenant à la jeunesse de Berthe Morisot dans lequel elle raconte ses activités artistiques et décrit ses sentiments et ses émotions en tant que peintre et même comme modèle d'Edouard Manet. Le journal intime fictif contribue à accéder aux très-fonds de la psychologie de l'artiste. Jean-Daniel Baltassat inaugure donc une écriture de l'intimité qui

---

<sup>486</sup> Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p.44.

<sup>487</sup> Delcourt, Thierry, *La Folie de l'artiste : créer au bord de l'abîme*, Paris, M.Milo, 2018.

permet, à travers la fiction, de briser la solitude et l'ambiguïté que l'artiste préfère de garder. Cette écriture de l'intimité par la fiction, que nous avons détaillé dans les axes précédents, est adoptée pour raconter l'histoire d'une peintre connue pour son silence et dont plusieurs épisodes de sa vie restent, jusqu'à aujourd'hui, entourés de mystère. Sa discrétion accompagne aussi son travail; ses œuvres d'art sont reconsidérées, aujourd'hui, en qualité de l'extrême avant-garde.

Dans l'histoire de l'art, Berthe Morisot n'est pas inscrite sur la liste des artistes et des écrivains qui succombent à l'abîme de leur folie comme Van Gogh, Nerval, Camille Claudel, etc. Le roman décrit les crises hystériques de folie qui envahissent Berthe Morisot au point qu'elle part, accompagnée de sa tante, à l'hospice pour voir si ses crises ressemblent à celles des vraies folles: «Noël. La quinzaine est sans pose. Adèle veut aller voir les folles à l'Hospice des femmes du Petit Arsenal. «Venez. Cela vous fera du bien de voir le vrai de la folie quand vous vous obsédez tout le temps à vous croire folle»»<sup>488</sup>.

Au cours des crises de folie, Berthe Morisot détruit toutes ses œuvres d'art et reste des jours sans nourriture. Cet acte semble assez intéressant si nous le relient à l'acte de Frenhofer, personnage de la nouvelle *Le Chef d'œuvre inconnu* de Honoré de Balzac, qui détruit ses œuvres d'art à la fin de l'histoire. Ce point que partagent ces deux peintres met en évidence l'ambivalence de cette folie qui peut être à la fois destructive et constructive. Berthe Morisot a l'obsession d'être folle. Sa folie varie selon les activités; quand elle est peintre voulant passer à la création sans malentendu et sans pression mysogénique de l'époque, quand elle est modèle d'Edouard Manet endurant des poses épuisantes qui durent des heures, quand elle est debout devant son chevalet sous la direction de Corot et finalement quand elle est face à soi-même et face à son art. Cependant,

---

<sup>488</sup>Baltassat, Jean-Daniel, *La tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann-Lévy, 2018, pp.217.

les crises de folie qui la mettent en proie à l'anxiété ne sont pas l'expression réactive d'une faiblesse ou d'une angoisse. Au contraire, la folie de Berthe Morisot semble l'expression d'une femme en pleine construction et en pleine révolution et détermination:

*J'ai décidé de ne pas mourir mais de grandir. Deux jours ont suffi à déchirer et brûler tout ce qu'il existait de ma main depuis mon premier coup de pinceau. Un poids considérable m'est enfin levé du ventre [...] ma folie est donc désormais une chose acquise. Cris dans toute la maison*<sup>489</sup>.

Cette folie semble l'expression de la personnalité d'une femme artiste qui veut s'imposer dans un art confisqué par les hommes. Ces crises de folie s'aggravent au moment où elle peint à côté de Corot qui l'oblige à faire des copies, ce qui l'excède rudement alors qu'elle veut créer sa propre peinture: «*Moi, je serai faite pour autre chose. Mon intransigeance ne peut que s'opposer au goût commun. Il fera la force de mes peintures.[...] Mes peintures n'existent pas. Je ne fais que de mauvaises copies et ce qui n'en est pas n'est qu'un salmigondis d'influences de ce qui a déjà été fait*»<sup>490</sup>.

La destruction de ses œuvres d'art semble un acte non de résignation et de honte à l'image de Frenhofer, mais de l'explosion d'une force de résistance artistique face à ses semblables masculins du mouvement impressionniste sans tomber dans la folie destructive. Une folie qui devient l'adjuvant de révolution et la voix pour s'exprimer sur la vraie peinture et pour se remettre d'aplomb. C'est une étape de reconstruction personnelle; une période de révolution qui donne naissance à une peintre qui réussit à sortir du ghetto des convenances et à cimenter son trajet artistique. La folie sauve Berthe Morisot plus qu'elle ne la tourmente. C'est un moyen pour se

---

<sup>489</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *La tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann-Lévy, 2018, pp.23-24.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 182.

révolter et pour revendiquer son droit à la création afin de passer d'une peintre en train de se construire à une peintre en pleine création artistique.

Le roman met la lumière sur les grands artistes de l'art occidental dans leurs ateliers en perçant le mystère de l'état de l'artiste en pleine création artistique. L'occasion de décrire Edouard Manet nous est présentée par Berthe Morisot qui fait son modèle plusieurs fois. Edouard Manet est décrit tel qu'un fou qui donne libre cours à ses plaisanteries sans mesure et sans se préoccuper de nulle chose : *«Il prend ses pinceaux, y met quelques accents qui font très bien. [...]mais rien ne peut plus l'arrêter. Il passe du jupon au corsage, du corsage à la tête, de la tête au fond, il plaisante, il rit comme un fou, il me donne la palette pour que je joue à sa folie»*<sup>491</sup>.

Cette petite et légère folie, intrinsèque à tout artiste, est un état de ravissement ainsi que l'explique Nietzsche<sup>492</sup>. C'est un état d'âme, de sérénité et de joie où le peintre est en train de faire ce qu'il admire passionnément. Edouard Manet, peintre connu par ses plaisanteries et ses fous rires sans raisons, s'égaie au moment où ses pinceaux nagent sur la toile. C'est un moment décisif et important pour chaque artiste. De ce fait, cette petite folie est un moyen de concentration et un moment de création du beau .

---

<sup>491</sup> Baltassat, Jean-Daniel *La tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann-Lévy, 2018, p.228.

<sup>492</sup> Mathlouthi, Lotfi, *La Problématique de la création chez Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2019.



### 3. Roman sur l'art: vers une écriture d'une réhabilitation

#### 3.1. *L'Almanach des vertiges* et *Le Divan de Staline*: réhabilitation d'une vision

Jean-Daniel Baltassat développe une anecdote sur un fond historique, dont le rôle est de rectifier l'Histoire, de dévoiler les non-dits, de justifier, d'interpréter et de réécrire une partie de l'Histoire et de surpasser le savoir et la rigueur académique. L'auteur invente un terrain fictionnel où il établit une connivence entre lui, le sujet et ses lecteurs, joue sur l'anecdote et articule un double jeu paradoxal, cognitif et imaginaire. À propos de ce paradoxe de la fiction dans les récits sur l'art, Nella Arambasin souligne que:

*Tel est le paradoxe de la fiction : être ce fait qui fait question parce qu'il est fait. S'il n'y avait pas d'espace culturel commun, il n'y aurait pas de réévaluations littéraires de l'histoire de l'art configurées entre le document historique (qui peut être imaginaire) et le fantasme (très bien documenté)<sup>493</sup>.*

Nella arambasin évoque deux ingrédients à savoir le document historique et le fantasme, que Jean-Daniel Baltassat adopte dans sa relecture de l'opéra de *Don Giovanni*, du mythe du séducteur face au portrait du violeur et face au crime de péché et de rédemption. Le récit, par le biais du fantasme et de l'imagination, remet en question les lectures antérieures et du mythe du séducteur en rapport avec le drame de la faute et de la rédemption. Confrontant deux visions, l'une du XVIII<sup>e</sup> siècle et l'autre contemporaine du XXI<sup>e</sup> siècle, le récit interroge le terme de libertin et son évolution depuis des époques.

---

<sup>493</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.32.

L'histoire de Don Juan, popularisée par la pièce de Tirso de Molina *El Burlador de Sevilla* (1630), un chef d'œuvre qui a eu beaucoup de succès au XVII<sup>e</sup> siècle, s'inspire d'un personnage qui a existé au XIV<sup>e</sup> siècle. Don Juan Tenorio, fils de Don Alonso, tue le commandeur Ulloa, après avoir séduit sa fille. Les moines outrés l'assassinent, racontent qu'il est foudroyé par Dieu. Ainsi est née la légende de Don Juan, le séducteur puni. Ce mythe évolue au cours des siècles avec différents créateurs<sup>494</sup>.

Selon plusieurs écritures du mythe de *Don Giovanni*, la représentation de ce personnage varie entre deux portraits antinomiques: «*Don Juan est libertin, pervers narcissique ou pervers sexuel selon les auteurs*»<sup>495</sup>. Michelle Morin-Bompart conclut que :

*Alberto Eiguier nous dit bien que le libertinage vise la qualité et non la quantité. Le libertin est un fin connaisseur de l'autre sexe. Le pervers narcissique ignore le désir chez l'autre et fonctionne avec clivage et déni. Il manipule et obtient de sa victime ce qu'il veut avec des arguments convaincants. C'est un prédateur qui ne cherche pas à garder l'objet de sa jouissance et s'en débarrasse aussitôt qu'il en a joui*<sup>496</sup>.

Depuis des siècles, plusieurs créateurs s'inspirent du personnage de Don Juan et de ses conquêtes. Les plus célèbres des inspirations, qui ont pris Don Juan pour thème, sont trois œuvres mythiques, celles de Tirso de Molina, Molière et Lorenzo Da Ponte.

Les trois auteurs font de l'histoire un drame de viol et de punition. Dans *L'Abuseur de Séville* de Tirso de Molina, Don Juan est présenté en tant qu'un abuseur, un trompeur, un violeur, un meurtrier et un pervers

---

<sup>494</sup> Morin-Bompart, Michelle, «Don Juan : Ses émules, victimes, accusateurs, et ses créateurs», *ERES*, «Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe », n° 68, 2017, p.221.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p.232.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p.232.

narcissique. À la différence des autres auteurs dramatiques, Molina imagine que Don Juan, lors du dîner avec le commandeur, se repent devant la statue après l'avoir blasphémée. Chez Molina, la dimension religieuse est présente et Don Juan est présenté ainsi que le blasphémateur: «*Don Juan passe devant la chapelle où se trouvent le tombeau et la statue du Commandeur. Il lui tire la barbe et l'invite à dîner, défi Dieu, blasphème au regard de la religion, déni de la mort pour nous, psychanalystes [...] Quand elle lui tend une main brûlante, il se repent, mais trop tard*»<sup>497</sup>.

Molière fait revivre le personnage de Don Juan dans sa comédie *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*. Il livre un Don Juan avec un portrait d'un débauché manipulateur, livré à ses pulsions bestiales. La représentation que Molière fait de Don Juan est plus proche de celle du séducteur manipulateur que celle du violeur. Dans la comédie, l'acte du viol n'est pas commis, même si le personnage de Donna Anna n'existe pas dans la pièce. Don Juan conquiert les femmes, les séduit, leur promet le mariage et s'enfuit après avoir assouvi ses besoins sexuels. Même la dimension religieuse, qui se manifeste dans la statue du commandeur comme loi divine, n'est pas assez claire. En effet, la punition du commandeur et l'apparition du spectre de la femme, qui se transforme en temps avec une faux, allégorie de la mort, semble aussi une punition de Don Juan et de Molière dont l'imaginaire nourrit la pièce.

Le portrait que Molière dépeint dans sa comédie s'approche du libertin séducteur que Casanova veut défendre avec l'opéra de *Don Giovanni* de Mozart et de Lorenzo Da Ponte. Ce dernier met le viol au centre de sa pièce en mettant en scène un Don Juan violeur battu et un meurtrier puni.

À l'encontre de Molière qui raconte les conquêtes des femmes et de la chair, Da Ponte, lui, multiplie les scènes de viol où les femmes ne

---

<sup>497</sup> Morin-Bompart, Michelle, «Don Juan : Ses émules, victimes, accusateurs, et ses créateurs», *ERES*, «Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe », n° 68, 2017, p.223.

succombent pas à la tentation des attractions de Don Juan. Ceci brise, dès lors, le portrait du séducteur et établit celui du violeur battu. Une vision plus déviante qui fait de Don Juan un violeur violent qui échoue à faire soumettre les femmes à ses abus sexuels et à ses attractions envoûtantes: «*Donna Anna est une grande dame qui résiste à Don Giovanni et le met en rage [...] Zerline, c'est une jeune femme mariée[...] accepte de danser avec lui , mais appelle à l'aide quand il veut abuser d'elle*»<sup>498</sup>. Da Ponte accentue le portrait de violeur violent et rabattu à tel point que l'une de ses victimes traite Don Giovanni de «*monstre*»<sup>499</sup>.

Jean-Daniel Baltassat se situe entre cette vision perverse du viol, la punition divine de la statue du commandeur et la contribution glorieuse de Mozart dans la destruction du modèle de Da Ponte et la reconstruction d'une autre image par la voie de la musique. La séduction chez Da Ponte se dilue face à la figure du violeur incapable de séduire, ne disposant d'aucun pouvoir de la séduction et de l'attraction, se livrant à la violence et à l'agression pour arriver à la chair de la femme.

Dans son article, «*La Séduction dans la littérature*», Michel Laxenaire précise que:

*Quand Don Juan avait été surpris par le Commandeur, il était en train de violer sa fille. Or le viol passe à juste titre pour de l'anti-séduction. C'est un passage à l'acte n'ayant pour mobile que la force physique et l'instinct bestial. La séduction, tout au contraire, c'est l'art de la parole et des préliminaires*<sup>500</sup>.

Dans une volonté de réhabilitation de l'image de Don Giovanni et de Casanova le séducteur et à travers sa mémoire et son imaginaire, Angus

---

<sup>498</sup> Morin-Bompart, Michelle, «Don Juan : Ses émules, victimes, accusateurs, et ses créateurs», *ERES*, « Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe », n° 68, 2017, pp. 226-227.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p.227.

<sup>500</sup> Laxenaire, Michel, «La Séduction dans la littérature», *ERES*, « Dialogue», n° 164, 2004, p.5.

Farel du XXI<sup>e</sup> siècle, passionné de la vie et des femmes et spécialiste du XVIII<sup>e</sup> siècle, passe pour un Casanova et joue la séduction avec Juliette. Il imagine des scènes du séjour de Casanova à Prague et ses petites aventures amoureuses. La fiction se base essentiellement sur la mémoire et l'Histoire. Le roman met en évidence le charme d'un grand séducteur malgré son vieil âge. Il décrit des scènes de séduction où la voix de Casanova et ses mots suffisent pour séduire en restaurant de ce fait le mythe du séducteur:

*Giacomo Casanova n'a pas plus d'attention pour la musique d'Haydn que pour celle de Mozart. À la danse il ne s'intéresse que pour gratifier de regards insistants une très jeune danseuse à la poitrine rebondissante[...]Giacomo désigne la jeune fille sans discrétion, prend à témoin ses voisins, s'étonne: N'est-ce pas un miracle que celle-ci soit encore vêtue? On rit, on approuve<sup>501</sup>.*

À travers cette petite aventure dans le ballet organisé par le Comte et la Comtesse de Pachtá, Giacomo Casanova exhibe le charme de son mot et séduit la femme devant les invités. Ceci prouve que la séduction pour Casanova reste une manière de valoriser la femme. Quand Casanova entreprend la séduction de la femme pendant la soirée, il éprouve honnêtement des sentiments, au moins au moment où il les exprime.

Jean-Daniel Baltassat mène une critique de cette vision par l'un des avatars du mythe du séducteur qui est Casanova. Il exploite l'anecdote de sa rencontre avec Mozart, une rencontre qui reste mystérieuse, mais potentiellement vraie :

*We do not know whether Casanova and Mozart were personally acquainted with each other; [...] since neither ever mentioned the other in letters or other writing. Provided that Casanova was indeed in the audience on the occasion of the premiere or of one of the other*

---

<sup>501</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp.37-38.

*four performances Mozart himself conducted at the Prague Theatre, we may safely assume that Casanova had been able to observe the maestro across the distance between box and audience, and had studied Mozart in detail with the help of opera glasses or other viewing aid since back then, the auditoria of theatres were not darkened during performances*<sup>502</sup>.

Pourtant, plusieurs documents confirment sa plausibilité et estiment l'éventuelle rencontre:

*When the drafts were discovered<sup>3</sup> in Casanova's estate at the Waldstein family's Dux Castle in Bohemia in the early twentieth century<sup>4</sup> and shortly thereafter published as a facsimile,<sup>5</sup> the confusion surrounding the creation of *Il Dissoluto punito. O sta li D. Giovanni* was enriched by yet another facet*<sup>503</sup>.

Jean-Daniel Baltassat part de cette probabilité pour rectifier et réhabiliter le portrait de Don Giovanni comme séducteur doué à travers son avatar Casanova. Il présente la séduction en tant qu'une conduite noble et un besoin affectif pour les femmes. Il fait de la séduction le lien qui unit les temps, montre l'immortalité du mythe, la stagnation des instincts et la variation des comportements de la courtoisie. Il imagine la jeune femme Juliette du XXI<sup>e</sup> siècle, vexée par la froideur de son compagnon Franz, aspire à un Casanova qui joue au séducteur pour qu'elle puisse se sentir

---

<sup>502</sup> « Nous ne savons pas si Casanova et Mozart se connaissaient personnellement ; [...] puisque ni l'un ni l'autre n'ont jamais mentionné l'autre dans des lettres ou autres écrits. À condition que Casanova ait effectivement été dans le public à l'occasion de la première ou de l'une des quatre autres représentations que Mozart lui-même dirigea au Théâtre de Prague, on peut supposer sans risque que Casanova avait pu observer le maestro à travers la distance entre la loge et le public , et avait étudié Mozart en détail à l'aide de jumelles ou d'autres aides visuelles car à l'époque, les auditoriums des théâtres n'étaient pas obscurcis pendant les représentations » Weidinger, H. E., «The "Dux Drafts". Casanova's Contribution to Da Ponte's and Mozart's Don Giovanni , In: Michael Hüttler (Hg.): Lorenzo Da Ponte, Wien: Böhlau, 2007, p. 96.(C'est nous qui traduisons).

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 96.« Lorsque les ébauches ont été découvertes dans le domaine de Casanova au château de Dux de la famille Waldstein en Bohême au début du XXe siècle et peu de temps après publiées sous forme de fac-similé, la confusion entourant la création de *Il Dissoluto punito. O sta li D. Giovanni* s'est enrichie d'une autre facette» (Notre traduction).

désirée. Elle retrouve la même chaleur que dans les histoires d'Angus Farel sur les conquêtes amoureuses de Casanova et de Mozart: «*En fait, il n'y avait pas que Mozart ici à Prague, lance notre Angus Farel comme s'il était aveugle. Il y avait aussi Casanova. Casanova le dragueur? Ah, oui, vous pouvez l'appeler comme ça. Lui, il aurait dit: Moi, le chevalier de Seingalt, aventurier de ma personne*». <sup>504</sup>

Jean-Daniel Baltassat modifie la signification de la séduction en l'opposant au viol. Celui-ci comme acte pervers qui nuit à la grandeur de la séduction et qui se situe aux antipodes des caractères du séducteur. Le roman se transforme en un argumentaire fictif où les histoires se tissent pour constituer un plaidoyer en faveur des deux séducteurs Casanova et de Don Juan, à faire renaître le mythe du séducteur par son avatar Casanova, en exposant l'immortalité du mythe même dans la vie contemporaine et moderne du XXI<sup>e</sup> siècle.

Angus Farel, par l'entremise de son imagination, raconte à Juliette les aventures de séduction de Casanova. Il lui décrit ses conquêtes amoureuses et ses exploits de courtoisie par lesquels il fait jouir les femmes qu'il rencontre. Il est représenté en tant qu'épicurien se laissant aller à la puissance de son instinct, élaborant une stratégie et montrant une autre partie de sa personnalité que la virilité. Sur ce point, Alain Roger explique que dans l'acte de séduire, le séducteur utilise la partie féminine de sa personnalité, ce qui rétablit l'équilibre de la sexualité <sup>505</sup>:

*Il songe aux cuisses d'Annetha mais aussi à toutes les cuisses de jeunesse qu'il a su dévoiler dans sa longue vie. Ces merveilles de douceur et de tendresse qu'une paume d'homme peut caresser à l'infini. Toutes ces robes et ces jupons que ses doigts ont soulevés, ces*

---

<sup>504</sup> Baltassat Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.113.

<sup>505</sup> ROGER, Alain, « Le Séducteur lesbien », dans « L'art de la séduction », *Nouvel Observateur*, 2001, p.30.

*bas roulés entre les rires et les soupirs. Depuis longtemps, il ne sait plus les compter mais il croit se souvenir de chacun. les images sont dans sa cervelle aussi nettes qu'en cet instant les lèvres ourlées de l'épouse de son imprimeur*<sup>506</sup>.

Juliette et Angus Farel relisent les billets et les lettres entre Casanova et son ancienne maîtresse, regardent les portraits de ces femmes qui ont dégusté la jouissance de la séduction. Juliette ne cesse de s'y identifier et d'aspirer au désir et à la sensualité. Angus Farel, le conquérant des temps, joue au Casanova avec Juliette qui retrouve sa consolation dans les traces. Sa séduction se réalise dans les mille et une nuits. En effet, le «conteur» Angus Farel réussit à faire renaître les cendres de l'aventurier et à se mettre dans sa peau à travers la mémoire et l'imagination jusqu'à arriver à la quête de tous les séducteurs, la chair de la femme: *«Si, je pensais à vous. À Mozart, à Casanova, aussi, à tout ça. Il faudra que je vous raconte, parce que maintenant je l'ai bien en tête. Mais en fait je pensais à votre portrait[...]*Vous vous souvenez, hier je vous ai dit que j'avais eu une idée[...]*Elle laisse glisser la serviette de bain. Ce qui advient ensuite, il faut l'imaginer»*<sup>507</sup>.

À travers le roman sur l'art, Jean-Daniel Baltassat prend en charge la tâche de l'interprétation à travers une appropriation de la question herméneutique par la voie de l'imagination. L'auteur engage le lecteur ainsi qu'un complice « *on imagine* » par la connivence et le mode de complicité et d'écriture qu'il choisit aussi comme titre pour quelques chapitres du roman. *L'Almanach des vertiges* propose donc, par la mise en scène des antiquaires et des artistes réels, des analyses artistiques fictionnalisées .

La rencontre de Casanova avec Mozart sur le sujet de *Don Giovanni* ouvre le débat entre les deux personnages sur la question du viol et de la

---

<sup>506</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.133.

<sup>507</sup> *Ibid.*, pp. 263-264.



séduction et sur le rôle de la musique. Jean-Daniel Baltassat donne la parole à Mozart pour défendre son travail artistique. Le musicien, au moyen du discours direct, explique les contraintes de la création artistique relative à la création de *Don Giovanni*. Il révèle le secret de sa musique constituant une autre représentation artistique et musicale. Celle-ci n'a aucun lien avec les répliques et les scènes du livret de Da Ponte que ce soit sur le viol ou sur la punition divine du Commandeur:

*Le viol de Donna Anna, ce n'est pas bien malin. On ne peut qu'être d'accord avec vous[...]le viol est dans le livret et le livret est dans les mains de Vienne, qui aime beaucoup le viol et la punition des péchés, et moi, Mozart, je suis dans la main de Vienne qui ne m'aime pas beaucoup et trouve que ma musique est un péché, voilà[...] Ah, ce sacrifiant de Mozart qui ne sait pas être une boîte mécanique! Allez, mon garçon, un effort: To-clic, to-clic, to-to-to-clic! Oh le beau chibilili-clic que voilà!*<sup>508</sup>.

Jean-Daniel Baltassat pose essentiellement la question de la liberté de création et la pression que peut subir l'artiste et qui l'entrave de concevoir l'œuvre artistique. Mozart n'échappe pas à cette pression; restreint par les contraintes, les viennois exercent sur lui une forte coercition.

L'opéra de *Don Giovanni* constitue pour Mozart un défi de ces contraintes et une révolte implicite. La musique parvient à excéder les instructions qui ne s'harmonise pas avec la vision du livret et avec le jeu des comédiens sur scène et pour créer la gloire du séducteur. En effet, pour des raisons plus politiques qu'artistiques, l'opéra de *Don Giovanni* ne rend pas compte de Don Giovanni en tant que révolutionnaire et mécréant, une émancipation qui est annoncée par Molière<sup>509</sup>. Vienne dicte à Mozart un opéra catholique

---

<sup>508</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp. 259-260.

<sup>509</sup> «Don Giovanni's intellectual emancipation had been foreshadowed by Molière's Don Juan, of whom Mozart had no doubt taken note. The opera, perhaps for politic as well as for artistic reasons, gives no

approfondi dont le but est d'attester la réalité et l'horreur de l'enfer. Elle l'oblige à réimposer à son public toutes ces indications de mortalité et les menaces du péché au moyen desquelles le catholicisme gouverne les hommes vivant à travers leur peur de la mort. La musique de Mozart fait de l'opéra de *Don Giovanni*, à l'image de celle de *Die Zauberflöte*<sup>510</sup>, un opéra anticatholique et pro-illumination où le péché et l'enfer ne sont que la conscience collective d'une société assoiffée de punition et de rédemption:

*Et pas la foudre de Dieu. Avec Dieu, il y a toujours un peu d'amour. La foudre du Commandeur, celle qu'on aime à Vienne. Une foudre de bien meilleure qualité, toute scintillante de haine jusqu'en enfer. Sans pardon ni pitié: corps de pierre, tête de pierre. Plus rien du tout du Christ miséricordieux!*<sup>511</sup>.

À l'époque de Mozart, les artistes et les musiciens se soumettent aux goûts de la société aristocratique de la cour et au patriciat des villes<sup>512</sup>. Mozart, lui, veut tout défier et être un musicien indépendant. Norbet Elias précise que Mozart veut s'émanciper de la pression de la société et transgresser les limites des structures de son pouvoir: « *Il revendique la liberté d'écrire la musique dictée par ses voix intérieures et, non pas par des commandes* »<sup>513</sup>.

Mozart a produit l'opéra buffa *Les Noces de Figaro* sur un livret en italien de Lorenzo Da Ponte inspiré de la comédie de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*. Ayant un certain succès à Vienne l'année d'avant, un succès

---

account of Don Giovanni as a revolutionary and disbeliever, and has him proclaim 'Viva la libertà', only in circumstances where his meaning is merely 'This is Liberty Hall'. But the original and still famous story identified him clearly enough as atheist and blasphemer, and by the eighteenth century opinions such as his were taken as signs not only of revolt but of rational and self-justifying revolt. Don Giovanni has clearly concurred in the enlightenment's multiple parricide; and, being a man of the enlightenment, he believes himself in the right and refuses to repent when the statue of the Commendatore threatens him with hell». Brophy, Brigid, *Mozart the dramatist : the value of his operas to him, to his age and to us*, London, Faber Finds, 2013, p.190.

<sup>510</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 496.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p.261.

<sup>512</sup>, Brun, Anne, « Mozart (1756-1791) au rythme de sa correspondance », *Éditions Cazaubon*, « Le Carnet PSY », 6 n°200, 2016, p.38.

<sup>513</sup> Norbet, Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.24.

retentissant à Prague en janvier 1787, Mozart est chargé de composer un opéra spécialement pour Prague; il crée alors *Don Giovanni* à l'automne de la même année.

Cette rencontre entre Casanova et Mozart à Prague en 1787 est ponctuée d'annotations et d'explications prenant la forme d'une logorrhée interprétative du travail de Mozart dans *Don Giovanni*. Jean-Daniel Baltassat choisit de mettre en scène Mozart à qui il cède la parole pour décrypter le sens de sa musique avec un savoir et des outils relevant de son propre domaine pour répondre aux interrogations de Casanova et à celles du lecteur. Le récit favorise un espace où la fiction se mêle au savoir sur l'art sans laisser de porosité entre les deux modes. Le discours de Mozart vise l'explication qui s'étend sur une herméneutique fictionnalisée à portée réflexive sur l'interprétation de la musique face au livret de Da Ponte et face aux mots: «*Je le dis toujours: les mots, à l'opéra, ça ne compte pas. uniquement la musique. Et heureusement pour Mozart, pas vrai? Car dans ce Don Giovanni, pour l'heure, il n'y pas grand-chose qui aille, à part la musique*»<sup>514</sup>.

Mozart face à Casanova et face aux lecteurs révèle le sens de sa musique en remettant en question la critique. Celle-ci voit dans *Don Giovanni* une transition extrême de Mozart qui démontre son ambivalence: «*En l'espace d'un an, au centre de sa carrière, il est passé de l'extrême éclairé, au Figaro, à son opposé contre-révolutionnaire, à Don Giovanni*»<sup>515</sup>. Mozart repose sur une conviction que la musique constitue dans l'opéra une œuvre d'art indépendante des mots et des gestes des comédiens qui l'accompagnent. Elle a le pouvoir de changer les mots, d'écrire à nouveau et de sublimer ce qui est, peut être, dénaturé par les mots des livrets:

---

<sup>514</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, p.260.

<sup>515</sup> Brophy, Brigid, *Mozart the dramatist : the value of his operas to him, to his age and to us*, London, Faber Finds, 2013, p. 568.

*Oubliez ce viol et faites-moi confiance pour la musique. Les mots de Da Ponte sont pour Vienne mais la musique, Mozart l'écrit pour vous. il vous faudra bien l'écouter[...]Mais vous Seigneur Casanova, vous devez le savoir: Mozart ne punit pas Don Giovanni. Mozart lui offre un grand triomphe de musique[...]Ah, signor Casanova comme vous avez de la chance d'être vieux. C'en est fini de la jubilation des sens et des corps et des mystères féminins. Pour les siècles à venir, je vous dis, c'en est fini. Et voilà ce que c'est que ce grand hurlement de Don Giovanni, mon pauvre ami*<sup>516</sup>.

### **3.2. Le Divan de Staline : art , pouvoir et création artistique**

La proximité et l'intimité deviennent l'émotion qui fait avancer le récit sur le pouvoir et sur l'art. Ceux-ci se côtoient et produisent une émotion de pression et de peur. C'est un gros plan sur l'art de la commande et sur la régence de l'art sous le pouvoir de Staline.

Le roman repeint, à part tyrannie étouffante, un autre profil du dictateur, celui de l'esthète passionné qui voit dans l'art un promoteur de l'Union Soviétique et une voie vers l'éternité. Les chiasmes se multiplient créant une toile dont les fils s'enchevêtrent pour tisser une vie et un profil à travers les trajectoires de la fiction et de l'Histoire. Les oxymores thématiques tissent le fond de ce récit sur l'Histoire et sur l'art, sur l'éternité et sur la mort, sur la liberté et sur l'asservissement, sur l'art et sur le pouvoir. Tels sont les thèmes qui construisent une portée historique, littéraire et heuristique du roman.

*Le divan de Staline* s'élabore en duplique. Le roman met en scène, d'une part, l'intimité de Staline qui vit dans la peur et dans l'angoisse et, d'autre

---

<sup>516</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009, pp. 260- 262.

part, l'impéritie du peintre Danilov qui vient pour ériger un monument d'éternité en l'honneur du Petit Père du Peuple. L'écriture fictionnelle se focalise sur l'univers intérieur de l'artiste, accède à sa psychologie et suit le quotidien de ce personnage traumatisé par les privations, les absences et les pressions des interrogations. Une vie imaginaire qui se développe sur un fond réel et historique, celui de l'art de propagande et de commande, produit sous le contrôle du pouvoir à l'ère stalinienne.

Le roman se fonde essentiellement sur l'articulation entre la littérature et les savoirs historiques et artistiques établissant un renouveau de l'herméneutique qui s'élabore sur la fictionnalité. La fiction thématise souvent l'activité de l'interprétation. *Le Divan de Staline* procède à l'agencement de la fiction et de l'Histoire, des personnages réels se mêlent à d'autres fictifs; un récit imaginaire, se juxtapose à l'archive brute et aux rapports relatifs à des affaires au temps de l'Union Soviétique qui relevant du domaine non littéraire. Le roman met en scène l'artiste Danilov, un artiste fictif, mais potentiellement existant, fils de la grande sculpteuse Moukhina qui représente l'art du réalisme socialiste. L'histoire de l'art soviétique du régime totalitaire se résume en ce personnage dont le séjour au château Likani auprès de Staline met la lumière sur la part d'ombre de l'art soviétique. Ce qui reste de cet art dans la mémoire collective est un art dévolu au contrôle de l'État, l'art de propagande, des grandes sculptures monumentales et des larges affiches de portraits de héros glorifiant l'idéal communiste.

Par la voie de la fiction et de l'Histoire, le roman se situe et évolue dans la complexité du rapport qu'entretient le pouvoir soviétique avec l'art. L'art à l'ère de Staline est soumis au service des objectifs politiques et occupe une place fondamentale dans le travail de propagande. La création artistique est, de ce fait, dominée par l'État ou par les institutions qui en émanent.

Depuis les années 1920, le pouvoir de l'Union Soviétique commence à se disjoindre de l'art avant-gardiste et témoigne d'un retour aux arts du passé relatifs à l'Antiquité gréco-romaine. La Renaissance, les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles tendent vers le réalisme socialiste adopté par l'État ayant supplanté toute création libre et avant-gardiste<sup>517</sup>. L'avant-garde est considérée à la fois dangereuse, ennemi politique et arme redoutable pour l'Union Soviétique. L'État interdit désormais les expositions et les créations artistiques de l'avant-garde qui se pratiquent hors de tutelle du Parti. L'interdiction des créations artistiques libres et des associations artistiques indépendantes est promulguée par un arrêt du Comité central du Parti Communiste en 1932<sup>518</sup>. L'avènement du réalisme socialiste caractérise l'époque stalinienne où l'art est reconnu ainsi qu'un vecteur puissant pour promouvoir la force de l'Union Soviétique: « *L'époque stalinienne mit en pratique l'exigence fondamentale de l'avant-garde qui voulait passer de la représentation de la vie à sa transformation suivant un projet esthétique-politique global* »<sup>519</sup>.

Le roman recrée cette atmosphère de pression, de contrôle, de répression contre la liberté par la création de l'émotion dans le texte, à travers une atmosphère de mystère, de brouillard et des cris d'animaux et d'humains. Une ambiance pesante, ponctuée d'une angoisse terrifiante, des forêts profondes, de silence mourant et de brume grise à l'air fantomatique. Dans cet espace de conte horrifique, Jean-Daniel Baltassat met l'artiste entouré des hautes murailles du château de Staline semblables à celle d'une prison. Il vit et travaille sous les yeux des soldats qui patrouillent avec des chiens agressifs. Les inquisiteurs, assoiffés d'interrogations et de suspicions,

---

<sup>517</sup> Strigalev , Anatoli , « L' art de la révolution russe : histoire et pouvoir», Paris , *in Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, 1996, p.110 .

<sup>518</sup> Arrêté du 23 avril 1932, « De la reconstruction des organisations littéraires et artistiques », Strigalev , Anatoli , « L' art de la révolution russe : histoire et pouvoir», Paris , *in Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, 1996, p. 115.

<sup>519</sup> Groys, Boris, *Staline, œuvre d'art totale*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 55.

dévoilent les très-fonds des secrets des gens, suivent leur ombre et fouillent dans les détails de leurs vies personnelles. Jean-Daniel Baltassat recrée un décor et un plateau scénique au modèle d'échantillon qui dégagent la sensation de pression, de peur et de mensonge. Les personnages joueront sur la scène romanesque la tragédie soviétique dans laquelle Danilov le peintre sera le sacrifice d'un régime dévoué à glorifier son union au détriment de la liberté de création, des droits de l'humanité. Sur cet espace clos et serré seront joués les rôles et les liens seront entretenus d'une manière plus intime et plus troublée entre Staline et l'artiste Danilov.

Danilov, jeune peintre de l'Union Soviétique, artiste imaginaire mis en scène dans un récit où se mêlent l'Histoire et la fiction, évolue dans un monde diégétique qui puise la majorité des événements dans l'Histoire de Staline. Il représente l'artiste soviétique voué à la conception de l'art du réalisme socialiste qui représente une réalité idéale. Le roman imagine sa mère adoptive Moukhina, figure symbolique du réalisme socialiste par son monument colossal *«L'Ouvrier et la Kolkhoziennne»* (1937). La sculpteuse exerce une pression sur son fils adoptif et veille au maintien de l'idéologie totalitaire: *«Comment avait-elle été assez folle pour croire qu'il serait jamais autre chose que cette loque qu'en avait fait sa mère, l'araignée en chef de notre bien-aimé Papounet, avait dit Tatiana»*<sup>520</sup>.

L'art soviétique sous le pouvoir de Staline est soumis aux critères esthétiques et aux canons du réalisme socialiste. Le Parti forge des artistes en sa faveur et en faveur de l'Union Soviétique. Leur marge de liberté et de choix des thématiques et leurs conceptions esthétiques sont extrêmement limitées dans la tradition réaliste russe. L'artiste est donc engagé à promouvoir l'idéologie, conscrit au Parti en faisant preuve de fidélité aux

---

<sup>520</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p.251.

principes du réalisme socialiste ainsi que l'explique Paul Sjeklocha pour devenir un artiste de l'Union Soviétique :

*To become a member of the union, the artist has to file a formal application accompanied by representative examples of his work or, in the case of critics, publications. Recommendations from three reputable members of the union, vouching for the applicant's talent and good moral character, must be submitted with the application, whether he is applying for candidate or regular membership. [...] Acceptance is based on the applicant's political and educational record (young artists must be members of the Komsomol youth organization and have a thorough grounding in Marxism-Leninism). Talent is, of course, important but not prerequisite, as long as the desire to work and the inclination toward Socialist art is genuine. Assistance from influential artists and friends is a common occurrence. But even in cases where membership is secured under the protection of a VIP, politician or artist, the applicant's record is checked all the way back to the art studies taken at the "Pioneers' Homes" – schools and workshops for youths<sup>521</sup>.*

Après avoir perdu ses parents biologiques dans un accident mystérieux, Danilov grandit sous la tutelle artistique de Moukhina qui parraine sa carrière d'artiste soviétique tel que se forment tous les artistes russes par les institutions étatiques à l'instar de l'Académie des Arts et le Ministère de la Culture de l'URSS:

---

<sup>521</sup> «Pour devenir un membre de l'Union, l'artiste doit déposer une demande officielle accompagnée d'exemples représentatifs de son travail ou, pour ce qui concerne les critiques d'art, de publications. Les recommandations de trois membres réputés de l'Union, se portant garant du talent et de la bonne moralité du candidat, doivent être présentées avec la demande, qu'il fasse une demande de candidature ou d'adhésion[...] L'acceptation se fait sur le passé politique et éducatif du candidat (les jeunes artistes doivent être des membres de l'organisation Komsomol et avoir des connaissances approfondies en marxisme-léninisme). Le talent, bien sûr, est important mais n'est pas indispensable tant que le désir de travailler et l'inclination pour l'art socialiste est sincère» (C'est nous qui traduisons).

SJEKLOCHA, Paul, MEAD, Igor, *Unofficial Art in the Soviet Union*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967, p.52.



«-Tu te souviens de tes parents?  
-Rien. Même leurs visages. Quand elle m'a pris avec elle, Maman Vera a déclaré que désormais j'allais devenir un autre garçon, tout neuf. Qu'on n'avancait pas avec le passé. L'homme soviétique est fait de futur. Le fait historique est une puissance révolue qui n'engage pas le présent, etc. Tout ce que j'avais dans mon ancienne vie a disparu: jouets, vêtements, souvenirs [...] Ma mère c'est elle, la Grande Moukhina. Aujourd'hui, c'est comme si je n'en avais jamais eu d'autre<sup>522</sup>.

Le romancier trace les conditions de création artistique de l'artiste soviétique à travers Danilov qui symbolise le dilemme auquel se confronte les artistes sous le pouvoir de Staline. Une création fortement encadrée qui force l'adhésion au réalisme socialiste et définit les critères esthétiques de l'idéologie et de l'idéal du réalisme remettant en question le sens de la liberté de création artistique. Danilov est confronté au dilemme de se compromettre ou de résister montrant qu'exister en tant qu'artiste de l'Union Soviétique n'est pas une chose aisée. Jean-Daniel Baltassat opte pour une écriture de l'intimité et met, sous nos yeux, le même lieu où vivaient le peintre et Staline qui exerce un pouvoir étouffant sur Danilov jusqu'à sa mort. La fiction se charge de raconter le détail du contrôle de cette force et de l'intolérance de l'État qui s'abat sur l'artiste confronté à un autre dilemme celui d'être artiste libre au sort tragique. Il devient victime du régime totalitaire engagé de gré ou de force dans la voie du réalisme socialiste. Par conséquent, Danilov se transforme en un être impur, un menteur non moins que tous les autres êtres et les silhouettes qui choisissent le mensonge pour échapper à la fatalité du destin:

*Danilov grimace un sourire[...]et aussi un vieux sourire pour cacher le vieux mensonge, le mensonge de tous les mensonges, ranci, enfoui,*

---

<sup>522</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, pp.147-148.

*mensonge de traître, mensonge de menteur, car il est faux qu'il soit sans mémoire ni émotions de l'enfant qu'il fut jusqu'à ce jour d'avril 33,[...] le mensonge des mensonges, le mensonge qui laisse vivre, sois un homme, Valia*<sup>523</sup>.

Danilov conçoit un projet de fresque miroir en acier chromé originellement conçu pour être une fresque du peuple soviétique où l'éternité sera matérialisée dans ce monument. Celui-ci constitue une échappatoire vers l'éternité. Danilov prolonge l'art des années 50 de sa mère adoptive Moukhina d'une façon très moderne qui reflète la compétition entre l'art soviétique et l'art nazi. Il réutilise les mêmes matériaux du symbole du réalisme socialiste du monument «*L'Ouvrier et la kolkhoziennne* ». L'acier est travaillé dans une vision contemporaine qui correspond à l'explosion artistique que connaissent les années 50.

Le monument devrait «*dresser l'exaltant miroir de la vérité du peuple*»<sup>524</sup>. Danilov, artiste d'éternité, est l'un des inventions de Jean-Daniel Baltassat introduit dans la réalité historique pour représenter la confrontation entre la mort et l'éternité, l'art et le pouvoir, le mensonge et la survie. Le discours sur le monument de l'éternité prend une autre ampleur; il parle à la fois de l'idée de la mort chez les dictateurs totalitaires à l'image du mausolée de Lénine et de l'idéal du réalisme socialiste: «*Ce n'est pas que le peuple que l'on doit voir dans tes fresques, Valéry Yakovlevitch, lui avait-elle dit, c'est l'éternité de Staline au milieu de son peuple! Voilà le monument que tu dois faire et qui laissera ta marque dans l'Histoire*»<sup>525</sup>.

Même l'artiste Danilov est imbibé dans cet univers de terreur et de mensonge. Son projet artistique manifeste la relation qu'entretient l'art avec le pouvoir qui régent les artistes, leur imposer la voie artistique, enchaîner

---

<sup>523</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, pp.148-149.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 252.

la liberté de création et transforme l'artiste en un être impur dévolu au mensonge: «*Qu'il (Danilov) était un fils à sa maman, un trouillard de première grandeur, un menteur, un voleur d'idée, un homme sans dignité et même, par dessus tout, ce qui était un comble pour un salopard se prétendant le prodige de la peinture, un aveugle*»<sup>526</sup>.

Danilov se soumet chaque jour aux interrogations des inquisiteurs austères sur son projet artistique et sur sa vie personnelle. Le réalisme de la description installe l'ambiance de terreur troublante où le triangle de l'art, de la peur et du pouvoir entretiennent des relations dangereuses:

*Asseyez-vous, camarade Danilov. Vlassik ne quitte pas son fauteuil-pas de main tendue[...]Vlassik prend son temps. Un examen de médecin scrupuleux.*

*-Nom de votre père: Yakov Dimitrievitch Danilov. Mère: Irina Stazonovna.*

*-Camarade général, vous devez savoir que.*

*-On va éviter les phrases, camarade Danilov. Oui ou non, faux ou exact, ça suffira et nous irons plus vite[...]*

*-Membres de l'Avant-garde Analytique Votievsky?*

*-Je ne sais pas.*

*-Le 25 avril. Un accident sur un chantier qu'ils devaient décorer, selon la camarade Moukhina qui demande aussitôt votre adoption. Exact?*

*-Oui*

*-Oui. Adoption validée le 18 septembre 1933 par le comité des passeports de Leningnard. Vous n'aviez pas d'oncle, de tante, pas de grand-mère ni de grand-père pour s'occuper de vous, camarade Danilov? Rien, zéro famille?*

*-Non*

*-morts?*

*-Je crois.*

*- Comment ça.*

*- Je ne sais pas, je n'ai jamais su.*

*-Ukraine, je crois.*

*-Famille de Koulaks?*

*-Non, non!*<sup>527</sup>.

---

<sup>526</sup> Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p.251.

<sup>527</sup> *Ibid.*, pp .91-94.

Le roman combine fiction et Histoire pour peindre une scène plus émouvante et plus réaliste dans l'intention de créer l'odeur de la peur et du mensonge que tout être doit adopter devant Staline pour se sauver. La vie de l'artiste soviétique semble désormais une propriété de l'État pour lequel la liberté de création n'existe pas.

# Conclusion

Jean-Daniel Baltassat ressaisit l'histoire de l'art en écrivant des romans pleins de vivacité; il dramatise la vie dans l'art, y met la tension et donne impulsion aux émotions de croître pour que nous puissions revoir le passé avec un œil émotionnel et « *transformer notre monde d'inquiétude et faire de notre mémoire endeuillée une possibilité de joie adressée à l'avenir* »<sup>528</sup>.

L'auteur semble être l'ange de l'histoire dont parle Walter Benjamin dans ses thèses sur le concept d'histoire<sup>529</sup>. Un ange qui veut réparer ce qui est endommagé par l'oubli ou par le fait de se mal souvenir du passé, ressusciter les morts et faire revenir les fantômes. Malgré cette fameuse tempête qui souffle du paradis<sup>530</sup> et qui semble être l'attraction du moderne, les yeux de l'écrivain restent rivés sur le passé. Il semble que la passion de Jean-Daniel Baltassat pour le passé et pour l'Histoire l'emporte sur les attractions des artistes et des œuvres d'art modernes qui l'entourent. Bien plus, il fait de son présent le point d'où il revoit le passé et ouvre les temps pour que l'hétérogénéité et l'anachronisme soient le critère de l'approche avec laquelle il appréhende l'histoire de l'art.

Il fait de ses romans sur l'art des œuvres à l'interaction de la poétique du roman et de l'histoire de l'art renouvelée par Aby Warburg, celle-ci fait de la survivance et de l'anachronisme l'épine dorsale de son approche. Jean-Daniel Baltassat saisit des opportunités que lui offre la littérature pour prendre le relais et explorer ces notions moins conventionnelles mais puissantes dans une tension et dans une interaction des temps, des intrigues et des personnages.

Le roman sur l'art du XXI<sup>e</sup> siècle semble défendre une conception qui n'est pas idéale de l'Histoire et tracer un modèle original de l'histoire de l'art. Il contribue à la mise en place d'une méthode d'investigation, dans ce cas là

---

<sup>528</sup> Massoutre, Guylaine et Plante, Manon, «Présentation. Dans l'œil de l'histoire avec Georges Didi-Huberman», *Spirale arts, lettres, sciences humaines*, Numéro 251, hiver 2015, p.32.

<sup>529</sup> Benjamin, Walter, *Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Bibliothèque Anarchiste, 1940, p.22.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p.22.

fictionnelle, moins craintive et moins prudente en ce qui concerne la complexité temporelle, et ce, en déconstruisant les préjugés des opposants qui font de l'anachronisme un scandale houleux et une faute impardonnable. Le potentiel fictionnel et esthétique contribue amplement à établir une dynamique profonde des vestiges du passé qui se libèrent de la tyrannie de la succession.

Jean-Daniel Baltassat, par l'approche temporelle qu'il adopte dans ses romans sur l'art, fait du réel et des visions du monde des éléments et des phénomènes complexes qui ne sont pas réduits à un modèle temporel classique. Les personnages manifestent souvent des symptômes somatiques et psychiques des motifs culturels qui reviennent, même à leur insu, les perturbent et les secouent; même si certains personnages s'y abstiennent, ils finissent toujours par les accueillir et par conséquent, leurs parcours changent entièrement.

Les romans sur l'art constituent à travers cette étude une survivance, un acte pour confirmer l'attachement à l'art du passé qui ne cesse d'émouvoir et de bouleverser les prétentions du présent. Ils posent les assises d'une nouvelle écriture de l'histoire de l'art qui reconnaît la complexité temporelle des œuvres d'art, des images, des traces et des objets historiques. Jean-Daniel Baltassat veille à ce que le présent ne soit pas seulement l'angle de vue depuis lequel il approche le passé. Or, il fait du présent et du passé une interaction et met en évidence l'hétérogénéité des temps.

Le regard de l'œuvre d'art revêt une importance dans l'approche de l'histoire de l'art chez Jean-Daniel Baltassat. Il insiste sur le regard anachronique, qui seul, peut saisir le temps esthétique de l'œuvre d'art et apercevoir sa surdétermination. Il choisit pour ceci des personnages dont la vision anachronique constitue une puissance de perspicacité qui a la capacité de lier le présent et le passé et saisir leur dialectique.

L'écriture du roman sur l'art ne peut donc se faire qu'en interaction avec la mémoire et le souvenir. Jean-Daniel Baltassat fait de la mémoire et des traces historiques un lieu de reconstruction des temps, une échappatoire et une effraction. De même, les romans sur l'histoire de l'art empruntent au roman historique ses mécanismes d'écriture sans pour autant être enchaîné par la rigueur ou ayant le moindre souci méthodologique. L'auteur devient le concurrent de l'historien et démontre à travers l'écriture des romans sur l'histoire de l'art que la littérature peut intervenir là où l'historien n'ose même pas spéculer.

La littérature n'est pas loin du travail de l'historien de l'art du fait qu'Aby Warburg fait du décloisonnement et du désenclavement des savoirs<sup>531</sup> une voie de connaissance, contre les découpages chronologiques et contre les structures qui en résultent permettant au temps de circuler entre elles et de réunir des pensées et des savoirs qui jusque là, paraissaient inconciliables. La littérature dialectise la stagnation du savoir et procède à défaire la connaissance et à ouvrir l'espace spectral de la dissémination en s'appliquant à formuler une expérience dialectique de l'hétérogène. Avec le roman contemporain du XXI<sup>e</sup> siècle, une philosophie de l'art se substitue à une épistémologie de l'art.

Jean-Daniel Baltassat écrit des romans aux genres hybrides et puise dans l'histoire de l'art. Il fait le travail de l'historien et du romancier sans que les deux statuts ne se tiraillent; ceci donne naissance à un roman au multi-genres faisant de l'art le fil conducteur de ses récits qui se manifestent généralement en double intrigue. L'écriture de Jean-Daniel Baltassat cherche à brouiller les pistes où l'Histoire est submergée de romanesque et de poétique.

---

<sup>531</sup> Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p.17



L'auteur transforme l'imagination en un outil redoutable qui trouve sa place dans le travail d'historicité. La fiction se révèle efficace pour résoudre des parties ambiguës dont les documents historiques font défaut; des parties où l'historien ne peut s'aventurer. La réécriture de l'histoire de l'art passe donc chez le romancier d'un travail méthodologique, encadré par un devoir d'authenticité à un art poétique dont le roman est désormais le support où l'imagination et le réel trouvent entente.

À travers les personnages, Jean-Daniel Baltassat se dévoile hanté par l'art du passé qui fait partie d'un imaginaire complexe et agité. Le roman se présente ainsi qu'un lieu où il peut retranscrire un imaginaire et le mettre dans une dialectique romanesque qui lui permet, par besoin, de comprendre un présent qui demeure incompréhensible. La mémoire doit renaître et avoir une autre fonction que celle de la remémoration pendant des occasions particulières. Ceci dit, le roman sur l'histoire de l'art devient plus un lieu de mémoire dialectique que l'ombre de ce qu'il était.

S'intéresser à l'histoire de l'art chez Jean-Daniel Baltassat n'est pas seulement s'intéresser à un art inscrit dans une date antérieure précise, mais chercher dans cette histoire de l'art ce qui la rend toujours vivante. Il essaye de montrer, à travers son roman, que l'héritage artistique peut contribuer à donner des réponses au moment où nous ne les trouvons pas dans les tréfonds de notre époque actuelle.

L'approche qu'adopte Jean-Daniel Baltassat constitue la spécificité qui distingue la production de la littérature artistique contemporaine. L'art, les temporalités et l'humain sont les éléments du triangle qui déterminent l'écriture de l'histoire de l'art de cet écrivain .

L'écriture de Jean-Daniel Baltassat tient compte des trois divisions anthropologique, politique et historique qui accompagnent la narration des romans dont le cadre historique commence du XVIII<sup>e</sup> siècle, passant par le

XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> et arrivant au XXI<sup>e</sup> siècles. Cette montée dans le temps crée une atmosphère culturelle et politique qui permet d'ouvrir les temps hétérogènes et de transposer, de manière décalée, des interrogations et des questionnements provenant du présent liés particulièrement à l'art, à la création artistique et à l'expérience humaine.

Jean-Daniel Baltassat prend le soin d'intégrer l'histoire de l'art, les artistes et la création artistique dans leur contexte historico-événementiel. Il en fait un élément indissociable de l'histoire de l'art suscitant, dès lors, la réflexion sur l'art et sur son historicité à rebours qui se révèle présente dans ses œuvres.

Comme nous l'avons remarqué, les romans objet d'étude qui puisent dans l'histoire de l'art, sont indubitablement traversés par un axe central, celui de l'Histoire. La dimension historique y est constamment présente. Les deux entités art et Histoire sont liées bien évidemment vu que l'art, d'une part, ne peut s'exercer que dans la société d'une époque donnée et que, d'autre part, ce contexte où le traumatisme de l'époque sera le stimulant des survivances constitue l'instance affective du regard produisant le choc hétérogène.

À travers l'écriture de la survivance, Jean-Daniel Baltassat dépeint un monde submergé par une mémoire collective et individuelle, un patrimoine matériel et immatériel et un héritage historique et artistique. Partout où l'homme part, il rencontre le passé dont les traces sont le retour et le souvenir qui mettent fin à toute tentation amnésique et à tout éventuel oubli. Les traces interpellent et stimulent la curiosité à en savoir plus, à se remémorer un passé qui s'impose malgré le temps passé. Des traces qui, dans des cas, font effraction dans le présent, troublent, secouent et vibrent sur les ondes du présentisme. C'est ainsi que les stratégies d'investigation du romancier le distinguent de celles de l'historien; il exploite la liberté de fouiller dans les vestiges du passé afin de retrouver des détails troublants,

de se servir de l'imagination pour interpréter et pour ouvrir d'autres perspectives et d'autres horizons.

Le roman contemporain sur l'art est en quête permanente de l'art, de ce qui reste de l'image, de ce qui survit de l'héritage artistique et de ce qui continue d'interpeller les écrivains, l'homme de masse et l'esthète. Les modalités de l'écriture littéraire de Jean-Daniel Baltassat procèdent à relier le passé et le présent; elles sont une manière de maintenir la survivance de l'art.

La littérature contemporaine choisit de tourner vers le passé et de puiser dans son legs. Le retour vers le passé se révèle plus fructueux pour mieux comprendre ce qui nous intrigue, ce qui nous soulage, ce qui nous dérange et ce qui fait de nous ce que nous sommes aujourd'hui. Jean-Daniel Baltassat décide dans ses romans de traquer le passé, d'en faire le thème central de ses romans sur l'art par la mise en récit d'une double intrigue dont le temps est l'enjeu central d'une narration sur l'art. Il ouvre les temps pour saisir la surdétermination et la complexité des temps hétérogènes de toute œuvre d'art. Il reconnaît à l'histoire de l'art sa nature anachronique, une histoire d'une temporalité complexe qui resurgit à travers les survivances, les symptômes et les fantômes.

Jean-Daniel Baltassat choisit de mettre en texte, dans une vision anachronique, l'un des enjeux de l'écriture romanesque de l'histoire de l'art qui est le concept de «survivances». Il ôte l'éclairage fastidieux des musées et fait des œuvres d'art des *revenances* qui prennent leur part au présent et y prennent vie en mêlant les temporalités et en enchevêtrant les époques avec la réalisation de cette pratique postmoderne.

La littérature paraît, de ce fait, impliquée dans la narration du savoir historique et du savoir artistique, impliquée autant par ses finalités que par

les moyens dont elle dispose notamment la fiction qui vient en tête de ses potentialités.

L'anachronisme déployé dans les œuvres de Jean-Daniel Baltassat permet d'établir avec le passé et le temps historique une relation complexe et différente de celle que l'historiographie ou l'iconographie conçoit dans l'étude de l'histoire de l'art. Dans les œuvres de Jean-Daniel Baltassat, l'anachronisme émerge sous plusieurs aspects. La dimension ontologique est désormais le privilège du roman qui permettrait à l'Histoire de ne pas chercher la concordance entre passé, présent et mémoire, mais de saisir le versant indéniable de l'anachronisme en tant qu'une esthétique qui favorise le mouvement de l'Histoire et non l'inverse.

L'anachronisme chez Jean-Daniel Baltassat modifie la réception de l'œuvre d'art et fait découvrir d'autres dimensions révélées par le présent qui explose une dialectique, peut-être longtemps dissimulée dans les exigences de l'analyse historique traditionnelle. Il favorise l'interaction entre le présent et le passé; il souligne la particularité des temps hétérogènes et leur capacité à s'entremêler, à créer un amalgame de sens univoque et une unicité temporelle qui exclut toute tentative de faire de la linéarité du temps historique la seule lecture de l'œuvre d'art. Le double regard sur le passé et le présent actualise le passé, le rend vivant et le ressuscite. Cette résurgence renie la mort du passé et affirme son estompement et son éloignement; grâce à un incident, le refoulé dans l'inconscient fait irruption et se montre en symptôme.

L'idée d'un temps esthétique fondamentalement anachronique devient l'entreprise de la théorie littéraire contemporaine en empruntant à l'histoire de l'art ses concepts comme modèle. Le temps esthétique, l'un des principes de l'anachronisme, prône un temps propre aux œuvres d'art, différent de celui des événements historiques ou de sa conceptualisation. Le roman met

l'œuvre d'art au centre de sa narration et fait du regard le porteur de l'anachronisme. Le regard déplacé dans le temps de l'œuvre d'art devient un fil important sur lequel se joue la narration sur l'art dans l'œuvre de Jean-Daniel Baltassat. Celui-ci reconnaît la complexité temporelle et anachronique qui traverse les œuvres d'art dans une narration qui sait créer les liens entre les temps tout en faisant de l'œuvre d'art un actant qui affecte le présent et change la trajectoire des personnages.

La littérature artistique contemporaine est au centre de ce mouvement de renouvellement de l'histoire de l'art. Nous avons observé la contribution de la littérature dans la mise en récit de l'expérience anachronique quoique d'une manière fictive.

Le regard de l'œuvre d'art est cher à Jean-Daniel Baltassat; il fait du regard le seul élément duquel dépend l'œuvre d'art. Sa visibilité n'est lisible que lorsque elle est touchée par l'instance affective du regard en faisant de lui le déclencheur des émotions. Celles-ci font de l'œuvre d'art une image qui ne cesse de faire événement. Une phénoménologie du regard et du visuel est développée par Jean-Daniel Baltassat. Celui-ci situe l'anachronisme à l'interaction du regard et de l'œuvre d'art et libère le réprimé; les latences surgissent à travers le regard par lequel le présent vient s'immiscer dans le passé et crée un temps dialectique, celui d'anachronisme.

La notion du genre et celle de la violation des frontières génériques prennent une autre ampleur dans la littérature moderne et contemporaine. Il s'agit d'une nouvelle réflexion sur la créativité qui met la notion du genre pur et de son histoire au centre d'une remise en question permanente par les spécialistes qui s'intéressent aux genres littéraires. Les romans sur l'histoire de l'art de Jean-Daniel Baltassat se caractérisent par une transgénéricité et par une hybridité sur plusieurs plans. Il choisit l'approche qui fait du concept de l'hétérogénéité et du désenclavement les enjeux basiques de son

écriture sur l'art. Il brise les frontières entre les genres littéraires en créant des récits dont la porosité générique demeure une particularité de ses romans.

Dans une vision d'hétérogénéité de l'écriture de l'histoire de l'art, Jean-Daniel Baltassat tente d'exploiter l'élasticité du roman et sa susceptibilité à interagir avec plusieurs genres littéraires et avec une diversité de formes discursives. Les œuvres de Jean-Daniel Baltassat occupent donc une place incontournable dans la fiction contemporaine. La diversité générique et l'ambiguïté du genre se transforment en une prose réflexive d'une fiction qui interroge l'art, l'Histoire et le jeu de la fiction et de la réalité.

La spécificité de l'écriture littéraire de Jean-Daniel Baltassat sur l'histoire de l'art se construit, essentiellement sur une vision qui remet en cause la linéarité temporelle de l'histoire de l'art et sur la hiérarchisation entre les arts. Elle se base fondamentalement sur la déconstruction des frontières entre le passé et le présent, entre l'art et l'humain en ouvrant les temps et en saisissant l'interaction qui en résulte.

Dans ses œuvres, Jean-Daniel Baltassat assigne à la fiction un rôle primordial de l'écriture de l'histoire de l'art où l'imagination et la subjectivité veulent transcender la vérité des faits pour atteindre une autre dimension de l'histoire de l'art. La fiction permet de mettre la lumière sur le non-savoir comme savoir et sur l'apport de l'implication subjective dans le roman qui puise dans l'histoire de l'art. L'écrivain trouve dans la fiction un potentiel heuristique visuel et spirituel et une pensée libératrice du conformisme canonique de l'historiographie.

L'écriture contemporaine sur l'histoire de l'art s'émancipe des textes de légitimation de l'histoire de l'art et de l'iconographie pour dégager l'art de ses cadres historiographiques. Les romans sur l'art de Jean-Daniel Baltassat se caractérisent par une hétérogénéité de la fiction et de l'histoire de l'art,

du texte et de l'image. La fiction a ainsi une valeur épistémologique qui participe à établir des hypothèses en prescrivant un savoir qui se définit comme valide par rapport à l'historiographie de l'art et à la performativité.

À travers l'élaboration du roman sur l'art et le rapport entretenu avec le matériau biographique d'artiste et les sources historiques, se lance un enjeu particulier celui d'une remise en question de la biographie traditionnelle de l'artiste et de l'approche historique linéaire de l'histoire de l'art en favorisant l'anachronisme et l'hétérogénéité des temps. Nous sommes face à une invention hybride de Jean-Daniel Baltassat où nous retrouvons l'une des propriétés constantes de la fiction biographique de l'artiste et du roman sur l'histoire de l'art: son hybridité consiste à conjuguer l'*ekphrasis* et le texte, la fiction et l'Histoire, la vérité et l'imagination.

La diversité formelle et thématique des romans sur l'art rendent l'histoire du genre délicate, mais moins aisée à préciser en fonction de la fluctuation de ses frontières génériques entre le récit romanesque, le journal intime et la biographie. Il en résulte une hybridité intrinsèque au genre partagé entre deux tentatives. La première consiste à imiter la forme référentielle, comme le cas du carnet intime dont la forme révèle une certaine intention à vouloir restituer une forme discursive avec le respect des lois imposées par la mimésis formelle. À côté de cette apparente fidélité, la seconde tentative est celle d'une construction romanesque et narrative qui se manifeste dans le récit encadrant qui, à son tour, s'apprête à une hybridité interne où le récit à la troisième personne se confond avec le «on» générique incluant des instances de différents degrés selon la participation directe ou indirecte à la narration des faits. Un «on» qui fait place à une possibilité de voir dans l'instance narrative une diversité et une multiplicité de voix.

Les œuvres de Jean-Daniel Baltassat constituent donc une éclairante réflexion sur l'hybridité générique et sur la façon avec laquelle elle

s'actualise dans les romans sur l'art du XXI<sup>e</sup> siècle. La forme hybride des romans mêlée de la biographie et de la fiction contribuent à l'expression d'une nouvelle forme critique qui permet de faire surgir la vie intime de l'artiste, de contribuer à la réhabilitation et à la réévaluation de l'histoire de l'art en s'affranchissant des contraintes de rigueur relatives à une forme plus traditionnelle de l'historiographie.

Nous avons interrogé donc le statut hybride de l'écriture littéraire de l'histoire de l'art et l'ouverture aux différents modèles d'investigation d'une œuvre d'art par le roman sur l'art. Cette investigation paraît notoire dans la remise en cause de la biographie traditionnelle et de l'historiographie positiviste en opérant un bouleversement de la littérature et du statut de l'écrivain.

Les romans sur l'art de Jean-Daniel Baltassat se distinguent par une stratégie esthétique particulière et par un recours particulier à la fictionnalisation de l'Histoire en tant que procédure d'écriture qui s'engage à raconter, à interpréter et à réévaluer l'histoire de l'art. La fiction devient un enjeu essentiel dans l'écriture littéraire de l'histoire de l'art et dans les œuvres de Jean-Daniel Baltassat. Seule la littérature se voit confier cette capacité de mettre l'art au sein de l'expérience humaine, de rapprocher étroitement l'art et l'humain, le présent et le passé, de multiplier les repères temporels pour saisir la constellation qui résulte des confrontations des temps.





# **Bibliographie**

Agamben, Giorgio, Trad., Rovere, Maxime, *Qu'est-ce que le contemporain*, Paris, Payot et Rivages, 2009.

Agathe, Salha, « Présentation », *Recherches & Travaux*, 68, 2006, pp. 5-14.

Antoine, Jean-Philippe. «Les Vies de Vasari, l'histoire de l'art et la « science sans nom »» des cas In : Penser par cas, Paris, *Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales*, 2005, pp.171-199 .

Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007.

Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004.

Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, «Hétérogénéité (s) énonciative (s)». In *Langages*. n°73, 1984, pp.98-111.

Bakhtine, Mikhaïl, «Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme». *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, NRF. Trad. Alfreda Aucouturier, 1984, pp. 211-261.

BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke, 1965.

Baltassat, Jean-Daniel , *La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018.

Baltassat, Jean-Daniel, *Le Divan de Staline*, Paris, Éditions de Seuil, 2013.

Baltassat, Jean-Daniel, *L'Almanach des vertiges*, Paris, Robert Laffont, 2009

Barazon, Tatjana, « La « Soglitude » - aperçu d'une méthode de la pensée des seuils », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n<sup>o</sup> 7 Seuils, Thresholds, Soglitudes, 2010, pp.1-23

Barthes, Roland, «Le Discours de l'histoire », *Recherches sémiotique*, 1967, pp. 63-75.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Bartholeyns, Gil , Sous la direction de Cyril Lemieux, «2002.Didi-Huberman fait du temps la dimension fondamentale des images», Pour les sciences sociales, Paris, *Editions de l'EHESS*, 2017, pp. 266-268.

Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978

Bayard, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

Benjamin, Walter, *Trad.*, Mannoni, Olivier, *Sur le concept d'histoire* , 1940, Paris, Payot, Bibliothèque Anarchiste, 2013.

Benjamin, Walter, *Denkbilder*, traduit par J.F Poirier, *Images de pensée*, Paris, C. Bourgois, 1998.

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle: le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.

Bellour, Raymond, *Le livre des autres*, (Entretiens avec Pierre Nora, Michel Foucault, Roland Barthes, Pierre Francastel, Claude Lévi-Strauss, Jacques Le Goff), Paris, U.G.E., 1978.

Bing, Gertrude, «A. M. Warburg», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Vol.28, 1965 pp. 299-313.

Bionda, Romain ,«Qu'est-ce qu'un « effet de scène » ? Éléments de théorie théâtrale et littéraire pour l'analyse des textes, *Op. cit.*, *Revue des Littératures et des Arts*, « Agrégation 2019 », n°19, automne 2018, pp.1-37.

Blanckeman, Bruno, *Les fictions singulières*, Paris, Prétexte , 2002.

Bloch, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Ed.Armand Colin, 1974.

Bona, Dominique, *Berthe Morisot le secret de la femme en noir*, Paris, Grasset, 2002.

Bonnet, Marie-Jo, «Un autoportrait de Berthe Morisot », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2004, pp.1-3.

Bourriaud, Nicolas, Entretien avec Pierre Restany recueilli par Bousteau Fabrice, «L'art dans le monde», *in Beaux-Arts Magazine*, Paris, n°196, septembre 2000.

Brophy, Brigid , *Mozart the dramatist : the value of his operas to him, to his age and to us*, London, Faber Finds, 2013.

Brun, Anne, « Mozart (1756-1791) au rythme de sa correspondance», *Éditions Cazaubon*, « Le Carnet PSY », 6 n°200, 2016, pp. 34 -39.

Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942, 1985.Chastel, André, «Pour un institut national d'Histoire de l'art», *in Revue de l'art*, n°63,1984.

Marker, Chris et Resnais, Alain, *Les Statues meurent aussi*, Présence Africaine Éditions et Tadié Cinéma Production, 1953.

Citati, Pietro , *Portraits de femmes*, Paris, Gallimard, 2003.

Corneille, Pierre, *Théâtre complet. Tome premier*, Éditions eBooksFrance, 1999.

Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Édition Bordas, 1991.

Couchot, Edmond, «La boucle action-perception-action dans la réception esthétique interactive» Le spectateur face a l'art interactif, *Revue Proteus Cahiers des théories de l'art*, n° 6, 2013, pp.28-35.

Danto, Arthur, *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective* (1992), traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Demont-Breton, Virginie, « La Femme dans l'art », *Revue des revues*, XVI, 1896, p. 448.

Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir*, Paris, La Différence, 2015/

Derrida, Jacques, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés avec Bernard Stiegler*, Paris, Galilée-INA, 1996.

Didi-Huberman, Georges, *Ninfa profunda: essai sur le drapé-tourmente*, Paris, Gallimard, 2017.

Didi-Huberman, Georges, *La survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

Didi-Huberman, Georges, *L'Œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

Didi-Huberman, Georges, *Image malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

Didi-Huberman, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990.

Encyclopaedia Universalis, *Dictionnaire du Théâtre: Les Dictionnaires d'Universalis, Volume 33 Les Dictionnaires d'Universalis*, Encyclopaedia Universalis, 2015.

Engel, Manfred, « Variants of the Romantic Bildungsroman with a short note on the artist novel », *Romantic Prose Fiction*. Gillespie, Gerald et al. (dir.), 2008, pp. 263-295.

Francastel, Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970.

Franco, Bernard, « Introduction : Le roman sur l'art, à la croisée de la fiction et du discours critique », *Klincksieck*, « Revue de littérature comparée », n°358, 2016, pp.131- 137.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1996.

Fortier, France , Francis Langevin, «Le réel dans les fictions contemporaines», *www.revue-analyses.org*, vol. 4, n° 2, printemps-été 2009, pp.1-9.

Glowinski, Michal, «sur le roman à la première personne», dans *Poétique*, n° 72, novembre 1987, p. 497-507.

Guidée, Raphaëlle, «Anachronisme des œuvres d’art et temps de la littérature (ou comment, l’histoire de l’art vint au secours de l’histoire littéraire)», *Dossier « Le partage des disciplines »*, LHT n°8, mai 2011, pp.1-23.

Gombrich, Ernest, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970.

Goodman, Nelson, *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences*, Indianapolis, Hackett, 1988.

Goodman, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, New York, Bobbs-Merrill, 1968.

Goodman, Nelson , *fact fiction and forecast* , London, Fourth Edition, 1983.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

Massoutre, Guylaine et Plante, Manon, «Présentation. Dans l’œil de l’histoire avec Georges Didi-Huberman», *Spirale arts , lettres , sciences humaines*, Numéro 251, hiver 2015, pp.31–32.

Guez, Judith , «De l'interaction a la présence un art qui se vit» Le spectateur face a l'art interactif, *Revue Proteus Cahiers des théories de l'art* , n° 6, 2013, pp.19-27.



Guidée, Raphaëlle, «Anachronisme des œuvres d'art et temps de la littérature (ou comment l'histoire de l'art vint au secours de l'histoire littéraire)», *Le partage des disciplines*, LHT n°8, mai 2011, pp.1-23.

Gournay, Aurélia, «Don Juan et ses doubles au XXe siècle : questionnements identitaires et déconstruction du mythe», «Revue de littérature comparée», *Klincksieck*, n° 350, 2014, 185-198.

GROYS, Boris, *Staline, œuvre d'art totale*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1990.

Hamel, Jean-François, *Revenances de l'Histoire. Répétition, Narrativité, Modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

Istreble, ngrid, «Le Roman de l'artiste après 1945 : l'apport du peintre», *Klincksieck*, «Revue de littérature comparée», n°358, 2016, pp.196 -207.

Kang, Cindy ., Marianne Mathieu, Nicole R. Myers, Sylvie Patry et Bill Scott, *Berthe Morisot Femme impressionniste*, New York, NY : Rizzoli Electa , 2018.

Chagnon, Katrie, «Quand l'historien de l'art prend position *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »* de Georges Didi-Huberman, Hazan / Louvre éditions, «La chaire du Louvre», 206 p.», *Spirale arts , lettres , sciences humaines*, Numéro 251, hiver 2015, pp. 57–59.

Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

Lageira, Jacinto, «Georges Didi-Huberman, L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg», *Critique d'art*, n° 20, Automne 2002, pp.54-55.

larue, Anne, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1995.

Lasnier, Jean-François, «Institut National d'Histoire de l'Art. L'Odyssée d'un espace», in *Beaux-Arts Magazine*, Paris, n°225, février 2003, pp.58-63.

Laxenaire, Michel, «La Séduction dans la littérature», *ERES*, « Dialogue », n° 164, 2004, pp.3-12 .

Le Bozec, Yves, «L'hypotypose : un essai de définition formelle», *L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002, pp. 3-7.

López, Amadeo, «Histoire et roman historique», *América : Cahiers du CRICCAL*, n°14, 1994, pp. 41-61.

Loraux, Nicol , « Éloge de l'anachronisme en histoire. Les voies traversières de Nicole Loraux, «Une helléniste à la croisée des sciences sociales. », *Espaces Temps*, 2005, pp.127-139.

Liotard, Jean-François , *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

Malraux, André, *Le musée imaginaire*, Paris, Collection Folio Essai, 1996.

Marcou, Léa, « Cinquante ans après, des enfants cachés se racontent », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, Numéro 2, 1998, pp.77-81.

Mace-barbier, Nathalie, *Lire le drame*, Paris, Dunod, 1999.

Madelénat, Daniel, *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France , 1984.

Marion, Jean-Luc, *Le Phénomène érotique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2003.

Mathlouthi, Lotfi, *La Problématique de la création chez Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2019.

Michard, Laurent, Lagarde, André, *XVII<sup>e</sup> siècle, Saint-Ouen*, Éditions Bordas, 1975.

Montandon, Alain, «Le roman romantique de la formation de l'artiste», *Romantisme* n°54, 1986, pp. 24-36.

Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuits, 1956.

Morin-Bompart, Michelle, «Don Juan : Ses émules, victimes, accusateurs, et ses créateurs», *ERES*, « Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe », n° 68, 2017, pp.221-233.

Naugrette, Florence, « Le coup de théâtre dans la dramaturgie hugolienne », *Group Hugo*, Université Paris 7, 1999, pp.1-13.

Norbet, Elias , *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Editions du Seuil, 1999.

Lepaludier, Laurent, *Chapitre 4. L'objet dans l'organisation du récit*, In : *L'objet et le récit de fiction*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004 pp.1-13.

Lukacs, Georges, *Le Roman Historique*, Paris, Payot, Traduction française de Robert SAILLEY, Bibliothécaire à la Sorbonne, 1965.

Liotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

Olivier, Lauren, « Ce qui reste, ce qui s'inscrit. Traces, vestiges, empreintes », *Socio-anthropologie*, n°30, 2014, pp.147-153.

Péladan, Joséphine, *Réfutation esthétique de Taine*, Paris, Mercure de France, 1906.

Persigout, Jean-Paul, *Dictionnaire de mythologie celte: dieux et héros*, Paris., Éditions du Rocher, 1990.

Panofsky, Erwin, 1931 trad, Ballangé, Guy, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Minuit, 1979.

Panofsky, Erwin, *Essais d'iconologie: thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), trad., Teyssèdre, Bernard, Paris, Gallimard, 1967.

Playe, Florence. «Les Proses de Pierre Michon : « autobiographie du genre humain » »? Ambiguïté générique et statut du narrateur, *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, Fiction/Non fiction XXI, Presses Sorbonne Nouvelle*, Paris, 2004, pp. 223-230.

Pernon, Gérard, *Le Dictionnaire de la musique*, Quintin, Editions Jean-Paul Gisserot, 2007.

Pommeir, Edouar, Winckelmann: des vies d'artistes à l'histoire de l'art», in *Les vies d'artistes*, WWASCHEK M. ed., pp.207-230.

Proust, Françoise, *L'Histoire à contretemps Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du CERF, 1994.

Rancière, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris,, Hachette littératures, 1998.

Reading, Bill, « The University Without Culture? », *New Literary History*, vol. 26, no 3, "Higher Education", 1995, pp. 465-492.

Reboul, Anne-Marie. 1997. *Les romans de l'artiste dans la tradition latine*. Mémoire de maîtrise, Sorbonne nouvelle. Disponible en li ligne [http://eprints.ucm.es/15952/1/L\\_E\\_S\\_\\_\\_R\\_O\\_M\\_A\\_N\\_S\\_\\_ARTISTES.pd](http://eprints.ucm.es/15952/1/L_E_S___R_O_M_A_N_S__ARTISTES.pd)

Recht, Roland, «L'écriture de l'histoire de l'art devant les modernes», in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, n048, été 1998.

Redonnet, Marie, *Villa Rosa. Henri Matisse*, Charenton, Flohic, 1996.

Ricalens-Pourchot, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003.

Ricœur, Paul, *L'herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Paris, Beauchesne, 1995.

Ricœur, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

Ricœur, Paul, *Temps et Récit, Tome III*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

Ricœur, Paul, *Temps et Récit, Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Rilke, Maria, ((1929), *Lettres à un jeune poète*, trad. Grasset, B., et Biemel, R., Paris, Grasset, 1956

Roger, Alain, « Le séducteur lesbien », dans « L'art de la séduction », *Nouvel Observateur*, 2001, pp.28-30.

Rossi, Paul-Louis, *La vie secrète de Fra Angelico*, Paris, Bayard, 1997.

Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.

Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est ce que la littérature?*, Paris, Seuil coll. Poétique, 1989.

Schaeffer, Jean-Marie, « De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique », in Heinrich Nathalie et schaeffer Jean-Marie, *Art, création, Fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, J. Chambon, 224, pp.37-57.

Seznec, Jean, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, The Warburg Institutue, 1940, (rééd. Paris, Flammarion, 1980).

Sjeklocha, Paul et Mead, Igor, *Unofficial Art in the Soviet Union*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967.

Strigalev, Anatoli, « L' art de la révolution russe : histoire et pouvoir », Paris, in *Face à l'histoire*, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique, 1996, pp. 110-117.

Szondi, Peter, Traducteur : Marc de Launay, «L' espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin », *Revue germanique internationale*, n<sup>o</sup> 7 L'herméneutique littéraire et son histoire, Peter Szondi, 2013, pp.137-150.

Tadié, Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

Tylor, Edward, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Londres, Murray, 1871. Trad Brunet, P., *La civilisation primitive*, Paris, Reinwald, 1876-1878.

Valéry, Paul, *Cahiers*, Tome II (1894-1914), Gallimard, Paris, 1974.

Vasari, Giorgio, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes Tome I* (1550), trad. Leclanché Léopold, Paris, Just Tossier, 1841.

Viart, Dominique. « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n° 263, 2001, pp. 7-33.

Viswanathan-delord, Jacqueline , *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000.

Vouilloux, Bernard, «Le Roman de l'artiste aux frontières des genres et des représentations», « Revue de littérature comparée », *Klincksieck*, n°358, 2016, pp.161-172.

Warburg, Aby, Trad., Sacha Zilberfarb, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Ecarquille, coll. Les Écrits, 2012.

Weidinger, H. E., «The Dux Drafts. Casanova's Contribution to Da Ponte's and Mozart's Don Giovanni» , In: *Michael Hüttler* (Hg.): Lorenzo Da Ponte, Wien: Böhlau, 2007, pp.95-130.

Wind, Edgar, *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike, A Bibliography on the Survival of the Classics*, Londres, Cassel, 1934.

Winckelmann, Johann, *Geschichte der kunst des alterthums, Dresde, Walther*, 1764,Trad., Hber, M., *Histoire de l'art chez les Anciens*, Paris, Bossange, Masson et Bresson, 1794-1803.

Wölfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*,(1915), trad., C., Raymond et M., Raymond, Paris, Pocket, 2016.

Woolf, Virginia, «La nouvelle biographie», in *New York Herald Tribune* ( 30 oct. 1927), traduit de l'anglais par Claudine Jadin et Florence Herbulot, in *Essais*, Paris, Seghers, 1976.

Woolf, Virginia, «La nouvelle biographie», in *New York Herald Tribune* ( 30 oct. 1927), traduit de l'anglais par Claudine Jadin et Florence Herbulot, in *Essais*, Paris, Seghers, 1976, p.213

Zajde, Nathalie, «La Thérapie des enfants cachés : entre psychologie et histoire», in *Ivan Jablonka, L'Enfant-Shoah*, 2014, pp.129-144.

Zaoui, Pierre et Mathieu Potte-Bonneville, «S'inquiéter devant chaque image. Entretien avec Georges Didi-Huberman», *Association Vacarme*, n°37, 2006, pp.4 -12.

Zerner Henri, *Ecrire l'histoire de l'art, figures d'une discipline*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, 1997.

Zimmermann, Laurent, « LA LITTÉRATURE COMME FANTÔME», in Christian Doumet *et al.*, *Éclats de temps*, « La Philosophie hors de soi », 2015, pp.25 -34.

### **Références électroniques**

[https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/04/30/l-almanach-des-vertiges-de-jean-daniel-baltassat\\_1187219\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/04/30/l-almanach-des-vertiges-de-jean-daniel-baltassat_1187219_3260.html)

[http://www.espacelivres.be/IMG/mp3/espr2013\\_Baltassat\\_interview\\_le\\_divan\\_de\\_staline\\_finale\\_mp3.mp3](http://www.espacelivres.be/IMG/mp3/espr2013_Baltassat_interview_le_divan_de_staline_finale_mp3.mp3)

<http://www.espace-livres.be/L-almanach-des-vertiges-la?rtr=y>

<https://www.youtube.com/watch?v=eiXVwd2Amc>



Baltassa, Jean-Daniel, interviewé par Morrel, Edmond,  
<http://www.espace-livres.be/L-almanach-des-vertiges-la>,

<https://www.youtube.com/watch?v=InNZTBjLUZo>

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Vies\\_des\\_meilleurs\\_peintres,\\_sculpteurs\\_](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Vies_des_meilleurs_peintres,_sculpteurs_et_architectes)  
[et\\_architectes](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Vies_des_meilleurs_peintres,_sculpteurs_et_architectes)

## Table des matières

<b>DÉDICACE</b> .....	II
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	III
<b>Résumé</b> .....	IV
<b>Liste des figures</b> .....	VII
<b>Introduction</b> .....	1
<b>Première partie : Littérature et histoire de l'art : histoire d'une entente</b> .....	15
<b>I. L'histoire de l'art entre la clôture disciplinaire et le modèle des survivances</b> .....	16
1. La crise de l'histoire de l'art: vers un tournant épistémologique .....	16
2. L'histoire de l'art: de Vasari à Winckelmann .....	22
2.1. Vasari et la remémoration des artistes .....	22
2.2. Le modèle scientifique de l'histoire de l'art moderne de Winckelmann .....	35
<b>II. La nouvelle anthropologie de l'histoire de l'art</b> .....	44
1. Aby Warburg: le modèle fantomal de l'histoire de l'art .....	44
2. Le temps historique et le temps esthétique: vers une anthropologie du temps de l'image .....	47
3. La notion de survivance chez Aby Warburg .....	49
4. Georges Didi-Huberman et la phénoménologie du visuel .....	54
<b>III. La littérature sur l'art: une pratique culturelle en constante production</b> .....	60
1. Le roman sur l'art: origines, formes et visées .....	60
2. L'ouverture de l'histoire de l'art à la littérature .....	68
3. La fiction comme modalité d'écriture de l'histoire de l'art .....	72
3.1. L'extension narrative de l'histoire de l'art .....	72
3.2. La pratique biographique d'artiste: entre fiction et faits .....	76
<b>Deuxième partie : Vers une écriture littéraire anthropologique de l'histoire de l'art : Jean-Daniel Baltassat à la charnière des temps</b> .....	81
<b>I. L'écriture éclairante de Jean-Daniel Baltassat : la restitution dialectique de la mémoire</b> .....	82
1. L'histoire de l'art: vers une hétérogénéité des temps .....	82
2. Le roman sur l'art: question du genre .....	89
3. Les Romans de Jean-Daniel Baltassat et l'histoire de l'art: quel intérêt? .....	95
3.1. Vers une écriture de la hantise .....	95
3.2. Penser l'histoire de l'art penser le monde contemporain .....	97
<b>II. Le roman sur l'art à la croisée du roman historique</b> .....	100

1. Contexte historique et histoire de l'art: quelle importance? .....	100
2. La dimension historique et sa valeur dans l'écriture littéraire de l'histoire de l'art. .....	102
2.1. <i>Le Divan de Staline</i> : Jean-Daniel Baltassat et l'écriture des lacunes .....	102
2.2. <i>La Tristesse des femmes en mousseline</i> : deux cadres historiques dialectiques	108
3. Le choix des artistes et des époques: concurrencer l'historien .....	127
<b>III. Une écriture contemporaine de la survivance: Jean-Daniel Baltassat à la proie des traces</b> .....	131
1. À la recherche des traces et des effractions .....	131
1.1. Le divan comme effraction dans le présent .....	133
1.2. L'aquarelle de Berthe Morisot: le relais du passé vivant .....	136
1.3. Les traces historiques et les temps hétérogènes dans <i>L'Almanach des vertiges</i> .....	141
2. La survivance de l'art dans l'œuvre de Baltassat : une inter-connectivité entre passé et présent .....	144
2.1. Le roman sur l'art : à la quête des survivances .....	144
2.2. Le roman sur l'art: une manifestation de la survivance .....	147
3. Roman sur l'art et survivance: quand le roman procède à la déconstruction des modèles de l'histoire de l'art.....	149
<b>IV. Les romans sur l'art de Jean-Daniel Baltassat à l'ambivalence de l'anachronisme</b> 156	
1. Une heuristique de l'anachronisme dans l'écriture baltassienne sur l'art .....	156
1.1. <i>L'Almanach des vertiges</i> : une contemporanéité anachronique?.....	158
1.2. Angus Farel : un personnage anachronique à la mémoire hétérogène .....	162
1.3. Une Juliette de l'Histoire et du temps moderne: une survivance des temps passés .....	169
2. Le passé présent du personnage: la mémoire survivante .....	181
2.1. <i>La Tristesse des femmes en mousseline</i> : tromper la mélancolie par des assauts de passé.....	181
2.2. Paul Valéry et la mémoire dialectique.....	185
3. L'ouverture de l'image et l'esthétique du regard anachronique: l'évolution des personnages.....	194
3.1. Paul Valéry et le regard anachronique: vers la quête de l'amour par l'art....	194
3.2. La visibilité de l'œuvre d'art par le regard anachronique: du pessimisme à l'optimisme.....	203
3.3. Interactions anachroniques: la vision messianique .....	210

<i>Troisième partie: modalités fictionnelles et hétérogénéité stylistique dans les romans sur l'art de Jean-Daniel Baltassat</i> .....	221
<b>I. Le roman contemporain sur l'art : vers une poétique de l'intergénéricité et de l'hétérogénéité stylistique</b> .....	222
1. Hybridité et intergénéricité dans l'écriture baltassienne .....	222
2. Le paratexte et l'hybridité .....	223
3. L'écriture hybride de Jean-Daniel Baltassat à la croisée des genres intercalaires .....	228
3.1. <i>La Tristesse des femmes en mousseline</i> : la fiction biographique aux multiples formes discursives .....	228
3.2. L'intergénéricité dans <i>L'Almanach des vertiges</i> .....	244
4. <i>L'Almanach des vertiges</i> : un dialogisme des genres littéraires .....	248
4.1. Roman épistolaire: les correspondances des temps hétérogènes .....	248
4.2. L'opéra dans le roman: l'écriture scénique .....	261
4.2.1. La notion de théâtralité du roman .....	263
4.2.2. Le Prologue: une présentation théâtrale .....	265
4.2.3. L'espace dramatique dans le récit romanesque .....	267
4.2.4. L'hypotypose : vers une imagination scénique du visuel .....	269
4.2.5. La mise en abyme du jeu théâtral et des temps ouverts .....	274
4.2.6. Dialogue théâtral: une écriture didascalique dans le récit .....	276
5. L'écriture tragique dans <i>Le Divan de Staline</i> .....	278
5.1. L'artiste tragique et la fatalité du pouvoir .....	278
5.2. Les trois unités : récit aux structures du théâtre classique .....	282
<b>II. Les modalités fictionnelles de l'écriture littéraire de l'histoire de l'art chez Jean-Daniel Baltassat</b> .....	285
1. La fiction comme enjeu de l'écriture littéraire de l'histoire de l'art .....	285
2. L'artiste et sa biographie à l'aune de la fiction romanesque .....	291
3. Vers une écriture de l'intimité: <i>La Tristesse des femmes en mousseline</i> .....	296
4. L'écriture de l'intimité fictionnelle: le carnet intime .....	298
5. <i>L'Almanach des vertiges</i> : un métadiscours sur l'imagination .....	305
<b>III. Vers une épistémologie postmoderne de l'histoire de l'art dans le roman</b> .....	312
1. Le roman sur l'art de Jean-Daniel Baltassat : du non-savoir vers le savoir sur l'art .....	312
2. L'histoire de l'art au prisme de la littérature: récits d'une réévaluation .....	317

2.1. La réhabilitation de l'artiste par la littérature .....	317
2.2. L'histoire de l'art au féminin .....	320
2.3. La représentation littéraire de la folie chez l'artiste: la sublimation de la folie chez Berthe Morisot .....	325
3. Roman sur l'art: vers une écriture d'une réhabilitation.....	330
3.1. <i>L'Almanach des vertiges</i> et <i>Le Divan de Staline</i> : réhabilitation d'une vision...	330
3.2. <i>Le Divan de Staline</i> : art , pouvoir et création artistique .....	341
<b>Conclusion</b> .....	350
<b>Bibliographie</b> .....	363