

« L'artiste »

« Der Künstler »

**Marion Deschamp**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ifha/130>

DOI : 10.4000/ifha.130

ISSN : 2198-8943

**Éditeur**

IFRA - Institut franco-allemand (sciences historiques et sociales)

**Édition imprimée**

Date de publication : 6 février 2011

Pagination : 54-58

ISSN : 2190-0078

**Référence électronique**

Marion Deschamp, « « L'artiste » », *Revue de l'IFHA* [En ligne], 3 | 2011, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ifha/130> ; DOI : 10.4000/ifha.130

---

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.

©IFHA

---

# « L'artiste »

« Der Künstler »

Marion Deschamp

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

École internationale de printemps des historiens de l'art, Francfort-sur-le-Main, 16-20 mai 2011

- 1 Du 16 au 20 mai 2011 s'est tenue l'école de printemps organisée par le Réseau international de formation en histoire de l'art, réunissant chaque année des doctorants et postdoctorants issus de diverses universités européennes et extra-européennes autour d'un thème commun. Organisées avec le soutien de l'IFHA, les diverses sessions se sont déroulées tant dans les locaux du *Kunsthistorisches Institut* de la *Goethe Universität* de Francfort, hôte de cette neuvième édition, que dans ceux de plusieurs institutions muséales de la ville associées à l'événement, comme le *Museum für moderne Kunst* et le *Liebieghaus* (musée de sculptures).
- 2 Cette année, l'école de printemps s'était donné pour thème : l'artiste (*Der Künstler*). De manière plus précise, il s'agissait de questionner le rôle de l'artiste dans l'histoire de l'art, soit d'aborder « l'artiste » comme notion constituante de la discipline, tant il est vrai que celle-ci s'est longtemps définie comme science paradigmatique du sujet créateur. Dans leur présentation programmatique, les organisateurs ont en effet rappelé que leur discipline avait favorisé, à son origine, des concepts (tels ceux de « génie créateur », d'« authenticité » ou d'« originalité ») contribuant à faire de l'artiste un sujet souverain, et de ce fait même, le « sujet prototypique » de la modernité. Après les affirmations fracassantes d'auteurs comme Roland Barthes, Michel Foucault ou Susan Sontag annonçant la « mort de l'auteur », et écornant au passage l'icône de l'artiste-démiurge, la discipline dut cependant interroger à nouveaux frais le postulat de la toute-puissance du sujet créateur. S'ensuivit d'abord une historicisation de la figure de l'artiste, visant à rendre compte de son caractère conditionnel et de ses transformations historiques, depuis son avènement à la Renaissance, jusqu'à sa remise

en cause. C'est à ce moment qu'a été élaboré le métarécit retraçant l'ascension de l'artiste souverain, se détachant peu à peu de la corporation des artisans et des contraintes des arts mécaniques pour conquérir sa liberté et son autonomie (toute relative, cependant, car bridée par la dépendance croissante des artistes aux mécènes et aux faveurs curiales). D'autre part, des interrogations ont vu le jour sur le processus de « fabrique de l'artiste », sur le rôle joué par divers agents dans cette promotion et sur les pressions concurrentes subies par la figure de l'artiste qui ont pu conduire à sa fissure, voire à son éclatement.

- 3 Pour aborder ces divers aspects, les organisateurs de cette école de printemps ont choisi de subsumer la soixantaine d'interventions sous neuf grandes sections thématiques : mythes de l'artiste ; l'artiste après sa mort ; la voie vers l'artiste – sa formation ; les concepts de la création artistique ; les transmissions et médiations d'images de l'artiste ; la mise en scène et stylisation de soi ; l'artiste comme être social ; l'artiste dans l'œuvre et l'artiste comme œuvre ; la disparition de l'artiste en tant qu'auteur. Or, cette diffraction thématique a quelque peu relégué en arrière-plan la volonté d'historicisation du statut de l'artiste, qui figurait pourtant comme l'un des objectifs de la rencontre. La période médiévale, donc celle d'« avant l'invention de l'artiste », bien qu'évoquée dans le texte programmatique comme moins monolithique et apersonnelle qu'elle n'a souvent été dépeinte, n'a donné lieu qu'à une intervention (Élise BANJANEC, « Les orfèvres au XVe siècle. Le patronage de Philippe le Bon, duc de Bourgogne »). A manqué ainsi un tableau synoptique retraçant les aléas de la place de l'artiste, non seulement dans le champ artistique ou social, mais aussi dans la production du discours académique (celui des spécialistes des « sujets » et des œuvres artistiques, les historiens de l'art). Car, autre paradoxe, ou plutôt entorse aux problématiques annoncées, le rôle réfléchissant ou constituant de la discipline d'histoire de l'art sur le statut de l'artiste a été finalement assez peu abordé, en tout cas n'a pas donné lieu à une analyse systématique.
- 4 En fait, la soixantaine d'intervenants présents a oscillé entre deux modalités d'appréhension de la question de l'artiste à travers les âges (surtout modernes et contemporains). La première a été de s'emparer d'une figure singulière, choisie pour son exemplarité ou son originalité, et d'en détailler le costume d'artiste sous toutes les coutures. D'Albrecht Dürer à Gerhard Richter en passant par Paul Gauguin, Robert Filliou, Andy Warhol, et d'autres spécimens moins connus (tels Joel-Peter Witkin, Gustav Vigeland, Wilhelm Lehmbruck ou Ugo Mulas), il a été possible de découvrir les actions et stratégies variées que ces artistes opérèrent sur leur propre statut, de l'affirmation de leur génie à l'effacement et à la mise en doute de leur « être-artiste ». Mais le procès d'autodéfinition (qu'il soit pour se dire ou se « dédire artiste ») n'est cependant qu'un des aspects parmi d'autres de la « fabrique de l'artiste ». Ce dernier n'est pas monade, cause et principe de sa propre existence historique, car, comme nombre d'interventions l'ont montré, bien d'autres agents participent à sa promotion et sa reconnaissance : les marchands (Léa Saint-Raymond, « *The Artists and their Merchant: What does it mean to be represented by the Galerie Beaubourg ?* »), les musées (Martin Dubreil, « L'artiste au musée d'art contemporain, changements de relations sociales au sein de l'institution »), les auteurs de traités et de vies, les historiens d'art (Anna Jolivet, « L'artiste vénitien comme artiste romantique. Un exemple du processus de mythification de l'école vénitienne au XIXe siècle »), et les *alter ego*. En tant que modèle et source d'inspiration (Nele Martina Putz, « *Wenn durch Kunst, Kunst entsteht. George Bernard Shaw, Auguste Rodin und Alvin Langdon Coburn – Künstler als Musen* »),

concurrent alimentant la compétition agonistique et parfois mortelle entre *ego* de génie (Jana Graul, « *Intrigen, Hiebe und vergifteter Salat : Neid als Todesursache des Künstlers* »), ou légataire spirituel d'une œuvre qu'il médiatise mieux que son auteur lui-même, l'artiste joue le rôle de miroir identitaire pour ses confrères.

- 5 D'un autre côté, d'autres interventions se sont efforcées de rendre compte de la dilatation identitaire qui a touché la figure de l'artiste, principalement au cours du XXe siècle, jusqu'à peut-être pouvoir prétendre à sa dissolution et à son évanouissement. Dans cette optique, certaines communications se sont attachées à décrire les tentatives de plusieurs collectifs pour redéfinir un art désindividualisé, résolument détaché du culte de la personnalité créatrice. À travers les projets communautaires de la *New York School* (Eva Ehninger, « *The Abstract Expressionist in Abstract Expressionism : Concepts of Individuality and Community in the New York School* »), les réalisations collectives des artistes russes constructivistes (Eva FRANCIOLI, « *Engagement e produzione collettiva : il caso delle riviste costruttiviste* ») comme des Nouveaux Réalistes réunis autour de Pierre Manzoni dans les années 1960 (Jacopo GALIMBERTI, « *Against the Cult of Personality : Collective Art in the 1960's*»), ou les interventions du groupe Fluxus pour établir un art sans objets et des œuvres sans artistes, une ligne commune apparaît : celle de tordre le cou à la conception jugée élitiste de l'artiste démiurge et despote. Mais si la dialectique de l'un et du multiple, de l'individu et du collectif entraîne la dispersion du sujet artistique, elle ne cause pas forcément sa disparition. En fait, nombres de performances artistiques analysées au cours des interventions relèvent d'un phénomène d'« *iconoclash* » (Peter Weibel et Bruno Latour), au cours duquel destruction et fabrication des images, négation et affirmation vont de pair. Ainsi, la désintégration du sujet artistique classique génère de nouveaux positionnements, loin d'être tous identiques. Certains artistes, tels Jean Dubuffet (Baptiste BRUN, « *L'art brut de Jean Dubuffet : une machine de guerre lancée contre la figure de l'artiste* ») ou Robert Filliou (Natilee HAREN, « *Objects without Object, Artworks without Artists* ») peuvent être considérés, chacun à leur manière, comme des apôtres du « *sacerdoce universel* » en art, car leur désacralisation de l'artiste passe par un processus de démocratisation de l'activité créatrice, où chaque individu est artiste en puissance, qui n'est d'ailleurs pas obligé de faire (c'est-à-dire faire advenir, produire) pour créer (c'est le fameux « *principe d'équivalence* » postulé par Filliou). En outre, la volonté de certains artistes de s'effacer derrière des dispositifs privilégiant le spectateur comme premier protagoniste, par le biais de diverses méthodologies participatives, manifeste une même envie de brouiller les pistes, et d'intensifier la confusion entre artiste et non-artiste (Alexandra ANTONIADOU, « *Community-Based Art and the Absence of the Artist* »). Chez Richter et Warhol, au contraire, la désincarnation de l'acte artistique (« *Je veux être une machine* », proclame Warhol, « *Je peins comme un appareil photo* » renchérit Richter) se double d'une individuation exacerbée, l'artiste se comprenant, au-delà de toute performance technique, comme volonté pure (Alessandra NAPPO, « *Serigrafie, Fotobilder, ritratti formato tessera : la violazione del principio di autorialità in Gerhard Richter e Andy Warhol* »).
- 6 De ces différentes mises au point sur la figure de l'artiste, se vivant sur le mode d'une performativité ontologique constamment renouvelée, on retirera une image protéiforme, éclatée et un peu chaotique. Sans doute parce que l'image graphique de l'artiste, en tant que principe reconnu dans le champ artistique, ne prendrait pas la forme d'une courbe tendant asymptotiquement, au cours du temps, vers la valeur nulle, mais celle d'un entrelacs de lignes sinusoïdales sans schème d'évolution constant.

Chercher l'artiste derrière ses différentes postures d'affirmation ou de déni revient en tout cas, pour l'historien d'art aujourd'hui, à participer à la perpétuation d'un mythe bien réel.