



HAL
open science

Les métiers de la céramique en Grèce ancienne : images d'ateliers et reconstitutions modernes

Laurence Baurain

► **To cite this version:**

Laurence Baurain. Les métiers de la céramique en Grèce ancienne : images d'ateliers et reconstitutions modernes. Métiers d'art, 2012, Metz, France. <hal-02377032>

HAL Id: hal-02377032

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02377032v1>

Submitted on 23 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

CENTRE DE RECHERCHE UNIVERSITAIRE LORRAIN D'HISTOIRE
UNIVERSITÉ DE LORRAINE

61

METIERS D'ART



Textes réunis par Catherine Bourdieu-Weiss

2016

LES MÉTIERS DE LA CÉRAMIQUE EN GRÈCE ANCIENNE : IMAGES D'ATELIERS ET RECONSTITUTIONS MODERNES

Laurence BAURAIN-REBILLARD*

La notion de « métiers d'art », telle que nous l'envisageons, n'était pas clairement établie dans l'Antiquité, pas plus pour le monde romain et gallo-romain – comme Jeanne Demarolle le rappelle dans ce volume – que pour le monde grec. Cela est dû pour partie à l'absence, dans la pensée grecque, du concept de « métier » (ce qui n'empêchait ni les spécialisations de fait, ni l'apprentissage et la transmission, mais ces démarches s'accomplissaient en dehors de tout cadre précis, reconnu et légal) et pour partie à une approche très différente de la nôtre en matière d'« art ».

Nous distinguons en effet – traditionnellement mais depuis le XVIII^e siècle seulement – beaux-arts et arts décoratifs, les métiers d'art étant associés à ces derniers, dits parfois aussi « arts mineurs ». Dans cette approche moderne, la céramique peinte que les Grecs de l'Antiquité nous ont transmise en si grandes quantités semble relever à la fois des beaux-arts, en raison des représentations figurées qu'elle porte, considérées comme des œuvres de peinture, et des arts « mineurs », puisqu'il s'agit de vases en terre cuite, façonnés par des potiers, lesquels sont aujourd'hui considérés comme des « artisans d'art ».

Cette peinture sur vases n'est cependant étudiée comme l'un des beaux-arts que depuis moins d'un siècle : c'est à J. D. Beazley (1885-1970) qu'on le doit, et cela ne remonte donc guère qu'aux années '20 du XX^e siècle, début de l'influence de ce très grand savant. Son travail de classement des peintres de « figures noires » et de « figures rouges », ayant œuvré à Athènes du VII^e au IV^e siècle avant notre ère, a définitivement changé le regard porté sur des objets qu'on avait d'abord considérés comme de simples pots. Aujourd'hui, c'est surtout la présence de ces vases dans les musées qui nous incite à les voir eux-mêmes, globalement, comme des œuvres d'art, les vitrines dans lesquelles ils sont exposés contribuant fortement à cette mise à distance respectueuse et le prix qu'ils peuvent atteindre dans les ventes confortant ce sentiment.

* Université de Lorraine, CRULH, EA 3945, Metz, F-57000, France.

Pour les Grecs de l'Antiquité toutefois, il s'agissait d'objets usuels et, dans l'ensemble, bon marché, servant à la vie « quotidienne », dont les représentations figurées étaient vues tout au plus comme distrayantes. Et pourtant, il est question dans les textes (les dialogues de Platon en particulier), de la *technè* du céramiste. Mais on sait que ce substantif que nous traduisons habituellement par « art » signifie en fait « métier », « technique », « savoir-faire » et que le cordonnier aussi, au même titre que le potier, le poète ou le musicien, était perçu comme détenant une *technè*. Il y avait néanmoins une sorte de « hiérarchie » entre les différentes *technai* et leurs productions : nos sources littéraires montrent bien que les sculpteurs Phidias et Polyclète ou le peintre Zeuxis étaient reconnus, de leur vivant déjà, et qu'on citait volontiers certaines de leurs œuvres¹, visibles dans les sanctuaires ou sur les places publiques – ce qui n'est le cas d'aucun céramiste, ni peintre ni potier (alors que des vases aussi, et parfois signés, étaient exposés dans les grands sanctuaires, ainsi que des plaques votives en terre cuite). Dans les textes en effet, c'est tout au plus le savoir-faire du potier qui est évoqué, de manière très allusive, et le plus souvent dans des comparaisons, la plus ancienne se rencontrant au chant XVIII de l'*Illiade*, dans le Bouclier d'Achille², et de nombreuses autres chez Platon, dans la bouche de Socrate ou de ses interlocuteurs. On reconnaissait donc au potier une compétence, une habileté, une maîtrise, mais sans y voir un auteur, un créateur à la manière d'un Phidias ou d'un Polyclète. Quant aux décorateurs de ces vases, ils ne sont jamais cités dans les textes, pas même un Exékias ou un Euphronios, qui étaient pourtant conscients de leur talent et manifestement introduits dans les milieux les plus en vue et les plus influents³. On constate par là que, sans user d'un vocabulaire

¹ Ainsi Aristophane évoque-t-il, dans les *Acharniens* (vers 991-992), comédie jouée en 425 avant J.-C., l'Eros couronné de roses peint par Zeuxis. C'est aussi dans les conversations autour de Socrate, telles que Platon et Xénophon nous les ont rapportées, qu'il aurait été souvent question de ce peintre, tout comme des deux grands sculpteurs.

² Le poète y décrit les évolutions d'un chœur de jeunes gens et de jeunes filles : « Tantôt, avec une parfaite aisance, ils courent d'un pied exercé – tel un potier, assis, qui essaye la roue bien faite à sa main, pour voir si elle marche » (Homère, *Illiade*, XVIII, vers 599-601, traduction Paul Mazon, avec la collaboration de Pierre Chantraine, Paul Collart et René Langumier, Paris, Les Belles Lettres, 1967).

³ Certains savants pensent que des peintres sur « chevalet » ont pu être aussi des peintres de vases ; cela a été proposé notamment pour le Peintre dit de MacMillan ou Chigi, décorateur de petits aryballes et, surtout, de la célèbre *olpè* Chigi où figure, entre autres, une phalange hoplitique – cf. par exemple Jeffrey M. HURWIT, *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 B.C.*, Cornell University Press, 1985, p. 159, à propos des inscriptions dénominatives, « the MacMillan Painter may have gotten the idea from free painting (if, indeed, he was not also a free painter himself) ». De telles

spécifique, les Anciens envisageaient eux aussi les céramistes, en définitive, comme des « artisans d'art ».

Notons au passage que, si Socrate et ses interlocuteurs recouraient aussi souvent à l'image du potier pour aborder des concepts plus abstraits, c'est bien que cette *technè* était familière au plus grand nombre et que chacun pouvait y reconnaître ce que nous appellerions aujourd'hui un métier ; ainsi Protagoras, dialoguant avec Socrate sur la possibilité ou non d'enseigner la vertu, mentionne trois *technai* dont il est évident qu'elles peuvent, elles, s'enseigner, celle de l'architecte, celle du forgeron et celle du potier⁴.

Aucun auteur ancien n'a toutefois décrit ce milieu professionnel pourtant bien identifié⁵. Seuls les céramistes nous renseignent eux-mêmes sur leur travail, à travers bien sûr leurs productions, qui livrent indirectement de nombreuses informations aux spécialistes capables de les dater et de les classer (par peintre, par potier, par atelier) – ce qui implique une part d'interprétation –, et aussi à travers certaines représentations, images d'ateliers ou de céramistes isolés, voire d'activités connexes, des images dont la plupart sont l'œuvre de peintres sur vases, mais dont quelques-unes ont été sculptées et donc commandées à d'autres artisans.

Ce sont ces témoignages directs et conscients qui nous retiendront ici.

hypothèses sont invérifiables, dans la mesure où les œuvres pour lesquelles on admirait ces peintres sont aujourd'hui perdues et, même lorsqu'elles sont décrites avec quelque détail dans les textes (par exemple chez Pausanias), il est impossible de les comparer stylistiquement avec des représentations sur vases existantes. En outre, quand bien même de grands peintres auraient exercé aussi dans les ateliers de céramique, il n'en reste pas moins que ce n'est jamais pour ce possible travail de décorateur qu'ils sont mentionnés dans les sources littéraires (Plin par exemple cite Ephantos pour son introduction de la couleur dans la grande peinture, *Histoire naturelle*, XXXV, 16).

⁴ Platon, *Protagoras*, 324e.

⁵ Les modernes sont en revanche nombreux à s'y être intéressés. On retiendra surtout ici les ouvrages de J.V. NOBLE, *The Techniques of Attic Painted Pottery*, 2^e éd. rév., Londres, 1988 [1966], d'Ingeborg SCHEIBLER, *Griechische Töpferkunst. Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefässe*, Munich, 1983, et de John BOARDMAN, *The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures*, Londres, 2001 (en particulier le chapitre 3, « Potters and Painters », p. 139-152). Sur les techniques de tournage et de façonnage, voir Toby SCHREIBER, *Athenian Vase Construction. A Potter's Analysis*, The J. Paul Getty Museum, 1999 – guide pratique, avec dessins, schémas et expérimentations.

Une bonne partie du corpus est fournie par une série de plaquettes votives, provenant de Corinthe, qui donnent à voir de façon très directe, voire naïve, les différentes activités des ateliers de céramique dans cette Cité, du dernier tiers du VII^e siècle à la fin du VI^e siècle avant J.-C. Elles proviennent d'un endroit aujourd'hui nommé Penteskouphia, à environ deux kilomètres et demi au sud-ouest de l'Acrocorinthe⁶. C'est en 1879 qu'un paysan découvrit fortuitement, dans un repli montagneux, plusieurs centaines de fragments de plaquettes qu'il vendit à un marchand local, lequel les revendit ensuite illégalement à Athènes⁷ ; la plupart se trouvent aujourd'hui à Berlin, et seize à Paris, au musée du Louvre (acquisitions de 1881 et 1882). Une nouvelle exploration du site a été menée au début du XX^e siècle, fournissant plus de deux cents nouveaux fragments au musée archéologique de Corinthe mais peu d'informations sur le lieu de culte auquel ces objets étaient destinés. Les conditions de la découverte de 1879 permettent de penser qu'ils avaient été rassemblés dans un dépôt, probablement peu éloigné du sanctuaire, mais aucun vestige d'édifice n'a été retrouvé par la suite. Ces plaquettes, souvent munies de trous de suspension, ont pu être accrochées à des arbres ou fixées aux parois d'une grotte. Elles étaient en tout cas manifestement dédiées à Poséidon, qui est représenté sur bon nombre de ces *pinakes*, debout avec son trident, seul ou face à Amphitrite, ou encore monté sur un char avec son épouse, ce qui a d'ailleurs conduit à penser que les deux divinités étaient probablement associées aussi dans ce sanctuaire extra-urbain⁸. Ni Poséidon ni Amphitrite ne sont *a priori* liés au travail de la céramique mais sans doute la présence de leur lieu de culte à proximité des lits d'argile a-t-elle fait d'eux, à Corinthe, les protecteurs des potiers⁹.

⁶ Cf., pour la localisation, la carte de Jeannette C. MARCHAND, « Kleonai, the Corinth-Argos Road, and the 'Axis of History' », *Hesperia* 78 (2009), p. 122, qui indique à la fois le village de Penteskouphia, la colline homonyme (appelée aussi Kastraki) et le lieu de découverte probable des plaques.

⁷ Sur la découverte, voir O. RAYET, « Plaques votives en terre cuite trouvées à Corinthe », *Gazette archéologique* 6 (1880), p. 101-107. L'auteur y publie également, avec des dessins, quatre de ces plaques, alors détenues par des collectionneurs privés, et maintenant conservées au Louvre, sous les numéros MNB 2856 à 2859.

⁸ Cf. l'ouvrage récent de Maria Grazia PALMIERI, *Penteskouphia. Immagini e parole dipinte sui pinakes corinzi dedicati a Poseidon*, Athènes, 2016 (Quaderni della Scuola Archeologica Italiana di Atene, Tripodes, 15). Une publication est par ailleurs annoncée depuis plusieurs années, dans la série des *Hesperia Supplements*, coordonnée par Eleni HASAKI (*The Penteskouphia Plaques from Ancient Corinth: Iconography and Archaeology of Potters at Work*).

⁹ R. WACHTER, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford, 2001, p. 277, met en avant divers éléments pour tenter de rendre compte d'un lien entre Poséidon et les céramistes ; l'argumentation est ingénieuse (Poséidon ébranleur de la terre, lié donc à

C'est ce qui ressort notamment de la plaquette MNB 2856 du Louvre¹⁰, datable de la période 575-550 av. J.-C., dont la face A (Fig. 1), décorée dans le sens de la hauteur, porte une représentation de Poséidon, debout vers la droite, tenant son trident de la main gauche et une couronne de la main droite, tandis que la face B (Fig. 2), décorée dans le sens de la longueur, montre un homme nu s'activant auprès d'un four de potier, dont il remue le feu par l'ouverture inférieure.



Figure 1 : Plaquette corinthienne de Penteskouphia, 575-550 av. J.-C. Louvre MNB 2856, face A : Poséidon (photo LBR).

des phénomènes qui pourraient être comparés à l'activité d'un four de potier, mais aussi dieu de la mer sur laquelle les vases sont transportés), quoique non dénuée de faiblesses et, surtout, ne peut s'appuyer sur aucun témoignage antique, qu'il soit écrit ou figuré. Jamais Poséidon, même sur ces plaquettes de Penteskouphia, n'est montré dans un atelier de potiers, contrairement à Athéna, dont on connaît aussi par les textes l'épithète Erganè qui l'associe tout particulièrement à ces artisans. Poséidon semble avoir été honoré par les céramistes de Corinthe parce qu'il était dans cette Cité un dieu important, et très probablement parce que son sanctuaire extra-urbain se trouvait en un lieu que ces hommes fréquentaient pour leur activité.

¹⁰ *Pinax* de taille moyenne (11,2 x 6,5 cm), publié d'abord par O. RAYET (*art. cit.* en note 7, p. 104-105), avec description et dessins des deux faces. Présentation succincte et photographies en couleurs sur la base Atlas du Louvre : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=6719&langue=fr [page consultée le 27 novembre 2016].



Fig. 2 : Plaquette corinthienne de Penteskouphia, 575-550 av. J.-C. Louvre MNB 2856, face B : four de potier (photo LBR).

Le sujet, l'emplacement des trous de suspension, les inscriptions (à gauche du dieu, dans le sens rétrograde, son nom, partiellement en alphabet corinthien, ΠΟΤΕΙΔΑΝ, et, à droite, la dédicace ΙΓΡΟΝΜΑΝΕΘΕΚΕ, « Igron m'a consacré »¹¹) montrent bien que cette face que les modernes désignent comme face A était, pour le peintre aussi, la principale et que l'on a affaire à un ex-voto. Mais le revers, précisément parce qu'il s'inscrit dans un registre très différent, est nécessairement en rapport avec l'image culturelle : Igron, le mystérieux dédicant de ce *pinax*, a toutes chances d'avoir été un céramiste (probablement maître d'atelier) désireux de placer son activité sous la protection du dieu et/ou de le remercier de lui avoir apporté la prospérité. La dédicace du peintre Milonidas, sur un autre fragment provenant de Penteskouphia et à peu près contemporain, Louvre MNC 212 (Fig. 3)¹², constitue un argument décisif dans ce sens : devant les chevaux partiellement conservés d'un quadriges où se tenaient sans doute Poséidon et Amphitrite, le peintre a écrit, en alphabet corinthien, ΜΙΛΟΝΙΔΑΣΕΓΡΑΨΕΚΑΝΕΘΕΚΕ, « Milonidas a peint et a consacré ».

Plus largement, l'examen de l'ensemble de ces plaquettes de Penteskouphia conduit à poser qu'elles ont presque toutes été offertes à Poséidon par des céramistes, la consécration n'étant pas nécessairement

¹¹ La troisième lettre a disparu dans la cassure entre les deux fragments qui composent cette plaque, mais elle a pu être restituée à partir du fragment d'un autre *pinax* conservé à Berlin (F 373 + 415 + 423) qui porte la même dédicace. L'anthroponyme Igron n'est toutefois pas autrement attesté.

¹² Il s'agit de la partie droite (4,1 x 8,4 cm) d'un *pinax* décoré dans le sens de la longueur, et seulement d'un côté (le revers ne porte aucune trace de peinture). http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=6712&langue=fr [page consultée le 27 novembre 2016].

explicitée par l'inscription canonique¹³. Il est par ailleurs rarissime que les scènes peintes n'entretiennent aucun rapport ni avec les ateliers de céramique ni avec Poséidon : ainsi Louvre MNC 214¹⁴, avec un combat d'hoplites d'un côté et un taureau de l'autre, ou encore MNB 2859¹⁵, avec de très maladroites scènes de combat et de pugilat – il s'agit toutefois de thèmes fréquents dans la peinture sur vases contemporaine, et on peut y voir une manière, pour les peintres, de faire offrande de leur activité à Poséidon. Les deux exemples précédents peuvent d'ailleurs être rapprochés d'un autre *pinax* conservé au Louvre qu'on évoquera plus loin, MNB 2857, où l'on voit d'un côté un potier au travail dans son atelier, figuré maladroitement, et de l'autre un sanglier, plus réussi, très proche de ceux représentés si souvent sur les vases contemporains. On relève aussi des bateaux, beaucoup plus rares sur les vases, mais qui appartenaient en revanche à l'univers familier des céramistes corinthiens, dont l'activité était alors très liée au commerce maritime : ainsi sur le fragment du Louvre MNC 211¹⁶, qui conserve d'un côté l'arrière d'un bateau, avec la poupe (terminée par deux têtes de cygnes) et la nuque du pilote, et sur l'autre face le bras d'un homme tenant une pioche – cette plaquette semble donc avoir résumé, en deux images évoquant les deux moments extrêmes, l'ensemble de l'activité d'un atelier de céramique, de l'extraction de l'argile à l'expédition des vases vers leur clientèle occidentale.

¹³ Cf. R. WACHTER, *op. cit.* (*supra*, n. 9), p. 275-277. Seuls deux fragments portent une dédicace à Athéna (pour l'un d'eux, le nom de Poséidon est toutefois conservé sur l'autre face, où il accompagnait très probablement une représentation du dieu semblable à celle des autres *pinakes*) – ce n'est pas surprenant puisque, comme on l'a rappelé ci-dessus (n. 9), Athéna est la patronne des artisans, et tout particulièrement des céramistes –, et un autre fragment peut-être une dédicace à Zeus.

¹⁴ Sur la base Atlas du Louvre :

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=6738&langue=fr
[page consultée le 27 novembre 2016].

¹⁵ Sur la base Atlas du Louvre :

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=6727&langue=fr
[page consultée le 27 novembre 2016].

¹⁶ Fragment peu connu parce que non exposé actuellement. Cf. base Atlas du Louvre : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=6698&langue=fr
[page consultée le 27 novembre 2016].



Figure 3 : Plaquette corinthienne fragmentaire de Penteskouphia, 575-550 av. J.-C. Louvre MNC 212 : quadriges et signature-dédicace (photo LBR).

Les différentes phases sont détaillées à plusieurs reprises sur ces *pinakes*, tout au long des quelque 125 années que dura leur production.

Pour l'extraction de l'argile, la représentation la plus célèbre est celle offerte par l'une des plaquettes conservées à Berlin¹⁷, décorée sur une face seulement, et de manière recherchée. La composition est élaborée, avec ses quatre ouvriers bien répartis, de l'homme barbu attaquant le flanc droit de la carrière à la pioche au garçon se penchant au-dessus du flanc gauche pour attraper le panier que lui donne un autre mineur barbu, tandis qu'un deuxième garçon, au centre du filon, s'arc-boute pour soulever un autre panier. On relève même un détail

¹⁷ Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, F 871; H. 10,4 cm; l. 13,2 cm. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=689220&viewType=detailView> [page consultée le 27 novembre 2016].

La date retenue là est le dernier quart du VII^e siècle (fin du protocorinthien / début du corinthien ancien), tandis que François VILLARD préférait 580-570 (corinthien moyen), cf. *Grèce archaïque (620-480 avant J.-C.)*, Paris, 1968 (L'Univers des Formes), p. 402, légende de la fig. 80 ; il est suivi par I. SCHEIBLER (*op. cit.* en n. 5), p. 75, fig. 64 (« um 580 v. Chr. »), tandis que BOARDMAN (*op. cit.* en n. 5), p. 140, se contente d'un « 6th c. BC » pour les trois plaquettes illustrées sur sa fig. 173, et que NOBLE (*op. cit.* en n. 5), p. 15 fig. 3, s'abstient de toute datation.

astucieux, avec l'amphore, promesse de rafraîchissement pour les travailleurs, suspendue au milieu, entre les deux trous destinés à accrocher le *pinax* lui-même ; la corde passant par ces deux trous devait donc, une fois l'objet fixé à un mur ou une paroi, prolonger celle de l'amphore dans la représentation. Le soin apporté à la composition du décor est d'autant plus notable qu'il s'agissait ici de figurer un travail peu valorisant, dont on pense généralement qu'il était effectué par des esclaves – mais un travail dont le peintre connaissait le caractère indispensable.

L'extraction est évoquée également sur l'un des côtés de la plaquette MNB 2858 du Louvre (Fig. 4), tandis que, sur l'autre (Fig. 5), c'est un four qui est représenté, avec un homme qui s'en approche, muni d'un crochet, pour fermer la cheminée et poursuivre la cuisson des vases dans une atmosphère réductrice¹⁸. De nouveau, deux phases extrêmes sont figurées, en amont et en aval du façonnage de la céramique. La cuisson, processus délicat, demandait une attention soutenue et l'on considère qu'elle était pour cette raison contrôlée directement par le maître potier. Pourtant, l'homme qui s'avance vers le four est figuré nu – une nudité liée à la chaleur ? on y voit souvent, dans ce genre de contexte, une façon de désigner un esclave... –, tandis que l'ouvrier de l'autre face, vêtu d'un pagne, ne semble pas d'une condition inférieure.

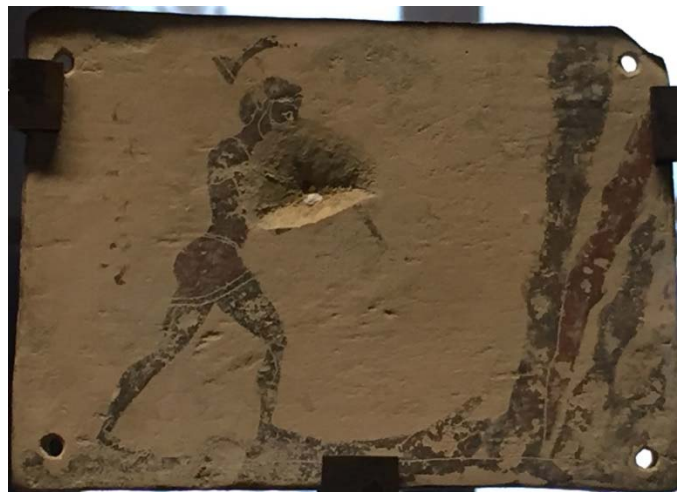


Figure 4 : Plaquette corinthienne de Penteskouphia, 575-550 av. J.-C. Louvre MNB 2858, face A : Extraction de l'argile (photo LBR).

¹⁸ On remarquera également les traits incisés sur le côté du four, signalant l'ouverture de contrôle que l'on observe aussi sur d'autres plaquettes, cf. par exemple Berlin F 616 (BOARDMAN, *op. cit.* en n. 5, fig. 173.2) où le potier se précipite en outre pour refermer la cheminée avec son crochet.



Figure 5 : Plaquette corinthienne de Penteskouphia, 575-550 av. J.-C. Louvre MNB 2858, face B : Potier et four (photo LBR).

Un fragment de *pinax* conservé à Berlin¹⁹ montre une phase moins souvent illustrée, celle de la préparation de l'argile. Il fallait en effet la faire décanter, la fouler et la malaxer. Sur ce fragment, le personnage de gauche, âgé, torse nu, se tient à une corde afin de fouler l'argile avec ses pieds ; à droite, une femme, apparemment assise, malaxe dans ses mains une boule d'argile. La scène est rare : on connaît seulement deux autres occurrences de préparation de l'argile, sur deux *skyphoi* attiques attribués au Peintre de Thésée²⁰, vers 500 avant J.-C.

Plusieurs plaquettes corinthiennes représentent le potier assis à son tour, et notamment l'une des plus anciennes, datant du dernier quart

¹⁹ Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, F 891 ; H. 5,2 cm ; l. 7,5 cm. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=689242&viewType=detailView> [page consultée le 27 novembre 2016]. Cf. aussi SCHEIBLER (*op. cit.* en n. 5), fig. 65, p. 75.

²⁰ Le plus complet de ces deux *skyphoi* est celui de l'Université d'Harvard à Cambridge, Mass., Arthur M. Sackler Museum, 1960.321, où J. Ziomecki a le premier reconnu les opérations d'amassage de l'argile et de malaxage. L'autre, trouvé à Thasos, a été publié par Jean-Jacques MAFFRE, « Une nouvelle représentation de potiers au travail. Un skyphos attique à figures noires de l'Artémision de Thasos », dans H. KOUKOULI-CHRYSANTHAKI, A. MÜLLER et S. PAPADOPOULOS (éds), *Thasos. Matières premières et technologie de la préhistoire à nos jours. Actes du colloque international, Thasos, Liménaria 26-29/9/1995*, École française d'Athènes / Éphorie de Kavala, 1999, p. 269-278, avec une description très précise des deux vases et des photos (fig. 1-2, p. 276, pour les fragments de Thasos, fig. 3-6, p. 277-278, pour le *skyphos* de Cambridge). L'ouvrage est consultable en ligne sur cefael.efa.gr

du VII^e siècle, Louvre MNB 2857 (Fig. 6)²¹. Comme on l'a déjà noté, le dessin de cette face A est maladroit, tandis que le sanglier de l'autre face est plus réussi, manifestement parce que le peintre avait l'habitude d'en dessiner ; il a même adapté l'animal au support à décorer, enroulant sa queue autour du trou de suspension du *pinax*. En revanche, représenter un potier au travail dans son atelier constituait une nouveauté, et le peintre ne pouvait s'appuyer sur aucun modèle antérieur. On voit bien, au-delà des erreurs de proportion, qu'il a cherché le réalisme, montrant la main droite du potier sur le bord du tour et sa main gauche tenant un outil, probablement destiné à détacher le vase, qui semble fini ; deux autres, lécythes ou aryballes eux aussi, sont suspendus sur la gauche. Le même réalisme dans la figuration du tour s'observe sur un fragment de Berlin²².

Les peintres en revanche ne semblent pas s'être adonnés à l'autoportrait à Corinthe, contrairement à ce que l'on peut observer sur la céramique attique (et sur quoi on va revenir).

Les représentations de fours, enfin, sont nombreuses sur les plaquettes de Penteskouphia, et exécutées avec beaucoup de réalisme, on l'a déjà remarqué avec la face B de Louvre MNB 2858 (Fig. 5). Le fragment F 893²³ de Berlin montre même un four de potier vu en coupe verticale, conforme, notamment pour la sole, à ceux qui ont été retrouvés lors de fouilles archéologiques – seul l'entassement désordonné des vases sur le *pinax* semble moins réaliste²⁴.

²¹ L. 5,7 cm ; l. 4,2 cm. Base Atlas :

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=6722&langue=fr

²² Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, F 869 ; cf. SCHEIBLER (*op. cit.* en n. 5), fig. 67, p. 79.

²³ Cf. BOARDMAN (*op. cit.* en n. 5), fig. 173.3, p. 140, avec une reconstitution de la partie gauche légèrement différente de celle de SCHEIBLER (*op. cit.* en n. 5), fig. 96, p. 103, mais globalement concordante.

²⁴ Cf. le dessin de A. Winter restituant un four antique chargé : SCHEIBLER (*op. cit.* en n. 5), fig. 91, p. 101.



Figure 6 : Plaquette corinthienne de Penteskouphia, 625-600 av. J.-C. Louvre MNB 2857, face A : Potier à son tour (photo LBR).

Les documents issus de la céramique attique sont très différents. Aucun dépôt comparable à celui de Penteskouphia n'a été découvert et il ne semble pas que les potiers et patrons d'atelier athéniens aient eu un sanctuaire où ils auraient concentré leurs offrandes à telle ou telle divinité – même pas à Athéna. On a certes trouvé sur l'Acropole des dédicaces de potiers se désignant en tant que tels, mais elles accompagnaient des statues²⁵ (perdus pour nous), même lorsqu'il s'agissait de consacrer la dîme de leur activité : c'est ce qu'a fait un certain Peikon, vers 490 avant J.-C.²⁶, ou encore Euphronios, à la fin de sa carrière, quand il était probablement devenu patron d'atelier²⁷. On mentionnera également le relief sculpté de la fin du VI^e siècle, représentant un potier assis, deux coupes à la main²⁸ – la référence à son activité, et même à sa spécialité, est claire, mais il n'est pas

²⁵ Une seule exception peut-être, avec une dédicace sur une plaque en terre cuite fragmentaire à figures noires, Acr. 2570 (Beazley Archive 301944), où figure un homme assis près d'un vase ; mais la dédicace est incomplète et il ne reste que la fin du nom du dédicant (en -ΔΕΣ), ce qui semble exclure la présence du mot *kerameus* pour le caractériser comme potier dans cette offrande.

²⁶ Sur la base 12750 du Musée épigraphique d'Athènes, qui devait porter une statue d'environ 80 cm de hauteur (cf. SCHEIBLER [op. cit. en n. 5], fig. 112, p. 126).

²⁷ Athènes, Musée épigraphique, 6278 (cf. SCHEIBLER [op. cit. en n. 5], fig. 111, p. 126).

²⁸ MAcr 1332 (H. 1,22 m) ; cf. entre autres B. HOLTZMANN, *L'Acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athèna Polias*, Paris, 2003, fig. 27, p. 54. Ce potier, dont le nom finit par IOS, pourrait être Euphronios, ou encore Pamphaios, spécialisé dans la fabrication de coupes.

représenté en plein travail, et pas non plus figuré sur un vase de terre cuite.

Les céramistes d'Athènes pouvaient toutefois évoquer leur travail aussi sur leurs propres productions, et parfois même avec un réalisme comparable à celui des Corinthiens, notamment lorsqu'ils représentaient le tour, comme sur les deux faces d'une coupe à lèvres attribuée au potier Tlèson²⁹ ; sur la face A, un garçon (esclave ? apprenti ? fils du potier ?) fait tourner le lourd disque au milieu duquel le potier travaille la masse d'argile, tandis que la face B montre le résultat, une coupe, que le potier achève et semble montrer à un homme drapé (client ? patron de l'atelier ?). Quelques-unes de ces représentations de tours ont été retrouvées sur l'Acropole ; il ne s'agit que de maigres fragments de vases, ne permettant pas de reconstituer toute la scène figurée – qui semble, au moins dans une occurrence, ne pas avoir été réservée aux seuls métiers de la céramique³⁰. L'Acropole était donc bien loin de jouer à Athènes le rôle que le sanctuaire rural de Poséidon et Amphitrite jouait à Corinthe pour les potiers et patrons d'ateliers.

D'autres vases plus récents que la coupe de Tlèson sont très souvent pris comme documents montrant la composition et le fonctionnement d'un atelier de céramique. Il faut bien admettre que ces représentations sont, au final, peu nombreuses, et que les renseignements qu'on en tire sont assez maigres. Deux surtout reviennent régulièrement dans les études sur l'artisanat, une hydrie fragmentaire à figures noires datant de 510-500 environ avant J.-C., et une hydrie à figures rouges, vers 475 avant J.-C., par le Peintre de Leningrad. Sur la première³¹, on observe tout un atelier au travail, composé de six artisans ou ouvriers adultes, et on pose en général que le maître potier est celui qui est en train de finir de façonner un grand vase, le bras gauche à l'intérieur, tandis qu'un garçon (un apprenti ou son fils) fait tourner le disque ; à gauche, on assemble sans doute les anses d'une amphore, à droite on prépare le four vers lequel d'autres

²⁹ Karlsruhe, 67.90, vers 550 avant J.-C. (Beazley Archive 355 ; BOARDMAN [*op. cit.* en n. 5], fig. 176, p. 143.

³⁰ On relève en tout, avec les fragments de plaque Acr. 2570 signalés *supra* n. 25, cinq objets en terre cuite où subsiste une représentation d'atelier de céramique (Acr. 1853 en figures noires [Beazley Archive 310416] et, en figures rouges, Acr. 2470 [BA 4356], Acr. 2166 [BA 200761] et Acr. 2739 [BA 216018]), auxquels on ajoutera un fragment retrouvé sur la Pnyx (BA 19652).

³¹ Munich, Glyptothèque, 1717, par un peintre du Groupe de Léagros (Beazley Archive 302031). Cf. NOBLE (*op. cit.* en n. 5), fig. 1, p. 12 ; fig. 6, p. 23 ; fig. 230, p. 150. Dessin chez BOARDMAN (*op. cit.* en n. 5), fig. 174, p. 142.

vases sont transportés ; un homme drapé, debout, regardant vers le four, pourrait être soit le patron soit un client. En somme, cette hydrie apparemment très documentaire ne nous en apprend guère plus que la coupe de Tlèson avec ses deux petits personnages sur chaque face. Et on en reste à des appréciations très générales, sur des ateliers comprenant de 4 à 6 artisans (comme sans doute les ateliers de sculpteurs), et où il ne semble pas que les tâches aient été réparties de façon très précise³². Même le statut d'apprenti est impossible à mettre en évidence de façon certaine³³, et rien ne permet de distinguer sur les vases un homme libre d'un esclave, ou un ouvrier de son patron.

Quant à l'autre hydrie attique, dite hydrie Caputi³⁴, maintes fois illustrée et étudiée, elle donne à voir un atelier idéalisé, où le mobilier utilisé par les peintres est proprement luxueux, et l'ensemble transfiguré par la visite d'Athéna et de deux Victoires venues avec elle couronner les artisans – du moins les trois hommes, car sur la droite, une femme, assise devant un cratère à volutes, tient un objet en main qui pourrait être un pinceau, ce qui ferait d'elle un quatrième peintre, si un pot de vernis était disposé près d'elle comme c'est le cas pour les trois hommes. Faut-il préciser qu'aucun nom de femme ne figure dans la liste des potiers et peintres qui ont signé ou fait signer leurs œuvres ? Mais une femme est présente sur le fragment corinthien Berlin F 891, où elle malaxe l'argile... On le voit, appréhender la réalité des ateliers est loin d'être évident et bien des questions demeurent...

Les représentations que nous avons évoquées ici sont bien connues. Elles sont souvent reprises dans les ouvrages généraux, fréquemment discutées dans les études spécialisées, où l'on s'efforce

³² BOARDMAN écrit ainsi (*op. cit.* en n. 5, p. 142) : « I feel sure that even a Euphronios sometimes carried the wood and skimmed the clay ». Dans certains cas toutefois, il semble possible de mettre en évidence une répartition assez poussée des tâches : ainsi dans l'atelier du Peintre de Penthésilée, vers le milieu du V^e siècle, avec des peintres travaillant à la décoration de différentes parties d'un même vase (T.B.L. WEBSTER, *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres, 1972, p. 15-18).

³³ On sait que certains peintres ont succédé à leur père et qu'un atelier peut se transmettre de père en fils : Kléophradès, potier de vases à figures rouges, semble bien être le fils d'Amasis, potier de vases à figures noires (cf. Brian A. SPARKES, *The Red and the Black. Studies in Greek pottery*, Londres/ New York, 1996, p. 95, renvoyant aux travaux de D. VON BOTHMER sur Amasis). Mais il est évidemment impossible de tirer de ces quelques cas une généralité. Euthymidès était, lui, fils du sculpteur Pollias.

³⁴ Milan, collection privée (Beazley Archive 206564). Cf., entre autres, NOBLE (*op. cit.* en n. 5), fig. 2, p. 13 ; description et discussion (avec un rejet vigoureux des arguments de R. Green en faveur de vases en métal plutôt qu'en terre cuite) dans la n. 11 du chapitre 3, p. 205-206 ; BOARDMAN (*op. cit.* en n. 5), fig. 178, p. 147.

notamment de reconstituer le fonctionnement des ateliers de céramique – en se heurtant toujours aux mêmes limites... Au-delà toutefois de leur intérêt documentaire, ces sources nous renseignent sur la façon dont les céramistes se percevaient eux-mêmes, et, de ce point de vue, il convient de distinguer plus qu'on ne le fait généralement entre la série des plaquettes corinthiennes de Penteskouphia et les représentations isolées d'ateliers sur quelques vases athéniens. À Corinthe, sur une période de plus d'un siècle, les potiers et peintres consacrent à Poséidon des offrandes modestes à travers lesquelles ils s'identifient comme membres d'un groupe cohérent, comme appartenant à un même milieu professionnel – cet esprit de corps, manifesté dans un sanctuaire qui semble lui-même, sinon réservé aux céramistes, du moins accaparé par eux, nous conduit, en définitive, vers l'idée de corporation, même s'il ne faut pas y voir quelque chose d'aussi structuré qu'au Moyen Âge et à l'époque moderne. À Athènes, les mentalités sont différentes, les consécration mettent en avant des réussites individuelles, éloignées de ce sentiment d'appartenance, même lorsque le dédicant se présente en tant que potier.

Table des matières

Introduction <i>Catherine Bourdieu-Weiss</i>	9
I. Le métier des artisans et des artistes	
À la recherche des métiers d'art en Gaule et Germanie romaines <i>Jeanne-Marie Demarolle</i>	15
Les métiers de la céramique en Grèce ancienne : images d'ateliers et reconstitution modernes <i>Laurence Baurain-Rebillard</i>	35
La dynastie des Marca. Stucateurs italiens en Franche-Comté au XVIII ^e siècle <i>Michael Zito</i>	51
La corporation des peintres, sculpteurs et doreurs de Metz aux XVII et XVIII ^e siècles <i>Catherine Bourdieu-Weiss</i>	77
II. La signature	
Individualités et ateliers. Autour des signatures de céramistes dans l'Athènes des VI-V ^e siècles avant J.-C. <i>Laurence Baurain-Rebillard</i>	93
Au Moyen Âge, l'historien comme chef d'atelier <i>Mireille Chazan</i>	105
Les signatures des Marca : reflets de la production d'une dynastie ? <i>Michael Zito</i>	121
Marques et dessins : signatures d'artistes et d'artisans à Metz aux XVII et XVIII ^e siècles <i>Catherine Bourdieu-Weiss</i>	137

III. La commande

La commande princière auprès d'artisans d'art parisiens : l'exemple de Marie-Fortunée d'Este, princesse de Conti (1731-1803) <i>Aurélie Chatenet-Calyste</i>	153
Analyse du processus de commande d'œuvres aux Marca, stucateurs actifs en Franche-Comté au XVIII ^e siècle <i>Michael Zito</i>	169
Le métier des peintres-doreurs toulousains et la commande au XVIII ^e siècle <i>Catherine Bourdieu-Weiss</i>	191
Encadrement d'une gravure : <i>Adieux à Fontainebleau</i> par Horace Vernet <i>Patricia Braun</i>	211
Le commerce des matières premières et des œuvres d'art en ébénisterie à la fin du XVIII ^e siècle. Exemple d'un siège, résultat de ces spéculations hasardeuses ? <i>Emmanuel Duval</i>	219
La Bottega, un atelier de gravure à Metz, le rôle de la commande dans ses activités <i>Patricia Jacob-Gérardin</i>	237
Commande et création dans l'espace urbain <i>Dany Mellinger</i>	245