

Fictions d'art : des espaces pensifs Fictions d'art : des espaces pensifs

Johnnie Gratton et Dominique Vaugeois



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/9325>

DOI : 10.4000/fixxion.9325

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Johnnie Gratton et Dominique Vaugeois, « Fictions d'art : des espaces pensifs Fictions d'art : des espaces pensifs », *Revue critique de fiction française contemporaine* [En ligne], 8 | 2014, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 22 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/9325> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.9325>

Ce document a été généré automatiquement le 22 août 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Fictions d'art : des espaces pensifs

Fictions d'art : des espaces pensifs

Johnnie Gratton et Dominique Vaugeois

- 1 Depuis le début des années 1990, la vogue des récits dont le personnage ou le narrateur sont des peintres¹, des critiques d'art ou des historiens², les fictions où l'œuvre plastique, réelle ou imaginaire, est l'objet de la diégèse³, où l'intrigue concerne les milieux de l'art à travers l'histoire⁴, ne faiblit pas. Des éditeurs et des collections leur font une place privilégiée, des écrivains s'en font une spécialité (Christian Garcin, Adrien Goetz, Patrick Roegiers) ou entretiennent la pratique comme un fil rouge de leur œuvre (Pierre Michon, Gérard Macé, Pascal Quignard), tandis que des historiens de l'art accomplissent l'excursion fictionnelle avec conviction⁵. Ces livres, romans, essais, proses imaginatives, qui traversent les genres, du polar à l'hommage en passant par la satire ou l'érotisme⁶, sont souvent l'occasion pour leurs auteurs de décrocher un prix. Cette tendance ne concerne pas seulement l'aire française et francophone, notamment pour ce qui est du genre des "art history mysteries" (Ian Pears, *Jonathan Argyll series*) et de l'usage de l'objet d'art dans la fiction⁷. Ces ouvrages participent d'un goût pour le savoir – que l'on constate dans la fiction en général comme en témoigne le succès d'une collection comme "Fiction et Cie" et les nombreux échanges de la littérature contemporaine avec l'histoire, l'anthropologie, les sciences cognitives, les sciences de l'environnement, etc.
- 2 La critique s'est particulièrement penchée sur le rôle considérable des arts plastiques dans la réévaluation de l'écriture (auto)biographique et du genre des "Vies" par la fiction contemporaine. Ce qui nous intéressera ici c'est une perspective résolument épistémocritique, soit une interrogation sur la situation présente du savoir et des savoirs de l'art : savoir biographique certes, mais plus généralement historique, iconographique, sociologique. L'attention contemporaine portée aux fictions savantes et aux médiations littéraires du savoir s'est jusqu'ici peu portée vers l'histoire des arts⁸. Il ne s'agira pas dans ces pages d'aménager une conception simpliste de la médiation

comme intégration passive dans un texte de fiction d'éléments d'un savoir, eux-mêmes destinés à être passivement transmis au lecteur. On se demandera plutôt, par exemple, quelle alternative au savoir du spécialiste offre à l'historien de l'art le recours à la fiction. Nicolas Bourriaud suggérait qu' "à côté de ces deux genres établis que sont l'histoire des choses et l'histoire des formes, une histoire des comportements artistiques rest[ait] à inventer [...]". D'autre part, le lien entre la forme narrative dominante et le savoir de l'art amène à se demander de quoi la fiction fait l'histoire et selon quelles modalités. Au-delà de sa capacité à faire naître l'émotion et à attiser la curiosité, son pouvoir de figuration temporelle lui permet de jouer de toutes les manières d'une anachronie aujourd'hui revendiquée par les philosophes de l'art. Toutefois, ces fictions d'art doivent-elles être pour autant systématiquement envisagées dans une perspective d'opposition aux discours savants, voire de supériorité ? Dans la mesure où, comme le rappelle Jacques Rancière, la fiction dans sa définition aristotélicienne (mais toujours pertinente aujourd'hui) "n'est pas la fantaisie à quoi s'oppose la rigueur de la science [mais] lui fournit bien plutôt un modèle de rationalité"¹⁰, les fictions contemporaines affrontent plus ou moins bien, chacune à sa manière, pour les détourner – subversion ou évitement – les contraintes et les pièges de ce modèle. En somme, il ne s'agit pas seulement de réfléchir sur ce que fait la fiction contemporaine aux savoirs de l'art mais également sur ce que devient le régime fictionnel lorsqu'il affronte ce type de sujet. En outre, la fiction d'art est-elle vraiment productrice de savoir(s) ou suppose-t-elle, pour être lisible, l'usage de lieux communs sur les œuvres et les peintres ? Il faudra alors apprécier leur reconversion littéraire et le sens d'une telle relation à la culture artistique, son éventuelle valeur de symptôme d'un *état de la littérature*. Que signifie l'intérêt majeur porté aux maîtres anciens à une époque où les arts visuels ont radicalement transformé leurs procédés et leurs horizons ? L'*ethos* construit par ces récits autour des grands noms de l'histoire picturale apparaît le plus souvent comme un *ethos* cultivé qui inscrit la fiction sur l'art dans un sous-espace littéraire caractérisé par une sociabilité artistique, des modes de communication et d'échange, qu'elle contribue d'ailleurs à faire exister et à configurer.

- 3 Mais s'interroger sur la fiction et le savoir des arts, ce n'est pas seulement mesurer la portée épistémologique du texte de fiction, c'est aussi réévaluer une pratique discursive dans le champ du savoir tel que l'entendait Michel Foucault. C'est d'ailleurs moins le savoir de l'histoire de l'art (en évolution constante) qui est remis en question par les écrivains que sa réduction pédagogique et les discours qui opèrent cette réduction. Les figures du savoir retenues par l'écrivain au début du XXI^e siècle sont-elles les mêmes que celles de Balzac ou de Huysmans, que celles de Camille Mauclair ou des poètes phénoménologues des années 1960 ? Le choix que fait Jacques Roubaud d'élire Aby Warburg (*La bibliothèque de Warburg*, Seuil, "Fiction et Cie", 2002) comme guide et référence pour construire son projet de mémoire, l'année même où Georges Didi-Huberman publie son livre majeur sur *Mnémosyne (L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Minuit, 2002), signale la mise en vigueur d'un nouveau modèle de savoir susceptible de favoriser à nouveaux frais les passages entre histoire de l'art et littérature. On constatera peut-être d'ailleurs, avec ou sans surprise, que l'idéalisme romantique et l'humanisme vis-à-vis desquels l'histoire de l'art, entrée dans sa phase critique et théorique, a pris ses distances, trouve parfois à se réfugier dans l'espace de la fiction, cela en partie parce que la fiction revalorise l'apport du sujet dans la constitution de toute connaissance. Il serait illusoire de croire que la littérature a toujours le privilège de l'avant-garde ou celui de l'intuition prophétique, mais elle peut

néanmoins rouvrir des voies que l'on supposait dorénavant sans issue. Le savoir, déclarait Foucault, ne se définit pas uniquement comme *la somme de ce qu'on a cru vrai* mais comme *ce dont on peut parler*. Sur cette voie, nous explorerons les fictions en relation avec un espace dans lequel le sujet peut prendre position pour construire son discours, où des énoncés de provenance variée s'articulent, des concepts se transforment, des valeurs sont convoquées. C'est cette orientation à la fois textuelle et polémique que le présent numéro a à charge d'explorer.

- 4 Jusqu'ici l'approche épistémocritique de la littérature a privilégié l'intégration des sciences dures ou supposées telles et des sciences du vivant¹¹ (médecine et biologie). L'ensemble constitué suggère d'autre part que la relation entretenue par la fiction française contemporaine avec le savoir de l'art diffère sous plusieurs aspects de celle qu'elle peut avoir avec le domaine des sciences dites exactes. À lire les textes qui suivent, il apparaît que plus qu'une relation de concurrence avec le discours savant, la fiction en sciences humaines peut se faire le lieu d'une disqualification à la fois épistémologique et politique des manifestations traditionnelles du savoir de l'art, en même temps que l'occasion d'une mise en œuvre des formes variées d'un "non-savoir". La fiction contemporaine sur l'art semble bien obéir au mouvement michonien d'un délestage, c'est-à-dire d'une mise à distance d'une érudition préalable¹², qui emprunte les voies du récit – les fictions sur l'art sont des fictions savantes, ne serait-ce qu'en raison du pouvoir d'intimidation de leur objet, l'œuvre ou l'artiste, qui semble interdire l'engagement ingénu dans l'écriture. Le non-savoir de la fiction procède ainsi d'un savoir, la négation désignant moins une absence que l'ouverture d'un intervalle de contradiction : "À vingt ans, la bibliothèque me faisait défaut. À trente-huit ans j'étais enfin mûr culturellement. Je pouvais écrire dans le non-savoir après avoir acquis le savoir, m'y adosser. La littérature est un acte de non-savoir mais qui doit savoir"¹³. Les articles ici rassemblés explorent cet "acte de non-savoir" *qui sait*, dont la fiction, parce qu'elle se fonde sur le hiatus fondamental de l'auteur et du narrateur, permet d'explorer, souvent avec ironie, les paradoxes. Toutefois, on s'aperçoit que, contrairement à l'idée reçue, le discours de savoir et la relation intime avec l'œuvre d'art que la fiction a d'ordinaire à charge de dire ne sont pas nécessairement incompatibles. L'universalité du discours savant trouve sa contrepartie dans la fiction du singulier, comme l'écrit avec pertinence Laurence Dahan-Gaida : "Voilà donc le rôle cognitif de la littérature : elle replonge le savoir dans le milieu vivant de l'expérience pour confronter l'exigence d'universalité qui lui est propre à des expériences singulières n'admettant qu'un traitement particulier"¹⁴.
- 5 En définitive, nous nous demanderons si, comme le propose Rancière, les configurations littéraires ne sont pas susceptibles, en "ouvrant les frontières entre les discours", en *réappropriant*, *remotivant*, et *réinvestissant* les savoirs de l'art, de traverser le savoir de l'art au profit d'une "*pensée de l'art*" conçue comme processus de recherche et de connaissance inséparable de l'acte même d'écrire : "écrire est toujours un acte de solitude qu'aucune communauté, aucun métier, aucun savoir ne garantit"¹⁵. Ici, "écrire" rejoint "penser" dans la mesure où la pensée, chez Rancière, ne s'anime que dans le rapport instable et inquiet entre savoir et non-savoir. Au-delà d'un savoir *sur* l'art, les fictions littéraires qui font un sort aux œuvres d'art, qu'elles soient plastiques ou audiovisuelles, configurent un espace polymorphe de croisement, où l'épreuve du réel et le travail de connaissance propre à toute expérience de fiction sont à la fois amplifiés et déplacés.

NOTES

1. Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.
 2. Jean-Philippe Domecq, *Le Désaccord*, Paris, Zulma, 1996 ; Dominique Fernandez, *Signor Giovanni*, Paris, Balland, 2002.
 3. Bernard Teyssède, *Le Roman de l'origine*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, avril 2007 ; Philippe Delerm, *La Bulle de Tiepolo*, Paris, Gallimard, 2005 ; Tonino Benacquista, *Trois carrés rouge sur fond noir*, Paris, Gallimard, 1990.
 4. Olivier Bleys, Paris, Gallimard, *Pastel*, 2000 (prix de l'Académie Française) ; Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*, Paris, Le livre de poche, 2005 ; Jean-Philippe Delhomme, *La dilution de l'artiste*, Paris, Denoël, 2001.
 5. Hubert Damisch, *Le Voyage à Laversine*, Paris, Seuil, <Fiction et Cie> ; Philippe Dagen, *Les Poissons rouges*, Paris, Grasset, 2000.
 6. José Pierre, *Le dernier tableau*, Paris, éd. Blanche, 2001.
 7. Cf. A. Hepburn, *Enchanted objects: visual art in contemporary fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.
 8. Une exception en ce qui concerne l'histoire de la littérature : Fictions d'histoire littéraire, Études réunies et présentées par Jean-Louis Jeannelle, *La Licorne*, n° 86, 2009.
 9. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du réel, 1998, cité par Nella Arambasin, *Littérature contemporaine et histoire de l'art : récit d'une réévaluation*, Genève, Droz, 1997.
 10. Jacques Rancière, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique éditions, 2014, p. 22.
 11. Voir par exemple le volume 13 de la revue *Épistémocritique*. URL : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?rubrique73>.
 12. Si l'érudition est pour Michon un moyen de "liquider le réel" selon Nathalie Piégay-Gros ("Érudition de Pierre Michon", *Pierre Michon. La lettre et son ombre*, Actes du Colloque de Cerisy-la-salle, eds. P.-M. de Biasi, A. Castiglione, D. Viart, Paris, Gallimard, <Les Cahiers de la NRF>, 2013), la fiction sur les peintres est à son tour un moyen de "liquider" ce savoir, c'est-à-dire, pour jouer sur les mots, de le rendre plus souple et ductile.
 13. Entretien avec Catherine Argan, *Lire*, n° 271, décembre 1998-janvier 1999, p. 34.
 14. Laurence Dahan-Gaïda, "La pensée inquiète ou comment s'écrit le non-savoir : Robert Musil, Michel Rio, Botho Strauss", URL : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article13&lang=fr>.
 15. J. Rancière, "À propos de *Les Noms de l'histoire*", 2005, URL : <http://www.multitudes.net/La-poetique-du-savoir/>.
-

AUTEURS

JOHNNIE GRATTON

Trinity College Dublin

DOMINIQUE VAUGEOIS

Université de Pau