



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

20 | 2014

Création fiction

Savoirs et romans

Entretien de Daniel Fabre avec Philippe Dagen

Daniel Fabre et Philippe Dagen



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2882>

DOI : 10.4000/gradhiva.2882

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2014

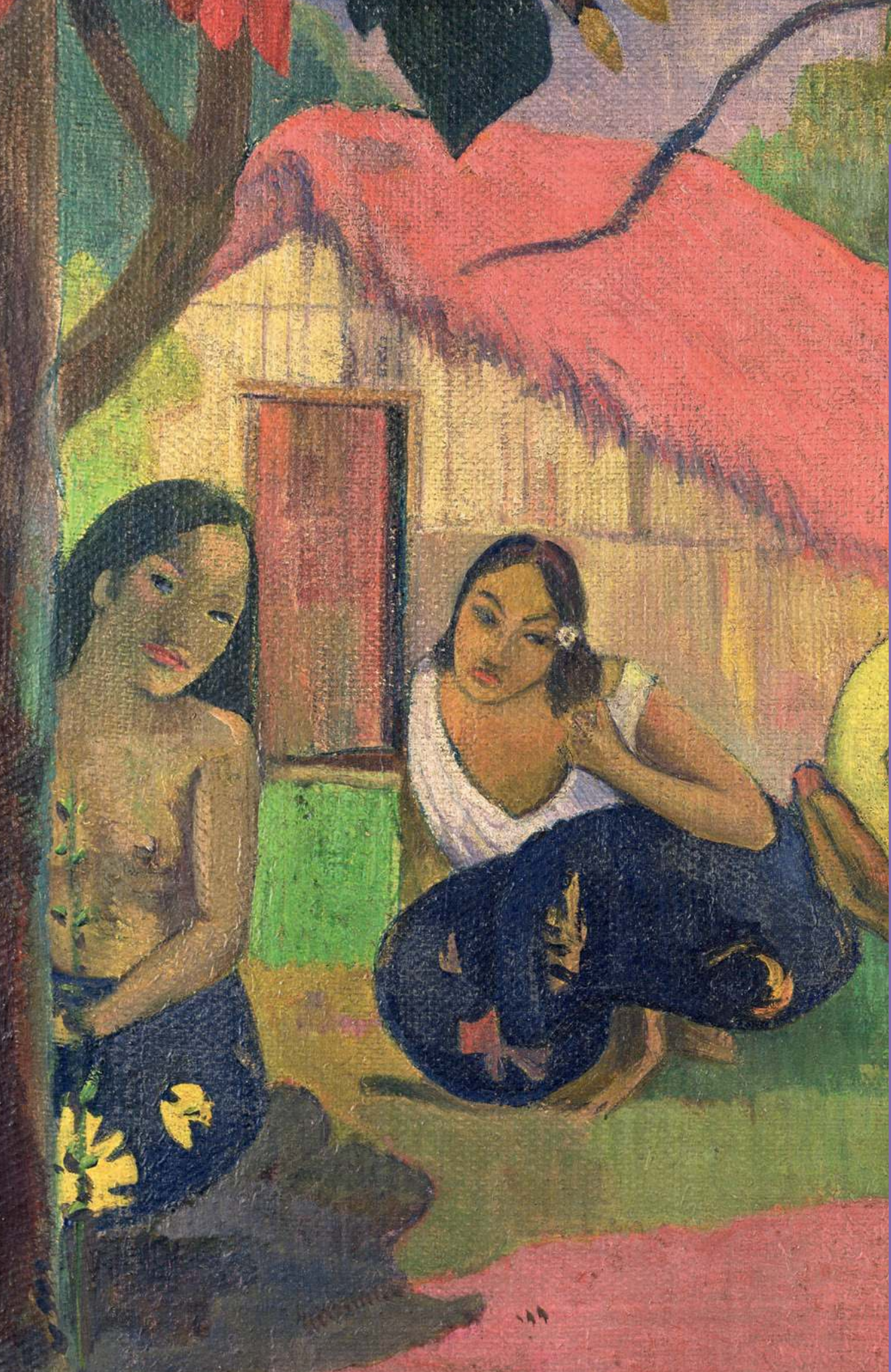
Pagination : 192-203

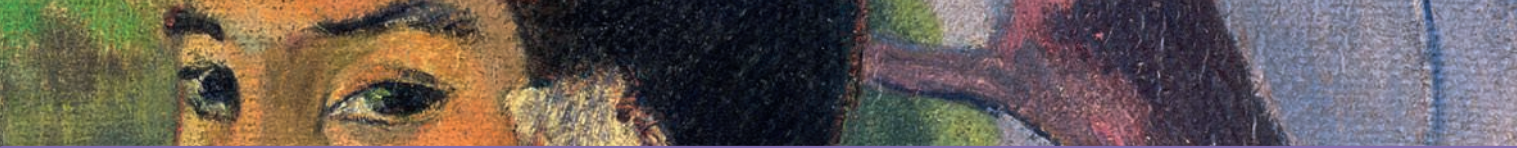
ISBN : 978-2-35744-074-6

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Daniel Fabre et Philippe Dagen, « Savoirs et romans », *Gradhiva* [En ligne], 20 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2882> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2882





Savoirs et romans

Entretien avec Philippe Dagen

par **Daniel Fabre**

Professeur d'histoire de l'art à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne, critique d'art au Monde, Philippe Dagen est aussi un romancier dont plusieurs des ouvrages prennent un artiste pour héros. Cette situation, aujourd'hui peu commune, nous a incité à l'interroger sur les manières dont le savoir et le récit, le document et la fiction entraînent en relation dans ses travaux.

Daniel Fabre : Vous pratiquez régulièrement trois écritures : celle de l'historien, celle du critique, celle du romancier, toutes trois ayant pour objet central les arts visuels. Or ces discours peuvent sembler *a priori* distincts et même opposés. L'historien explicite les relations à l'intérieur des mondes de l'art du passé, il est tenu à une neutralité de principe ; le critique exprime des préférences argumentées ; le romancier crée des univers de fiction. La pratique parallèle de ces trois expressions est, aujourd'hui, très rare. Quels cheminements vous ont conduit à les adopter ensemble ?

Philippe Dagen : Je ne saurais répondre aisément d'un cheminement que je ne mesure pas – et l'idée même d'un cheminement ne me satisfait guère. Il me semble, si je réfléchis en historien, qu'une telle notion a pour principal mérite de permettre d'arranger en un certain ordre, celui d'un récit d'ordinaire, des événements qui n'ont été ni vécus, ni pensés en de tels termes ; et qui peuvent relever de régimes d'explication très variés. La part des mouvements d'humeur, des rencontres, des circonstances, des surprises est trop forte, me dis-je souvent, pour que l'on puisse croire à une trajectoire. À moins d'admettre que celle-ci zigzague et divague le plus souvent, hors de contrôle. Pour ne rien arranger, la distinction que votre question affirme entre trois écritures ne me convainc que relativement. Supposer que l'historien serait susceptible de ce que l'on appelle objectivité – neutralité de principe, dites-vous prudemment – me paraît une chimère. Sans même évoquer les empathies et les préférences idéologiques ou religieuses qui déterminent si fréquemment le choix des sujets d'étude, qu'il l'avoue ou non, qu'il en ait pris conscience ou non, son activité, comme je crois la totalité des activités humaines, se trouve prise dans des situations historiques et personnelles qui affectent évidemment sa supposée neutralité. Sur le critique d'art aujourd'hui, sa situation, ses modes d'exercice, il y aurait tant à dire que l'on ne peut qu'y renoncer. Du moins dois-je faire observer qu'étant donné la quantité considérable des expositions à caractère historique dont la critique d'art doit s'emparer, le critique peut être conduit à se prononcer sur la façon dont l'histoire est montrée, donc écrite, et, de ce fait, intervient dans le champ de ladite histoire. Si je mets en doute la construction d'une exposition consacrée au surréalisme, ce ne peut être que parce qu'elle présente l'histoire dudit mouvement d'une façon incomplète, partielle ou, à l'occasion, erronée. Dans ce cas, je serais



fort en peine de savoir si l'écriture est celle de l'histoire ou de la critique. Quant à postuler que l'écrivain « crée des univers de fiction », la formulation m'embarrasse en la plupart de ses mots. Je me contenterai de formulations plus modestes : l'écrivain bricole un bout de monde à sa manière avec les éléments que le monde des autres lui fournit. Le roman relève du collage, de l'assemblage, du montage. Mais la marge est extrêmement réduite. De là mes réticences face à « créer » et face à « univers », un mot bien trop ample à mes yeux.

D.F. : L'hypothèse qui fonde ce numéro de *Gradhiva* est que la fiction est une des manières d'explicitement le processus de création dont, généralement, l'observation directe est très difficile ou même impossible, s'agissant, par exemple, d'œuvre littéraire. Cette création est à la fois celle de l'artiste – se voulant tel et plus ou moins tardivement reconnu – et celle de l'œuvre qu'il produit. Les romanciers privilégient généralement, le voulant ou non, l'une ou l'autre de ces « créations ». Qu'en est-il pour vous ?

Ph.D. : Ce n'est pas tant que l'observation directe de la création est impossible – il m'est arrivé bien des fois de l'observer dans des ateliers... – que le fait que cette observation, au-delà des informations matérielles, est souvent décevante. Voir quelqu'un dessiner, est-ce comprendre comment il procède et pourquoi de cette manière et non d'une autre ? Évidemment non. C'est justement à ce point que l'historien et le critique s'arrêtent car, pour aller au-delà, il faut hasarder des hypothèses de nature souvent psychologiques, biographiques, sexuelles, psychanalytiques... Donc s'aventurer là où il n'y a plus guère de faits, parfois des indices – dont l'interprétation est très délicate –, parfois rien du tout : l'inconnu de la création. Sur ce seuil, deux attitudes. Soit on renonce : la plupart des historiens renoncent. Soit on ose poursuivre : ce sera alors nécessairement en supposant, en échafaudant, en construisant des logiques intimes. Ceci peut s'appeler fiction ou roman, en précisant que ce que Sigmund Freud a écrit sur Léonard de Vinci tient du roman.

D.F. : Mais il ne le présente pas comme tel, alors que vous, Philippe Dagen, signez des romans !

Ph.D. : Que l'on entende par création le résultat matériel d'un ensemble d'opérations physiques (une peinture, une vidéo, un solo de saxo, un assemblage, etc.) ou le processus au cours duquel l'artiste se définit par ce terme et l'impose autour de lui, les difficultés ne sont pas moindres. Peut-être cependant l'écrivain peut-il plus immédiatement se saisir de la création comme processus personnel et social, ne serait-ce que parce qu'il se trouve lui-même entraîné dans un processus de ce type, au terme duquel il sera ou ne sera pas généralement considéré comme un écrivain. On voit le revers : la probabilité de projections personnelles plus intenses et, donc, la probabilité d'une « impureté » autobiographique plus prononcée. Mais, en tout état de cause, il ne peut qu'y avoir de telles « impuretés » et les historiens « professionnels » qui l'oublient me donnent à rire.

D.F. : Il est évident que le choix de tel ou tel héros artiste est révélateur des intérêts personnels du romancier, surtout si l'on admet que

ci-contre

fig. 1

Maximilien Luce,
Portrait de Félix Fénéon
(1861-1944), critique d'art
et collectionneur, 1901.
Paris, musée d'Orsay.
© RMN-Grand Palais
(musée d'Orsay) / Adrien
Didierjean.

l'écriture du roman implique une sorte de projection dans la conscience des personnages, héros artiste ou bien témoins qui le perçoivent et le représentent. Pourquoi avoir choisi Arthur Cravan, figure d'un surréalisme vécu avant même le surréalisme, et Paul Gauguin, incarnation de la quête sacrificielle d'un art sauvage ? Comment les avez-vous rencontrés et dans quelle mesure ils expriment l'un et l'autre un certain modèle d'existence auquel vous êtes sensible ?

Ph.D. : Je ne les ai pas choisis. Ils étaient devant moi. Eux, pas d'autres. Tous deux sont des voyageurs, des hommes du départ et de la distance. Je n'y suis pas insensible – euphémisme. Voyager est ce que je préfère de loin à toute autre activité. Gauguin et Cravan sont aussi des irascibles et ne détestent pas l'affrontement. Je crois que l'on me reproche souvent un penchant de ce genre. Quant à nos rencontres, je serais incapable de préciser aujourd'hui quand et comment elles se sont accomplies. Il est vrai que, pour Gauguin, je suis allé jusqu'aux Marquises, ce qui est pousser assez loin l'envie de voir ce qu'il a vu, et que je comprends et éprouve intensément ce que furent sa désillusion et sa mélancolie en s'apercevant que les îles du Sud étaient aux mains des missionnaires, des gendarmes et des marchands. Entre lui et moi, il y a ces « sauvages ». Je ne serais pas non plus capable d'expliquer clairement pourquoi et comment ceux que l'on a appelés si longtemps les « arts primitifs » exercent sur moi un magnétisme irrésistible, mais je suppose qu'il a sa part dans mon attachement pour Gauguin. Peut-être aussi le fait, peu explicable à son tour, que je suis sensuellement très sensible à ses compositions colorées sourdes, vert sombre et rouge éteint.

D.F. : Ouvrons le premier roman – *Arthur Cravan n'est pas mort noyé* –, titre mystérieux qui nie frontalement la biographie admise du personnage. De plus, comme le livre propose des « mémoires » de Cravan à la première personne, accompagnés d'une sorte de journal discontinu de leur écriture, le lecteur est invité à entrer dans une « fiction qui dit la vérité ». Comment cette forme originale s'est-elle fait jour ? Pourquoi l'avoir choisie ? Quels types de contraintes narratives impose-t-elle ?

Ph.D. : Elle s'est fait jour immédiatement, sans discussion, sans réflexion préalable. J'ai commencé à la première personne et j'ai continué. Ceci dit, j'imagine assez bien que l'on peut proposer désormais des explications plus substantielles. Je n'écarterai pas celle de la provocation, puisqu'il est particulièrement déplacé pour un historien d'art de prétendre dire « je » à la place d'un artiste : la confusion est alors à son comble, et donc l'indignité. Étant par ailleurs convaincu que les historiens écrivent à la première personne à leur insu ou avec de ridicules dénégations, il me paraît plus clair, plus honnête, de le faire. Mais l'écriture explicitement et effrontément pseudo autobiographique était d'une autre manière une provocation, adressée à l'état alors actuel de la littérature française. L'autobiographie, qui se pare à tout coup des prestiges de la sincérité, de la révélation et du secret, y est devenue le genre à succès dominant, presque obligé, avec ce que cette obligation suppose de surenchères dans le dévoilement, la confession, l'exhibition. Ma consœur la critique et historienne Catherine Millet a tiré un excellent parti de cette tendance.

Il a pu me plaire de suggérer quant à moi que si l'histoire est en partie fiction, l'autobiographie peut elle-même être feinte et aussi peu véridique : un exercice de style autrement dit. On m'accordera que Cravan, pour ce que l'on sait de lui, allait bien avec de si mauvaises pensées, un tel penchant à la raillerie et l'incrédulité.

D.F. : Comment fut reçue cette distance ?

Ph.D. : À en juger par les réactions que le livre a suscitées, ce scepticisme a heurté – c'est-à-dire qu'il a largement déplu comme on devait s'y attendre. Donner à penser que le genre le plus personnel, le plus intime, puisse être pénétré et comme perversi a été jugé malséant. Je le comprends. Où irait-on s'il fallait douter de l'absolue vérité des confessions d'auteurs des deux sexes qui exposent largement et en détail leur vie privée au prix, nous dit-on, d'héroïques transgressions ?

D.F. : D'accord, mais au départ ? Au tout début ?

Ph.D. : En effet, ces considérations sont de l'ordre de l'a *posteriori* et je n'ai, en commençant ce méchant roman, pensé à rien de tel. Il se trouve que j'étais en vacances en Grèce du côté de Corinthe, qu'il y faisait affreusement chaud et que le séjour sur une plage me met en rage dans un délai très bref. Je restais donc à l'ombre dans la maison louée et, ne sachant guère faire que cela, j'écrivais. Quant aux contraintes narratives, elles me paraissaient très légères. Précisément parce que dire « je » autorise tout : c'est, pour l'écrivain, la solution de facilité.

D.F. : Par ailleurs, ce roman, que je trouve vraiment réussi en tant que roman (l'épisode final, la dernière rencontre, le dénouement sont particulièrement remarquables), porte un regard très critique sur les « mondes de l'art » en général puisque Cravan se révèle comme un acteur paradoxalement central, et très influent, de l'avant-garde des années 1910-1918. Dans ce cas, la fiction autorise une expression polémique décalée – parfois exaspérée, souvent humoristique – où l'on perçoit ce qui est en train de devenir l'arrière-fond de cet univers : un rapport de compétition féroce, un certain arbitraire des valeurs, le développement autour de l'art moderne d'une classe parasite assez médiocre composée d'historiens, de critiques, de gens de musée... N'est-ce pas un miroir accusateur que vous tendez à notre époque ?

Ph.D. : Je crois avoir déjà répondu du côté du monde littéraire. La transposition au monde des arts visuels s'opère sans peine. Les termes de votre question s'appliquent aux deux avec même pertinence et même impertinence. Cravan n'avait pas plus d'estime pour les « gens de lettres » – pensez à sa rencontre avec André Gide et qu'il était de la famille d'Oscar Wilde... – que Marcel Duchamp n'en avait pour le monde que l'on appelait alors celui des « beaux-arts ». Quand Duchamp se souvient de sa désillusion et de son découragement quand il a compris que, désormais, la peinture se vendait comme des boîtes de conserve – l'expression précise est, me semble-t-il, des « boîtes de haricots » –, il prend la mesure d'un phénomène qui s'est depuis étendu et systématisé jusqu'à toucher parfois au grotesque.



fig. 2

Arthur Cravan (1889-1918), photographé en tant que directeur de la revue *Maintenant* qu'il fonda et dont il fut le rédacteur unique de 1912 à 1915, s.d. Hulton Archive. Photo by Apic/Getty Images.

Cet effet de miroir est évidemment l'un des ressorts du livre. Inutile de développer : il suffit de lire la presse.

D.F. : Votre Cravan est un héros du « Lâchez tout », qui largue ce monde. Mais il sauve cependant quelques figures exemplaires qui incarnent un certain idéal. Je pense à Félix Fénéon, le critique, et à quelques artistes dont Gauguin et Arthur Rimbaud. Ces prises de positions s'accordent à ce que nous savons de Cravan mais la fiction les conforte d'un extraordinaire effet de réel. En même temps, le lecteur confondant volontiers narrateur et auteur ne peut que pressentir vos propres inclinations. Qu'en est-il de ce jeu où le romancier rejoint le critique et, peut-être, l'historien ?

Ph.D. : Sur « l'effet de réel », je ne sais : le lecteur peut seul le percevoir – ou pas. Pour moi, il est évidemment impossible de l'éprouver. Quant à la confusion du pseudo Cravan et de l'auteur, à celle de leurs préférences artistiques et poétiques, j'en appelle à quelque méfiance. Le jeu est un peu plus compliqué que cela. Mettons qu'il y a un principe général de probabilité d'une part, probabilité historique assez simple à mettre en œuvre ; d'autre part, l'intense plaisir intellectuel qu'il y a pour moi à me demander qu'est-ce qu'un homme aussi libre que lui aurait pensé plus tard, s'il avait vécu, et donc, ici, de l'hypothétique et du déductif, deux exercices aventurés ; et d'autre part encore il peut y avoir, sous couvert de la pseudo autobiographie d'un autre, des passages qui relèveraient d'une autre autobiographie, celle du signataire qui fait signer à Cravan ses propres récits de même qu'il signe les récits de Cravan. Donc des modes de lecture assez variés. Juste à titre d'exemple : Fénéon critique d'art et Fénéon promoteur dogmatique du néo-impressionnisme m'intéressent bien moins que Fénéon auteur de « brèves » pour les journaux et, naturellement, que Fénéon collectionneur précoce et éclairé des arts d'Afrique. Reste à repérer les signes et indices épars dans le livre. Comme l'on disait autrefois, des « niveaux de lecture » qui sont indexés, pour partie, sur la connaissance que le lecteur a de Cravan et de son époque, mais encore de notre époque et même de l'auteur. Je pourrais aller jusqu'à soutenir qu'il y a dans ce livre des moments autobiographiques authentiques. Reste à savoir ou supposer de l'autobiographie de qui il s'agirait. De votre question, c'est le mot « jeu » que je reprendrais le plus aisément.

D.F. : Venons-en maintenant à votre Gauguin. Là, le problème de départ est assez différent. D'abord, Gauguin a été assez tôt un héros de roman. Je citerai, parmi d'autres sans doute, ceux de Somerset Maugham, Roger Pierre, Mario Vargas Llosa, Pascale Perrier et Hélène Masson, Claude Couderc et, tout récemment, Bertrand Leclair. De plus, à la différence de Cravan, nous avons sur sa vie une masse assez considérable d'informations qui ont inspiré des biographes de tous ordres : érudits scrupuleux ou narrateurs fantaisistes. Dans un espace si encombré, votre choix de romancier s'est orienté vers une solution originale. Pourriez-vous nous expliquer laquelle et pourquoi ?

Ph.D. : Solution sans réflexion préalable là encore. Vous semblez me supposer plus méthodique et théorique que je ne suis.

D.F. : Non, mais j'ai le sentiment que vos choix intuitifs sont forcément étayés ! Par exemple celui de rédiger le journal d'une jeune femme...

Ph.D. : Je vois assez bien de bonnes raisons pour en passer par le récit d'une jeune femme – du moins, je les vois aujourd'hui. Mais je n'ai pas cherché une solution à un problème, elle s'est imposée. Sans doute, comme vous le suggérez, pour se dégager de la masse assommante des biographies, mais aussi pour trouver une juste distance par rapport aux écrits de Gauguin. Il s'est tant expliqué, tant justifié, tant défendu qu'il fallait à la fois le relire et ne pas le prendre au pied de la lettre : donc donner à entendre sa part d'affabulation, de mythomanie et, très probablement, de mensonges. Quand il parle dans le livre, la responsabilité des propos lui revient toute ; mais son auditrice, qui est aussi la narratrice, est libre de consigner ses surprises, de ne pas le prendre tout à fait au sérieux et même de ne pas le croire. Incrédulité, à nouveau. Quant à la quantité pléthorique d'informations, deux remarques là-dessus : pléthore ne signifie pas précision et, en regardant en détail les récits et les chronologies, on s'aperçoit vite des moments où « ça flotte », où les historiens en savent un peu moins long qu'ils ne le prétendent ; et, par ailleurs et corrélativement, il y a une jouissance vive à se glisser entre les faits établis, comme, si j'ose dire, de l'eau coulant entre de grosses pierres. Elle trouve son chemin par des interstices et, en coulant, elle met tout en mouvement – y compris les pierres qu'elle peut déplacer un peu ou faire rouler plus loin.

D.F. : Votre roman est accompagné d'un dossier qui révèle la très sérieuse base documentaire sur laquelle vous vous appuyez. Cette façon de donner à lire, en annexe, les « archives » préalables au récit a été, me semble-t-il, inaugurée par Walter Scott et reprise par George Sand dans *La Mare au diable*. Elle n'est plus tellement pratiquée aujourd'hui, les romanciers ou cachent leurs sources ou les étalent dans un montage de vraies et de fausses archives. Pourquoi ce choix d'un double régime de discours qui fait entrevoir, mais seulement entrevoir, une enquête biographique sur Gauguin parallèle au roman ?

Ph.D. : La réponse, ici, appartient à l'éditeur et à la collection dans laquelle *L'Australien* s'inscrit. Mais ne pas me plier aux usages actuels ne me déplaît pas. C'est une manière de rappeler à nouveau que les travaux de l'historien, du critique et du romancier, loin de pouvoir se séparer, communiquent entre eux – c'est une litote. Si la réponse n'était trop péremptoire, je répondrais à cette question, comme à la première, que ces activités sont sœurs et me donnent autant de plaisir l'une que l'autre. De sorte que je ne vois aucune raison ni de préférer l'une à l'autre, ni de renoncer à l'une des trois. De toute façon, ce serait impossible : elles sont pour moi inséparables.

ci-contre

fig. 3

Paul Gauguin, *Ea haere ia oe* (« Où vas-tu ? »), 1893. Hermitage, St. Petersburg, Russia/The Bridgeman Art Library.



Bibliographie

Dagen, Philippe

2006 *Arthur Cravan n'est pas mort noyé*. Paris, Grasset.

2010 *L'Australien*. Paris, Nouvelles Éditions Scala (« L'atelier imaginaire »).

Couderc, Claude

2008 *Le Petit Gauguin du Pouldu*. Le Faouët, Liv Éditions.

Leclair, Bertrand

2013 *Le Vertige danois de Paul Gauguin*. Arles, Actes Sud.

Maugham, Somerset

1997 [1919] *L'Envoûté*. Paris, 10-18.

Savoirs et romans.

Par Daniel Fabre

Perrier, Pascale et Masson-Bouty, Hélène

2011 *Disparitions dans l'atelier de Gauguin*. Paris, Oskar Éditions.

Pierre, José

1982 *Gauguin aux Marquises*. Paris, Flammarion.

Vargas Llosa, Mario

2003 *Le Paradis – un peu plus loin*. Paris, Gallimard.

page 192 et ci-contre

Paul Gauguin, *Ea haere ia oe* (« Où vas-tu ? »), 1893, détail. Hermitage, St. Petersburg, Russia / The Bridgeman Art Library.



