

LE ROMAN D'ARTISTE DU XXI<sup>E</sup> SIECLE AUX MULTIPLES FORMES  
D'HYBRIDITÉ DISCURSIVE ET D'HÉTÉROGÉNÉITÉ ÉNONCIATIVE :  
CAS DE LA TRISTESSE DES FEMMES EN MOUSSELINE

Farida BOURBI

FLSH, Université Sultan Moulay Slimane, Maroc

[farida.brbi@gmail.com](mailto:farida.brbi@gmail.com)

**Résumé :** L'approche employée pour aborder le roman d'artiste *La tristesse des femmes en mousseline* de Jean-Daniel Baltassat invite à réfléchir, indubitablement, sur la notion-clé de l'hybridité d'autant plus qu'elle fait partie de la thématique centrale des romans sur l'art. Dans cet article, nous analyserons les manifestations de l'hybridité dans le roman objet de notre étude qui se développe comme un rhizome unissant la littérature et l'art. L'hybridité se caractérise par une forme et par une spécificité du genre faisant de cette interrogation une question d'essence. Nous tentons d'étudier les formes de l'hybridité discursive qui font l'objet d'une interaction caractérisant l'intrigue complexe du roman. Aussi, notre recherche portera sur l'étude de la pluralité des points de vue qui marque l'hétérogénéité des énoncés. La polyphonie et la complexité énonciative caractérisent l'écriture de Jean-Daniel Baltassat par laquelle plusieurs instances discursives se superposent, racontent et établissent une interaction verbale sur la vie et l'art de l'artiste. Notre socle théorique tiendra essentiellement des études relatives à l'hybridité narrative et discursive, à l'énonciation ainsi qu'à la polyphonie sémantique.

**Mots-clés :** Roman d'artiste, hybridité, énonciation, hétérogénéité, polyphonie.

THE 21<sup>ST</sup> CENTURY ARTIST'S NOVEL WITH MULTIPLE FORMS OF  
DISCURSIVE HYBRIDITY AND ENUNCIATIVE HETEROGENEITY: THE  
CASE OF *LA TRISTESSE DES FEMMES EN MOUSSELINE*

**Abstract:** The approach used to approach the artist's novel *The sadness of women in muslin* by Jean-Daniel Baltassat invites us to reflect, undoubtedly, on the key notion of hybridity, especially since it is part of the central theme of novels about art. In this article, we will analyze the manifestations of hybridity in the novel object of our study which develops like a rhizome uniting literature and art. Hybridity is characterized by a form and by a specificity of the genre, making this questioning a question of essence. We try to study the forms of discursive hybridity which are the object of an interaction characterizing the complex intrigue of the novel. Also, our research will focus on the study of the plurality of points of view that marks the heterogeneity of statements. Polyphony and enunciative complexity characterize the writing of Jean-Daniel Baltassat by which several discursive instances are superimposed, tell and establish a verbal interaction on the life and art of the artist. Our theoretical base will essentially hold studies relating to narrative and discursive hybridity, to enunciation as well as to polyphony.

**Keywords:** Artist's novel, hybridity, enunciation, heterogeneity, polyphony.

## Introduction

Étudier les manifestations de l'hybridité dans les romans sur l'art contemporains se confronte à la question du genre lui-même qui se développe sur une hybridité unissant la littérature et l'art. L'hybridité générique et stylistique se présente comme une spécificité du genre du roman sur l'art faisant d'elle une question d'essence. Vu le contexte du roman d'art contemporain, il paraît légitime d'élargir le champ d'investigation en s'appuyant sur l'évolution du roman d'artiste depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et de se pencher de près sur les mécanismes d'écritures que les écrivains adoptent et de vérifier la place de l'hybridité dans l'écriture sur l'art. Dans le roman *La Tristesse des femmes en mousseline* (2018) la question des relations qu'entretiennent la littérature avec les arts et la réalité avec la fiction dans l'écriture de l'histoire de l'art et dans le roman biographique de l'artiste est amplement posée. Avec l'émergence du roman sur l'art, la littérature marque l'entrée des récits personnels notamment le journal intime, les correspondances, les récits et les discours des savoirs sur l'art et la critique d'art. L'œuvre littéraire devient le réceptacle de plusieurs formes narrative et discursive qui caractérise l'élasticité du roman. C'est dans cette perspective que nous nous interrogeons sur les manifestations de cette complexité et de cette multiplicité structurelle du roman sur l'art du XXI<sup>e</sup> siècle qui sous-entend également une intention de briser les frontières entre les genres et de déconstruire les canevas des monographies et des biographies des artistes qui sont en pratique depuis *Les Vies* de Vasari. L'approche employée pour aborder le roman d'artiste de Jean-Daniel Baltassat invite à réfléchir indubitablement sur la notion-clé de l'hybridité d'autant plus qu'elle fait partie de la thématique centrale du genre.

### I. Le roman d'art et les formes d'hybridité discursive

Dès le XX<sup>e</sup> siècle, l'évolution du roman d'artiste et de l'histoire de l'art développe les théories de fiction et de la fiction biographique afin que les romans se construisent sur l'entrelacement de la fiction et de la réalité, des faits factuels et des faits fictionnels sans altérer la visée épistémologique du savoir sur l'art. Cependant, *La Tristesse des femmes en mousseline* s'apprête à une complexité relative à leur statut générique. Cette complexité relève de l'intention de briser les frontières entre les genres et de déconstruire les canevas des monographies et des biographies qui sont en pratique depuis *Les Vies* de Vasari. En effet, le roman en question se voit, dès la première lecture, ainsi qu'un carnet intime où Berthe Morisot raconte les moments intimes de sa vie à travers des correspondances entre l'artiste et ses membres de famille et ses amies. Ce carnet est intercalé par l'intrigue encadrante de Paul Valéry en 1945, qui est à l'origine de la narration du journal intime de Berthe Morisot. C'est dans cette optique que nous nous demandons s'il s'agit d'une biographie de Berthe Morisot. La réponse ne sera jamais tranchée du fait que l'intrigue encadrante de Paul

---

<sup>1</sup>*Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (titre original de la première édition en italien : *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*), couramment abrégé en *Le Vite* ou *Les Vies*, est un ouvrage écrit en toscan au milieu du 16<sup>e</sup> siècle par Giorgio Vasari et consacré à plus de 200 artistes de la fin du 13<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine, dont beaucoup de Florentins. Paru initialement en 1550 à Florence, puis, largement remanié, en 1568, il est considéré comme un des textes fondateurs de l'histoire de l'art : il s'agit en effet de la première histoire générale de l'art moderne produite en Europe.

Valéry est une fiction qui se mêle à une écriture du carnet intime de Berthe Morisot constitué aussi de mélange de fiction et de documents historiques. Parler d'une monographie dans le cas de *La Tristesse des femmes en mousseline* ne semble pas pertinent dans la mesure où le roman s'apprête à incorporer plusieurs genres à la fois. Nous trouvons la biographie, puisque le roman se base sur l'archive et les correspondances de Berthe Morisot et sur un carnet intime existant de la peintre. Cette documentation rend le genre de la biographie encore pensable mais jamais indépendant des autres genres. Il est question aussi d'une fiction biographique où l'imagination joue un rôle important pour tisser la vie intime de Berthe Morisot. Ceci est soutenu par la note insérée dans le péri-texte du roman dans lequel l'écrivain confirme que le carnet est un mélange de fiction et de réalité laissant le lecteur perplexe devant les parties imaginaires et les parties documentées. À côté du carnet intime, qui mélange fiction et réalité, le récit-cadre se situe dans une autre époque où Paul Valéry est le personnage central chargé de lire le carnet intime hérité de la peintre. La distinction entre le récit principal de Paul Valéry en 1945 et le carnet intime de Berthe Morisot à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle met la question de l'hybridité au centre du roman. Au niveau formel, la distinction est notoire dans la mesure où l'auteur procède par mimesis formelle à laquelle se soumet le carnet intime que Michal Glowinski définit comme « une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire » (Glowinski, 1987:500).

Le carnet de Berthe Morisot est écrit, en effet, à la manière d'un journal intime avec des mots barrés et des notes séparées. La mimésis formelle caractérise aussi l'utilisation de la forme de la lettre qui se distingue clairement du premier récit en prose narrative. Selon Michal Glowinski, la mimésis formelle s'applique généralement sur les récits à la première personne. Ce trait formel particulier que nous définissons comme hybridité marque le genre du roman d'artiste en associant la fiction à la réalité et la biographie au roman. *La Tristesse des femmes en mousseline* s'ouvre sur plusieurs formes discursives antinomiques à savoir la narration à la troisième personne dans le récit encadrant de Paul Valéry et la forme discursive relative à la narration à la première personne, en l'occurrence, le journal intime et l'écriture épistolaire. Ces deux dernières formes discursives constituent l'intrigue enchâssée qui n'est pas moins importante que le récit encadrant. Elles font l'objet d'une interaction entre la première histoire et la seconde produisant une tension comme résultat de cette imitation que Michal Glowinski (1987 :500) décrit ainsi qu' : « une collision violente de règles hétérogènes. Dans l'opération, la forme qui accomplit l'imitation' joue un rôle actif, car, sous l'apparence d'une reproduction plus ou moins complète, elle introduit les éléments 'imités' à l'intérieur du champ que régissent ses structures propres ». Cette alternance entre deux formes discursives et narratives au sein du même roman reste l'enjeu essentiel de Jean-Daniel Baltassat sans que le lecteur se perde entre le carnet écrit en XIX<sup>e</sup> et le récit de Paul Valéry en 1945. Il est à noter que dans le processus de cette mimesis formelle, l'imitation n'est pas appliquée en tant qu'assimilation totale qui transforme le texte imité au modèle d'origine. Les structures du roman apparaissent donc et créent au même temps une tension et une signification. Le roman fictionnalise le carnet intime et en fait un espace romanesque où entre en osmose le fictionnel et les faits historiques de la vie de Berthe Morisot.

Jean-Daniel Baltassat fait des va-et-vient entre les deux histoires et maintient le lien qui unit la narration, le journal intime et les correspondances. Les événements du récit-cadre de Paul Valéry donnent un sens au carnet de Berthe Morisot. Le «je» de cette peintre devient le «je» de Paul Valéry et s'y identifie. Elle réussit ainsi à surmonter les obstacles de son époque et les angoisses de sa personnalité. Le lien est également maintenu par les commentaires et les souvenirs de Paul Valéry par lesquels il complète sa lecture du carnet de Berthe Morisot. C'est ainsi que le «je» de la peintre se rencontre avec le «il » du vieux poète dans la même page sans que le mélange des formes discursives et narratives ait un effet bouleversant sur le lecteur:

Dans son dos, en peu de temps le crépuscule a tout cédé à la nuit[...] Sous la lampe l'aquarelle de Morisot -Lisère, forêt de Fontainebleu, août 1893 - est toujours dans sa marie-louise brunie[...]Un souffle du fond du monde, une transparence de l'au-delà pourrait-on dire. Trois fois rien. Un prodige [...]mots écrits par Morisot peu de jours après avoir peint ce prodige d'aquarelle : À Valvins. Temps d'été, barque et douceur des Mallarmé. Hier matin, promenade avec Julie et M. le long de la Seine puis en lisière de la forêt. [...]L'une d'elles m'a paru plus valable que les autres. Elle ne ressemble à aucune lisière véritable d'aucune forêt. À rien ce qu'ont pu faire ces messieurs sur le même sujet [...] Les mots (je les avais oubliés aussitôt remise au travail) me sont revenus, les mêmes, aussi peu sensés et compréhensibles : l'excès d'amour. Tout est donc bien là comme avant l'appel de Mathilde, et portant l'envie vient de dire que plus rien n'est là. Pas même ces deux mots, l'excès d'amour[...]Mais quelle importance maintenant que la stupeur seconde la nuit pour tout envahir, même chez lui Valéry?

Baltassat (2018 :17-18)

Dans cet extrait, nous assistons à l'interférence des deux histoires : la première encadre la seconde qui s'étale sur l'intégralité du roman. Paul Valéry contemple l'aquarelle de Berthe Morisot dans son appartement en 1945, il est bouleversé par la beauté de ce prodige de peinture ; il décrit l'aquarelle de « Forêt de Fontaine bleau » à l'image d'un esthète passionné de l'art et connaisseur de la peinture tout en projetant ses émotions liées aux circonstances assombries de son époque. L'affection que lui inspire cette aquarelle lui ouvre un flux de souvenirs qui inondent son présent. Entouré de souvenirs et de traces, Paul Valéry commence la tâche romanesque que l'écrivain lui assigne et entame la lecture d'un papier dans lequel Berthe Morisot raconte les circonstances personnelles et intimes de la création de l'aquarelle. Il s'agit d'une histoire à la première personne par laquelle Berthe Morisot explique que cette aquarelle ne ressemble pas à ce qu'elle a eu l'habitude de peindre. Cette toile de peinture constitue une transition dans sa création et dans sa volonté de s'affranchir des modèles que fixent les messieurs peintres. Le roman d'art contemporain se situe au carrefour du chemin où il assure, d'une part, la continuité d'un héritage qui s'inscrit dans la lignée d'une tradition littéraire du genre du roman d'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, il approfondit et développe les pistes parcourues tout en explorant les expériences les plus récentes du roman d'art. Jean-Daniel Baltassat met en œuvre les enjeux d'un topos spécifique du roman d'art celui de l'atelier du peintre.

Il constitue un lieu symbolique et une mise en scène du travail d'artiste en tant qu'un moyen pour matérialiser la création artistique et son mystère.

Le motif de l'atelier du peintre fait partie du développement que connaît le genre au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) de Honoré de Balzac est un lieu suggérant une création mystérieuse où Frenhofer réalise la toile de La Belle Noiseuse, œuvre parfaitement peinte, et s'achève par sa destruction et celle du lieu. L'atelier revêt aussi une importance chez Marceline Desbordes-Valmore dans son roman *L'Atelier d'un Peintre* (1833) dont le titre se fait clairement l'écho. Dans *Manette et Salomon* (1867) des Frères Goncourt, l'atelier devient le lieu où l'artiste est présenté dans l'accomplissement de son travail artistique. Sans doute est-ce aussi le sens que prend l'atelier dans le roman de Jean-Daniel Baltassat consacré à la vie d'une peintre réelle. L'aquarelle de « Forêt de Fontainebleau » (1893) est présentée dans le roman en tant qu'un grand chef-d'œuvre de Berthe Morisot dont la création se fait d'une manière mystérieuse. La coïncidence, la sensibilité et l'émotion sont les éléments d'une création qui s'exerce sur le mode de l'intimité et du génie. La quintessence de l'art et la force de la peintre se trouvent dans cette toile de peinture, ce qui fait du discours de sa genèse et de sa création une manière pour percer le mystère de sa force secrète. L'atelier s'affranchit alors du lieu ordinaire, clos et fermé à celui d'un atelier du paysage, en plein air, ouvert où le contact avec la nature semble manifester une corrélation intime.

À travers l'écriture du journal intime, Jean-Daniel Baltassat crée un motif littéraire de l'atelier par lequel la fiction assure un discours sur l'art et sur sa révélation consistant à la découverte de la pratique artistique. Il décrit l'atelier du paysage qui semble lier l'art à la vie extérieure et entame la narration à propos de cette aquarelle qui ouvre des possibilités de significations chez ceux qui la regardent. Le carnet intime prend la forme d'un essai personnel au fonction didactique où le discours sur l'art se fusionne avec la narration. Berthe Morisot y mène une réflexion sur sa propre création, elle se représente dans l'exécution de sa toile au milieu de son atelier à l'extérieur. La peintre ôte le voile sur le mystère de sa toile, celui de l'excès d'amour que les personnages, avec un œil émotionnel, essayent de saisir ce qui est au delà du visible. La toile de peinture atteint les limites de l'humain et révèle l'intensité de la présence mystérieuse de la vie en rapport avec l'univers des personnages, celui de l'instant éphémère avec ses brises d'euphorie et d'effroi. Paul Valéry médite longtemps sur cette aquarelle aux nuances lumineuses comme source de trouble. Il y voit la révélation de l'âme du monde et le sens de la vie. Le tableau suggère la palpitation d'une force mystérieuse que le vieux poète semble sur le point de découvrir et de saisir, une quête de révélation qui n'est réalisée qu'au terme de son parcours diégétique, celui du dénouement du roman. La création artistique chez Berthe Morisot est celle d'une création de soi, elle s'opère sur un paradigme du moi et de l'individualité. Elle crée et se construit à la fois, elle découvre son talent et elle se découvre. Il s'agit de son parcours vers une construction identitaire artistique et de sa propre singularité. Ici se manifeste les liens entre la littérature et la peinture qui semblent entretenir une relation circulaire. L'expression de « l'excès d'amour » devient un potentiel fort d'inspiration qui a transformé le regard de la peintre porté sur la vie. Avec les mots, elle atteint le cœur de l'existence et arrive à les transformer en formes et en couleurs. La peinture et les mots semblent avoir un esprit commun de

création malgré la différence de leurs particularités esthétiques. Le «il» de Paul Valéry et le «je» de l'artiste peintre trouvent leur fusion à travers l'aquarelle qui constitue pour eux l'excès d'amour. Cette forme d'hybridité ne consiste pas à faire du récit-cadre une introduction à l'histoire enchâssée pour donner la priorité au propos de l'artiste. Elle maintient, au contraire, le lien tant au niveau formel qu'au niveau thématique. Paul Valéry constitue le témoin et le commentateur de l'art de Berthe Morisot. Il est l'admirateur que ni les années ni la guerre ne lui font oublier le magnétisme et la singularité de cette peintre. Ce sont les circonstances de vie et d'existence de Paul Valéry qui donnent une autre dimension et un autre sens à l'art et à la vie de Berthe Morisot afin de voir à quel point le «il» du vieux poète détient une importance dans l'émergence du «je» de Berthe Morisot et dans la lecture de son carnet. Paul Valéry, avec son intrigue située en 1945, exerce un effet sur la réception du carnet de la peintre qui prend en charge sa lecture. Le carnet semble aussi avoir une autre fonction autre que celle de raconter la vie d'une peintre. Il se transforme en un actant agissant dans la vie du personnage Paul Valéry. La peinture devient une thérapie et une source d'affectivité pour le vieux poète ; elle lui permet de résister à un monde où le sens de l'amour et le sens de paix disparaissent. Les deux personnages, Valéry et Morisot, semblent bouleversés par la même œuvre d'art dont l'impact les unit et les émeut.

## 2. Pluralité des voix et complexité énonciative

Jean-Daniel Baltassat prend le soin d'ouvrir les temps par une hétérogénéité temporelle pour faire ressortir le temps esthétique de l'œuvre d'art et pour enlever la délimitation du temps historique de l'œuvre. Parallèlement à cette volonté, l'auteur veille, d'une part, à ce que les frontières entre les deux histoires soient bannies et détruites et, d'autre part, à ce que le désenclavement des formes discursives se manifeste dans la fusion du «il» de Paul Valéry et du «je» de Berthe Morisot. Il aménage le roman pour que le carnet intime de la peintre soit développé parallèlement au premier récit de Paul Valéry sans que la transition d'une histoire à l'autre soit lassante pour le lecteur. La particularité générique réside dans la multiplicité des formes discursives qui s'entremêlent sans perdre le fil conducteur. L'hybridité romanesque interne paraît également s'étaler sur le récit encadrant. En effet, le récit à la troisième personne alterne avec les notes de Paul Valéry sur l'art de Berthe Morisot qu'il a prises des années avant. Elles s'inscrivent dans une complexité temporelle et dans une diversité générique et diégétique du roman. Ces notes qu'il relie avec son présent diégétique sont proches d'une critique d'art ou des premières impressions d'un admirateur. L'histoire encadrante connaît une diversité temporelle qui oscille entre le présent du vieux Paul Valéry dans son appartement et les mémoires de sa jeunesse et de son enfance. La diversité générique des intrigues se basent généralement sur les mémoires de Paul Valéry et sur ses impressions qui remontent à l'époque de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La narration des deux histoires, y compris celle du carnet de Berthe Morisot, se fait du point de vue de Valéry qui se charge de raconter l'histoire :



L'assemblage consistait en trois cadres occupant une cloison de biais sous le jour de la rue, trois tableaux contenant Berthe Morisot : Morisot la peintre et Morisot modèle sous la main d'Edouard Manet. [...] La plus grande des trois peintures de l'assemblage (selon le mot de Régnier) est de Manet. Titre : Le repos. Sujet : Mlle Berthe Morisot étalant sa belle jeunesse sur un canapé lourd de velours lie-de-vin [...] Au premier regard la robe est grand morceau[...]Certainement l'effet du pli sur pli blanc, pailleté d'éclats, conduit à la pensée du sexe. Tout est fait pour qu'on y perde son regard.

Baltassat(2018: 55-56)

L'extrait témoigne de l'écriture hybride qui s'étale sur une intrigue complexe. Celle-ci connaît des passages dont la narration n'est relative ni au présent de Paul Valéry ni à ses mémoires. À l'intérieur de la première intrigue émerge une autre forme discursive, celle des notes d'impressions sur l'œuvre d'art. Les impressions de Paul Valéry, en regardant les deux tableaux de la peintre et d'Edouard Manet, se traduisent par le pronom indéfini « on ». La forme narrative se métamorphose alors en une critique d'art. La diversité générique semble donc se rapporter à la thématique du roman. Les réflexions sur l'art et les impressions sur les toiles de peinture sont aussi livrées par d'autres personnages artistes et critiques d'art dont le vieux poète se souvient encore. Dans le roman sur l'art, le discours narratif alterne avec le discours sur l'art rendant le projet romanesque un lieu où prospèrent l'hybridité générique et discursive. Le récit-cadre alterne aussi des formes narratives et discursives et des temps différents relatifs à la mémoire de Paul Valéry. Le vieux poète se souvient de sa jeunesse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au sein de la communauté artistique que fréquente Berthe Morisot entre autres Stéphane Mallarmé, Edouard Manet, Edgar Degas. Les souvenirs sont déclenchés à travers les traces écrites des billets et des lettres que Paul Valéry garde. Ceci fait du récit des souvenirs un lieu où les formes personnelles s'étendent. Le romancier emploie la première, la troisième personne et le pronom indéfini «on» et construit une hybridité par laquelle s'impose la veine anti-romanesque qui se manifeste dans l'insertion des lettres et des notes personnelles. L'écrivain utilise conjointement un mode de narration des lettres et un récit narratif rédigé à la troisième personne et au pronom indéfini « on»:

Le lendemain, on reçoit un billet de sa main:

Voulez-vous, mon cher Valéry, sur un sujet de votre curiosité, nous voir à la maison, sur les quatre heures, vendredi prochain le 27: pas un mot de vous et c'est oui.

Votre main, très fort.

Stéphane Mallarmé»

«Il boit son thé tandis qu'on ouvre l'enveloppe. Elle contient quatre feuillets courts, noirs d'encre et de l'écriture de Berthe que l'on ne connaît pas encore.

Rue Weber, 24 nov.

Cher ami,

Vous voilà avec mon écriture sous les yeux alors que vous venez de descendre mon escalier. [...] Auriez-vous pour nous, m'aviez-vous demandé en mars, un mot, une phrase qui dirait le poème de votre peinture? [...] Voilà ce que je peins, ai-je songé: l'excès d'amour....Vous saurez bien mieux que moi en tirer le sens qu'il convient si jamais il y en a un.

A vous, mon bon ami, en amitié sereine,  
Berthe Manet.

Baltassat (2018: 141-144)

Dans cette lettre qui s'étale sur quatre pages, Berthe Morisot explique à Stéphane Mallarmé le sens de sa peinture qu'elle résume dans l'excès d'amour. La lettre prend la dimension intime et constitue un discours artistique et un savoir sur l'art de la peintre. C'est dans ce sens que les lettres ne sont pas de simples correspondances de la vie personnelle des personnages, mais elles possèdent une fonction didactique du savoir sur l'art et sur la peinture de Berthe Morisot. Dans *La tristesse des femmes en mousseline*, la pluralité des points de vue marque l'hétérogénéité des énoncés. La polyphonie caractérise l'écriture de Jean-Daniel Baltassat par laquelle plusieurs instances discursives se superposent, racontent et établissent une interaction verbale sur la vie et sur l'art de l'artiste. Le discours de la trace, en l'occurrence, les écrits hérités de la peintre Berthe Morisot, s'apprête à une polyphonie de l'entre-temps ; le sens du discours de l'artiste en tant qu'énonciateur dans le passé des événements de l'histoire appartenant au « déjà-dit » s'actualise au temps de l'énonciation, se configure et se mêle avec celui de Paul Valéry ainsi que locuteur-sujet et avec le narrateur qui, les deux assurent l'acte d'énonciation. De ce fait, le clivage énonciatif s'abolit complètement. La narration des événements est prise en charge à la fois par Paul Valéry et par le narrateur hétérodiégétique omniscient dont les statuts se mêlent et se confondent. Le roman présente le monologue presque inépuisable de Paul Valéry ; les propos de celui-ci constituent l'interprétation des tableaux et des écrits de Berthe Morisot et cherchent à comprendre la force de son art. Les écrits de la peintre font partie de l'univers intérieur du vieux poète, ce dernier actualise le discours de Morisot et l'approprie, lui donne une autre existence et lui accorde une temporalité en continuité en créant une interrelation entre le passé et le présent. Dans le récit encadrant, Paul Valéry devient, dans plusieurs passages, le sujet-parlant selon Oswald Ducrot (1985 :204) comme personnage subjectif dont les propos sont dotés « d'une hétérogénéité énonciative » (Authier-Revuz, 1984:98) articulant d'autres points de vue. Plusieurs instances discursives racontent les faits et prennent en charge la narration du récit. L'extrait paraît tel qu'une mosaïque énonciative et polyphonique qui, à la place de créer une incongruité dans le texte, assure une pluralité et une trans-interactivité. Berthe Morisot devient un énonciateur ou un être discursif dans le discours de Paul Valéry comme sujet-parlant qui interprète la voix de la peintre et l'actualise. L'artiste femme est à la fois sujet parlant dans son journal intime et dans ses lettres appartenant à une autre date et un être discursif dans le discours de Paul Valéry. Ce dernier se transforme en un « *modus* » (Bally, 1965:31-36) qui assure un jeu d'action et de réaction, ramène son énoncé au maintenant de locuteur parleur, lui accorde une nouvelle configuration et une continuité temporelle. L'énoncé de Berthe Morisot n'est plus unilatéral et figé dans l'acte énonciatif où il était transmis. Sa lecture et son interprétation par Paul Valéry le rend diversement muable, agissant, transversalement modifiable et susceptible d'équivocité. Le flou s'abat sur le récit aux genres intercalaires où le statut du narrateur change sans réserve. Différents rythmes ponctuent la trame narrative qui se transforme en un lieu d'interactivité au diapason avec la vision hétérogène de



l'écriture contemporaine de l'histoire de l'art. La polyphonie dans le roman d'art du XXI<sup>e</sup> siècle devient un processus complexe. Elle sert la vision à la fois déconstructive de la linéarité du discours historique et constructive d'une vision qui se base essentiellement sur l'ouverture interactive des genres et des formes discursives, sur le dialogue entre les époques et sur une pluralité des points de vue et des voix.

Jean-Daniel Baltassat procède par interférence dans l'organisation des histoires. À l'exemple de ces extraits, nous remarquons que le texte n'est pas divisé en chapitres en fonction d'une forme narrative ou discursive unique pour éviter de bousculer le lecteur. Pour l'auteur, l'ambition surpasse le souci d'importuner le lecteur. Il choisit de procéder par fragmentation ainsi que le montre l'exemple ci-dessous où se côtoient le récit à la troisième personne, les lettres et les extraits du carnet intime. Il s'agit d'un va-et-vient entre la première histoire encadrante et la seconde. Celle-ci reste tributaire de la première. Ses ondes influent encore le présent de Paul Valéry et agissent sur les événements en changeant les faits. Cette inclusion des formes narratives et discursives au sein du même texte romanesque est une spécificité de l'écriture de Jean-Daniel Baltassat que nous observons aussi dans les romans *L'Almanach des vertiges* (2009) et *Le Divan de Staline* (2013). Cette composition complexe est due à la porosité des genres littéraires et des formes du discours dans lequel le récit se combine avec la forme épistolaire et les mémoires de Paul Valéry en ayant recourt au discours sur l'art, à l'anecdote et aux extraits de poésie. La trame narrative se fusionne aussi avec le mélange du romanesque, le contexte historique de la seconde guerre mondiale, la découverte des camps de concentration des juifs en 1945 et l'affaire Dreyfus en 1897. La présence de l'Histoire est fort visible dans le roman. La vision des témoins historiques et fictifs forment des témoignages quasi authentiques. L'impact de la guerre est représenté à travers le pessimisme qui s'abat sur Paul Valéry et sur son amie Mathilde.

## Conclusion

Comme la littérature artistique du XXI<sup>e</sup> siècle s'est remarquablement intéressée à la structure, le récit sur l'art ne pouvait avoir sens indépendamment de sa forme. C'est ainsi que la structure romanesque du roman d'art tend, de plus en plus, vers la complexité grâce aux diverses techniques narratologiques telles que : la polyphonie, l'hybridité générique et discursive et l'hétérogénéité stylistique. Le roman se distingue alors par un aspect protéiforme. Il en résulte une fragmentation où le récit, les mémoires, les notes, les lettres, les billets, la critique d'art et le discours artistique se conjuguent avec une profusion de repères temporels qui s'entremêlent et interfèrent. Les frontières entre les formes narrative, discursive et générique demeurent poreuses, ce qui montre que l'art fait partie de l'expérience humaine en le mettant face à la guerre, à l'inhumanité, à la pression sociale et aux angoisses personnelles. Le carnet intime et les correspondances entre les personnages s'allient avec le récit narratif et donnent au texte la dimension intime du roman sur l'art. Cette vision met l'art face aux vicissitudes de la vie et des temps et fait de l'histoire de l'art une voie pour réfléchir sur la vie et sur la condition humaine où l'art n'a pas le privilège absolu. L'élément majeur qui se trouve à l'origine de la complexité énonciative et structurelle caractérisant *La Tristesse des femmes en mousseline* est le contenu comme le produit de l'acte narratif. Nous avons vu que la complexité

énonciative se traduit, d'abord, par la présence d'une pluralité des voix découlant de ce phénomène et entraînant la multiplication des situations d'énonciation. Puisque la narration dans le roman de notre corpus procède par enchâssement où plusieurs instances discursives et narratives se superposent, racontent et établissent une interaction verbale sur la vie et l'art de l'artiste. La diversité formelle et thématique du roman, objet de notre recherche, rend l'histoire du genre délicate, mais moins aisée à préciser en fonction de la fluctuation de ses frontières génériques entre le récit romanesque, le journal intime et la biographie. À travers l'élaboration du roman sur l'art et le rapport entretenu avec le matériau biographique d'artiste et les sources historiques, se lance un enjeu particulier celui d'une remise en question de la biographie traditionnelle de l'artiste et de l'approche historique linéaire de l'histoire de l'art en favorisant l'anachronisme et l'hétérogénéité des temps. Nous sommes face à une invention hybride de Jean-Daniel Baltassat où nous retrouvons l'une des propriétés constantes de la fiction biographique de l'artiste et du roman sur l'histoire de l'art: son hybridité consiste à conjuguer l'*ekphrasis* et le texte, la fiction et l'Histoire, la vérité et l'imagination.

### Références bibliographiques

- Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité (s) énonciative (s). *Langages*, 73: 98-III
- Bally, C. ([1932] 1965). *Linguistique générale et linguistique française*, Francke, Berne
- Baltassat, J-D. (2018). *La Tristesse des femmes en mousseline*, Calmann Levy, Paris
- Ducrot, O. (1985). *Le dire et le dit*, Éditions Minuit, Paris
- Glowinski, M. (1987). Sur le roman à la première personne, *Poétique*, 72 :497-507