



Perspective

Actualité en histoire de l'art

4 | 2006

La monographie d'artiste

Le sujet dans l'histoire

Laurence Bertrand Dorléac



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4217>

DOI : [10.4000/perspective.4217](https://doi.org/10.4000/perspective.4217)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 499-502

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Laurence Bertrand Dorléac, « Le sujet dans l'histoire », *Perspective* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4217> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4217>

Le sujet dans l'histoire

Proust s'en prenait déjà à Sainte-Beuve et, comme Mallarmé et Valéry, il pensait qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui qui se manifeste dans les habitudes, la société ou le vice des hommes. La question vaut aussi pour les œuvres d'art et les monographies dignes de ce nom évaluent inlassablement le statut du sujet dans l'histoire. Au moment où l'on devrait avoir pris acte depuis longtemps des acquis de l'histoire des *Annales* et à l'heure où les *gender studies* se multiplient, la monographie intègre de nouveaux paramètres qui minent en particulier le vieux fétichisme de l'artiste en génie libre, forcément mâle et dominant. Il n'empêche, le goût de notre époque est aux *success stories* avec ses attributs navrants : plate chronologie, anecdotes, psychologie de bazar. Les biographies sont un genre commercialement gagnant où triomphe rarement l'originalité, et l'édition flatte généralement l'inventaire de personnalités déjà connues servies par des auteurs qui multiplient à l'envi les feuillets en regrettant sans doute de ne pouvoir redonner une vie entière, au jour le jour, en oubliant le principal. Rémi Labrusse dans son récent *Miró* en a tiré le parti pris inverse en finissant son magistral essai par dix-huit pages d'« une vie (récit) », placée dans les « appendices », comme si toute biographie était impossible sans trahir son vrai sujet.

Si l'œuvre est au centre, au détriment de la biographie ordinaire de l'artiste considérée comme sans intérêt, c'est que l'on s'est habitué à penser l'auteur comme agi et finalement dépassé par son œuvre, et si l'on réussit aujourd'hui des monographies qui allient tant d'éléments de réflexion, c'est que des générations ont jadis condamné la bêtise d'un genre rendu infertile. Davantage depuis l'après-guerre, ne serait-ce qu'avec la thèse de Fernand Braudel, en 1947, présentée par son directeur, Lucien Febvre, comme une véritable rupture historiographique – elle ne serait pas sans conséquence sur l'ensemble des sciences humaines, y compris l'histoire de l'art. Elle avait pour sujet « la Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II » et le libellé lui-même était révolutionnaire : dans la tradition de l'école méthodique, le titre et la démarche auraient plutôt dû mettre en valeur l'homme politique. On sait moins que ce détournement avait été suggéré par Lucien Febvre lui-même quand il avait dit à son élève : « Philippe II et la Méditerranée », beau sujet mais pourquoi pas « la Méditerranée et Philippe II » ?

Le dirigeant politique ne serait donc plus l'idole mais l'espace, hissé au rang de personnage central, et trois temps ramèneraient les hommes au niveau de leur pauvre destin de rouages agis et ballotés dans le cycle de la longue durée des déterminations géographiques, puis de l'économie, puis du temps court de l'histoire politique. On en oublie que la première génération de fondateurs de l'école des *Annales* a produit des biographies et non des moindres, à commencer par *Luther* de Lucien Febvre, et l'on se souvient surtout de la seconde, qui l'a remise en cause au profit de nouveaux modèles en supposant une histoire presque sans nom propre – le rêve par ailleurs d'un Wölfflin en histoire de l'art. C'est que les hommes en héros ne suffisaient plus à éclairer les processus historiques, l'histoire téléologique avec

sa galerie de grandes figures non plus. C'en était fini de l'idéologie édifiante et optimiste qui faisait rimer le progrès avec la célébration de ses grands hommes, artistes compris. Les années 1960 allaient entériner la mort du sujet et de l'auteur amorcée dès l'après-guerre. Dans toutes les sciences humaines, le marxisme, l'anthropologie, la psychanalyse, le structuralisme et la nouvelle critique bouleversaient les conditions même du récit. Il faut se pencher à nouveau sur la pensée de Lévi-Strauss, Barthes, Lacan, Bourdieu, Deleuze et de bien d'autres, pour saisir à quel point toute une génération en a eu assez de la figure du héros paternel tout en réclamant une révolution héroïque en politique. Il faut relire à cet égard le fameux texte fondateur de Roland Barthes sur la mort de l'auteur en 1968 et « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Michel Foucault, un an plus tard : les structures sociales ou l'inconscient parlaient à la place du sujet livré au gouffre de l'automatisme de son discours et de son action.

Le *Linguistic turn* puis le *New Historicism* ont formulé plus récemment de nouvelles questions qui n'ont pas mis fin au puissant retour de balancier en faveur du *sujet* dans les œuvres et dans les textes. Encore faut-il nuancer la formulation car ce *retour* comprend le plus souvent les vertus découvertes précédemment. En 1996, le *Saint Louis* de Jacques Le Goff n'est pas exempt de son expérience d'historien des *Annales* et la diversité des pratiques ne devrait pas occulter le goût répandu d'une histoire « totale » jamais aboutie mais toujours fixée en guise d'horizon d'attente. La monographie serait désormais dans ce projet le moment crucial où l'on pourrait au mieux poser tous les problèmes de méthode que l'on veut.

Rappelons-nous le *Portrait* d'Annibal Carrache de Roberto Zapperi (1989, traduction en 1999), ou le succès d'*Enquête sur Piero della Francesca* de Carlo Ginzburg (1981, traduction en 1983), qui dépassait de loin les milieux de l'art. C'est que l'époque devenait propice alors qu'un peu avant, en 1973 encore, Tim Clark et son *Courbet* n'avaient pas eu en France la traduction ni la réception qu'ils méritaient – c'était pourtant un bel exemple de monographie stimulante, dépassant le cas du peintre pour évaluer les conditions d'une révolution sociale et du regard. Or, si Thomas Schlessler annonce aujourd'hui la réévaluation du travail de Tim Clark, c'est que les temps ont changé et que toutes les biographies profiteront du mouvement en faveur du genre qui a succédé à son purgatoire jusqu'au début des années 1980. À ce moment-là, même l'historien des structures a crié famine en voulant revenir à l'ogre de la fable car, comme disait Marc Bloch, l'historien sait que là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier.

Le retour en force du sujet était d'autant plus fatal que la théorie de l'œuvre orpheline avait fait des émules qui ne valaient généralement pas les maîtres, ils avaient ossifié l'ensemble au point d'en exclure tout désir au profit des codes. Le retour du refoulé profita donc au « je » mais avec son misérable tas de secrets et tous les errements de l'auteur rentré en majesté. C'était passer du génie de l'artiste qui brûle les pages de l'histoire de l'art au point de rendre quasi-impossible toute distance, au génie de l'auteur qui impose son goût du moment et se prend volontiers pour un juge intraitable voire pour un moraliste. La chose n'est pas nouvelle : Aristoxène de Tarente, le premier biographe connu, quatre siècles avant Jésus-Christ, dénonçait déjà les gestes du philosophe et les jugeait plus significatifs que sa pensée. Il n'est pas rare aujourd'hui de voir remise en cause une œuvre au nom des « dérivés » de son auteur et l'on voit se multiplier les biographies psychologiques et ordinaires qui se veulent explicatives. Le XIX^e siècle avait été friand des signes qui auraient figuré l'expérience de l'artiste dans la vie : on observe aujourd'hui les dégâts de l'interprétation du moi de l'artiste préféré à son œuvre, quand bien même un Meyer Shapiro avait mis en garde contre l'audace de Freud qui n'avait pas échappé aux exagérations de l'interprétation de la vie et de l'œuvre de Léonard de Vinci.

La propension à vouloir appliquer au passé les modèles de notre modernité devrait avoir ses limites. À cet égard aussi, ce numéro voudrait condamner les facilités, en particulier le présupposé qui vise à faire débiter trop radicalement la monographie avec l'émergence de l'individu moderne et le souci de soi. Dans l'Antiquité même, l'identité individuelle devient « personnelle » après le second siècle après Jésus-Christ, après débats et diffusion de la chrétienté, et si la notion de biographie ne peut être appliquée selon nos conceptions actuelles, la monographie d'artiste est déjà virtuellement présente dans les traités antiques. Pline l'Ancien, dans son *Histoire naturelle*, consacre aux peintres et aux sculpteurs des notices qui seront reprises par des auteurs comme Vasari, toujours cité comme le grand précurseur de la biographie en histoire de l'art. Les effets d'originalité nés en particulier du désir des commanditaires de se distinguer invitent à croire en l'individu qui crée la différence des formes et la variété des façons de faire. Ce que l'on nomme le « miracle grec » ou « la révolution grecque » recouvrent ainsi la naissance d'une autonomie relative de l'artiste et de l'art, même si les avis sont encore partagés, entre les « modernistes » (derrière J. J. Winckelmann) et les « primitivistes » qui soulignent la contrainte de l'anonymat (avec Jacob Burckardt).

C'est aussi notre modernité qui oblige à penser la pratique monographique autrement. En photographie, en particulier, la définition même de l'auteur est douteuse et Sylvie Aubenas montre bien que le catalogue raisonné, fondement de toute monographie, perd de son sens tellement se multiplient les tirages et donc les images et la notion d'original. Là encore, l'intérêt de la monographie serait de poser de bonnes questions à son auteur, pour chaque artiste différemment, puisque chaque œuvre réclame des outils d'analyse à sa mesure. Évaluer la nature, la place, l'action d'un individu serait une façon de parler d'une totalité, puis, pour reprendre la belle expression de Francis Haskell, de la norme et du caprice, de la société et de l'artiste. Nous connaissons la définition élémentaire du *Petit Robert* : la monographie est une « étude complète et détaillée [qui] se propose d'épuiser un sujet précis relativement restreint ». Il faut la délaissier au profit des pratiques et il en ressort que la monographie d'artiste est moins en crise aujourd'hui que volontiers mise en crise, dans l'espoir de sortir d'un modèle devenu rigide depuis les *Vite* de Vasari qui liaient la vie et l'œuvre de façon inédite.

Enfin, si l'on venait à douter de la puissance monographique quand on la détourne de ses convenances, il faudrait relire le petit livre de Roland Barthes sur Michelet, publié la première fois en 1954. L'auteur use du genre en écartant une histoire de sa vie et même de sa pensée ou bien une explication de l'une par l'autre. Il l'a dit : il a seulement voulu rendre à cet homme sa cohérence et retrouver « un réseau organisé d'obsessions ». Le résultat est qu'il a sans doute écrit l'un des meilleurs livres sur Michelet, le plus net à sa façon bien que le plus emballé. Il a réinventé un individu de manière d'autant plus flamboyante qu'il lui parlait au-delà de l'impassibilité qui devrait en théorie fonder tout récit historique. Ce mangeur d'histoire l'inspirait en effet au-delà du raisonnable et comme l'on n'écrit jamais une biographie sans parler de soi, Barthes prenait l'historien par la maladie, la migraine, les nausées, les vertiges et les oppressions. Comme Michelet qui préfère au malaise du cheminement l'euphorie du panorama, il a préféré le tableau de gloire au calvaire du récit en réduisant au maximum la chronologie. Il a bien ressuscité un mort avec la puissance d'écriture d'un vivant dont l'histoire n'est pas la spécialité mais la passion d'un moment. Il a péché aussi par excès mais on comprend avec lui ce qu'il faut retenir de l'historien romantique qui n'arriva pas à son histoire totale ni à se départir de ses engagements idéologiques.

Michelet n'eut d'ailleurs pas le goût de la biographie, on le voit bien quand il parle des œuvres d'art et des monuments et puisque le seul personnage qu'il aimait vraiment était le peuple entier dont il fixa la puissance et le malheur en son milieu quotidien. Il lui inventa des sujets refoulés : la maladie, les sentiments, l'alimentation, le sexe. Il se crut le premier à parler des Français et de la France comme d'une personne remise en leur contexte. Il ne fut pas le seul ni le dernier, et d'une certaine façon tous les grands biographes mélangent le héros à son monde au point que le lecteur à la fin se demande s'il a envie d'en apprendre davantage encore sur son personnage ou sur son époque. Finir en exhumant Roland Barthes est une façon de poser la question de la diversité sinon des contradictions de l'écrivain : son *Michelet* est publié en 1954 or, une quinzaine d'années plus tard, il annonce que la naissance du lecteur ne pourrait naître que de la mort de l'auteur. Au moment où tout le monde pouvait le comprendre et même l'accepter, c'était afficher la disparition du sujet en tant que génie et rencarder pour de nombreuses années le genre biographique. Avec le recul, nous savons qu'il n'en resterait pas là et qu'il ferait de nouveau volte-face en écrivant son *Roland Barthes par lui-même* en 1975.

D'une certaine façon, Barthes allait incarner toutes les métamorphoses des sciences humaines dans la seconde partie du xx^e siècle. Nous sommes encore dans cette liberté-là, chèrement acquise dans les révolutions de l'après-guerre, quasiment oubliées en apparence, pour alimenter au fond tous les récits importants et ce que Jacques Le Goff nomme à propos de son *Saint Louis* : « l'accablante complexité des choses ».