

ROMAN D'ARTISTE : VERS UNE ÉCRITURE DE LA RÉHABILITATION

Farida BOURBI

FLSH, Université Sultan Moulay Slimane, Maroc

farida.brbi@gmail.com

Résumé: Le roman d'artiste devient un processus intellectuel et heuristique où fiction et document historique se conjuguent pour que l'auteur déploie la vision critique au sein de l'histoire de l'art. L'objectif de notre article est d'analyser les stratégies esthétiques et les modalités fictionnelles de l'écriture littéraire de l'histoire de l'art dans les romans de Jean-Daniel Baltassat *L'Almanach des vertiges* (2009) et *Le Divan de Staline* (2013). Dans ces deux romans, l'auteur s'appuie sur des documents historiques et sur sa propre enquête pour fonder une réflexion sur le statut de l'art et de l'artiste et écrire une histoire de réhabilitation de l'histoire des arts. Le roman de l'artiste développe également une réflexion qui met en lumière la relation entre l'art et la littérature.

Mots-clés : Roman d'artiste, Réhabilitation, Interprétation, Art, Littérature, Histoire de l'art.

ARTIST'S NOVEL: TOWARDS A WRITING OF REHABILITATION

Abstract: The artist's novel becomes an intellectual and heuristic process where fiction and the historical document come together so that the author diffuses the critical vision within the history of art. The objective of our article is to analyze the aesthetic strategies and the fictional modalities of the literary writing of the history of art in the novels of Jean-Daniel Baltassat *L'Almanach des vertiges* (2009) and *Le Divan de Staline* (2013). In these two novels, the author draws on historical documents and on his own investigation to found a reflection on the status of art and of the artist and to write a history of rehabilitation of the history of the arts. The artist's novel also develops a reflection that sheds light on the relationship between art and literature.

Keywords: Artist's novel, Rehabilitation, Interpretation, Art, Literature, Art history.

Introduction

Jean-Daniel Baltassat (1949) procède dans ses romans sur l'art par une documentation sur l'artiste. Il devient l'historien de l'art à un moment de l'enquête, rassemble les idées et les faits, puis il réapproprie le style et les idées et arrive à construire 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 est au centre des préoccupations du romancier. Sa vie et son art constituent l'intérêt pour lequel Jean-Daniel Baltassat écrit une histoire apte à découvrir ce qui est resté inaperçu ou ambigu dans l'histoire de l'art positiviste ou dans les biographies traditionnelles. Le débat que soulèvent les romans de Jean-Daniel Baltassat se situe à la croisée du discours critique, romanesque et historique rendant le roman sur l'art un lieu de cohabitation de plusieurs discours hétérogènes; cette hétérogénéité définit l'ensemble de l'entreprise du roman sur l'art. Dans le roman *L'Almanach des vertiges* (2009), Jean-Daniel Baltassat réinvente la rencontre entre Casanova et Mozart. À Prague en 2006, Angus Farel

raconte à Juliette l'affrontement entre Mozart et Casanova en 1787 autour de la vision noire de l'opéra de Don Giovanni. En 2013, Jean-Daniel Baltassat écrit *Le Divan de Staline*. Dans ce roman, l'auteur embarque le lecteur tout près du Petit Père du Peuple russe Staline. Le récit raconte l'artiste Danilov qui vient au château de Staline dans sa Géorgie natale pour construire une œuvre inouïe qui célébrera la glorieuse éternité du dictateur. Le roman dépeint un Staline qui s'allonge sur son divan chaque soir et raconte ses rêves à sa maîtresse la Vodieva qui joue au Freud. Comment Jean-Daniel Baltassat assigne à la fiction un rôle primordial dans l'écriture de l'histoire de l'art où l'imagination et la subjectivité veulent transcender la vérité des faits pour atteindre une autre dimension de l'histoire de l'art ? Autrement dit, comment déploie-t-il la fiction pour réévaluer et interpréter jusqu'à même réhabiliter des artistes ? Comment dans le domaine de l'histoire de l'art, la fiction possède-t-elle un rôle important dans le processus de la connaissance et du savoir herméneutique qui refonde les relations qu'entretient l'individu avec les représentations du monde ? Notre étude vise à analyser les stratégies esthétiques de l'écriture littéraire de l'histoire de l'art dans les romans de Jean-Daniel Baltassat *L'Almanach des vertiges* (2009) et *Le Divan de Staline* (2013) et le recours de l'auteur à la fiction comme étant un moyen d'écriture pour raconter, interpréter et réévaluer l'histoire de l'art. L'ambition de notre recherche tient compte l'étude de la vision citrique que déploie l'auteur au sein de l'histoire de l'art dans ses deux romans. Notre socle théorique tient essentiellement des travaux de Nella Arambasin sur la littérature contemporaine et l'histoire de l'art ainsi d'une panoplie des travaux historiques sur l'Opéra de Don Giovanni et sur l'art soviétique à l'ère stalinienne.

I. L'Almanach des vertiges : réhabilitation d'une vision

Jean-Daniel Baltassat trouve son terrain en établissant une connivence avec le sujet et ses lecteurs, jouant sur l'anecdote et articulant un double jeu paradoxal, cognitif et imaginaire. À propos de ce paradoxe de la fiction dans les récits sur l'art, Nella Arambasin explique que :

Tel est le paradoxe de la fiction : être ce fait qui fait question parce qu'il est fait. S'il n'y avait pas d'espace culturel commun, il n'y aurait pas de réévaluations littéraires de l'histoire de l'art configurées entre le document historique (qui peut être imaginaire) et le fantasme (très bien documenté).

Nella Arambasin (2007, p.32)

Nella Arambasin évoque deux ingrédients à savoir le document historique et le fantasme que Jean-Daniel Baltassat adopte dans sa relecture de l'opéra de *Don Giovanni* et du mythe du séducteur face au portrait du violeur et face au crime du péché et de rédemption. Le récit, par le biais de l'imagination, remet en question les lectures antérieures et met en avant le mythe du séducteur face au drame de la faute et de la rédemption. Confrontant deux visions, l'une du XVIII^e siècle et l'autre du XXI^e siècle, l'auteur remet en question le terme de libertin et de son évolution depuis des époques. Selon plusieurs écritures du mythe de Don Giovanni, la représentation du personnage varie entre "Don Juan est libertin, pervers narcissique ou pervers sexuel selon les auteurs" (Morin-Bompart 2017, p.32), en vacillant entre deux portraits antinomiques, le libertin et le pervers narcissique. Depuis des siècles, plusieurs créateurs s'inspirent du personnage de Don Juan et de ses conquêtes. Les plus célèbres des inspirations sont trois œuvres mythiques des trois auteurs dramatiques Tirso de Molina, Molière et Da Ponte. Les trois auteurs font de l'histoire de Don Juan

un drame de viol et de punition. Dans *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1616) de Tirso de Molina, Don Juan est représenté comme un violeur, un meurtrier et un blasphémateur ainsi qu'un pervers narcissique. Molière fait revivre le personnage de Don Juan dans sa comédie *Dom Juan ou Le Festin de Pierre* (1665). Il met en scène un Don Juan avec un portrait d'un débauché manipulateur, livré à ses pulsions bestiales. Le portrait que Molière dépeint dans sa comédie s'approche de l'image du libertin séducteur que Casanova veut défendre dans l'opéra de *Don Giovanni* (1787) de Mozart et de Lorenzo Da Ponte. Ce dernier met le viol au centre de sa pièce en mettant en scène un Don Juan violeur battu et un meurtrier puni. Il s'agit donc d'une vision plus cynique qui fait de Don Juan un violeur violent qui échoue à faire soumettre les femmes à ses abus sexuels et à ses attractions envoûtantes. Da Ponte accentue le portrait de violeur violent et rabattu à tel point que l'une de ses victimes traite Don Giovanni de "monstre" (Morin-Bompart 2017, p.227). Jean-Daniel Baltassat se situe entre cette vision noire du viol, la punition divine de la statue du commandeur et entre la contribution glorieuse de Mozart dans la destruction du modèle de Da Ponte et la reconstruction d'une autre image réhabilitée par la voie de la musique. La séduction chez Da Ponte se dilue face à la figure du violeur incapable de séduire, ne disposant d'aucune faculté de la séduction et de l'attraction, se livrant à la violence et à l'agression pour arriver à la chair de la femme. Dans ce sens Michel Laxenaire précise que: "Quand Don Juan avait été surpris par le Commandeur, il était en train de violer sa fille. Or le viol passe à juste titre pour de l'anti-séduction. C'est un passage à l'acte n'ayant pour mobile que la force physique et l'instinct bestial. La séduction, tout au contraire, c'est l'art de la parole et des préliminaires" (Laxenaire 2004, p.5). Dans une volonté de réhabilitation de l'image de Don Giovanni et de Casanova le séducteur, Jean-Daniel Baltassat imagine le personnage Angus Farel antiquaire et passionné de l'Histoire qui vient à Prague en 2006 à l'occasion de l'anniversaire 250^e de Mozart. Il rencontre Juliette, une jeune femme qui passe un séjour avec son compagnon Franz avec qui elle rompt sa relation. Angus Farel détient une malle où il garde des traces et des documents sur les conquêtes amoureuses de Casanova et sur sa rencontre avec Mozart en 1787. Ce personnage spécialiste du XVIII^e siècle, use de la mémoire et de son imagination pour reconstruire les faits et les raconter à Juliette. Il passe pour un Casanova et joue la séduction pour conquérir la jeune femme. Il imagine des scènes du séjour de Casanova à Prague et ses petites aventures amoureuses. La fiction prend ses ressources depuis la mémoire et l'Histoire. Le roman met en lumière le charme du séducteur Casanova, malgré qu'il soit au crépuscule de sa vie. Il décrit des scènes de séduction où la voix de Casanova et son image suffisent à séduire en restaurant alors le mythe du séducteur :

Giacomo Casanova n'a pas plus d'attention pour la musique d'Hffmeister que pour celle de Mozart. À la danse il ne s'intéresse que pour gratifier de regards insistants une très jeune danseuse à la poitrine rebondissante[...]Giacomo désigne la jeune fille sans discrétion prend témoin ses voisins, s'étonne : N'est-ce pas un miracle que celle-ci soit encore vêtue? On rit, on approuve.

Baltassate (2009, pp.37-38)

À travers cette petite aventure dans le ballet organisé par le Comte et la Comtesse de Pachta, Giacomo Casanova exhibe le charme de son mot et séduit la femme devant les invités. Ceci prouve que la séduction pour Casanova reste une manière de valoriser la femme. Quand Casanova entreprend la séduction de la femme pendant la soirée, il éprouve réellement des sentiments, au moins au moment

où il les exprime. Jean-Daniel Baltassat part de la probabilité de la rencontre entre Casanova et Mozart en 1787 (Weidinger 2007, p.96) pour rectifier et réhabiliter le portrait de Don Giovanni comme séducteur doué à travers son avatar Casanova. L'auteur remet en question la séduction; il la présente comme une conduite noble pour arriver à la beauté de la femme par l'entretien que l'homme lui fait et comme un besoin affectif pour les femmes. Il fait de la séduction le lien qui unit les temps, montre l'immortalité du mythe, la stagnation des instincts et la variation des comportements de la courtoisie. Il imagine la jeune femme Juliette du XXI^e siècle, vexée par la froideur de son compagnon Franz, aspire à un certain Casanova qui joue au séducteur afin de se sentir comme une femme désirée. Elle ne retrouve la passion que dans les histoires d'Angus Farel sur les conquêtes amoureuses de Casanova : “ En fait, il n'y avait pas que Mozart ici à Prague, lance notre Angus Farel comme s'il était aveugle. Il y avait aussi Casanova. Casanova le dragueur ? Ah, oui, vous pouvez l'appeler comme ça. Lui, il aurait dit: Moi, le chevalier de Seingalt, aventurier de ma personne” (Baltassat 2009, p.113).

Jean-Daniel Baltassat modifie la signification de la séduction en l'opposant au viol qui nuit à la grandeur de la séduction et qui se situe aux antipodes des caractères du séducteur. Le roman se tourne à un argumentaire fictif où les histoires se tissent pour constituer un plaidoyer en faveur de Casanova et de Don Juan comme séducteurs, à faire renaître le mythe du séducteur par son avatar Casanova, en exposant l'immortalité du mythe même dans la vie contemporaine et moderne du XXI^e siècle à travers les personnages Angus Farel et Juliette. Au moyen de l'imagination, Angus Farel raconte à Juliette des aventures de séduction de Casanova tout en expliquant ses conquêtes amoureuses, ses exploits de courtoisie par lesquels il fait jouir les femmes qu'il rencontre. Il est représenté, par l'imagination d'Angus Farel, comme épicurien se laissant aller à la puissance de son instinct, élaborant une stratégie et montrant une autre partie de sa personnalité que la virilité. Sur ce point, Alain Roger explique que dans l'acte de séduire, le séducteur utilise la partie féminine de sa personnalité, ce qui rétablit l'équilibre (Roger 2001, p.30).

Il songe aux cuisses d'Annetha mais aussi à toutes les cuisses de jeunesse qu'il a su dévoiler dans sa longue vie. Ces merveilles de douceur et de tendresse qu'une paume d'homme peut caresser à l'infini. Toutes ces robes et ces jupons que ses doigts ont soulevés, ces bas roulés entre les rires et les soupirs. Depuis longtemps, il ne sait plus les compter mais il croit se souvenir de chacun. Les images sont dans sa cervelle aussi nettes qu'en cet instant les lèvres ourlées de l'épouse de son imprimeur.

Baltassat (2009, p.133)

Angus Farel et Juliette relisent les billets et les lettres de Casanova avec son ancienne maîtresse, regardent les portraits de ces femmes qui ont dégusté la jouissance de la séduction. Juliette ne cesse de s'y identifier et d'aspirer au désir et à la sensualité. Angus Farel, le conquérant des temps¹, joue au Casanova avec Juliette, la femme désespérée. Cette dernière retrouve sa consolation dans les traces du passé; sa séduction se réalise dans les mille et une nuits. En effet, Angus Farel réussit à faire renaître les cendres de l'aventurier et se mettre dans sa peau à travers la mémoire et l'imagination jusqu'à arriver à la quête de tous les séducteurs, la chair de la femme :

¹ Le récit fait du personnage Angus Farel un personnage immortel. Il vit à Prague en 2006 et exerce le métier d'antiquaire. Vers la fin du roman, il s'avère qu'il est le peintre qui a exécuté le portrait de Mozart en 1787.

Si, je pensais à vous. À Mozart, à Casanova, aussi, à tout ça. Il faudra que je vous raconte, parce que maintenant je l'ai bien en tête. Mais en fait je pensais à votre portrait[...]Vous vous souvenez, hier je vous ai dit que j'avais eu une idée[...]Elle laisse glisser la serviette de bain. Ce qui advient ensuite, il faut l'imaginer.

Baltassat (2009, pp.263-264)

À travers le roman sur l'art, Jean-Daniel Baltassat prend en charge la tâche de l'interprétation à travers une appropriation de la question herméneutique par la voie de l'imagination. L'auteur veut aussi engager le lecteur comme complice "on imagine"(Baltassat 2009, p.50) par la connivence comme mode de complicité et d'écriture qu'il choisit aussi comme titre pour quelques chapitres du roman. *L'Almanach des vertiges* propose donc, par la mise en scène des antiquaires et des artistes réels, des analyses artistiques fictionnalisées. La rencontre de Casanova avec Mozart dans le roman sur le sujet de Don Giovanni ouvre le débat entre les deux personnages sur la question du viol et de la séduction et sur le rôle de la musique. Jean-Daniel Baltassat donne la parole à Mozart pour défendre son travail artistique. Le musicien, au moyen du discours direct, explique les contraintes de la création artistique relative à la création de *Don Giovanni* et révèle le secret de sa musique qui constitue une autre représentation artistique et musicale qui ne correspond pas aux répliques et aux scènes du livret de Da Ponte que ce soit sur le viol ou sur la punition divine du Commandeur.

Le viol de Donna Anna, ce n'est pas bien malin. On ne peut qu'être d'accord avec vous[...]le viol est dans le livret et le livret est dans les mains de Vienne, qui aime beaucoup le viol et la punition des péchés, et moi, Mozart, je suis dans la main de Vienne qui ne m'aime pas beaucoup et trouve que ma musique est un péché, voilà[...] Ah, ce sacrifiant de Mozart qui ne sait pas être une boîte mécanique! Allez, mon garçon, un effort: To-clic, to-clic, to-to-to-clic! Oh le beau chibilili-clic que voilà! [...].

Baltassat (2009, pp.259-260)

Jean-Daniel Baltassat pose essentiellement la question de la liberté de création et la pression que peut subir l'artiste et qui l'entrave à concevoir l'œuvre artistique. Mozart n'échappe pas à cette pression; restreint par les contraintes, les viennois exercent sur lui une forte coercition. *Don Giovanni* constitue pour Mozart un défi de ces contraintes et une silencieuse révolte. La musique paraît le seul moyen pour surpasser les instructions et pour créer la gloire du séducteur. En effet, pour des raisons politiques, l'opéra de *Don Giovanni* ne rend pas compte de Don Giovanni en tant que révolutionnaire et mécréant, une émancipation qui est annoncée par Molière (Brophy 2013, p.190). Vienne dicte à Mozart un opéra catholique approfondi dont le but est d'attester la réalité et l'horreur de l'enfer. Elle l'oblige à réimposer à son public toutes ces indications de mortalité et les menaces du péché au moyen desquelles le catholicisme gouverne les hommes vivants à travers leur peur de la mort. La musique de Mozart fait de l'opéra de *Don Giovanni*, comme celle de *Die Zauberflöte* (Brophy 2013, p.496), un opéra anticatholique et pro-illumination où le péché et l'enfer ne sont que la conscience collective d'une société assoiffée pour la punition, la peur et la rédemption. " Et pas la foudre de Dieu. Avec Dieu, il y a toujours un peu d'amour. La foudre du Commandeur, celle qu'on aime à Vienne. Une foudre de bien meilleure qualité, toute scintillante de haine jusqu'en enfer. Sans pardon ni pitié: corps de pierre, tête de pierre. Plus rien du tout du Christ

miséricordieux! ” (Baltassat 2009, p.261). À l'époque de Mozart, les artistes et les musiciens se soumettent aux goûts de la société aristocratique de la cour et au patriciat des villes (Brun, 2016 p.38). Mais au sein de lui, Mozart veut tout défier et être un musicien indépendant. Norbert Elias explique que Mozart veut s'émanciper de la pression de la société et transgresser les limites des structures de son pouvoir. “Il revendique la liberté d'écrire la musique dictée par ses voix intérieures et, non pas par des commandes”(Norbert 1991, p.24). Mozart a produit l'opéra buffa *Les Noces de Figaro* sur un livret en italien de Lorenzo Da Ponte inspiré de la comédie de Beaumarchais *Le Mariage de Figaro*. Ayant un certain succès à Vienne l'année précédente, Mozart est chargé de composer un opéra spécialement pour Prague et crée *Don Giovanni* à l'automne de la même année. Cette rencontre entre Casanova et Mozart à Prague en 1787 est ponctuée d'annotations et d'explications prenant la forme d'une logorrhée interprétative du travail de Mozart dans *Don Giovanni*. Jean-Daniel Baltassat choisit de mettre en scène Mozart et de lui céder la parole pour décrypter le sens de sa musique avec un savoir et des outils relevant de son propre domaine pour répondre aux interrogations de Casanova et du lecteur. Le récit favorise un espace où la fiction se mêle au savoir sur l'art. Le discours de Mozart vise l'explication qui s'étend sur une herméneutique fictionnalisée à portée réflexive sur l'interprétation de la musique face au livret de Da Ponte et face aux mots: “Je le dis toujours: les mots, à l'opéra, ça ne compte pas. Uniquement la musique. Et heureusement pour Mozart, pas vrai ? Car dans ce *Don Giovanni*, pour l'heure, il n'y pas grand-chose qui aille, à part la musique ”(Baltassat 2009, p.260). Mozart face à Casanova et face aux lecteurs révèle le sens de sa musique en remettant en question la critique qui voit dans *Don Giovanni* une transition extrême de Mozart et qui démontre son ambivalence: “En l'espace d'un an, au centre de sa carrière, il est passé de l'extrême éclairé, au Figaro, à son opposé contre-révolutionnaire, à *Don Giovanni*” (Brophy 2013, p.568). Mozart repose sur une conviction que la musique dans l'opéra constitue à elle seule une œuvre d'art indépendante des mots et des gestes des comédiens qui l'accompagnent; elle a le pouvoir de changer les mots, d'écrire à nouveau et de sublimer ce qui est, peut-être, dénaturé par les mots des livrets.

Oubliez ce viol et faites-moi confiance pour la musique. Les mots de Da Ponte sont pour Vienne mais la musique, Mozart l'écrit pour vous. Il vous faudra bien l'écouter [...] Mais vous Seigneur Casanova, vous devez le savoir: Mozart ne punit pas *Don Giovanni*. Mozart lui offre un grand triomphe de musique[...]Ah, signor Casanova comme vous avez de la chance d'être vieux. C'en est fini de la jubilation des sens et des corps et des mystères féminins. Pour les siècles à venir, je vous dis, c'en est fini. Et voilà ce que c'est que ce grand hurlement de *Don Giovanni*, mon pauvre ami.

Baltassat (2009, pp.260-262)

2. Le Divan de Staline : art et pouvoir et création artistique

La proximité et l'intimité deviennent l'émotion qui fait avancer le récit sur le pouvoir et sur l'art qui se côtoient en produisant une émotion de pression et de peur. Il s'agit d'un gros plan sur l'art de la commande et sur la régence de l'art sous le pouvoir de Staline. Jean-Daniel Baltassat fait une re-peinture du profil du dictateur dans le roman *Le Divan de Staline*. À part sa tyrannie étouffante, un autre profil s'y rajoute, celui de Staline passionnant des œuvres artistiques qui voit dans l'art un promoteur de l'Union soviétique et une voie vers l'éternité. Les chiasmes se multiplient en créant une toile dont les fils s'enchevêtrent pour tisser une vie et un profil à travers les trajectoires de la fiction et de l'Histoire. Les oxymores thématiques

forment le fond de ce récit sur l'Histoire et sur l'art, sur l'éternité et sur la mort, sur la liberté et sur l'asservissement, sur l'art et sur le pouvoir ; tels sont les thèmes qui construisent une portée historique, littéraire et heuristique du roman. Dans une vision intimiste, le récit raconte l'histoire de Staline qui vit dans la peur et dans l'angoisse et la déshabilité du peintre Danilov qui vient pour ériger un monument d'éternité en l'honneur du Petit Père du peuple. Danilov est pris en zoom par une écriture fictionnelle qui accède à sa psychologie et suit le quotidien de cet artiste traumatisé par les privations, les absences et les pressions des interrogations. Il s'agit d'une vie imaginaire qui se développe sur un fond réel et historique celui de l'art de propagande et de commande, produit sous le contrôle du pouvoir dans l'ère stalinienne. Il s'ensuit que le roman est construit essentiellement sur l'articulation entre la littérature et les savoirs historiques et artistiques s'ouvrant à un renouveau de l'herméneutique qui s'élabore sur la fictionnalité; cette dernière thématise souvent l'activité herméneutique. *Le Divan de Staline* procède à l'agencement de la fiction et de l'Histoire; des personnages réels se mêlent à des personnages fictifs, un récit fictif se juxtapose à l'archive brute, à des rapports relatifs à des affaires au temps de l'Union soviétique qui relèvent du domaine non littéraire. Le roman présente l'artiste Danilov, un artiste fictif, mais potentiellement existant, fils de la grande sculpteuse Moukhina qui représente l'art du réalisme socialiste. L'histoire de l'art soviétique du régime totalitariste se résume dans ce personnage dont le séjour au château Likani auprès de Staline met la lumière sur la part d'ombre de l'art soviétique. Ce qui reste de cet art dans la mémoire collective est un art dévolu à l'État, régi à son contrôle, l'art de propagande, des grandes sculptures monumentales et des larges affiches des portraits d'héros glorifiant l'idéal communiste.

Par la voie de la fiction et de l'Histoire, le récit évolue dans la complexité du rapport qu'entretient l'art avec le pouvoir soviétique. L'art à l'ère stalinienne est soumis au service des objectifs politiques et occupe une place fondamentale dans le travail de propagande. Dès lors, la création artistique est dominée par l'État ou par les institutions étatiques. Depuis les années 20, le pouvoir de l'Union soviétique commence à se disjoindre de l'art avant-gardiste et témoigne d'un retour aux arts du passé relatifs à l'Antiquité gréco-romaine. La Renaissance, le XVIII^e et le XIX^e siècles tendent tous vers le réalisme socialiste que l'État adopte et qui supprime toute création libre et avant-gardiste (Strigalev 1996, p.110). L'avant-garde est considérée comme dangereuse, ennemi politique. À cet effet, l'État interdit les expositions et les créations artistiques de l'avant-garde qui se pratiquent hors la tutelle étatique et du Parti. L'interdiction des créations artistiques libres et des associations artistiques indépendantes est promulguée par un arrêt du Comité central du Parti Communiste en 1932 (Strigalev 1996, p.115). L'avènement du réalisme socialiste caractérise l'époque stalinienne où l'art est reconnu comme un vecteur redoutable pour promouvoir la force de l'Union soviétique: "L'époque stalinienne mit en pratique l'exigence fondamentale de l'avant-garde qui voulait passer de la représentation de la vie à sa transformation suivant un projet esthétique-politique global" (Groys 1990, p.55).

Dans une volonté de produire l'atmosphère de pression, de contrôle, des réprimassions de la liberté par la création du régime totalitariste, le romancier recrée l'émotion du texte à travers une atmosphère de mystère, de brouillard et des cris d'animaux et d'humains; une ambiance pesante, ponctuée d'une angoisse terrifiante, des forêts profondes, de silence mourant et de brume grise à l'air fantomatique. Dans cet espace de conte horrifique, Jean-Daniel Baltassat met l'artiste Danilov entouré des grandes murailles du château de Staline qui sont dignes d'une prison. Il vit et travaille

sous les yeux des soldats qui patrouillent avec des chiens agressifs. Les inquisiteurs, assoiffés d'interrogations et de suspicions, dévoilent les très-fonds des secrets des gens, suivent leur ombre, fouillent les détails de leurs vies personnelles. Jean-Daniel Baltassat recrée un plateau scénique concis au modèle d'échantillon qui dégagent la sensation de pression, de peur et de mensonge. Les personnages joueront la tragédie soviétique dans laquelle Danilov le peintre sera le sacrifice d'un régime dévoué à glorifier son union au détriment de la liberté de création et des droits de l'humanité. Sur cet espace clos et serré seront jouer les rôles et les liens seront entretenus d'une manière plus intime et plus troublée entre Staline et l'artiste Danilov.

Danilov, jeune peintre de l'Union soviétique, artiste imaginaire et personnage dans un récit où se mêlent l'Histoire et la fiction, évolue dans un monde diégétique qui puise la majorité des événements de l'Histoire de Staline. Il représente l'artiste soviétique voué à la conception de l'art du réalisme socialiste qui représente une réalité idéale. Le roman imagine sa mère adoptive Moukhina, comme un symbole du réalisme socialiste par son monument colossal *L'Ouvrier et la Kolkhoziennne* (1937). La sculptrice exerce une pression sur son fils adoptif afin de veiller au maintien de l'idéologie totalitariste. "Comment avait-elle été assez folle pour croire qu'il ne serait jamais autre chose que cette loque qu'en avait fait sa mère, l'araignée en chef de notre bien-aimé Papounet, avait dit Tatiana" (Baltassat 2013, p.251). L'art soviétique sous le pouvoir de Staline est soumis aux critères esthétiques et aux canons du réalisme socialiste. Le Parti forge des artistes en faveur de l'Union soviétique. Leur marge de liberté et de choix des thématiques et leurs conceptions esthétiques sont extrêmement limitées dans la tradition réaliste russe. L'artiste est de ce fait engagé à promouvoir l'idéologie, conscrit au Parti en faisant preuve de fidélité aux principes du réalisme socialiste (Sjeklocha 1967, p.52). Après avoir perdu ses parents biologiques dans un accident mystérieux, Danilov grandit sous la tutelle artistique de Moukhina qui parraine sa carrière d'artiste soviétique comme se forment tous les artistes russes par les institutions étatiques comme l'Académie des Arts et le Ministère de la Culture de l'URSS.

-Tu te souviens de tes parents ?

-Rien. Même leurs visages. Quand elle m'a pris avec elle, Maman Vera a déclaré que désormais j'allais devenir un autre garçon, tout neuf. Qu'on n'avancât pas avec le passé. L'homme soviétique est fait de futur. Le fait historique est une puissance révolue qui n'engage pas le présent, etc. Tout ce que j'avais dans mon ancienne vie a disparu: jouets, vêtements, souvenirs ... Ma mère c'est elle, la Grande Moukhina. Aujourd'hui, c'est comme si je n'en avais jamais eu d'autre.

Baltassat, (2013, pp.147-148)

À travers le personnage Danilov qui symbolise le dilemme auquel font face les artistes sous le pouvoir de Staline, Jean-Daniel Baltassat veut mettre en lumière les conditions de création artistique de l'artiste soviétique. Cette création artistique paraît fortement encadrée par l'adhésion au réalisme socialiste; elle définit les critères esthétiques de l'idéologie et de l'idéal du réalisme remettant en question le sens de la liberté de création artistique. Danilov semble heurté au dilemme de se compromettre ou de résister en montrant qu'exister en tant qu'artiste de l'Union soviétique ne semble pas une chose aisée. Jean-Daniel Baltassat opte pour une écriture de l'intimité et met, sous nos yeux, le même lieu où existent le peintre et Staline qui exerce un pouvoir étouffant sur Danilov jusqu'à sa mort. La fiction est employée pour raconter le détail du contrôle de cette force et de l'intolérance de l'État qui s'abat sur l'artiste.

Ce dernier se heurte à un autre dilemme celui d'être artiste libre au sort tragique. Il devient victime du régime totalitariste engagé de gré ou de force dans la voie du réalisme socialiste. Par conséquent, Danilov se transforme en un être impur, un menteur comme tous les autres êtres, comme les silhouettes qui choisissent le mensonge pour échapper à la fatalité du destin.

Danilov grimace un sourire[...]et aussi un vieux sourire pour cacher le vieux mensonge, le mensonge de tous les mensonges, ranci, enfoui, mensonge de traître, mensonge de menteur, car il est faux qu'il soit sans mémoire ni émotions de l'enfant qu'il fut jusqu'à ce jour d'avril 33,[...] le mensonge des mensonges, le mensonge qui laisse vivre, sois un homme, Valia.

Baltassat(2013, pp.148-149)

Danilov conçoit un projet de fresque miroir en acier chromé originellement conçu pour être une fresque du peuple soviétique où l'éternité sera matérialisée dans ce monument. Un monument qui constitue une échappatoire de la mort vers l'éternité. Danilov prolonge l'art des années 50 de sa mère adoptive Moukhina d'une façon très moderne qui reflète la compétition entre l'art soviétique et l'art nazie en réutilisant les mêmes matériaux du symbole du réalisme socialiste du monument *L'Ouvrier et la kolkhoziennne*. L'acier est travaillé dans une vision contemporaine qui correspond à l'explosion artistique que connaît les années 50. Le monument devrait "dresser l'exaltant miroir de la vérité du peuple" (Baltassat 2013, p.35). Danilov, artiste d'éternité, est l'un des inventions de Jean-Daniel Baltassat introduit dans la réalité historique pour représenter la confrontation entre la mort et l'éternité, l'art et le pouvoir, le mensonge et la survie. Le discours sur le monument d'éternité prend une autre ampleur; il parle à la fois de l'idée de la mort chez les dictateurs totalitaristes à l'image de mausolée de Lénine et de l'idéal du réalisme socialiste. "Ce n'est pas que le peuple que l'on doit voir dans tes fresques, Valéry Yakovlevitch, lui avait-elle dit, c'est l'éternité de Staline au milieu de son peuple ! Voilà le monument que tu dois faire et qui laissera ta marque dans l'Histoire"(Baltassat 2013, p.252). Même l'artiste Danilov est imbibé dans cet univers de terreur et de mensonge. Son projet artistique manifeste la relation qu'entretient l'art avec le pouvoir qui régent les artistes, leur impose la voie artistique, enchaîne la liberté de création et transforme l'artiste à un être impur dévolu au mensonge : "Qu'il (Danilov) était un fils à sa maman, un trouillard de première grandeur, un menteur, un voleur d'idée, un homme sans dignité et même, par-dessus tout, ce qui était un comble pour un salopard se prétendant le prodige de la peinture, un aveugle" (Baltassat 2013, p.251). Danilov se soumet chaque jour aux interrogations des inquisiteurs austères sur son projet artistique et sur sa vie personnelle. Le réalisme de la description installe l'ambiance de terreur intrigante où le triangle de l'art, de la peur et du pouvoir entretiennent des relations dangereuses.

Asseyez-vous, camarade Danilov. Vlassik ne quitte pas son fauteuil- pas de main tendue[...]Vlassik prend son temps. Un examen de médecin scrupuleux. -Nom de votre père:YakovDimitrievitch Danilov. Mère: Irina Stazonovna.-Camarade général, vous devez savoir que. [...] On va éviter les phrases, camarade Danilov. Oui ou non, faux ou exact, ça suffira et nous irons plus vite[...] -Vous n'aviez pas d'oncle, de tante, pas de grand-mère ni de grand-père pour s'occuper de vous, camarade Danilov ? Rien, zéro famille?-Non-morts?-Je crois.- Comment ça.

Baltassat(2013, pp.91-94)

Le récit combine fiction et Histoire pour peindre une scène plus émouvante et plus réaliste afin de sentir l'odeur de la peur et du mensonge que tout être doit adopter devant Staline pour se sauver. La vie de l'artiste soviétique est désormais une propriété de l'État où la liberté de création n'en fait pas partie.

Conclusion

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. Dans les deux romans de notre corpus, Jean-Daniel Baltassat s'appuie sur les documents historiques et sur ses 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. À travers le document historique et l'imagination, le romancier déploie sa relecture de l'opéra de *Don Giovanni* en réhabilitant le portrait du séducteur à travers son avatar Casanova dans *L'Almanach des vertiges*. À travers le roman sur l'art, l'auteur prend en charge la tâche de l'interprétation en s'appropriant la question herméneutique par l'entremise de la fiction qui se mêle au savoir sur l'art et au savoir historique. Dans *Le Divan de Staline*, Jean-Daniel Baltassat recrée l'histoire de l'art soviétique du régime totalitariste. Il introduit l'artiste fictif Danilov dans une réalité historique pour peindre dans une poétique de l'intimité et du détail les rapports qu'entretient le pouvoir avec l'art.

Références bibliographiques

- Arambasin, N. (2007). *Littérature contemporaine et Histoire de l'art: Récits d'une réévaluation*, Droz, Genève.
- Baltassat, J-B. (2013). *Le Divan de Staline*, Éditions du Seuil, Paris.
- Baltassat, J-B. (2009). *L'Almanach des vertiges*, Robert Laffont, Paris.
- Brophy, B. (2013). *Mozart the dramatist : the value of his operas to him, to his age and to us*, Faber Finds, London.
- Brun, A. (2016). *Mozart (1756-1791) au rythme de sa correspondance*», *Éditions Cazaubon*, «Le Carnet PSY, 6, 200, 34 -39.
- Groys, B. (1990). *Staline, œuvre d'art totale*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes.
- Laxenaire, M. (2004). *La Séduction dans la littérature*, *ERES, Dialogue*, 164, 3-12.
- Morin-Bompart, M. (2017). *Don Juan : Ses émules, victimes, accusateurs, et ses créateurs* *ERES, Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 68, 221-233.
- Norbet, E. (1991). *Mozart. Sociologie d'un génie*, Éditions du Seuil, Paris.
- Roger, A. (2001). *Le séducteur lesbien, L'art de la séduction* », *Nouvel Observateur*, 28-30.
- Strigalev, A. (1996). *L'art de la révolution russe : histoire et pouvoir, Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, pp.110-117.
- Sjeklocha, P., & Mead, I. (1967). *Unofficial Art in the Soviet Union*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Weidinger, H. E. (2007). *The "Dux Drafts". Casanova's Contribution to Da Ponte's and Mozart's Don Giovanni*, In: *Michael Hüttler* (Hg.): *Lorenzo Da Ponte*, Böhlau, Wien, 95-130.