

CENTRE DE RECHERCHE UNIVERSITAIRE LORRAIN D'HISTOIRE
UNIVERSITÉ DE LORRAINE

61

METIERS D'ART



Textes réunis par Catherine Bourdieu-Weiss

2016

**INDIVIDUALITÉS ET ATELIERS.
AUTOUR DES SIGNATURES DE CÉRAMISTES
DANS L'ATHÈNES DES VI^e-V^e SIÈCLES AVANT J.-C.**

Laurence BAURAIN-REBILLARD*

Parmi les innovations des anciens Grecs, il en est une qui est bien moins souvent rappelée que d'autres : il s'agit, dans le domaine des arts figurés, de l'invention de la signature. C'est en effet dans le monde grec que sont apparues les toutes premières signatures, et sur des objets plutôt modestes, des vases en terre cuite¹.

Ce qui est dans ce cas appelé signature n'est pas, on s'en doute, du même type que ce que nous traçons au bas d'une lettre ou d'un formulaire, ce n'est pas une marque unique, identifiable et identifiante, encore moins un paraphe, et le scripteur n'est pas nécessairement celui qui est nommé (on connaît ainsi de nombreuses « signatures de potier » qui ne sont nullement autographes mais ont toutes chances d'avoir été apposées par le peintre du vase). Ces « signatures » sont en fait des inscriptions consistant en une courte phrase, avec un anthroponyme comme sujet et un verbe à la 3^e personne du singulier, en général à l'aoriste, un temps du passé qui renvoie dans ce cas à une action ponctuelle, *epoiesen*, « a fait », ou *egrapsen*, « a peint », des formules que l'on retrouve, transposées en latin, chez les peintres de la Renaissance, avec *fecit* et *pinxit*, parfois précédés d'un *me* qui fait parler le tableau – et le même type d'énoncé se rencontre dans l'art grec (*m'epoiesen*, « m'a fait », *m'egrapsen*, « m'a peint »), où les abréviations, en revanche, sont inconnues (contrairement au *f.* et au *p.* qui peuvent remplacer *fecit* et *pinxit*).

C'est donc sur les vases que les signatures ont fait leur apparition, vers la fin du VIII^e siècle avant notre ère. Et, même si ces signatures restent rares jusqu'à la fin du VII^e siècle, on soulignera qu'il ne s'en rencontre pas encore dans les autres arts, pourtant plus prestigieux : dans l'état actuel de nos connaissances, les premières signatures de

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

¹ François VILLARD a livré sur ce sujet une synthèse très dense, sous forme de récapitulatif d'une extrême précision : « L'apparition de la signature des peintres sur les vases grecs », *Revue des Études Grecques*, 115 (2002), p. 778-782. La présente contribution doit beaucoup à ces pages d'un maître aujourd'hui disparu, dont j'ai eu la chance de suivre, à la fin des années '80, le si riche enseignement du mardi dans les salles de céramique grecque du Musée du Louvre. Qu'il me soit permis de rendre ici hommage à sa mémoire.

sculpteurs et d'architectes ne sont pas antérieures au début du VI^e siècle av. J.-C.².

Ce sont donc les céramistes qui s'affirment les premiers en tant qu'auteurs, sans qu'il s'agisse toutefois, au début, d'un phénomène de masse : on compte un peu moins de dix vases ou fragments signés pour une durée d'environ un siècle.

La plus ancienne signature connue à ce jour est conservée sur un fragment de cratère produit, vers 700 avant J.-C., dans la colonie eubéenne de Pithécusses, sur l'île d'Ischia (Fig. 1)³ ; on y lit, de droite à gauche, *inosmepoiese*, soit « -inos (le nom du céramiste étant incomplet) m'a fait », avec, devant la forme verbale, le pronom personnel de première personne à l'accusatif, faisant ainsi parler le vase (ou bien la sirène qui semble être représentée en dessous). On voit là en général une signature « de potier », en raison de l'emploi du verbe *poiein*, « faire », et non du verbe *graphein*, « peindre, dessiner, écrire » – on se fonde toutefois pour cela sur un usage ultérieur, voire une spécialisation de ces deux verbes, alors que le second n'est pas encore attesté à cette date dans un tel emploi. Il est vrai que le dessin, partiellement conservé, peut nous apparaître comme très sommaire ; mais ce n'était pas le cas pour l'époque – celle du style géométrique, qui développait, au Géométrique Récent, un dessin conceptuel. On relèvera en outre que cette inscription a été peinte, comme d'ailleurs les suivantes. L'auteur ici nommé pourrait donc tout aussi bien être le peintre.



Figure 1 : Fragment de Pithécusses, vers 700 av. J.-C.

D'autres ateliers ont leurs premiers signataires une ou deux générations plus tard, et le verbe employé reste *poiein*, alors que la

² Parmi les plus anciennes signatures d'architectes, on peut mentionner celle qui se lit sur l'une des marches du temple d'Apollon à Syracuse, dans l'île d'Ortygie, daté du premier quart du VI^e siècle avant J.-C.

³ Cf., entre autres, John BOARDMAN, *Aux origines de la peinture sur vase en Grèce. XI^e siècle - VI^e siècle av. J.-C.*, Paris, 1999 (éd. orig. Londres, 1998), p. 82, fig. 162.

forme du vase est, comme pour le fragment de Pithécusses, des plus banales, tandis que le décor figuré (hormis sur deux pièces de la fin du VII^e siècle qui n'en présentent pas) est plutôt élaboré et témoigne d'une bonne maîtrise technique. On est tenté, dans ces cas, de prendre le verbe dans son sens le plus large, et de voir dans la signature la désignation simplement d'un auteur, qui n'est pas nécessairement le potier.

La première signature recourant à une forme verbale différente figure sur un fragment de vase naxien polychrome, datable d'environ 640 avant J.-C. et qui devait être de grande qualité⁴ ; seule la fin de l'inscription est conservée, ΑΦΣΕΝ, ce qui suffit toutefois pour y reconnaître *egrapsen*, « a peint », et on y voit la manifestation, par l'auteur du décor (une course de chars ?), d'une fierté légitime.

À partir de ce moment, une spécialisation devient possible entre *epoiesen* et *egrapsen*, sans pour autant qu'elle soit immédiate ni généralisée.

Mais il est très difficile de raisonner à partir d'une documentation aussi réduite. Les céramistes d'Athènes, à partir du début du VI^e s. av. J.-C., nous fournissent un matériel bien plus abondant. Les signatures semblent y apparaître assez tardivement par rapport à d'autres ateliers ; on remarquera toutefois que les plus anciennes signatures se rencontrent surtout en milieu colonial, soit dans un contexte qui pouvait pousser à l'affirmation personnelle, et, par ailleurs, on a proposé de reconnaître dans l'un de ces signataires précoces un Athénien émigré⁵. Quoi qu'il en soit, une fois le phénomène enclenché en Attique, ce sont les Athéniens qui recourent le plus aux signatures, fournissant la grande majorité de la centaine de noms différents qui nous sont connus.

Le premier Athénien dont nous ayons la signature est Sophilos (Fig. 2), qui, vers 580 avant J.-C., a inscrit son nom sur quatre des œuvres que nous lui connaissons (sur un total d'une quarantaine de pièces, mais dont certaines sont très fragmentaires). À trois reprises, c'est l'aoriste *egrapsen* qu'il a employé⁶ : Sophilos s'affirme comme peintre et de fait, si l'on replace sa production dans le contexte de son

⁴ Cf. Chronique des fouilles 1960, dans *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 85 (1960), p. 850-851, fig. 3.

⁵ Il s'agit d'Aristonothos, auteur d'un cratère souvent illustré (cf., entre autres, BOARDMAN, *op. cit.* en n. 3, p. 140, fig. 282.1-2), datable vers 670-660 avant J.-C., conservé au palais des Conservateurs à Rome, qui représente d'un côté (celui qui porte la signature) l'aveuglement de Polyphème par Ulysse et ses compagnons, et, de l'autre, la rencontre d'un navire marchand et d'un navire de guerre.

⁶ Sur les fragments de *dinos* Athènes Acropole 587 (J.D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters* [ci-après abrégé en *ABV*], Oxford, 1956, 39/15, photo dans *L'Univers des Formes, Grèce archaïque*, Paris, 1968, fig. 59, p. 57), sur le *dinos* jumeau du British Museum, 1971.11-1.1 (cf. britishmuseum.org/research/collection_online), sur le *dinos* de Pharsale, Athènes, Musée National 15499 (*ABV* 39/16, ici Fig. 2).

époque, c'est un novateur, qui n'hésite pas à créer des thèmes nouveaux et à imaginer des compositions audacieuses – le cortège divin pour les Noces de Thétis et Pélée, les Jeux funéraires en l'honneur de Patrocle (Fig. 2), deux épisodes de la geste d'Achille que le peintre Clitias reprendra sur son célèbre Vase François.



Figure 2 : *Dinos* de Pharsale, par Sophilos, vers 580 av. J.-C. Les jeux funéraires en l'honneur de Patrocle. Athènes, Musée National 15499 (photo LBR).

Une fois néanmoins, sur un *loutérion* fragmentaire⁷ (Fig. 3-4) qui, selon une analyse que j'ai développée ailleurs⁸, offrait lui aussi une représentation inédite (la dispute d'Athéna et de Poséidon pour la possession de l'Attique), c'est ΜΕΠΙΟΕΣΕΝ qu'il faut restituer. Il est certain que Sophilos a peint le décor figuré de ce vase (nous en avons d'autres fragments plus exploitables sur ce plan), que les inscriptions aussi sont de sa main. En aurait-il assuré également le façonnage ? C'est possible, la forme est en tout cas différente de celle des trois *dinoi* qui portent chacun une signature avec *egrapsen*. Nous connaissons par

⁷ Athènes, Musée National 15918 + 15942 (ABV 42/36 et 40/21).

⁸ « Sophilos, grand artiste du parlant », dans Marie-Christine VILLANUEVA PUIG, François LISSARRAGUE, Pierre ROUILLARD et Agnès ROUVERET (éds), *Céramique et peinture grecques. Modes d'emploi*, Paris, 1999, p. 155-162, et plus particulièrement p. 158-159 et fig. 4-5 p. 162. Shane HAWKINS, « A Linguistic Analysis of the Vase Inscriptions of Sophilos », *Glotta*, 88 (2012), p. 122-165, revient (p. 156-158) sur les inscriptions très abîmées et très discutées de ce fragment ; les lectures proposées jusque-là lui semblent toutes critiquables mais il n'en avance aucune ; concernant les miennes, il reprend des objections que j'ai moi-même avancées (sur l'attestation épigraphique tardive du mot *hierôma* ou le sens de *thrinax*) et qui ne me semblent toujours pas concluantes, dans la mesure où – comme le montre la connaissance globale de son œuvre, envisagée dans le contexte plus large de l'évolution de la peinture sur vases et pas du seul point de vue de la linguistique – Sophilos était un grand novateur.

ailleurs au moins un autre *loutériorion* décoré par Sophilos, consacré sur l'Acropole – mais très fragmentaire et la signature qu'il portait peut-être ne s'est pas conservée. Impossible donc de savoir si Sophilos pouvait être tantôt seulement peintre, tantôt à la fois potier et peintre ; impossible de savoir s'il a employé *mepoese* dans son sens le plus neutre (« m'a fait », « m'a créé ») ou dans un sens global (Sophilos « m'a fait complètement »). La seule chose que l'on puisse dire est que le *loutériorion* en question n'est pas antérieur aux autres vases signés.

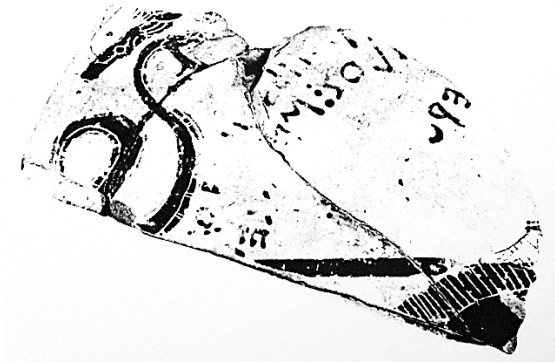


Figure 3 : Fragment d'un *loutériorion* de Sophilos, vers 580 av. J.-C. Athènes, Musée National 15918.



Figure 4 : Fragment Athènes MN 15918, avec les restitutions proposées.

C'est avec son successeur Clitias (Kleitias), bien meilleur peintre mais moins novateur, que les deux signatures apparaissent pour la

première fois sur un même vase, le célèbre Vase François⁹, vers 565 avant J.-C., avec deux auteurs différents, Ergotimos, dont le cratère dit « il m'a fait » (*mepoiesen*) et Clitias, dont il dit « il m'a peint » (*megrapsen*). Et ces deux déclarations sont répétées : elles figurent, dissociées, dans la scène principale, celle du cortège divin pour les Noces de Thétis et Pélée¹⁰ (thème repris, on l'a dit, de Sophilos), et, sur l'autre face, dans la partie gauche de la première frise qui représente Thésée et ses compagnons dans l'épisode crétois – cette fois l'une au-dessus de l'autre, mais il ne subsiste que les quatre dernières lettres de l'inscription qui nommait Ergotimos (*esen*) et les trois dernières de celle qui nommait Clitias (*sen*)¹¹. Comme l'a écrit F. Villard¹², on a « l'impression que les deux auteurs ont voulu souligner < avec cette double signature > la nouveauté de cette collaboration » ; c'est une œuvre exceptionnelle, et le nom du potier qui a créé cette forme nouvelle méritait bien de passer lui aussi à la postérité. Il y avait sans doute aussi la volonté de marquer ce qui était apporté de plus par rapport à Sophilos – une composition d'ensemble, sur une forme élégante. J'ajouterai que le vase a été exporté en Étrurie (à Chiusi) et que les autres vases où figure également la double signature (mais non répétée) ont été eux aussi vendus à l'extérieur¹³ ; sur les fragments attribuables à la main de Clitias retrouvés à Athènes (plusieurs sur l'Acropole¹⁴), on a des inscriptions, mais pas de signature ; bien sûr, ce pourrait n'être qu'un hasard, mais les deux hommes ont pu aussi considérer que leur réputation était surtout à établir hors d'Athènes.

On ne saurait en tout cas échapper à la conclusion que ces céramistes qui nous ont laissé leurs noms étaient conscients de leur talent et tenaient à s'affirmer comme auteurs, en précisant même, dans le cas de Clitias et Ergotimos, la nature exacte de leurs compétences respectives.

⁹ Florence 4209 (ABV 76/1, Beazley Archive 300000). Cf., sur cette pièce exceptionnelle, l'excellent ouvrage rassemblant les actes du colloque tenu à Florence en 2003, édité par H.A. SHAPIRO, Mario IOZZO et Adrienne LEZZI-HAFTER, *The François Vase : New Perspectives*, Kilchberg, 2013, accompagné d'un volume de planches, *The François Vase : The photographs* (photographies de Fernando Guerrini).

¹⁰ La « signature » d'Ergotimos est placée derrière les trois Heures (cf. *op. cit.* dans la note précédente, pl. 5 et 24), la signature de Clitias devant Pélée (*ibid.*, pl. 5 et 25).

¹¹ *Ibid.*, pl. 10.

¹² *Art. cit.* en n. 1, p. 780.

¹³ ABV 78/12, 13 et 14.

¹⁴ Acr. 596, Acr. 597, Acr. 598 (B. GRAEF et E. LANGLOTZ, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, I, 1909, pl. 29).

Dans certains cas, c'est un seul et même céramiste qui revendique la double compétence. Ainsi Néarchos, vers 560-550, sur son canthare fragmentaire (et brûlé) de l'Acropole¹⁵ : *Nearchosme graphsenka[poiesen]*, « Néarchos m'a peint et fait » (Fig. 5). Le peintre passe avant le potier, sur cette œuvre qui vaut en effet probablement plus par son décor figuré que par sa forme (encore qu'il soit difficile d'en juger puisque nous n'avons pas les anses, qui pouvaient être assez travaillées, ni le pied). Mais nous possédons d'autres signatures de Néarchos ; certaines sont trop fragmentaires pour que la forme verbale puisse être restituée (ainsi un fragment de plaque de l'Acropole, où figurait forcément *egraphsen*, comme c'est toujours le cas sur les *pinakes*, ces tablettes d'argile ne nécessitant aucune dextérité en matière de façonnage). Les trois signatures qui sont mieux conservées ont toutes *epoiesen* ; or elles figurent sur des vases dont Néarchos a assuré la décoration.



Figure 5 : Fragment de canthare, par Néarchos, vers 560-550 av. J.-C. Athènes, Acropole 611.

Exékias, de même, a recouru à la signature double – et, comme Néarchos, en commençant par *egraphsen*. Mais il ne l'a fait que deux fois¹⁶, alors que sa signature apparaît sur 11 vases en tout (parmi ceux

¹⁵ Athènes, Acr. 611 (ABV 82/1).

¹⁶ Sur les amphores Berlin 1720 (ABV 143/1) et Vatican 344 (ABV 145/13) ; sur cette dernière, on a seulement *exsekias epoiesen* sur la face A, où Achille et Ajax jouent aux dés ; mais *[exse]kiasegrapfsekapoieseme* sur le revers, avec Castor et Pollux.

qui sont parvenus jusqu'à nous) et, sur les 9 qui n'ont que *epoiese(n)*, 3 au moins ont été décorés par sa main¹⁷.

Amasis, contemporain (et souvent présenté comme rival) d'Exékias, ne signe qu'avec *epoiesen*, mais les vases qui portent ce nom sont presque tous du même peintre, appelé conventionnellement le « peintre d'Amasis », et les deux pourraient bien n'en faire qu'un, avec donc un emploi d'*epoiesen* dans un sens global.

Plus généralement, et comme F. Villard l'a relevé¹⁸, de 570 à 520 environ, *epoiesen* domine largement. Mais c'est dû, en grande partie, à l'abondance des coupes dites des Petits Maîtres, sur lesquelles l'écriture peut constituer l'essentiel du décor, avec un grand nombre de signatures, et qui sont presque uniquement du type *epoiesen*. Pieter Heesen¹⁹ en a fait le décompte : sur 545 inscriptions peintes sur des coupes à lèvres, 358 sont des signatures du type *epoiesen* (sur 209 coupes différentes – la même inscription figurant souvent sur les deux faces, comme c'est le cas de la coupe de Tlèson illustrée sur la Fig. 6) contre 8 seulement du type *egrapsen* (sur 7 coupes différentes) ; pour les coupes à bande, 95 signatures du type *epoiesen* (sur 64 coupes différentes) et 1 seule du type *egrapsen* sur un total de 129 inscriptions.



Figure 6 : Coupe à lèvres, par le potier Tlèson, vers 540 av. J.-C. Louvre F 86 (photo LBR).

¹⁷ Londres B 210 (ABV 144/7), Villa Giulia 50599 (ABV 146/20) et Munich 2044 (ABV 146/21).

¹⁸ *Art. cit.* en n. 1, p. 780.

¹⁹ Pieter HEESSEN, *Athenian Little-Master Cups*, Amsterdam, 2011.

Ces signatures, donc, sont là bien plus un motif qu'une revendication de paternité – tandis que, sur les grands vases, les signatures sont beaucoup plus rares, les peintres de talent ne se sentant nullement tenus de signer systématiquement leurs œuvres (ainsi Sophilos, Néarchos, Exékias, etc.).

On peut d'ailleurs se demander si *epoiesen* renvoie toujours à un céramiste actif, peintre ou potier, en tout cas à un artisan qui aurait mis la main à la pâte. La question se pose (et n'a toujours pas été résolue, malgré de nombreuses études²⁰) pour la coupe d'Archiklès et Glaukytès, deux céramistes dont les noms figurent chacun sous l'une des anses, suivis tous deux de *epoiesen*.

Il ne paraît pas possible d'y voir deux peintres, et on se range le plus souvent à l'hypothèse d'un peintre et d'un potier. Toutefois, l'idée que l'un des deux pourrait avoir été le propriétaire de l'atelier n'est pas à exclure, même si cela peut sembler contraire à certains principes qui sont probablement plus les nôtres que ceux des Anciens²¹...

De la coupe d'Archiklès et Glaukytès, rien de clair ne saurait se dégager. Mais nous connaissons, à côté des coupes des Petits Maîtres, un autre grand pourvoyeur de signatures du type *epoiesen* : l'atelier – ou plutôt l'entreprise – de Nikosthénès. Ce sont pour nous 149 pièces, majoritairement des amphores imitant des modèles métalliques, qui portent l'inscription *Nikosthenes epoiesen* (Fig. 7). On sait depuis longtemps que plusieurs peintres ont décoré ces vases, mais il semble désormais établi, depuis l'étude de V. Tosto²², que différents potiers aussi étaient à l'œuvre.

Est-il choquant que Nikosthénès ait voulu faire figurer son nom alors qu'il n'était pas auteur ? Ne peut-on imaginer qu'il avait, comme d'autres²³, commencé sa carrière en tant que peintre ou potier avant de

²⁰ Cf., entre autres, Laurence REBILLARD, « La coupe d'Archiklès et Glaukytès. L'écrit dans l'image », *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 116 (1992), p. 501-540, et particulièrement, sur les signatures, p. 524-528, et fig. 9-10.

²¹ Cf. Roberto ROSATI, « La nozione di proprietà dell'officina e l'*epoiesen* nei vasi attici », *Rendiconti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna*, 65/2 (1976-1977), p. 45-73, qui s'est insurgé contre une lecture systématique de *epoiesen* comme renvoyant au propriétaire de l'atelier. Pour lui, les « notions de productivité et de propriété industrielle » étaient « étrangères à la pensée grecque », ce qui est exact, mais ne saurait conduire à la conclusion « qu'en aucun cas la signature » (*epoiesen*) ne désignerait le patron.

²² Vincent TOSTO, *The Black-figure Pottery signed NIKOSΘENEΣEΠIOIEΣEN*, Amsterdam, 1999.

²³ On songe en particulier à Euphronios, sur lequel on reviendra un peu plus loin, qui commença sa carrière comme peintre, avant de devenir – sans doute exclusivement –

devenir maître d'atelier ? Et le patron n'était-il pas, à sa façon, un peu auteur lui aussi ? On sait que la cuisson des vases était une opération très délicate, qui revenait précisément au patron de l'atelier, et on aurait tort, sans doute, de ramener les préoccupations de ce dernier à la seule productivité. Cela dit, Nikosthénès devait être à la tête d'une entreprise comprenant plusieurs ateliers, et il est peu probable que, au sommet de sa réussite, il ait enfourné lui-même tous les vases qui portent son nom, ou plutôt sa marque. Mais son cas n'était certainement pas le plus courant et il ne faudrait pas généraliser l'interprétation de *epoiesen* comme « a fabriqué », au sens d'une estampille.



Figure 7 : Amphore « nicosthénienne », attribuée au Peintre N, vers 530-520 av. J.-C. Louvre F 102 (photo LBR).

C'est avec l'apparition des figures rouges et, surtout, la génération dite des Pionniers (celle d'Euphronios, Smikros, Euthymidès..., qui d'ailleurs rivalisaient entre eux) qu'*egraphsen* retrouve ses lettres de noblesse, et cela semble, assez logiquement, correspondre à la fierté de ces peintres expérimentant une nouvelle

potier, puis patron, consacrant une, (voire deux) offrande(s) sculptée(s) sur l'Acropole (cf. ci-dessus ma contribution sur « les métiers de la céramique », avec les notes 27 et 28.

technique (par comparaison, sauf dans le cas des plaques votives, les figures noires contemporaines, datant donc des deux dernières décennies du VI^e siècle avant J.-C., ne fournissent aucun *egraphsen* – mais, il faut le souligner, guère d'*epoiesen*). Cependant, même avec cette première phase de la figure rouge, les signatures du type *epoiesen* sont loin d'être en minorité et on retrouve même les deux formes verbales associées, *epoiesen* et *egraphsen*, avec deux noms différents, un demi-siècle après le Vase François : notamment dans l'œuvre d'Euphronios, d'abord peintre et qui, entre 520 et 500 environ avant J.-C., collabore avec deux potiers différents dont il a également peint les noms, associés à *epoiesen*, Euxithéos, l'inventeur du cratère en calice (comme Ergotimos l'avait été du cratère à volutes), et Cachrylion, inventeur de la coupe dite de type C²⁴.

Euphronios, dans cette première phase de sa carrière, « a signé comme peintre près du tiers des œuvres conservées qui lui sont attribuées²⁵ », non sans fierté, comme sur le cratère, aujourd'hui très fragmentaire, Louvre G 110 (Fig. 8), vers 515-510, où on a pu lire *Euphron(ios) egraphsen tade*²⁶, « ceci, c'est Euphronios qui l'a peint ».



Figure 8 : Fragment de cratère, signé d'Euphronios peintre, vers 515-510 av. J.-C. Louvre G 110 (photo LBR).

²⁴ Cf. J.D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2^e éd., Oxford, 1963 [ARV²], p 13 et, pour la collaboration avec Euxithéos, 14/4 (Louvre G 33), pour celles avec Cachrylion²⁵ 16/17 (Munich 2620) et 17/21 (Louvre C 11981).

²⁵ F. VILLARD, *art. cit.* en n. 1, p. 780-781.

²⁶ On doit cette découverte à Martine DENOYELLE, « Autour du cratère en calice Louvre G 110 signé par Euphronios », dans EADEM (éd.), *Euphronios Peintre, Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, 1992, p. 47-60.

La proportion est élevée (6 vases signés avec *egraphsen* sur une vingtaine d'œuvres décorées), mais on remarquera, une fois de plus, que l'apposition de la signature n'a décidément rien de systématique : pourquoi Euphronios n'a-t-il pas signé les deux autres tiers ? Quant aux vases, au nombre de 10, qui portent *Euphronios epoiesen* et ont été décorés par une autre main, un peu plus tard, on ne saurait dire si Euphronios les a façonnés lui-même ou s'il était seulement le patron de l'atelier qui les a produits.

Mais il faut relever que cette explosion de signatures, avec les débuts de la figure rouge, est un phénomène de courte durée ; après 480 environ, nous connaissons très peu de noms de peintres. C'est sans doute dû, en partie, au développement de la grande peinture et au fait que la céramique n'est plus un « secteur » innovant, mais je crois aussi que le contexte politique et social a beaucoup joué. Les carrières de Sophilos et de Clitias se sont déroulées dans une Athènes qui venait de connaître les réformes de Solon (en 594/3 avant J.-C.), lesquelles avaient permis, entre autres, le développement de l'artisanat. Et la tyrannie, avec d'abord deux règnes courts de Pisistrate entre 561 et 556, puis un long épisode ininterrompu de 546 à 510 avant J.-C. (le pouvoir passant sans heurt, à la mort de Pisistrate au printemps 527, à ses fils) a incontestablement favorisé l'activité des ateliers du Céramique, en même temps qu'elle semble avoir assuré à certains céramistes, surtout au début des figures rouges, sous le règne conjoint d'Hippias et d'Hipparque, une certaine promotion sociale. Est-ce un effet de leur imagination ou une évocation de la réalité ? Certains des Pionniers se sont représentés eux-mêmes, ou leurs confrères, dans des scènes de banquet, en compagnie d'aristocrates. Même s'ils n'ont fait que rêver à de tels instants, on voit bien, à travers cela, quelle opinion ils pouvaient avoir d'eux-mêmes et de quelle ambition ils pouvaient être animés – rien d'étonnant donc à ce qu'ils se soient mis en avant si volontiers comme « auteurs ». L'ambiance sous l'isonomie et la démocratie, au V^e siècle avant J.-C., ne sera plus la même.

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