

LES MODALITÉS FICTIONNELLES DE L'ÉCRITURE LITTÉRAIRE DE L'HISTOIRE DE L'ART CHEZ JEAN-DANIEL BALTASSAT

Farida BOURBI

FLSH, Université Sultan
Moulay Slimane, Maroc

Résumé: Notre recherche vise à étudier le roman sur l'art *La Tristesse des femmes en mousseline* (2018) de Jean-Daniel Baltassat comme récit de réhabilitation des artistes où le romancier devient l'historien de l'art à un moment de l'enquête. Il rassemble les idées et les faits, réapproprie le style et arrive à reconstruire une réflexion qui s'étend vers la critique et vers la construction d'une pensée propre sur l'art et sur l'artiste. Ce dernier constitue l'intérêt pour lequel Jean-Daniel Baltassat veut écrire une histoire dans laquelle Histoire et fiction se combinent pour mettre en lumière ce qui reste inaperçu et ambigu dans l'histoire de l'art positiviste ou dans les biographies traditionnelles. Le roman de Jean-Daniel Baltassat se situe à la croisée du discours critique, du romanesque et de l'historique faisant de l'œuvre littéraire un lieu de cohabitation de discours hétérogènes qui définissent l'ensemble de l'entreprise romanesque du roman d'artiste.

Mots-clés: Roman d'art, fiction, histoire de l'art, biographie d'artiste, documentation.

Abstract: Our research aims to study the novel on art *La Tristesse des femmes en mousseline* (2018) by Jean-Daniel Baltassat as a story of the rehabilitation of artists where the novelist becomes the historian of art at one point in the investigation, brings together ideas and facts, reappropriates style and manages to reconstruct a reflection which extends towards criticism and towards the construction of a specific thought on art and on the artist. The artist constitutes the interest for which Jean-Daniel Baltassat wants to write a story in which History and fiction combine to highlight what remains unnoticed and ambiguous in the history of positivistic art or in traditional biographies. The novels of Jean-Daniel Baltassat are located at the crossroads of critical discourse, the romantic and the historical, making the literary work a place of cohabitation of heterogeneous discourses which define the whole of the romantic enterprise of the novel of artist.

Keywords: Art novel, fiction, art history, artist biography, documentation.

Les XXe et XXIe siècles sont marqués par un regain d'intérêt pour les écritures biographiques des artistes. Il paraît que la littérature postmoderne modifie l'accès à la peinture des anciens maîtres et aux vies des artistes. La culture populaire revendique l'accès démocratique à l'art par lequel l'homme de masse est 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. Les romans d'artistes contemporains délaissent le modèle vasarien canonique et les biographies strictement factuelles pour s'investir davantage dans la subjectivité et dans l'interprétation en faisant de la fiction l'enjeu essentiel de l'écriture biographique et de l'écriture littéraire sur l'art. Les romans d'artiste franchissent le souci de la vérité historique; ils se déploient librement et forment un espace où l'histoire de l'art se combine avec la fiction. L'objectif de notre étude est d'analyser le rôle de la fiction comme enjeu primordial dans l'écriture littéraire de l'histoire de l'art dans le roman d'artiste *La Tristesse des femmes en mousseline* (2018) de Jean-Daniel Baltassat et comme un ressort de l'écriture biographique d'artiste. Aussi, nous essayerons d'étudier la poétique de l'intime pour laquelle opte l'auteur pour approcher la vie intérieure de l'artiste.

Notre réflexion sur cette question prend appui sur des théories littéraires celles de Jean-Marie Schaeffer, Jacques Rancière, Nelson Goodman et de Nella Arambasin afin de rendre compte de l'apport de Jean-Daniel Baltassat dans l'écriture littéraire de l'histoire de l'art.

1. La fiction comme enjeu de l'écriture littéraire de l'histoire de l'art

Comme le confirment Judith Guez et Edmond Couchot,

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 tableau³ », par son œil qui lui permet de créer une « carte personnelle » et unique de perception et de compréhension de la toile[...](Judith Guez, 2013, p.19).

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 éclairage, s'isoler de l'environnement visuel et sonore pour se concentrer), c'est solliciter non seulement la vue mais le sens du mouvement ou « kinesthésie⁷», ce sixième sens qui fait coopérer entre eux les autres sens (Edmond Couchot 2013, p.28-29).

Les réflexions du romancier deviennent les enjeux de l'écriture de l'histoire de l'art dans le roman dans lequel la fiction est 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 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 comme étant un moyen d'écriture qui s'engage pour raconter, interpréter et réévaluer l'histoire de l'art. Bien qu'il le déclare dans le paratexte, il ne tranche pas entre ce qui est documenté et ce qui est fictionnel, entre ce qui est imaginaire et ce qui est réel, rendant la confusion plus grande. Le même pacte est établi entre 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 comme branche qui relève de l'historiographie. Rien que l'indication du roman modifie, instantanément l'horizon d'attente du lecteur qui s'attendra à un récit, dans lequel les limites entre la fiction et l'Histoire sont brouillées. Des passages et des discours dans le roman de Jean-Daniel Baltassat constituent des pistes de lecture menant le lecteur à révoquer des doutes sur 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 est 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 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 comme le commente Jacques Rancière dans *La Parole muette*: «c'est parce que l'un et l'autre racontent une histoire» (Jacques Rancière, 1998, p.29). Jean-Marie Schaeffer (1999) reconnaît, à son tour, la fonction cognitive de la fiction et ses prétentions référentielles:

L'issue heuristique de l'histoire de l'art se manifeste dans la fiction, dans laquelle l'écrivain trouve un potentiel heuristique, visuel et spirituel et une pensée libératrice du conformisme canonique de l'historiographie. Dans ce sens, Nella Arambasin explique que «*La pensée est productive non par accumulation mais dans la contemplation d'un seul tableau, exercice grâce auquel l'historien a écrit ses meilleurs articles sur la musique*» (Nella Arambasin, 2007, p.278).

Le roman d'art 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 fait sortir la peinture de ses textes de légitimation iconographique afin de témoigner de son extension et de sa mobilité dans l'espace-temps que déploie l'écrivain. Le roman de Jean-Daniel Baltassat se caractérise par une hétérogénéité entre la fiction et l'histoire d'art, la littérature, l'image et le texte qui génèrent des fictions, que sans ces filiations, l'histoire de l'art ne saurait développée. 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»* (P. Mourier-Casile et D. Moncond'huy, 1996, pp.5, 8).

Dans ce contexte, l'approche de Nelson Goodman constitue une rupture avec les approches esthétiques qui la précèdent en concevant des 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 comme 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(Nelson Goodman, 1968, p.210)⁸⁴.

À travers l'écriture littéraire sur l'art, l'écrivain établit des multiples liens avec l'art tout en introduisant 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 à travers un lien de nature affective: *«[...] 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 leur capacité à décrire, évaluer, transformer, à être sensible et à rendre sensible»* (Nella Arambasin, 2007, p.50).

Les affinités entre littérature et 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»*. (Pierre Francastel, 1970, p.109).

C'est dans ce contexte que Pierre Francastel rapproche image et texte, littérature et art en exposant leurs vertus, leurs caractères éthiques, dénotatifs et déontiques qui mènent à un seul constat: *«toute image est fiction»* Pierre Francastel (1970, p.118). En effet, l'image et la narration deviennent 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, donc 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.

⁸⁴*«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).

Nelson Goodman dans *Fact fiction and forecast* (1983, 49-57) explique que la fiction s'oppose moins à la réalité par son fonctionnement qui s'opère au sein du monde réel, produisant un savoir dont l'effet cognitif relève de l'expérience humaine. À la faveur de la théorie de Nelson Goodman, les romans d'artiste possèdent aussi une portée à la fois fictionnelle, cognitive et ontologique sur l'histoire de l'art. En effet, la fiction littéraire peut être envisagée comme des expériences de pensée dans lesquelles l'écrivain intervient dans la confusion, entre l'œuvre d'art et l'artiste et cherche le détail et l'effraction qui retiennent une vie, une éthique et une esthétique:

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 (Nella Arambasin, 2007, p.553).

Dans le même contexte, Jean-Daniel Baltassat trouve dans le récit fictionnel une ampleur suffisante pour développer les hypothèses qui s'approprient 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

Le titre *La tristesse des femmes en mousseline* promet au lecteur une immersion dans la vie des artistes, dans leurs arts, dans leurs intimités et dans les détails de leurs quotidiens. L'écrivain veut 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, en adoptant la posture de l'historien ou d'avoir comme priorité l'authenticité, l'exactitude des faits et la procédure historiographique.

À travers le roman, Jean-Daniel Baltassat déploie la fiction et la subjectivité pour réévaluer et interpréter jusqu'à même mythifier les artistes. À travers la création fictionnelle, il crée un carnet intime de la peintre impressionniste Berthe Morisot dans *La Tristesse des femmes en mousseline*. Comme il est clair, l'auteur use de la fiction, comme potentiel d'écriture de l'histoire de l'art, pour approcher la vie des artistes et l'histoire de l'art depuis de nouveaux angles et exploiter des pistes qui sont encore en friche. Les préoccupations de la vérité semblent se diluer avec les préoccupations d'ordre imaginaire, esthétique et herméneutique, sous la tutelle et le protectorat du genre romanesque tout en gardant l'éthique du romancier biographe. Le lecteur ne cherche plus le fait exact avec un sentiment de certitude et de fidélité aux sources, mais il cherche, désormais la valeur 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. Le clivage entre le réel et la fiction est alors impensable comme le souligne Bruno Blanckeman dans son ouvrage *Les Fictions singulières* où il précise que : «*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*» (Bruno Blanckeman, 2002, p.22).

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, car il 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 comme 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.

Il est vrai que le roman et l'histoire de l'art sont deux notions référentielles antinomiques, mais elles trouvent 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 compositions et constituent les fils du récit dans lequel, l'artiste réel s'appréhende comme personnage et se soumet aux exigences romanesques des actants du récit, tout en gardant une consistance référentielle. Le statut romanesque modifie les paramètres dont les valeurs historiographiques et biographiques ne sont pas des priorités du roman, mais elles font partie des autres valeurs de l'entreprise romanesque.

Face aux incertitudes, aux interstices et aux lacunes documentaires, le roman trouve une opportunité qui n'est pas aperçue par l'historien pour déployer 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 tente de se déployer pour tisser le personnage artiste sans que le portrait soit en contradiction avec son référent et tout en gardant une cohésion psychologique. En effet, dans le roman objet de notre étude, 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 zones qui sont encore intactes par les historiens de l'art vu leur caractère d'incertitude historique. Explorer des zones qui lassent les historiens devient une pratique qui donne une délectation pour le romancier, 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 pour construire une base historique solide qui tient compte la démarche intellectuelle et interprétative et entre les impératifs relatifs au genre du roman, tout en garantissant un fonctionnement de ces systèmes qui construisent la même entreprise romanesque. La question de la fiction, comme procédé d'écriture de l'histoire de l'art, n'est plus de l'actualité du débat, car 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 optimiser 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 (Daniel Madelénat, 1984, p.168).

Dans ce cadre, Daniel Madelénat précise que même la biographie, dont la démarche est rigoureuse davantage, ne peut dénoter d'un idéal de neutralité. Ne serait-ce que pour les historiens ou les biographes, le recours à la fiction et à la spéculation est une obligation qui fait partie du travail historiographique et biographique.

Est-il nécessaire de concevoir un lecteur avisé pour identifier la part fictionnelle de la part réelle? Jean-Daniel Baltassat veut-il que le lecteur fasse de la fiction une voie vers l'histoire de l'art et vers la découverte des espaces dans l'Histoire qui ne sont pas exploités, de s'introduire dans des zones intimes de la vie d'artistes, que seule l'imagination soit la perceuse qui peut creuser dans les événements et dans le subconscient des artistes?

L'auteur aménage l'imagination et les faits réels pour donner un récit qui ne se construit pas sans finalité. Le roman *La Tristesse des femmes en mousseline* paraît plus proche du genre biographique. En effet, l'auteur choisit une version intimiste et archivistique pour raconter la vie de Berthe Morisot. Il imagine un carnet intime hérité de la peintre où figurent ses pensées, les grands événements de sa vie et ses émotions tout le long de sa création artistique. Le carnet intime, dans lequel l'intimité de l'artiste discrète est 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 comme la décrit Dominique Bona (2002, p.212) dans son essai :«*Elle préfère travailler dans l'ombre et le silence*».

Dans ce sens, nous interrogeons la fonction de la fiction qui vient s'ajouter à l'archive à savoir 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, qui se situe en 1945 pendant la deuxième guerre mondiale, prend le rôle du médiateur; son rôle consiste à lire le carnet de jeunesse de la peintre. Il s'abrite alors du mal de l'époque de guerre dans la lumière de l'art de Berthe Morisot comme seule voie vers la beauté et l'humanité. Cette fiction donne naissance à un regard plus avisé et plus conditionné par une humanité en décadence. Paul Valéry, infligé par le mal du siècle, ne trouve refuge que dans la chaleur de la peinture émotionnelle de Berthe Morisot.

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 zones qui passent longtemps inaperçues, 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 révéler le sens de ses tableaux, en liant l'art de Berthe Morisot avec sa vie intime, ses tourments et ses angoisses. Elle permet aussi d'appivoiser la vision et le regard du lecteur sur l'art de cette peintre de sorte que le lecteur s'introduit dans l'intimité de l'artiste avec un carnet que l'écrivain prétend écrit par la peintre.

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 en réinventant les catégories littéraires et en détruisant les démarches canoniques de l'intime. Il rapproche la vie intérieure de l'artiste et la fiction, en explorant un autre champ où l'intime devient un espace de renouveau esthétique et un matériau narratif et fictionnel. Comment écrire l'intimité et comment se mettre dans la peau d'une autre personne pour révéler ses tourments et ses moments personnels?

Berthe Morisot, la peintre impressionniste, laisse derrière elle une production importante qui révolutionne le monde de l'art qui, au XIX^e siècle, est monopolisé par les hommes. Elle est une peintre qui réussit à se faire une place et à résister devant les tourbillons de la misogynie ambiante de l'époque, des critiques de la famille, des déceptions et des averses de sa vie. Berthe Morisot s'exprime avec force dans sa peinture qui reflète sa rage et sa capacité à capter l'instant et la lumière à travers ses tableaux et ses aquarelles. Cependant, elle reste une femme qui préfère le silence dans les manifestations artistiques et culturelles comme dans les Mardis de Mallarmé où elle assiste de temps à autre. 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 laisser seulement la chance à sa peinture d'exprimer ce qu'elle cache en elle et de faire du silence une éloquence à déchiffrer comme la décrit Bona:

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 (Dominique Bona , 2002, p.549).

La fiction dans *La Tristesse des femmes en mousseline* a une fonction qui dépasse la capacité de l'historien de l'art ou du biographe. Cette fiction ne veut pas combler les obscurs interstices, mais déchiffrer le silence éloquent et bourré de sens de cette peintre au mystère, à travers une écriture de la loupe et de l'intimité qui fouille profondément dans sa vie intime. 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*» (Dominique Bona, 2002, p.555). Ce sont ces non-dits dont parle Dominique Bona et que Jean-Daniel Baltassat essaye de mettre en valeur à travers une fiction qui peut lire 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... on n'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 – Grussaus 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 a publié un bon nombre en 1950, dans une belle édition illustrée, aux Quatre Chemins. Pas toutes cependant(Dominique Bona, 2002, p.586)

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 pour savoir en quoi sa peinture devient une lumière pour une autre époque celle de la deuxième guerre mondiale comme l'exprime Paul Valéry: «*Et même une certaine répulsion quand seule la remémoration des temps anciens parviens 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*» (Jean-Daniel Baltassat, 2018, p. 82).

Aussi, 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 qui survit malgré les 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 (Jean-Daniel Baltassat, 2018, p. 161).

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 le rôle important de revisiter l'art et la vie de Berthe Morisot et de peindre l'atmosphère de la communauté artistique de l'époque du XIX^e 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 (Jean-Daniel Baltassat (2018, Notes de l'auteur).

L'intimité et la vie personnelle de Berthe Morisot se confrontent avec l'imagination dans une composition qui paraît paradoxale, mais qui se révèle capable de dévoiler l'aventure

intérieure de la peintre. L'imagination tient ses mécanismes depuis le peu de documents, dont la totalité est abîmée par l'injure du temps ou déchirée par la peintre elle-même, comme le précise Jean-Daniel Baltassat dans les notes du roman. 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 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*». Ces notes constituent un métadiscours qui précise la démarche qu'il adopte pour son écriture fictionnelle et montre que l'imagination s'impose par elle-même si nous voulions comprendre l'héritage du passé. Plus que ça, le métadiscours de la démarche fictionnelle s'explique par le choix des citations qu'il préfère mettre en exergue dans la couverture pour souligner l'apport de la fiction dans ce genre d'écriture. L'une de ces citations revient à l'auteur lui-même, tirée de son roman *L'Almanach des vertiges* (2009) 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!*»

Dans cette citation, 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 en vers la fiction qui n'est pas moins vraie que le réel lui-même. Adopter l'écriture fictionnelle de l'histoire de l'art ne veut pas dire 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 et des lectures sur la personnalité de Berthe Morisot à travers les documents.

Le travail psychologique, mené par la fiction et la forme du journal intime adoptée par le romancier, acquiert une dimension intime plus profonde. L'intimité et la fiction paraissent antinomiques, mais il s'avère que l'imagination recrée l'artiste dans ses moments intimes sans que les frontières entre la fiction et la réalité soient complètement omises. Jean-Daniel Baltassat restitue la vie de la peintre depuis une base réelle que représentent les documents et ses tableaux ainsi que ses aquarelles par l'écriture du journal intime. La fiction consiste, donc à développer et à analyser l'itinéraire personnel, familial et psychologique de la peintre. On en arrive à un roman qui trace la formation par laquelle cette peintre a passé, obligeant à déceler la force de ses peintures et de sa création 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 (Jean-Daniel Baltassat, 2018, p. 118)

Le roman met la lumière sur les moments intimes de faiblesse et de force de Berthe Morisot. Il met en exergue, d'une manière intimiste, le combat des femmes à l'époque du XIX^e siècle et la séparation misogynique qui se pratique dans le domaine des arts. Cette femme est sur le point de se résigner aux convenances de la société qui pèsent sur elle, de cet handicap auquel elle se heurte avec les autres artistes femmes. En 1896, Virginie Demont-Breton explique la situation des femmes peintres en le résumant 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 (Virginie Demont-Breton, 1896, p. 448)

L'intimité fictionnelle permet de focaliser sur le combat intérieur et psychologique de Berthe Morisot et aussi de suivre de près son trajet d'initiation et de formation. La peintre réussit à s'imposer en tant que femme artiste et de faire diminuer la différence 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. Il révèle le combat face à la société artistique patriarcale et le combat intérieur de la peintre vis-à-vis de soi et de sa famille. La maturité de l'artiste lui permet de s'imposer et de concurrencer ses amis et ses collègues les plus célèbres et les plus notables:

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 boule 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 (Jean-Daniel Baltassat, 2018, pp. 277-278).

Notons que jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle, les femmes n'ont pas encore le droit d'obtenir le diplôme de l'École des Beaux Arts. Jugées comme indignes de ces hautes responsabilités, les femmes artistes sont exclues du monde hiérarchisé des arts. L'émancipation artistique totale de la femme artiste et de son intégration à l'Académie française ne voient le jour qu'en 1897, deux ans après la mort de Berthe Morisot. (Dominique Bona, 2002, p.62). Pour son émancipation, Berthe Morisot combat en force discrète au moyen de son art et de ses correspondances dont les traces sont révélées par Jean-Daniel Baltassat par l'entremise de la fiction intimiste.

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 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 (Dominique Bona, 2002, p.555).

Cette écriture de l'intime se construit sur les restes de l'archive de Berthe Morisot ce qui montre que la fictionnalité du journal intime a un ancrage référentiel. La fiction surpasse 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 ses moments où la douleur est 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*» (Jean-Daniel Baltassat, 2018, pp. 251-252).

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 et que 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 à la peintre son style afin d'imiter son écriture, ouvrant la voie à une pratique intertextuelle du pastiche et constituant un procédé central de la poétique de l'intime. Cette introduction du pastiche joue 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 entre le moi réel de la peintre. Toute l'entreprise intimiste de Jean-Daniel Baltassat se construit sur

l'archive en établissant, dès lors, un rapport dialectique entre documentation et écriture fictionnelle intime.

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 entendre. À travers l'artifice du carnet imaginaire, Jean-Daniel Baltassat essaie de reproduire les mêmes émotions et les mêmes marques que celles présentent dans l'archive relative à l'artiste. L'auteur explique l'art de Berthe Morisot à travers les formulations de la peintre comme au moment où elle 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 (Jean-Daniel Baltassat, 2018, pp. 142-143)

Cette expression prend une grande ampleur dans le carnet imaginaire, car elle résume la fonction de l'art de Berthe Morisot et représente l'expression qui révélera la force de ses peintures comme l'indique toujours Dominique Bona:

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 (Dominique Bona, 2002, p.55)

Les œuvres d'art sont au centre des récits à travers la subjectivité du regardeur et de l'auteur. Le roman d'artiste *La Tristesse des femmes en mousseline* de Jean-Daniel Baltassat se distingue par une stratégie esthétique particulière et par un recours particulier aux multiples usages de la fiction que nous définissons en trois types. Le premier consiste à combler les lacunes historiques sans s'éloigner de la logique historiographique. Le deuxième est la fiction romanesque liée au récit et à la structure de la diégèse et le dernier type est la fiction artistique qui consiste à interpréter les œuvres d'art par 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. Elle insister sur l'anachronisme et devient une forme subjective de vérité.

Le romans d'artiste de Jean-Daniel Baltassat se distingue par un recours particulier à la fiction comme étant un moyen d'écriture qui s'engage pour raconter, interpréter et réévaluer l'histoire de l'art. La fiction devient un enjeu essentiel dans l'écriture littéraire de l'histoire de l'art dans *La Tristesse des femmes en mousseline*.

Le roman sur l'art devient une démarche intellectuelle, où le romancier choisit sa propre intelligence de l'histoire de l'art et du réel heuristique. La fiction et la réalité se fusionnent en interférant un discours cognitif et critique sur l'art et la littérature.

Seule la littérature se voit confier cette capacité de mettre l'art au sein de l'expérience humaine, d'approcher à un degré intime l'art et l'humain, le présent et le passé, de jouer avec les temps pour focaliser sur la constellation qui résulte des confrontations des temps.

Bibliographie

ARAMBASIN Nella, *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007.

- BALTASSAT Jean-Daniel ,*La Tristesse des femmes en mousseline*, Paris, Calmann Levy, 2018.
- BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières*, Paris, Prétexte , 2002.
- BONA Dominique, *Berthe Morisot le secret de la femme en noir*, Paris, Grasset, 2002.
- 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.28-35.
- DEMONT-BRETON Virginie, « La Femme dans l'art », *Revue des revues*, XVI, 1896
- FRANCASTEL Pierre ,*Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970.
- GOODMAN Nelson *fact fiction and forecast* , London, Fourth Edition, 1983, p.49-57.
- GOODMAN Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, New York, Bobbs-Merrill, 1968.
- 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, p.19-27.
- Madelénat Daniel, *La Biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- MOURIER-CASILEPascaline et Moncond'huy, Dominique, *Introduction à L'Image génératrice de textes de fiction*, Université de Poitiers, Éd. La Licorne, 1996.
- RANCIERE Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, 1998.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.