

---

# La biographie d'artiste : métamorphoses d'un genre au XIX<sup>e</sup> siècle

The artist's biography: metamorphoses of a genre in the XIX<sup>th</sup> century

**Bénédicte Jarrasse**



Julien Zanetta, *D'après nature. Biographies d'artistes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Éditions Hermann, 2019, coll. « j », 210 p., EAN 9791037001764.

## Pour citer cet article

Bénédicte Jarrasse, « La biographie d'artiste : métamorphoses d'un genre au XIX<sup>e</sup> siècle », Acta fabula, vol. 21, n° 5, Notes de lecture, Mai 2020, URL : <https://www.fabula.org/revue/document12869.php>, article mis en ligne le 26 Avril 2020, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.12869

---

Bénédicte Jarrasse, « La biographie d'artiste : métamorphoses d'un genre au XIX<sup>e</sup> siècle »

Résumé - L'essai de Julien Zanetta, déjà auteur d'un ouvrage sur Baudelaire publié en 2019, s'inscrit dans le prolongement des nombreux travaux parus ces dernières années autour de la question biographique. Il intéresse aussi, peu ou prou, la recherche dite intermédiaire, plus précisément celle qui vise à approfondir les rapports entre arts visuels (peinture, photographie) et écriture. Il s'attache ainsi à montrer la « réinvention complète » (p. 12), par le xix<sup>e</sup> siècle, du genre de la monographie d'artiste, fondateur en quelque sorte de l'histoire de l'art, qui connaît à cette époque, et sous des formes diverses, une immense popularité, au point que « Sainte-Beuve, saint patron du genre, la qualifiera de "siècle de biographies" » (p. 11). Plutôt que d'en livrer une étude historique exhaustive, il en expose et en éclaire quelques-unes des métamorphoses, opérées en conformité avec les valeurs d'un siècle qui manifeste un intérêt grandissant pour l'individu et voit par ailleurs émerger le réalisme et le positivisme. L'étude s'appuie sur cinq études de cas, centrées autour des « témoins du changement d'usage du genre biographique appliqué aux beaux-arts ; soit : Charles Baudelaire, Jules Barbey d'Aurevilly, Théophile Silvestre, les frères Goncourt et Paul Valéry » (p. 22).

Mots-clés - Artiste, Biographie, Histoire de l'art, Photographie, Portrait, Vie

Bénédicte Jarrasse, « The artist's biography: metamorphoses of a genre in the XIX<sup>th</sup> century »

# La biographie d'artiste : métamorphoses d'un genre au XIX<sup>e</sup> siècle

The artist's biography: metamorphoses of a genre in the XIX<sup>th</sup> century

**Bénédicte Jarrasse**

---

La publication, en 1954, du *Contre Sainte-Beuve*<sup>1</sup> a, comme on sait, marqué un tournant radical dans le champ des études littéraires. En dissociant la littérature et la vie — le moi créatif et le moi social —, Proust n'a certes pas mis fin au désir du lecteur, en réalité inextinguible, de connaître l'homme qui se cache derrière une œuvre admirable, mais contribué à tout le moins à alimenter le soupçon envers la biographie érigée en unique méthode d'analyse et de connaissance de l'œuvre. L'histoire de l'art n'a pas connu semblable *aggiornamento* et est restée marquée par l'idée d'une union indissoluble entre l'homme et l'œuvre. En témoigne à cet égard la tradition pérenne des vies d'artistes — dérivée de celle, remontant à l'Antiquité, des vies d'hommes illustres —, dont le modèle poétique est défini au xvi<sup>e</sup> siècle par Giorgio Vasari au travers de ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*<sup>2</sup> Julien Zanetta, *Baudelaire, la mémoire et les arts*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Baudelaire », 2019..

L'essai de Julien Zanetta, déjà auteur d'un ouvrage sur Baudelaire publié en 2019<sup>3</sup>, s'inscrit dans le prolongement des nombreux travaux parus ces dernières années autour de la question biographique. Il intéresse aussi, peu ou prou, la recherche dite intermédiaire, plus précisément celle qui vise à approfondir les rapports entre arts visuels (peinture, photographie) et écriture. Il s'attache ainsi à montrer la « réinvention complète » (p. 12), par le xix<sup>e</sup> siècle, du genre de la monographie d'artiste, fondateur en quelque sorte de l'histoire de l'art, qui connaît à cette époque, et sous des formes diverses, une immense popularité, au point que « Sainte-Beuve, saint patron du genre, la qualifiera de "siècle de biographies" »

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Bernard de Fallois, 1954.

<sup>2</sup> La première édition est publiée en 1550, à Florence, par l'éditeur Lorenzo Torrentino, sous le titre *Le Vite de più eccellenti architettori, pittori et scultori italiani da Cimabue infino a' tempi nostri* : descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore aretino.

<sup>3</sup>

(p. 11). Plutôt que d'en livrer une étude historique exhaustive, il en expose et en éclaire quelques-unes des métamorphoses, opérées en conformité avec les valeurs d'un siècle qui manifeste un intérêt grandissant pour l'individu et voit par ailleurs émerger le réalisme et le positivisme. L'étude s'appuie sur cinq études de cas, centrées autour des « témoins du changement d'usage du genre biographique appliqué aux beaux-arts ; soit : Charles Baudelaire, Jules Barbey d'Aurevilly, Théophile Silvestre, les frères Goncourt et Paul Valéry » (p. 22). Ces cinq études, complétées par une annexe plus spécifique portant sur Baudelaire et Silvestre critiques d'art et une bibliographie fournie, sont le condensé de recherches post-doctorales. Elles forment autant de chapitres qui peuvent se lire de manière autonome, à la manière d'articles monographiques, mais présentent aussi l'intérêt d'entrer en dialogue les uns avec les autres autour de quelques thèmes importants, comme celui de la photographie, médium qui vient accompagner la transformation du genre. Le corpus biographique, inscrit dans une chronologie qui conduit le lecteur des années 1850 jusqu'aux années 1930, est en outre marqué par « le principe de relation » (p. 22), autrement dit de connaissance personnelle, établi entre le biographe et le biographié, censé apporter et garantir une profondeur et une crédibilité nouvelles à un genre en quête, sinon de *vérité*, du moins de *sincérité*. Signe des temps, la biographie ne se justifie plus par la renommée ou la réputation acquise par un artiste du passé idéalisé, mais bien par l'intimité, certes parfois relative, que le biographe entretient avec un artiste contemporain — un « artiste vivant » pour reprendre l'expression employée par l'historien de l'art Théophile Silvestre.

## Portraits de l'artiste en « héros »

J. Zanetta rappelle dans la préface de son essai l'influence exercée sur toute une génération d'écrivains romantiques par les *Vies* de Vasari, « vivier » (p. 12) d'anecdotes exemplaires, à caractère historique ou légendaire, contribuant à faire d'une élite d'artistes, anoblis du fait même de leur « accès à la dignité biographique » (p. 11) — selon l'expression de Nathalie Heinich —, des modèles d'excellence à imiter et, par là même, des miroirs invitant au dépassement de soi. De fait, ce texte fondateur demeure un horizon, certes souvent lointain, à l'aune duquel les auteurs étudiés dans l'ouvrage continuent de se positionner plus ou moins consciemment, ou, si l'on préfère, un modèle dans le sillon duquel ils inscrivent leurs propres écrits biographiques, quand bien même il s'agit pour eux de « tordre » le genre — avec ses *trivia* obligés et sa construction téléologique — ou de le prendre résolument à contre-pied.

Ce rapport de dilection à l'artiste biographié, présenté comme une figure aussi admirable qu'exemplaire, perdure notamment chez Baudelaire, objet du chapitre d'ouverture (« Baudelaire, vies héroïques »), dont l'association avec la biographie — genre éminemment populaire — peut pourtant *a priori* surprendre. Ce dernier consacre des biographies aussi bien à des peintres (Eugène Delacroix) qu'à des écrivains (Théophile Gautier, Edgar Allan Poe), mais dans les deux cas, le ressort de l'écriture — l'admiration, doublée du sentiment d'une communauté d'âme — est semblable. La biographie passe ainsi chez lui par une héroïsation de l'artiste et n'hésite pas à emprunter les voies de la mythographie, voire de l'hagiographie, comme on le constate dans les écrits sur Poe, marqués par la « rhétorique du guignon » (p. 31), qui fait naturellement de celui-ci un frère ou un double spirituel du poète. Conformément à l'éthique classique, l'admiration vient répondre au constat d'une vie exemplaire — en l'occurrence, concernant Poe, marquée par une lutte incessante contre la fatalité —, que l'exercice biographique permet de donner à lire. Bien qu'il soit peintre, Delacroix « se dresse comme un *exemplum*, une vie exemplaire à *imiter* » (p. 42) pour le poète. Il incarne une « hygiène » — pour reprendre un terme très baudelairien —, une forme de morale ou de ligne de conduite qu'il s'agit dès lors d'appliquer à soi-même.

Bien que leur méthode et leur esthétique diffèrent grandement, on retrouve cette relation d'admiration à l'artiste, qui se traduit, peu ou prou, par un processus d'héroïsation, dans l'importante biographie que les frères Goncourt consacrent à Paul Gavarni<sup>4</sup>, évoquée dans le chapitre IV (« "Tout l'homme" : le *Gavarni* des Goncourt ») : « Les Goncourt ont fait de Gavarni un héros, leur héros : héros moral, héros artiste, héros dans la vie et ailleurs. » (p. 95). De stricte obédience réaliste, les deux frères se piquent de peindre « tout l'homme » (p. 102), une formule qui n'implique pas forcément l'exhaustivité du propos, mais ordonne à tout le moins d'appréhender l'artiste sous toutes ses facettes – dans tous ses états –, y compris les plus transitoires. Proches de leur modèle, qu'ils respectent et admirent, les Goncourt ne cherchent pourtant pas à taire ou à dissimuler les aspects moins glorieux de la personnalité de Gavarni. On aboutit alors à ce que Julien Zanetta nomme de manière intéressante une « hagiographie paradoxale, où le fait de ne pas embellir, de ne pas enjoliver et d'admettre l'incohérence, le décousu ou l'hétérogénéité des pensées, rehaussent justement la gloire du protagoniste » (p. 105). Dans ce « surcroît de réel » (p. 106) peut se lire, au-delà des parti-pris esthétiques des deux biographes, le « désir de donner une version intensifiée de leur admiration » (p. 106).

---

<sup>4</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre* [1872], Paris, Flammarion/Fasquelle, 1925.

## Quid des *trivia* ?

La réinvention du genre biographique semble en réalité commencer avec l'usage nouveau, parfois détourné, de ce qui en faisait traditionnellement le sel ou le piquant, à savoir les anecdotes, ces étapes obligées de la vie d'un artiste (la naissance, l'enfance, la formation, les succès...), mises au service de l'éloge et de la construction d'une légende de l'artiste dans la tradition vasarienne. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'anecdote, sans forcément disparaître de la narration, n'est certainement plus appréhendée comme le mode d'accès unique à la vérité de l'artiste. La distance prise par les auteurs vis-à-vis de ces *topoi* constitutifs du genre biographique, destinés à être éloquents en soi, conduit d'ailleurs J. Zanetta à interroger à plusieurs reprises les limites de celui-ci, notamment sa porosité avec le portrait, cette autre obsession du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Cette porosité s'explique d'autant mieux que les études de cas proposées portent essentiellement sur des biographies d'artistes vivants, à tout le moins contemporains, non sur des artistes morts, à la carrière achevée. L'exigence de vérité ou d'authenticité, revendiquée notamment par Théophile Silvestre ou les frères Goncourt, interdit en quelque sorte de figer les « vies » des artistes dans le marbre du mythe et implique au contraire de rendre compte du caractère fluctuant des comportements de personnalités dont les biographes se revendiquent au demeurant les proches ou les familiers.

Si les usages de l'anecdote peuvent varier d'un auteur à l'autre, ils semblent dans tous les cas traduire l'émergence d'un soupçon quant à leur capacité à dire la vérité d'un artiste. La biographie d'Edgar Poe par Baudelaire offre ainsi un cas-limite, puisque l'écrivain américain, éloigné dans l'espace, n'est pas exactement un proche du poète français et que par ailleurs il vient de mourir — comme Delacroix du reste } lorsque Baudelaire écrit sur sa vie. Ce dernier peut, dans ce contexte, accorder une attention particulière aux années de formation, notamment à l'enfance, dont il considère qu'elle est un « inestimable accès à l'œuvre » (p. 37) et sacrifier dès lors à l'anecdote attendue. Pour autant, le poète ne sombre pas dans une forme d'« illusion biographique » qui consisterait à justifier exclusivement l'œuvre par la vie. « Indifférent, voire tout à fait réticent, à la téléologie classique » (p. 38), Baudelaire, parce qu'il a une conscience aiguë du mystère présidant à toute création, peut aussi se montrer à l'occasion « anti-biographe » (p. 39), en substituant aux *trivia*, chers aux amateurs, « l'analyse » (p. 43), qui singularise le génie artistique. Chez les Goncourt, les anecdotes sur l'enfance et la formation, bien présentes, font l'objet d'un détournement. Il s'agit au fond, selon J. Zanetta, de « nie[r] la conformité de Gavarni au *cursus honorum* traditionnel, tout en l'y inscrivant tout de même :

---

<sup>5</sup> Voir à ce sujet *Romantisme*, 2017/2 (n° 176) : « Le portrait ».

point n'est besoin de naître enfant prodige pour devenir génial » (p. 99). *Mutatis mutandis*, l'anecdote vient dans les deux cas répondre au besoin du biographe de rendre justice : rendre justice à l'artiste incompris de la foule dans le cas de Poe, rendre justice à un art – la lithographie, que pratique Gavarni – qui souffre d'un manque de légitimité dans la hiérarchie des genres picturaux.

La perspective diachronique adoptée dans l'essai permet de voir *in fine* ce qu'il advient du genre biographique et de la rhétorique de l'anecdote chez un auteur tardif et aussi singulier que Paul Valéry, qui fait l'objet du dernier chapitre (« "Le faux qui est l'œuvre de nos yeux" : le *Degas* de Valéry »). Valéry est l'auteur de *Degas Danse Dessin*, publié en 1936, dont l'identité générique, parfois plus proche de l'essai philosophique que de la biographie traditionnelle, pose question. L'écrivain est, de fait, profondément hostile, sinon au principe même de la biographie, du moins à l'idée que « la connaissance directe » (p. 124) ou « l'observation immédiate » (p. 131) d'un artiste seraient un gage d'authenticité du récit, comme en témoigne du reste le titre du chapitre. Hostile, il l'est aussi à l'égard de la construction téléologique — jugée factice car recréée de toutes pièces *a posteriori* — qui sous-tend historiquement le genre. Or, ce texte, hybride et fragmentaire, apparemment incohérent, qui semble rompre de surcroît avec les codes narratifs habituels de la biographie d'artiste, ne renonce pourtant pas complètement aux témoignages empiriques, en l'occurrence au récit d'anecdotes et de « bons mots » relatifs au peintre – preuve, s'il en est, de la force du genre. En réalité, chez Valéry, si retournement du genre il y a, celui-ci, bien plus radical, se situe sur un autre plan. Le sujet de *Degas Danse Dessin*, que J. Zanetta définit, en référence aux canons fondateurs de la vie d'artiste, comme une « *reconstruction* de la construction » (p. 123), n'est finalement plus tant l'artiste, que l'on prétendrait saisir et comprendre conformément au principe de relation, que le *je* changeant d'un « biographe » qui « adopte des positions différentes, qui sont autant de personnages » (p. 129). Un retournement de cette nature semble dès lors bel et bien signifier l'épuisement, sinon la fin, d'un genre populaire.

## « Point de saint ni de héros »

Avec Valéry, on arriverait donc au terme d'une longue tradition, celle qui prétendait connaître et faire connaître l'artiste à travers le récit de la vie de l'homme. L'un des aspects les plus intéressants de l'ouvrage reste cependant l'éclairage qu'il apporte sur l'approche, résolument aux antipodes, de Théophile Silvestre, objet du chapitre III (« Théophile Silvestre, ressemblance et identité ») et le dialogue qu'il ouvre, d'une part avec Baudelaire, sur le sujet de la critique d'art (« Baudelaire et Silvestre critiques d'art ») et, d'autre part, avec Barbey d'Aurevilly, sur la légitimité même du

portrait, qu'il soit biographique ou photographique. Silvestre est loin d'avoir la notoriété littéraire des autres écrivains évoqués – et pour cause, il est avant tout un historien de l'art –, mais il occupe néanmoins une place privilégiée dans la métamorphose du genre de la biographie d'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle. À rebours de la biographie baudelairienne, ouvertement « orientée », ou, plus largement, de la biographie d'admiration, Théophile Silvestre offre un modèle biographique qu'on pourrait presque qualifier de positiviste. Publiée en 1856, son *Histoire des artistes vivants* présente la particularité d'associer à la biographie proprement dite un portrait photographique gravé et même contresigné de l'artiste<sup>6</sup>. Un tel projet n'est pas sans évoquer du reste, sur l'aspect formel au moins, le principe des « galeries théâtrales » et autres « galeries dramatiques », ces panthéons de papier, très populaires au XIX<sup>e</sup> siècle, répertoriant les « meilleurs » artistes des théâtres parisiens et associant eux aussi le lisible et le visible, sous la forme d'une notice biographique faisant face à un portrait gravé ou lithographié de l'acteur dans le costume d'un de ses rôles emblématiques<sup>7</sup>. Sur le fond, en revanche, le projet de Silvestre est d'un ordre tout différent. La tradition héritée de Vasari visait à célébrer le génie artistique et dès lors n'hésitait pas à emprunter les voies du légendaire et d'une rhétorique idéalisante, confinant à l'hagiographie, que l'on retrouve du reste, certes avec des visées promotionnelles qu'on peut juger plus triviales, dans le phénomène des galeries théâtrales. Prenant directement le contrepied de cette tradition, Silvestre part du constat d'un manque de « faits positifs, indubitables, attachés aux vies des peintres du passé » (p. 73) et se propose de peindre « d'après nature » des « artistes vivants » (p. 71) avec la précision suivante : « point de saint ni de héros, mais des peintres de chair et d'os, rencontrés *in praesentia* » (p. 76). Au-delà du « principe de relation » (p. 22), fil conducteur de tous les cas étudiés dans l'ouvrage, il s'agit donc de donner à voir au lecteur, par le texte et par l'image, non des figures d'exception appartenant à une élite, mais bien des êtres humains, appréhendés et représentés par le biographe tels qu'ils sont, sans complaisance ni flatterie, avec franchise, et même parfois, selon l'auteur, avec une certaine brutalité.

La revendication est on ne peut plus claire et prend tout son sens si on la replace dans une histoire du genre de la vie d'artiste. Loin d'être un exercice d'admiration, la biographie selon Silvestre se veut avant tout au service d'une quête de vérité, dont la photographie, médium récent, est partie prenante, exactement au même titre que le texte. J. Zanetta souligne à cet égard la « radicalité du ton » (p. 72) — on

<sup>6</sup> Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, Paris, E. Blanchard, 1856.

<sup>7</sup> Voir Vannina Olivesi, « L'iconographie comme source dans l'historiographie du ballet français : l'exemple des Galeries théâtrales du premier dix-neuvième siècle », dans Roxane Martin, Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 193-210.

pourrait dire aussi la radicalité de la méthode —, qui n'est pas sans évoquer les pratiques journalistiques (dont on voit, une fois de plus, comment elles contaminent les pratiques littéraires) ou encore, avec quelques années d'avance, celles des romanciers naturalistes : « Afin d'être le plus impartial possible et scrupuleux possible, le dispositif qu'il imagine est sans précédent : Silvestre, se mettant en scène, demande aux artistes de lui accorder un entretien personnel, ainsi qu'un accès à des documents privés (correspondance, extraits de journaux intimes dont il fera usage dans son texte. » (p. 71-72). Silvestre poussera même le scrupule — ou la « monomanie de vérité » (p. 86) selon ses propres termes — jusqu'à se retirer du texte et publier, telle quelle et sans le filtre d'aucune réécriture, la correspondance privée d'Horace Vernet – en quelque sorte révélé par lui-même. Sans doute l'entreprise de Silvestre se heurte-t-elle à un certain nombre de contradictions — dont l'inévitable retour de la subjectivité d'auteur, qui substitue à la pure notion de vérité celle, relative, de sincérité —, mais elle semble dans tous les cas emblématiser, plus qu'aucune autre entreprise, l'idée, qu'on appréhenderait aujourd'hui comme résolument anti-proustienne, d'une prééminence de l'homme sur l'œuvre.

## Antibiographisme

L'ironie est que Théophile Silvestre, archétype de la croyance dans le paradigme biographique — dans l'unité quasi-mystique de l'homme et de l'artiste —, ait été dans le même temps un grand ami de Barbey d'Aurevilly, qui se fait au contraire le critique virulent du « vice » biographique, notamment au travers de l'ouvrage *Les Ridicules du temps*, publié en 1883<sup>8</sup>. Ce parti-pris n'empêcha d'ailleurs pas Barbey de recenser, avec sérieux et honnêteté, l'ouvrage de son ami. Le chapitre consacré à l'écrivain (« Barbey d'Aurevilly et la "démocratie du portrait" ») occupe ainsi une place particulière dans l'économie de l'essai, puisqu'il est le seul à traiter d'un auteur envisagé non plus comme biographe ou portraitiste — ce que Barbey a au demeurant été<sup>10</sup>

L'intérêt de la polémique lancée par Barbey est qu'elle vise ce qu'il considère comme deux vanités ou deux *ridicules* du temps : l'engouement pour le portrait

---

<sup>8</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Ridicules du temps*, Paris, Rouveyre, 1883.

<sup>9</sup> Voir José-Luis Díaz, *L'Homme et l'œuvre : Contribution à une histoire de la critique*, Paris, PUF, 2011.

photographique, qu'elle articule à l'obsession biographique, qui s'empare de la même façon du xix<sup>e</sup> siècle. Elle s'appuie en outre sur une réflexion historique autour de la question du portrait et des conditions d'accès à la représentation. Celle-ci, réservée jadis aux puissants et aux nobles, devait en quelque sorte se mériter et fonctionnait alors comme une preuve de la gloire de ceux qui en étaient jugés dignes. Réservée à une élite, elle acquérait ainsi un caractère exemplaire. Or, au xix<sup>e</sup> siècle, on assiste à la fois à une prolifération et à une démocratisation du portrait, notamment par le biais du nouveau médium photographique, qui consacre une rupture avec la conception élitiste qui pouvait prévaloir jusque-là – une « abolition des privilèges » (p. 56) liés à la représentation de soi –, que Barbey résume par cette formule désabusée : « Nous sommes tous princes à présent ! ». On pense ici au phénomène, largement connu et étudié, de la photo-carte (ou portrait carte-de-visite), mise au point et popularisée par Eugène Disdéri, qui connaît un immense succès durant la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle. La généralisation du portrait littéraire donne lieu à de semblables attaques, visant d'ailleurs aussi bien le biographe que le biographié : point n'est besoin désormais d'avoir accompli de hauts faits, « tout peut se révéler potentiellement *biographiable* ou *photographiable* » (p. 60). Dandy anti-moderne, héritier de la pensée de Joseph de Maistre, Barbey d'Aurevilly ne peut évidemment que déplorer ces pratiques bourgeoises et foncièrement anti-aristocratiques, qui abolissent tout à la fois le principe de singularité (du modèle) et le principe de relation (entre le modèle et le détenteur de la représentation), dans lesquelles il ne perçoit que le narcissisme — l'*hybris* même — d'une époque.

---

\*\*\*

Peut-on dire l'artiste sans passer par l'homme – par le récit de la vie de l'homme ? Telle est la question, sans doute toujours d'actualité, qui traverse l'ouvrage de Julien Zanetta, lequel s'interroge dans la conclusion pour savoir si un *Contre Vasari* serait envisageable en histoire de l'art, au même titre qu'un *Contre Sainte-Beuve* en littérature. Si la réponse, forcément rapide, renvoie chaque discipline à ses spécificités langagières, on perçoit bien à la lecture du livre, à travers notamment l'intérêt porté à la carrière et à la méthode de Théophile Silvestre — sans doute l'article le plus éclairant de ce travail —, les différences qui se font jour entre la

---

<sup>10</sup> Voir Fabienne Bercegol, « Les Portraits politiques et littéraires de Barbey d'Aurevilly », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 63, 2011, p. 341-356. —, mais comme polémiste et pamphlétaire, écrivant justement contre le principe de la biographie et du portrait, qu'il soit littéraire ou iconographique. L'écrivain apporte à ce titre, par la radicalité de ses critiques, un éclairage tout à fait intéressant sur un courant plus vaste, qu'on pourrait dire antibiographique, et dont on voit bien qu'il n'a pas attendu le xx<sup>e</sup> siècle, Proust et le structuralisme pour exister<sup>9</sup>.

posture de l'homme de lettres ou du poète biographe, qui, en réalité, parle toujours de lui — d'abord ? — lorsqu'il parle de l'autre, et celle de l'historien de l'art, qui vise davantage l'objectivité et est dès lors plus prompt à retirer son *ego*.

L'ouvrage, malgré sa relative brièveté, se révèle ainsi très dense et répond parfaitement aux ambitions qui sont celles d'un essai, finement écrit par ailleurs. Il propose des pistes de réflexion plutôt qu'il ne livre une synthèse définitive sur le devenir d'un genre appréhendé sous un angle spécifique qui fait se croiser la littérature et l'histoire de l'art. À travers ces cinq études, menées sur une période courant de la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle au début du xx<sup>e</sup> siècle, se dessine donc un mouvement qui est celui d'une démythification progressive du modèle biographié. Si réinvention du genre il y a, sous l'influence du réalisme, mais aussi, de manière plus intéressante, des nouveaux médias (il est beaucoup question de la photographie, mais l'on songe aussi aux diverses pratiques journalistiques qui ont pu influencer les méthodes de tel ou tel biographe), l'étude réaffirme toutefois la force et la pérennité d'un modèle qui voit dans la connaissance de l'homme un vecteur indispensable d'un savoir sur l'artiste. De ce point de vue, le retournement, qu'on pourrait dire « savant », que fait subir Paul Valéry au genre biographique semble déjà appartenir à un autre siècle.

## PLAN

---

- [Portraits de l'artiste en « héros »](#)
- [Quid des trivia ?](#)
- [« Point de saint ni de héros »](#)
- [Antibiographisme](#)

## AUTEUR

---

Bénédicte Jarrasse

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [benedictejarrasse@yahoo.fr](mailto:benedictejarrasse@yahoo.fr)