

La monographie d'artiste : une contrainte, un modèle, un schéma adaptable ?

Sylvie Aubenas, Eric de Chassey, Michel Laclotte, Nabila Oulebsir, Philippe Plagnieux et Agnès Rouveret



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/10437>

DOI : [10.4000/perspective.10437](https://doi.org/10.4000/perspective.10437)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 504-512

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Sylvie Aubenas, Eric de Chassey, Michel Laclotte, Nabila Oulebsir, Philippe Plagnieux et Agnès Rouveret, « La monographie d'artiste : une contrainte, un modèle, un schéma adaptable ? », *Perspective* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/10437> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.10437>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

La monographie d'artiste : une contrainte, un modèle, un schéma adaptable ?

Sylvie Aubenas, Eric de Chassey, Michel Laclotte, Nabila Oulebsir, Philippe Plagnieux et Agnès Rouveret

NOTE DE L'ÉDITEUR

Pour ouvrir ce numéro de réflexion sur la monographie d'artiste, *Perspective* a organisé une après-midi de débats (qui eut lieu à l'INHA le 21 octobre 2006), afin de questionner le genre, principalement en examinant ses frontières. Trois tables rondes, avec à chaque fois différents intervenants, avaient été proposées ; en sont publiés ici argumentaire, résumé et transcription.

La monographie d'artiste est l'un des discours dominant et structurant en histoire de l'art. Sous la forme de la biographie, elle est à l'origine de l'histoire de l'art occidental, avec Vasari ; incluant le catalogue des œuvres de l'artiste considéré, elle a longtemps constitué une référence dans l'écriture académique de l'histoire de l'art. Dans le genre de l'essai, plus fluide, elle connaît un renouvellement et un élargissement, après la critique de la notion d'auteur par les sciences humaines dans les années 1970. Dans quelle mesure ce discours, élaboré pour des artistes de la période classique, a-t-il pu s'adapter ou servir de modèle pour les périodes anciennes ou les pratiques de l'art actuel ?

La première table ronde réunissait quatre historiens de l'art (Agnès Rouveret, Philippe Plagnieux, Sylvie Aubenas, Éric de Chassey), pour évoquer tour à tour quatre domaines de l'histoire de l'art occidental (la période antique, le Moyen Âge, la photographie, l'art contemporain après 1945) pour lesquels la monographie d'artiste semblait *a priori* peu adaptée en raison de l'absence de sources, de la dimension « collective » de la production, ou du statut différent de l'œuvre et de son créateur. Elle était animée par

Nabila Oulebsir (maître de conférences à l'université de Poitiers) et Michel Laclotte (ancien président-directeur du Musée du Louvre), modérateurs.

Sont publiés ici les présentations de Nabila Oulebsir et de Michel Laclotte, et les argumentaires fournis par les quatre participants, repris après le débat.

- 1 **Nabila Oulebsir.** La monographie a souvent été décriée par les historiens de l'école des Annales (1929), qui ont proposé un renouvellement complet de la manière de concevoir et d'écrire l'histoire, s'éloignant de l'histoire-récit au profit de « l'histoire problème ». Cette nouvelle histoire est fondée sur la compréhension de la vie quotidienne des hommes, sur l'histoire des mœurs, des mentalités et des techniques. Elle s'est détournée des personnages illustres et des héros pour viser un projet d'histoire globale, comparatiste et interdisciplinaire (André Burguière, *L'école des Annales : une histoire intellectuelle*, Paris, 2006). Les défauts de la monographie ont également été dénoncés par les anthropologues et les sociologues. Pierre Bourdieu signale « l'illusion biographique » que présente généralement la monographie, de même que Jean Copans insiste sur la « vision statique et accumulative » qu'elle procure et sa manière simple d'organiser les matériaux à l'intérieur d'un cadre commode d'exposition (ou de présentation).
- 2 Ces diverses critiques n'ont cependant pas empêché l'un des historiens chef de file de l'école des Annales, Jacques Le Goff, de rédiger une monographie de Saint Louis (Paris, 1995). Il s'en explique par la volonté de chercher, au-delà de la légende du roi-chrétien juste et pieux, le « vrai visage » de l'individu qu'est Saint Louis, avec l'objectif de restituer l'ensemble d'une époque. La figure de l'individu au même titre que ses interactions avec la société revêtent une importance fondamentale.
- 3 Artistes, architectes, collectionneurs, commanditaires, villes, etc., sont autant d'objets d'étude susceptibles d'informer sur une société. La micro-histoire (microstoria) a de son côté formulé de nouvelles interrogations (Carlo Ginzburg, Giovanni Levi) et, bien qu'elle ait reçu quelques critiques, elle laisse une grande place à la méthode monographique qui a encore de beaux jours devant elle, tant dans le domaine de l'histoire que celui de l'histoire de l'art...
- 4 **Michel Laclotte.** Si J. Le Goff a cru besoin de s'excuser de faire une monographie, il faudrait rappeler que Roberto Longhi a bien montré comment la monographie ouvre sur quantité de domaines et d'interrogations de fond... même pour les artistes anonymes qui font constamment l'objet de discussions, au point que la notion même d'anonyme doit être toujours nuancée. L'ouvrage de Nicole Reynaud sur les Heures d'Étienne Chevalier (Paris, 2006) atteste de ces ouvertures, de même les réflexions larges de chercheurs sur les maîtres de convention composant des écoles artistiques (comme l'école de Cologne au xv^e siècle où seul un artiste, Lochner, est identifié). Autrement dit, l'anonymat lui-même n'empêche pas la monographie. Les études monographiques prennent aussi en compte les commanditaires, les lieux de création des œuvres, les artistes étant dans l'ensemble insérés dans un vaste ensemble qui exploite toutes les ressources des sciences humaines.
- 5 **Perspective.** *La question de la monographie d'artiste dans l'Antiquité rencontre précisément ces questions d'œuvres attribuées à des grands noms sur lesquels il y a peu d'informations et d'anecdotes biographiques sur des artistes dont nous ne connaissons pas les œuvres. Cette période pose ainsi le problème de l'anonymat, du statut de l'auteur, entre artiste et artisan, et du rapport à son œuvre.*

- 6 *Agnès Rouveret, professeur d'histoire de l'art antique à Paris-X Nanterre, expose les différents problèmes soulevés par l'approche monographique s'agissant de cette période, et invite, au passage, à reconsidérer l'histoire même de l'exercice monographique.*
- 7 **Agnès Rouveret.** Appliquer la notion de « monographie d'artiste » à l'analyse des œuvres de l'Antiquité classique ne peut se faire de façon immédiate. Il faut d'abord compter avec le fait que le statut de l'auteur a changé : la figure de l'artiste ne se distingue de celle de l'artisan qu'à des périodes bien circonscrites. Il suffira de mentionner, à titre d'exemples, l'existence de figures mythiques comme celle de Dédale ou, dans le domaine archéologique, la présence précoce de signatures sur les produits de l'artisanat céramique, dès la fin du v^{III}^e siècle av. J.-C. à Pithécusses (Ischia), ou encore les défis inscrits sur les vases des « pionniers » de la figure rouge attique, dans le dernier quart du v^I^e siècle av. J.-C., qui préfigurent les déclarations provocantes des artistes classiques consignées dans leurs biographies.
- 8 Un deuxième point doit être souligné d'emblée : la recherche d'exhaustivité qui s'attache à la conception actuelle de la monographie ne semble pas correspondre à la façon dont les anciens considéraient les œuvres d'un artiste. C'est celle qui sous-tend par contre l'enquête des archéologues et des historiens d'art qui établissent les corpus de céramiques figurées ou de sculptures, même si la documentation est fragmentaire et si la présence de signatures est là encore très souvent limitée. Dans une étude récente, Salvatore Settis a pu formuler l'hypothèse que nous ne possédons même pas 1 à 2 % de l'ensemble du patrimoine figuré antique quand le pourcentage d'œuvres littéraires conservées pouvait atteindre 5 voire 10 % des ouvrages accessibles dans les bibliothèques d'Alexandrie ou de Pergame (*Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Milan, 2006, p. 26).
- 9 C'est plutôt en considérant les formes prises par l'écriture monographique, les lieux communs et les cadres rhétoriques qui l'informent, que l'on peut appliquer la notion à l'Antiquité et soutenir que l'« invention » de la monographie d'artiste est en germe dans les traités antiques sur l'art.
- 10 Ainsi, les développements que Pline l'Ancien consacre aux peintres et aux sculpteurs, dans les livres 34 à 36 de son *Histoire naturelle*, définissent un type de notice dont s'inspirent les auteurs à partir de la Renaissance, à commencer par Vasari. Leur mode de construction a été bien démonté par E. Kris et O. Kurz dans leur étude pionnière sur l'image de l'artiste (*L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, 1987 [1934]). Pline l'Ancien puise lui-même à des sources plus anciennes, comme l'œuvre encyclopédique de Varron. Ces réflexions sur l'art s'attachent presque exclusivement aux artistes grecs du passé dont les œuvres emplissent les collections publiques romaines et qui servent la grandeur de l'Empire. L'*Histoire naturelle* peut se définir comme le catalogue raisonné des collections flaviennes. C'est en Grèce, cependant, qu'ont pris naissance les premiers écrits sur l'art, d'abord dans le milieu des artistes qui réalisent des œuvres manifestes (Canon de Polyclète, Kairos de Lysippe), accompagnées parfois de commentaires, ensuite, dans la mouvance des enquêtes aristotéliennes sur les arts et les techniques. Les premières histoires de l'art conçues au début de la période hellénistique suivent deux approches : l'une, historique et normative, prend modèle sur les compétitions athlétiques et définit un palmarès des artistes à partir d'un ensemble de critères formels appliqués à l'analyse des tableaux et des statues – précision du détail, art des proportions et du mouvement, prise en compte de la subjectivité du

spectateur dans la construction de l'image ; l'autre pose un lien entre la biographie et les œuvres et fait de l'anecdote un outil de démonstration.

- 11 Les notices pliniennes combinent ces différentes approches. Elles proposent un profil-type des artistes célèbres, identifiés par les chefs-d'œuvre qui fixent l'apogée de leur art, exprimé par la métaphore du « floruit » et construit sur la séquence des Olympiades propre au calendrier grec. Il n'y a donc pas à proprement parler de parcours biographique inscrit dans la durée d'une vie, au sens moderne du terme, si ce n'est de façon indirecte et détournée par rapport à l'histoire des cités ou des individus qui commissionnent les œuvres. De ce fait, et par effet de retour, les recueils consacrés aux sources de l'histoire de l'art antique, depuis l'ouvrage fondateur de Johannes Overbeck paru à Leipzig en 1868 (*Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*), montrent plutôt dans leur composition les traces du modèle moderne d'étude monographique des artistes. On voit, par exemple, comment Adolphe Reinach s'efforce de donner des « limites probables » (Recueil Milliet, textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne, Paris, 1985 (1921), p. 86, n. 1) à l'activité des peintres antiques découpée suivant le schéma positiviste : « la vie/les œuvres ». Cependant les sources épigraphiques, déjà intégrées dans l'ouvrage d'Overbeck, se sont largement enrichies, au même titre que les données papyrologiques, grâce aux progrès de l'archéologie. Ces documents nouveaux permettent de compléter et de préciser les parcours biographiques de certains artistes, comme le montre la récente publication mise à jour du recueil d'Overbeck par Marion Muller-Dufeu (*La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris, 2002).
- 12 On peut donc conclure qu'aujourd'hui les conditions se trouvent réunies pour une nouvelle approche des sources documentaires relatives aux peintres et sculpteurs de l'Antiquité, plus sensible, en raison même de l'augmentation considérable des données, à la fragmentation de l'information, à la spécificité des contextes et aux effets de réécriture et de réinterprétation des modèles classiques à l'œuvre dans les écrits comme dans les œuvres d'art, de la période hellénistique jusqu'à l'Antiquité tardive. Il serait intéressant, dans cette perspective, d'analyser comment plusieurs monographies récentes, souvent à l'occasion d'expositions, confirment la complexité de ces données nouvelles, qu'il s'agisse d'Euphronios, peintre et potier d'Athènes à la fin de l'archaïsme, ou des figures classiques de Polyclète, de Lysippe, bientôt de Praxitèle, au Musée du Louvre, où la question de la monographie sera au centre d'une journée d'études organisée sous la direction d'A. Pasquier et de J.-L. Martinez le 24 mars 2007.
- 13 **Perspective.** *Dans le Moyen Âge roman et gothique, la mythologie de l'artiste (et sa réelle personnalité ?) balance entre l'artisan anonyme qui œuvre pour Dieu et l'artiste, dont la rare connaissance du nom surévalue le statut. Philippe Plagnieux (professeur à l'université de Franche-Comté) expose à quels types d'écueils les historiens de l'art du Moyen Âge doivent faire face, et quelles méthodologies sont alors mises en œuvre par les uns et les autres.*
- 14 **Philippe Plagnieux.** Pour la période médiévale, même si on laisse de côté le haut Moyen Âge pour ne considérer que les périodes romane et gothique (début x^e – début x^v siècles), il est évident que le problème essentiel pour la monographie d'artiste est celui de la rareté des sources, allant de pair, bien souvent, avec l'unicité ou le corpus très restreint des œuvres attribuables à une signature ou à un « Maître de... » : la monographie pour le Moyen Âge est un parcours d'équilibriste entre le problème de la

conservation des œuvres et l'absence de production sérielle... Du coup, elle fait assez peu l'objet de recherches lourdes, et reste l'apanage de chercheurs très expérimentés.

- 15 Toutefois, pour ce qui concerne la période postérieure à 1350, les documents et les œuvres conservées étant plus nombreux, certaines études monographiques peuvent tendre vers le modèle « une vie/une œuvre », plus habituel aux historiens de l'art des périodes modernes, toutefois davantage sous la forme d'articles de mise au point ou de synthèse que d'ouvrages (une étude quantitative entre articles et livres serait, en la matière, éloquente).
- 16 Pour le début de la période considérée (époque romane et début de la période gothique), on peut parfois aisément isoler un groupe d'œuvres attribuables à une même main (Gislebertus) ou à un même atelier mais sans pouvoir toujours avancer un nom (le Maître de Cabestany) ou sans que celui-ci – quand l'artiste a signé une ou plusieurs œuvres, comme Wiligelmo ou Benedetto Antelami – puisse voir nourrir sa biographie. Dans ces deux cas, outre le style, leur production permet de suivre, au mieux, un itinéraire. La plupart du temps, on possède une seule occurrence de nom sur un chapiteau, dans un livre enluminé ou une chronique. Il s'agit donc essentiellement de personnalités presque entièrement désincarnées. Même à ne considérer que les derniers siècles du Moyen Âge, mieux documentés, on ne peut guère réunir un important corpus d'œuvres assurées d'un artiste parfaitement identifié (cela est particulièrement flagrant pour les arts monumentaux mais un peu moins pour les manuscrits ou la peinture, notamment pour l'Italie). L'artiste peut être relativement bien documenté mais on ne conserve, dans la plupart des cas, que très peu d'œuvres permettant véritablement de cerner son langage stylistique et une éventuelle évolution. Ainsi, jusqu'à une époque récente, les études monographiques d'artistes furent très majoritairement l'apanage des historiens mais, dans ce cas, la monographie tendait, le plus souvent, à la simple biographie sans guère d'analyse stylistique. Cela était laissé aux historiens de l'art qui, souvent, devaient se contenter des textes exhumés puis édités de façon tronquée ou sélective par leurs collègues historiens qui traquaient avant tout des noms et des dates.
- 17 La réponse à ce problème, la pierre angulaire de l'étude monographique pour le Moyen Âge, est, en fait, l'attribution dont les limites sont, d'une part, le degré de subjectivité et, d'autre part, le regroupement sous un même « Maître » de toutes les œuvres présentant un certain nombre de traits communs, comme si, pour les périodes anciennes, l'artiste n'évoluait guère dans sa spécialité alors que pour les périodes récentes, mieux documentées, on s'évertue souvent à montrer que tel artiste n'a jamais cessé d'évoluer. Écueils inévitables pour les premiers historiens de l'art, qui devaient trouver et réunir des matériaux très majoritairement inédits, mais que doivent pouvoir éviter les actuels historiens de l'art bénéficiant de davantage de recul et de méthodologie : il faut savoir faire preuve d'une grande honnêteté intellectuelle et accepter, comme par exemple François Avril sur le Maître des Heures du maréchal de Boucicaut, dont certaines des œuvres ont été depuis attribuées au Maître de la Mazarine, de revenir sur ses propres travaux.
- 18 Du point de vue de la seule édition des textes, l'historien de l'art doit pouvoir se spécialiser, pour les périodes anciennes, dans leur lecture, ou bien travailler en étroite collaboration avec des historiens : des outils prosopographiques, à partir des sources inédites mais également dispersées dans de très nombreuses revues, doivent relancer, mais souvent ponctuellement, des monographies d'artistes (Michèle Beaulieu et Victor

Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, Paris, 1992). Toutefois, l'apport essentiel en la matière ne peut provenir que de la faculté et de la rigueur d'analyse de l'historien de l'art permettant l'établissement d'un corpus autour d'un nom. Des chercheurs comme Nicole Reynaud ou François Avril, dans le domaine des manuscrits, l'ont brillamment démontré. Toutefois, l'historien de l'art des périodes anciennes, davantage encore que ses collègues des périodes plus récentes, doit sans cesse savoir se remettre en question et ne pas s'arc-bouter sur ses positions passées ou, du moins, dépassionner le discours : les articles et réponses d'articles récents sur l'identité du Maître de Moulins constituent assurément un cas d'espèce pour nourrir un débat sur la monographie d'artiste durant la période médiévale. Au fond, concevoir la monographie d'artiste comme un modèle dynamique intellectuel, comme un élément de rebond, poser toutes les questions possibles à un artiste, même si celui-ci demeure anonyme, regarder l'œuvre et la remettre au centre, tel est l'avenir de la monographie, dont on pourrait dire qu'elle est un modèle idéal dans un questionnement.

- 19 **Perspective.** *De tout autres problèmes paraissent posés pour des productions artistiques qui mettent en jeu une « création » qui oscille entre activité d'amateur et exploitation presque industrielle : le cas de la photographie, dont la pratique invite plus que jamais les chercheurs à interroger autant les conditions économiques, commerciales, techniques qu'artistiques, en est exemplaire. Sylvie Aubenas, conservatrice en chef au Département des estampes de la Bibliothèque nationale de France, énonce quelques-uns des enjeux de l'exercice monographique lorsqu'il prend la photographie pour objet.*
- 20 **Sylvie Aubenas.** Écrire la monographie d'un photographe du XIX^e siècle pose des questions méthodologiques de toutes sortes. D'abord la définition même du photographe : sans entrer dans des détails qui nous entraîneraient hors du sujet, le statut du photographe est vague durant tout le XIX^e siècle et ne saurait suffire pour définir l'objet de l'étude. Très souvent les photographes ont eu plusieurs activités successives ou ont pratiqué la photographie parallèlement à une occupation principale : peintre, architecte, ingénieur, écrivain, etc. Prenons un exemple : Maxime Du Camp (1822-1894) pratique la photographie au Moyen-Orient lors d'un périple effectué avec son ami Flaubert de 1849 à 1851. Il en rapporte près de 200 prises de vue dont la publication fait grand bruit, qui attirent l'attention de Napoléon III et lui valent la légion d'honneur. Jamais plus après cette expérience il ne touchera un appareil de photographie. Ces images constituent pourtant une étape importante dans l'histoire de la photographie de voyage. Mais Maxime Du Camp est avant tout un homme de lettres, un journaliste, et sa pratique de la photographie ne saurait représenter qu'un chapitre dans sa vie. Une monographie de Maxime Du Camp ne saurait donc, quelle qu'elle ait pu être l'importance de son apport à la photographie, être définie comme une monographie de photographe. On pourrait citer d'autres exemples tout aussi parlants, parmi lesquels certains grands noms de la photographie : Girault de Prangey, Léon de Laborde, Édouard et Benjamin Delessert, Robert de Montesquiou, Henri Rivière, Degas, Zola, Lewis Carroll, et même Niépce, Daguerre et Nadar dont les activités extra-photographiques sont essentielles.
- 21 Ensuite, si les archives et les sources sont abondantes au XIX^e siècle, elles manquent pour les photographes, là où en général elles sont importantes pour les peintres et les sculpteurs : très peu de texte de critiques, aucune information dans les catalogues de salons ou dans les catalogues de vente ; les photographes ne fréquentent pas non plus les établissements producteurs d'archives, qu'ils assurent une formation spécifique

comme l'École des beaux-arts, ou d'étape comme la Villa Médicis. Car la profession n'est pas structurée, organisée, reconnue dans les institutions qui régissent les activités artistiques. On doit se satisfaire de documents d'archives (état civil, cadastre, registres de commerce, commandes officielles, actes notariés), de quelques périodiques spécialisés, quelques expositions, quelques mémoires et correspondances. Peu de photographes ont laissé de véritables fonds d'archives : Nadar bien sûr, Alphonse Poitevin, Charles Nègre, Étienne-Jules Marey, mais ils font plutôt figures d'exceptions. Reconstituer la vie de Gustave Le Gray, Édouard Baldus, Charles Marville, Eugène Atget relève d'un travail extrêmement difficile, long et ingrat. Beaucoup de lacunes demeurent dans la vie de ces auteurs aujourd'hui célèbres et reconnus. Le désintérêt pour la photographie du XIX^e dans les deux premiers tiers du XX^e siècle a contribué à laisser perdre les témoignages, détruire et disperser les documents.

- 22 Autre difficulté : assortir la biographie d'un catalogue raisonné. La production d'un photographe est pléthorique, elle se chiffre souvent en milliers, voire en dizaines de milliers d'images. Souvent elle est inégale : Disdéri, l'inventeur du portrait-carte de visite, a eu un atelier commercial en vogue durant le Second Empire qui a produit environ 70 000 portraits. Certains sont très intéressants esthétiquement (le portrait de la princesse de Metternich a servi de modèle à un petit tableau de Degas), beaucoup sont répétitifs et souvent réalisés par des assistants. Publier l'ensemble serait indigeste, faire une sélection n'est pas satisfaisant non plus car les critères de choix sont affaire de mode et très subjectifs. Personne n'a jamais publié non plus les 9000 clichés d'Atget ni les milliers de portraits de Nadar. Actuellement on ne peut recenser que quelques catalogues raisonnés : Eugène Cuvelier, Julia Margaret Cameron, Henri Le Secq, Hippolyte Bayard, Olympe Aguado...
- 23 À cela s'ajoute qu'une grande partie de l'œuvre demeure inconnue : photographies conservées par les descendants ou encore dans des collections privées souvent inaccessibles, œuvres non cataloguées par les musées, les bibliothèques, les institutions très variées où elles se trouvent souvent du fait de hasards qui les rendent difficiles à repérer. Beaucoup de clichés ne sont pas non plus identifiés. Établir le catalogue raisonné d'un photographe demanderait de publier chaque année un volume de supplément.
- 24 Ces difficultés sont évidemment stimulantes : malgré l'abondance des études universitaires et des publications depuis une génération, en dépit de l'action d'institutions comme le Musée d'Orsay, la Bibliothèque nationale de France, le Metropolitan Museum of Art, le J. P. Getty Museum, le travail à accomplir reste colossal.
- 25 **Perspective.** *Comment l'outil monographique joue-t-il dans une situation d'« anomie » artistique (Bourdieu) où la notion d'auteur et d'œuvres a éclaté ? La question de la monographie d'artistes des XX^e et XXI^e siècles subit encore d'autres évolutions et se heurte à d'autres contraintes. Peut-être touche-t-on de près la crise qui frappe ce genre d'exercice et qui oblige aussi à le repenser : évolutions, contraintes et nouvelles orientations qu'Éric de Chassey (professeur d'art contemporain à l'université de Tours) présente ici.*
- 26 **Éric de Chassey.** Le genre de la monographie ne posait pas de problème particulier pour les artistes du XX^e siècle tant que l'histoire de l'art était envisagée téléologiquement. Il suffisait de déterminer quels étaient les « grands artistes » (des hommes occidentaux, sauf exception, qui auraient permis une « avancée »), et l'on pouvait leur appliquer un schéma passant de la formation à une période où l'originalité est atteinte par des œuvres créant un événement et déterminant la reconnaissance de

l'artiste (ce que l'historiographie américaine a nommé *breakthrough years*), suivie de la période « classique », conclue par un déclin ou au contraire une floraison tardive.

- 27 Ce modèle, s'il est loin d'être éteint, est entré en crise, en même temps que la notion d'auteur, que celle d'originalité ou celle d'un sens de l'histoire. Il a été repensé, même si le lien monographie/catalogue raisonné existe toujours, et a rendu particulièrement contestable le triptyque canonique : la biographie – l'œuvre – la fortune critique. Cela n'a pas empêché les monographies et les biographies d'artistes de fleurir, ces dernières s'appliquant même à des personnages dont les vies n'offrent pourtant guère de relief (comme Matisse). C'est que le travail monographique est lié à la promotion de l'artiste, à un palmarès (« les 100 artistes principaux. »), bref à l'activité d'un milieu culturel et marchand, au moins autant qu'à des soucis scientifiques. En effet, l'effondrement des idéologies de l'avant-garde a largement laissé la place à la pression du marché et de l'audience.
- 28 L'établissement de catalogues raisonnés reste une des principales conséquences de cette situation, la spécificité de la période considérée étant que ce sont parfois les artistes eux-mêmes qui en assurent la supervision ou qui choisissent la personne qui va porter leur « récit autorisé » (pour citer Jean- Marc Poinot). Il en va de même pour l'activité critique monographique dans les périodiques. On assiste même à l'apparition de monographies portant sur des artistes qui avaient remis en cause le statut d'auteur (comme Sherrie Levine, qui reproduit des œuvres emblématiques de Walker Evans, ou Cindy Sherman) - mais qui n'avaient jamais cessé de faire l'objet d'expositions monographiques - voire sur des artistes du XIX^e ou du XX^e siècle que l'on est conduit à « inventer » (photographes de studio, architectes de la quantité, artistes sans œuvres). La difficulté est plus patente dans le cas des études monographiques qui suivent le modèle de l'avant-gardisme moderniste alors que l'artiste valorisé a poursuivi une carrière consistant à réaliser ce qu'on identifie généralement comme des pastiches et des copies (Arshile Gorky, par exemple).
- 29 Si écrire et montrer des monographies reste une option, celle-ci n'a d'intérêt et ne peut être libre vis-à-vis des demandes du marché et de la publicité (qui ne sont pas en soi des éléments négatifs) qu'à condition de prendre en compte la crise mentionnée ci-dessus et ses répercussions continues.

INDEX

Keywords : speech, writing, historiography, monographic writing, sources, mythology, artist, award, methodology, archives, tool, record

Index chronologique : ANTIQUITÉ, MOYEN ÂGE, 1900, 2000

Mots-clés : discours, écriture, historiographie, écriture monographique, sources, mythologie, artiste, attribution, méthodologie, archives, catalogue raisonné, outil, palmarès

AUTEURS

SYLVIE AUBENAS

Historienne de l'art

ERIC DE CHASSEY

Historien de l'art

MICHEL LACLOTTE

Ancien président-directeur du musée du Louvre

NABILA OULEBSIR

Maître de conférences à l'Université de Poitiers

PHILIPPE PLAGNIEUX

Historien de l'art

AGNÈS ROUVERET

Historienne de l'art