

Le nom d'artiste

par Philippe Saunier

Depuis quand les peintres signent-ils leurs œuvres ? La revendication du nom, la singularité de l'artiste, sa présence matérielle dans le tableau sont inséparablement une marque d'auteur et un signal à destination d'un marché de plus en plus structuré autour des noms propres.

Recensé : Charlotte Guichard, *La Griffes du peintre. La valeur de l'art (1730-1820)*, Paris, Seuil, 2018. 368 p., 31 €.

Il faut savoir gré à Charlotte Guichard d'avoir traité, avec l'érudition qu'on lui connaît, d'un détail qui n'en est pas un : la signature dans la peinture. Non pas que ce sujet soit un champ vierge, mais il manquait une grande étude qui, au-delà du récit chronologique et factuel, explore les significations qu'endosse cette mention du nom.

La revendication du nom

Dans un régime de singularité (pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich) comme celui dans lequel nous vivons, toute production, de l'esprit ou simplement utilitaire, manufacturée ou non, unique ou multiple, s'accompagne nécessairement d'une signature, ou si l'on préfère, de la revendication du nom. À nos yeux de modernes, signer est chose désormais si banale qu'on oublierait presque que l'anonymat fut longtemps la règle chez ceux qui faisaient profession de peindre. L'historien de l'art, d'ailleurs, ne s'y résout pas : même sur les œuvres des temps

reculés où la signature était absente, il lui faut absolument mettre un nom – à défaut, un nom de convention – sur un bien.

L'ouvrage dont Charlotte Guichard nous gratifie est le fruit de plusieurs années d'enquête et de réflexion. Il fait suite à de nombreux travaux consacrés, entre autres, à l'émergence de la figure de l'amateur, aux expositions publiques, à l'expertise ou encore aux graffitis à Rome. Derrière tous ces travaux, inscrits au croisement de plusieurs disciplines, l'auteure réfléchit à la construction de la valeur de l'art. Pour cela, elle s'attache à historiciser nos catégories de jugement, en s'appuyant notamment sur la matérialité des œuvres.

Le paradigme qui veut que la valeur d'une œuvre d'art soit attachée à la main qui l'a produite – main qui se rappelle doublement, par le style même de l'œuvre et par la mention du nom – est ici replacé dans une vaste perspective. À travers la signature et l'autographie, Charlotte Guichard s'attelle à la question de la singularité du fait artistique. Son archéologie de la signature atteste que cette notion de singularité s'est forgée dans le temps, dans une relation intime et féconde entre conscience de soi du peintre (« l'auctorialité », selon le néologisme utilisé par Charlotte Guichard) et considérations économiques et marchandes.

Tout en offrant de nombreux aperçus sur la pratique de la signature du Moyen Âge à l'époque moderne, l'auteur se focalise sur la période 1730-1820 : c'est dans cet intervalle que l'acte de signer prend tout son essor, en même temps que s'affirment un public (grâce aux Salons) et un marché de l'art élargis.

Marques et monogrammes

Après une longue introduction programmatique (sur laquelle nous reviendrons), Charlotte Guichard livre à son lecteur huit chapitres particulièrement denses. Elle évoque en premier lieu les sources historiques (Pline l'Ancien relatant les inscriptions portées par les peintres et les sculpteurs sur leurs œuvres) auxquelles se réfèrent les auteurs humanistes de la Renaissance, au moment d'inventer une histoire de l'art fondée sur le modèle biographique.

Mais ces éloges du nom comme conscience de soi et prétention à la postérité trouvent aussi leur source plus près, dans un Moyen Âge qui n'ignore pas totalement les inscriptions d'artistes. Sautant le XVII^e siècle, Charlotte Guichard aborde le XVIII^e

siècle en notant que la signature en peinture, alors plus volontiers désignée par les termes de « marque » ou de « monogramme », nourrit un nouveau genre de littérature, tourné vers les questions d'attribution.

Le *connoisseurship* est né : la mention du nom (qui n'a encore rien de systématique dans la peinture, contrairement aux marques et poinçons dans certains métiers du luxe comme l'orfèvrerie) devient alors le point de fixation d'amateurs et d'experts s'attachant, dans un marché en expansion, à distinguer l'œuvre originale de la copie. Cet intérêt croise celui des érudits et antiquaires, qui transcrivent et recensent tout ce que les pierres et les médailles comptent d'inscriptions gravées dans une visée qui n'est pas que savante, puisqu'il s'agit aussi de démêler le vrai du faux. La reproduction des signatures (quand elles existent) sous les doigts des graveurs, et leur mention de plus en plus courante dans les catalogues de vente attestent que ce détail « a accédé à une nouvelle visibilité ».

C'est que l'impact du nom sur la visibilité et la valeur de l'œuvre est bien réel. Il devient difficile pour les artistes, dans ces conditions, de faire l'impasse sur la signature, comme l'explique Charlotte Guichard à propos de Chardin. Le chapitre consacré à cet artiste ainsi qu'à Boucher est riche d'aperçus stimulants. La signature chez Chardin n'est plus, comme elle l'était bien souvent au siècle précédent, la marque d'un atelier (collectif) dont elle venait garantir à sa façon la qualité des productions. Désormais, la signature trahit la conscience aiguë (Guichard parle de « réflexivité ») d'un artiste cherchant à imprimer sa présence dans l'œuvre.

Charlotte Guichard met en évidence à quel point cet investissement permet à Chardin, en toute conscience, de re-singulariser les répétitions de ses tableaux comme *La Pourvoyeuse*. Attentif au marché et à ses débouchés, le peintre est conscient de l'efficacité de sa signature ; il sait à quel point ce signe vient renforcer la valeur de ses tableaux dans un contexte toujours plus attentif à la singularité de la pratique artistique. Chez Boucher aussi, la signature est inséparablement une marque d'auteur et un signal vers le marché, un moyen d'entretenir (comme le font les marques de luxe) les attentes ou les envies du public. Le chapitre suivant approfondit la question de l'autographie.

Le régime moderne d'historicité

Le terme « autographe », apparu en 1740 dans le dictionnaire de l'Académie française, signale un intérêt grandissant pour tout ce qui est produit par la main même de son auteur. Car c'est dans le travail de la main que l'artiste, commence-t-on à penser, se fait le mieux voir, que sa présence singulière et irréductible est la plus sensible. Comme le note Charlotte Guichard, cette valorisation intervient au moment même où la dimension libérale (c'est-à-dire intellectuelle, par opposition à mécanique et manuelle) de la peinture est la moins discutée.

Le paradoxe n'est qu'apparent. En effet, la personnalisation du travail artistique est une conséquence de l'autonomisation du champ artistique, autonomie qui pousse ses occupants à se distinguer, donc à se singulariser. La valeur nouvelle accordée à l'autographie est le signe d'un regard esthétique qui s'est déplacé et affiné, se focalisant de plus en plus sur le travail de la main et le *faire* pictural.

Le cas de Fragonard est emblématique : sa manière de peindre, enlevée, virevoltante, ébauchée – en un mot, son « style » – est la manifestation visible d'une gestuelle, une touche personnelle à nulle autre équivalente, dont Charlotte Guichard voit l'expression condensée et iconique dans ses signatures elles-mêmes. En résonance totale (par leur pâte et leur *fa presto*) avec son style, elles affirment la « pure picturalité » de ses œuvres et « célèbrent la présence active du peintre au tableau » (p. 139).

Après Fragonard, Charlotte Guichard se penche sur les signatures d'Hubert Robert, notant que ces dernières sont « plus que de simples marques autoriales » (p. 144) : leur multiplication, sous forme d'inscriptions sur les éléments d'architecture ou de ruine peuplant ses peintures et ses dessins, renvoie non seulement à la culture épigraphique d'Hubert Robert, mais aussi à la volonté du peintre de signifier sa présence dans les lieux visités (comme le font les graffiti laissés par des touristes sur les lieux de leur passage). Les signatures d'Hubert Robert inviteraient ainsi le spectateur à partager sa passion des sites parcourus et le sentiment du temps qui passe, en un mot « à s'installer avec lui dans les ruines » (p. 151).

Cette sensibilité exacerbée, signe avant-coureur d'une conscience patrimoniale dont la Révolution sera le catalyseur, serait révélatrice, selon l'auteure, du « régime moderne d'historicité » (p. 31).

Une large perspective culturelle

Le chapitre suivant, consacré à la « patrimonialisation du nom », aborde la transformation des formes et fonctions de la peinture. De monumentale (donc immobile) et au service d'une idéologie (religieuse ou politique), la peinture devient de plus en plus mobile et autonome. Ce changement permet à la peinture – désormais dite « de chevalet » – de s'affirmer comme un objet esthétique, pouvant tout aussi bien s'exposer (au Salon) que se vendre.

La voie est ouverte à toutes les formes de patrimonialisation : valorisation marchande ou entrée dans les musées. On comprend alors que l'essor de la signature est intimement lié à cette mutation. La mention du nom permet à l'artiste d'exister dans un marché en expansion. Les dispositifs accompagnant les tableaux dans l'espace public des musées (cartels, cartouches, catalogues) s'inscrivent dans ce vaste mouvement qui met les questions d'attribution au cœur de l'univers artistique.

Le chapitre consacré à la signature chez les femmes montre comment certaines d'entre elles ont utilisé cette marque pour affirmer leur identité sociale en une époque où elles demeurent juridiquement mineures. Cet acte d'affirmation de soi trouve sa forme paroxystique chez Jacques-Louis David, avec ses signatures monumentales en lettres majuscules (dans *La Mort de Marat* ou le portrait de Pie VII, notamment). Le peintre qui tutoie l'Histoire et aspire à la gloire « propose une apothéose visuelle de son nom » (p. 236).

Enfin, le dernier chapitre s'attarde à l'usage de la signature à l'époque de la Révolution : signer permet alors à des artistes de marquer un engagement politique. Plus encore, le jeu savant des artistes serait à l'avant-garde des réflexions autour de la signature à laquelle la Révolution, à travers les assignats, libelles, etc., donne tout son essor.

De ce signe fort qu'est la signature, point de fixation du culte de l'artiste et de son nom, Charlotte Guichard propose autre chose qu'un simple récit univoque, qui s'attacherait à décrire l'élévation du statut social de l'artiste et la libéralisation de sa pratique. Le résumé ci-dessus est évidemment trop succinct pour rendre compte de toutes les réflexions et nuances proposées. Attentive aux « décrochages » et aux « singularités » (p. 30), Charlotte Guichard nous rappelle par exemple que la signature n'a rien de systématique, loin s'en faut, aux XVII^e et XVIII^e siècles, ou encore qu'elle n'est pas étrangère au monde de l'artisanat, comme on le croit souvent.

Le grand intérêt de ce livre est de s'inscrire dans une large perspective culturelle, offrant des passerelles avec le droit ou les réflexions relatives à l'identité individuelle, par exemple. Car l'auteure a tout lu, et même davantage, comme le révèle l'impressionnant appareil de notes, faisant son miel de l'histoire, de l'histoire sociale de l'art, de l'histoire de l'art tout court, ou encore de la philosophie.

Quelle magie ?

Mais, au terme des 300 pages de l'ouvrage, le lecteur a parfois le sentiment de tourner en rond et d'avoir perdu le fil du propos¹. Il faut alors revenir à l'introduction pour ressaisir, s'il est possible, la thèse. Au sujet de la signature, Charlotte Guichard s'y interrogeait : « Oserait-on aussi y voir l'évocation d'une culture de la marque et du nom qui s'est imposée dans nos sociétés capitalistes, notamment grâce au travail des peintres ? » (p. 11)

Question rhétorique tant l'ouvrage n'en finit pas de graviter autour du tableau comme marchandise. L'auteure a bien raison de noter que l'essor de la signature accompagne celui d'un marché de l'art structuré autour des noms propres. Forte de ce constat, elle n'a de cesse de placer les peintres au cœur de la « fabrique de la valeur ». Loin d'être passifs face aux changements structuraux de l'univers artistique, les artistes accompagnent ces derniers, voire les suscitent. Avec la signature, ils façonnent le marché et sa clientèle, car cette marque est un moyen de

susciter le désir de consommation au moment où un premier capitalisme commercial fondé sur le luxe et sur la mode connaît un essor sans précédent [...]. La signature fut ce lieu, dans le tableau, où la valeur pouvait se concentrer et perdurer ; où le culte de l'artiste pouvait matériellement se déposer. (p. 12)

¹ On ne compte plus les répétitions, parfois à une page de distance. Un exemple parmi tant d'autres : « Deux régimes d'authenticité coexistent et peuvent entrer en concurrence : l'un repose sur l'autographie, le faire inimitable de l'artiste et sa présence physique au tableau ; l'autre est un régime du nom et de la marque » (p. 21) qui fait écho à : « Au XVIII^e siècle coexistent deux régimes d'auctorialité, parfois concurrents : un régime fondé sur le nom et la marque, un autre régime fondé sur la présence de l'artiste et l'autographie du tableau » (p. 20). Parfois, ce sont les formules elles-mêmes qui se mordent la queue : « le tableau (...) se réfléchit (...) comme instance réflexive » (p. 28), formule qui laisse... à réfléchir.

L'idée est réjouissante, tant elle permet de rompre avec la vision kantienne de l'art comme objet d'une satisfaction désintéressée. « La signature, si l'on veut bien y prêter attention, permet de déjouer certaines visions simplistes, comme celle qui opposerait un art désintéressé (« l'art pour l'art ») à un art dénaturé par le contact avec le commerce. » (p. 302)

S'il faut saluer la tentative de « comprendre comment se fabrique l'aura dans cet artefact qu'est le tableau de chevalet » (p. 24), on regrettera tout de même que Charlotte Guichard ne s'aventure pas à explorer plus avant le principe même de cette aura et son fonctionnement. « Nulle magie », affirme d'emblée Charlotte Guichard, qui évoque « un certain désarroi des sciences sociales » (p. 24) face à ce que Bourdieu appelait l'« efficacité magique » du nom. C'est vraiment mal comprendre Bourdieu (et avant lui Marcel Mauss, et après eux Bernard Lahire), lequel ne croyait évidemment pas à la magie, mais révélait les conditions sociales rendant possible une croyance collective dans le fétichisme du nom. L'« anthropologie du tableau » (p. 23) que Charlotte Guichard propose à la place nous laisse sur notre faim.

D'abord, parce qu'on ne sache pas que l'anthropologie – étude de l'homme dans ses différentes dimensions – s'applique aux biens matériels ; mais surtout parce qu'elle néglige un fait essentiel selon nous (et pour le coup véritablement anthropologique, si l'on veut vraiment employer les grands mots) : la logique distinctive – donc sociale – fondant la rencontre entre l'artiste et son commanditaire (puis le marché) et orientant le fonctionnement de l'univers artistique.

L'idée que l'objet-tableau a « la capacité à agir sur ceux qui le produisent, le regardent, le possèdent et le manipulent » (p. 23) est un peu courte à notre goût, car elle minore les mécanismes sociaux qui rendent possible cette action. L'application, par exemple, à parler des « mondes de l'art » plutôt que du champ artistique est très révélatrice : les sociologues auront compris que Charlotte Guichard fait l'impasse sur la description des relations qui organisent le fonctionnement de cet univers. En fait, derrière cette « anthropologie du tableau », c'est toute une philosophie du sujet qui s'exprime sans dire son nom.

Publié dans laviedesidees.fr le 14 février 2020