La monographie d'artiste de l'Antiquité grecque. Pratiques, apories, adaptations

Monographs of ancient Greek artists. Practice, aporia and adaptations

Francis Prost

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/10381>

DOI : 10.4000/perspective.10381

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 536-556

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Francis Prost, « La monographie d'artiste de l'Antiquité grecque. Pratiques, apories, adaptations », *Perspective* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/10381> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.10381>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

La monographie d'artiste de l'Antiquité grecque. Pratiques, apories, adaptations

Monographs of ancient Greek artists. Practice, aporia and adaptations

Francis Prost

- 1 La monographie d'artiste est un genre gravement malade qui, pourtant, résiste bien. Les assauts de notre modernité, depuis la proclamation de la mort de l'homme, auraient dû porter un coup fatal à toute cette littérature dont la pierre angulaire demeure, de manière suspecte, le regroupement sous un même auteur (peintre, sculpteur, etc...) de toutes les œuvres produites par sa main et susceptibles de présenter un certain nombre de traits formels communs : comment serait-il encore possible de déchiffrer une « personnalité artistique », de saisir *a posteriori* la cohérence intellectuelle de toute une vie créative quand, par ailleurs, le sujet est radicalement pulvérisé et quand les œuvres semblent se passer allègrement de ceux qui les ont matérialisées dans la pierre ou sur une toile, à l'instar du tableau *Les Ménines* qui, de façon autonome par rapport à Vélasquez, forme chez M. Foucault un tout révélateur du monde classique, une « pure représentation » (Foucault, 1966) ? Comment continuer à penser l'histoire de l'art comme un enchaînement de monographies, comment, par là même, continuer à vouer un culte, même discret, aux « grands artistes », alors que toute idée de continuité, de progrès ou de sens en histoire a été reléguée au rang des accessoires et que règne un « tout culturel », une toile d'informations et d'expressions dépersonnalisées ? L'histoire de l'art ressemble à une discipline schizophrénique, qui produit des monographies de manière abondante et luxueuse tout en reconnaissant combien elles sont en contresens avec les conceptions du temps.
- 2 Cette résistance du genre monographique pourrait n'avoir que des raisons contingentes : le monde de l'édition, des marchands d'art, comme celui des chercheurs, des conservateurs ou des commissaires d'exposition ont sans doute des intérêts très pragmatiques à maintenir sous perfusion ce qui leur permet de gagner des subsides et des places. Mais ce serait faire un mauvais procès que de rabattre sur les seules

conditions matérielles du monde artistique contemporain le succès d'un genre qui a partie liée avec l'histoire de l'art depuis Plin l'ancien au moins¹. Depuis une vingtaine d'années, certains constatent combien les analyses des œuvres selon des séries formelles, figuratives, typologiques, ou encore les approches thématiques, iconographiques, institutionnelles ou historiques ne rendent pas compte de toutes les données propres aux œuvres d'art : ils ont fini par défendre la nécessité d'une « cohérence biographique » dans l'analyse de ces œuvres, même si, bien évidemment, la définition minimale du biographique comme interface entre l'art et la Société n'a plus guère à voir avec les vieux poncifs du génie créateur et de l'artiste inspiré (Agosti, 1987 ; Besson, 2004). Les notions d'atelier, de travail d'équipe, les questions stylistiques qui, au-delà des œuvres, tentent de cerner les fonctionnements génériques de l'art, ou encore le souci de conquérir du champ social et politique autour de l'artiste en replaçant sa démarche individuelle dans son contexte référentiel, telles sont les nombreuses adaptations du genre, qui n'en reste pas moins rivié à son point de départ – l'artiste –, un être vivant, dont le degré de conscience créatrice émerge, de manière plus ou moins nette, dans le tumulte des masses, des mécanismes historiques et des principes transcendants. Si l'on souhaite sauver la monographie, il faut aussi sauver l'individu dans l'art : vaste programme, que le présent article n'a pas l'intention d'aborder.

- 3 Ou pas tout à fait. Il ne sera question ici que d'antiquité grecque. Car, paradoxalement, on retrouve dans les études sur les artistes du monde grec antique une situation qui ressemble vaguement à celle que nous vivons aujourd'hui. La démarche monographique est particulièrement sollicitée dans les études de la peinture sur vases depuis les travaux de John D. Beazley (Beazley, 1930), et règne avec tout autant de superbe dans les synthèses fondatrices consacrées aux sculpteurs grecs depuis Adolf Furtwängler (Furtwängler, 1893). On y retrouve quelques-uns des grands moments du genre, tout d'abord la constitution d'un corpus, fondée sur une philologie « attributionniste » d'autant plus ardue qu'elle doit affronter une diversité de sources et la complexité de la *Kopienforschung* ; puis la définition d'une personnalité artistique qui nourrit, elle, une copieuse *Meisterforschung*. Pour autant, tout semble indiquer que l'application de cette démarche monographique aux artistes de l'antiquité grecque est un pur contresens : les conditions du marché de l'art et l'organisation de sa production dans les cités grecques, la place et la fonction même de l'art dans ces sociétés ou encore le rôle et la reconnaissance de l'individu dans les mondes anciens n'ont rien à voir avec le monde moderne. Comme pour l'art contemporain, le genre monographique s'applique à des réalités qui sont en contradiction avec ses présupposés. Le parallèle ne s'arrête pas là : comme dans nos sociétés, le monde grec antique a connu des évolutions très importantes dans sa définition de l'art. Entre les conceptions religieuses qui imprègnent les œuvres de l'archaïsme et les ambitions encyclopédiques d'un Plin l'ancien qui portent en elles, lorsqu'il est question d'art, certains aspects de la démarche monographique moderne, le chemin parcouru est long et couvre un spectre de conceptions et de théories artistiques souvent très hétérogènes. toutes, néanmoins, mobilisent trois aspects déterminants : une organisation spécifique de la production artistique ; la reconnaissance ou non de l'art comme champ d'activités autonome ; enfin les interrogations sur l'artiste, sur le style et sur la part d'originalité et d'inventivité dans l'objet produit.

L'individu et les conditions de la production artistique en Grèce ancienne

- 4 Consacrer une monographie à un artiste implique qu'une série de conditions soit réunie, en particulier qu'il existe un certain processus de fabrication de l'œuvre d'art au cœur duquel se trouve un individu. Il est nécessaire qu'un auteur, reconnu comme tel et caractérisé par une identité clairement définie, constitue l'interlocuteur d'un commanditaire et que, sous sa responsabilité, marquée par exemple par sa signature sur l'objet, une œuvre soit produite et reconnue comme directement inspirée par lui. L'individu doit être au cœur de ce processus de production : il reste à définir précisément ce qu'il faut entendre par individu, mais la monographie implique par définition une cohérence déclinée au singulier, qui joue le rôle d'unité sous laquelle rassembler les œuvres qui lui sont attribuées.

Quelques repères historiographiques

- 5 Les philosophes et les historiens n'ont que récemment commencé à analyser le long processus qui a permis la constitution d'une identité individuelle au sens moderne, la formation de ce que nous appelons une personne. Dans l'antiquité, l'identité individuelle n'est devenue personnelle qu'après le II^e siècle de notre ère, après de multiples débats philosophiques et, surtout, après la reconnaissance et la diffusion de la nouvelle religion chrétienne : le « souci de soi », ou encore la « personne intérieure » (Foucault, 1984), qui autorisent tout individu à se désengager des appartenances communautaires et lui permettent de s'affirmer, par ses actes ou ses productions, face aux totalités, deviennent aux III^e et IV^e siècles ap. J.-C. (Vernant, 1989) des instruments de pensée d'une telle évidence pour notre modernité qu'ils finissent par devenir transparents et qu'il est difficile d'envisager d'autres périodes de l'histoire situées hors de ces cadres. Pourtant, toute l'antiquité grecque a ignoré cette définition de l'individu. Elle n'a pas méconnu un certain type d'identité individuelle : plusieurs indices, comme la poésie lyrique, l'émergence d'un droit des personnes, ou encore le développement des espaces domestiques, montrent assez combien la singularité de chacun était prise en compte dans certaines circonstances. Mais les frontières séparant les notions de public et de privé (Polignac, Schmitt-Pantel, 1998), les identités individuelles et les identités collectives (Prost, 2002, p. 9-11), ne passaient pas là où elles passent aujourd'hui et les individus, dans leurs relations avec les totalités (religion, langue, coutumes, politique, etc.), s'exprimaient de manière plus collective, soucieux d'afficher une appartenance plutôt qu'une singularité. La cité, notamment, s'est révélée dans ce débat un cadre communautaire tout spécialement structurant, dans lequel se projetait l'individu et où son identité s'exprimait sinon à chaque instant de son existence, en tout cas à chacun de ses moments les plus importants (Polignac, 1995).
- 6 Or en histoire de l'art, les modernes ont imposé avant les années soixante-dix, pour analyser les œuvres de l'antiquité grecque, une définition de l'individu, sans toujours mesurer la part qui relevait des sources antiques et la part qui relevait des interprétations. En 1930, John D. Beazley faisait paraître un ouvrage intitulé *Der berliner Maler* (Beazley, 1930). Ce petit ouvrage, constitué d'un court texte et surtout de reproductions de vases, est très intéressant dans la mesure où il entérine une certaine conception de l'artiste dans le monde grec, conception déjà largement mise au point

par Johann Joachim Winckelmann (Pommier, 2003, p. 117-149). alors que les collections de vases antiques, dispersés dans des musées aux quatre coins du monde, avaient été constituées hors de tout contexte archéologique, dans une frénésie antiquaire, tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles, J. D. Beazley proposait d'attribuer à un artiste anonyme, appelé Peintre de Berlin en raison d'une amphore particulièrement réussie conservée à Berlin, un ensemble de vases qui partageaient les mêmes caractéristiques, sur la base de rapprochements formels (traits stylistiques, formes des vases, mise en page des tableaux sur les vases et utilisation du vernis noir). Même si jamais J. D. Beazley ne s'est interrogé sur les présupposés théoriques ou les modalités pratiques de sa méthode², il définissait indirectement par son analyse quelques-uns de ses moments obligés : la constitution d'un corpus à partir de caractéristiques techniques (formes des vases, nature du vernis noir, qualité du produit, etc.) et formelles (originalité, style du dessin, organisation du tableau peint, etc.) ; la compréhension psychologique du travail de cet artiste, de ses choix stylistiques et thématiques ; la mise en perspective de cette analyse par rapport à la tradition antérieure et, surtout, à l'influence qu'il exerce dans son domaine, et ce pour d'autant mieux souligner la maîtrise et l'innovation de l'artiste. La démarche monographique appliquée aux artistes de l'antiquité grecque trouvait là une illustration fondatrice. Non seulement J. D. Beazley allait par la suite poursuivre dans cette voie (Beazley, 1932 ; Beazley, 1933, et même son grand œuvre [Beazley, 1942 et Beazley, 1956] repose sur des principes identiques), mais aussi les spécialistes de céramique, en établissant leur corpus, ont suivi le sillage (citons quelques exemples récents, pour des peintres : *Euphronios*, 1990 ; Buitron-Oliver, 1995, et, pour un potier, Kunisch, 1997)³. L'exposition consacrée à Euphronios en 1990 a été de ce point de vue une réussite : on a proposé une reconstitution de la carrière de ce peintre à partir des vases signés, des vases attribués, des évolutions stylistiques et de l'idée que l'on pouvait se faire d'un parcours artistique menant de la décoration sur vase à la direction d'un atelier de potier prospère. Toutes ces reconstitutions reposent sur six vases signés en tant que peintre, dix en tant que potiers, et une vingtaine d'autres attribués sur arguments stylistiques. La seule donnée biographique est une inscription sur un fragment de stèle votive dédiée sur l'acropole.

- 7 Pourquoi J. D. Beazley a-t-il adopté une telle démarche ? Tout simplement en raison du déficit documentaire patent qui caractérise l'histoire des peintres d'Athènes à cette période.
- 8 Comment était organisée la production ? Comment fonctionnaient les commandes ? Ces questions sont d'autant plus difficiles que les réponses entrevues grâce aux recherches archéologiques dérangeaient les conceptions académiques de l'art : la plupart des vases attiques, en particulier des vases des peintres que J. D. Beazley s'efforçait de classer, provenaient de Grande Grèce ou d'Étrurie (Webster, 1972 ; Spivey, 1991 ; Osborne, 2001). Comment penser que des vases tenus pour des chefs d'œuvre de l'art pictural d'Athènes aient pu n'être que des commandes pour des tombes ou des sanctuaires étrusques ? La réponse de Beazley fut de ne tenir aucun compte de ces conditions du marché, mais d'englober les données matérielles sous un modèle d'organisation de la production artistique directement inspiré de la renaissance italienne : sur la base d'observations des traits stylistiques communs à plusieurs vases trouvés aussi bien en Grèce qu'en Italie, il reconstituait des personnalités artistiques et les cercles de disciples et d'apprentis qui gravitaient autour d'elles, peintres plus médiocres ou

appelés plus tard à devenir les successeurs des maîtres. La monographie a servi à masquer la complexité du marché et de la production de la céramique attique.

Critiques et remises en cause

- 9 Les critiques ont été vigoureuses. Il était facile de dénoncer la subjectivité de l'œil du connaisseur, subjectivité parfois bien ésotérique : l'intuition, énoncée le plus souvent *ex cathedra*, par J. D. Beazley pour légitimer ses attributions, le manque de quantification ou de données statistiques, ou l'absence de toute réflexion théorique compromettent une méthode fondée sur une conception de l'artiste dont les productions sont abstraites de tout contexte social, économique ou politique. La parole doctorale de J. D. Beazley a inventé une cohorte de peintres, artistes fantomatiques qui ont plus à voir avec certaines conceptions romantiques du xix^e siècle qu'avec le monde des artisans des cités grecques. Plus grave encore : les fondements logiques de cette méthode monographique sont très fragiles. Ph. Bruneau, dans un article célèbre de 1975 (Bruneau, 1975), avait démontré l'absurdité de cette méthode fondée sur le principe d'inférence. J. D. Beazley déduisait du décor d'un vase son peintre. Si, pour les vases signés, cette inférence est légitime, il n'en va pas de même pour les vases – très largement majoritaires – qui ne portent aucune signature. L'attribution revêt alors deux formes : ou bien il s'agit de porter un vase anonyme au crédit d'un peintre dont le nom est attesté par ailleurs sur un autre vase, ou bien il s'agit d'inventer un personnage et de regrouper sous un nom de convention les vases dont on le crédite – c'est le cas du Peintre de Berlin. On passe d'un objet existant – le vase – à une entité abstraite, inventée – le peintre. Or, dans un tel raisonnement, deux postulats sont nécessaires : d'une part, deux peintres n'ont jamais le même style, car alors pourquoi attribuer le vase à l'un plutôt qu'à l'autre ? D'autre part, un peintre use, toute sa carrière durant, du même style, puisque ce qui seul permet de le reconnaître, ce sont précisément des constances stylistiques. La démarche de Beazley semble supposer que, dans le monde antique, l'artiste n'évolue pas, alors que, dans le monde moderne, tout démontre que l'artiste ne cesse d'évoluer. Au fond, cette démarche de Beazley revient à préférer inventer un individu, l'artiste, pour rester fidèle à la conception monographique de l'art, plutôt que de s'interroger sur les conditions spécifiques de la production des peintures et des sculptures dans l'antiquité grecque.
- 10 La signature non plus n'a pas résisté à l'analyse. On a longtemps pensé que la signature d'artiste était le meilleur moyen pour prouver qu'un artiste, même à l'époque archaïque, était bel et bien un individu conscient de son originalité individuelle, et qu'il était légitime de rassembler sous son nom les œuvres qu'il avait signées (Philipp, 1963 ; Metzler, 1971). On croyait détenir le plus petit commun dénominateur dans la définition d'un artiste, ce trait d'union qui, par-delà la diversité d'une production, par-delà les difficultés à repérer les frontières de la personnalité artistique chez un individu, établissait la cohérence biographique tant recherchée, et si mal informée dans la documentation. En fait, il n'en est rien. L'étude classique de G. Siebert a montré que la signature dans l'antiquité est prise dans un tissu de relations sociales denses qui, loin d'isoler l'originalité d'un artiste, le replace au contraire dans un champ d'activités le plus large possible (Siebert, 1978). Elle est moins le signe d'un individu que d'un groupe qui use de l'écriture pour s'intégrer dans un vaste ensemble – celui des artistes de son domaine de spécialité, voire du monde artisanal dans sa totalité, voire encore de sa cité. Les signatures représentent une structure de production, celle de l'atelier, plutôt

qu'une main d'artiste particulière : elles constituent comme une sorte de garantie de qualité, un label. Plus récemment, Jeremy Tanner a dénoncé l'illusion entretenue par certains corpus de signatures de sculpteurs grecs tels que celui de Jean Marcadé (Marcadé, 1953- 1957 ; *contra* Tanner, 1999, p. 142), qui isolent selon une conception toute moderne ces marques de fabrique de leur contexte de production. Bref, la démarche monographique perd, avec de telles analyses de la signature, l'un de ses meilleurs fils conducteurs.

- 11 Toutes ces critiques et ses remises en cause à propos de la démarche monographique ont trouvé des relais naturels dans les études archéologiques, si soucieuses ces dernières années de se garantir de toute compromission avec l'histoire de l'art. Les archéologues avaient beau jeu de montrer combien l'organisation des ateliers telle qu'elle avait été reconstituée par J. D. Beazley était inadéquate à rendre compte des données matérielles. À partir de productions en série comme les figurines de terre cuite, certains spécialistes ont profondément modifié le regard porté sur le fonctionnement des ateliers. En étudiant le développement de la coroplastie, Arthur Muller a insisté sur les conséquences très importantes qui ont suivi l'introduction de la technique du moulage à partir du VII^e siècle en Grèce, technique qui a remplacé progressivement celle du modelage : en raison d'une demande toujours plus forte de figurines, pour les sanctuaires notamment, les artisans ont ainsi délaissé l'ancienne manière de fabrication au profit d'une production quantitativement plus importante, plus standardisée et mieux diffusée (Muller, 1996 ; Muller, 2000). À partir du moment où l'on utilise le moule, la production des figurines et leur façonnage ne sont plus le fait d'artisans doués d'un savoir-faire, d'une *technè* acquise par un long apprentissage, et capables de mener de bout en bout la fabrication d'un objet complexe. Les différentes étapes d'une production peuvent désormais être facilement réparties entre plusieurs personnes. La fabrication en masse est aux mains des mouleurs. Les compétences sont ici des plus réduites, puisqu'elles n'exigent pas d'imagination, ni de savoir-faire particulier. Au contraire, en amont dans la chaîne de fabrication, il faut qu'il y ait un modelleur, qui réalise le prototype sur lequel seront fabriqués les moules. Le travail de l'argile en miniature tant en positif (pour le modelage du prototype) qu'en négatif (pour les retouches ou l'ajout de détails dans les moules avant la cuisson) exige une très grande habileté. Cette activité est celle d'un maître potier, ou d'un sculpteur : bronzier et marbrier devaient s'aider de modèles en terre cuite. Les Tanagra fournissent à ces études des exemples particulièrement significatifs (*Tanagra*, 2003 ; fig. 7). Fort de ces analyses, on constate qu'un objet peut n'être pas le produit d'un individu, mais le résultat d'une chaîne. De manière générale, l'utilisation de la notion d'atelier dans les études archéologiques correspond souvent à cette volonté de diluer le processus de fabrication dans la responsabilité partagée de plusieurs acteurs qui interviennent à des étapes différentes. La démarche est clairement anti-monographique : l'individu n'existe pas en soi, il est intégré dans le réseau d'une production complexe.
- 12 L'affaire est entendue : la démarche monographique, trop exclusivement centrée sur le rôle d'un individu, n'est pas adaptée pour rendre compte des conditions de production des œuvres de l'antiquité grecque. Même les grands sculpteurs de l'âge classique ne sont pas seuls responsables de la qualité de leurs œuvres : les sources insistent bien sur la collaboration entre un sculpteur et un peintre pour vanter l'exceptionnelle efficacité d'une statue. On rapporte que Praxitèle estimait parmi ses œuvres celles qui avaient été peintes par Nicias (Pline, *Histoire naturelle*, xxxv, 133). De même, en accordant plus

d'importance qu'on ne l'avait fait jusque-là aux témoignages des documents épigraphiques relatifs aux comptes de construction du Parthénon et à l'observation des mains dans le travail des métopes ou de la frise, les spécialistes reconnaissent aujourd'hui que Phidias, loin d'avoir œuvré à l'ensemble du chantier comme le reconstituent abusivement les sources littéraires impériales, n'en a été au mieux que le superviseur, et qu'on ne peut attribuer à son atelier avec assurance que la création de la statue de la Parthénos (Harrison, 1996). Là aussi, la tendance est à la dilution des individualités dans l'action collective et concertée d'ateliers et d'équipes (Neils, 2001).

La place l'individu dans les débats actuels

- 13 Récemment, c'est plutôt dans la relation entretenue par les sculpteurs et les peintres avec leurs commanditaires que la notion d'individu a pu retrouver un regain d'intérêt et une place importante. Soucieux de mettre en évidence les stratégies individuelles, aussi bien celle d'un sculpteur que celle de son commanditaire, Alain Duplouy a rappelé à juste titre combien, dans les cités grecques, même à l'époque archaïque, les totalités n'écrasaient pas les initiatives personnelles (Duplouy, 2006). En voulant illustrer leur gloire par toute une série de modes de reconnaissance sociale, les membres des élites ont recours notamment à l'originalité des formes qui caractérisent le travail d'un sculpteur pour se distinguer. Le Samien Aeakès, père du tyran Polycrate, fait appel à un atelier milésien, et non samien, pour réaliser une statue assise sur l'acropole de sa cité : le style exotique du sculpteur étranger devient un instrument d'affirmation individuelle et le signe d'un grand prestige ; ainsi, un style qui pouvait n'être, pour le sculpteur, que la marque identitaire de son appartenance à sa cité – en l'occurrence Milet – devient un instrument de reconnaissance sociale tout individuel dans les mains de l'aristocrate samien. Ces études qui témoignent de l'importance des motivations individuelles dans la commande font écho à des phénomènes que l'on avait plutôt l'habitude de repérer dans les époques ultérieures à l'archaïsme : les commandes d'État auraient laissé la place à des commandes privées (en dernier lieu tanner, 2000, p. 151-152, et tanner, 2006, p. 171-172). En effet, à la fin du v^e et au iv^e siècle, on observe une réorganisation des relations entre les arts visuels et les sociétés où ils sont mis en valeur. Encore au v^e siècle, seul l'État athénien a pu soutenir de grands projets de construction ou de vastes programmes de sculpture, par les revenus dérivés de l'empire. Au iv^e siècle, en revanche, avec les crises internationales, le rôle de commanditaire quasi unique joué par l'État athénien a tendance à diminuer, au profit de projets à plus petite échelle (portraits honorifiques et statues de culte de petites dimensions) ; les grands chantiers sont désormais le fait des rois et des dynastes : Archélaos de Macédoine embauche Zeuxis pour peindre son palais, alors que le Mausolée mobilise Bryaxis, Léocharès, Timothéos, Scopas et Praxitèle. Surtout, les commandes des particuliers prennent un essor nettement sensible : les monuments funéraires ou les portraits de chefs d'association ou de magistrats (philosophes, gymnasiarques, etc.) deviennent le gros du travail des ateliers. Que ce soit dans le contexte de la période archaïque ou dans celui des périodes ultérieures, le rôle de l'individu et la sphère du particulier ne doivent pas être négligés dans la constitution des commandes par rapport au rôle des grandes entités – cité, État, société.
- 14 Ce fait entraîne nécessairement une réévaluation du sculpteur ou du peintre qui reçoit la commande et ce, qu'il appartienne à la période archaïque ou aux époques ultérieures : si le commanditaire se détermine en fonction d'une stratégie individuelle,

comment ne pas penser que le sculpteur ou le peintre n'en fait pas de même ? Les études désormais classiques de Didier Viviers sur les ateliers d'Endoios, de Philergos et d'Aristoklès, actifs à Athènes au vie siècle (Viviers, 1992 ; Viviers, 1995), montrent qu'en recourant à ces ateliers de sculpteurs d'origine « étrangère », non seulement la riche clientèle, souvent samienne, souhaitait retrouver lors de son séjour à Athènes une spécificité artistique ionienne conforme à ses origines, mais en outre que chacun de ces trois ateliers avait développé cet accent ionien selon des degrés différents, l'art d'Endoios étant par exemple plus marqué de ce point de vue que celui de Philergos. D. Viviers fait dépendre ces différences stylistiques à la fois de la demande de commanditaires particuliers, en l'occurrence les tyrans si soucieux d'afficher une couleur ionienne dans leurs constructions publiques, mais aussi du contexte politique d'Athènes : les sculpteurs, comme les peintres, trouvèrent en attique une liberté d'expression et une structure sociale qui n'entraînèrent pas d'homogénéisation, mais qui permirent l'épanouissement d'individualités et de particularismes. C'est sans doute la raison pour laquelle l'attique n'eut pas d'école de sculpture à proprement parler, mais présente le tableau d'un *Stilpluralismus*⁴ si différent des grands centres comme Naxos, Paros ou les cités des côtes micrasiatiques (Milet, Samos). D'autres exemples hors de l'attique paraissent illustrer parfois le même phénomène :

- 15 D. Viviers a montré qu'archermos, Bupalos et athénis, trois sculpteurs chiotes, ont travaillé à Delphes au trésor de Siphnos, mais aussi à Paros, en attique et à Smyrne, et que leur art, en reprenant certaines traditions attestées dans ces diverses régions du monde grec, sait s'adapter au gré de leur clientèle (Viviers, 2002).
- 16 Mais ces stratégies individuelles peuvent-elles à elles seules constituer la matière d'une monographie ? Ne restent-elles pas, finalement, à la surface du processus de création artistique lui-même ? Dépassent-elles le niveau de ce qui n'est, au fond, qu'une politique commerciale d'atelier habilement maîtrisée, en phase avec les attentes de leurs clientèles variées ? Permettent-elles, véritablement, d'accéder au processus créateur qui anime le sculpteur ou le peintre et, en particulier, de comprendre comment se forme un style ? En définitive, nous sommes renvoyés au problème non plus des conditions de la production artistique, mais de l'artiste lui-même.

La naissance de l'artiste à l'époque classique

- 17 La monographie d'artiste participe d'une certaine conception de l'art. Elle exige en effet, pour mieux se concentrer sur l'artiste et sur son travail, de renoncer au principe d'une entité transcendante : l'art doit être émancipé, en tout cas en grande partie libéré, des contraintes religieuses ou politiques qui, en monopolisant à leur service exclusif la faculté de création, nient toute autonomie artistique. Il est vrai, le concept de création étant absent des mondes anciens, le problème est assez vite réglé : la monographie n'a pas lieu d'être dans ce contexte. Pour autant, si l'antiquité n'a pas pensé l'autonomie de l'art, elle n'en a pas moins inventé une certaine autonomie de l'artiste, à partir de l'époque classique. C'est ce que l'on a appelé le « miracle grec », la « révolution grecque » ou encore la « rationalisation de l'art » (Hallett, 1986, p. 71-75 ; Gombrich, 1987, p. 155-192 ; Spivey, 1996, p. 22-27 ; Tanner, 2000, p. 147-148 ; Tanner, 2001, p. 258-259). On ne peut penser de la même manière l'époque archaïque et les époques classique et hellénistique, en raison justement de cette naissance d'une

nouvelle conception de l'artiste qui semble avoir des répercussions importantes sur la façon de concevoir l'art lui-même et son indépendance.

L'émergence d'un statut

- 18 Les spécialistes du monde grec ont été embarrassés pour définir et distinguer l'artiste
- 19 et l'artisan (pour des mises au point et un rappel de la bibliographie antérieure, voir Himmelmann, 1979, p. 127-129 ; Tanner, 2006, p. 141-149). Deux thèses en effet n'ont cessé de s'affronter : d'une part, celle des modernistes qui considèrent que, à la lumière des *testimonia* sur les sculpteurs ou les peintres de l'âge classique, les Grecs se faisaient du statut de l'artiste et de l'autonomie de l'art une conception assez semblable à celle de notre monde occidental depuis la renaissance ; de l'autre, celle des primitivistes qui, sur la base des indices datés de l'époque archaïque, constatent l'anachronisme des théories modernes appliquées au monde antique et privilégient la force anonyme de l'artisanat, les fonctions traditionnelles de l'art, ses types et son conservatisme, fort éloigné de toute créativité individuelle. Si les modernistes trouvent en J. J. Winckelmann une autorité pour asseoir l'autonomie de l'art et la liberté de l'artiste jusque dans l'antiquité grecque, les primitivistes, eux, s'appuient sur les thèses de Jacob Burckhardt pour souligner combien, même à l'âge classique encore, le sculpteur et le peintre sont majoritairement des *banauoi*, des tâcherons et des imagiers que les Praxitèle ou les Lysippe éclipsent injustement par leur réussite et leur carrière en tout point exceptionnelles. Dans cette perspective, la monographie est un genre résolument pratiqué par les modernistes.
- 20 En fait, plus récemment, des essais comme ceux de J. Tanner (en dernier lieu Tanner, 2006, p. 141-149)⁵ ont permis de dépasser quelque peu les oppositions trop radicales entre artistes et artisans, à la fois en insistant sur les évolutions du statut des sculpteurs et des peintres au sein de la cité, mais aussi en restituant de manière précise la toile historique où se jouent ces évolutions. Cette naissance de l'artiste au sens moderne du mot intervient dans un contexte de profonde transformation formelle des représentations humaines. Ce que l'on nomme habituellement le naturalisme conduit, à partir de la fin du vie siècle et du début du v^e siècle, les sculpteurs et les peintres à donner l'illusion de la réalité dans leurs représentations, et les détourne des types ou des modèles schématiques du corps humain, incarnés en particulier par les *kouroi* et les *korai*. Cette nouvelle attention portée à la représentation illusionniste du corps humain a obligé les peintres et les sculpteurs à se confronter à des problèmes techniques qui impliquaient des choix différents de ceux de l'époque archaïque. La réflexion théorique devient essentielle (Tanner, 2006, p. 171-182) : la multiplication des ouvrages spécialisés, les définitions de canons ou encore les traités sur l'image témoignent de cette prise de conscience nouvelle. Comme l'a fait remarquer J. Tanner, il ne s'agit pas d'une réflexion d'ensemble sur les arts et leur place dans la société des cités grecques : chaque traité répond à un objet particulier, et ne l'aborde que sous l'aspect technique. L'exemple célèbre du traité de Polyclète sur le canon n'abordait probablement que la manière de construire le hanchement corporel et les lois physiques qu'une telle construction exigeait, selon des règles mathématiques strictes et une connaissance approfondie des tensions musculaires mobilisées. L'autonomie du domaine esthétique n'est pas faite, il ne s'agit que d'idées sur un art particulier. Néanmoins, la rupture est décisive. Progressivement, on assiste à la création d'un champ qui, sinon coupée de la

sphère politique ou religieuse⁶, trouve des marges d'émancipation et d'indépendance tout à fait inédites. Les conditions de transmission du savoir technique se modifient d'ailleurs : alors que les sculpteurs reçoivent leur formation dans le cadre de l'atelier familial, à partir du IV^e siècle on voit s'épanouir une pédagogie rationalisée et encadrée par les artistes, contre salaire. C'est dans ce contexte que l'on voit certains artistes de renom fréquenter les sophistes et les philosophes ou promouvoir la célébrité d'œuvres qui finissent par devenir définitives de l'art même par les interprétations philosophiques qu'ils en donnent (voir les anecdotes à propos du centaure de Zeuxis, du *Kairos* de Lysippe, ou de l'*Éros* de Praxitèle dédié à Phryné). Si les sculpteurs de l'époque archaïque ont eux aussi fait fonctionner leur art selon des règles et des grilles mathématiques, ils se sont surtout conformés à des types statuaire dont ils ne sont presque jamais sortis, alors que, désormais, la part inventée par le sculpteur est plus importante, chaque pose, chaque geste de la statue exigeant d'innover et de créer de nouvelles formules dans l'agencement des parties corporelles. En quittant les cadres des grands types archaïques, les sculpteurs et les peintres inventaient un certain espace de liberté.

- 21 Ainsi, le naturalisme grec a entraîné une prise de conscience de la *technè* artistique, de la complexité de son développement et de la très grande maîtrise qu'elle requiert. La reconnaissance d'un statut nouveau du spécialiste de cette *technè* a permis l'émergence d'une nouvelle définition du sculpteur et du peintre, proche sur certains points de notre artiste moderne. Son statut a incontestablement été rehaussé. Les anecdotes à ce sujet sont légion et ont été depuis longtemps rassemblées et commentées, avec d'autant plus de soin qu'elles formaient l'archéologie de la monographie et en légitimaient son application aux mondes antiques. Les recueils Milliet et Overbeck, récemment réédités (Milliet, 1985 ; Overbeck, 2002)⁷ sont en effet, de ce point de vue, une construction moderne qui, forte des nouvelles conceptions naissantes à l'époque classique, propose une suite de monographies fragmentaires. Les scènes quasi de genre que la tradition nous a transmises et qui proposent la confrontation entre un grand peintre ou sculpteur et un roi (Apelle et Alexandre, Zeuxis et Mégabyze, etc.) nous révèlent surtout le degré d'autonomie que ces artistes ont su conquérir en s'opposant au pouvoir politique absolu ou en en obtenant la reconnaissance. De même, les nombreux témoignages sur Praxitèle, sur sa vie privée comme sur ses sources d'inspiration, ou encore sur ses goûts personnels pour telle ou telle œuvre, construisent l'image d'une individualité artistique qui, comme les objets qu'elle produit, n'est plus interchangeable avec d'autres (Corso, 1988-1991).

Limites et particularismes

- 22 Ces débats ne sont pas sans soulever, pourtant, des objections. Pour l'époque archaïque, en effet, certaines nuances méritent d'être énoncées. Il serait faux de croire que nous n'avons à faire qu'à des artistes broyés sous le poids des totalités, sans marge de manœuvre ni possibilité d'initiatives. L'individu semble trouver une certaine place dans le processus créatif, une place qui n'est en rien comparable à celle qu'il occupe aujourd'hui comme artiste, mais qui est pourtant bien réelle. Le contexte social et culturel évolue selon les époques et les civilisations. En Grèce, entre l'époque archaïque et l'époque classique, la production artistique a d'abord été associée à l'idée de reproduction, puis, de plus en plus à celle d'innovation. Mais même dans un processus de reproduction, l'intervention individuelle n'est pas exclue : l'individu peut s'affirmer

par le soin qu'il met à se conformer à un schéma type, à un modèle spécifique. Il suffit de revenir à l'exemple, cité plus haut, des terres cuites. Si le travail du mouleur est celui d'un tâcheron, le modelleur, qui réalise le prototype et les retouches ou les ajouts de détails dans les moules avant cuisson, accomplit un travail très précis et exigeant. Cette activité est fortement valorisée dès l'époque archaïque : depuis le mythe de Prométhée qui modèle les premiers hommes, jusqu'au très beau texte de Pline qui présente la plastique comme la mère de tous les arts (*Histoire naturelle*, xxxv, 153), on observe toute une longue tradition qui magnifie le savoir-faire dans la plastique. La figure de Dédale a elle aussi joué un rôle dans cette mythologie des origines de l'art (Morris, 1992). Il est vrai, cependant, que c'est l'activité plus que son acteur qui est ici louée, et l'une ne rejaillit pas automatiquement, en tout cas pas entièrement, sur l'autre.

- 23 Des nuances importantes méritent aussi d'être formulées pour l'époque classique, qui est loin de correspondre à la naissance de l'individualisme artistique *ex abrupto*. En effet, il faudrait être sûr que les Grecs distinguent eux-mêmes à partir des ^v^e et ^{iv}^e siècles l'artisan de l'artiste et qu'ils reconnaissent la part de créativité, d'inventivité individuelle comme une valeur supérieure, suffisante en tout cas pour les distinguer l'un de l'autre. Or, on ne constate rien de tel. D'abord, jamais la langue grecque n'a pu concevoir et concrétiser notre distinction moderne entre un artisan et un artiste : les Grecs n'ont pas de mot pour spécifier l'art et l'artiste opposés à la *technè* et au *technitès*. S'il est vrai qu'une chose peut exister sans le mot pour la nommer, il est néanmoins difficile de croire que l'artiste ait bénéficié d'une reconnaissance pleine et entière en tant qu'individu si aucun mot n'est venu sanctionner ce processus. Surtout, J. Tanner a proposé de dépasser les vieux débats en distinguant précisément les tenants et les aboutissants de la nouvelle conception qui émerge à l'époque classique (Tanner, 2006, p. 145-146). Il part d'une comparaison entre le sculpteur égyptien et le potier athénien. Le premier jouit d'un statut relativement élevé : souvent représenté avec le mort, il a une identité artistique bien affirmée, signant ses œuvres, dressant ses propres autoportraits et, parfois, se vantant de ses prouesses techniques ; en revanche, le contexte social et culturel dans lequel il évolue est tel qu'il ne peut se permettre aucune innovation, aucune transformation d'un répertoire fixé par d'autres que lui (scribes) ; la chaîne de production d'une statue ou d'une peinture n'est jamais maîtrisée par un seul individu, la détermination des types figurés comme l'étendue du répertoire n'appartiennent pas à l'initiative d'un homme ou de son atelier, mais la conception et le travail sont fragmentés. C'est tout le contraire du peintre ou du sculpteur grecs. Son statut social n'a jamais cessé d'être regardé de manière défavorable : même en plein ^{iv}^e siècle, alors que Praxitèle ou Scopas connaissent leur *acmé*, Xénophon profère, dans le droit fil de la critique socratique des arts, les griefs les plus sévères à l'encontre des artisans en se situant sur le plan politique. Mauvais citoyen, mauvais travailleur, mauvais soldat, dépendant pour sa subsistance de son commerce et des commandes d'autrui, l'artisan est rejeté à la marge de sa société (en dernier lieu Feyel, 2006, p. 429-438). Pour autant, le peintre comme le sculpteur grecs ont toujours contrôlé la fabrication de leur objet, du début jusqu'à la fin. Jamais un État, jamais des commanditaires n'ont pu imposer un répertoire prédéterminé au point de diluer le travail d'un atelier de sculpture ou de peinture dans le processus collectif d'un travail fragmenté. Cependant, cette situation de fait a connu une évolution entre la période archaïque et la période classique. Les grands types statuaire de l'époque archaïque, pour contraignants qu'ils aient pu être, ont permis aux sculpteurs de créer des *agalmata*, agréables aux dieux, vantés comme tels dans les dédicaces, sans pourtant que

pendant longtemps les sculpteurs puissent en retirer un statut social explicitement valorisé (Karusos, 1961). Au contraire, à partir du ^v^e et surtout du ^{iv}^e siècle, on observe une mise en conformité du statut vis-à-vis des capacités techniques : avec Phidias, mais surtout Praxitèle, Scopas, Lysippe, les Grecs reconnaissent à leurs sculpteurs une place éminente dans la société des cités, place qu'ils leur avaient, finalement, toujours reconnue dans le champ technique. Cette manière de présenter les évolutions de la période classique conduit à réduire le fossé entre l'archaïsme et le classicisme : le changement ici est tout autant social qu'artistique⁸. Ainsi, tout en tenant compte de ces nuances, on peut affirmer que, dans la Grèce classique, les transformations de la représentation humaine et les évolutions qui affectent le statut des sculpteurs et des peintres aboutissent à la rationalisation d'une certaine idée de l'artiste et d'une certaine conception de l'art, de moins en moins éloignées de celles qui prévalent dans notre Occident depuis la Renaissance. De ce point de vue, le genre monographique trouve une légitimité. Faudrait-il dès lors le considérer comme disqualifié quand on l'applique aux sculpteurs et aux peintres de la période antérieure au ^{iv}^e siècle ?

L'individu et le style à l'époque archaïque

- 24 Tel est bien le constat qui s'impose, du moins pour une certaine tradition historiographique. Pendant longtemps, dans le sillage des conceptions académiques du ^{xix}^e siècle qui privilégiaient l'art classique aux dépens de l'archaïsme, a prévalu l'idée que, dès ses origines, l'art grec n'avait d'autre finalité que de reproduire la nature ou, plus exactement, de produire l'illusion de la réalité – idée que les philosophes, à partir du ^{iv}^e siècle, théorisent sous le nom de *mimèsis* (voir en dernier lieu Bailly, 2005). Les types archaïques prennent place dans un évolutionnisme tous azimuts, qui part d'un schématisme primitif et maladroit pour aboutir aux perfections du naturalisme des grands maîtres de l'âge classique. Les travaux de Gisela Richter ont été, de ce point de vue, particulièrement importants : sur la base de corpus emblématiques des grandes productions de l'archaïsme grec, à savoir les *kouroi* (Richter, 1970) et les *korai* (Richter, 1968), elle proposait de classer les documents chronologiquement, selon les progrès dans la représentation de leurs particularités anatomiques. Plutôt que de faire intervenir les paramètres individuels du sculpteur dans la création des formes qu'il donnait au type statuaire – sa formation, son âge, son habileté, son origine géographique, ses traditions d'atelier, etc. –, cette méthode revient à contraindre la documentation de l'époque archaïque dans le cadre rigide d'un évolutionnisme général au monde grec : elle rabat exclusivement sur une question d'étalonnage chronologique toutes les modifications de la musculature, du drapé ou des détails du visage (voir en dernier lieu la présentation de Rolley, 1999, p. 160-164). Dans cette perspective, le sculpteur n'est pas un individu : il est tout au plus une caisse d'enregistrement des évolutions de la représentation humaine. Tels qu'on les présentait, abstraits de tout contexte concret et replacés arbitrairement dans le fil d'une évolution naturaliste, les grands types statuaire ont accrédité la thèse que l'individu n'avait pas sa part dans l'art archaïque. C'est alors que la monographie perd toute raison d'être, et ce dans une contradiction profonde : comment à la fois prétendre que les œuvres ne dépendent pas de contingences individuelles et d'autant mieux les intégrer dans le fil d'une chronologie arbitraire, alors que, par ailleurs, on ne cesse d'inventer des individualités

artistiques sans preuve ni fondement pour d'autant mieux leur attribuer ces mêmes œuvres ?

Le problème des styles

- 25 Une tout autre approche a permis de mieux mettre en évidence le fonctionnement de l'art de la période. Élaborée à partir des productions plastiques de l'archaïsme grec, cette approche préfère délaissier l'obsession de la chronologie pour tirer parti des origines géographiques des œuvres : de fait, elle réserve à l'individu une certaine place qui lui permet de revendiquer une identité en se conformant aux modèles schématiques de représentation humaine propres à sa cité (de façon générale, voir Rolley, 1978 ; Rolley, 1983-1984 ; Croissant, 1993a).
- 26 Quelques rappels s'imposent. La diversité des créations de l'époque archaïque n'est pas une diversité de types, mais une diversité de formes : pour analyser les *kouroi*, les *korai* ou encore les figures de la petite plastique comme celles des reliefs, Ernst Langlotz le premier, puis Pierre de La Coste Messelière, Claude Rolley et Francis Croissant ont montré combien il était historiquement productif de classer en différentes catégories stylistiques les formes choisies par les sculpteurs pour élaborer ces types statuariers. Ces styles, ensembles de traits formels communs à un groupe de documents et opposés à ceux d'autres groupes, constituent autant de systèmes de conventions dans la représentation : par exemple, on retrouve une même structure de représentation du visage – face à peine ovale et trapue, joues pleines, pommettes saillantes, le menton lourd – dans une tête de sphinge trouvée à Délos, une tête de kouros, ou encore toute une série de protomés en terre cuite : cet « archétype » parien de la représentation faciale apparaît de manière récurrente et constitue comme une signature formelle de toutes les productions artistiques de cette cité (Croissant, 1983, p.95-124). La démonstration a pris parfois des allures spécialement éloquentes. Sur les sites de Samos, par exemple, tous les matériaux, toutes les techniques susceptibles de permettre la fabrication d'une petite comme d'une grande plastique – marbre, métal (bronze, plomb), terre cuite, ivoire – offrent des exemples où l'on peut observer, sur un laps de temps long de plus d'un siècle, une structure identique dans la construction du visage ou dans la charpente corporelle, en particulier masculine. Il en va de même pour certaines grandes cités du Péloponnèse, comme Corinthe (Croissant, 1995), ou des Cyclades (Naxos).
- 27 Cette approche a croisé le chemin des réflexions élaborées par l'anthropologie structurale au sujet des productions artistiques des sociétés dites primitives. Claude Lévi-Strauss, à propos des masques des Indiens de la région de Vancouver et de son arrière-pays, et les spécialistes de la Grèce archaïque à propos des styles, font des constatactions qui sont, sur le plan de la méthode, tout à fait comparables (Lévi-Strauss, 1979). Pour comprendre pourquoi les sculpteurs ou les peintres choisissent telles formes plutôt que telles autres, telles manières de représenter une tête et de styliser un visage plutôt que telles ou telles autres techniquement comparables mais formellement opposées, l'anthropologue et l'archéologue sont convaincus que les masques, les statues, les images ne peuvent s'interpréter en eux-mêmes et par eux-mêmes, comme des objets en soi, mais qu'ils n'acquièrent de signification que replacés dans un ensemble, que telle forme réplique à d'autres formes, et que ces formes se définissent par différence et opposition les unes avec les autres (Prost, 2005). Aussi, certaines

démonstrations fondatrices, comme celles de F. Croissant à propos des protomés archaïques (Croissant, 1983), ont permis d'illustrer les acquis de cette rencontre entre l'archéologie et l'anthropologie. Grâce à des choix construits de manière différentielle dans la représentation du visage, il constituait des groupes formels nettement marqués. Vu l'écart chronologique important qui pouvait séparer deux objets partageant pourtant les mêmes choix formels, il considérait les styles de ces protomés comme autant de partis pris structurels en opposition à d'autres choix qui avaient prévalu dans d'autres groupes. Loin de viser à une représentation naturaliste du visage ou à un portrait, les sculpteurs grecs, comme les créateurs des masques des tribus d'Amérique du Nord, privilégient certains traits plutôt que d'autres. Le style n'est pas une synthèse personnelle ou la marque isolée d'un atelier particulier : il correspond plutôt à une affirmation identitaire, affichée contre les autres styles.

- 28 Le problème revient donc de savoir quelle est la nature exacte de cette identité. D'emblée, une voie est écartée : celle qui voudrait rechercher derrière ces styles des individualités, des personnalités artistiques. Si nous possédons, par les textes littéraires ou les documents épigraphiques, quelques noms de sculpteurs, l'immense majorité des œuvres archaïques sont anonymes ; surtout, en se conformant fidèlement à la reproduction de grands types statuariers et en développant à l'intérieur de ces types un style défini comme une structure formelle partagée par un groupe déterminé de sculpteurs et de peintres, l'individu n'apparaît pas d'emblée comme le point de référence. Certaines tentatives récentes, comme celle de Georgia Kokkorou-Alewrass à partir du corpus de la sculpture archaïque de Naxos, ont prétendu reconstituer la part des sculpteurs, mais en fait, ces tentatives ne font au mieux que réactualiser la méthode de J. D. Beazley, puisqu'elles reviennent en définitive à inventer des artistes sur la seule base de rapprochements formels (Kokkorou-Alewrass, 1995). D'ailleurs, E. Langlotz, lui, ne s'y est pas trompé et avait parlé d'« écoles » de sculpteurs, notion à laquelle on préfère aujourd'hui celle d'atelier, mais qui dit assez combien la documentation, par ses particularités structurelles et son mode opératoire spécifique à la période archaïque, dresse un écran entre l'objet que nous observons et l'individu qui l'a fabriqué (Langlotz, 1927, p. 5-9)⁹.
- 29 Une autre voie permet de donner, néanmoins, une identité à ces groupes formels : elle consiste à leur assigner une origine géographique. Depuis les travaux de Langlotz, pour qui un lien étroit existait entre les écoles de sculpteurs et leur cité respective, il est admis que les traditions stylistiques semblent avoir pris pour cadre naturel de développement et d'affirmation le cadre civique : les structures schématiques de représentation, si spécifiques et si différenciées d'un groupe à l'autre, semblent correspondre à l'expression formelle propre à certaines cités qui ont su, par leur facilité à s'approvisionner en certains matériaux (marbre, bronze) et leur capacité à assurer une production plastique durant plusieurs générations, se constituer un style. On a relevé depuis longtemps que la cartographie des écoles de sculptures était celle des grandes cités actives à l'époque archaïque (Rolley, 1983, p. 131-132) et l'on a même pu remonter au milieu du VIII^e siècle pour établir aussi bien la naissance des cadres civiques que l'émergence concomitante des particularismes stylistiques (Rolley, 1992). Les ateliers argiens et laconiens à Olympie témoignent nettement de ce phénomène, par la constitution différenciée de structures corporelles dans la petite plastique en bronze, au moment même où les cités d'Argos et de Sparte consolident leur formation et affichent leurs ambitions territoriales (Rolley, 1996, p. 97-100).

- 30 Les études sur les styles coloniaux, ou encore celles sur de grandes cités comme Athènes, ont appris que l'équivalence entre un style et une cité n'était pas nécessairement opératoire partout dans les mondes grecs. Les nombreux emprunts typologiques ou formels opérés par les cités coloniales de Grande Grèce ou de l'Égée du Nord dans leurs productions plastiques, loin de marquer une quelconque dépendance stylistique d'une « périphérie » à l'égard de « centres », témoignent au contraire d'un sens aigu de la recomposition qui, dans un « éclectisme inventif » (F. Croissant), leur permet d'affirmer leur identité spécifique (voir à ce sujet les articles de Croissant, 1992 ; 2000 ; 2003). Néanmoins, même en l'absence de style caractérisé, ou même si plusieurs cités s'autorisent d'emprunts et d'échanges pour se forger en définitive un langage plastique propre, le résultat est le même : ce ne sont jamais que des comportements de groupes, jamais des choix individuels. On retrouve ici des phénomènes comparables à ceux que nous avons évoqués dans les relations entre les sculpteurs et leurs commanditaires : si des stratégies particulières peuvent conduire à utiliser certaines formes caractéristiques dans des contextes différents, le sculpteur, en tant qu'individu, ne modifie pas la configuration de ces formes qu'il adopte. Il peut à la rigueur combiner des systèmes de représentation, mais non pas en créer un à lui seul. C'est même précisément parce qu'il ne prend pas de liberté dans ce domaine que le jeu de mise en contexte peut prendre des aspects variés, en fonction des intentions du commanditaire. La singularité est extérieure au style de l'objet : elle ne relève que de son utilisation et de sa contextualisation.
- 31 Quelle place pour l'individu ? L'archaïsme grec, dans ce que nous en percevons, reste une période où les arts relèvent du collectif et non de l'individuel, puisque, de manière générale, ce qu'ils sont en charge de promouvoir, c'est moins une singularité qu'une adhésion à des valeurs civiques, moins une originalité personnelle qu'une identité commune à l'ensemble de la cité. C'est pourtant à ce point du raisonnement que l'individu réapparaît. La dimension collective de l'art n'a pas échappé aux spécialistes de la période, qui, cependant, ont toujours soutenu l'idée que les sculpteurs et les peintres choisissent les formes qui déterminent leurs œuvres. Les structures de référence qui constituent proprement un style constituent aussi pour la communauté civique concernée le moyen d'exprimer une certaine identité collective. Prises dans un système de relations concurrentielles et conflictuelles, les cités grecques ont manifesté leur affirmation identitaire par le truchement des œuvres des peintres et des sculpteurs : ceux-ci, avec un degré de conscience très aigu pour les plus grands, en tout cas de manière consentie pour les moins doués, optaient pour tel système de représentations conventionnelles plutôt que tel autre, parce qu'ils savaient que leur choix était une marque d'affirmation identitaire et engageait en définitive leur communauté tout entière. F. Croissant a toujours défendu l'idée que c'est *consciemment, volontairement*, que les sculpteurs et les peintres ont adopté une forme de visage plutôt qu'une autre et se sont conformés au prototype de leur cité. Par exemple, il pensait montrer la capacité de choix d'un sculpteur comme l'athénien Anténor, lorsqu'il proposait une analyse de sa célèbre *korè* de l'acropole : lié sans doute aux Alcéméonides en exil à Delphes du fait des tyrans qui régnaient à Athènes, il avait reçu commande des sculptures du fronton du temple d'Apollon nouvellement embelli, et pourtant empreint d'une rigueur paratactique et d'une pieuse sévérité ; il sculpta aussi une *korè* pour le potier Néarchos, là aussi dans un style « vieil attique » qui conservait avec force une certaine austérité et qui contrastait avec les goûts ioniens en vigueur à Athènes à la même époque, prisés particulièrement par les tyrans sur les frontons du temple

d'Athéna, mais aussi dans les offrandes des *korai* à Athéna qui peuplent l'acropole. Pour F. Croissant, le choix de ces formes sévères est consciemment assumé par le sculpteur, soucieux d'affirmer les valeurs primordiales d'Athènes que bafouaient, à ses yeux sans doute, les Pisistratides, à commencer par leurs constructions inspirées des grands projets tyranniques de l'Ionie (Croissant, 1993b). Une étude monographique consacrée à Anténor aurait, dans cette perspective, une certaine légitimité : à partir d'un corpus fragmentaire, elle mettrait en évidence les principes d'une sculpture d'un bout à l'autre d'une carrière, précisément parce qu'elle reconnaîtrait à Anténor la possibilité d'accomplir en toute conscience des choix formels.

- 32 Nous touchons là au cœur du problème monographique, dans sa quintessence, pourrait-on dire. Par-delà les difficultés matérielles pour restituer le contexte concret des créations aussi bien sculptées que peintes de l'archaïsme grec, l'archéologue pense mettre la main sur l'individu créateur en lui supposant une capacité de choix dans l'élaboration des formes qui vont configurer le type statuaire dont il a la commande : choix élaboré tout autant *contre* les systèmes de représentation des autres cités que *pour* affirmer l'identité de sa propre cité. Mais il convient de ne jamais oublier que cet aspect volontaire et réfléchi n'est au mieux qu'une hypothèse de la part de l'archéologue : rien ne la prouve. Un point de la démonstration pourrait même indiquer qu'une autre hypothèse aurait tout autant de validité. Les recherches en matière de style tendent à constituer des ensembles à la fois divers dans leurs matériaux et échelonnés dans le temps, qui comprennent des statuettes de bronze, des vases peints, des reliefs et des rondes bosses de marbre, des terres cuites, voire des monnaies, mais qui présentent tous les mêmes structures conventionnelles de représentation : comment songer que des peintres, des sculpteurs, des bronziers et des coroplastes, puissent, sans exception, faire le choix de mêmes structures conventionnelles ? Ne s'agit-il pas plutôt de structures inconscientes de la représentation qui, transmises de génération en génération au sein des ateliers familiaux des cités, finissent par devenir la marque identitaire de ces cités ? En croyant atteindre l'individu, ne faisons-nous pas qu'atteindre la part qui, justement, n'a rien d'individuel en lui ?
- 33 La question mérite d'être posée, même si la documentation ne permettra jamais sans doute d'obtenir des preuves et des réponses définitives. Toutefois, en écrasant les peintres et les sculpteurs sous l'emprise transcendante de la cité et en refusant à ces individus la capacité et la liberté d'un choix raisonné, on se prive des moyens d'expliquer la variété des styles et les relations conflictuelles, concurrentielles, qu'ils peuvent entretenir dans les cités ou les sanctuaires grecs. Surtout, on creuse encore davantage le fossé entre l'époque archaïque et l'époque classique : ce fossé qui sépare d'un côté les sculpteurs et les peintres de l'archaïsme, construisant par les styles l'identité de leurs cités respectives et, de l'autre, ceux de l'âge classique, individus soumis aux impératifs de la *mimèsis*, et par là même de plus en plus autonomes et responsables des solutions qu'ils adoptent dans la représentation humaine. Le fil ténu qui relie les deux rives est rompu si l'on ne veut pas reconnaître le rôle libre, créateur, de l'individu d'un côté comme de l'autre : que les uns reproduisent une structure et que les autres s'en affranchissent¹⁰, c'est bien parce qu'ils le choisissent que l'on peut supposer le passage d'une période à l'autre comme une évolution continue, sans rupture radicale. Au contraire, sans ce choix individuel, l'âge archaïque est un âge des grands ensembles, des structures emblématiques et des communautés, l'exact contraire de l'âge classique qui verrait s'épanouir l'originalité d'artistes singuliers, les réponses librement établies aux problèmes du naturalisme : cette rupture serait radicale entre

les deux époques, et d'autant plus difficile à penser. Le genre monographique, lui, ne trouverait alors pas la moindre validité d'existence pour l'art archaïque.

Monographie et antiquité : quel avenir ?

- 34 Tel est, finalement, l'intérêt de la monographie : elle oblige à préciser minutieusement la place de l'individu en art, son contexte, les conditions et les modalités de son expression.
- 35 Même si tout semble indiquer que les conditions de la production artistique en Grèce ancienne ne présentent aucune des exigences attendues en la matière par une monographie moderne, la reconnaissance d'un statut de l'artiste après le ^v^e siècle et les transformations qui affectent les conceptions de l'art à cette période permettent de donner une certaine légitimité au genre pour l'antiquité : la relecture du passé par les auteurs de l'Empire romain et la manière dont ils conçoivent l'histoire de l'art comme celle des premiers inventeurs et des grandes personnalités autorisent la recomposition des informations fournies selon la perspective monographique, à condition que l'on prenne en compte plusieurs nuances décisives, en particulier à propos du rôle de l'art soumis aux impératifs politiques et religieux même après le ^v^e siècle.
- 36 Mais, avant ce ^v^e siècle, nous en sommes réduits aux conjectures pour comprendre la place de l'individu dans le processus de la création artistique et, du coup, pour penser « la vie et l'œuvre » d'un sculpteur ou d'un peintre de manière unitaire. Les hypothèses les plus fécondes, qui veulent voir l'individu à l'œuvre dans le choix du système de conventions formelles de la représentation humaine, restent des hypothèses, affaiblies par la récurrence de ces conventions dans des objets d'époques et de matériaux différents. En même temps, ne pas inventer une liberté de choix au cœur du processus créatif, même lorsqu'il s'agit pour le sculpteur ou le peintre de reproduire un ensemble de formes schématiques partagées par ces concitoyens, c'est radicaliser une rupture, celle qui, entre l'époque archaïque et l'époque classique, voit la naissance du projet mimétique de la représentation humaine.
- 37 Les interrogations sur la validité de la démarche monographique renvoient donc à la vieille question que nous pose l'art antique, question au fondement même de l'histoire de l'art tout court puisque c'est elle qui n'a cessé de travailler en profondeur toute l'œuvre de J. Winckelmann, l'un des pères de la discipline : qu'est-ce qui explique le « miracle grec » ? Les réponses de Winckelmann, réactualisées récemment par J. Tanner, reposaient sur une conviction : c'est l'invention de la liberté individuelle qui a permis aux Grecs de faire triompher le naturalisme et la place de l'artiste au sein de sa cité. D'autres, pour atténuer le caractère abrupt de ce miracle, pour éviter de le faire dépendre de circonstances politiques contingentes (la démocratie est principalement athénienne, le naturalisme en art est général au monde grec) ou pour ne pas tomber dans le discours du « forcément sublime », ont préféré rechercher en amont la genèse du processus et projeter dans la période archaïque les cadres appelés à se développer à l'âge classique. À condition que le genre monographique soit critique et qu'il s'adapte de manière rigoureuse aux conditions particulières et aux évolutions de l'art en Grèce ancienne, n'est-il pas un outil pour tester des réponses à cette question ?

BIBLIOGRAPHIE

AGOSTI, 1987 : Giovanni Agosti, « Vicissitudes récentes de la monographie d'art », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 66-67, 1987, p. 95-104.

ANDREAE, 1990 : Bernard Andreae, *Phryomachos Probleme*, dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (r) Erg.*, 31, 1990.

BAILLY, 2005 : Jean-Christophe Bailly, *Le champ mimétique*, Paris, 2005.

BEAZLEY, 1930: John D. Beazley, *Der berliner Maler*, Berlin, 1930.

BEAZLEY, 1932: John D. Beazley, *Der Pan Maler*, Berlin, 1932.

BEAZLEY, 1933: John D. Beazley, *Der Kleophrades Maler*, Berlin, 1933.

BEAZLEY, 1942: John D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Zurich/Munich, 1942 (1963).

BEAZLEY, 1956: John D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956.

BESSON, 2004 : Christian Besson, « L'œuvre et son interprétant. Mono- graphie 'abductive' et histoire de l'art du temps présent », dans *Revue de l'art*, 144, 2004, p. 51-59.

BRUNEAU, 1975 : Philippe Bruneau, « Situation méthodologique de l'histoire de l'art antique », dans *L'Antiquité classique*, 44, 1975, p. 425-487.

BUITRON-OLIVER, 1995: Diana Buitron-Oliver, *Douris. A Master Painter of Athenian red-figure Vases*, Mayence, 1995.

CORSO, 1988-1991 : Antonio Corso, *Prassitele. Fonti epigrafiche e letterarie. Vita et opere*, Rome, 3 vol. , 1988-1991.

CROISSANT, 1974 : Francis Croissant, « Problèmes du style sévère », dans *Revue des Études Grecques*, 1974, p. 345-349.

CROISSANT, 1983 : Francis Croissant, *Les protomés féminines archaïques. Recherches sur les représentations du visage dans la plastique grecque de 550 à 480 av. J.-C.*, Paris, 1983.

CROISSANT, 1988 : Francis Croissant, « Tradition et innovation dans les ateliers corinthiens archaïques : matériaux pour l'histoire d'un style », dans *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 112, 1988, p. 91-166.

CROISSANT, 1992 : Francis Croissant, « Anatomie d'un style colonial : les protomés féminines de Locres », dans *Revue Archéologique*, 1992, p. 103-110.

CROISSANT, 1993a : Francis Croissant, « Artistes et artisans dans les cités archaïques : le problème des styles », dans *Grand atlas de l'art. Encyclopédie Universalis*, Genève, 1993, p. 138-139.

CROISSANT, 1993b : Francis Croissant, « Observations sur la date et le style du fronton de la Gigantomachie acr.631 », dans *Revue des Études Anciennes*, 95, 1993, p. 61-78.

Croissant, 2000 : Francis Croissant, « La diffusione dei modelli stilistici greco- orientali nella coroplastica arcaica della Grecia d'Occidente », dans *Magna Grecia e Oriente Mediterraneo prima dell'età ellenistica. Atti Taranto, xxxIx (2000)*, tarente, 2000, p. 427-455.

CROISSANT, 2003 : Francis Croissant, « Sur la diffusion de quelques modèles stylistiques corinthiens dans le monde colonial de la deuxième moitié du VII^e siècle », dans *Revue Archéologique*, 2003, p. 227-254.

- DUPLOUY, 2006 : Alain Duplouy, « L'individu et la cité. Quelques stratégies identitaires et leur contexte », dans *Revue des Études Anciennes*, 108, 2006, p. 61-78.
- EUPHRONIOS, 1990 : Euphronios, *peintre à Athènes au vie siècle avant J.-C.*, Alain Pasquier, Martine Denoyelle éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1990), Paris, 1990.
- FEYEL, 2006 : Christophe Feyel, *Les artisans dans les sanctuaires grecs aux époques classique et hellénistique à travers la documentation financière en Grèce*, Paris, 2006.
- FOUCAULT, 1966 : Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966.
- FOUCAULT, 1984 : Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. III- Le souci de soi*, Paris, 1984.
- FURTWÄNGLER, 1893 : Adolf Furtwängler, *Meisterwerke des griechischen Plastik*, Leipzig/ Berlin, 1893.
- GOMBRICH, 1987 : Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion* (Londres, 1960), Paris, 1987.
- HALLETT, 1986 : Christoph H. Hallett, « The Origins of the classical Style in Greek Sculpture », dans *Journal of Hellenic Studies*, 106, 1986, p. 71-84.
- HARRISON, 1996 : Evelyn B. Harrison, « Pheidias », dans Palagia, Pollitt, 1996, p. 16-65.
- HIMMELMANN, 1979 : Nikolaus Himmelmann, « Zur Entlohnung künstlerischer Tätigkeit in klassischen Bauinschriften », dans *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 94, 1979, p. 127-142.
- KARUSOS, 1961 : Christos Karusos, *Aristodikos : zur Geschichte der spätarchaisch- attischen Plastik und der Grabstatue*, Stuttgart, 1961.
- KOKKOROU-ALEWRAS, 1995 : Georgia Kokkorou-Alewrass, « Die archaische naxische Bildhauerei », dans *Antike Plastik*, 24, 1995, p. 37-138.
- KUNISCH, 1995 : Norbert Kunisch, *Makron*, Mayence, 1997.
- LANGLOTZ, 1927 : Ernst Langlotz, *Frühgriechischen Bildhauerschulen*, Nuremberg, 1927.
- LEIBUNDGUT, 1991 : Annalis Leibundgut, *Künstlerische Form und konservative Tendenzen nach Perikles. Ein Stilpluralismus im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Mayence, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, 1979 : Claude Lévi- Strauss, *La voix des masques* (1975), Paris, 1979.
- LISIPPO, 1995 : *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Paulo Moreno éd., (cat. expo., Rome, Palazzo delle Esposizioni, 1995), Rome, 1995.
- MARCADÉ, 1953-1957 : Jean Marcadé, *Recueil des signatures des sculpteurs grecs*, Paris, 2 vol. , 1953-1957.
- METZLER, 1971 : Dieter Metzler, *Porträt und Gesellschaft: über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik*, Münster, 1971.
- MILLIET, 1985 : Adolphe Reinach, *textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet* (1921), Agnès Rouveret éd., Paris, 1985.
- MORRIS, 1992 : Sarah P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton, 1992.
- MULLER, 1996 : Arthur Muller, *Les terres cuites votives du Thesmophorion. De l'atelier au sanctuaire* (Études Thasiennes, XVII), Paris, 1996.

- MULLER, 2000 : Arthur Muller, « Artisans, techniques de production et diffusion. Le cas de la coroplathie », dans Francine Blondé, Arthur Muller éd., *L'artisanat en Grèce ancienne. Les productions, les diffusions*, Lille, 2000.
- NAAS, 2002 : Valérie Naas, *Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien*, Paris, 2002.
- NEILS, 2001: Jenifer Neils, *The Parthenon Frieze*, Cambridge, 2001.
- OSBORNE, 2001 : Robin Osborne, « Why did Athenian Pots appeal to the Etruscans? », dans *World Archaeology*, 33, 2001, p. 277-295.
- OVERBECK, 2002 : Johannes Overbeck, *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques* (Leipzig, 1865), Marion Muller-Dufeu éd., Paris, 2002.
- PALAGIA, 1980 : Olga Palagia, *Euphranor*, Leyde, 1980.
- PALAGIA, POLLITT, 1996: Olga Palagia, Jerome J. Pollitt éd., *Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge, 1996.
- PHILIPP, 1963: Hannah Philipp, *Tektonon daidala: der bildende Kunstler und sein Werk in vorplatonischen Schriftum*, Berlin, 1963.
- POLIGNAC, 1995 : François de Polignac, « Repenser la cité ? Rituels et société en Grèce archaïque », dans Mogens H. Hansen, Kurt Raaflaub éd., *Studies in the Ancient Greek Polis*, Stuttgart, 1995, p. 7-19.
- POLIGNAC, SCHMITT-PANTEL, 1998 : François de Polignac, Pauline Schmitt- Pantel, « Public et privé en Grèce ancienne : lieux, conduites, pratiques. Introduction », dans *Ktema*, 23, 1998, p. 5-13.
- Polyklet, 1990: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Herbert Beck, Peter Bol, Maraike Bückling éd., (cat. expo., Francfort, Liebighaus-Museum alter Plastik, 1990), Mayence, 1990.
- POMMIER, 2003 : Édouard Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, 2003.
- PROST, 2002 : Francis Prost, « Introduction », dans Christel Müller, Francis Prost éd., *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, 2002, p. 9-12.
- PROST, 2005 : Francis Prost, « Corps primitif, corps archaïque. Histoire et anthropologie de la représentation corporelle en Grèce ancienne », dans Francis Prost, Jérôme Wilgaux éd., *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, 2005, p. 31-40.
- RICHTER, 1968: Gisela Richter, 'Korai'. *Archaic Greek Maidens: a Study of the Development of the 'Kore' Type in Greek Sculpture*, New York, 1968.
- RICHTER, 1970: Gisela Richter, 'Kouroi'. *Archaic Greek Youths: a Study of the development of the 'Kouros' Type in Greek Sculpture*, New York, 1942 (1970).
- ROLLEY, 1978 : Claude Rolley, « L'espace ou le temps. Points de vue sur la sculpture grecque archaïque », dans *Formes*, 2, 1978, p. 3-12.
- ROLLEY, 1983: Claude Rolley, *Les bronzes grecs*, Fribourg, 1983.
- ROLLEY, 1983-1984 : Claude Rolley, « L'artiste et le citoyen : réflexions sur l'art grec archaïque », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles lettres de Dijon*, 126, 1983-1984, p. 323-331.
- ROLLEY, 1992 : Claude Rolley, « argos, Corinthe, athènes : identité culturelle et modes de développement », dans *Bulletin de Correspondance Hellénique*, Suppl. 22, 1992, p. 37-49.
- ROLLEY, 1999 : Claude Rolley, *La sculpture grecque. I- Des origines au milieu du Ve siècle*, Paris, 1999.
- ROLLEY, 2003 : Claude Rolley, *La tombe princière de Vix*, Paris, 2003.

SIEBERT 1978 : Gérard Siebert, « Signatures d'artistes, d'artisans et de fabricants dans l'antiquité classique », dans *Ktema*, 3, 1978, p. 111-131.

SPIVEY, 1991: Nigel Spivey, « Greek vases in Etruria », dans Tom Rasmussen, Nigel Spivey éd., *Looking at Greek Vases*, Cambridge, 1991, p. 131-150.

SPIVEY, 1996: Nigel Spivey, *Understanding Greek Sculpture. Ancient Meanings, Modern Readings*, Londres, 1996.

STEWART, 1977: Andrew Stewart, *Skopas of Paros*, Park ridge, 1977.

Tanagra, 2003 : *Tanagra. Mythe et archéologie*, Violaine Jeammet, John M. Fossey éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2003-2004) Paris, 2003.

TANNER, 1999 : Jeremy Tanner, « Culture, social structure and the status of visual artists in classical Greece », dans *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 45, 1999, p. 136-175.

TANNER, 2001: Jeremy Tanner, « Nature, Culture and the Body in classical Greek religious art », dans *World Archaeology*, 33, 2001, p. 257-276.

TANNER, 2006: Jeremy tanner, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, society and artistic Rationalisation*, Cambridge, 2006.

VERNANT, 1989 : Jean-Pierre Vernant, « L'individu dans la cité », dans *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989, p. 211-232.

VIVIERS, 1992 : Didier Viviers, *Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la cité d'Athènes à l'époque archaïque*, Bruxelles, 1992.

VIVIERS, 1995 : Didier Viviers, « Les ateliers de sculpteurs en attique : des styles pour une cité », dans A. Verbanck- Piérard, D. Viviers éd., *Culture et cité*, Paris, 1995, p. 211-223.

VIVIERS, 2002 : Didier Viviers, « Le bouclier signé du trésor de Siphnos à Delphes : `régions stylistiques' et ateliers itinérants ou la sculpture archaïque face aux lois du marché », dans Christel Müller, Francis Prost éd., *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, 2002, p. 53-86.

WEBSTER, 1972: Thomas B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres, 1972.

NOTES

1. Je n'aborderai pas le problème posé par Pline l'ancien et ses conceptions de l'histoire de l'art, en particulier dans les livres XXXV et XXXVI de son *Histoire naturelle*. voir en dernier lieu Naas, 2002, et tanner, 2006, p. 235-245

2. Le livre de J. D. Beazley consacré au Peintre de Berlin n'est pas le premier essai en la matière : dans ses premiers articles, écrits à partir de 1910, Beazley avait exposé brièvement quelques points de méthode, en particulier en se référant à Morelli et aux spécialistes du XIX^e siècle de la peinture italienne

3. On pourrait mener une filiation de même nature à propos de la sculpture grecque, entre le grand livre de A. Furtwängler (Furtwängler, 1893) sur les Maîtres de la période classique et les recherches qui ont suivi : voir à ce sujet Palagia, Pollitt, 1996, en particulier l'introduction de J. J. Pollitt, p. 1-15 ; citons, entre autres, stewart, 1977, Palagia, 1980, Polyklet, 1990 ou, pour la période hellénistique, Andreae, 1990 et Lisippo, 1995

4. Sur cette expression, voir, pour l'époque classique, Leibungut, 1991

5. J. Tanner replace le débat dans le cadre des théories sociologiques sur l'action : voir Tanner, 2006, p. 144-145
6. J. Tanner (Tanner, 1999, p. 158-172 ; Tanner, 2006, p. 201-204) insiste sur les limites de la « révolution grecque », à juste titre : le poids du politique et du religieux demeure prépondérant dans les motivations artistiques, même si les marges de liberté et d'innovation évoluent.
7. La première édition du recueil de J. Overbeck date de 1868 ; celle du recueil Milliet date de 1921.
8. J. Tanner relève à juste titre que Polygnote, le célèbre peintre athénien, lorsqu'il refuse d'être rémunéré par la cité pour sa grande peinture sur la Stoa Poikilè de l'Agora, est honoré comme citoyen et remercié pour son acte d'évergétisme, et non comme peintre et artiste d'exception. Voir Tanner, 1999, p. 46-147.
9. Récemment, Cl. Rolley a parlé de « culture d'atelier », de façon à synthétiser par cette expression l'ensemble des aspects formels, techniques et iconographiques qu'il implique : voir Rolley, 2003, p. 139- 141.
10. F. Croissant a bien montré justement qu'il convenait de ne pas trop radicaliser les évolutions, en particulier lorsqu'on analyse le « style sévère » où précisément se joue la transition entre les deux périodes : les origines géographiques des sculpteurs dans l'émergence de ces formes nouvelles comptent beaucoup et sont loin de disparaître derrière un style « international » défendu par certains à partir du ^ve siècle. Voir Croissant, 1974.

RÉSUMÉS

Réfléchir à la méthode et aux présupposés du genre monographique en histoire de l'art, c'est réfléchir à la place de l'individu dans le processus de création artistique. L'Antiquité grecque, où la monographie a dominé bien des champs de la recherche, présente pourtant des aspects problématiques, car les conditions de la production artistique, le statut des peintres et des sculpteurs et les définitions du style n'ont souvent aucun point commun avec les principes du genre. Si, à partir de l'âge classique, une certaine idée de l'artiste émerge et autorise un traitement monographique à condition de l'assortir de nombreuses nuances et d'une contextualisation rigoureuse, l'époque archaïque, elle, soulève de multiples interrogations : comment concrètement atteindre l'individu dans le processus de création, alors que ses choix dans le domaine formel, pour autant qu'on puisse les supposer libres et consciemment assumés, consistent à affirmer une identité collective et à intégrer les valeurs de sa cité d'origine ? S'il est critique, le genre monographique peut être en définitive un outil heuristique, pour penser l'articulation entre l'époque archaïque et les styles des cités d'une part, l'époque classique et ses grandes individualités d'autre part.

Any examination of the methodology and assumptions of the «monographic» approach to art history implies an examination of the creative processes and significance of the individual artist. The monographic approach prevails in many fields of research into Greek Antiquity, a fact that poses particular problems with regard to our exploration of the conditions of artistic production, the status of individual painters and sculptors, and the definition of ancient Greek artistic styles, which often bear no relation to the assumptions and principles underpinning the monograph genre. The Classical period witnessed the emergence of a particular concept of the individual artist, so that the monograph- based approach can be said to have a certain relevance here,

provided that numerous significant details and exceptions are properly taken into account, together with a rigorous effort of contextualization. The Archaic period, however, raises multiple questions: how are we to locate the individual artist within the creative process, when his formal choices (insofar as these may be assumed to be taken freely and deliberately) are shaped by a desire to affirm a collective identity, and to reflect the specific values of his city of origin? Used critically, the monograph can, ultimately, become a heuristic tool in its own right, enabling us to define the relationship between the artistic styles of individual cities during the Archaic period on the one hand, and the great individual personalities of the Classical period on the other.

INDEX

Index géographique : Grèce

Index chronologique : ANTIQUITÉ

Keywords : author, individual, subjectivity, attribution, inference, signature, studio, order, artist, craftsman, historiography

Mots-clés : auteur, individu, subjectivité, attribution, inférence, signature, atelier, commande, artiste, artisan, historiographie

AUTEUR

FRANCIS PROST

Ancien membre de l'école française d'Athènes, docteur ès Histoire et Archéologie de l'Antiquité, Francis Prost enseigne l'Histoire grecque à l'école Normale Supérieure (Paris) depuis 2003. Spécialiste d'histoire de la Grèce archaïque, il travaille à Délos (Grèce) à la fouille du sanctuaire d'Anios et à la constitution du corpus de la sculpture retrouvée en fouilles pendant plus d'un siècle. Il participe aussi à la mission archéologique de Xanthos (Turquie). Auteur de nombreux articles scientifiques, il a dirigé ou codirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique* (2002) et *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité* (2005).