



Nouvelle Épistémologie de l'Imaginaire Littéraire dans l'Histoire de l'Art*

Farida BOURBI **

Résumé— L'écriture littéraire de l'histoire de l'art va au-delà de la simple narration des faits passés en adoptant une approche critique qui valorise l'imagination et la fiction pour comprendre esthétiquement l'art. Cette approche novatrice remet en question les méthodes traditionnelles basées sur des faits avérés, mettant en lumière la puissance de la fiction dans la représentation de l'art et de ses acteurs. La question centrale est comment cette utilisation de la fiction réinvente notre compréhension de l'art et de ses artistes.

Mots-clés— : écriture littéraire, l'imaginaire, histoire de l'art, fiction, philosophie de l'art



New Epistemology of the Literary Imagination in the History of Art*

Farida BOURBI **

Extended abstract— This study delves into the transformative nature of literary writing in art history, emphasizing its departure from conventional historical narratives towards a more imaginative and critical perspective. By incorporating elements of fiction and imagination, this innovative approach seeks to aesthetically comprehend art beyond mere factual accounts. It challenges traditional methodologies that rely solely on proven facts, instead highlighting the significance of fiction in portraying art and its creators. The central inquiry revolves around how this utilization of fiction reshapes our perception of art and artists, ultimately redefining the boundaries of art historical discourse. Through this exploration, we are prompted to reconsider the ways in which storytelling and creativity can enrich our understanding of artistic practices and their cultural significance.

This shift towards a more imaginative and critical approach in art history writing opens up new avenues for interpretation and analysis. By embracing fiction as a tool for understanding art, scholars are able to delve deeper into the emotional, psychological, and symbolic dimensions of artworks that may not be fully captured by traditional historical accounts. This allows for a more nuanced understanding of the creative process and the intentions behind artistic production.

Furthermore, the incorporation of fiction in art historical writing challenges the notion of objective truth in historical narratives. It acknowledges that historical accounts are inherently subjective and shaped by the perspectives and biases of those who write them. By embracing fiction as a legitimate mode of representation, scholars can explore alternative narratives that offer fresh insights into the complexities of artistic creation.

Moreover, this innovative approach highlights the power of storytelling in shaping our understanding of art and its creators. By weaving together fact and fiction, scholars can create compelling narratives that engage readers on both an intellectual and emotional level. This not only enhances the accessibility of art history but also fosters a deeper appreciation for the richness and diversity of artistic expression.

In conclusion, the use of fiction in art historical writing represents a paradigm shift that challenges traditional methods and opens up new possibilities for interpretation. By valuing imagination and creativity alongside factual accuracy, scholars are able to construct more holistic and engaging narratives that illuminate the complexities of artistic practice. This reimagining of art history as a blend of fact and fiction invites us to reconsider our preconceptions about art and artists, ultimately enriching our appreciation for the profound impact of creativity on human culture

* **Received:** 2023/8/1

Accepted: 2024/3/14

** Lecturer of Literature and Arts, Faculty of Letters and Human Sciences, University Sultan Moulay Slimane, Beni Mellal, Morocco, E-mail: farida.brbi@gmail.com

Keywords— Literary writing, Imagination, Art history, Fiction, Philosophy of art

SELECTED REFERENCES

- [1] Didi-Huberman, Georges. *Image malgré tout*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- [2] Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1996.
- [3] Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- [4] Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, Ed. de Minuit, 1979.

معرفت شناسی جدید انگاره ادبی در تاریخ هنر*

فریدا بوربی**

چکیده— نگارش ادبی تاریخ هنر با اتخاذ رویکردی انتقادی که برای درک زیبایی شناختی هنر به تخیل و داستان ارزش می دهد، فراتر از روایت ساده وقایع گذشته است. این رویکرد نوآورانه روش‌های سنتی مبتنی بر حقایق اثبات‌شده را به چالش می‌کشد و قدرت داستان را در بازنمایی هنر و بازیگران آن برجسته می‌کند. سوال اصلی این است که چگونه این استفاده از داستان، درک ما از هنر و هنرمندان آن را دوباره ابداع می کند.

کلمات کلیدی—نوشتار ادبی، انگاره، تاریخ هنر، تخیل، فلسفه هنر

I. INTRODUCTION

L'écriture littéraire de l'histoire de l'art représente bien plus qu'une simple narration des faits passés. C'est une démarche critique qui refuse de réduire les événements à leur détermination historique. En ouvrant la voie à l'imagination, la littérature permet de concevoir l'art comme un domaine déployant une efficacité de l'hétérogène, libérant ainsi la latence du sensible et la subjectivité de l'empirisme du discours historique. La fiction devient ainsi un moyen puissant pour comprendre esthétiquement l'histoire de l'art, permettant de dépasser les oppositions entre fiction et réalité, documentation et imagination. L'écrivain, contrairement à l'historien, admet que l'Histoire ne devient réelle que par le biais de l'imaginaire, en utilisant l'art du romancier pour créer des effets dramatiques dans l'exposition de la vie privée des artistes. La fiction et les faits se mêlent pour offrir une respiration aux vies passées, comblant les angles morts et laissant parler l'artiste à travers l'imaginaire littéraire.

L'histoire de l'art, en tant que discipline, s'est traditionnellement concentrée sur une approche rigoureuse basée sur des faits avérés et une méthodologie scientifique. Cependant, ces dernières années, une approche novatrice a émergé, mettant en lumière la puissance de la fiction dans la compréhension et la représentation de l'art et de ses acteurs. La problématique centrale qui se dégage de notre recherche est la suivante : comment la fiction peut-elle être utilisée comme modalité d'écriture de l'histoire de l'art et comment cette approche transdisciplinaire réinvente-t-elle notre compréhension de l'art et de ses artistes ?

La méthodologie de recherche employée dans cette recherche vise à explorer le croisement entre la littérature et l'histoire de l'art en utilisant des sources littéraires et artistiques pour reconstituer des vies d'artistes et des événements historiques. L'approche interdisciplinaire adoptée consiste à intégrer l'imagination et la fiction dans le discours historique, tout en tenant compte des faits factuels et de la documentation.

II. L'EXTENSION NARRATIVE DE L'HISTOIRE DE L'ART

L'écriture littéraire de l'histoire de l'art est 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 » (Didi-Huberman, 2003, p11). 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 comme latence et symptôme. De même, elle peut surprendre, déstabiliser et secouer :

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 (Didi-Huberman, 2000, p.10).

Par ailleurs, en introduisant le concept de « *microhistoire* », Paul Ricoeur vise à reconsidérer les liens entre l'Histoire, la littérature et l'anthropologie qui restent connectés à chaque rythme d'échelle

(Ricœur, 2000, p.175, 240,251). Il s'ensuit qu'une micro et alter histoire met 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. Gérard Genette effectue un rapprochement entre le récit factuel et le récit fictionnel par les caractères propres à chaque discours. Il déduit que :

Ces échanges réciproques nous amènent donc à atténuer fortement l'hypothèse d'une différence a priori de régime narratif entre fiction et non-fiction. Si l'on s'en tient à des formes pures, indemnes de toute contamination, qui n'existent sans doute que dans l'éprouvette du poéticien, les différences les plus nettes semblent affecter essentiellement les allures modales les plus étroitement liées à l'opposition entre le savoir relatif, indirect et partiel de l'historien et l'omniscience élastique dont jouit par définition celui qui invente ce qu'il raconte. Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer à distance (Genette, 1991, p.151).

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 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 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 (Ricœur, 1983, p.302).

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 (Arambasin, 2007, p.87). 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 importante. 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 (Arambasin, 2007, p.88).

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 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 (Arambasin, 2007, p.89-90).

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. En effet, elle semble 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 :

À quoi sert l'histoire de l'art ? A peu de choses si elle se contente de classer 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 l'écoute d'une connaissance dédaignée par les certitudes les plus rigoureuses de la science et de la faire parler, lui donner une voix (Arambasin, 2007, p.35).

C'est ainsi que la fiction est dotée d'un rôle important dans le processus du savoir et de la connaissance. Elle est aussi un outil de maîtrise de la réalité comme le confirme Nicolas Bourriaud (Bourriaud, 200, p.60).

III. LA PRATIQUE BIOGRAPHIQUE D'ARTISTE : ENTRE FICTION ET FAITS

Depuis le XVIII^e 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 (Arambasin, 2007, p.182). *Les Sept Noms du peintre* de Philippe le Guillou constitue l'exemple du roman où la fiction est le moteur 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'exerce aussi pour combler un manque ou une lacune. Le récit fictionnel offre une probabilité du réel qui rend l'imaginaire crédible (Arambasin, 2007, p.185).

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 dépasse 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 historique qui ne peut être résolue par la voie du scepticisme historique. Dans *La Vie secrète de Fra Angelico* (Rossi, 1997, p.23), il comble une vie à partir d'une iconographie laissant à la fiction la tâche de combler 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* » (Redonnet, 1996, p.81).

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 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. Dès lors, la littérature artistique est considérée comme 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 comme 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 précisément la réévaluation de l'histoire de l'art est aussi une manière de faire valoir une anthropologie à l'œuvre dans l'esthétique (Arambasin, 2007, p.391).

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 (Arambasin, 2007, p.190).

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^e siècle, les biographies d'artistes aux modèles vasariens sont reléguées au côté du non savoir sur l'art et elles sont considérées incapables de donner une vision d'ensemble sur les vies d'artistes et sur l'art (Pommeir, 1994, p. 207-230).

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. 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 possède plus la liberté que donne la fiction ni la substance que donnent les faits (Woolf, 1976, p.213).

IV. LE ROMAN SUR L'ART DE JEAN-DANIEL BALTASSAT :

DU NON-SAVOIR VERS LE SAVOIR SUR L'ART

La littérature artistique 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 de littérature 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 d'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 » (Arambasin, 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 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 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 (Bellour, 1978, p.117).

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 comme 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 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 (Foucault, 1996, p.867).

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* » (Bellour, 1978, p. 15-16).

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* » (Arambasin, 2007, p.31).

Jean-Marie Schaeffer pense qu'il faut « *prendre en compte la dimension institutionnelle de la littérature* » (Schaeffer, 1992, p.38). 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 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^e siècle à la détérioration de la légitimité du savoir. 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* » (Arambasin, 2007, p.49).

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. (Lyotard, 1979, p.36).

Dans ce contexte, Jean-François Lyotard développe la notion du savoir narratif qui se distingue par la pluralité des langages et des compétences :

[...] 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 (Lyotard, 1979, p.37).

Les écrivains se voient aussi concernés d'introduire le domaine de l'art comme 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 ...* » (Lyotard, 1979, p.37). 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.

V. CONCLUSION

En conclusion, l'écriture littéraire de l'histoire de l'art se révèle être une démarche critique qui dépasse les limites de la simple narration des faits passés. En intégrant l'imagination et la fiction dans le discours historique, elle permet de concevoir l'art comme un domaine déployant une efficacité de l'hétérogène. La littérature offre une respiration aux vies passées en comblant les angles morts et en permettant aux artistes de parler à travers l'imaginaire littéraire.

Au fil des années, une approche novatrice a émergé dans l'histoire de l'art, mettant en lumière la puissance de la fiction dans la compréhension et la représentation de l'art et de ses acteurs. Les romans sur l'art, en mêlant faits factuels et faits fictionnels, permettent de reconstituer des vies d'artistes et des événements historiques tout en explorant les non-dits et les lacunes. Ils réinventent ainsi notre compréhension de l'art et de ses artistes, offrant une vision anthropologique et esthétique plus riche.

Cette nouvelle épistémologie postmoderne de l'histoire de l'art dans le roman se situe entre la documentation et l'imaginaire, entre le vrai et le faux, et transcende les oppositions binaires de la fiction et de la réalité. Les romanciers sur l'art, tels que Jean-Daniel Baltassat, jouent un rôle essentiel dans cette réévaluation de l'histoire de l'art en intégrant leurs propres recherches historiques dans leurs œuvres.

Ainsi, la littérature artistique s'affirme comme une pratique culturelle et populaire de l'histoire de l'art, tout en étant dotée d'une dimension institutionnelle. Elle permet de révéler des aspects contradictoires de l'art et de l'artiste, créant un savoir implicite différent des connaissances purement scientifiques. En intégrant les compétences narratives et la pluralité des langages, le roman sur l'art élargit le champ du savoir sur l'art, dépassant les clivages et offrant une vision plus profonde et complexe de l'expérience humaine face à l'art.

Ainsi, l'écriture littéraire de l'histoire de l'art apporte une contribution précieuse à la compréhension esthétique et anthropologique de l'art, ouvrant de nouvelles perspectives de réflexion et d'interprétation pour les chercheurs et le grand public. En conjuguant imagination, fiction et faits factuels, elle permet

de donner une voix aux artistes du passé et de les faire revivre, tout en enrichissant notre regard sur l'art et sa place dans l'histoire de l'humanité.

Cette recherche ouvre un champ prometteur de nouvelles possibilités de recherche qui marient l'histoire de l'art, la fiction littéraire et les technologies émergentes. En explorant ces avenues, les chercheurs peuvent enrichir notre compréhension de l'art, de son contexte historique, et stimuler l'intérêt du public pour ce domaine fascinant. L'article souligne comment la fiction peut être utilisée pour combler les lacunes dans les connaissances historiques et pour donner vie aux personnages historiques. Des études supplémentaires pourraient être entreprises pour évaluer l'efficacité de cette approche dans la recherche académique en histoire de l'art. Comment la fiction peut-elle être utilisée pour aborder des sujets controversés ou spéculatifs de manière éthique et rigoureuse ?

Une recherche approfondie pourrait être menée pour analyser comment les artistes du passé sont représentés dans la fiction littéraire et comment ces représentations peuvent influencer la perception du public sur leur travail et leur vie. Des études comparatives pourraient être menées pour examiner les différences et les similitudes entre les portraits historiques réels et les versions fictionnelles des artistes.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] Arambasin, Nella. *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*. Genève, Droz, 2007.
- [2] 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.
- [3] 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.
- [4] Bourriaud, Nicolas. « Entretien avec Pierre Restany recueilli par Bousteau Fabrice, "L'art dans le monde" ». *Beaux-Arts Magazine*, n0196, septembre 2000.
- [5] Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- [6] Didi-Huberman, Georges. *Image malgré tout*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- [7] Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1996.
- [8] Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- [9] Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, Ed. de Minuit, 1979.
- [10] Pommeir, E. « Winckelmann: des vies d'artistes à l'histoire de l'art ». *Les vies d'artistes*. Édité par WWASCHEK M., 1994, pp.207-230.
- [11] Redonnet, Marie. *Villa Rosa. Henri Matisse*. Charenton, Flohic, 1996.
- [12] Ricœur, Paul. *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- [13] Ricœur, Paul. *Temps et Récit, Tome I*. Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- [14] Rossi, Paul-Louis. *La Vie secrète de Fra Angelico*. Paris, Bayard, 1997..
- [15] Schaeffer, J-M. « De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique ». *Art, création, Fiction. Entre sociologie et philosophie*, édité par Heinich Nathalie et Schaeffer Jean-Marie, Nîmes, J. Chambon, 1992, pp.37-57.
- [16] Woolf, Virginia. « La nouvelle biographie ». *New York Herald Tribune*, 30 oct. 1927, traduit de l'anglais par Claudine Jadin et Florence Herbulot, *Essais*. Paris, Seghers, 1976, p.213

