Recherches & Travaux

68 | 2006

Fictions biographiques et arts visuels, XIX^e-XXI^e
siècles

Présentation

Agathe Salha

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/123>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.123

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2006

Pagination : 5-14

ISBN : 2-9518254-8-X

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Agathe Salha, « Présentation », *Recherches & Travaux* [En ligne], 68 | 2006, mis en ligne le 31 octobre 2008, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/123> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.123>

Présentation

Ce volume rend compte des relations multiples entre biographie et arts visuels. En explorant tout d'abord la tradition revisitée des vies de peintres dans la production littéraire, depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la période contemporaine, les différentes contributions réunies ici montrent comment la fiction biographique moderne annexe un domaine historiographique, le genre des vies d'artistes tel qu'il a été simultanément créé et défini par l'œuvre monumentale de Vasari au XVI^e siècle. Dans ce mouvement de reprise et de réécriture, la fin du XVIII^e siècle marque une rupture : l'histoire de l'art se constitue en discipline autonome et le genre des *Vies* s'affranchit du domaine de l'histoire pour rejoindre celui de la fiction ¹. Il s'agissait donc, d'envisager les conséquences d'un tel changement, à la fois dans les représentations de l'artiste – essentiellement du peintre – et dans les enjeux de l'écriture biographique. Les contributions réunies dans la seconde partie du volume ouvrent la réflexion à d'autres arts visuels – photographie, scénographie, cinéma –, envisagés dans leur relation avec la biographie ².

Si les rapports entre peinture et écriture ont déjà fait l'objet de nombreux travaux, la perspective adoptée ici est différente : en prenant pour point de départ le genre ancien des *Vies* d'artistes, elle s'intéresse en effet aux relations

1. Voir l'introduction par M. Waschek des Actes du colloque sur *Les Vies d'artistes*, organisé au musée du Louvre les 1^{er} et 2 octobre 1993, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, « *Les Vies d'artistes, une fiction ?* » p. 21 et suivantes. Ce colloque dont la perspective est celle de l'histoire de l'art accorde cependant une place privilégiée à la question de la fiction dans la représentation de l'artiste.

2. Cette double perspective était déjà celle du colloque sur *Les Vies d'artistes*, qui s'achevait sur une communication consacrée aux vies de peintres dans le cinéma américain des années 1940 (T. Holert, « La ruine du génie : rêves et traumatismes d'artistes dans le cinéma américain des années 1940 », *ibid.*, p. 273-290).

de la biographie avec la peinture, avant de voir comment cette forme littéraire est à son tour utilisée, mise en question et enrichie par sa rencontre avec d'autres arts visuels. Tenter une synthèse entre ces deux problématiques amène à soulever une série de questions : quelle est l'originalité des représentations littéraires de l'artiste ? y a-t-il un apport spécifique de la fiction à de telles représentations ? quelles sont les relations entre l'invention biographique le discours critique sur l'œuvre d'art ? y a-t-il eu un renouvellement de la biographie depuis l'apparition de la photographie et du cinéma ? Ce volume prolonge ainsi les réflexions de l'équipe É. CRI. RE sur la crise de la représentation et sur les liens entre critique et fiction, mais en les centrant sur la forme biographique.

Le modèle vasarien

[...] L'histoire est vraiment le miroir de la vie humaine [...]. C'est vraiment cela l'âme de l'histoire, le véritable apprentissage de la vie, l'enseignement de la prudence. Avec le plaisir de voir revivre le passé, c'est le vrai but de l'histoire ³.

Ces formules de Vasari, dans la préface de la seconde partie des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, assignent à son œuvre une visée à la fois mémorielle – faire revivre les artistes – et éducative – enseigner la sagesse à partir d'exemples réels. Le modèle implicite est donc celui des historiens antiques qui utilisent les ressources de l'ornementation rhétorique et de l'invention pour ressusciter les grands hommes du passé ⁴. Une telle référence justifie *a priori* que Vasari recoure à son tour à l'invention pour donner plus de vivacité à ses biographies et pour incarner des figures à la fois individuelles et exemplaires. Mais s'il ne s'agit pas pour lui, comme il l'affirme dans la même préface, de se borner à présenter un simple « inventaire des artistes avec le catalogue de leurs œuvres ⁵ », il n'en reste pas moins que les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* sont aussi un ouvrage écrit par un artiste à l'intention des artistes de son temps :

En hommage donc aux disparus, et pour le profit de tous ceux qui s'adonnent aux trois arts éminents ARCHITECTURE, SCULPTURE et PEINTURE, je vais écrire les

3. G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1989, préface de la deuxième partie, vol. 3, p. 17.

4. Sur les rapports de Vasari avec la tradition historique, voir l'ouvrage dans Julius Von Schlosser, *La littérature artistique : manuel des sources de l'histoire de l'art moderne* (1924), traduit de l'allemand par J. Chevy, Flammarion, « Idées et recherches », 1984, p. 307-356.

5. *Op. cit.*, vol. 3, p. 17.

vies des maîtres de chacun de ces arts, en suivant l'ordre chronologique depuis Cimabue jusqu'à nos jours⁶.

Il existe donc une tension entre un propos moral et exemplaire et la volonté de s'adresser en artiste à des artistes, en donnant dans chaque biographie un catalogue exact et complet des œuvres du peintre et un aperçu des techniques⁷. Une deuxième tension oppose l'intérêt porté aux figures individuelles et l'ambition de mettre en valeur le mouvement de renaissance des arts en Italie, depuis Cimabue au XIV^e siècle jusqu'aux trois phares du XVI^e siècle: Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange. Cette vision n'interdit pas de prendre en compte des figures excentriques ou des œuvres marquées par l'échec, mais celles-ci restent intégrées à la perspective générale sur le progrès des arts. Vasari fixe ainsi pour longtemps les caractéristiques des *Vies* de peintres: elles se définissent comme un mélange admis de vérité et de fiction visant à reconstituer l'univers pictural des artistes – l'anecdote biographique reste subordonnée à l'évocation des œuvres et du processus de création⁸ – et à l'inscrire dans une trame historique. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, l'œuvre de Vasari fait autorité, même si certains contestent ses choix esthétiques. Mais les progrès de l'érudition et l'émergence d'une nouvelle conception de la critique d'art⁹ contribuent alors à discréditer le bio-

6. Introduction générale, *ibid.*, vol. 1, p. 54.

7. Voir la préface d'A. Chastel aux *Vies* de Vasari, *ibid.*, vol. 1, p. 16: «L'originalité des *Vies*, comme tous les auteurs l'ont reconnu à l'envi, est d'avoir systématiquement associé, dans le cadre d'une doctrine à la fois historique et esthétique, la narration et le catalogue.» Voir également l'article de M. Fumaroli, «Des *Vies* à la biographie: le crépuscule du Parnasse» (*Diogenes*, n° 139, oct. 1987), qui rappelle l'importance de la profession dans les biographies antiques et montre l'articulation très nette entre un propos général et philosophique et un propos particulier adressé aux aspirants à une confrérie professionnelle: «Elles ont pour destinataires, outre le philosophe attentif à la variété des choses humaines, le professionnel soucieux d'orienter son itinéraire propre en tenant compte de celui qu'ont suivi les plus représentatifs de ses prédécesseurs» (*ibid.*, p. 7-8). Chez Vasari, l'opposition entre ces deux points de vue est également accentuée par l'émergence d'une conception moderne de l'artiste qui tend à le distinguer de l'artisan et annonce le sens que les romantiques donneront à ce terme (voir l'introduction au colloque sur *Les Vies d'artistes*, *op. cit.*, p. 14-16).

8. Sur les sources de ces anecdotes, leur fonction et la reprise d'un certain nombre d'entre elles d'une vie à l'autre, voir l'ouvrage de J. Von Schlosser, Livre cinquième, chapitre II, «Les sources de Vasari» (*op. cit.*, p. 313-318) et chapitre III, «Orientation historique et méthode de Vasari» (p. 319-327). Voir également l'ouvrage célèbre d'E. Kris et O. Kurz, *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie, un essai historique* [1934], traduit de l'all. par M. Hechter, Paris, Rivages, 1979. Les auteurs de cet essai recensent dans les vies de peintres depuis l'Antiquité un certain nombre d'anecdotes et de légendes stéréotypées, véritables «constantes thématiques» qu'ils expliquent par les invariants du psychisme humain.

9. En particulier avec les travaux Winckelmann qui prône «une histoire de l'art; et non une histoire des artistes» (cité par E. Pommier dans un article qui fait le point sur cette question: «Winckelmann: des vies d'artistes à l'histoire de l'art», *Les Vies d'artistes*, *op. cit.*, p. 205-222).

graphe florentin en tant qu'historien. La voie est désormais ouverte pour une tout autre lecture de son œuvre comme recueil d'anecdotes et source de fiction.

Un terme en particulier témoigne de ce changement, celui de « légende », employé par Walter Pater à la fin du XIX^e siècle et qui revient curieusement chez un auteur contemporain comme Pierre Michon :

Sa « légende » [Walter Pater évoque ici la *Vie* de Léonard de Vinci], comme on dit en France, toute remplie d'anecdotes célèbres, a fourni à Vasari un de ses plus brillants chapitres. Les écrivains postérieurs se sont contentés de la recopier jusqu'à ce qu'en 1804 Carlo Amoretti l'ait soumise à une critique qui a ébranlé toute sa datation et qui n'a épargné aucun détail. Les diverses questions qui ont alors surgi ont fait l'objet depuis ce temps d'études spécialisées, et la simple érudition n'a plus grand-chose à faire. [...] Mais l'amateur d'âmes étranges peut toujours analyser pour lui-même l'impression que lui font ses œuvres, et tenter ainsi de définir les éléments essentiels de son génie ¹⁰.

L'incipit de la *Vie* de Lorentino par Pierre Michon dans le recueil *Maîtres et serviteurs* fait écho à ce texte de Pater :

Vasari, c'est-à-dire la légende, raconte que Lorentino, peintre d'Arezzo et disciple de Piero, était pauvre [...]. Et Lorentino, nous dit Vasari écrivant à l'aise cinquante ans plus tard dans son palais échevelé de ce même Arezzo, son petit Vatican né de sa main aussi débile à peindre qu'elle excelle à écrire, Lorentino répondait aux enfants que quelque saint y pourvoirait ¹¹.

Désignant à l'origine le récit de la vie d'un saint, la légende – au sens de ce qui doit être lu – en vient assez rapidement à définir « tout récit merveilleux d'un événement du passé fondé sur une tradition plus ou moins authentique ¹² ». Mais c'est en 1853, dans l'*Histoire de la Révolution française* de Michelet, que le terme est utilisé pour la première fois dans l'acception qui va devenir la plus courante de « représentation déformée des faits ou personnages réels ¹³ ». C'est à cet usage, encore récent au moment où il écrit, que fait sans doute allusion Walter Pater en évoquant le sens que les Français donnent à ce mot de « légende ». Michon l'utilise à son tour, mais en lui restituant toutes ses nuances : la légende de l'artiste, c'est à la fois un récit fictionnel, voire mensonger, et un récit merveilleux qui exalte les hauts faits d'un saint ou d'un prince ; c'est enfin, au sens strict cette fois, le texte qui accom-

10. W. Pater, *Essais sur l'art et la Renaissance*, textes présentés et traduits par Anne Henry, Paris, Klincksieck, 1985, p. 74.

11. P. Michon, *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990, p. 87-88.

12. Nous utilisons ici la définition donnée par le *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Dictionnaire Le Robert, 1995.

13. *Ibid.*

pagne une image et qui en indique le sens, acception qui implique des relations de complémentarité, voire de concurrence, entre écriture et peinture. La main de Vasari «aussi débile à peindre qu'elle excelle à écrire» suggère en effet une forme de compensation dans l'écriture de la vie d'artiste¹⁴. Quant à l'image du «palais échevelé» issu de cette même main, si elle évoque allusivement la carrière d'architecte de Vasari, c'est moins pour légitimer un discours de spécialiste, que pour figurer l'extravagance de son imagination. On rapprochera donc cette vision romantique de Vasari dans son palais des songes de «l'amateur d'âmes étranges» qui incarne pour Pater le critique imaginatif et passionné par opposition à l'érudit moderne. Rendue aux droits souverains de l'imagination, l'œuvre de Vasari est devenue le modèle paradoxal des fictions modernes de l'artiste.

Des *Vies* aux fictions biographiques

Les *Vies* modernes témoignent en effet d'une lecture sélective et d'un réagencement du modèle de Vasari. Elles privilégient des figures excentriques, peintres oubliés ou victimes d'une ambition chimérique, artistes en marge de la société par leur caractère ou leurs mœurs et tendent à isoler l'artiste de son contexte pour mettre en valeur l'éclat de sa singularité. Elles effacent donc le point de vue traditionnel qui érigeait le grand homme en modèle et, plus encore, la vision historique de Vasari qui intégrait l'œuvre de l'artiste au progrès et au développement de son art. La composition en recueil de ces fictions biographiques confirme visiblement ce phénomène: même lorsqu'ils s'ordonnent chronologiquement (Beckford, Schwob), ces recueils interdisent en réalité toute lecture historique et s'inspirent plutôt du modèle de la collection, de la galerie de portraits, voire du cabinet de curiosités. L'écriture parodique de William Beckford dans ses *Vies authentiques de peintres imaginaires* ramène ainsi l'histoire du progrès technique des arts à une controverse burlesque sur l'utilisation des vernis à l'huile de noix ou au blanc d'œuf (voir Luc Ruiz, *infra*); Schwob rassemble dans les *Vies imaginaires* des figures étranges apparemment soustraites à toute volonté d'exemplarité ou de classification et inscrit la destinée singulière de Paolo Uccello dans un recueil où se mêlent des vies de philosophes, de romanciers, de pirates et d'assassins;

14. Voir un peu plus loin: «[...] Vasari, peintre sans génie et adorable écrivain, était romanesque» (*op. cit.*, p. 88). On notera ici l'adjectif «adorable» dont l'emploi archaïque renvoie au contexte hagiographique de la vie de Lorentino et suggère par contamination la sainteté littéraire de Vasari que Michon consacre par la même occasion.

Michon dans *Maîtres et Serviteurs* explore un modèle atemporel de relation binaire tandis que Christian Garcin, dans *L'Encre et la Couleur*, présente en alternance peintres chinois et peintres italiens de la Renaissance (voir Brigitte Ferrato-Combe, *infra*). Cette achronie délibérée des vies imaginaires permet d'abolir la distance qui sépare l'artiste de son biographe et d'instaurer entre eux de multiples reflets. Michon, par exemple, montre le mélange d'ambition et de renoncement, de désir et de frustration qui fonde toute destinée créatrice, allant jusqu'à incarner en Lorentino, obscur disciple de Piero della Francesca et figure par excellence du serviteur, un modèle possible de sa propre vocation littéraire : « C'est encore quelqu'un qui tôt ou tard doit faire son deuil des maîtres, de l'art et de son histoire, et apprendre que tout artiste pour sa part est de nouveau seul, face à un commanditaire écrasant et peu définissable¹⁵ [...] ».

Les auteurs de ces recueils créent ainsi une nouvelle forme de *Vie* d'artiste : le recours à la fiction n'y est plus subordonné à l'évocation ou à l'explication de l'œuvre du peintre, il semble au contraire que ce soit l'œuvre elle-même qui serve de prétexte à l'invention d'une figure unique et singulière dont le portrait littéraire devient un équivalent du tableau. Révélatrice est la manière dont est mise en valeur la mort de l'artiste. Présentée comme l'achèvement véritable, voire le couronnement, de sa vocation, cette mort semble en effet réaliser, parfois même sublimer, l'intention créatrice première. Si Beckford traite ce motif avec ironie, Schwob saisit Uccello mort d'épuisement, mais « les yeux fixés sur le mystère révélé¹⁶ ». Dans les *Portraits imaginaires* de Pater, la mort prématurée de Watteau confirme l'intuition secrète de son œuvre qui exalte la grâce funèbre d'un monde aristocratique moribond. Au XX^e siècle, ce puissant biographème inspire également les *Vies* fictives du Caravage publiées par Dominique Fernandez et Christian Liger, qui s'ouvrent sur le récit de la mort énigmatique du peintre. En choisissant pour titre *La Course à l'abîme*, Dominique Fernandez place d'emblée cet événement en clé de voûte de la vie et de l'œuvre du peintre. La perspective psychanalytique qui est la sienne met au jour une pulsion de mort dont témoignerait la sexualité masochiste du Caravage comme l'ambiguïté de la plupart de ses tableaux (voir Patrice Terrone, *infra*). Or cette association, plus ou moins explicite et consciente, du génie créateur à une pulsion de mort semble bien constituer un trait fédérateur des fictions de l'artiste et témoigner d'une contradiction qui leur est propre : visant le génie dans sa singularité,

15. *Maîtres et serviteurs*, quatrième de couverture.

16. M. Schwob, *Vies imaginaires* [1896], Gallimard, « L'Imaginaire », 1957, p. 101.

elles manquent l'œuvre ou plutôt ce qui dans l'œuvre relève d'une inscription concrète dans la réalité et dans l'histoire. Le catalogue qui rendait compte de la production de l'artiste dans sa variété, son évolution et ses contingences s'efface au profit de la mise en valeur d'une idée unique, d'une intention originelle qui échappe parfois au créateur lui-même (voir Agathe Salha, *infra*). Mais en enfermant ainsi l'artiste dans un idéal souvent chimérique, la biographie fictive échoue du même coup à restituer la dimension positive et libératrice du processus créateur ; elle tend à donner de l'artiste une vision désincarnée, construisant sa destinée comme une sorte de drame mental dans lequel l'art ou l'esprit s'opposent irrémédiablement à la vie. En bref, elle produit du mythe plutôt que du biographique.

On observe donc parallèlement, surtout dans les textes contemporains, une tendance inverse qui cherche à restituer la réalité de l'artiste et de son œuvre en leur donnant de la chair et du corps¹⁷. Un travail sur la forme du récit, jouant du décalage des points de vue ou de la multiplication des instances narratives, restitue à la figure tout son relief. En choisissant, par exemple, le point de vue décentré du modèle (Pater déjà dans sa vie de Watteau, Goffette, Michon), du rival et ami ou du critique contemporain du peintre, la fiction biographique introduit le lecteur dans un espace de familiarité avec l'artiste. Elle cherche surtout à effacer le mythe au profit d'une vision de l'œuvre et de l'artiste parfois naïve, parfois aveuglée, mais toujours en situation. L'écriture polyphonique, qui mêle par exemple la voix du peintre à celle de son modèle ou de son commanditaire (Walter, *Le Caravage, peintre*), permet de multiplier les discours sur l'œuvre et de rendre compte du long processus de recherches et de tâtonnements que constitue sa genèse. Elle peut aller jusqu'à faire dialoguer, ou simplement se croiser, les voix du peintre ou du modèle et de leur biographe moderne (Banti, Goffette, Walter). Désignant la fiction comme telle, ce jeu méta-narratif souligne la distance qui sépare l'interprète de son objet et surtout l'effort d'empathie, de construction imaginaire, qui permet de lui donner vie. En privilégiant le point de vue de modèles obscurs, en dialoguant fictivement avec le peintre,

17. Le titre de l'ouvrage récent de J.-P. Antoine, *La Chair de l'oiseau, vie imaginaire de Paolo Uccello* (Gallimard, « L'Un et l'Autre », 1991) est exemplaire de cette tendance. On pourrait d'ailleurs retracer l'histoire des différentes versions de la vie de ce peintre, depuis le texte initial de Vasari jusqu'à celui de J.-P. Antoine, en passant par les *Vies imaginaires* de Schwob. Une telle histoire devrait aussi prendre en compte les deux textes d'Artaud consacrés à Uccello qui mettent précisément en question l'opposition de la vie et de « l'esprit ». Sur ce point et dans la perspective d'une histoire des *Vies* de Paolo Uccello, nous renvoyons à l'article d'A. Lhermitte, « Paul les oiseaux : Paolo Uccello au miroir de Marcel Schwob et d'Antonin Artaud », mis en ligne le 20 octobre 2004 <www.larevuedesressources.org>.

voire en décrivant des œuvres imaginaires ou disparues, le biographe exhibe donc moins « des défaillances de la mémoire » que des « marques de création littéraire » (voir Enza Biagini-Sanelli, *infra*) ; de même, les emprunts marqués de certains auteurs aux techniques du roman moderne témoignent de la littérarité des fictions biographiques.

Reprenant les célèbres analyses de Michel Foucault, on conclura donc que les fictions biographiques contemporaines jouent ainsi d'un dispositif similaire à celui du miroir représenté à l'arrière-plan des *Ménines* de Vélasquez, en s'efforçant de donner à voir tout ce qui du tableau « reste nécessairement invisible » : non seulement « les figures que regarde le peintre » et « les figures qui regardent le peintre », mais encore la figure de l'artiste en train de peindre et celle du spectateur contemporain : « le visage anonyme du passant et celui de Vélasquez ¹⁸ ». A l'instar du miroir, la fiction biographique cherche ainsi à révéler ce qui est intimement étranger au tableau : « le regard qui l'a organisé et celui pour lequel il se déploie ». Si la question de la représentation est bien au centre du tableau de Vélasquez, elle explique sans doute aussi la fécondité de ces vies de peintres qui associent l'écriture et la peinture dans un rapport qui est moins de compensation que de confrontation infinie. On trouvera une confirmation de cette relation dans la manière dont les autres arts visuels – photographie, cinéma ou scénographie – mettent à leur tour en question la fiction biographique, en jouant avec les formes littéraires, mais aussi parfois picturales.

Fictions biographiques en images

La séquence de *Rimbaud le fils* de Michon qui reconstruit fictivement l'épisode au cours duquel Rimbaud posa devant le photographe Carjat éclaire très justement ces relations (voir Martine Boyer-Weinmann, *infra*). En adoptant provisoirement le point de vue de Carjat et en esquisant une « biographie parallèle » de l'artiste et de son modèle, incarné ici par le poète, Michon désigne et assume partiellement les enjeux du « photo-biographe » : immortalisation de l'objet, mais aussi « invention », mise en question, voire légitimation réciproque, de deux formes artistiques. La dramatisation symbolique de l'épisode montre en effet comment l'objectif de Carjat, devenu l'un des premiers et des plus efficaces agents de la construction du mythe

18. M. Foucault, *Les Mots et les Choses : une archéologie des Sciences humaines*, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1966, p. 24 et suivantes.

Rimbaud, élève du même coup la photographie au rang des arts en transformant un simple cliché en véritable « photofiction biographique ».

Le spectacle théâtral de Roger Planchon, consacré en 1975 à la vie et à l'œuvre du dramaturge Arthur Adamov, conjugue également un geste de célébration – ou de réparation – et une approche réflexive du théâtre et de la mise en scène. Entièrement construit à partir d'extraits de l'œuvre d'Adamov, il cherche en effet à saisir la *psyché* intime, à évoquer les secrets et les fantômes de la conscience du dramaturge (voir Alexandra Marié, *infra*). C'est donc autour de la frontière du visible et de l'invisible, de la révélation et du secret, mais aussi de l'œuvre réelle et de l'œuvre rêvée ou de l'imaginaire, que se noue ici la confrontation entre fiction biographique et forme théâtrale. Elle donne lieu à un « objet scénique hybride et inédit », explorant les paradoxes féconds de l'écriture biographique : œuvre seconde créée à partir d'un montage kaléidoscopique de textes d'Arthur Adamov, le spectacle de Roger Planchon confond la vie et l'œuvre du dramaturge, la « biographie imaginaire » et la « biographie de l'imaginaire ».

Au cours de son siècle d'histoire, le cinéma fait d'abord figure d'héritier dans sa relation avec la tradition biographique. Un article récent, consacré aux biographies de peintres dans le cinéma américain des années 40, rappelle ainsi à quel point ces œuvres sont tributaires d'une vision de l'artiste issue de la tradition littéraire¹⁹. Dans la perspective plus vaste des récits de vie filmiques, les choix de la mise en scène et les partis pris esthétiques témoignent cependant d'une réflexion cinématographique approfondie sur les relations entre fiction et biographie et, plus largement, entre fiction et recherche de la vérité. Formellement révolutionnaire, *Citizen Kane* est ainsi construit comme une enquête biographique dont le réalisateur montre les erreurs et les tâtonnements plutôt que l'aboutissement, réservant finalement au seul spectateur la révélation du secret de la personnalité du magnat de la presse (voir Julie Wolkenstein, *infra*). La forme même du film suggère cependant la fragilité de cette hypothèse et l'impossibilité de trouver une clé unique du personnage : la construction éclatée, proche de la narration moderne, multiplie en effet les angles de vue et les éclairages différents sur Kane tandis que l'esthétique de la photographie évoque la vision déformée de l'expressionnisme. Le film se développe donc en contrepoint du pastiche des actualités documentaires de l'époque présenté en son début, et d'une pratique à la fois didactique et naïve de la biographie. Dans les œuvres plus récentes d'Alain

19. T. Holert, « La ruine du génie : rêves et traumatismes d'artistes dans le cinéma américain des années 1940 », dans *Les Vies d'artistes*, *op. cit.*, p. 273-293.

Cavalier et de Maurice Pialat, consacrées respectivement à Thérèse de Lisieux et à Van Gogh, la fiction biographique exploite conjointement deux pôles esthétiques apparemment antagonistes : une approche documentaire ou réaliste vise à déconstruire la légende de l'artiste ou du saint pour ramener la vision à plus d'exactitude historique, mais aussi à plus de proximité avec le sujet (le film de Pialat évoque ici très nettement l'œuvre contemporaine de Michon dans son refus du mythe Van Gogh) ; en revanche, l'influence de la peinture – Manet chez Cavalier, l'impressionnisme chez Pialat – permet de dépasser la simple exactitude de la reconstitution pour tenter de rendre apparente une vérité de la spiritualité ou de l'œuvre du biographié (voir Didier Coureau, *infra*). De manière significative, les deux films mettent d'ailleurs en abyme le regard du peintre ou du portraitiste face à son modèle, regard qui renvoie à leur propre projet de construire une « biographie audiovisuelle » qui soit en même temps « portrait filmique ».

Au terme de cette présentation, on rappellera que les articles réunis ici reprennent une partie des communications proposées dans le cadre du colloque *Fictions biographiques, XIX^e-XXI^e siècles* qui s'est tenu à Grenoble du 11 au 14 mai 2004²⁰. Dans la diversité de leurs approches et de leurs corpus, tous font apparaître les liens qui se tissent entre récits biographiques et arts visuels. Présentés dans l'ordre chronologique des œuvres étudiées, ils mettent surtout en évidence la plasticité d'une tradition littéraire hybride : inscrite dès l'origine entre histoire et fiction, la biographie évolue de plus en plus vers la synthèse des genres, mais aussi des formes et des médiums artistiques.

Un entretien écrit avec Christian Garcin, auteur de nombreuses vies d'artistes, ainsi qu'un texte de Yann Gaillard consacré à Marc Chagall, qui témoigne d'une pratique originale de la fiction biographique de peintre, complètent cet ensemble en donnant à entendre directement la voix des écrivains.

20. Ce colloque a été organisé par Anne-Marie Monluçon, Brigitte Ferrato-Combe et Agathe Salha de É. CRI. RE (Équipe de recherche sur la Crise de la représentation), en collaboration avec Alexandre Gefen du groupe de recherche en ligne Fabula. org, le CESR, l'ILCEA et le Cedilit. Les autres communications seront publiées dans un volume à paraître fin 2006 aux Presses universitaires du Mirail.