



Perspective

Actualité en histoire de l'art

4 | 2006

La monographie d'artiste

Un type de discours et sa production/diffusion

Isabelle Balsamo, Jean-François Barielle, Christian Besson, Geneviève Bresc-Bautier, Jean Galard et Rodolphe Rapetti



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/10469>

DOI : [10.4000/perspective.10469](https://doi.org/10.4000/perspective.10469)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 513-517

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Isabelle Balsamo, Jean-François Barielle, Christian Besson, Geneviève Bresc-Bautier, Jean Galard et Rodolphe Rapetti, « Un type de discours et sa production/diffusion », *Perspective* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/10469> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.10469>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Un type de discours et sa production/diffusion

Isabelle Balsamo, Jean-François Barielle, Christian Besson, Geneviève Bresc-Bautier, Jean Galard et Rodolphe Rapetti

- 1 Comment le discours savant de la monographie d'artiste s'articule-t-il avec sa visualisation dans l'espace public ? Dans quelle mesure les événements culturels (expositions ou publications d'ouvrages), les ouvrages destinés au grand public, du service éducatif à l'université, orientent-ils un mode de pensée et d'écriture de l'histoire de l'art ? La demande culturelle, les modalités actuelles de diffusion du savoir et les lois du marché permettent-elles de respecter les exigences d'une production scientifique ?
- 2 Définie dans son acception générique comme une « étude complète et dé-taillée qui se propose d'épuiser un sujet précis et relativement restreint » (dictionnaire Robert), la monographie s'impose rapidement en histoire de l'art, depuis les *Vies* de Giorgio Vasari, qui associent vie et œuvre. Cet outil intellectuel spécifique, caractérisé par une démarche et une approche particulières, suscitant des attentes qui lui sont propres, devient entre le xvii^e et le début du xx^e siècle la forme éditoriale principale du discours en histoire de l'art, et aussi souvent de l'enseignement. La monographie d'artiste, en effet, dans sa triple dimension biographique, iconographique et critique, est un genre particulièrement codifié, qui trouve au cours du xx^e siècle, avec les grandes expositions qui rythment le calendrier des musées, ses réalisations les plus luxueuses.
- 3 Mais si le terme de monographie renvoie souvent, spontanément, à l'idée d'un ouvrage grand format richement illustré, de nombreuses déclinaisons du genre voient le jour parfois dans des contextes *a priori* moins porteurs. Aussi est-il permis de s'interroger, à l'heure où les expositions monographiques connaissent un retentissement médiatique de plus en plus important, sur la vitalité des publications de monographies d'art et les perspectives éditoriales variées que cet engouement pour les « gros » ouvrages tend à masquer. Qu'en est-il de l'influence, que d'aucuns dénoncent comme un diktat, de l'« événement » sur l'actualité éditoriale ? Quelle est l'incidence respective de la pratique

des auteurs et des attentes des lecteurs sur l'élaboration du « produit éditorial » qu'est devenue la monographie d'artiste ?

Un modèle canonique et ses déclinaisons

- 4 L'offre éditoriale abonde en monographies d'artistes célèbres dont le renom est à même de susciter l'intérêt d'un public acquis. Expositions et ouvrages imprimés tentent de répondre à une attente traditionnelle du public, désireux de voir représentées la vie et l'œuvre d'un artiste dans leur totalité. D'où le phénomène de prolifération éditoriale à l'occasion des expositions, et la dépendance qui peut s'installer chez les éditeurs vis-à-vis d'un calendrier événementiel, souvent lié aux dates anniversaires. S'agissant des attentes du public, Jean-François Barielle note que le lecteur reste fidèle au modèle vasarien linéaire, c'est-à-dire une monographie sous la forme d'un livre grand format placé sous la double égide du nom de l'auteur et de celui de l'artiste, si possible tous deux connus... Le *Léonard de Vinci* de Daniel Arasse en est un des exemples les plus paradigmatique . En ce sens un ouvrage monographique, une fois sorti de son contexte de publication, reste avant tout un livre, fruit du travail d'un éditeur et d'un auteur et destiné à un public différencié. Un autre aspect imposé de l'exercice monographique serait une iconographie riche et conséquente – attente de plus en plus difficile à satisfaire, compte tenu des problèmes qui se posent actuellement en matière de droit des images.
- 5 Mais si le public reste fidèle à ce modèle quasi momifié, les auteurs et éditeurs proposent à présent une importante variété de déclinaisons du genre. Des maisons comme Taschen, Gallimard ou encore Electa ont lancé des collections qui s'éloignent de ce modèle, ouvrant le genre à un public moins cultivé mais aussi plus jeune (voir les collections « Découverte » chez Gallimard, « Abécédaire » chez Flammarion) ou privilégiant une approche nouvelle liée aux sciences sociales à des problématiques en rapport avec la réception des œuvres ou encore le contexte historique. De fait, certaines expériences récentes tendent à déconstruire ce modèle canonique de la monographie d'artiste : en témoigne l'apparition de collections fondées sur la confrontation de l'œuvre aux critiques ou aux sources (série « Le Journal de... » chez Hazan). Par ailleurs, les incursions récentes de certains historiens de l'art dans le champ de la monographie vont dans le sens d'une plus grande problématisation de l'œuvre des artistes, au-delà de la simple revue chronologique d'une carrière, peut-être en partie sous l'impulsion des traductions d'ouvrages étrangers (les *Courbet* de Clark et de Fried, les *Rembrandt* d'Alpers ou de Schama). Monographies thématiques, croisées, sont ainsi autant d'innovations éditoriales à même de « casser » le modèle monographique linéaire traditionnel.
- 6 Logiquement, les maisons d'édition d'art se dirigent peu à peu vers des politiques éditoriales « mixtes », qui prennent en compte ce constat de la diversification du genre. Les éditions Hazan, par exemple, tout en restant fidèles au modèle de la monographie classique (un titre par an environ, compte tenu de la longueur du travail et du coût d'obtention des images), publie diverses déclinaisons de ce modèle, sous la forme de titres organisés plus spécifiquement autour des écrits des artistes ou du souhait des commanditaires. D'autres éditeurs prospectent encore pour créer de nouvelles approches du genre : dossiers sur de petits nombres d'œuvres ou monographie d'œuvre (collection « Solo » aux éditions du Louvre), portraits croisés qui mettent en valeur les

liens de filiation créatrice entre les artistes (Matisse et Picasso au Grand Palais en 2002-2003 ; Cézanne et Pissarro, avec l'exposition au Musée d'Orsay en 2006).

- 7 Au Louvre, une politique éditoriale originale a vu le jour, marquée par cette nécessaire amplification de la rétrospective traditionnelle : des impératifs pédagogiques et scientifiques nouveaux rentrent en ligne de compte (publications destinées au jeu- ne public, actes de colloques qui permettent d'élargir le sujet [*Pajou et ses contemporains, Clodion et la sculpture du XVIII^e...*] ou conférences publiées en marge des expositions). Il s'agit là, selon Jean Galard, d'un accompagnement normal et concerté de l'actualité du musée : il n'y a pas de relation de dépendance entre publication et événement, il s'agit avant tout pour l'éditeur de répondre à une attente particulière du public en publiant des ouvrages à l'utilité didactique avérée. D'où la politique actuelle des grands musées qui consiste à multiplier les déclinaisons éditoriales de travaux monographiques, sous forme électronique par exemple.
- 8 Il faut également faire la part des choses entre les attentes du grand public et celle des spécialistes, et ne pas oublier les pratiques nationales : ainsi la France entretient-elle une certaine tradition de la monographie « anonyme » qui compile les textes de nombreux auteurs dans le creuset monographique. à l'inverse, les pays anglo-saxons associent plus systématiquement une étude à un auteur et ce type de discours s'explique en partie par le rôle important des presses universitaires. En Italie, les banques régionales soutiennent les publications de monographies traditionnelles sur des artistes locaux.

Les aléas d'un genre

- 9 Pour les artistes moins reconnus et étudiés ou les arts réputés plus « difficiles », le marché est plus réduit : la sculpture qui offre nécessairement moins de couleurs fournit des ouvrages *a priori* moins attractifs... Les monographies dans ces domaines sont surtout le fait d'éditeurs indépendants, qui survivent difficilement, ou de petits musées (le musée de Dole pour la sculpture, par exemple) : si elles sont fréquemment innovantes dans leur délimitation du sujet, elles peuvent rester assez traditionnelles dans leur genre. En outre, la pression du coût sans cesse croissant de l'iconographie (entre autres parce que les institutions doivent obéir de plus en plus à une logique strictement économique) conjuguée aux critères de rentabilité financière posés par l'éditeur tend à réduire considérablement la prise de risque intellectuelle. Ainsi Geneviève Bresc-Bautier déplore-t-elle que les auteurs de monographies en soient réduits à se cantonner à l'exploration du « cimetière » d'artistes déjà maintes fois prospecté. De fait peu de maisons d'éditions acceptent, comme Arthéna, de publier des monographies sur des artistes peu ou mal connus.
- 10 S'agissant du catalogue d'exposition lui-même, il navigue souvent entre la monographie, l'essai critique et la juxtaposition de notices. Quant à la question du « diktat de l'événement », le débat qu'elle suscite n'est peut-être pas totalement justifié : l'événement a le mérite de faire vendre des monographies qui ne trouveraient pas sans cela leur lectorat. Et si l'exposition monographique se pose presque aujourd'hui comme un style à part entière, c'est parce que, outre les attentes d'un large public, elle rassure également les organisateurs, préoccupés de rentabilité, et les élus, sou- cieux de retombées médiatiques. Ainsi, à la Réunion des musées nationaux, les pro- positions portant sur des expositions monographiques recueillent bien plus facilement l'aval des

commissions d'examen des projets : une exposition comme *La mélancolie* a mis du temps à être acceptée – et on sait pourtant le succès qu'elle a remporté...

- 11 Cela dit, l'exposition dite monographique, et le catalogue qui l'accompagne, constituent rarement une présentation exhaustive de l'œuvre d'un artiste : très volumineuse, elle est nécessairement partielle (signalons toutefois quelques exceptions comme le catalogue *La Hyre* de Jacques Thuillier et Pierre Rosenberg publié par Skira ou l'exposition sur Antonello de Messine à Rome). Elle est donc à la fois rassurante et frustrante pour le public. Et tout comme la monographie, la typologie de l'exposition monographique a évolué, souligne Rodolphe Rapetti ; une muséographie spécifique est perçue aujourd'hui comme une nécessité, le catalogue a gonflé et est devenu un livre à part entière, tout en devant justifier de son utilité et de la pertinence des commentaires qu'il propose. Ainsi, le catalogue raisonné, qui apparaissait naguère comme le seul support légitime de la monographie, est-il aujourd'hui plus que jamais contesté dans son monopole. De nouveaux modes de publication (électronique par exemple, notamment lorsqu'un catalogue très volumineux devient trop coûteux à reproduire) voient le jour ainsi que des ouvrages plus attractifs, aussi par leur variété intellectuelle. Pour sortir le public traditionnel et la monographie des sentiers battus, ces nouveaux supports s'imposent comme des solutions originales et souvent moins onéreuses.

Le cas particulier des monographies d'artistes vivants

- 12 La situation en ce qui concerne l'art et les artistes vivants est particulière. La monographie (catalogues ou ouvrages) y est souvent conçue comme un objet en soi, dans l'élaboration duquel les maisons d'édition, les commissaires, mais aussi les artistes eux-mêmes ont un rôle déterminant à jouer, car ils tendent à façonner le goût du public pour la reconnaissance des auteurs ou des artistes. Les maisons d'éditions, assez diversifiées, sont de fait souvent nées de centres d'art. Pour Christian Besson, il est nécessaire d'envisager la monographie d'artiste en art contemporain comme le produit de stratégies croisées : stratégies des artistes ou des auteurs, stratégies éditoriales des centres d'art, examinées à l'aune des bénéfices que ces acteurs retirent respectivement des publications. Des politiques éditoriales originales se construisent ainsi par petites touches : le CAPC de Bordeaux, par exemple, a fait le choix de créer une ligne graphique commune à toutes ses publications, contrairement à la plupart des centres d'art qui modifient leur approche à chaque projet. Certains centres d'art finissent par donner le jour à de véritables maisons d'édition, telles les Presses du Réel, nées à Dijon en 1988, qui possèdent la compétence requise pour transformer le travail d'un historien de l'art en livre. Dans certains cas même, ce sont ces maisons d'éditions qui soumettent un projet de publication monographique, à l'origine ensuite d'une exposition (ce qui se fait à Angers ou Saint-Étienne). Les publications récentes attestent d'ailleurs d'une tendance : ces maisons publient de plus en plus de gros livres disjoints des expositions, mais qui conservent quelque chose de la structure du catalogue, enrichi d'un appareil critique solide, d'illustrations ou de données bio-bibliographiques. Ces institutions se regroupent aussi fréquemment pour publier des ouvrages visant à soutenir des artistes, ouvrages plus conséquents que les catalogues d'exposition devenus inopérants pour cela. Mais là aussi la demande du public pousse parfois à produire des livres un peu stéréotypés.

- 13 Face à l'éditeur, l'attitude des auteurs et des artistes contemporains fait l'objet de stratégies plus difficiles à décrypter : dans certains cas, il est même difficile de distinguer entre l'intervention de l'artiste et la responsabilité de l'auteur critique ou scientifique comme dans le cas des différents ouvrages sur ou de Felice Varini... ce qui amène à s'interroger sur la catégorie dans laquelle on doit classer le livre. Voire, comme dans *Varini au musée*, avec Xavier Barral et André Morin, des textes qui disparaissent même presque derrière l'iconographie... Comme si faire de l'histoire de l'art, c'était seulement « comparer des images », selon le mot de Warburg. Quels sont les bénéfices de ces stratégies croisées ? Quelle reconnaissance recueille l'institution qui publie l'ouvrage d'un artiste-auteur ? La même question se pose en ce qui concerne le catalogue d'exposition à la française, qui suppose souvent l'anonymat : est-il ou non favorable à la reconnaissance du travail de l'artiste ? Mais si ces évolutions contribuent à brouiller les contours du genre, de telles publications coexistent encore avec de vrais ouvrages d'auteurs, des ouvrages complets qui articulent histoire biographique, perspective critique et iconographie complète d'une œuvre.
-

RÉSUMÉS

Autour du problème de la diffusion de la monographie et de l'interaction avec la recherche et l'écriture, le deuxième débat a réuni producteurs (directeurs de collection, éditeurs, responsables d'administrations culturelles), médiateurs (directeur de services culturels), des personnes qui sont souvent aussi elles-mêmes des chercheurs et des auteurs... Isabelle Balsamo (conservateur général du patrimoine, Direction de l'Architecture et du Patrimoine) modérait une table ronde avec Geneviève Bresc-Bautier (conservateur général du patrimoine au Département des sculptures du Musée du Louvre), Jean-François Barielle (directeur des éditions Hazan), Christian Besson (professeur d'histoire de l'art à la Haute école d'art et de design de Genève) et Jean Galard (philosophe, ancien responsable du service culturel du Musée du Louvre) et Rodolphe Rapetti (conservateur général du patrimoine, adjoint au Directeur des musées de France). *Perspective* publie un résumé de ce débat.

INDEX

Mots-clés : diffusion, savoir, genre, produit, édition, expositions monographiques, ouvrages monographiques, vulgarisation, public, musée, livre, stratégie, commerce

Keywords : diffusion, knowledge, type, product, edition, monographic exhibition, monographic book, popularization, public, museum, book, strategy, business

Index géographique : France

Index chronologique : 1900, 2000

AUTEURS

ISABELLE BALSAMO

Conservateur général du patrimoine, Direction de l'Architecture et du Patrimoine

JEAN-FRANÇOIS BARRIERE

Directeur des éditions Hazan

CHRISTIAN BESSON

Professeur d'histoire de l'art à la Haute école d'art et de design de Genève

GENEVIÈVE BRESC-BAUTIER

Conservateur général du patrimoine au Département des sculptures du Musée du Louvre

JEAN GALARD

Philosophe, ancien responsable du service culturel du Musée du Louvre

RODOLPHE RAPETTI

Conservateur général du patrimoine, adjoint au Directeur des musées de France