
Mot des rédacteurs

Catherine M. Soussloff démontrait, dans *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept* (1997), comment l'histoire de l'art, en tant que discipline, a privilégié l'étude de l'objet d'art plutôt que celle de son créateur. Cette préoccupation s'inscrit probablement dans la mouvance d'une herméneutique orientée de plus en plus vers une approche scientifique, positiviste à la Winckelmann, mettant en veilleuse par le fait même cette histoire plus ancienne qui se construisait sous l'égide de la biographie exemplaire de type vasarien.

On compte toutefois deux incontournables parmi le peu d'études historiques qui ont été conduites sur le sujet de la vie d'artiste : *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, par Rudolph et Margot Wittkower (1963), et l'analyse menée par Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie. Un essai historique* (1979). Il ressort de ces essais que la représentation littéraire de la personnalité de l'artiste, tout en s'articulant autour des mêmes récits anciens, varie toutefois considérablement selon les diverses époques. Cette construction de la représentation de l'artiste au fil du temps se cristallise, en fait, autour de certaines figures dominantes, dont l'exemplarité n'exclut pas la considération de valeurs marginales. Les Raphaël, Caravage, Poussin, Rubens et Van Gogh racontés... ces représentations quasi monolithiques et emblématiques de certaines époques cèdent toutefois la place à des cas de figures éclatées de l'artiste au XX^e siècle : prophète, christ, clown, martyr, hommes d'affaires, prolétaire, l'image du producteur d'art moderne, qu'elle soit littéraire ou visuelle, est à tout le moins plurielle. On peut en effet dire qu'elle s'impose « différemment », comme toute représentation qui a d'ores et déjà rompu avec l'univocité de son rapport au même.

La « déconstruction » moderniste de ce consensus autour de la représentation du créateur résulte, entre autres choses, d'un pouvoir énonciateur multiple. De cette étude de la personnalité artisti-

que transpirent les perceptions que « celui/celle qui parle » proposent comme des « postures » de l'artiste, ce qui se révèle en fait être des « impostures », soit des constructions identitaires échafaudées autour de certains éléments qui échappent à la vigilance critique.

C'est dans l'optique de cette manipulation identitaire de la personnalité de l'artiste que l'on peut apprécier, dans ce numéro spécial de *RACAR*, l'importance de la contribution apportée par différents spécialistes qui se sont penchés sur l'analyse de quelques figures de la modernité artistique. Véronique Rodriguez dégage ainsi, d'une étude de la littérature française du XIX^e siècle, un rendu détaillé des ateliers d'artiste qui renvoie en miroir au portrait de leurs occupants. Victor Stoichita se penche, de son côté, sur les auto-représentations de Manet et de Degas comme lieu d'une investigation paradoxale du moi moderne. Heather Dawkins remet pour sa part la représentation de l'artiste Degas entre les mains d'un modèle dans le but de démystifier le personnage construit par une tradition interprétative formulée au masculin. Nicole Dubreuil nous propose de lier esthétique et sociologie en situant les idiosyncrasies techniques et thématiques de Renoir dans le cadre de ses conflits d'identité personnelle. Françoise Lucbert, inspirée par l'étude de la critique d'art au XIX^e siècle, considère la collusion entre critiques et artistes qui, dans le cadre du symbolisme français, porte les premiers à présenter les seconds comme des isolés. Nathalie Heinich, dans la foulée de son livre *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration* (1991), précise comment cet artiste s'érige paradoxalement en figure paradigmatique mais non exemplaire de l'artiste moderne. Finalement, Gerta Moray tire d'une analyse du journal d'Emily Carr, une auto-construction de la figure d'une femme-artiste moderne.

Nicole Dubreuil et
Marie-Josée Pinard