



Perspective

Actualité en histoire de l'art

4 | 2006

La monographie d'artiste

Un genre à repenser, une formule à renouveler ?

Stephan Bann, Stéphane Guégan, Christian Michel, Gianni Romano et Bernard Vouilloux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/10613>

DOI : [10.4000/perspective.10613](https://doi.org/10.4000/perspective.10613)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 518-533

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Stephan Bann, Stéphane Guégan, Christian Michel, Gianni Romano et Bernard Vouilloux, « Un genre à repenser, une formule à renouveler ? », *Perspective* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/10613> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.10613>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Un genre à repenser, une formule à renouveler ?

Stephan Bann, Stéphane Guégan, Christian Michel, Gianni Romano et Bernard Vouilloux

- 1 Les deux débats précédents ont mis en évidence à la fois la pérennité et la souplesse de la monographie d'artiste comme exercice caractéristique du travail de l'historien de l'art. Issu d'une tradition longue de plusieurs siècles, le genre devait jusqu'à récemment répondre encore à des contraintes et à un modèle qui pouvaient paraître immuables ; mais depuis plusieurs décennies la rencontre entre l'histoire de l'art et d'autres disciplines, en particulier les sciences humaines, et le débat sur le statut de l'auteur en littérature, ont soumis le discours à des critiques et des interrogations qui l'ont fait évoluer.
- 2 Un débat animé par Bernard Vouilloux (professeur de lettres à l'université de Bordeaux) et Stéphane Guégan (directeur du service culturel du Musée d'Orsay) a réuni Stephen Bann (professeur d'histoire de l'art à l'université de Bristol), Christian Michel (professeur d'histoire de l'art à l'université de Lausanne) et Gianni Romano (professeur d'histoire de l'art à l'université de Turin) pour évoquer ces mutations.
- 3 *Perspective* propose la retranscription de cet échange.
- 4 **Bernard Vouilloux.** *Je ne sais pas si les organisateurs de ce débat avaient Hegel à l'esprit lorsqu'ils ont choisi d'articuler les débats en trois temps – ce qui devrait nous mener à une synthèse... Le thème principal de cette dernière discussion sera plutôt celui de la crise, ou de la « mise en crise », d'un modèle un peu formel, rigide : la monographie. La question est en effet de savoir si la monographie a réagi, et si oui, comment elle l'a fait, face aux développements des sciences humaines. J'essaierai de poser rapidement un cadre problématique pour introduire nos échanges, puis chaque intervenant exposera son affaire. Pour commencer, je note qu'un problème, qu'on peut qualifier de résiduel, a hanté toute cette après-midi : celui de la définition de la monographie. Jean Galard a eu la bonne idée de nous rappeler celle d'un dictionnaire ; remarquons toutefois que les lexicographes s'en sortent assez lâchement en orientant les utilisateurs vers un « sujet relativement restreint ». On peut en effet mettre beaucoup de choses sous ce terme de monographie. On peut penser tout d'abord au modèle canonique, au modèle*

vasarien, du type « la vie et l'œuvre... ». Mais la biographie (il en a déjà été question) relève aussi, dans une certaine mesure, de la monographie. Par exemple, pour la période médiévale, où la documentation disponible et le matériau artistique sont « relativement restreints », la biographie est parfois le seul mode de développement possible pour l'historien d'art. Il y a une troisième modalité : l'œuvre complet, le catalogue d'un peintre. Jean Galard rappelait également un autre type de monographie, auquel je suis particulièrement attaché, qui est la monographie d'une œuvre unique, singulière. Si Vasari a donné le modèle canonique de la monographie d'artiste, Francesco Bocchi est le premier à avoir proposé, en 1584 exactement, une monographie d'œuvre pour le San Giorgio de Donatello (Florence, 1584). Par ailleurs, des élargissements sont encore possibles : pour prendre un exemple déjà évoqué, on pourrait se demander si le livre de Daniel Arasse, *L'annonciation italienne* (Paris, 1999), n'est pas une monographie.

- 5 Laissons la question d'une définition conceptuelle, car ce qui est important dans ces échanges, c'est de cerner des pratiques, et j'en viens donc au problème central : quelles sont les pratiques de la monographie d'artiste, aujourd'hui, dans le champ de l'histoire de l'art ? Il peut être de bonne méthode de voir ce qui se fait à côté. Qu'est-ce que les historiens, par exemple, font de la monographie depuis l'époque des Annales ? On l'a vu dans le premier débat, l'évolution de Jacques Le Goff est, de ce point de vue, tout à fait significative, lui qui donne à la fin de son parcours une monumentale biographie de Saint Louis. Une autre discipline qu'il peut être intéressant d'évoquer est l'ethnologie, qui a connu, avec Lévi-Strauss notamment, des bouleversements méthodologiques importants. Il m'a été donné de participer à un colloque avec des ethnologues et il en ressortait que la monographie reste toujours une sorte de « moule » indiscuté, faisant partie intégrante du cursus académique. Si j'ai parlé d'abord de l'histoire, c'est parce qu'évidemment l'histoire de l'art a beaucoup à partager avec l'histoire proprement dite. L'histoire de l'art s'inscrit dans les disciplines historiques, avec un objet un peu particulier, qui est l'art, ou plutôt les arts. Ce qui rend complexe la question de l'histoire en histoire de l'art, c'est que, justement, celle-ci est tiraillée entre, d'une part, les exigences des disciplines historiques et d'autre part, la spécificité de son objet : l'art, les images. C'est ainsi que l'on a vu, à partir des années 1960/1970, l'histoire de l'art recevoir le contrecoup non seulement de ce qui s'est produit du côté de l'histoire (avec l'ouverture, dans la perspective de l'École des Annales, sur des problématiques économiques, sociales, culturelles...), mais aussi du côté de l'analyse des images et des œuvres.
- 6 Pour prendre la mesure de ces effets, il faut se tourner vers la linguistique, « science pilote » du structuralisme. Structuralisme que l'on peut prendre soit dans la longue durée – je fais référence à la périodisation proposée par Jean-Claude Milner (le structuralisme se met en place à la fin du XIX^e siècle avec les travaux de Saussure [Le périple structural. Figures et paradigme, Paris, 2002]) –, soit dans le sens restreint, qui serait le structuralisme « exotérique » : celui qui émerge sur la place publique dans les années 1960, avec les travaux d'un Lacan, d'un Bourdieu, d'un Barthes ou d'un Lévi-Strauss. Effectivement, dans ce paradigme structuraliste, il y a non seulement une remise en cause assez profonde de la notion d'auteur (voir les articles fameux de Foucault [« Qu'est-ce qu'un auteur », 1969, réédité dans Michel Foucault, Dits et écrits, Paris, 1994, I] et de Barthes [« La mort de l'auteur », 1968, réédité dans Œuvres complètes, III, Paris, 2002, p. 40-45] sur la disparition de l'auteur), mais aussi une problématisation de la notion de sujet : ce sujet tend à s'évanouir, à s'évaporer, puisqu'il apparaît que « je suis parlé » ou que « ça parle » et que l'on peut invoquer ou bien l'inconscient, ou bien les structures linguistiques, ou bien encore les structures sociales, qui tous nous déterminent à l'intérieur d'un réseau, d'une société. On voit tous les problèmes que cela peut soulever, notamment pour des historiens. Si le même débat avait lieu dans un pays anglo-saxon, on pourrait faire état d'une autre rupture : le « linguistic turn », avec les effets conjugués de la réception de Wittgenstein et de l'analyse du

langage ordinaire et, d'autre part, les effets secondaires liés à la réception du structuralisme français (certains structuralistes français ont été reçus, d'ailleurs, par les Américains comme des post-structuralistes), toutes tendances qui se retrouvent dans les propositions du New Historicism. Restons à la scène française, qui est une scène latine : ce qui s'est passé en France dans les années 1960-1970 a été très largement partagé par nos amis italiens. À la fin de cette période d'intense théorisation, il s'est produit, et Le Goff en est un symptôme, ce que certains ont appelé un « retour du sujet ». Je préfère parler, pour ma part, du souci d'inscrire le sujet dans les discours, les textes au sens large. Il faut noter, à cet égard, que la pragmatique et les études sur l'énonciation ont pu faire sortir la linguistique d'une théorisation très formelle pour ouvrir une interrogation sur les usages qui ont cours dans les situations de parole. C'est ainsi que l'on va voir, dans les années 1970 et 1980, ce retour du sujet s'opérer en littérature : Claude Simon, par exemple, revendique pleinement la portée autobiographique de son travail, de même que Robbe-Grillet et Duras ; du côté des historiens, ce sont les récits de vie, en Italie la micro-histoire. Il faut se rappeler le phénomène qu'a représenté la publication par Le Roy Ladurie de Montaignou, village occitan (1975), qui mettait sur le devant de la scène les « gens de peu », ceux qui sont réputés ne pas écrire l'histoire...

- 7 Ce retour du sujet dans les années 1970 n'est donc pas un retour intégral (l'histoire n'est pas circulaire, mais spiralée) : il ouvre sur une autre problématisation du sujet. La double question qu'il faudra nous poser serait alors celle-ci : dans quelle mesure la monographie en histoire de l'art a-t-elle été affectée par les développements de la nouvelle histoire, d'un côté, et, de l'autre, par ceux du structuralisme, de la « nouvelle critique », voire du post-structuralisme ? Mais peut-on vraiment parler de « la » monographie ? J'ai fait état en commençant de la pluralité des définitions. Je voudrais, pour finir, attirer l'attention sur la multiplicité des pratiques qui ont cours au sein même du champ de l'histoire de l'art telle qu'elle est actuellement exercée. On peut mettre en avant trois facteurs : - les pratiques de la monographie diffèrent selon l'époque dont on traite (voir ce qui a été dit lors du Débat I) ; - elles diffèrent également selon les institutions : rappelons qu'à l'université même, il y a une scission entre, d'une part, l'histoire de l'art et, d'autre part, les arts plastiques (département souvent alimenté par les esthéticiens) et qu'en dehors de l'université, il existe des formations à tous les métiers de l'art et de la conservation ; - enfin, il y a différents courants, écoles, sensibilités intellectuelles, etc. Puisse cette référence au pluralisme apaiser un peu les esprits au terme d'un propos placé sous les auspices de la « crise » !
- 8 **Stéphane Guégan.** Nous ne sommes pas là, vous avez raison, pour examiner un cadavre en décomposition comme le narrateur d'un célèbre poème des Fleurs du mal mais pour essayer de dégager ensemble de cette « charogne » les germes de l'avenir. Je me souviens d'une époque déjà ancienne, les années 1980, où nous étions plus jeunes, sans doute plus ardents, et prêts à en découdre avec l'histoire de l'art telle qu'elle était enseignée en France, dans une sorte de mépris confortable pour le travail interprétatif. C'était l'époque où l'on proclamait que l'histoire de l'art en France n'avait pas fait sa révolution des Annales ; une époque où l'on s'attelait à comprendre ce que Foucault, Bourdieu, Derrida et quelques autres avaient à nous apprendre sur le fonctionnement des images et leur rôle social. Une époque où l'on prenait conscience aussi que les maîtres à penser du temps n'avaient pas très bien parlé de la peinture - je pense, par exemple, à la conférence de Foucault sur Manet. Toutefois il nous semblait nécessaire de discuter, d'ébranler même la méthodologie dominante en essayant de faire notre « cuisine personnelle », pour parler comme Henri Zerner. Et ce à partir de concepts, d'approches et des incitations étrangères à notre routine intellectuelle. Il faut peut-être dire un mot de ces discours autres. Pour ne citer que quelques exemples, je me souviens de l'effet qu'a produit la micro-histoire italienne, le livre de Zapperi sur Annibal Carrache [1989 ; trad. française : Portrait de l'artiste en jeune homme, Aix-en-Provence, 1990] ou celui de Carlo Ginzburg, Enquête sur

Piero della Francesca [1981 ; trad. française : Paris, 1983]. Les livres de Tim Clark sur l'art en 1848 [1973 ; trad. française : Le bourgeois absolu : les artistes et la politique en France de 1848 à 1851, Paris, 1992] et sur Courbet [1973 ; trad. française : Une image du peuple. Gustave Courbet et la révolution de 1848, Villeurbanne, 1991 ; voir dans ce même numéro, p. 636-641] furent aussi des stimulants pour désenclaver le discours sur le romantisme et le réalisme, la peinture et la politique, qu'on préférerait chez nous dissocier. Il faudrait aussi dire un mot des travaux décisifs de Philippe Bordes sur David et la peinture révolutionnaire, dont l'écho, de façon significative, a été plus important aux États-Unis qu'en France. En lisant ces auteurs et quelques autres, on comprenait que le recours précis et critique à l'histoire pouvait saper les bases de la monographie, son fétichisme désuet et son incapacité à restituer la dynamique de toute production symbolique. Puis vint, d'ailleurs encore, la « New Art History », au regard de laquelle les années 1990 en France paraissent bien ternes, voire inféodées encore au modèle linguistique pour le segment de la recherche le plus original. Les « cultural studies », les « genders studies » ont été ignorés ou presque jusqu'à aujourd'hui...

- 9 Sans doute le constat est-il par trop brutal ; mais pour le champ historique qui m'intéresse, grosso modo de David à Manet, j'ai tout de même l'impression que les perspectives les plus neuves, les moins serviles, sont nées loin de nos frontières, alors que la connaissance positive faisait dans le même temps des progrès spectaculaires. Avouons cependant que les récentes années ont été marquées par un renouvellement autochtone des études sur la peinture française. Cette évolution récente me servira de transition. Car Stephen Bann est un parfait exemple de ces chercheurs qui, travaillant sur le romantisme français, ont su s'émanciper de la vision qui continue à informer la nôtre. Vous êtes, en vérité, l'auteur de plusieurs monographies de sujets et d'approches variables : l'une consacrée à un « curieux » du XVIII^e siècle, le dénommé Bargrave ; vous avez également signé un ouvrage sur Delaroche très intéressant dans sa manière d'écarter les poncifs issus de la critique d'art de 1830 et d'intégrer la culture visuelle britannique du peintre ; et puis vous vous êtes même attaqué à la monographie d'un artiste vivant, je pense à votre travail sur Kounellis. Historien au départ, conscient que l'histoire est un récit flexible et conditionné, vous avez de plus souligné fortement en quoi ce paradigme est consubstantiel du romantisme français ; vous nous avez rappelé également que le discours traditionnel en histoire de l'art s'était peu préoccupé – euphémisme – des nouveaux médias (gravures, photographies) dans l'analyse des modes de représentation propres au XIX^e siècle, deux points de vue que je partage tout à fait.
- 10 **Stephen Bann.** En tant que seule voix anglo-saxonne dans cette séance, je consens à être regardé comme Anglo-Saxon parce qu'effectivement à mon avis il n'y a pas beaucoup de différences dans le domaine de l'histoire de l'art entre l'Angleterre et les États-Unis. En fait ce sont les mêmes personnes qui exercent leur influence de part et d'autre de l'Atlantique. Comme il est rappelé dans *Alice au pays des merveilles*, on attribue aux Anglo-Saxons des « attitudes anglo-saxonnes ». Je crois avoir été quand même le premier Anglais à avoir traduit Barthes, en 1966. Mais nous en sommes maintenant à un stade où chaque étudiant de première année sait que l'auteur est mort. Chez nous aussi, c'est une idée reçue des plus répandues. Pourtant je pense que cet état de fait ne change pas grand-chose : le positivisme règne. Ce que je voudrais faire cette après-midi en étudiant plus particulièrement cette proposition d'un modèle renouvelable, c'est prendre quelques exemples d'une carrière en histoire de l'art, suivre cette carrière et essayer de montrer à quel point la monographie est encore importante.
- 11 Le cas exemplaire, et c'est une trajectoire que j'apprécie et que vous connaissez tous, est celui de Michael Fried. En effet c'est une carrière qui a commencé dans la critique,

en particulier avec son essai *Art and objecthood* (1967) qui a été une intervention capitale à la fois dans le discours critique sur l'art et dans la pratique de l'art dans les années 60. Après cela, comme vous le savez, il a délaissé la critique pour à peu près trente ans. Il a alors commencé à étudier l'art français et a publié le livre *Absorption and Theatricality* [1980 ; trad. française : *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, 1990] où il étudie essentiellement les idées critiques de Diderot. C'est en quelque sorte une lecture dialectique de la peinture moderne à partir des idées de Diderot, de ses concepts (*absorption* et *theatricality*), lecture qui va jusqu'à David et esquisse un pas vers Géricault. Ensuite – car il s'agit d'une trilogie – viennent des ouvrages sur Courbet [1990 ; trad. française : *Le réalisme de Courbet : esthétique et origines de la peinture moderne II*, Paris, 1993] et Manet [1996 ; trad. française : *Le modernisme de Manet : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, 2000], puis une monographie sur Menzel [*Menzel's Realism : Art and Embodiment in Nineteenth-Century*, Berlin, 2002]. Et j'ai l'impression que dans ces livres il y a toujours la même problématique, mais qui ne saurait pas s'appliquer à autre chose qu'à un artiste et un corpus précis. Le cas de Menzel est très intéressant car à la fois parallèle et divergent par rapport aux artistes français.

- 12 Ces trois exemples relèvent donc de procédés similaires et nous mènent à la prochaine étape du portrait de M. Fried à la fois comme écrivain et comme historien de l'art. Son prochain livre – appelé à marquer les esprits – sera un livre sur les photographes contemporains intitulé probablement *Why photography matters*. Ce sont douze photographes qui ont en quelque sorte renouvelé le discours de la peinture-histoire, un très beau thème. On peut dire qu'à travers la critique des artistes vivants, Fried essaie de transposer les catégories qui ont été élaborées dans les livres sur Courbet et sur Manet. Il émet ainsi des hypothèses qu'il essaie de vérifier tout au long de sa carrière, et encore prochainement – car après ce livre sur la photographie en viendra un autre qu'il médite depuis longtemps sur Le Caravage qui s'appellera probablement *Le Caravage : la naissance de l'absorption...*
- 13 Je ne veux pas porter de jugement de valeur sur Fried, ce n'est pas le moment, mais je peux dire que c'est une carrière dans laquelle la monographie à la fois fonctionne et mène à autre chose. Donc ce n'est pas une question qui porte sur la valeur en soi de la monographie, c'est une question de cheminement global.
- 14 Je voudrais parler maintenant de mes propres travaux, que Stéphane Guégan a gentiment introduits. Évidemment je n'ai pas fait que des monographies, c'est-à-dire des travaux concentrés sur une seule personne, mais j'en ai fait trois à partir des années 1990. Il me semble que chacun de ces travaux est à part pour différentes raisons : il s'agit d'un collectionneur anglais, d'un peintre français et d'un sculpteur italien, des personnages des XVII^e, XIX^e et XX^e siècles.
- 15 J'ai écrit la monographie sur le collectionneur Bargrave, dont la collection, presque intacte, est à la cathédrale de Canterbury [*Under the Sign : John Bargrave as Collector, Traveler, and Witness*, Ann Arbor, 1994] parce qu'en fait je pense que le « *New Historicism* » a eu une très grande influence pour renouveler les approches de l'histoire et par là-même de l'histoire de l'art. Le concept du *self-fashioning* m'a beaucoup influencé et le cas du collectionneur en est un cas particulier. Pour écrire la vie de cet homme, il fallait cependant prendre en compte au moins trois discours différents : un discours sur les collections, un discours sur le voyage et les récits de voyages et enfin un troisième discours, le témoignage (voir le titre de mon ouvrage : Bargrave souhaitait être un témoin, capable de relater ce qu'il avait vécu aux générations futures). Et là j'ai esquissé

un parallèle avec Vermeer, homme dont on ne sait rien d'autre que ce qu'il exprime à travers ses œuvres d'art. Bargrave ne se considérait pas comme un artiste même s'il dessinait et composait des vers. En revanche il voulait absolument qu'on sache qu'il était une victime de la guerre civile et il avait des idées assez extrêmes sur la situation politique dans l'Europe de son époque.

- 16 Deuxième exemple, un cas tout à fait différent : Delaroche. Sa monographie [*Paul Delaroche history painted*, Londres, 1997] a été écrite à l'occasion du bicentenaire de sa naissance. J'avais été frappé parce que cet artiste, que j'avais mentionné dans *The Clothing of Clio* en 1984, et qui était l'un des trois ou quatre artistes français de la première moitié du XIX^e siècle ayant connu la plus grande renommée internationale, était devenu quasi inconnu. Il n'y avait que deux ou trois articles le concernant et une thèse américaine, publiés dans les années 1970. Comment rectifier cela ? Je crois que le seul moyen était d'écrire une monographie, et pas n'importe laquelle. Je suis d'ailleurs conscient d'avoir produit quelque chose qui ne rencontrait pas forcément les attentes du public français. Mais tout de même, j'ai cru pouvoir attirer l'attention par des moyens originaux et l'on retrouve une démarche parallèle dans un livre sur un autre artiste négligé que j'estime beaucoup, celui de Marc Gotlieb sur Meissonier [*The Plight of Emulation: Ernest Meissonier and French Salon Painting*, Princeton, 1996]. Le livre sur Delaroche a donné lieu ensuite à une exposition à Nantes et à Montpellier, qui n'aurait probablement jamais été réalisée sans la publication du livre, et à un très beau catalogue auquel j'ai contribué. Je crois en un sens avoir poussé à ces réalisations et j'en suis assez fier... D'ailleurs, je continue à travailler sur Delaroche dans plusieurs articles qui sont comme des appendices à la monographie.
- 17 Troisième exemple : une monographie sur un artiste vivant. Je partage tout à fait les opinions d'Éric de Chassey (voir Débat I) sur cette question-là : il est très difficile d'écrire sur un artiste vivant mais c'est peut-être encore plus difficile si la veuve est vivante et essaie d'imposer sa vision des choses. J'ai décidé d'écrire un livre sur Jannis Kounellis pour une raison très précise [*Jannis Kounellis*, Londres, 2003]. J'estime que les artistes de notre époque sont confrontés à un sort affreux : avoir des catalogues de plus en plus somptueux mais aussi répétitifs avec seulement de petites modifications qui n'ont pas d'intérêt. Ce qui m'intéressait particulièrement chez Kounellis, outre que je suis son œuvre depuis 1972, c'est qu'il a travaillé toute sa vie avec le même photographe depuis son arrivée à Rome comme étudiant en 1960. Donc il y avait un ensemble de documents fort précieux dont l'historicité même risquait d'être oubliée dans les nombreuses rééditions. Mon texte est en quelque sorte un commentaire de ces documents, qui devait aussi incorporer mes propres souvenirs à travers le temps.
- 18 Que ressort-il de ces différents cas ? La première question importante pour moi finalement, c'est l'étude des circonstances dans lesquelles le discours monographique peut être progressiste, et non pas réactionnaire. C'est, je crois, une perspective tout à fait pragmatique. L'autre question à peine moins importante : qui va publier la monographie ? Heureusement, on a toujours dans l'édition anglo-saxonne des presses, universitaires et autres, qui s'intéressent au genre de la monographie. Il faut quand même avoir appris à naviguer entre les flots... Pour le futur, je suis un peu pessimiste. Les catalogues d'exposition, qui sont quelquefois des coéditions entre les presses et les musées, sont peut-être plus rentables, et ils gagnent du terrain. Je ne nie surtout pas la valeur de ces catalogues, mais la monographie est autre chose.

- 19 **S. G.** *En quoi vos recherches sur les sources anglaises de certains romantiques (Delaroche, Delacroix, etc.) mettent-elles en évidence les limites – implicitement ou résolument nationalistes – de la monographie traditionnelle ?*
- 20 **Stephen Bann.** Vous avez raison : les monographies ont souvent des motivations implicitement nationalistes. Personnellement je me trouve assez souvent, comme vous dites, confronté à une version quasi-officielle de la vie d'un artiste français, souvent publiée au XIX^e siècle, devenue la *doxa*, et qui fait très peu de cas de ses contacts au-delà du pays. On m'a demandé à l'occasion de la rétrospective consacrée à Eugène Devéria au château de Pau, par exemple, de faire une petite recherche sur les années que cet artiste a passées en Écosse. Pour ses premiers biographes (et il n'y en a presque pas d'autres), c'était un pays lointain, assez brumeux... En fait, sa réception dans les journaux d'Edimbourg était assez positive, et j'ai retrouvé les traces au moins d'un portrait remarquable qu'il a laissé là derrière lui. Ce n'est pas grand-chose. Mais le cas des contacts anglais de Paul Delaroche est sans doute plus intéressant. Je constate que le récit autorisé de sa vie par Henri Delaborde a minimisé ces contacts, afin de présenter un artiste qui doit presque tout à son séjour à Rome en 1834. Il a donc cité seulement un voyage « de quelques jours » en Angleterre, en 1827. Mais Stephen Duffy a découvert à la Wallace Collection le livre d'or de la collection d'armes de Meyrick avec des signatures de Delaroche et d'autres étudiants de Gros datant de 1821. Il faudrait interroger le vieux mythe selon lequel les artistes français ont reçu le choc des Constable et des Lawrence au Salon de 1824 – au moins dans le cas de Delaroche dont la parenté avec la peinture d'histoire de l'école de Reynolds me paraît de plus en plus évidente (et j'ai essayé dans un article récent de nuancer cette influence et celle de la tradition nationale [« Paul Delaroche's Early Work in the Context of English History Painting », dans *Oxford Art Journal*, 2006, p. 341-369]). Nul doute que cette dimension comparatiste est souvent perdue, et ce non seulement dans les monographies anciennes. Je travaille actuellement sur un essai qui traite des « peintres troubadours » de Lyon [« À la recherche des peintres troubadours », à paraître dans le catalogue de l'exposition *L'esprit d'un siècle, Lyon 1800-1914*, Lyon, Musée des beaux-arts, 2007]. Faut-il dire que leurs contacts avec d'autres pays étaient réduits au strict minimum, vue la situation politique de l'Empire ? Cela n'empêche que le phénomène de regroupements d'artistes qui cultivent les sujets médiévaux, entre autres, existe en même temps en Allemagne, en Angleterre ; il y a des analogies frappantes qui apparaissent dans le cadre d'une culture romantique même si elle évolue différemment selon les pays...
- 21 Il est donc important de poursuivre ces travaux comparatistes, et j'avoue que j'en vois de plus en plus à l'heure actuelle. Il serait souhaitable qu'on en prenne de la graine pour les monographies à venir !
- 22 **V.** *Une notion sur laquelle nous aurons certainement à revenir est celle de « monographie problématisée », pour utiliser une expression de Jean-Marc Poinot. Je trouve que cette expression correspond bien aux travaux de Michael Fried, je pense en particulier aux ouvrages sur Courbet et sur Manet. Mais je laisse cela en suspens. Christian Michel est, comme chacun sait, un spécialiste de l'art, de la peinture du XVIII^e siècle, et il nous dira lui-même ce que ses travaux concèdent à la monographie. Je signale aussi, et c'est l'une des raisons de sa présence ici, qu'il a beaucoup travaillé sur l'outillage théorique et critique mis en œuvre, dans les discours sur l'art, entre la seconde moitié du XVII^e siècle et la fin du XVIII^e siècle.*

- 23 **Christian Michel.** Je vais essayer de revenir sur certaines questions déjà posées (et qui ne peuvent pas être résolues telles quelles) à propos de cette notion de monographie, autour de laquelle on a convoqué soit le catalogue raisonné, soit la biographie, soit l'étude – à l'aide de méthodes diverses – de la production d'un artiste. Il s'agit dans les trois cas d'écrits centrés sur un seul sujet. Une monographie n'impose pas forcément l'exhaustivité, et un catalogue d'exposition, genre souvent défini comme bâtard, est une monographie, réussie ou non, même si l'ouvrage ne propose pas le corpus intégral de son œuvre.
- 24 Je vais peut-être commencer par revenir sur les « produits » éditoriaux, si J.-F. Barielle veut bien me passer le terme (voir Débat II), qui sont liés à cette notion de monographie : tout ce que publie Taschen, tous ces récits biographiques avec des photos parfois splendides, ne concernent pas l'historien d'art. Ce sont des livres destinés à un public large mais dont le texte n'est là que pour servir de fond à des images. Ils seront peut-être utilisés plus tard par des historiens qui s'intéresseraient à l'évolution de la réception ou de la célébrité de tel ou tel artiste, mais ne prétendent en aucun cas innover, ni même apporter des analyses ou des informations inédites. Une autre forme, plus canonique, de la monographie, celle qu'a évoquée tout à l'heure É. de Chassey, me paraît aussi éloignée d'une réelle étude consacrée à un artiste. On n'a guère à en attendre que la réunion d'un certain nombre de documents biographiques, d'une fortune critique et d'un catalogue raisonné. Par certains côtés, ces ouvrages ne sont pas faits pour être lus mais pour être consultés et pourraient sans perte être remplacés par des cédéroms. Personne ne les lit. Dans quelle mesure ces ouvrages sont-ils réellement des monographies ? Ne seraient-ils pas plutôt la matière première pour une monographie ? La question reste ouverte, j'imagine que Michel Laclotte ne sera pas d'accord avec moi sur ce point... Je pense donc que ces distinctions doivent précéder toute réflexion sur la monographie d'artiste.
- 25 Si l'on écarte ces types d'ouvrages dépourvus de réflexion d'ensemble – sinon la réflexion implicite qui préside aux inclusions, aux exclusions et aux datations d'un catalogue raisonné, mais qui n'est jamais présentée par l'auteur –, on se trouve face à ce qui est pour moi la seule réelle monographie, un discours porté sur un objet unique (artiste, monument, voire œuvre particulière). Quand on écrit sur un artiste, on se trouve confronté à une difficulté qu'évoquait tout à l'heure É. de Chassey : sa vie, dans 99 % des cas, n'a strictement aucun intérêt. Il reçoit une formation chez des maîtres, il mène une carrière, il se marie, il a des enfants et des maîtresses, ou il n'en a pas, il meurt riche ou il meurt pauvre ; mais, si l'on s'intéresse à lui, c'est parce qu'il a produit quelque chose qui est autre chose que sa vie. C'est à ce moment-là que se pose la question du type de lien que le « monographe » va être amené à construire.
- 26 Soit il établit un lien entre un corpus d'œuvre et son auteur – B. Vouilloux a rappelé à quel point les années 1960 avaient pu remettre en cause la notion d'auteur – et, d'une certaine façon, il se trouve confronté à une difficulté, en cherchant une espèce de relation mécanique, systématique entre l'œuvre et l'auteur. Le XIX^e siècle a poussé à la caricature ce type de recherche en cherchant à reconnaître des portraits et des autoportraits dans presque tous les tableaux ou en identifiant dans telle ou telle scène des faits d'actualité ou ce que l'on croit appartenir à l'expérience vécue de l'artiste. Mais ce genre de démarche peut prendre une autre forme encore : je pense au *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [1910 ; trad. française : Paris, 1977, préface de J.-B. Pontalis] texte canonique s'il en fut, où il s'agit – sinon chez Freud, du moins chez ses héritiers –

de lier la production de Léonard de Vinci avec ce que l'on croit savoir de sa vie, fondé d'ailleurs sur une mauvaise traduction de ses notes. On se reportera au commentaire de Schapiro sur le texte de Freud [1955 ; trad. française : « Deux méprises de Léonard de Vinci suivies d'une erreur de Freud », dans Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, 1990, p. 139-146].

- 27 Il est facile d'ironiser sur une telle démarche – et de la renvoyer au passé de la discipline –, mais elle rappelle la complexité du lien que l'auteur est amené à élaborer. Si l'on coupe ce lien, la vie du peintre n'a aucun intérêt, et si on le conserve, comment éviter des discours simplistes et comment dépasser le pur apport documentaire que permettent les recherches d'archives ? Certes, on peut avoir la certitude qu'un tableau a été commandé par telle église en telle année ; la datation de l'œuvre peut être utile voire parfois nécessaire, mais cela ne nous apporte pas grand-chose de savoir qu'un peintre au *xv^e* siècle travaillait surtout pour telle ou telle confrérie religieuse tandis qu'un autre, au *xix^e* siècle, travaillait plutôt en fonction du Salon. C'est là que se pose la question, à mon sens souvent négligée dans les monographies, qu'elles soient écrites ou montrées (je pense aux expositions) : comment donner à comprendre la spécificité de l'artiste sur lequel on travaille ou que l'on expose ? Ce qui souvent m'agace dans les expositions monographiques, c'est que l'on ne pense pas à nous expliquer dans les premières salles pourquoi il faut faire une exposition sur ce peintre, c'est-à-dire qu'on évite de le situer par rapport à ses contemporains ou à ses modèles et qu'il est donc impossible au visiteur moyen de comprendre ce qui fait sa spécificité.
- 28 Ce qui me gêne dans bien des monographies, c'est l'utilisation d'une méthode stéréotypée. Si l'on se sert exactement de la même méthode et que l'on déploie le même discours pour chaque artiste, alors tous les artistes et toutes les œuvres sont à peu près interchangeables. En même temps, la monographie peut conduire à interroger cette question du lien entre l'art et l'artiste, avec toutes les dérives que cela peut comporter. Je songe à cette personne dont parle Oscar Wilde dans une de ses nouvelles, qui se fait dire que finalement elle n'aime pas tant l'art que les artistes : peut-être effectivement que le grand public aime mieux les histoires croustillantes sur Picasso que de passer du temps à regarder ses tableaux, mais est-ce le rôle de l'historien d'art d'accumuler des anecdotes croustillantes ou tragiques ?
- 29 L'autre lien qu'évoquait tout à l'heure Stephen Bann et qui me paraît bien plus riche, mais qui reste aussi problématique, c'est celui effectué dans la monographie entre un artiste et un projet théorique et qui aboutit à des résultats dans certains cas passionnants, dans d'autres beaucoup plus limités.
- 30 La question est de savoir si l'artiste sert de prétexte à un projet, ou si le projet est reconfiguré en fonction de l'artiste étudié, à la façon de ce qu'a réalisé Stephen Bann. Il me paraît souvent que le discours est indépendant et que l'exemple choisi, l'objet de la monographie, n'est là que pour sous-tendre une démonstration, parfois répétitive, quel que puisse être son intérêt. Il me paraît lassant, après deux ou trois ouvrages, de continuer à apprendre comment les artistes ont contribué à définir et à fixer l'image de la femme dans une position subordonnée, surtout après l'avoir lu à propos des structures politiques, des écrivains, des philosophes... Aussi stimulant que soit le concept d'« *absorption* » mis en œuvre par Michael Fried, je ne saurai en faire la clé universelle de l'histoire de la peinture occidentale. La « monographie problématisée », à mon sens, doit se repenser à propos de chaque objet d'étude. Il s'agit pour l'historien de trouver ce qui peut rendre intéressant son ouvrage et donc de dégager ce que sont

les points centraux que l'étude d'un artiste peut permettre d'éclairer. D'une certaine façon je n'apprécie vraiment que les analyses qui apportent un éclairage nouveau qui me donnent à regarder différemment un tableau ou l'œuvre d'un artiste. Les exemples sont nombreux et il me paraît difficile d'appréhender certains tableaux italiens sans retrouver le regard que Daniel Arasse m'a incité à porter sur eux ou même, après avoir lu le livre de Svetlana Alpers [1983 ; trad. française : *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, 1990], je regarde différemment certains tableaux hollandais (alors que je ne souscris guère à la portée généralisatrice qu'elle donne à des cas spécifiques). Renouveler les questions – ce qui devrait se faire spontanément à chaque nouveau livre consacré à un même artiste – c'est aussi renouveler le regard qui peut être porté sur les œuvres. Mais, je dois en convenir, beaucoup de livres me tombent des mains dès lors qu'ils essaient de faire le lien entre la documentation biographique et les œuvres, ou entre un projet théorique et les œuvres.

- 31 Il faut aussi distinguer le travail de l'historien, dont les approches nous sont souvent très utiles, et celui de l'historien d'art. Seuls quelques rares artistes peuvent susciter de l'intérêt indépendamment de leur production et ils sont les seuls qui peuvent justifier une étude monographique essentiellement sociale et économique. Pour les autres il est gênant de voir considérer les œuvres comme des documents et non comme des monuments (pour reprendre la distinction de Riegl). L'historien de l'art ne construit pas l'histoire à partir des œuvres, mais cherche à éclairer les œuvres en s'aidant notamment de l'histoire.
- 32 **B.V.** *Est-ce que vous ne pensez pas que l'essai (genre auquel les études littéraires portent un vif intérêt depuis quelques années : voir Pierre Glauques et Jean-François Louette [L'essai, Paris, 1999], plus récemment Marielle Macé [Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle, Paris, 2006]), et en l'occurrence l'essai monographique, constitue une ressource permettant d'échapper à certaines rigidités ?*
- 33 **Christian Michel.** Assurément, l'essai sur un artiste me paraît une fort bonne solution (j'en ai moi-même écrit un sur Watteau, qui doit paraître ce printemps). Il permet d'éviter la répétition de ce qui est connu de chacun et peut aider à analyser différemment la production de cet artiste. Toutefois, le modèle littéraire qui aide à construire certaines questions est parfois dangereux à suivre trop rigoureusement. Il y a d'abord des raisons pratiques : l'histoire de l'art se trouve confrontée à une difficulté spécifique qui complique bien des recherches, la valeur vénale de ses objets d'études. Si les veuves d'artistes peuvent chercher à entraver toute publication qui nuirait à l'image qu'elles veulent construire de leur mari, les détenteurs d'œuvres d'art, collectionneurs et même parfois conservateurs tiennent aussi à ce qu'une étude ne les désacralise pas. L'essai critique, qui cherche à rétablir l'œuvre dans son environnement social, voire dans le fonctionnement d'un atelier, ne peut que la sortir du discours idéaliste qui l'enserme et donc modifier sa valeur symbolique et marchande. Là se pose parfois un problème majeur pour la recherche.
- 34 Autrement, le côté séduisant d'un essai sur un écrivain peut induire l'historien d'art à utiliser certaines notions sans réelle précaution. Un texte qui rend compte d'écrits diffère nécessairement d'un texte qui rend compte d'œuvres visuelles. On a beaucoup insisté depuis une vingtaine d'années sur l'importance des concepts de la rhétorique pour rendre compte de la peinture ancienne, sans toujours tenir compte de la différence entre la peinture et le discours.

- 35 Quoi qu'il en soit, il me paraît difficile de penser la monographie comme un genre dépassé, pour peu que l'on admette qu'elle doit être perpétuellement renouvelée et surtout qu'elle doit tenir compte de la spécificité de la discipline. Je ne propose pas une lecture de la monographie ou une façon de faire de la monographie, mais je pense qu'il faut s'interroger précisément sur le mode de lien que l'on veut établir, et la monographie a à ce moment-là autant sa place que n'importe quel autre genre dans le cadre des sciences humaines.
- 36 **B.V.** *Elle y a sa place, ni plus ni moins, nous l'avons bien compris. Ce qu'il me paraît important de noter, c'est que la monographie peut donner lieu à deux types de critique. Une critique en aval, celle qui résulte des bouleversements des sciences humaines et que j'exposais en guise de préambule. Et puis il faut aussi rappeler qu'il y a, après tout, d'autres manières de faire de l'histoire de l'art, des manières qui ne passent pas par la monographie. Je pense à la formule fameuse de Wölfflin en faveur d'une « histoire de l'art sans noms propre » : une histoire de l'art qui ne fait pas de la monographie son module de travail. Ce sont des questions sur lesquelles nous reviendrons peut-être, mais je voudrais maintenant donner la parole à Gianni Romano, qui travaille sur l'art des XV^e et XVI^e siècles italiens dans une mouvance qui est un peu celle de la micro-histoire, puisqu'il s'attache à retisser les liens très étroits entre les artistes et leur environnement local.*
- 37 **Gianni Romano.** Pour commencer, je voudrais rebondir sur la question des expositions monographiques et raconter une petite anecdote. Il y a trente ans lors d'un séjour à Paris, je me souviens de Pierre Rosenberg me demandant : « Pourquoi en Italie avez-vous des éditeurs qui publient des ouvrages critiques en histoire de l'art ? Ici en France il n'y a rien de tout ça : il faut faire des expositions monographiques pour avoir finalement une quantité de données sûres – philologiquement garanties ».
- 38 Au fond, la monographie est peut-être en crise, mais c'est une bonne chose. Ce sont les méthodes en crise qui donnent de nouveaux résultats ; n'utiliser que des méthodes sûres est absurde. La monographie classique est divisée normalement en trois parties : un essai critique, une biographie-chronologie et un répertoire de documents, c'est-à-dire un catalogue d'œuvres divisé en notices. La monographie entre en crise à partir du moment où l'une de ces trois parties empiète sur les autres. L'essai critique qui ne tient pas compte de la documentation est un désastre, une catastrophe ! Peut-on parler vraiment de monographie en absence du corpus d'œuvres de l'artiste ? Mais la seule publication des documents n'a aucun intérêt pour la question stylistique et produit de nouvelles catastrophes : les documents sont des problèmes, non des solutions. Ils présentent en effet des interrogations auxquelles il faut parfois répondre par des confrontations stylistiques, ou bien par la confrontation des sources et des archives grâce à l'aide des historiens (quand bien même ils ne sont pas historiens de l'art). Tout le problème est de faire se rencontrer ces deux démarches. Je ne crois pas qu'il s'agisse de les opposer : la solution, pour moi, serait une solution de « concorde ».
- 39 Un autre point intéressant est le débat autour des notices, notices des œuvres acceptées et notices des œuvres refusées ; un travail important, très fouillé, est effectué pour chacune des œuvres acceptées, les œuvres refusées se voyant consacrer des notices très modestes... Or la présence d'une œuvre discutée dans le corpus d'un peintre est le signe d'une façon de voir cet artiste. C'est une question historique et critique des plus intéressantes : le doute sur l'attribution d'une œuvre laisse entendre, outre le fait qu'il n'y avait pas cette « concorde », que quelque chose suggérait la possibilité d'une erreur, par exemple dans la personnalité de l'artiste, qui ouvrirait des portes vers d'autres

hypothèses. La monographie entre en crise précisément sur la question de la place modeste consacrée aux œuvres refusées, car elle donne la préséance au « monographiste » (et non à l'artiste), qui devient juge d'un problème plus complexe. J'aime beaucoup une monographie qui n'en est pas vraiment une : les deux volumes de John Shearman sur Raphaël [*Raphael in Early Modern Sources, 1483-1602*, New Haven/Londres, 2003]. Il n'y a d'ailleurs pas encore eu d'essai critique sur Shearman mais je crois que sans son travail, Raphaël nous serait inconnu. Et là nous sommes en présence d'une monographie où les documents prennent le pas sur l'essai critique ! Le fait que la monographie soit en crise est donc une bonne chose si cela peut nous permettre d'inventer une autre monographie.

- 40 Quand on parle de monographie classique, on parle d'une opération de conformation à un modèle standard, quels que soient le contenu et la signification personnelle de l'œuvre de chaque artiste. On pourrait se demander si tous les artistes s'adaptent de la même manière à la forme classique de la monographie. Seuls les grands noms de l'histoire de l'art sont d'ailleurs susceptibles de figurer dans ces séries, les artistes « mineurs » ne sont pas calibrés pour cela. C'est un outil extrêmement utile mais qu'il faut adapter à chaque artiste. Il doit être conçu comme une base qui ouvre des perspectives de recherche et ne prétend pas être une solution. À partir de cet écrit on peut travailler, surtout quand il s'agit d'une monographie qui défend la spécificité de la documentation utilisée : documents notariaux, figuratifs ou biographiques. Le document figuratif peut être agrégé, intégré à un ouvrage d'une centaine de façons différentes mais on ne doit l'utiliser que si l'on est sûr de son origine, de sa date, de sa conservation, de son authenticité... Ce sont des questions qui rentrent dans le cadre de la monographie. Que nous soyons ou non disponibles pour un concept élastique de la monographie, il importe de faire assumer à nouveau à ce genre, quel qu'il soit, un caractère d'assainissement des documents écrits qui permette à la chronologie et à la biographie de reposer sur des sources authentifiées proches des expériences des artistes et de leurs contemporains, la transcription mécanique des textes n'étant elle-même pas suffisante pour les rendre fiables. Cela vaut aussi pour les documents figuratifs qui nécessitent également une validation pour ce qui est de leur authenticité (original, copie, faux ?) et de la chronologie. Il n'existe pas de monographie fiable, quelle que soit la forme choisie par l'auteur, sans une identification chronologique correcte des documents figurés, de même tout autant pour la confrontation des documents écrits avec l'analyse stylistique du connaisseur : tout cela est tenu de concorder.
- 41 J'aimerais que la monographie, tout en se fondant sur des données certaines, soit plus inventive, plus extraordinaire, plus aventureuse. Quant à la biographie, je crois qu'elle fait partie de la discipline historique et il m'importera toujours de connaître, pour revenir sur l'exemple évoqué par Christian Michel, pour quelle confrérie religieuse a été exécuté tel ou tel tableau. Mais ce n'est pas seulement de l'histoire que l'on fait avec nos documents locaux. Pensez à l'apport essentiel de Benedetto Croce à la philosophie italienne au xxe siècle : Croce était très favorable à la monographie. Il pouvait oublier les documents (la biographie, les sources) : il était pour l'intuition, la connaissance non-rationnelle de l'artiste. La monographie était pour lui le « profil d'une personnalité artistique qui renvoie à la personnalité de l'auteur de la monographie ». Cela a produit en Italie des choses d'un mauvais goût absolu... Certes Croce était un grand protagoniste de la culture européenne, mais des personnes de faible envergure ont utilisé ses idées dans leur acception la plus limitée, la plus terre-à-terre. On a fini par

écrire dans l'entre-deux-guerres des livres affreux du type « Il mio Raffaello »..., et Raphaël n'entraît plus en ligne de compte ! Sans documents, sans sources... Tandis que lorsque Longhi écrit *Caravaggio*, il écrit son *Caravaggio* mais avec une très belle différence : tout le *Caravaggio* de Longhi est fondé sur les sources contemporaines [1952, rééd. Rome, 1992 ; trad. française : *Caravage*, Paris, 2004]. C'est à dire que Longhi contrôlait continuellement le « roman » qu'il écrivait : il était sûr de ce qu'il disait. Alors on lui pardonne d'écrire son *Caravaggio*... En effet, les études après la dernière guerre ont eu du mal à concevoir une monographie qui ne soit pas le profil d'une personnalité vue avec les yeux d'aujourd'hui. Je crois qu'il serait utile d'étudier en détails les réflexions méthodologiques de quelques monographies d'après-guerre comme celles qui jalonnent le parcours de Giuliano Briganti avec son travail sur Pellegrino Tibaldi (1945) ou sur Pierre de Cortone (1962), et de relever que, entre-temps, sort la première version du *Caravaggio* de Roberto Longhi. On voit bien émerger un trait commun entre les trois exemples cités, le retour incisif à l'exploitation des fonds primaires et directs et un nouvel intérêt très marqué sur l'usage de termes courants (maniérisme, baroque, luminisme, clair-obscur...). C'est le signe d'un retour à une attitude philologique qui confronte les documents figurés et la fortune critique.

- 42 **B.V.** *J'espère que nous reviendrons sur cette magnifique et paradoxale formule de « monographie aventureuse reposant sur des données certaines »...*
- 43 **S. G.** *Juste une réaction plus qu'une question. Un article de Giovanni Agosti paru à la fin des années 1980 dans la revue de Bourdieu faisait un bilan assez sévère de l'historiographie italienne et du « longhisme » qui a frappé de plein fouet l'Italie des années 1950-60, sans cesser de faire école jusqu'à nous, notamment dans le monde des musées [Giovanni Agosti, « Vicissitudes récentes de la monographie d'art. Réflexions italiennes (1982-1985) », dans Actes de la recherche en sciences sociales, nos 66/67, 1987, p. 95-104]. G. Agosti pointait avec humeur et humour cette manière, alors souveraine, de réduire l'histoire de l'art à une série de monographies de grands auteurs. Le même article, avec beaucoup d'honnêteté, montrait que ce longhisme avait aussi produit des travaux d'un autre ordre. Des études monographiques, sur de moindres artistes parfois – ceci explique peut-être cela –, qui réintégraient dans l'interprétation de l'œuvre d'art des considérations étrangères à l'histoire des styles développée par Longhi. Comment le même homme, au-delà de son talent admirable, de sa plume superbe, a-t-il pu produire un modèle classique pour son temps en Europe et simultanément fonder un contre-modèle monographique ? On pense aux travaux de Castelfnuovo et sa capacité à ouvrir l'interprétation au contexte économique, au réseau intellectuel, aux rapports de mécénat, etc. Comment vous-même avez-vous répondu et réagi à l'autorité prise par Longhi ?*
- 44 **Gianni Romano.** *Il nous faudrait une semaine entière pour en parler... Cet article de G. Agosti fait référence à un de mes livres qui commence par cette déclaration : « Après tant de monographies sur les artistes, j'ai écrit une monographie sur une ville » [Casalesi nel Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana, Turin, 1970]. C'était déjà une question sur le genre monographique posée en 1969. Longhi était convaincu que l'œuvre est relative : elle a toujours une vie en rapport avec quelque chose. Lorsque je travaillais à ce volume qui est la reconstruction de la production artistique dans une ville [celle de Casale] au XVI^e siècle – il était aussi question d'une crise de la ville à cette époque, d'une crise de la production artistique dans la ville. Un peu de la même manière, cette idée que l'œuvre était relative donnait à l'art, à la monographie de l'artiste (Caravage en l'occurrence) un caractère particulier : le Caravage n'était jamais seul, il avait toujours des amis, des traîtres, des ennemis autour de lui... Et la*

confrontation entre les œuvres du Caravage et ses contemporains était constante, de façon à ce qu'*in fine* on puisse établir qu'il y a des caravagesques qui connaissaient le Caravage du début, d'autres qui le côtoyaient au milieu de sa carrière et d'autres encore à la fin. La réalité de l'œuvre de Caravage était toujours relative aux choses que le monde autour de lui voyait dans ses œuvres. On ne pouvait la définir correctement qu'à travers les yeux des contemporains. « Il mio Caravaggio » n'était plus suffisant ! Il fallait saisir le Caravage des contemporains et exploiter les sources, les témoignages directs. On peut ainsi travailler sur un peintre, une œuvre en élaborant un système de rapports, de relations qui mêle les hommes, les femmes, mécènes et collectionneurs qui côtoient un artiste. C'est pour cette raison que j'ai également fait une monographie sur Isabelle d'Este. Cette dame terrible et fascinante connaissait tous les peintres. Elle était en relation avec eux et influençait leurs positions, même stylistiques, par ses choix ! C'était là toute la question de l'« *opera relativa* » pour Longhi, je crois.

- 45 **S. G.** *Je devinais un peu votre réponse : effectivement, ce qui est intéressant dans le cas de la tradition longhienne, c'est qu'elle était capable de produire du même et de l'autre et vous en êtes bien sûr un brillant témoignage. Un sujet dont nous n'avons pas parlé – mais Isabelle d'Este me tend la main – ce sont les femmes. Il est d'ailleurs regrettable que cette table ne réunisse que des hommes... Puisque l'une des grandes questions que nous pose la nouvelle histoire de l'art, c'est à la fois la place des femmes comme productrices, comme réceptrices d'images, comme objets du regard, etc. On ne peut plus ignorer, sauf à vivre dans un autre temps ou à prolonger le vieux puritanisme de l'histoire de l'art traditionnelle, la nécessité d'une approche sexuée de l'image, autrement dit une approche conforme à l'économie sociale et culturelle des identités sexuelles. Il convient peut-être de rappeler aussi ce qu'écrivait Griselda Pollock dans les années 1980 à propos de la monographie comme genre masculin, qui exalte le créateur comme génie viril et la création comme performance masculine. Ceci est-il un autre débat ?*
- 46 **B. V.** *...si vous le permettez, il y a un volet français à cette thèse – je pense à Régis Michel et à ses attaques contre la monographie et contre une certaine manière française de pratiquer l'histoire de l'art...*
- 47 **S. G.** *À ce stade de la discussion, nous avons déjà pris conscience que la monographie n'est pas ou n'est plus nécessairement une structure modélisante, intellectuellement prescriptive, moralement normative... Ce genre réputé clos est à envisager comme une structure flexible qui peut accueillir, le cas échéant, de nouvelles lectures. Je suis d'accord avec vous, Gianni Romano, pour dire que parler sans vérifier sa documentation au préalable revient à courir de grands risques. Mais, outre que le risque est grisant, je suis convaincu qu'il faudrait en France admettre davantage la culture du débat plutôt que réduire l'histoire de l'art au culte du génie ou à l'hagiographie médiévale. Christian Michel préconisait que les expositions débutent par une sorte d'examen de conscience – en tout cas une salle où l'on dirait pourquoi on réunit toutes ces œuvres, pourquoi on leur fait subir des déplacements, à la fois coûteux et dommageables. Cet espace, l'INHA peut l'être en favorisant la confrontation sans exclusive des méthodes. L'empreinte latine des Français a été évoquée à plusieurs reprises au cours de l'après-midi. Je me méfie un peu de ce type de caractérisation ; mais une chose est sûre : certains des grands textes qui auraient dû pousser les chercheurs et les étudiants depuis presque vingt ans à réexaminer leurs méthodes, leurs traditions indigènes, restent aussi peu accessibles que discutés. Par chance, l'écran des langues s'estompe aujourd'hui. Mais ce n'était pas le cas hier. Et c'est ici où je partagerai le point de vue de Régis Michel, sinon la virulence de certains de ses propos... : il y a une sorte de rejet presque systématique de ce que l'histoire de l'art « autre » peut produire. Le nouveau monographique n'appelle pas seulement un rafraîchissement documentaire, il*

suppose une sorte d'extension intellectuelle, une plus grande tolérance à l'égard de ces discours qui dérangent. Il me semble qu'ils peuvent nous conduire à réinventer et même à épicer notre « cuisine », pour citer à nouveau Henri Zerner.

- 48 **B. V.** Il me semble que l'un des résultats des discussions, des échanges qui ont eu lieu pendant ces différentes tables rondes, c'est de montrer que, finalement, la formule de la monographie s'est avérée suffisamment souple pour absorber les ondes de choc produites par l'émergence d'un certain nombre de problématiques issues des sciences humaines. On peut même trouver dans la remarquable formule employée par Gianni Romano, « monographie aventureuse », des raisons d'espérer : dans le triptyque qu'il a mis en place (essai critique / biographie, documentation / corpus), il a parlé d'« essai critique », alors que, dans la définition canonique de la monographie, me semble-t-il, ce n'est pas l'essai qui est privilégié, mais le récit. Il y a là un assouplissement assez considérable – on se rapproche peut-être de ce que Jean-Marc Poinsoit appelle « monographie problématisée », justement. Sans doute faudrait-il repartir de là.

INDEX

Mots-clés : monographie, définition, ethnologie, pratique, critique, discours, méthodologie, historiographie, recherches, biographie, sources, archives, culte du génie

Keywords : monograph, definition, ethnology, practice, critic, speech, methodology, historiography, research, biography, sources, archives, cult of genius

AUTEURS

STEPHAN BANN

professeur d'histoire de l'art à l'université de Bristol

STÉPHANE GUÉGAN

directeur du service culturel du Musée d'Orsay

CHRISTIAN MICHEL

professeur d'histoire de l'art à l'université de Lausanne

GIANNI ROMANO

professeur d'histoire de l'art à l'université de Turin

BERNARD VOUILLOUX

professeur de lettres à l'université de Bordeaux