

- **Emmanuel Boldrini**

A propos de l'ouvrage :

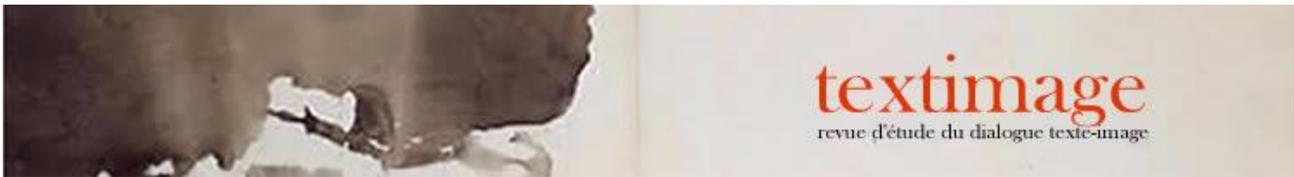
Julien Zanetta, *D'après nature. Biographies d'artistes au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2019, 210 p.

9791037001764

Julien Zanetta
D'après nature
Biographies d'artistes
au XIX^e siècle



Curieuse entrée en matière que ce tableau de Daumier, *Le Dessinateur*, reproduit au seuil de l'ouvrage. Cette invitation à questionner une pratique en même temps qu'à adopter une attitude, celle de l'écrivain qui se penche sur l'ouvrage du peintre, ne doit pas nous tromper : il ne s'agit pas, pour Julien Zanetta, de s'identifier à la figure qui regarde par-dessus l'épaule, avatar du biographe, mais bien de se placer en troisième protagoniste de la scène peinte, en observateur de l'observateur. On se demande si le personnage conceptuel du tableau ne devrait pas nous couvoyer, nous rejoindre dans notre recul, tant le biographe que cerne cette étude semble observer, plutôt que *ce qui est* peint, *comment* c'est peint, la main qui tient le pinceau plutôt que les formes qu'il trace. Cette démarche intrusive, ici, celle de l'écrivain dans l'atelier du peintre, sera adoptée comme condition même de la lecture qui va suivre, où il sera question d'observer des rapports certes intimes, mais exhibés. Cette dialectique du voilement et du dévoilement s'enrichit de celle de la vie et l'œuvre, d'une dimension doublement identificatoire impliquant l'assimilation de l'homme aux images qu'il produit en même temps que du biographe à cet homme scruté. L'exercice biographique apparaît donc comme un outil nécessaire à l'édification d'un éthos. Car Julien Zanetta insiste sur cet intérêt, lui aussi double, de cette « forme littéraire » : elle permet aux écrivains de théoriser, d'affiner leur poétique par le



truchement de propos esthétiques (la biographie serait comme l'« antichambre au traité ou à l'essai »¹) mais aussi de cheviller ces théories à une position éthique qui prend parfois le dessus sur la vocation documentaire. Sur l'objectivité du théoricien déborde donc parfois l'affectivité de l'ami, puisque l'une des mutations cardinales qui fait basculer le modèle des « vies » de la Renaissance (Vasari) dans celui de la biographie moderne réside précisément dans la dynamisation du « principe de relation » entre biographe et *biographé*, autrement dit, dans la nécessité nouvelle pour le premier de connaître intimement le second².

La traque de l'homme qui respire derrière l'image donne à penser une étonnante exhibition de l'intime, au siècle de la pudeur³. Car l'auteur justifie le balisage chronologique de son étude par des raisons historiques qui en soulignent la nécessaire évidence : le XIX^e siècle est celui du scepticisme historique, qui réclame la vérification et valorise le témoignage de première main, de l'individu (et de sa difficile extraction de la foule, que l'idéologie démocratique est supposée niveler), mais aussi, corollairement, de la diffusion de l'imprimé, dégagant un terrain pour une « extension du domaine de l'homme de lettres »⁴. Derrière la flagrance de ce périmètre chronologique, l'auteur va pourtant soulever des problématiques dont la complexité parfois contre-intuitive justifie l'examen.

Julien Zanetta ouvre son étude sur le cas Baudelaire, qu'il connaît bien pour avoir notamment étudié son rapport à l'image⁵. Le poète médiatise un point de vue depuis lequel observer l'entremêlement des dimensions éthiques et esthétiques signalées plus haut. D'une part, ses « portraits » de peintres sont l'occasion d'affiner une esthétique de la modernité qu'il théorise ailleurs. D'autre part, ces portraits voisinent l'hagiographie, tant ils portent le sceau de l'investissement affectif : ces véritables exercices de vénération tendent en retour un miroir au poète, geste identificatoire derrière lequel affleure la constitution de son *ethos*. Le *biographé* est donc bien souvent un malchanceux, une victime de l'injustice populaire, mais il est une figure d'héroïsme privé (qui se distingue par sa capacité à supporter sa malédiction plutôt que par ses

¹ J. Zanetta, *D'après nature. Biographies d'artistes au XIX^e siècle*, op. cit., p. 23.

² *Ibid.*, p. 22.

³ Alain Corbin relève notamment le rapport équivoque entre culture de la pudeur et de l'exhibition au XIX^e siècle, dans *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Perrin, 2008.

⁴ J. Zanetta, op.cit., p. 19.

⁵ J. Zanetta, *Baudelaire, la mémoire et les arts*, Paris, Classiques Garnier, « Baudelaire », 2019. Voir le compte-rendu de Laëtitia Bertrand sur *Textimage* :

https://www.revue-textimage.com/dossiers/actualite/Comptes-rendus/textimage_CR_Bertrand-Zanetta.pdf.



actions⁶). L'éthique (ou la contre-éthique) dandy de Baudelaire, nécessairement polémique et paradoxale, impliquant l'exhibition de ses torts devant le public (on retrouve l'adresse « Au lecteur » des *Fleurs du mal*), se manifeste par un geste plus réactif qu'actif, une propension à la défense et à la réparation de l'offense, cédant à une « logique de la vengeance »⁷. Ce geste implique de retrouver « dans la vie les ferments de l'œuvre »⁸. Un tel souci de l'exemplarité tend à faire converger les dimensions éthiques et esthétiques : le caractère édifiant de l'exemple permet au poète de se voir vivre à travers son modèle autant que de s'y voir créer. Ce mariage scelle alors un pacte entre « Hybris et humilité, rivalité et révérence »⁹. Si l'*exemplum* rejoint la théorisation avec autant d'aisance, c'est aussi grâce à cette attention portée à l'intériorité plutôt qu'aux actions du peintre. La face privée du *biographé* met en jeu vie effective et vie cérébrale, pratique picturale et « pratique de vie », qui sont les deux faces d'une même figure de dandy : bien que le dandysme se prête peu à l'expression de la vénération, celle-ci lui permet de contourner sa consubstantielle interdiction de créer (il ne saurait condescendre à prendre la plume ou le pinceau) en archivant sa vie à travers celle d'un autre. L'artiste ferait donc l'objet d'une « essentialisation » puisqu'il devient « moins un individu qu'une fonction »¹⁰. Ce procédé dépersonnalisant, en dépit de l'expression de l'affectivité, demeure paradoxal, puisqu'il tend à créer une légende, une synthèse à lire à partir d'une figure à la fois disséquée et anonymisée.

Cette exploitation de la vie d'artiste afin de construire une (contre)éthique dandy se retrouverait, selon d'autres paramètres, chez Barbey d'Aurevilly, chez qui la glorification de cet héroïsme moderne ne peut que se heurter, plus qu'ailleurs, à l'idéologie démocratique. Cette idéologie nécessairement abhorrée se cristallise dans la photographie, qui entérine une pratique démocratique du portrait, adressée aux masses. L'auteur montre, dans la partie qu'il lui consacre, comment le connétable des lettres atteint, de manière oblique, la pratique de la biographie quand il attaque celle de la photographie. Le moraliste inscrit en cela ses assertions dans une longue tradition polémique autour du portrait, motivée par des motifs ontologiques, et dont J. Zanetta dresse un bref historique. La démocratisation du portrait, en textes et en images, dont photographie et biographie

⁶ Voir p. 31 *et sq.*

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

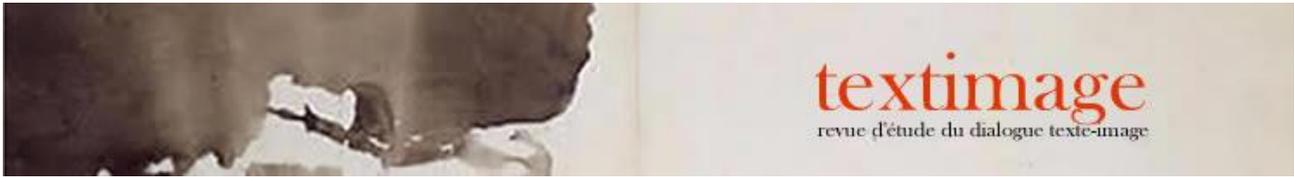


participent, serait donc le symptôme d'un *hybris* populaire consommé et poserait la question de la légitimité des non-illustres à accéder à la pérennisation de leur image. À la tournure morale de ces débats sur l'accès et la diffusion de l'image de soi s'ajoute un enjeu d'ordre historique : c'est l'entrée dans un régime de temporalité qui se conjugue au présent et dont le journalisme, que Barbey n'oublie pas d'éreinter, avec son urgence et sa trivialité, célèbre le succès. La biographie pour tous et par tous, chez Barbey, s'inscrit donc dans le sillage d'une démocratie à bannir et dont les attributs (urgence, nivellement par le bas, marchandisation, mécanisation...) entrent en conflit avec l'idée d'installation de l'individu (nécessairement illustre) dans un noble et long lignage. Et c'est ici que le démon de la biographie excède la photographie : alors que cette dernière ne met au jour que des « ridicules » de l'époque, la première, en s'attaquant à l'Histoire, bascule dans le vice. Cependant, et nous pouvons peut-être nous permettre ainsi de prolonger cette assimilation en comparant ce point de vue à celui de Baudelaire sur la photographie, Barbey reconnaît un intérêt documentaire aux biographies, à même de rendre compte de l'actualité de l'art, et donc, évidemment, de sa décadence : une bonne biographie serait celle, en somme, qui dénonce la médiocrité de son temps.

Cet usage documentaire de la biographie est pleinement assumé par un des amis de Barbey et de Baudelaire, Armand Silvestre¹¹, à qui Julien Zanetta consacre une étude et emprunte le titre de son essai. Cette vocation documentaire ne doit pas nous tromper : Silvestre cède à une partialité tout à fait subjective, mais son geste largement inclusif va à l'encontre de la dénonciation, par Barbey, du caractère démocratique consubstantiel à l'exercice de la biographie. Silvestre assume donc la filiation avec le portrait photographique, dont il exploite le seul intérêt que reconnaît Baudelaire à ce mode de représentation, à savoir une valeur mémorielle et informative. La biographie silvestrienne s'offrirait donc comme de la photographie expansée, enrichissant le portrait physique de l'artiste de la mention de ses expressions, tours de langue et accents ; un portrait, en somme, aussi vivant que possible, et que l'empreinte du jugement du biographe vient encore dynamiser, puisque son geste engage largement sa critique et n'est pas un exercice de vénération baudelairien (l'hagiographie est posée en « anti-modèle absolu »¹²). Mais, comme son ami poète, Silvestre

¹¹ Une lecture croisée, importante et renseignée, de la pratique de la biographie chez Baudelaire et chez Silvestre est proposée en annexe.

¹²*Ibid.*, p. 76.



adopte une position de justicier du goût, se montrant en particulier acerbe face aux peintres que la critique bourgeoise plébiscite. Si cette attitude défensive trahit la vocation mémorielle de son écriture, elle œuvre néanmoins à l'édification d'une histoire qui s'écrit au présent, Silvestre ne s'intéressant qu'aux vivants, qu'il peut *biographier* « d'après nature » et faire entrer dans la mémoire des générations suivantes. Les artistes sont choisis moins pour leurs qualités que leur représentativité, et ce projet d'inscription de l'actuel dans l'éternel vise moins le témoignage que l'hommage. Aussi, comme le photographe baudelairien, Silvestre ne tient-il pas à faire œuvre, mais à immortaliser ses sujets et, pourquoi pas, son propre portrait à travers eux : la première personne envahit son écriture et sa subjectivité est fortement revendiquée, comme gage de sincérité, donc de vérité. Car c'est bien, encore, la connaissance de l'homme qui est supposée ici donner accès à l'œuvre, à laquelle on ne peut accéder que par un regard scrutateur, presque voyeur, une attention aux détails, à l'anecdote, à la microhistoire.

Cette prétention documentaire se retrouve évidemment chez les Goncourt, qui poursuivent leur projet littéraire dans leur exercice de la biographie. Pourtant, et c'est là un paradoxe que soulève bien l'ouvrage, cette intention cohabite avec une démarche apologique et défensive qui lui paraît *a priori* étrangère. C'est notamment le cas pour Watteau, qu'ils abordent à travers l'œuvre qu'il s'agit de défendre, mais plus encore, pour ce qui concerne ce chapitre, avec un de ses héritiers, contemporain des diaristes ; Gavarni, qui fait aussi l'objet d'une réhabilitation. Plutôt que d'une dénonciation et d'une réparation de la méconnaissance du public, il s'agit d'une entreprise de réhabilitation ou de correction : l'art de Gavarni est largement plébiscité de son vivant, mais ce qui est à défendre, ici, c'est la noblesse de sujets dévalorisés (le quotidien plutôt que la grande Histoire) et d'une pratique (la gravure) occupant une place inférieure dans la hiérarchie des techniques. Il s'agira donc, pour les Goncourt, d'innover, de ne pas seulement reconduire les éloges contemporains, mais de leur apporter une plus-value, et d'y ajouter une célébration neuve du graveur, recourant à la « preuve par l'intime »¹³ : les Goncourt prétendent eux aussi représenter l'artiste « d'après nature », et mettent l'accent sur l'expérience irrécusable comme valeur de vérité (même s'ils puisent aussi dans de la documentation de seconde main). Née d'une fréquentation assidue de l'artiste, la biographie se dessine d'abord dans le *Journal*. Ici, la restitution de l'homme,

¹³*Ibid.*, p. 100.



dans son caractère, ses habitudes, participe autant de l'oraison que de sa convocation au procès de son art en vue de sa réhabilitation. Les Goncourt célèbrent l'œuvre (et à travers elle un art) et l'homme (et à travers lui une pratique) depuis une position affective, assumant la nature interpersonnelle de leur relation avec ce dernier, ce qui concourt, selon J. Zanetta, à déstabiliser la pratique traditionnelle de la biographie. Il s'agit d'une biographie qui procède par touches brèves plus qu'elle ne vise l'exhaustivité (l'auteur parle plutôt d'« extensivité »¹⁴), l'artiste n'offrant pas une surface entièrement assimilable, d'où la place réservée à l'anecdote, aux successions de biographèmes épars. L'écriture biographique des Goncourt, et c'est un de ses paradoxes les plus saillants, est travaillée par une tension entre révérence et profanation, présentation par l'intime et recherche de l'analyse objective, en accord avec leur réalisme. En dépit de cette vénération et de ces résonances que les écrivains font résonner avec leur propre pratique, J. Zanetta se refuse à voir dans le *Gavarni* des Goncourt un équivalent, souvent établi par la critique, du *Peintre de la vie moderne* baudelairien : Gavarni et Guys sont trop différents par leur métier, leurs sujets, leur attention portée à l'actualité, le premier livrant, aux yeux des Goncourt, non pas des caricatures, mais des « satires au crayon », formule facilitant l'assimilation à l'écriture goncourtienne et l'accès à une certaine prétention artistique qui est refusée à la caricature. Cette assimilation se complète par la mise en relief de la dilection littéraire du graveur et de la fréquentation des sujets qu'il représente. La biographie de Gavarni par les Goncourt prolonge donc leur projet littéraire, s'offre comme une « zone intermédiaire entre le *Journal* et le roman » et accepte le « discontinu »¹⁵, mais elle est également un tombeau, que nous pourrions dire familial, en ce qu'il pousse plus loin le geste identificatoire des Goncourt : il accueille évidemment Gavarni, mais aussi Jules, le frère et collaborateur décédé avant l'achèvement de la biographie, dont Edmond poursuit le travail et inscrit dans la mémoire.

Les stratégies autoréférentielles des biographes, saillantes dans les précédents chapitres, trouvent une expression plus oblique mais plus radicale chez Valéry, dont la biographie sur Degas fait l'objet de la dernière étude de cas. J. Zanetta concentre cette étude sur le rôle de l'habitude et de l'informe dans cette vie d'artiste. Dans *Degas Danse Dessin*, Valéry s'écarte de l'exigence de

¹⁴*Ibid.*, p. 105.

¹⁵*Ibid.*, p. 118.



vérité, qu'il juge illusoire (attitude résumée par la formule de l'auteur : « ce qui compte ne se voit pas »¹⁶). Il s'agirait donc plutôt d'une « vue » que d'une « vie » (l'auteur emprunte la formule à un texte que Valéry a consacré à Descartes), d'un regard assumant son origine subjective et éventuellement contrefactuelle, en somme, d'une biographie anti-biographique dans laquelle la dialectique homme/ œuvre ne tient plus, puisque Degas apparaît comme un phénomène en soi, dont la discontinuité ne tient pas au parcours de vie. Le rapport ordinaire de cause à conséquence, d'éclairage de l'œuvre par la vie s'effondre. Mieux, ce n'est pas seulement ici le *biographé*, mais aussi le « je » qui assume le statut de personnage théorique : le chapitrage thématique (par œuvres et événements) répond à ce projet et s'organise autour de ce « je » insaisissable plus qu'il ne répond à une recherche de la vérité biographique. Comme Baudelaire, Valéry porte une attention particulière à la construction intérieure, mais observe autant ce qui est regardé que le regard lui-même. Cet intérêt pour la vie intellectuelle plus que pour les faits ne participe pas pour autant à une restitution (nécessairement manquée) de l'artiste, mais permet de « pense[r] à une figure possible de Degas »¹⁷. La biographie devient donc, sous la plume du poète, un exercice de scepticisme cartésien, par ailleurs tributaire d'un régime scopique particulier (marqué par les expériences de Muybridge, qui tendent à prouver l'illusion des sens et la fiabilité de l'expérience visuelle). Cette réflexion de Valéry sur la perception va être l'occasion pour lui de s'intéresser à l'habitude, notion qui concerne autant la temporalité que le geste, le savoir-faire de l'artiste, mais aussi, du côté de l'observateur, l'accoutumance qui voile sa vision. En définitive, la biographie est ici un « art de voir »¹⁸ qui rejoint à nouveau l'art de percevoir (donc la poétique) du biographe, qui aspire lui-même à la « vision pure » qu'il croit reconnaître chez Degas, au regard sur le monde détaché de l'accoutumance en vue d'éveiller cette aptitude à voir et à sentir. Cette désaccoutumance du regard informe la biographie elle-même, dont le poète déjoue les pièges : comme un aveugle se fait une idée d'un objet en touchant des parties, Valéry procède également par touches, en veillant à se défaire de ses observations précédentes à mesure qu'il avance.

Nous l'avons vu, de chapitre en chapitre, l'attention portée ou non à l'intimité de la relation entre biographe et peintre est centrale et semble même configurer un certain rapport à la vérité qui touche

¹⁶*Ibid.*, p. 125.

¹⁷*Ibid.*, p. 130.

¹⁸*Ibid.*, p. 137.



à la compréhension de l'œuvre et reconduit au biographe lui-même. Cette focalisation sur le producteur de l'œuvre invite J. Zanetta à se demander, assez malicieusement, si ces écrits sur les peintres ne pourraient pas nous amener à envisager un « Contre Vasari », pendant littéraire de l'attaque proustienne dirigée contre le biographisme. À cette exécution du peintre, nécessaire à la naissance du spectateur, tout comme Barthes a imaginé celle de l'auteur, J. Zanetta oppose la discrétion du producteur d'images, suffisamment absent de son œuvre, avant que les biographes ne l'y réintroduisent : le peintre n'emprunte pas le langage, et c'est justement la biographie qui introduit des mots là où il n'y en avait pas. Dans cette récurrente mise en dialogue de la vie et de l'œuvre au XIX^e siècle, le biographe s'interpose et tire sa part de profit. Au cours de cette opération, l'artiste devient le héros du présent et la biographie, l'instrument de sa notoriété, instrument marqué par l'ambiguïté et le régime discursif propre à son époque, puisque le biographe emprunte au journalisme ses outils et ses méthodes, qui viennent nourrir sa dialectique du vu et du dit. En cela, et parce qu'elle permet une théorisation intellectualisante (saillante chez Baudelaire et Valéry), la forme biographique est bien ancrée dans son siècle. Cette question provocante et les éléments de réponse que l'auteur apporte disent bien la pertinence du propos de l'ouvrage dans son ensemble : en mettant au jour la dialectique vie/ œuvre qui travaille ces biographies, l'auteur propose une analyse fine de la « forme biographique », dont il cerne les contours et les constantes, en même temps que de l'époque dans laquelle elle est prise, justement façonnée par des tensions équivoques, entre individualisme (intimisme, ici) et objectivité (ambition documentaire). En faisant l'examen de la vocation plus ou moins implicitement théorique de ces écrits, l'auteur contribue de manière efficace à l'analyse des relations entre textes et images, ouvrant de nouveaux terrains et dégagant des pistes insoupçonnées, dans la mesure où les écrivains, par la biographie, atteignent la théorie esthétique puis poétique de manière indirecte.