

COLLECTION PAYOT

LA CÉRAMIQUE GRECQUE

PAR

CHARLES DUGAS

CHARGÉ DE COURS A L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER
ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES

Avec 92 illustrations



Bibliothèque Maison de l'Orient



141036

COLLECTION PAYOT

Encyclopédie française de culture

LE VOLUME :

PAYOT
40 fr. \$
PARIS

Les ouvrages de la COLLECTION PAYOT dus à la plume des savants les plus éminents sont conçus de manière à fournir dans toutes les matières à la fois une initiation pour les jeunes gens, une lecture d'un passionnant intérêt pour le grand public cultivé et un précis pour les spécialistes eux-mêmes.

N° 1. ÉDOUARD MONTET

Professeur de langues orientales
à l'Université de Genève, ancien Recteur

L'ISLAM

N° 2. CAMILLE MAUCLAIR
LES ÉTATS DE LA
PEINTURE FRANÇAISE
DE 1850 A 1920

N° 3-4. RENÉ CANAT

Docteur ès-Lettres, Professeur de rhétorique supérieure au Lycée Louis-le-Grand

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AU XIX^e SIÈCLE

N° 5. LOUIS LÉGER

Membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France

LES ANCIENNES
CIVILISATIONS SLAVES

N° 6. PAUL APPELL

Membre de l'Institut,
Recteur de l'Université de Paris

ÉLÉMENTS DE LA
THÉORIE DES VECTEURS
ET DE LA GÉOMÉTRIE
ANALYTIQUE

N° 7. G^e DE CIVRIEUX
LA GRANDE GUERRE
(1914-1918)

APERÇU D'HISTOIRE MILITAIRE

N° 8. HENRI CORDIER

Membre de l'Institut

LA CHINE

N° 9. ERNEST BABELON

Membre de l'Institut,
Conservateur du Cabinet des Médailles,
Professeur au Collège de France

LES
MONNAIES GRECQUES
APERÇU HISTORIQUE

N° 10. GEORGES MATISSE

Docteur ès-sciences

LE MOUVEMENT SCIENTIFIQUE
CONTEMPORAIN EN FRANCE

I. LES
SCIENCES NATURELLES

(Voir Nos 41-44-45)

N° 11. D^r PIERRE BOULAN

Chef du service de radiologie
et d'électrothérapie
à l'hôpital de Saint-Germain

LES AGENTS PHYSIQUES
ET LA PHYSIOTHÉRAPIE

N° 12. HIPPOLYTE LOISEAU

Professeur de langue et de littérature
allemandes à l'Université de Toulouse

LE PANGERMANISME
CE QU'IL FUT — CE QU'IL EST

M. CHARLES DUGAS

M. CHARLES DUGAS est né à Alais le 22 octobre 1885. Agrégé des Lettres, ancien élève de l'École Normale Supérieure, ancien membre de l'École française d'Athènes et de l'École de Hautes Études hispaniques de Madrid, il est, depuis 1919, chargé du cours d'archéologie et histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Montpellier.

Outre des articles insérés depuis 1907 dans diverses publications, notamment la *Revue archéologique*, le *Bulletin de Correspondance hellénique*, la *Revue des Études anciennes*, le *Bulletin* et la *Revue de l'Art ancien et moderne*, le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, M. CHARLES DUGAS vient de faire paraître, en collaboration avec M. Jules Berchmans, sculpteur, et M. Mogens Clemmensen, architecte, un important ouvrage sur les fouilles exécutées par l'École française d'Athènes à Tégée : *Le sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée au IV^e siècle*.

TABLE DES MATIÈRES

<i>La céramique grecque</i>	3
-----------------------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER — LES FORMES ET LE DÉCOR .	7
---------------------------------------------	---

Les formes: 7. *Le décor*: 16.

CHAPITRE II. — LA FABRICATION DES VASES	28
-------------------------------------------------	----

Le façonnage: 28. *Technique des figures noires*: 30.
Technique des figures rouges: 32. *L'atelier*. —
L'organisation du travail: 33.

CHAPITRE III. — LA DESTINATION DES VASES	40
--------------------------------------------------	----

Le commerce des vases: 40. *Rôle des vases dans
la vie grecque*: 43.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER. — ÉPOQUE PRÉHELLENIQUE. .	52
---------------------------------------------	----

Crète: 53. *Cyclades, Argolide, Attique*: 61.
Grèce du centre et du nord: 64.

CHAPITRE II. — ÉPOQUE HOMÉRIQUE	67
-------------------------------------------	----

CHAPITRE III. — ÉPOQUE ARCHAÏQUE	73
--------------------------------------------	----

Attique: 75. *Ionie*: 86. *Corinthe*: 90. *Fabriques
diverses*: 93.

CHAPITRE IV. — ÉPOQUE ATHÉNIENNE	98
--------------------------------------------	----

Le style sévère: 100. *Le style libre*: 113. *Le
iv^e siècle*: 124. *Les vases à fond blanc*: 135.
*Les amphores panathénaïques et les vases sans
décor peint*: 140.

CHAPITRE V. — ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE	142
----------------------------------------------	-----

CHAPITRE VI. — VASES A RELIEFS ET VASES PLASTIQUES	148
----------------------------------------------------	-----

Les vases à reliefs: 148. *Les vases plastiques*: 153.

BIBLIOGRAPHIE.....	156
--------------------	-----

LA CÉRAMIQUE GRECQUE

Toute personne qui a visité, même rapidement, une collection de vases antiques a été frappée de la diversité des types et de la variété des décors. Parcourez, par exemple, au musée du Louvre la galerie Campana : voici d'abord des ustensiles grossiers, pots noirâtres sortis d'ateliers à outillage rudimentaire ; la forme en est lourde et inélégante, la surface sommairement décorée de lignes incisées. Voici de grands vases à la taille élancée, leur hauteur, qui dépasse 1 mètre 50, révèle une maîtrise de l'exécution qu'accusent encore l'éclat du vernis noir et le polissage de la surface ; un réseau de dessins les couvre tout entiers : figures géométriques, animaux, représentations de la vie humaine, aux contours également rigides et anguleux. Mais maintenant apparaît la couleur ; une série de poteries, petites et grandes, aux formes soigneusement étudiées, nous montre, peints en noir, blanc, rouge, des guirlandes de fleurs et de feuilles plus ou moins stylisées, des monstres fantastiques, des épisodes de la légende héroïque. Puis vient l'armée des vases attiques ; tous les types sont représentés parmi eux, depuis le cratère massif et solide jusqu'à la coupe fragile et légère, en passant par l'hydrie, l'amphore aux lignes amples et souples, et bien d'autres récipients d'argile aux modalités diverses ; tous les thèmes y sont traités : silhouettes noires sur fond rouge de la terre ou silhouettes claires réservées dans l'engobe de vernis noir, nous voyons défiler devant nous scènes de la vie familière et personnages mythologiques, banquets, sacrifices et combats, coins de palestre et

de gynécée, visions de la rue et de l'atelier, travaux de la mer et des champs, bref toute la vie athénienne depuis ses aspects les plus humbles jusque dans certaines de ses conceptions les plus hautes ; tous les styles y sont en usage : dessin sec et précis, exécution ample et large, manière fougueuse et mouvementée ou, au contraire, calme ordonnance de figures sereines. Enfin si, après la galerie Campana, vous traversez les salles voisines, comment ne pas remarquer au passage, sur la blanche paroi des lécythes funéraires, la pure et émouvante perfection des images qui les parent, et même devant les formes épaissies des vases de l'Italie méridionale, devant leur ornementation surchargée, comment ne pas être intéressé par une conception nouvelle du décor céramique et les trouvailles d'une imagination sans cesse en quête de motifs et d'arrangements nouveaux ?

Cette richesse et cette diversité, qui étonnent le visiteur non prévenu, apparaissent chaque jour davantage à qui étudie de près et avec méthode la céramique grecque. Bientôt ce n'est pas seulement entre les grandes catégories céramiques que l'on aperçoit des différences ; des groupes plus petits se constituent, chacun avec ses traits distinctifs ; presque à chaque poterie on finit par reconnaître un caractère particulier. Durant ces cinquante dernières années, un effort considérable a été réalisé par les archéologues pour déterminer les « séries » céramiques, c'est-à-dire pour établir une classification des vases en grandes classes, elles-mêmes subdivisées en groupes, sous-groupes, ateliers. Cette recherche, poussée avec plus ou moins de soin suivant les périodes, n'a pas abouti à des résultats également précis pour toutes les catégories ; de certaines nous avons maintenant une connaissance très claire alors que d'autres présentent encore bien des obscurités. Mais chaque jour la publication de documents inédits, découverts soit dans

les fouilles, soit dans des musées insuffisamment inventoriés, nous apportent des éléments d'appréciation nouveaux. tandis que, d'autre part, l'amélioration des méthodes appliquées à l'examen des exemplaires depuis longtemps connus permet d'en tirer des renseignements plus complets. Ainsi s'est constituée et se perfectionne sans arrêt une véritable science, la céramologie, dont l'objet est la classification rationnelle des vases antiques.

Cette science a suscité de très nombreux travaux, et il ne saurait être question, dans un livre comme celui-ci, d'en présenter même un résumé. Me limitant à la céramique grecque, je me suis simplement proposé, après avoir, dans une première partie, donné quelques notions sommaires sur les formes et l'ornementation des vases, sur leur fabrication et sur leurs usages, d'esquisser les lignes générales de la classification qui a été établie et de faire connaître quelques exemplaires typiques de chaque grande catégorie. Cet examen rapide, en même temps qu'il renseignera sur l'état de la branche la plus intéressante de la science céramologique, montrera de quelle utilité peut être l'étude des vases tant pour la pénétration plus intime de l'âme et de la vie grecques que pour la solution de certains problèmes d'histoire, en particulier d'histoire économique.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

LES FORMES ET LE DÉCOR

Ce qui fait l'aspect particulier de chaque vase, sensible au premier coup d'œil, c'est la forme et c'est le décor. Nous commencerons donc notre étude par l'examen de ces deux éléments essentiels.

LES FORMES. — On peut répartir les formes des vases en trois groupes principaux, suivant qu'elles sont établies en vue de la conservation ou du transport des liquides, en vue de leur transvasement ou de leur ingestion, ou en vue d'usages spéciaux exigeant des dispositions particulières.

Dans le premier groupe rentrent naturellement les vases de plus grande taille ; les types fondamentaux sont le pithos, l'amphore, le cratère et l'hydrie. Le *pithos* (fig. 1) est une jarre, généralement de fortes dimensions et de profil ovoïde. Destiné à être enterré à moitié et à contenir non seulement des liquides, mais des grains ou toute autre denrée, il a des parois épaisses, d'argile grossière, un col large et court, de petites anses par où l'on passait des cordes à l'aide desquelles on soulevait le lourd récipient. Dans les plus anciennes céramiques les pithoi portent souvent une décoration très simple, soit peinte soit en relief. Mais, dans les séries récentes, on s'est abstenu, en raison de leur

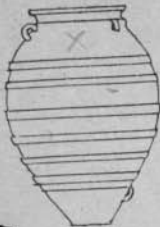


Fig.1.
Pithos.

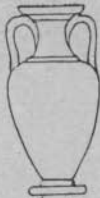


Fig.2.
Amphore.



Fig.3.
Peliké.



Fig.4.
Cratère en cloche.

calice

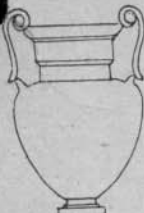


Fig.5.
*Cratère à anses
à volutes*



Fig.6
*Cratère
dit Oxybaphon*

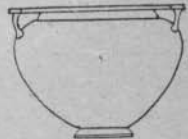


Fig.7.
Kelébé.
Cratère à cols



Fig.8.
Dinos.



Fig.9.
Stamnos.



Fig.10.
Hydrie.

caractère, de leur donner aucune ornementation. Aussi n'aurons-nous guère, dans la suite de cet exposé, à nous occuper de cette catégorie de vases. — L'*amphore* (fig. 2) est un vase à panse plus ou moins ovoïde, pied bas, embouchure évasée et deux anses verticales, quelquefois remplacées, à l'époque archaïque, par des anses horizontales; le col est tantôt court et la simple continuation de l'épaule, tantôt élancé et séparé d'elle par un angle vif. C'est un des types les plus usités en Attique; soigneusement bouchée, l'amphore servait à serrer dans les celliers ou à expédier au loin l'huile et le vin. Le galbe en est souvent d'une harmonieuse élégance qui associe avec une complète maîtrise l'ampleur et la légèreté de la forme. La *péliké* (fig. 3) est un vase dérivé de l'amphore, mais à col court et à partie inférieure renflée. — Comme son nom l'indique, le cratère est le vase où se préparait, dans les maisons grecques, le mélange d'eau, de vin et, le cas échéant, d'autres ingrédients que l'on servait ensuite aux convives. La forme la plus ancienne du cratère est celle d'un bassin, porté sur un pied relativement élevé. Puis diverses variétés se sont créées auxquelles l'on a appliqué, d'ailleurs sans raison convainquante, des noms de vases connus par les lexicographes anciens. Un des types le plus courants est le *cratère en cloche* (fig. 4), ainsi appelé parce qu'il affecte la forme d'une cloche renversée, portée sur un pied bas et munie, à la partie inférieure, de deux anses. Le *cratère à anses en volutes* (fig. 5) se rapproche de l'amphore par sa structure générale, mais le corps du vase est plus massif, le col plus épais, et les anses, plus fortes, sont surélevées avant de venir se fixer au bord de l'orifice. La variété à laquelle on donne souvent à tort le nom d'*oxybaphon* (fig. 6) diffère du cratère en cloche par la disposition des anses,



Fig.11.
Kálpis.



Fig.12.
Ænochoë



Fig.13.
Olpé.



Fig.14.
Kyathos.



Fig.15.
*Coupe
à vasque profonde*



Fig.16.
*Coupe
à vasque plate.*



Fig.17.
Canthare.



Fig.18.
Phiale.



Fig.19.
Gochon



Fig.20.
Skyphos



Fig.21.
Rhyton.



Fig.22.
*Aryballe
à panse globulaire*



Fig.23.
*Aryballe
à base effilée.*



Fig.24.
Alabastre



Fig.25.
Pyxis.

attachées à la partie supérieure du vase, et par celle de la panse, simplement renflée au lieu d'être incurvée en manière de calice. La *kélébé* (fig. 7) ou cratère à colonnettes est un récipient ventru, à col large et court, dont l'orifice est entouré d'un rebord plat, réuni à l'épaule par des anses solides. Le *dinos* (fig. 8) est une *kélébé* sans pied, sans col et sans anses, que l'on pose sur un support indépendant. Le *stamnos* (fig. 9) se rapproche également de la *kélébé*, mais le col, moins fort, est dépourvu d'un large rebord caractéristique, et les anses, de petites dimensions, fixées sur l'épaule. — L'*hydrie* (fig. 10) servait à porter l'eau nécessaire aux usages domestiques ; elle se voit très souvent sur les peintures céramiques représentant des femmes à la fontaine. Dans ce vase, la panse ovoïde rejoint le col par une épaule assez plate ; trois anses, deux horizontales et une verticale plus forte et en général surélevée au-dessus de l'embouchure, facilitaient le maniement d'un ustensile destiné à être fréquemment déplacé. La *kalpis* (fig. 11) est une variété de l'*hydrie* dont l'anse verticale est beaucoup plus basse.

Nous rangeons dans le deuxième groupe les vases qui servent soit à transvaser les liquides soit à boire. Les dimensions en sont plus réduites, comme il convient à des objets qui doivent rester aisément maniables. L'*ænochoé* (fig. 12) était employée à puiser dans les cratères la boisson qui était ensuite versée dans le récipient particulier de chaque convive. Elle est caractérisée par la forme de l'anse unique qui s'attache d'une part au haut de la panse, de l'autre au bord de l'embouchure. souvent après avoir décrit au-dessus de celle-ci une courbe d'une élégante sinuosité ; le contour même de l'embouchure dessine fréquemment la forme d'un trèfle, disposition qui fait don-

ner à cette sorte de vase le nom d'ænochoé à embouchure trilobée. Quelquefois elle se termine par un bec en biseau qui s'allonge symétriquement à l'anse. Dans l'*olpé* (fig. 13) l'embouchure est plus simple ; le col, plus large, n'est séparé de l'épaule que par un léger resserrement. Le *kyathos* (fig. 14) est une tasse, avec ou sans pied, munie d'une seule anse très haute, qui permettait de puiser le liquide dans le cratère sans y tremper la main.

Les vases qui servent à boire peuvent se répartir en trois catégories : coupes, skyphos et rhyton. La coupe a peut-être été la forme étudiée avec le plus d'amour par les céramistes athéniens. Le type usuel comporte une vasque, pourvue de deux anses horizontales, et un pied ; mais ces deux éléments sont très différemment traités suivant les ateliers et les époques. La vasque commence par être très profonde, souvent entourée d'un rebord assez fort (fig. 15) ; puis, peu à peu, elle s'aplatit, s'élargit, se débarrasse du rebord, affectant un profil dont la courbe rappelle certains chapiteaux doriques (fig. 16). De son côté, le pied, qui est d'abord, suivant les ateliers, soit trop haut et trop grêle soit, au contraire, trop bas et comme écrasé, finit par prendre des proportions courtes et trapues, mais calculées de façon à en faire le support harmonieux de la vasque. Le *canthare* (fig. 17) est une variété de la coupe à vasque profonde et à pied élancé, caractérisée par deux anses verticales surélevées au-dessus du bord. On donne le nom de *phiale* (fig. 18) à une coupe sans anses et sans pied, affectant la forme d'une calotte hémisphérique ; un bouton saillant en occupe généralement le centre. Dans le *cothon* (fig. 19) les bords sont recourbés en dedans, de façon à retenir les impuretés qui pourraient se trouver dans le liquide ; l'anse unique que possède ce vase est particulièrement

solide et massive. — Le *skyphos* (fig. 20) est une sorte d'écuelle à fond plat, à corps cylindrique se rétrécissant à la partie inférieure, et sans rebord ; deux anses horizontales s'attachent au dessous de l'orifice. Un type archaïque du *skyphos* présente une forme plus trapue, avec panse plus ou moins renflée et, le plus souvent, rebord droit. — Les *rhyton* (fig. 21) sont de véritables cornes à boire, munies d'une anse, dont la partie inférieure est modelée en tête d'animal : bœuf, cheval, chien, etc. Suivant qu'ils étaient ou non percés d'un trou, on pouvait y boire, comme dans un vase ordinaire, par l'embouchure, ou en laissant couler le liquide par en bas.

Enfin, certains vases présentent des formes particulières, établies en vue d'usages spéciaux. C'est d'abord toute la série des récipients à huile ou à parfum, employés par les femmes à leur toilette ou par les jeunes gens à la palestra : l'*aryballe*, avec ses deux variétés principales, l'*aryballe* à panse globulaire (fig. 22) et l'*aryballe* à base effilée (fig. 23), toutes deux munies d'une petite anse verticale et d'un goulot court ; l'orifice du goulot est entouré d'un large rebord plat que l'on devait appliquer et promener sur la peau de façon à la oindre sans rien laisser égoutter ; l'*alabastre* (fig. 24), lui aussi à goulot court et rebord plat, mais à panse piriforme ou cylindrique ; la *pyxis* (fig. 25), boîte cylindrique ou sphérique, qui se fermait avec un couvercle ; la *lékanis* (fig. 26), variété de la *pyxis* à proportions écrasées, partie inférieure incurvée et fortes anses horizontales ; le *lécythe* (fig. 27), flacon à panse allongée, embouchure évasée et anse verticale ; le *lécythe aryballisque* (fig. 28), combinaison assez lourde du *lécythe* et de l'*aryballe* qui tient du premier la forme de l'embouchure et du second celle de la panse. Parmi les autres types nous

citerons : le *psycter* (fig. 29), vase en forme de toupie que l'on plongeait, rempli d'une matière réfrigérante, dans les liquides que l'on voulait rafraîchir ; le *lagynos* (fig. 30), sorte de carafe à panse aplatie, fond large et col effilé ; le *guttus* (fig. 31), petit récipient muni d'un goulot étroit qui devait servir à remplir les lampes ; l'*askos* (fig. 32), imitation des outres en peau ; la *plémochoé* (fig. 33), espèce de pyxis sphérique, montée sur pied, utilisée dans certains rites ; la *loutrophore* (fig. 34), amphore à la panse amincie, au col très allongé, réservée aux cérémonies matrimoniales et funéraires. Il faut aussi mentionner un instrument qui ne servait pas à contenir des liquides, mais dont le mode de décoration est exactement semblable à celui des vases : l'*épinétron* ou *onos* (fig. 35), objet demi-cylindrique que les femmes plaçaient pour filer sur leur genou.

L'énumération ci-dessus ne vise nullement à être complète. Les formes précédemment mentionnées sont de beaucoup les plus fréquentes, en particulier durant la période qui s'étend du VI^e au IV^e siècle. Mais, à côté d'elles, il existe bien d'autres types, restés isolés, soit qu'ils aient été créés pour répondre à des exigences momentanées ou à des besoins locaux, soit qu'ils représentent des tentatives non couronnées de succès. En outre, chaque forme comporte des variétés multiples, dans l'invention desquelles s'est donné libre cours la fantaisie imaginative des potiers. Cette diversité est surtout grande durant la période la plus ancienne, période de tâtonnements et de recherches, et durant la plus récente, où se trahissent la lassitude des modèles consacrés et le désir d'y apporter à tout prix des modifications. Le VI^e et le V^e siècle présentent, au contraire, une certaine fixité des types ; une sélection s'est opérée entre les formes, et les ateliers cherchent plutôt



Fig. 26.
Lekanis.



Fig. 27.
Lekythe.



Fig. 28.
*Lekythe
aryballisque.*



Fig. 29.
Psycter.



Fig. 30.
Lagynos.



Fig. 31.
Guttus.



Fig. 32.
Askos



Fig. 33.
Plemochoe.



Fig. 34.
Loutrophore

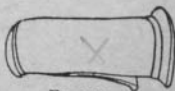


Fig. 35.
Epinetron.

à conquérir, dans l'exécution de chacune d'elles, une maîtrise parfaite qu'à trouver des modèles inédits. L'évolution de l'art industriel est dirigée par la même loi que l'évolution générale de la littérature et de la pensée grecques : à une période d'invention bouillonnante, singulièrement féconde et variée, mais un peu désordonnée, succède une période de travail méthodique, à objectif limité, durant laquelle l'effort de l'écrivain, non moins original, peut-être plus puissant, est avant tout un effort d'approfondissement, de perfectionnement, destiné à donner à l'œuvre ce caractère d'achèvement qu'exprime le mot de classique ; et cette période est elle-même suivie d'une troisième phase où, désespérant de surpasser sur son terrain l'époque classique, tourmenté pourtant du besoin de nouveauté, l'esprit grec se met en quête de raffinements, d'ailleurs souvent très heureux, et demande sa satisfaction à des formes d'art et de pensée curieuses et savantes.

LE DÉCOR. — Les céramistes ont fait appel, pour orner leurs vases, à toutes les ressources que leur offraient le dessin et l'observation de la nature. Les premiers motifs qui aient été peints et, avant d'être peints, incisés à la pointe sur des récipients d'argile sont naturellement les motifs linéaires ; pendant longtemps, d'abord jetés sans règle sur la surface du vase, ensuite habilement disposés, ils ont constitué la matière unique ou principale de la décoration céramique. Mais, peu à peu, d'autres éléments sont intervenus ; on a fait appel aux éléments végétaux, aux éléments animaux et, finalement, à la figure humaine elle-même. C'est ainsi que les vases grecs ne sont pas seulement pour nous la plus riche source d'informations sur

l'art décoratif des anciens, mais l'évocation complète et suggestive de tous les aspects de la vie antique.

Les motifs linéaires jouent le rôle soit d'éléments accessoires, soit d'éléments principaux. Comme éléments accessoires, ils apparaissent dans presque tous les vases, où ils forment, seuls ou associés à des motifs végétaux, le cadre du décor principal ; ce sont alors tantôt de simples lignes, tantôt des combinaisons plus compliquées : méandre, quadrillé, spirale, etc. Ils constituent, de plus, dans quelques groupes, en particulier dans le groupe dit géométrique et dans certaines séries hellénistiques, l'élément essentiel de l'ornementation ; toutes les sortes de figures géométriques, rectilignes et curvilignes : carrés, rectangles, losanges, méandres de types divers, cercles, lignes serpentine, volutes, se voient alors associées et savamment ordonnées de façon à constituer un ensemble un peu sévère, mais de belle tenue et faisant bien ressortir la structure de l'objet décoré.

Dans la céramique préhellénique de l'époque du bronze, l'élément végétal a tenu une place très importante. A la plus belle époque de la civilisation crétoise, ce sont les plantes qui ont été l'étude préférée des peintres ; représentées avec toute leur grâce naturelle ou stylisées, en général avec un goût très sûr, elles constituent le fond de leur répertoire. Mais, dans la céramique proprement grecque, le rôle du végétal devient secondaire ; la représentation de la plante ou de l'arbre pour eux-mêmes manque presque totalement ; plante ou arbre n'apparaissent guère que comme accessoires dans les scènes à figures humaines, et réduits encore, dans la plupart des cas, à une maigre et sèche indication. C'est uniquement dans les bandes d'ornements ajoutées, pour compléter la décoration, au sujet principal,

ou, à l'époque hellénistique, dans les guirlandes qui constituent parfois le seul décor, que l'on constate un emploi fréquent du végétal, mais ce que l'on y voit ce n'est jamais la plante entière, ce sont les éléments les plus caractéristiques de la plante, fleur, feuille, fruit, qui en ont été détachés et qui, plus ou moins schématisés, ont reçu une utilisation déterminée exclusivement par leur valeur décorative. La fleur et le bouton de lotus, la grenade, la palmette, la feuille de lierre, la grappe de raisin, la couronne de feuillage, plus ou moins en faveur suivant les époques et les styles, sont, parmi les motifs empruntés au règne végétal, ceux dont le céramiste fait le plus souvent usage. Ils se présentent tantôt seuls, isolés ou disposés en guirlande continue, tantôt associés à des motifs linéaires, quadrillé, rinceaux, etc., en des combinaisons d'une diversité infinie.

C'est la faune marine qui a été, la première, représentée par les peintres de vases. Poissons, pieuvres, coquillages, sont très fréquemment figurés sur les céramiques préhelléniques ; ce sont ensuite les oiseaux qui sont traités de préférence, et les quadrupèdes, bœufs, chevaux, fauves, n'apparaissent qu'à la fin de cette période. On continue, à l'époque archaïque, à reproduire tous ces animaux, auxquels s'ajoutent des espèces auparavant négligées : cerf, sanglier, chien, lièvre, et des animaux fantastiques : sphinx, griffon, sirène. Mais, peu à peu, les uns et les autres, qui avaient d'abord constitué le sujet principal, passent à une place secondaire et tombent au simple rang de motifs employés pour l'ornement des parties accessoires du vase. On finit même par renoncer complètement à cette utilisation décorative de l'animal et, sur les vases du v^e siècle, seuls les animaux appelés à jouer un rôle dans une scène

à personnages, par exemple le cheval, retiennent encore l'intérêt du céramiste. A l'époque hellénistique l'oiseau et le poisson reprennent dans la décoration une place importante.

Ce qui a déterminé l'abandon des figures d'animaux et, d'une façon générale, a progressivement éliminé ou rejeté au rang d'accessoires toutes les autres catégories de motifs, c'est l'importance acquise peu à peu par la représentation de l'homme. Rare dans les céramiques préhelléniques, elle se fait ensuite rapidement sa place, et elle ne tarde pas à devenir le sujet principal ou même unique de la décoration, jusqu'au moment où elle est mise de côté par les peintres hellénistiques. C'est cet emploi prédominant, durant sa plus belle période, de la figure humaine qui fait l'intérêt exceptionnel de la céramique grecque ; car, d'une part, c'est l'étude de l'homme qui a transformé les céramistes d'habiles artisans en véritables artistes en les amenant à se poser des problèmes et à concevoir des tableaux dont ni l'occasion ni l'idée ne se seraient autrement présentées à eux ; d'autre part, c'est grâce à la présence de personnages humains que le décor des vases n'est plus seulement pour nous une imagerie curieuse, mais une mine inépuisable de renseignements historiques. Il convient donc d'indiquer avec quelque détail les divers ordres de thèmes qui ont été traités.

Les figures isolées, telles qu'on les voit souvent, par exemple, dans les médaillons intérieurs des coupes ou sur les panses des amphores, sont moins fréquentes que les figures groupées soit par deux, soit par plus grand nombre, de manière à constituer une scène véritable. Ces scènes sont soit des représentations de la vie quotidienne, soit l'illustration d'épisodes mythologiques ou légendaires, soit

— de façon tout exceptionnelle — la reproduction de faits historiques.

Les céramistes athéniens se sont, de très bonne heure, essayés à peindre sur leurs vases les spectacles qu'ils voyaient autour d'eux. Les lamentations et les cortèges funèbres, les combats navals représentés sur les vases du Dipylon, sont parmi les plus anciens exemples de ce goût pour l'observation de la réalité, impatient de se manifester avant même que l'artiste soit devenu maître des principes élémentaires de composition et de dessin. Et voici maintenant, figures noires et figures rouges, tout le peuple d'Athènes et d'Attique qui surgit devant nous, saisi dans l'intimité, parfois indiscreète, de ses occupations journalières : c'est d'abord la rue avec son animation variée, des femmes qui vont à la fontaine et qui s'arrêtent pour causer, un fringant cavalier qui va prendre sa place dans quelque cortège, un beau mulet chargé d'un ballot, un paysan qui se rend au marché ; puis ce sont toutes les maisons, ateliers ou boutiques, qui, largement ouvertes sur la rue, semblent engager le passant à s'arrêter : magasin de poteries, échoppe de cordonnier, forge, fabrique de statues de bronze ou de vases peints ; le céramiste nous introduit jusque dans les établissements dont la porte n'est qu'entrebâillée, à l'école, à la clinique, dans les bains publics. Suivons-le maintenant en dehors de la ville ; les semailles, le labourage, la cueillette des olives, le charroi du vin et de l'huile, la rentrée des troupeaux, toute la vie du cultivateur, après celle de l'ouvrier, l'a intéressé par son pittoresque rustique ; il n'a pas pu résister non plus à l'attrait de représenter dans leur grâce aimable les jeux des enfants venus dans quelque tranquille faubourg installer leur escarpolette. Mais ce sont là les aspects extérieurs de l'Attique, tels qu'aurait

pu les voir un voyageur hâtif, un étranger de passage à Athènes ; nous pénétrons, grâce aux céramistes, dans les parties les plus secrètes de la maison, dans celles qui étaient réservées aux femmes. Dans le gynécée nous voyons la maîtresse de maison, seule ou entourée de ses filles et de ses servantes, filer, carder, tisser ; et, après avoir assisté à leurs occupations, il nous est loisible de les suivre à leur toilette, même de les apercevoir au moment où, dépouillées de tout vêtement, elles vont procéder à leurs ablutions. — Après le travail, les délassements et les plaisirs. Dans la journée, c'est la palestres, lieu de réunion non seulement des jeunes gens qui s'exercent, mais des hommes de tout âge qui viennent converser ; le soir, ce sont les banquets. Les images de la palestres et des banquets ont été reproduites à satiété par les peintres de vases ; nous pouvons accompagner le jeune Athénien depuis le moment où il entre dans la palestres jusqu'au moment où il en sort : la salle où il se déshabille, les exercices divers auxquels il se livre, lutte, course, saut, lancement du javelot ou du disque, la toilette qui précède et qui suit, les rencontres que fait le jeune homme, les rendez-vous qu'il donne à l'intérieur ou aux abords de la palestres, tout cela est figuré avec une verve amusante et sans cesse variée. Les scènes de banquet ne sont pas moins nombreuses, préparatifs du banquet, où l'on voit les serviteurs mélanger l'eau et le vin, surtout représentations du banquet lui-même. Les convives, la coupe en main, sont à demi-couchés sur leur lit ; de jeunes femmes, assises à côté d'eux, leur tiennent généralement compagnie ; musiciennes et danseuses, accessoires obligés de tout banquet convenable, ne sont pas non plus oubliées. Le céramiste n'hésite pas devant certains incidents grossiers, rappelant aux convives que leur capacité de boire n'est pas

infinie ; il nous fait encore assister à la fin tumultueuse et à la sortie du banquet, alors que, plus ou moins excités, les buveurs se répandent à travers la ville, se disputant bruyamment entre eux et cherchant querelle aux passants ; ou, nous amenant chez les jeunes personnes dont les charmes ont agrémenté le festin, il nous les montre se reposant entre elles et recevant leurs amis. — Et ce n'est pas seulement la vie laborieuse et la vie légère dont le spectacle a séduit les céramistes ; la vie familiale, dans ce qu'elle a de plus grave et de plus sérieux, ne les a pas moins inspirés. Dans des scènes de sacrifice nous voyons toute la famille réunie autour du foyer domestique ; ailleurs, c'est le départ du guerrier pour une expédition militaire, soit que, jeune soldat encore novice, on nous le montre passant son équipement avec l'aide de son père et de sa mère, soit que, hoplite mûri par l'âge, il donne, devant les femmes tout attristées de la maison, les derniers ordres à son écuyer. Les représentations relatives au mariage sont aussi fréquentes et font revivre les coutumes matrimoniales athéniennes : le cortège traditionnel qui amenait la fiancée à la maison de son époux, l'arrivée dans la chambre nuptiale, la réception du lendemain des noces. Enfin les cérémonies funéraires trouvent également sur les vases une émouvante illustration ; l'exposition du corps autour duquel les femmes font entendre les lamentations rituelles, le transport et la déposition au tombeau, les offrandes auprès de la stèle évoquent les phases douloureuses de l'existence. Ainsi, du berceau à la tombe, joies et souffrances, labeurs et plaisirs, occupations de la ville et de la campagne, nous voyons repasser devant nos yeux, grâce aux peintures de vases, toutes les étapes de la vie athénienne.

Mais le décorateur ne s'est pas contenté de reproduire

ce qu'il observait autour de lui. Les dieux et les héros, les personnages de la fable et de la légende, toutes ces créations qui ont enchanté l'imagination des Grecs et fourni la matière de leur littérature et de leur art, ont encore été représentés par le pinceau du céramiste ; et ces représentations, exécutées par des artisans de médiocre culture, ont l'intérêt de nous transmettre des formes populaires des légendes, non conservées par les œuvres littéraires, surtout de nous apprendre quelles légendes, à tel moment et dans telle localité, ont été le plus en faveur auprès du public de toutes classes qui constituait la clientèle des potiers. Tous les dieux ont été figurés sur les vases, aussi bien les dieux olympiens que les dieux infernaux ; mais, suivant les époques, la vogue s'est plus ou moins attachée à certains d'entre eux. Au VI^e et pendant la première partie du V^e siècle, ce sont les dieux au culte grave et austère, Zeus, Poséidon, Apollon, les déesses chastes, Athéna, patronne d'Athènes et comme telle particulièrement vénérée en Attique, Déméter, patronne d'Eleusis, Artémis, qui sont surtout représentés ; mais, dans la deuxième partie du V^e siècle, Aphrodite avec son gracieux cortège de nymphes et d'Éros prend une place prépondérante ; au IV^e siècle, dans les colonies grecques d'Italie, sous l'influence de certaines préoccupations religieuses, les souverains des enfers, Hadès et Perséphone, sont parmi les figures préférées des céramistes. Il est pourtant un dieu dont la popularité s'est toujours maintenue, c'est Dionysos. Dès le VI^e siècle ses compagnons et ses compagnes, les satyres et les ménades, promènent en son honneur, aux flancs des vases, la ronde endiablée de leurs ébats ; les aventures du dieu du vin, les occupations des satyres, leurs amusements comiques et, en général, fort inconvenants,

les danses des ménades entraînées par le délire bachique, ont fourni aux peintres un nombre infini de thèmes, où leur fantaisie a pu se déployer avec une entière liberté, soit qu'elle voulût faire naître les plaisanteries en représentant la pétulance avinée et l'excitation lubrique des satyres, soit qu'elle aimât mieux évoquer les aspects graves et mystérieux du culte dionysiaque en nous montrant les ménades en proie à l'extase divine. A la fin du v^e siècle le dieu s'assagit, et au iv^e il nous apparaît, souvent associé à Ariane, présidant à la célébration plus calme de son culte. — Plus encore que celle des dieux, l'histoire des héros a été exploitée par les céramistes ; et deux d'entre eux ont joui, spécialement à Athènes, de la faveur constante du public, Héraclès et Thésée. Les divers épisodes de leurs carrières ont été traités à maintes reprises, parfois avec une pointe d'humour où se trahit le sourire de l'Athénien, toujours épris de belles légendes alors même qu'il n'y croit plus guère. Parmi les aventures d'Héraclès, une des plus souvent reproduites est celle du héros rapportant le sanglier d'Erymanthe au grand émoi d'Eurysthée qui se réfugie dans un large pithos. De l'histoire de Thésée les céramistes ont particulièrement aimé le combat contre les Amazones et la lutte avec les Centaures, sujets qui leur donnaient l'occasion de montrer toute leur virtuosité, toute leur science du mouvement, dans des scènes à multiples personnages. — L'épopée et le drame offraient, eux aussi, une ample matière à illustration. C'est d'abord l'épopée qui a été mise à contribution. Beaucoup parmi les décorateurs de vases étaient sans doute des gens peu instruits, quelquefois même des étrangers, qui n'allaient pas directement demander leurs sujets à la lecture des poèmes homériques, mais l'Iliade et l'Odyssée tenaient une telle place dans l'éduca-

tion athénienne que la connaissance, au moins approximative, des principaux épisodes devait en être très répandue. D'autres épopées, moins célèbres, ont même été utilisées. C'est ainsi que les scènes essentielles de la guerre de Troie ont presque toutes été représentées par la peinture céramique : jugement de Paris, rapt d'Hélène, enlèvement de Briséis, combats et embuscades autour de la citadelle, suicide d'Ajax, mort d'Hector, funérailles de Patrocle, sac de la ville, etc. ; de même les aventures d'Ulysse et son retour à Ithaque. Parmi ces épisodes si différents, les uns émouvants et tragiques, d'autres tendres et gracieux, d'autres encore pittoresques ou amusants, chaque peintre pouvait choisir les scènes qui convenaient le mieux à son talent ; l'acheteur instruit trouvait plaisir à reconnaître, sur les vases qui garnissaient sa maison, le reflet des poèmes nationaux, l'enfant et l'ignorant s'initiaient ainsi par l'image aux grandes œuvres littéraires. — Le développement et la vogue des représentations théâtrales au v^e et au iv^e siècle crée une nouvelle source d'inspiration ; non seulement le céramiste reproduit les situations qui font l'objet du drame, mais une importante série de vases, principalement fabriqués dans l'Italie méridionale, nous le montre s'attachant à copier les costumes des acteurs et les dispositions matérielles de la scène ; personnages comiques, tragiques, satyriques ou même dithyrambiques, apparaissent avec le maillot, le masque, l'habillement somptueux ou grotesque dont ils étaient vêtus. L'intérêt du peintre pour les choses de théâtre est même si vif qu'il tient à montrer jusqu'aux coulisses et aux préparatifs des acteurs avant la représentation. — A côté de l'inspiration puisée aux sources littéraires, il faut placer celle qui est puisée aux sources artistiques. Les œuvres du

grand art, de la sculpture et surtout de la peinture, ont eu une profonde influence sur l'évolution du décor céramique; pour l'ornementation des beaux vases, les œuvres des peintres étaient, en effet, des modèles tout indiqués, d'autant plus qu'avant le IV^e siècle le coloris et le clair-obscur paraissent être subordonnés au dessin et jouer dans la peinture grecque un rôle très secondaire. La différence entre une composition céramique et un tableau ou une fresque était donc avant tout une différence de proportions, non de nature. De plus, lorsqu'il avait à exécuter un ensemble un peu compliqué ou à dessiner une attitude un peu difficile, le céramiste novateur, que les routines traditionnelles ne contentaient plus, devait tout naturellement demander la solution du problème aux tableaux exposés dans les temples, aux fresques qui décoraient les édifices publics ou les maisons riches d'Athènes. L'influence du grand art sur la peinture de vases était donc à la fois une influence générale, s'exprimant dans le choix et le style des sujets, et une influence précise et technique, se traduisant par l'emprunt de certains procédés. De rapprochements entre les vases et les textes anciens, on a conclu qu'au VI^e siècle l'invention des raccourcis par Cimon de Cléones, au V^e les progrès réalisés par Polygnote dans l'expression des sentiments et dans la perspective, avaient eu une répercussion immédiate dans les ateliers des potiers. Il est également vraisemblable que certaines compositions céramiques ou, tout au moins, certaines figures reproduisent simplement les créations de peintres réputés, mais il nous est impossible, en l'absence de tout monument de la peinture grecque, de préciser avec certitude. — Religion officielle, légende, littérature, art, fournissaient déjà un ample répertoire de sujets en dehors des spectacles

quotidiens de la vie. D'autres vases nous font pénétrer encore plus intimement dans le monde de formes et d'idées qui alimentent l'imagination populaire : ce sont ceux qui ont trait aux croyances religieuses non officielles. Les croyances populaires relatives aux enfers ne sont nulle part mieux illustrées que sur les lécythes funéraires attiques et sur les vases gréco-italiotes du IV^e siècle. Sur les premiers, nous pouvons suivre le mort jusqu'au moment où il prend place dans la barque de Charon ; la barque, la figure pensive du vieux nocher, les roseaux qui poussent dans le fleuve infernal, reproduisent les traits essentiels de la vision que suggérait à l'âme athénienne l'idée de la mort. Quant aux vases gréco-italiotes, ils représentent, groupés autour d'Hadès et de Perséphone, les personnages légendaires qui peuplaient les enfers, évocation du séjour final réservé à l'homme.

Enfin, une dernière catégorie de thèmes a été traitée par les peintres céramistes : les sujets historiques. Mais cette catégorie est très peu nombreuse ; la coupe qui représente le roi de Cyrène Arcesilas, l'amphore où est figuré Crésus sur le bûcher, le cratère d'Alcée et de Sapho sont les plus marquants parmi les rares vases qui nous ont conservé l'image de personnalités connues. Il faut y joindre quelques représentations de combats entre Grecs et Perses qui gardent le souvenir des longues luttes entre les deux peuples. Évidemment, c'est là tout un ordre d'idées qui est resté étranger aux préoccupations des décorateurs de vases ; les spectacles quotidiens de la cité, ses légendes et ses beaux contes, voilà quel était leur domaine. Ils se fussent estimés présomptueux de parler politique et ont laissé à la grande peinture l'honneur de commémorer les gloires nationales.

CHAPITRE II

LA FABRICATION DES VASES

Les procédés de fabrication des vases peints ont naturellement varié suivant les époques et les régions. Nous indiquerons, dans l'exposé historique, les caractéristiques essentielles de la technique de chaque série. Pour le moment nous nous contenterons de prendre un exemple typique en décrivant la fabrication des vases athéniens, à figures noires ou à figures rouges, de l'époque classique.

LE FAÇONNAGE. — La première opération consiste dans la préparation de l'argile. L'argile devait être débarrassée de toutes les matières étrangères, par exemple les petits cailloux, qu'elle contenait, de façon à acquérir une homogénéité et une plasticité parfaites. Nous ignorons quelle méthode l'on employait pour arriver à ce résultat ; peut-être était-ce le « marchage » qui consiste à fouler l'argile aux pieds pendant plusieurs heures dans un bassin rempli d'eau. Ensuite, pour aviver le ton rouge de la terre, on y mélangeait en plus ou moins grande quantité une substance colorante, l'ocre rouge de Céos.

Ainsi préparée, la pâte argileuse doit être façonnée. Pour cela, elle est portée sur le tour. Nous ne savons pas exactement comment était fait le tour athénien durant la plus belle période de l'industrie céramique ; car les quelques représentations de potiers travaillant au tour que nous

possédons se trouvent toutes sur des monuments de l'époque archaïque. Or, c'est une forme rudimentaire du tour que l'on y voit. Cet instrument y est réduit à un plateau adapté à un pivot vertical sur lequel il tourne ; le mouvement de rotation est imprimé au plateau soit par le potier lui-même, soit par un aide dont c'est la seule fonction. Mais il est vraisemblable que l'on a connu plus tard la forme actuelle, plus perfectionnée, qui est caractérisée par un deuxième plateau, disposé parallèlement et en dessous de celui sur lequel est placée l'argile. Un axe relie les deux plateaux de sorte que les mouvements de l'un et de l'autre sont solidaires. Le plateau inférieur est actionné par le pied de l'ouvrier, qui est ainsi absolument maître du mouvement tout en conservant la disposition de ses deux mains. Avec l'une d'elles, enfoncée dans la pâte, il donne aux parois de la poterie la courbure convenable, tandis qu'avec l'autre, munie d'un outil de bois, il égalise et polit l'extérieur. La masse d'argile, entraînée dans la rotation rapide du plateau, prend forme de vase en quelques instants, mais les pièces soignées, aux proportions harmonieuses, aux courbes impeccables, au pied et à l'embouchure ornés de moulures, exigeaient, en même temps que des qualités de goût, une dextérité que seule devait donner l'habitude. Les anses, fréquemment aussi le pied et le col, étaient façonnés séparément et fixés ensuite au vase avec de la barbotine, sorte de colle faite d'argile délayée dans de l'eau à laquelle on ajoutait un peu de gomme. Cette substance avait une grande force d'adhérence, et les vases antiques nous sont aussi souvent parvenus avec ces parties brisées que détachées.

C'est à ce moment que la poterie, encore tout humide, devait être séchée. C'est un problème de savoir si le séchage

s'effectuait en soumettant les pièces à un feu léger ou si l'on se contentait de les exposer au soleil. La seconde hypothèse paraît la plus vraisemblable, car il s'agissait de faire évaporer l'eau en surabondance dans la pâte et non d'obtenir une dessiccation complète. Une exposition de quelques jours à l'air devait suffire à ce résultat. La surface de la poterie était ensuite polie au moyen d'un morceau de bois ou de cuir, de façon à supprimer les aspérités qu'avait pu laisser le façonnage, et elle se trouvait prête à recevoir le décor peint.

Nous devons ici distinguer entre les deux techniques principalement employées dans les ateliers athéniens, la technique à figures noires et la technique à figures rouges. Dans la première, le décor est peint en noir sur le fond de l'argile, laissé à sa couleur naturelle ; dans la seconde, c'est le fond qui est peint en noir, et le décor, réservé, est de la couleur naturelle de l'argile. De cette différence fondamentale résulte, dans le détail, toute une série de divergences techniques.

TECHNIQUE DES FIGURES NOIRES. — Dans les vases un peu soignés le peintre n'exécute pas tout de suite la silhouette noire, mais il commence par une esquisse qui établit le contour des figures. Cette esquisse est, en général, tracée avec la couleur noire légèrement délayée et peut être, sur le moment, effacée d'un coup d'éponge si elle a besoin d'être rectifiée. C'est seulement lorsqu'il est satisfait de son esquisse que le céramiste, à l'aide d'un pinceau épais, en peint l'intérieur. Dans les silhouettes opaques ainsi obtenues, il indique ensuite les détails : yeux, bouche, muscles, plis des draperies, ou parfois souligne les contours au moyen d'incisions, pratiquées avec un burin, qui font

reparaître l'argile sous la couche de vernis. Il est probable qu'à ce moment-là a lieu une légère cuisson, après laquelle sont appliquées les couleurs de retouche. Ces couleurs qui se réduisent à deux : blanc et rouge violacé, sont posées par dessus le vernis noir, et elles sont destinées, en même temps qu'elles égaient l'aspect un peu sévère des figures, à en relever certains détails : vêtements, taches de la robe des animaux, etc. Après cette opération, il ne reste plus qu'à porter le vase au four.

Malgré les recherches techniques qui ont été faites, on n'est pas exactement fixé sur la nature des couleurs employées. En particulier le vernis noir lustré, qui est en usage dans les pays grecs dès l'époque du bronze et qui est caractéristique du décor des vases athéniens, n'a pu être reconstitué avec l'éclat métallique qui fait la beauté du vernis ancien. L'analyse chimique y a reconnu une substance minérale à laquelle étaient ajoutés de l'oxyde de fer, de la soude et une faible quantité de manganèse. Mais les essais de synthèse n'ont donné que des résultats peu satisfaisants, de sorte qu'on doit supposer l'existence de procédés de fabrication très spéciaux, qui se transmettaient par tradition dans les ateliers et qui semblent irrémédiablement perdus. Le rouge violacé est de l'ocre argileuse à laquelle était ajouté un peroxyde de fer. Quant au blanc, on a supposé que c'était du caolin, employé non pas à l'état vitreux, dont la réalisation exige des températures très supérieures aux températures obtenues dans les fours anciens, mais à l'état pulvérulent, sous la forme d'une sorte de bouillie.

Le four en usage dans l'antiquité est de type très simple. Il comprend un foyer, au dessus duquel est construite en briques la chambre de chauffe. Dans le radier de la chambre

de chauffe devaient être pratiqués des trous qui laissaient pénétrer la flamme. Une couche de terre, recouvrant le four, en conservait la chaleur. Il n'était pas possible d'atteindre avec ces fours de très hautes températures ; 900° à 950° paraissent avoir été la température courante. C'est ce qui explique que l'argile des vases antiques reste toujours tendre et garde une certaine porosité. Les poteries grecques rentrent toutes dans la catégorie que les céramistes modernes désignent sous le nom de pâtes tendres, et rien dans leur fabrication ne rappelle les grands feux de 1500° ou 2000° employés aujourd'hui dans l'industrie de la faïence et de la porcelaine.

Lorsque la poterie est cuite, on la sort du four. Mais il reste encore une opération, celle du glaçage. Pour aviver la teinte aussi bien du vernis noir que de l'argile rouge, on recouvre tout l'extérieur du vase d'un enduit lustré qui en monte uniformément le ton. La composition de cet enduit nous échappe ; mais il semble qu'il ait été appliqué en plongeant la pièce dans un bain. Le vase est alors terminé, et il n'y a plus qu'à le porter au magasin de vente ou à le remettre aux mains de l'exportateur, tout éclatant de fraîches couleurs.

TECHNIQUE DES FIGURES ROUGES. — Comme dans la technique à figures noires, le peintre commence par établir son esquisse ; mais, au lieu du pinceau, il se sert de la pointe sèche. Les incisions très fines ainsi obtenues ont l'avantage de ne jamais laisser qu'une trace appréciable seulement à un examen extrêmement minutieux. On cerne ensuite le contour incisé, avec un pinceau épais, d'une large bande noire. Ainsi est délimitée la figure dont il s'agit maintenant d'indiquer les détails. Ces détails ne peuvent naturellement être marqués par des incisions, qui ne seraient pas visibles ;

il faut donc recourir à la couleur. La couleur est appliquée à l'intérieur des figures soit par masses, par exemple pour la chevelure, soit en lignes plus ou moins déliées, destinées à noter en particulier la musculature du corps et les plis des draperies. La finesse de certaines de ces lignes a depuis longtemps excité l'admiration et l'étonnement des céramologues, et ils ont recherché de quel instrument s'étaient servis pour les tracer les peintres décorateurs. Peut-être était-ce un pinceau formé d'une unique soie de porc, longue et raide. Dans ces lignes très fines, le trait a souvent un léger relief, dû à l'emploi d'une couleur particulièrement épaisse, qui lui donne une netteté singulière. Quant aux couleurs de retouche, elles sont, pendant la première période de la fabrication à figures rouges, employées avec beaucoup plus de discrétion que dans la technique à figures noires. Le blanc devient rare ; le rouge violacé n'est conservé que pour quelques accessoires. Par contre, on apprend à donner à la couleur noire, en la délayant plus ou moins, des teintes variées ; les chevelures blondes, les traits jaune pâle qui indiquent souvent le modelé sont obtenus par ce procédé. Mais ce recul de la polychromie est suivi d'une recrudescence et, après cette première période, on ne voit pas seulement revenir en usage le rouge et surtout le blanc ; le bleu et l'or deviennent, eux aussi, d'un emploi fréquent.

Les figures complètement exécutées, on recouvrait de vernis noir le fond du vase avec un gros pinceau ou une brosse ; on l'envoyait au four, et il devait ensuite subir, comme les poteries à figures noires, l'opération du glaçage qui lui donnait son lustre définitif.

L'ATELIER. — L'ORGANISATION DU TRAVAIL. — Les décorateurs de vases ont, à plusieurs reprises, reproduit l'image

du potier à son travail, mais deux peintures ont un intérêt spécial parce qu'elles nous introduisent dans l'intérieur même d'un atelier, au milieu des ouvriers en pleine activité. L'une, à figures noires, représente la partie de l'atelier où a lieu la fabrication (fig. 36) ; il s'agit ici de grandes jarres, sorte de poterie assez grossière qui, le plus souvent, ne recevait pas de décoration peinte. Aussi voyons-nous le vase, d'abord façonné sur le tour, puis poli, être ensuite



Fig. 36. — La fabrication des vases.
(Scène peinte sur un vase du musée de Munich.)

directement porté au four. L'atelier que ce tableau nous met sous les yeux comprend sept personnes : un ouvrier travaillant au tour et son aide, un polisseur, un ouvrier affecté à l'entretien du foyer, et trois manœuvres occupés à transporter les pièces de l'un à l'autre. Gravement appuyé sur sa longue canne, le patron ou un contremaître surveille que tout se passe en ordre. La seconde des peintures en question, une peinture à figures rouges, nous amène dans l'atelier de décoration (fig. 37). C'est un travail beaucoup plus délicat qui se fait ici ; car il s'agit d'orne

de luxe, des cratères aux formes amples, des canthares aux anses élancées. Trois hommes et une femme sont absorbés dans cette opération. Le surveillant est remplacé par Athéna et deux Victoires qui viennent ceindre au front des bons travailleurs les couronnes dues à leur application.



Fig. 37. — La peinture des vases.

(Scène peinte sur un vase de la collection Caputi, à Ruvo.)

Les ouvriers qui sont représentés sur ce vase appartiennent certainement à une catégorie plus relevée que ceux du vase précédent ; ce ne sont pourtant pas encore les artistes auxquels était confiée l'exécution du décor à figures, car ils sont tous quatre occupés à l'ornementation des parties du vase : col, anses, bas de la panse, pour laquelle on se contente de motifs linéaires ou floraux. C'est après que ce décor accessoire sera terminé, lorsque seule restera à orner la zone réservée au sujet principal, que le vase passera aux mains de l'un des peintres chargés, dans la fabrique, de

l'exécution des scènes à personnages. Et il est probable que celui-ci se bornera à faire les figures et laissera à un subalterne le soin de brosser le fond noir. C'est donc le principe de la division du travail qui semble avoir régné dans les ateliers céramiques, du moins dans ceux qui étaient organisés en vue de la production des vases de prix ; la fabrication d'une poterie peinte était chose délicate dont les diverses étapes exigeaient des aptitudes, des talents divers. L'atelier devait par suite, en général, comporter un personnel assez nombreux ; une dizaine d'individus, manœuvres, ouvriers qualifiés, peintres, paraît un minimum qui était sans doute le plus souvent dépassé.

La vie commerciale et industrielle de l'Athènes antique se trouvait presque entièrement concentrée dans le quartier du Céramique qui s'étendait entre la pente Nord-Ouest de l'Acropole et la porte du Dipylon. Le nom même de ce quartier indique la place qu'y tenaient les fabriques de poterie. Les magasins de vente devaient s'ouvrir sur les rues les plus fréquentées, alors que les ateliers étaient peut-être installés en arrière dans les ruelles écartées. Cette région d'Athènes était certainement la partie la plus animée de la ville. Outre les oisifs qui se rassemblaient sur l'agora et les magistrats qui se rendaient aux monuments publics groupés dans les alentours, c'était par là que passaient la plupart des voyageurs ; il fallait traverser le Céramique pour gagner la porte du Dipylon où aboutissaient non seulement la route d'Eleusis, grande voie qui conduisait à la fois à Corinthe et dans le Péloponèse, à Thèbes et dans la Grèce centrale, mais aussi un embranchement de la route du Pirée où s'embarquaient tous ceux qui se rendaient dans les îles, dans les multiples petits ports du bassin égéen, dans les si nombreuses colonies d'outre-mer ; c'était égale-

ment ce chemin que suivaient les convois funèbres gagnant la nécropole aménagée hors les murs et, plusieurs fois par an, les processions des Dionysies, des Panathénées, des Mystères éleusiens. Les potiers, dans ce quartier, étaient donc particulièrement bien placés pour écouler leur marchandise, et les diverses maisons devaient rivaliser dans la beauté des étalages destinés à tenter les yeux des passants.

Nous connaissons les noms de plusieurs de ces maisons par les signatures que portent, au VI^e et au V^e siècle, un grand nombre de vases athéniens et qui en sont comme la marque de fabrique. Ces signatures et les formules suivant lesquelles elles sont rédigées ont été étudiées avec beaucoup de soin, et les résultats auxquels on est arrivé sont intéressants parce qu'ils nous renseignent sur les rapports du chef d'atelier et de ses collaborateurs. Il existe, en effet, quatre types différents de signatures : trois types comportent l'indication d'un seul nom, mais suivi de l'une des trois formules « a fait », « a peint », « a fait et a peint » ; le dernier type comporte l'indication de deux noms, suivis l'un du mot « a fait », l'autre du mot « a peint ». Il arrive parfois que le même nom se trouve employé tantôt avec la formule « a peint », tantôt avec la formule « a fait » ; d'autre part, ce ne sont pas toujours les mêmes artistes qui sont associés par les doubles signatures du quatrième type. Des rapprochements que l'on a faits en prenant pour point de départ les diverses inscriptions céramiques, on a conclu que la formule « a fait » devait désigner le chef d'atelier, la formule « a peint » le peintre décorateur. Lorsque le chef d'atelier signe seul, c'est ou bien que lui-même exécute en personne ou, tout au moins, dirige la peinture des vases fabriqués dans sa maison, ou bien que le peintre à son service

n'a pas une réputation suffisante pour que son nom mérite d'être mentionné ; lorsque chef d'atelier et peintre ont inscrit leurs noms côte à côte, c'est qu'une maison, elle-même bien achalandée, s'est assurée la collaboration d'un décorateur connu, et qu'elle a intérêt à faire savoir qu'il se trouve à son service ; lorsque la même personne signe « a fait et a peint », il est probable que le chef d'atelier, lui-même peintre en renom, tient à souligner le fait que le décor est de sa main ; enfin, lorsqu'on ne lit que la signature du peintre, on peut penser que ce dernier jouit d'une réputation personnelle supérieure à celle de la maison qui l'emploie et que, dans ces conditions, le fabricant juge inutile d'inscrire son propre nom sur la poterie. Les peintres qui avaient la faveur du public étaient donc des personnages fort importants, avec qui les maîtres-potiers étaient forcés de compter. Certains d'entre eux ont travaillé, successivement ou en même temps, pour plusieurs fabricants ; un décorateur à la mode devait être l'objet de sollicitations multiples et faire payer son concours en conséquence. Aussi les propriétaires d'ateliers paraissent-ils s'être arrangés pour ne s'adresser qu'exceptionnellement aux peintres haut cotés et pour aviser en général avec des collaborateurs plus modestes à l'ornementation de leurs poteries. Eux-mêmes ils se trouvaient sans doute rarement en mesure d'en exécuter le décor ; ce travail minutieux et délicat ne pouvait guère s'accorder avec les obligations variées d'un chef d'industrie absorbé à la fois par l'achat des matières premières, la surveillance des ouvriers, la réception des clients. Mais, avec du goût et quelque pratique du dessin, il leur était possible d'établir des esquisses plus ou moins poussées dont ils abandonnaient la reproduction à des ouvriers spécialistes, exécutants habiles mais sans préten-

tions à l'originalité de l'invention. C'est probablement ainsi qu'il faut, dans la majorité des cas, comprendre la formule : « un tel a fait », et c'est pourquoi elle est la plus fréquente : le propriétaire-directeur de la maison se considère comme l'unique auteur de la poterie, forme et peinture, parce que, sans peut-être y avoir touché, il en a inspiré, dirigé et contrôlé à la fois fabrication et décoration. Toutefois, le fait que le pinceau a été tenu, dans un atelier, par diverses mains, a souvent entraîné, dans le détail et dans le soin de l'exécution, des différences et des inégalités dont on a quelquefois exagéré l'importance et qui ne doivent pas faire oublier l'origine commune de tous les vases sortis de la même fabrique.

La même personne pouvait exercer successivement les métiers de peintre au service d'un maître-potier et de chef de fabrique. Tel est vraisemblablement le cas des individus aux noms de qui se trouvent accolées tantôt la formule « a fait », tantôt la formule « a peint ». En effet, l'installation et le fonctionnement d'un atelier, le lancement d'une raison sociale exigeaient des capitaux et des relations que tout le monde n'avait pas ; mais aussi, quelques prétentions que pût avoir un décorateur en vogue, la profession de maître-potier était autrement lucrative et considérée. On conçoit donc facilement que l'ambition d'un peintre de vases, lorsqu'il avait acquis une certaine renommée, pris l'habitude des affaires et réalisé quelques économies, fût d'acheter un atelier et de devenir patron. A son tour, il signait alors de la formule « a fait » et, se contentant de surveiller la marche générale de l'entreprise, confiait l'exécution du décor à des spécialistes.

CHAPITRE III

LA DESTINATION DES VASES

LE COMMERCE DES VASES. — Une fois achevé, le vase était mis en vente. Quelques textes, et surtout les inscriptions gravées sur certains exemplaires, nous donnent une idée des prix auxquels ils étaient livrés. Ces prix varient d'une obole (environ 0 fr. 15), qui représente la valeur d'un lécythe, vraisemblablement de petites dimensions, à quatre oboles, qui représentent celle d'un cratère. Malheureusement il est le plus souvent impossible de juger dans quelle mesure les inscriptions se rapportent aux poteries sur lesquelles elles sont incisées et, par suite, d'apprécier à quelle qualité de décor correspondent les prix indiqués. Le propriétaire d'une coupe, un certain Képhisophon, déclare, dans une inscription gravée sur le vase même, que celui qui viendrait à le briser aurait une drachme (environ un franc) à payer ; Aristophane, dans la Paix, parle d'urnes qui se vendent trois drachmes. Mais, dans l'un et l'autre cas, les chiffres donnés paraissent considérés comme supérieurs à la valeur normale des objets. On peut donc estimer qu'au ^v^e siècle, on pouvait se procurer pour quatre oboles à une drachme une coupe ou un cratère ornés d'un décor à figures de bonne exécution courante. Les prix de gros, auxquels paraissent se rapporter la plupart des inscriptions relevées sur les vases, comportaient naturellement une réduction sur les prix de détail. Quant aux vases ornés de

décors à multiples personnages, de conception vraiment originale et d'exécution impeccable, ils devaient atteindre des prix plus élevés. Mais, dans la foule des vases antiques, ce sont des exceptions. Car il ne faut pas oublier que les exemplaires exposés dans les musées d'Europe, provenant pour la plupart de collections formées en Italie, sont le résultat de triages successifs et représentent un niveau de fabrication sensiblement au dessus du niveau moyen ; c'est seulement en examinant l'intégralité des poteries découvertes, au cours d'une fouille scientifiquement conduite, en un endroit déterminé, qu'on peut évaluer la proportion des vases soignés et des vases communs et se rendre compte de la supériorité numérique de ces derniers. Les vases signés qui font l'orgueil de nos musées, les coupes d'Euphronios ou de Brygos, constituaient un article de luxe dont la vente eût été insuffisante à faire vivre une industrie ; ce sont les vases d'exécution commune ou moyenne, vendus pour les sommes modiques indiquées plus haut, qui ont dû rendre si prospère le commerce des poteries peintes. Pour apprécier à quoi répondaient ces sommes en réalité, on doit d'ailleurs se rappeler qu'au v^e siècle le salaire habituel d'un ouvrier est d'une drachme (six oboles) par jour. Le prix de quatre oboles à une drachme pour un cratère ou une coupe de qualité moyenne apparaît donc comme normal.

Les vases tout à fait communs étaient, pour la plupart, vendus sur place ou dans les régions avoisinantes, en particulier lorsque celles-ci étaient facilement accessibles aux cargaisons de marchandises fragiles ; c'est ainsi qu'on trouve des vases attiques, de fabrication très ordinaire, dans les Cyclades où ils pouvaient être transportés par mer à peu de frais. Quant aux vases de fabrication soi-

gnée et aux vases de luxe, ils étaient destinés autant à l'exportation qu'à la consommation locale. Tout d'abord les colonies continuaient fidèlement à se fournir aux fabriques métropolitaines et leur fournissaient un débouché tout trouvé, mais même chez les nations qui n'étaient pas de race hellène se trouvaient des amateurs de poteries de prix. Jusqu'à présent, les plus beaux vases grecs que nous possédions sont sortis des nécropoles d'Etrurie. Les Etrusques paraissent avoir eu un goût particulier pour les produits de l'industrie céramique grecque. Des marchands avisés, au courant de leurs dispositions, devaient venir rafler d'abord à Corinthe, puis au Céramique d'Athènes ce que les fabricants avaient de mieux et le leur revendre avec un bon bénéfice.

Parmi les vases expédiés ainsi vers les contrées lointaines pour être vendus soit aux colons disséminés dans tout le bassin méditerranéen, soit aux barbares épris d'articles grecs, les uns : coupes, cratères, œnochoés, s'en allaient vides, recherchés uniquement pour la souplesse de leur galbe et la finesse de leur décor. Mais d'autres n'étaient que les récipients des liquides qu'ils renfermaient et qui constituaient une denrée autrement précieuse que le vase. Les aryballes et autres petits vases à goulot étroit d'origine corinthienne que l'on trouve en si grand nombre en dehors de Corinthe, contenaient des parfums fabriqués dans cette ville ; en présentant ainsi leurs produits dans un flacon au décor attrayant, les industriels corinthiens pensaient séduire la clientèle qui, une fois le liquide épuisé, devait conserver ces jolis fioles et continuer à s'en servir, garnies peut-être d'un parfum moins fin, acheté par plus grande quantité. L'huile et le vin attiques remplissaient les amphores expédiées dans toutes les directions, et sans doute

réservait-on les plus belles aux crûs les plus estimés, aux huiles les plus onctueuses ; contenu et contenant étaient ainsi à l'unisson.

ROLE DES VASES DANS LA VIE GRECQUE. — L'industrie de la terre tient dans la vie moderne une bien moins grande place que dans la vie antique en raison du développement qu'ont pris l'industrie des métaux et celle du verre. Bien des ustensiles qui sont aujourd'hui en fer, en fer-blanc ou en verre, étaient autrefois en terre cuite. De là vient que, dans la Grèce ancienne, nous trouvons les productions de l'art céramique associées à presque tous les actes humains.

A la campagne, c'est dans de grandes jarres de terre, à moitié enfouies dans le sol, que le paysan conserve son huile, son vin, ses grains ; dans des jarres plus petites qu'il les transporte lorsqu'il va les vendre au marché. A la ville les récipients d'argile sont indispensables dans les boutiques de détaillants, où ils tiennent à la fois la place du bidon et de la bouteille. Mais il s'agit là de poteries communes, qui ne comportaient pas de décor. La poterie peinte n'est usitée dans le commerce que pour les denrées de luxe, parfums, vins fins, huile supérieure. C'est à la maison, dans le cercle de la vie intime et familiale, que nous la voyons surtout en usage. Dès ses premières années, le petit Grec s'amuse de vases d'argile où sont représentés les jeux de l'enfance, tasses minuscules où il peut donner à boire à sa poupée, cruches de modèle réduit bonnes à faire la dinette. Puis, jeune garçon, il va à la palestres où il se sert quotidiennement de l'aryballe ; après les exercices c'est en promenant sur sa peau le large rebord plat, destiné à étendre le liquide dont il s'est imprégné, qu'il se oint le corps d'huile et, lorsque le flacon est presque épuisé, il

le vide dans la paume de sa main afin d'utiliser le contenu jusqu'à la dernière goutte. L'aryballe est comme le symbole des exercices gymniques et l'attribut de l'âge où ils sont la principale occupation de la journée. Mais l'adolescent devient éphèbe ; lorsqu'il part en campagne, son compagnon indispensable est le cothon d'argile qui lui rend moins désagréables les eaux souvent malpropres où il est forcé de se désaltérer. C'est aussi vers cet âge que le Grec commence à prendre part aux banquets qui resteront, durant toute sa vie, une de ses grandes distractions. Ces réunions joyeuses rassemblent jeunes gens ou hommes faits pour boire et pour s'amuser. Dans ces occasions, le maître de maison ne devait pas manquer de sortir sa vaisselle peinte en l'honneur de ses hôtes ; pour les poteries destinées à paraître en ces circonstances, les représentations de banquets étaient une parure particulièrement appropriée, et c'est ce qui explique qu'elles aient une si grande place dans le répertoire de la décoration céramique. En effet, les vases les plus divers jouaient leur rôle dans le banquet ; les serviteurs commençaient par disposer un grand cratère, dans lequel se faisait le mélange de l'eau et du vin ; ce dernier était apporté du cellier dans les amphores où il avait été acheté ; quant à l'eau, on allait à la fontaine la chercher dans des hydries. Pendant la saison chaude, on plaçait dans le cratère un psycter rempli d'eau très fraîche destiné à abaisser la température du liquide. Les convives tiennent généralement de ces belles coupes à vasque plate qui sont peut-être les chefs-d'œuvre de la céramique athénienne ; quelquefois elles sont remplacées par des phiales sans pied ou par des skyphos, vases moins élégants, mais plus solides ; lorsqu'on ne boit pas, les vases sont placés sur les tables basses disposées à côté de chaque lit.

Le service est confié à de jeunes garçons qui prennent les vases des convives et les remplissent au cratère avec un kyathos, ou bien, y puisant avec une œnochoé, vont, au signal des buveurs, remplir dans leurs mains les coupes vides. On conçoit quel thème de plaisanteries ce devait être pour tous de retrouver peinte sur les vases dont ils se servaient l'image du banquet, de ses préparatifs, de ses plaisirs de toutes sortes, de se comparer aux figures qu'ils avaient sous les yeux et de chercher dans ces scènes, d'une gaieté souvent fort libre, un encouragement à jouir de l'heure présente.

En temps ordinaire les coupes restaient accrochées au mur de la maison. On les avait ainsi sous la main en cas de besoin, et elles constituaient un ornement dont la présence et souvent le décor évoquaient les parties de fête.

Dans la vie plus retirée de la jeune fille, le vase peint ne tient pas moins de place que dans celle de son frère. Est-elle à sa toilette : c'est dans un alabastré qu'elle prend l'essence odoriférante dont elle se parfume, dans une pyxis qu'elle puise le fard dont elle relève son teint. Veut-elle se parer pour recevoir ses amies : c'est encore dans une pyxis qu'elle a soigné ses bijoux et tous ses trésors de jeune fille. Elle a de bonne heure appris à porter dans une hydrie en équilibre sur sa tête l'eau nécessaire aux usages domestiques ; et, dans les longues séances de travail qui occupent au gynécée une bonne partie du temps, c'est sur un épinétron d'argile qu'elle tord le fil destiné à tisser l'étoffe des vêtements familiaux. Vient le moment du mariage : il n'est pas étonnant que les gracieuses figures peintes, qui ont été les intimes témoins de ses coquetteries et de son labeur, aient une place d'honneur à cette cérémonie. La coutume voulait qu'avant d'entrer dans la maison de son époux, la

fiancée prît un bain. dont l'eau, puisée à une source sacrée, lui était apportée par des enfants ses plus proches parents. La tradition avait également fixé le type de vase dans lequel était censé contenu ce bain : c'était la loutrophore. Aussi la voit-on, portée par des amies de la fiancée, dans le cortège qui l'accompagne à sa nouvelle demeure. Le lendemain matin, c'est également dans un vase dont le type est fixé par la tradition, une sorte de cratère à pied élancé, que l'on dépose derrière la porte de sa chambre le déjeuner préparé à l'intention du jeune couple. Sur un exemplaire de cette sorte, on voit une femme gardant un enfant sous les regards affectueux de son époux, image de bonheur domestique que le vase était chargé de présenter, dès leur réveil, aux nouveaux mariés. Aussi, dans la réception qui a lieu le matin et où les amies de la jeune femme viennent lui apporter leurs félicitations et leurs cadeaux, on voit parfois figurer la loutrophore et le cratère à pied élancé. Maintenant, ils ne contiennent plus que des fleurs, des branches de feuillage ; leur rôle est terminé, mais, gardés à la maison, ils resteront pour les époux un souvenir de leurs noces.

Désormais, le vase peint ne cesse pas d'être associé à la vie familiale. Lorsque le père fait une libation à l'autel domestique, il verse le vin de l'œnochoé dans une phiale ou dans une coupe, qu'il répand ensuite pour les dieux. Ainsi, dans toutes les circonstances graves, donnant lieu à des cérémonies intimes, en particulier lors des naissances, on retrouve le vase peint. Veut-on faire une offrande à une divinité : c'est très souvent encore un vase peint qu'on lui consacre. Dans plusieurs sanctuaires on a découvert des accumulations de poteries dont la présence ne peut s'expliquer que si elles ont été apportées comme offrandes. D'ail-

leurs, des inscriptions dédicatoires, gravées ou peintes sur de nombreux fragments, ne laissent aucun doute à cet égard. Les poteries dont on faisait ainsi hommage aux dieux, c'étaient des poteries neuves, acquises tout exprès, mais aussi, plus encore peut-être, des poteries usagées. Le don d'un objet familier avait un caractère intime qui paraissait devoir toucher particulièrement la divinité.

Dans la mort même les vases jouent un rôle. A Athènes, au moment de l'exposition du corps, qui suit immédiatement le décès, on dépose auprès du lit funèbre des lécythes remplis de parfums dont les émanations se répandent autour du cadavre ; après les obsèques, d'autres lécythes, placés sur les degrés de la stèle qui est élevée sur la tombe ou suspendus avec des bandelettes, parfument les abords du lieu où repose le mort. Tous ces usages nous sont bien connus par les vases eux-mêmes qui étaient employés en ces circonstances et dont le décor, toujours approprié à la destination spéciale de la poterie, représente les diverses étapes des cérémonies funéraires. Quelquefois même c'est une poterie qui tient la place de la stèle ; à Athènes, les sépultures des jeunes gens et des jeunes filles morts avant le mariage sont surmontées d'une loutrophore, évocation mélancolique du cortège nuptial qui n'a pas été formé en leur honneur. Plus anciennement, les vases de très grande taille, tels que les cratères trouvés dans la nécropole athénienne du Dipylon, étaient plantés sur la tombe ; et ils n'y servaient pas seulement de monuments commémoratifs dont les figures rappelaient parfois les fonctions exercées par le mort, ils étaient aussi destinés à recevoir les libations qui, versées dans le vase, s'écoulaient ensuite dans la terre par le fond percé d'un trou ou même complètement ouvert. Dans les cimetières à incinération, les cendres du défunt sont souvent

enfermées dans une poterie peinte ; et les corps d'enfants qui, même là où l'on pratiquait l'incinération, n'étaient en général pas brûlés, avaient fréquemment comme dernière demeure une grande jarre à figures.

Enfin, dans la tombe elle-même, les compagnons inséparables du Grec, c'étaient encore des vases peints. La richesse des mobiliers funéraires a varié suivant les époques et la situation des défunts, mais il n'est guère de tombes où l'on ne trouve des poteries ; parfois très modestes, comme ceux qui les ont données, elles restent le touchant témoignage de la sollicitude des vivants à l'égard des morts. Le sens qu'on attribuait à ces offrandes a naturellement évolué avec les conceptions de l'existence d'outre-tombe. D'abord remplies d'aliments, de parfums, destinées, dans la pensée des donateurs, à être effectivement utilisées par l'âme errant autour de la sépulture, leur dépôt a fini par n'être plus qu'une coutume pieuse. En enterrant avec le mort quelques-uns des objets dont il s'était servi, dont peut-être il avait particulièrement apprécié la forme et le décor, il semblait qu'on lui rendit moins complète la séparation d'avec les jouissances terrestres.

En examinant dans nos musées certains vases, véritables œuvres d'art aux parois délicates, aux figures minutieusement exécutées, on est parfois tenté de penser qu'ils n'ont jamais eu d'autre emploi que d'être ainsi, en guise de curiosités, exposés sur une étagère. On voit qu'il n'en est rien. A part quelques exemplaires d'une minceur extrême, par exemple les coupes à fond blanc, ou certains vases monumentaux de l'Italie méridionale, on peut dire que tous les vases grecs ont servi, au moins une fois. Même les grandes coupes athéniennes, dont le pied et les anses nous semblent si fragiles et la large vasque plate si peu pratique, ont paru

dans les banquets ; les peintures dont elles sont décorées nous les montrent maniées par les convives avec un sans-gêne qui ferait la terreur d'un conservateur de musée. Sans doute, dans toutes les circonstances que nous avons indiquées, tout le monde n'utilisait pas des vases peints ; dans les familles tout à fait pauvres, l'hydrie où l'on allait chercher l'eau, le skyphos où l'on buvait, étaient probablement de terre grossière et sans décor. Mais les maisons où il n'y avait aucun vase peint ont dû être rares. Surtout pour les types de petites dimensions (coupes, lécythes), le grand nombre d'exemplaires, parfois ornés avec une telle hâte qu'il est difficile de reconnaître la nature des motifs, amène nécessairement à supposer une fabrication considérable d'articles à très bon marché, accessibles à tout le monde. Dans les familles aisées une bonne partie de la vaisselle devait être peinte ; celle qui était d'usage quotidien appartenait sans doute à cette catégorie de vases dont les figures sans originalité, d'exécution pourtant assez habile, donnent l'impression d'être exécutées en séries par des ouvriers entraînés, mais visant plutôt à la rapidité qu'à la qualité de la production. Dans la Grèce ancienne, particulièrement à Athènes, un vase peint n'est pas plus un luxe que de nos jours un bol ou une assiette à dessins imprimés.

Avant de devenir des objets de musée, les vases peints ont donc passé par bien des mains. Aucune autre catégorie de monuments n'a été mêlée de si près à la vie familière ; aucune ne nous met en contact aussi immédiat avec l'humanité antique. Ces coupes, aujourd'hui soigneusement enfermées dans des vitrines, ont figuré dans des banquets bruyants ; des lèvres avides de vin et de plaisirs se sont posées sur leurs bords. Ces hydries ont pesé sur l'épaule ou la tête des jeunes filles, remplies de l'eau néces-

saire aux besoins du ménage. Ces lécythes étaient auprès du lit pendant la lamentation funèbre ; ils ont été placés dans la tombe par des mains tremblantes. Émotions, passions, travaux quotidiens, dont les vases peints ont été les instruments ou les témoins, quelque chose de tous ceux qui les ont maniés paraît rester accroché à leurs parois, d'où se dégage l'attrait du passé disparu et toujours vivant.

DEUXIÈME PARTIE

Depuis le début de l'époque du bronze jusqu'au 11^e siècle avant J.-C., la fabrication des vases peints a joui dans les pays helléniques d'une grande prospérité, et même après cette date elle s'est prolongée, jusque sous l'empire romain, dans celle des vases à reliefs. Aucune autre branche de l'industrie ou de l'art ne présente une pareille continuité et ne reflète avec autant d'exactitude dans son évolution le développement général de la civilisation grecque. Aussi pouvons-nous adopter pour cet exposé historique les grandes divisions généralement appliquées à l'étude de l'histoire ou de la littérature. Après un premier chapitre sur la céramique à l'époque préhellénique, nous examinerons successivement la poterie peinte des époques dites homérique, archaïque, athénienne et hellénistique ; nous passerons ensuite aux vases à reliefs, et terminerons par quelques mots sur les vases-statuette. Nous aurons ainsi l'occasion de faire connaître, depuis ses origines jusqu'à sa disparition, les aspects essentiels d'une des créations les plus originales de l'esprit grec.

CHAPITRE PREMIER

ÉPOQUE PRÉHELLENIQUE

On donne le nom d'époque préhellénique à la période antérieure à la formation de la race grecque, issue des mouvements de peuples dont la fin se place aux environs du x^e siècle et coïncide avec l'apparition du fer. Cette période représente donc l'époque néolithique, l'époque du cuivre et celle du bronze. Mais, comme des restes certains de l'âge néolithique ne nous ont été conservés qu'en Crète, on peut dire que, dans l'ensemble des pays grecs, elle correspond aux âges du cuivre et du bronze, c'est-à-dire, approximativement, au III^e et au II^e millénaire avant l'ère chrétienne.

Pendant ce laps de temps la Crète est, dans le bassin égéen, la région où se développe la civilisation la plus brillante, et celle aussi où l'industrie de la poterie peinte est le plus prospère. Mais, en dehors de la Crète, la région formée par les Cyclades et les côtes voisines d'Argolide et d'Attique, d'une part, la Grèce centrale et septentrionale, d'autre part, possèdent, elles aussi, des ateliers où l'on ne se borne pas à la fabrication des vases communs. Chacune de ces régions : Crète, monde insulaire, Grèce du centre et du nord, voit naître et évoluer, à l'époque préhellénique, une conception particulière du décor céramique. Les séries qui en proviennent forment donc tout naturellement trois catégories distinctes.

CRÈTE. — Pour la beauté et l'intensité de la production la Crète l'emporte de beaucoup sur les autres régions. La fabrication de la poterie peinte n'y commence qu'à l'époque du cuivre, mais auparavant, pendant la période néolithique dont d'épais dépôts de tessons nous attestent l'importance, le goût de la céramique ornée se manifeste dans le tracé de lignes incisées, remplies d'une matière blanche, ou dans un polissage soigneux, qui donne à la surface un beau ton noir lustré. On a réparti l'ensemble des poteries crétoises des époques du cuivre et du bronze en trois grands groupes, auxquels on a donné les noms de minoen primitif, minoen moyen et minoen récent.

Le groupe *minoen primitif*, dont la fabrication se prolonge durant presque tout le III^e millénaire, comprend des vases d'une grande variété de formes, mais dont le décor reste toujours très simple; des triangles, des zigzags, des figures rectilignes élémentaires, ou, en fait de motifs curvilignes, des cercles, des signes en S, constituent l'essentiel du répertoire décoratif, qui reste donc strictement géométrique. Ce décor est peint tantôt en noir sur fond blanc et tantôt en blanc sur fond noir. On voit donc, dès ce moment, apparaître les deux procédés qui ne cesseront pas d'être en usage pendant toute la durée de l'industrie céramique. C'est pendant cette période du minoen primitif que le tour semble avoir été inventé; l'habitude de façonner les poteries à la main n'en persista pas moins quelque temps, concurremment avec l'emploi du tour.

Le groupe *minoen moyen*, que l'on peut approximativement dater de 2100 à 1600, marque un progrès très sensible. Les potiers acquièrent une grande habileté technique et fabriquent des vases remarquables par la finesse de l'argile, l'élégance du galbe, souvent imité de modèles métalli-

ques, la minceur des parois. La gamme des couleurs s'enrichit considérablement : le blanc, le noir, plusieurs tons rouges différents (orange, brun, vermillon) sont employés pour peindre le décor sur un fond qui tantôt conserve la couleur claire de l'argile, tantôt, et plus souvent, est recou-



Fig. 38. — Vase de style minoen moyen trouvé à Cnossos (Crète).
(Musée de Candie.)

vert d'un engobe noir. Les motifs, eux aussi, deviennent beaucoup plus variés ; aux motifs linéaires s'ajoutent des motifs tirés du règne végétal, tels que la tige ou la feuille, ou même du règne animal, tels que le poisson, le poulpe, le coquillage. Mais ces motifs ne sont pas traités pour eux-mêmes, avec la seule préoccupation de reproduire exacte-

ment les modèles naturels. Leurs formes sont adaptées à la fonction décorative qui leur est dévolue, et les teintes conventionnelles qu'ils reçoivent sont aussi celles qui s'accordent le mieux avec l'ensemble coloré que constitue le vase. Ce n'est que tout à fait à la fin du minoen moyen qu'apparaît le goût pour la représentation exacte des êtres naturels. La rigoureuse stylisation à laquelle, pendant la



Fig. 39. — Vase de style minoen moyen trouvé à Kamarès (Crète).
(Musée de Candie.)

plus grande partie de cette période, sont soumis animaux et plantes, paraît, en effet, moins provenir d'une incapacité à reproduire la nature que d'habitudes d'esprit qui font trouver un plus grand plaisir à des combinaisons artificielles de couleurs et de lignes qu'au rendu sincère de la vie. Les deux vases fig. 38 et 39 permettent de bien apprécier les éléments caractéristiques de ce style ; dans le vase fig. 38 le décor est composé de lignes curvilignes où s'intercalent des feuilles stylisées, soit isolées, soit groupées

en bouquets. Cet ensemble, dont les diverses parties sont agencées avec beaucoup de goût de façon à s'adapter à la forme du vase, s'enlève en blanc sur fond noir, mais on a teinté en rouge quelques parties du décor qui, disposées autour d'un motif central, sont destinées à faire ressortir l'ordonnance savamment symétrique de l'ornementation. C'est le même principe qui a présidé à la décoration du

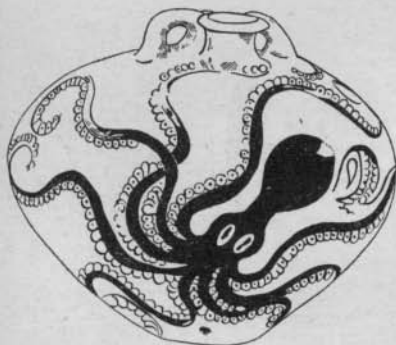


Fig. 40. — Vase de style minoen récent, 1^{re} période, trouvé à Gournia (Crète). (Musée de Candie).

vase fig. 39, mais ici il est appliqué à un motif animal, à un poulpe. Les diverses parties de la bête ont été schématisées et ressemblent bien plutôt à un simple jeu de lignes qu'à un être vivant ; de même, les couleurs sont réparties avec la seule préoccupation de mettre en lumière la structure du motif, les six bras rayonnant au-

tour du corps du poulpe. Car le peintre a poussé si loin l'absence de scrupules à l'égard du modèle qu'il n'a pas craint de donner à l'animal deux bras de moins qu'il n'en a dans la réalité. Harmonie des lignes et des couleurs : il ne s'est pas proposé autre chose, et il a d'ailleurs parfaitement atteint le but qu'il s'était proposé.

La période du *minoén récent*, qui dure jusqu'à la fin de l'époque du bronze, inaugure un style tout nouveau. Pour

saisir la différence entre ce style et la conception décorative du minoen moyen, il suffit de comparer au vase de la fig. 39 le vase reproduit fig. 40. Ils représentent l'un et l'autre le même animal ; mais les élégances linéaires et la polychromie conventionnelle du minoen moyen ne suffisent plus au peintre minoen récent. Ce qui lui plaît, à lui, c'est l'observation et la représentation de la nature. Au milieu d'un paysage marin, peuplé d'algues, de coraux, d'oursins, il lance un poulpe aux yeux béants, aux huit longs bras tentaculaires, hérissés de ventouses, se tordant dans toutes les directions. L'habileté à adapter le motif à la forme de la poterie n'est pas moindre que précédemment, mais ici elle n'exclut pas une vision réaliste et vivante, pleine de fraîcheur et de grâce, des animaux et des plantes. Un très grand progrès est également réalisé avec la composition par zones horizontales qui permet de distinguer nettement les parties du vase et de donner à chacune d'elles

le décor approprié. Dans le vase fig. 41 on admire l'art avec lequel les motifs sont agencés ; les parties supérieure et inférieure de la poterie sont séparées par une bande noire ; la partie supérieure, qui doit porter le motif principal, forme un seul champ sur lequel sont peints des motifs d'un caractère naturaliste : têtes de taureaux aux



Fig. 41. — Vase de style minoen récent, 1^{re} période, trouvé à Psira (Crète). (Musée de Candie.)

longues cornes, dont le peintre a animé la sécheresse héraldique en notant avec soin les oreilles dressées, les gros yeux à fleur de tête, le détail des petits poils pressés; branches garnies de feuilles et de baies qui s'élèvent, souples et flexibles. C'est dans cette partie du vase, destinée à appeler l'attention, que le céramiste a déployé toute sa science. La partie inférieure est ornée tout différemment; elle est partagée en trois zones horizontales, comprenant des motifs géométriques, cercles concentriques, spirales, auxquels sont associées des rosaces et des feuilles traitées décorativement. La simplicité voulue de cette partie, le caractère avant tout linéaire de son ornementation, font ressortir l'art plus raffiné de la partie supérieure. Les couleurs en usage sont moins variées qu'au temps du moyen minoen; le décor est généralement peint en noir sur fond clair, quelquefois en blanc sur fond noir, mais il est fait assez souvent un emploi simultané des deux techniques qui rompt très heureusement l'uniformité de teinte de la poterie.

Cette première période du minoen récent a vu sortir des chefs-d'œuvre des ateliers crétois, mais à la veine naturaliste qui la caractérise succède un style purement décoratif. Dans la deuxième période du minoen récent les éléments de l'ornementation restent les mêmes; ce sont toujours des animaux marins, des végétaux, mais traités dans un tout autre esprit; le peintre ne cherche pas à rendre le plus exactement possible les objets qu'il a sous les yeux, mais il les stylise, c'est-à-dire qu'il les réduit à leurs éléments essentiels et qu'à ces éléments essentiels il impose des formes régulières établies en vue d'obtenir le maximum d'effet décoratif et l'appropriation la plus adéquate à l'espace qu'il s'agit d'orne. Les céramistes crétois font,

d'ailleurs, preuve de beaucoup de goût ; et, si l'on regrette la spontanéité d'inspiration des peintres minoens récents de la première période, on ne peut que rendre hommage à l'habileté non moindre avec laquelle leurs successeurs ont pratiqué des méthodes différentes. Les grandes amphores à décoration végétale (fig. 42) sont les échantillons les plus

typiques de la céramique minoenne récente de la seconde période. Ici la plante n'apparaît pas comme une chose délicate et frêle, qui ondule au souffle du vent ; elle se dresse ferme et raide, supportant une grande fleur de convention dont les étamines se déploient en éventail entre deux pétales enroulés en spirales. Rien ne reste plus, dans cette image, de ce qui fait le charme vivant de la plante, mais on ne pouvait concevoir forme mieux adaptée au galbe de la poterie. Ces tiges qui sortent, minces, du sol, puis se renflent, et enfin s'ouvrent toutes larges en se couronnant d'un dia-

dème d'étaminés, sont particulièrement bien choisies pour accompagner la courbe de ces amphores qui, étroites à la base, s'épanouissent comme un calice de fleur, atteignant leur plus grand diamètre à la hauteur justement où les fleurs peintes se déploient dans toute leur ampleur. Au



Fig. 42. — Vase de style minoen récent, II^{me} période, trouvé à Cnossos (Crète). (Musée de Candie.)

point de vue technique, il faut remarquer la rareté du décor blanc sur fond noir et de la polychromie.

La même technique reste en usage pendant la troisième et dernière période minoenne récente, qui marque le déclin définitif de la fabrication crétoise. Sur les vases appartenant à ce groupe, le répertoire des motifs est plus varié; outre les éléments linéaires, des végétaux et des animaux marins, il comporte aussi des oiseaux (fig. 43), exceptionnellement des quadrupèdes. Mais le décor est exécuté avec beaucoup moins de soin, les motifs tirés de la nature stylisés avec beaucoup moins d'art que dans la période précédente. Cette dégénérescence de l'industrie céramique correspond à l'appauvrissement de l'île, probablement bouleversée par des invasions étrangères. Si l'on fabrique toujours



Fig. 43. — Vase de style minoen récent, III^{me} période, trouvé à Phaistos (Crète). (Musée de Candie.)

beaucoup de vases peints, la plupart donnent l'impression d'un travail rapide, où les préoccupations artistiques, la recherche des combinaisons nouvelles ne tiennent plus qu'une place secondaire.

Le style minoen récent de la troisième période est souvent désigné sous le nom de style *mycénien*, parce que les pre-

mière partie de ce groupe, le répertoire des motifs est plus varié; outre les éléments linéaires, des végétaux et des animaux marins, il comporte aussi des oiseaux (fig. 43), exceptionnellement des quadrupèdes. Mais le décor est exécuté avec beaucoup moins de soin, les motifs tirés de la nature stylisés avec beaucoup moins d'art que dans la période précédente. Cette dégénérescence de l'industrie céramique correspond à l'appauvrissement de l'île, probablement bouleversée par des invasions étrangères. Si l'on fabrique toujours

miers vases de cette catégorie ont été trouvés à Mycènes et qu'on a d'abord cru ce style originaire d'Argolide. C'est seulement grâce aux découvertes faites postérieurement qu'on a reconnu dans le style mycénien l'aboutissement d'une longue évolution de l'industrie céramique dont la Crète avait été le théâtre. Il est curieux de constater que cette troisième période minoenne récente, période de pleine décadence pour la céramique crétoise, est aussi celle où l'on voit ses procédés techniques et son style décoratif se répandre hors de Crète et être adoptés dans toute la partie méridionale du bassin égéen. Il est probable que ce phénomène est dû aux mouvements de peuples qui se produisent à la fin de l'époque du bronze et qui provoquent l'émigration d'une partie de la population crétoise. Celle-ci se répand dans les régions avoisinant la grande île, Sud et Est du Péloponèse, Rhodes et Sud-Ouest de l'Asie-Mineure, jusqu'à Chypre, et y introduit les méthodes en usage dans les ateliers crétois. Ainsi s'explique qu'à ce moment l'on voit se créer en dehors de la Crète, en particulier en Argolide, à Rhodes et à Chypre, des centres importants de fabrication de vases appartenant au troisième style minoen récent ou style mycénien ; et la production de ces ateliers récemment établis est souvent supérieure à celle des ateliers crétois contemporains.

CYCLADES, ARGOLIDE, ATTIQUE. — Bien que, dans le détail, on relève des différences entre la production céramique des Cyclades et celle des côtes voisines d'Argolide et d'Attique, elles présentent des caractères communs qui permettent de les réunir en un seul groupe. Pendant la plus grande partie de l'époque du bronze ce sont les ateliers des îles qui sont les plus prospères, et ce n'est qu'à la fin

de cette époque, au moment de la diffusion du style mycénien, que les ateliers de la Grèce continentale commencent, eux aussi, à déployer une véritable activité. Dans les îles et sur les côtes de Grèce, comme en Crète, la céramique incisée précède la céramique peinte ; mais ici elle reste pendant beaucoup plus longtemps en usage et ne disparaît qu'à la fin du III^e millénaire ; dans certaines îles, comme à Syra, et pour certaines sortes de vases, l'emploi du décor incisé persiste même jusque dans le cours du II^e millénaire. On voit ensuite apparaître une poterie à décor peint géométrique, mais très différente, au point de vue technique, de la poterie crétoise. En effet, alors qu'en Crète le noir adopté pour le tracé des motifs est un beau vernis lustré, la couleur ordinaire des potiers des Cyclades est une couleur mate. Ce style géométrique à couleur mate est répandu dans toutes les îles ainsi qu'en Argolide, à Corinthe, en Attique ; mais, tandis que, dans ces dernières régions, le décor ne comporte généralement que des éléments linéaires très simples, il est plus compliqué dans les Cyclades ; non seulement les motifs linéaires y sont plus variés, mais le peintre représente également des oiseaux et même des hommes, dont il schématise les formes de façon à donner, autant que possible, à chaque partie du corps l'aspect d'une figure géométrique.

La poterie géométrique à peinture mate représente, dans les Cyclades et sur les côtes voisines, la production purement indigène et, dans les Cyclades au moins, la fabrication s'en maintient jusqu'à la fin de l'époque du bronze. Mais, en même temps, on voit, sous l'influence de la céramique crétoise, exportée dans tout le bassin égéen à partir de la période minoenne moyenne, se former un style inspiré des belles créations des peintres crétois. Cette influence se fait principalement sentir au moment où, avec le style

naturaliste de la première période minoenne récente, l'art crétois atteint son apogée. Milo et Théra, les îles les plus méridionales de l'Archipel, se mettent alors à l'école de la Crète et sans doute, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par

le vase fig. 44, qui est un des meilleurs échantillons de la céramique mérienne, la poterie n'atteint pas dans les îles l'élégance de galbe, ni le décor la souplesse et la fraîcheur des céramiques crétoises ; le dessin de la plante et de la fleur reste encore très schématique ; pourtant, dans le port du roseau légèrement incliné, dans le mouvement sinueux de la tige de la tulipe, dans le jeu des éta-



Fig. 44. — Vase de l'époque préhellénique, trouvé à Milo (Cyclades). (Musée de Milo.)

mines, se reconnaissent une étude sincère du végétal et l'aptitude à en rendre les aspects essentiels.

Les bouleversements de la fin de l'époque du bronze empêchent le style insulaire de se développer dans ce sens. Le troisième style minoen récent, répandu hors de Crète dans les conditions que nous avons indiquées, trouve en Argolide un terrain particulièrement favorable ; la production

des poteries de ce style y devient extrêmement active, et les ateliers argiens exportent à leur tour en Attique, dans les Cyclades, en dehors même du bassin égéen. Ce qui assure le succès de ces ateliers, c'est qu'ils fabriquent à la fois une poterie très simple, ornée de spirales, de végétaux et d'animaux marins stylisés exécutés à la hâte, séduisante pourtant par l'excellence de la technique, l'éclat du vernis noir, le polissage de la surface (fig. 45), et une poterie dont les exemplaires sont de plus grandes dimensions et portent un décor plus savant. Sur cette deuxième catégorie de vases sont parfois peints des motifs à peu près inconnus en Crète, par exemple les taureaux paissant, et sur toute



Fig. 45. — Vase de style mycénien, trouvé à Égine. (Musée d'Athènes.)

une série de vases mycé-

niens d'Argolide apparaissent même les figures humaines. Ainsi, en passant sur le continent, le troisième style minoen récent évolue dans le sens d'une représentation plus complète des êtres animés. Il en est de même à Chypre où il prend une forme spéciale, caractérisée à la fois par la fréquence des taureaux, des chevaux, de l'homme, et l'exécution singulièrement maladroite du décor.

GRÈCE DU CENTRE ET DU NORD. — Pendant la première partie de l'époque du bronze (qui est en réalité, dans le

Nord de la Grèce, une époque énéolithique), la Grèce centrale et septentrionale : Béotie, Phocide, Thessalie, reste à l'écart de la civilisation qui se développe dans la partie Sud du bassin égéen et voit se développer une céramique qui diffère complètement des céramiques insulaire et crétoise et se rapproche plutôt des céramiques balkaniques, telles qu'elles nous sont connues par les trouvailles de Bosnie et de Bessarabie. Les deux variétés les plus répandues en sont la variété à décor rouge sur blanc, dans

laquelle les dessins, généralement rectilignes, sont peints en rouge sur un beau fond blanc (fig. 46), et la variété dite de Dimini, où le décor, plus riche et plus complexe, comprend des méandres, des cer-

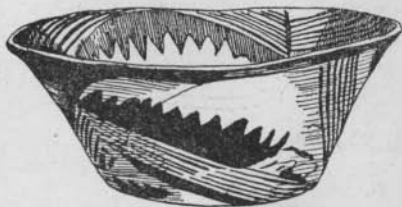


Fig. 46. — Vase de l'époque préhellénique, trouvé à Tsangli (Thessalie). (Musée de Volo.)

cles, des spirales, peints en noir sur fond jaune ou rouge (fig. 47). La perfection technique de ces poteries, la sûreté avec laquelle sont tracés les ornements, donnent une haute idée de l'art des fabricants béotiens et thessaliens à l'époque correspondant à peu près au minoen primitif et au minoen moyen. On est d'autant plus surpris de voir cette céramique si soignée disparaître sans laisser de trace et céder la place aux poteries monochromes qui restent en usage, concurremment avec les poteries d'imitation crétoise, pendant toute la seconde partie de l'époque du bronze. En effet, au temps du premier style minoen récent, des

relations régulières s'établissent entre les provinces du Sud et du Nord de la Grèce; et, si la Thessalie ne subit jamais fortement l'action des ateliers méridionaux, à partir de ce moment les influences crétoises pénètrent en Béotie où elles aboutissent, à la fin de l'époque du bronze, à l'adoption, dans les fabriques locales, du style mycénien.



Fig. 47. — Vase de l'époque préhellénique, trouvé à Dimini (Thessalie). (Musée d'Athènes.)

A la fin de la période préhellénique le style mycénien, sous la forme soit de vases importés, soit de vases produits sur place, est donc répandu dans toutes les parties de la Grèce où l'on a

le goût de la poterie peinte. La beauté du vernis, la variété des motifs, l'aisance un peu banale de l'exécution, la grâce des types de vases, ont conquis partout la faveur du public; et, si la fabrication de la poterie géométrique persiste encore dans certaines régions, c'est sans doute en qualité d'article économique, nécessaire pour satisfaire les demandes de la clientèle modeste.

CHAPITRE II

ÉPOQUE HOMÉRIQUE

Les mouvements de peuples dont la Grèce est le théâtre à la fin de l'époque du bronze avaient eu d'abord pour résultat la diffusion du troisième style minoen récent; au terme de l'époque mycénienne ils entraînent, dans des circonstances qu'il nous est impossible de déterminer, la disparition de la civilisation et de l'art qui venaient d'avoir un si brillant épanouissement et à qui leur expansion semblait devoir assurer un renouveau de vie. C'est le début d'une période que l'on a souvent appelée le moyen âge grec et qui, comme le moyen âge occidental, paraît marquer en toutes choses un recommencement. Architecture, peinture, industrie de la pierre et de la terre : tout ce qui avait fait, surtout en Crète, l'éclat des siècles précédents, tombe en une brusque décadence ; seule la métallurgie, avec la découverte du travail du fer, réalise un progrès riche de conséquences. Cette période couvre approximativement les X^e, IX^e et VIII^e siècles et, comme la civilisation que suggèrent les documents archéologiques paraît correspondre à la civilisation décrite dans l'Iliade et dans l'Odyssée, on peut la désigner sous le nom d'époque homérique.

La céramique de l'époque homérique est caractérisée par l'emploi exclusif du style géométrique. Ce style géométrique est le dérivé direct du style géométrique de l'époque du bronze, mais complètement transformé, tant au point

de vue technique qu'au point de vue décoratif, par l'adoption de certains procédés en usage dans les ateliers minoens. Au point de vue technique, à la couleur mate précédemment usitée par les fabricants de vases géométriques, est substitué le vernis lustré des céramiques mycéniennes. Charmé par l'aspect brillant de cette belle substance, le peintre l'emploie sans aucune couleur de retouche, dessinant les figures soit en silhouettes opaques soit en silhouettes rayées. Au point de vue décoratif la composition acquiert une rigueur et une tenue comparables seulement à celles du premier style minoen récent; toute la surface du vase est partagée en zones horizontales plus ou moins larges dans lesquelles sont disposés les motifs, et la répartition de ceux-ci sur ses différentes parties est soigneusement étudiée. — D'autre part, le répertoire ornemental s'enrichit considérablement; des combinaisons linéaires extrêmement variées, aussi bien curvilignes que rectilignes, sont inventées; les êtres animés, oiseaux, quadrupèdes, hommes, sont fréquemment reproduits. De véritables scènes, à multiples personnages, sont représentées; mais, quelque intérêt que révèlent ces scènes pour l'observation de la nature, le peintre reste toujours fidèle à cette schématisation des formes vivantes qui tend à faire des corps un ensemble de figures géométriques. La tête est un cercle flanqué d'une excroissance figurant le nez et posé sur une ligne verticale figurant le cou; le buste est un triangle; les bras, des lignes formant au coude un angle vif et se bifurquant à leur extrémité pour représenter les doigts; les jambes, des barres noires, au contour légèrement sinueux. Les animaux, chevaux, bouquetins, volatiles, sont soumis à la même schématisation. C'est cette déformation systématique des êtres, jointe à l'emploi

prépondérant des motifs linéaires, qui a valu par excellence à cette conception du décor céramique le nom de style géométrique.

Le style géométrique est répandu, de façon générale, dans tous les ateliers grecs de céramique peinte ; de Laconie jusqu'en Thessalie, de Phocide et de Béotie jusqu'à Rhodes et en Ionie, il est partout pratiqué aux IX^e et VIII^e siècles. Mais, dans chaque région, il présente un aspect particulier ; c'est ainsi que, dans les Cyclades, en Laconie, en Béotie, le vase est en général recouvert d'un engobe blanc sur lequel sont tracés les motifs, tandis qu'en Attique et à Rhodes, la décoration est directement peinte sur le fond d'argile. Dans certaines régions le vase tout entier, de la base à l'embouchure, est orné, alors que, dans d'autres, le décor est limité à l'épaule et au col. Certains ateliers font un grand usage de la figure humaine ; d'autres, au contraire, paraissent préférer un répertoire avant tout linéaire.

Les amphores de Théra (fig. 48), dont le décor, princi-



Fig. 48. — Amphore de style géométrique, trouvée à Théra (Cyclades). (Paris, Bibliothèque Nationale.)

palement composé de cercles, de méandres, de triangles, descend rarement au-dessous de l'épaule, sont les meilleurs types de vases géométriques sur lesquels l'ornementation peinte, bien qu'appliquée avec beaucoup de soin, tient une place secondaire. Discrètement réservée à la partie supérieure, formée de motifs habilement ordonnés, dont l'ensemble satisfait l'œil sans qu'aucun accapare l'attention, elle empêche que les parois trop nues de la poterie donnent une impression de monotonie et, en dégageant tout le bas du vase, en étoffant le haut, assure plus de légèreté au contour de la panse, plus d'ampleur à celui du col et de l'épaule. Le rôle de la peinture, dans une pièce de ce genre, est donc strictement décoratif; elle complète la poterie, elle en fait valoir les mérites, sans offrir, considérée en elle-même, un véritable intérêt.



Fig. 49. — Amphore de style géométrique, trouvée au Céramique, à Athènes. (Musée d'Athènes.)

La céramique attique nous présente, au contraire, les premiers exemples de la tendance qui sera caractéristique

de son évolution ultérieure et en vertu de laquelle la peinture vise à ne pas être seulement décorative, mais à devenir par elle-même, en dehors de toute appropriation à la poterie, un sujet d'intérêt. Les vases trouvés dans la nécropole athénienne du Céramique sont les plus beaux échantillons du style géométrique. Ils sont d'abord remarquables par leur taille ; ces cratères, ces amphores, dont la hauteur atteint jusqu'à 1 m. 75, témoignent par leurs dimensions de la maîtrise technique des ateliers attiques. Ils le sont ensuite par la richesse de l'ornementation ; très souvent, même dans les grands vases, la surface est presque entièrement couverte de motifs. La fig. 49 peut donner une idée du parti que le céramiste a tiré d'un répertoire linéaire au premier abord assez pauvre ; il a su varier les formes des motifs, en particulier celles du méandre, qui est un des éléments favoris du décor et dont l'exemplaire reproduit



Fig. 50. — Fragment de vase de style géométrique, trouvé au Céramique, à Athènes. (Musée du Louvre.)

fig. 49 ne présente pas moins de quatre types différents ; il a su les agencer habilement, de manière que l'accumulation n'engendre ni confusion ni lourdeur. Mais ce qui, dans le vase attique, fait le principal attrait du décor, ce sont les figures d'animaux, très souvent les scènes à personnages, qui ornent les zones les plus en vue. Les scènes à personnages constituent la grande nouveauté de cette céramique. Nulle part ailleurs on ne se risque à représenter des tableaux aussi compliqués que les expositions du corps, les convois funèbres ou les batailles navales (fig. 50), qui sont

les thèmes le plus fréquemment traités. Pour apprécier à leur valeur ces compositions, il faut les rapprocher des vases contemporains à décor purement linéaire et des céramiques préhelléniques, où la figure humaine n'apparaît qu'exceptionnellement. On se rend compte alors de la nouveauté que représente l'idée de donner sur la poterie une place importante à l'image de la vie humaine. Sans doute, les vases géométriques athéniens ne peuvent supporter la comparaison, pour la grâce des motifs, pour l'élégance du dessin, pour le charme des couleurs, avec les beaux vases minoens ; ils donnent l'impression de produits barbares à côté des créations d'un art raffiné. Mais, à les examiner de plus près, à suivre, dans le détail de ces petites figures d'une inexpérience enfantine, l'effort du peintre pour représenter les spectacles offerts à sa vue, on est frappé de ce que cette céramique révèle de curiosité ingénieuse et d'esprit de recherche. Les céramistes athéniens de cette époque ont été présomptueux ; ils se sont attaqués à des sujets au-dessus de leur capacité, auxquels ils étaient insuffisamment préparés ; mais ils ont été les premiers à faire de l'homme, représenté dans ses occupations multiples, le centre du décor céramique. La suite de l'histoire de la poterie peinte nous montrera tout ce que leurs premiers essais, si défectueux, renfermaient de fécond.

CHAPITRE III

ÉPOQUE ARCHAÏQUE

Le VII^e et le VI^e siècle, que nous réunissons sous le nom d'époque archaïque, sont pour la plupart des cités grecques une période de grande expansion économique. Non seulement les régions voisines de la mer Egée, mais les contrées les plus reculées du monde ancien, côtes du Pont Euxin ou rivages occidentaux de la Méditerranée, reçoivent les colons hellènes qui sont venus fonder, au milieu des populations indigènes, des comptoirs d'importation et d'exportation. En outre, des relations actives s'établissent entre les villes grecques, d'une part, les états asiatiques et l'Égypte, d'autre part. Les Grecs voyagent dans ces contrées, y trafiquent, s'y installent souvent à demeure ; de leur côté, les étrangers, spécialement les Phéniciens, entretiennent avec la Grèce des rapports de plus en plus fréquents. Le résultat de ce déploiement d'activité est à la fois un élargissement de l'horizon intellectuel et un accroissement de la production. Le contact avec des pays de très ancienne civilisation fut pour les Grecs, curieux de toutes choses, une source perpétuelle de révélations et d'admiration ; ils font connaissance avec un art en pleine possession de tous ses moyens, sachant donner de la nature une représentation souple, nuancée, vivante, employant un répertoire varié de motifs décoratifs végétaux et animaux, et se mettent à l'école de ces œuvres si supérieures aux leurs ;

les céramistes en particulier empruntent de nombreux motifs à l'Égypte et à l'Assyrie. A ce renouvellement de l'inspiration correspond une augmentation considérable des débouchés ; toutes ces colonies dispersées autour de la Méditerranée sont riches, prospères, et réclament à la métropole des vases peints tant pour elles-mêmes que pour les indigènes dont elles fournissent les marchés. Ainsi à la vie diminuée, ralentie, de l'époque homérique, succède une période de création intense.

Pendant cette période c'est dans les villes d'Ionie, à Corinthe et à Athènes, que les ateliers céramiques sont le plus actifs. Au VII^e siècle les villes d'Ionie, dont la plus puissante est Milet, et Corinthe, points de départ de nombreuses colonies, maîtresses des voies commerciales du Pont-Euxin, de l'Adriatique, de la mer Tyrrhénienne, en relations constantes d'affaires avec la Phénicie, l'Égypte, l'intérieur de l'Asie mineure, ont une production bien plus importante qu'Athènes, mais, au VI^e siècle, les ateliers attiques se développent à leur tour, trouvent des débouchés avantageux à l'étranger, spécialement en Etrurie, et acquièrent une maîtrise technique et artistique qui en assure partout la supériorité.

On donne de façon générale aux céramiques du VII^e siècle le nom de céramiques orientalisantes, parce que c'est sous l'influence des arts orientaux, principalement de l'art phénicien, que le style géométrique se transforme. Au VI^e siècle l'évolution commencée sous cette influence est à peu près terminée, et le style grec classique constitué dans sa forme archaïque ; c'est l'époque des céramiques à figures noires, ainsi dénommées d'après le procédé presque partout en usage. Nous commencerons par étudier la céramique athénienne, où l'on peut suivre mieux que dans

toute autre l'évolution continue du style; nous examinerons ensuite rapidement les céramiques d'Ionie et de Corinthe.

ATTIQUE. — Comment, au contact des styles orientaux, le style géométrique s'assouplit, perd peu à peu sa raideur, tandis que le



répertoire décoratif s'enrichit, c'est ce que montre un groupe de vases qui paraît appartenir à la première partie du VII^e siècle et dont un des échantillons les plus caractéristiques est l'hydrie trouvée à Analatos, dans les environs d'Athènes (fig. 51). L'ordonnance générale y est

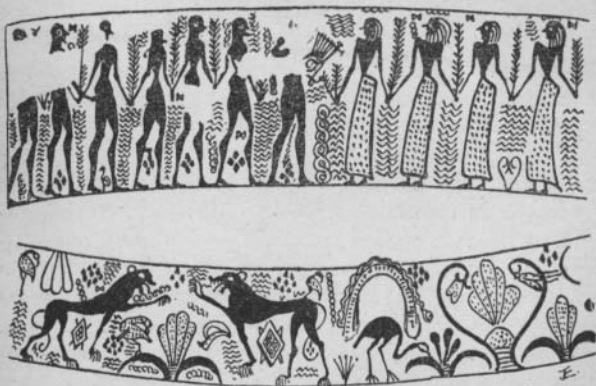


Fig. 51. — Hydrie attique de style orientalisant, trouvée à Analatos (environs d'Athènes). (Musée d'Athènes.)

la même que dans la série géométrique ; les motifs sont disposés dans des zones horizontales qui couvrent la surface entière du vase. Trois de ces zones, ornées de figures humaines ou animales, sont particulièrement intéressantes, parce qu'elles résument les diverses étapes de la transformation du style. La zone de la partie inférieure de la panse comprend une suite de quadrupèdes paissant, de type exactement semblable à ceux des vases du Céramique. Le chœur de personnages masculins et féminins peint sur la col reproduit, dans l'ensemble, des figures des mêmes vases. Mais déjà dans cette zone se reconnaissent des éléments étrangers au style géométrique : le corps des hommes est moins rigoureusement rectiligne ; la torsade qui sépare le chœur féminin et le chœur masculin est un motif courant dans l'art asiatique ; l'oiseau à longues pattes et à long cou, que l'on voit entre les jambes d'un des danseurs, est peint en silhouette claire, technique auparavant inusitée. Enfin la troisième zone, celle qui entoure la panse à la hauteur des anses, est conçue suivant les principes nouveaux ; si les deux fauves et l'échassier placé sous l'anse sont encore en silhouette opaque, la disposition héraldique des animaux, de chaque côté d'un motif végétal est imitée de l'art asiatique, l'attitude si naturelle de l'oiseau en train de picorer dans une plante est inspirée par l'art égyptien ; de même, les oiseaux peints en silhouette claire qui retournent la tête, les fleurs de lotus largement ouvertes, les combinaisons de palmettes et de spirales, sont autant d'apparitions caractéristiques du style orientalisant. La maladresse même avec laquelle ces motifs sont dessinés, la façon parfois étrange dont ils sont disposés, témoignent de l'inexpérience du céramiste dans le

manièrement de ce genre de décor, dont animaux et végétaux constituent les éléments essentiels.

Il est probable que, s'il eût persisté dans cette voie, le potier athénien y eût conquis la même maîtrise que le potier ionien. Mais elle était contraire à son génie, au goût prononcé qu'il avait déjà manifesté pour la représentation de la figure humaine. Aussi l'abandonne-t-il très vite, mais non sans conserver le bénéfice de cette pratique du style orientalisant. Comparons, par exemple, l'amphore de Nétos (fig. 52), vase de la seconde partie du VII^e siècle, aux derniers vases géométriques ; les formes des êtres vivants, hommes et animaux, tout en gardant encore beaucoup de raideur et une allure pour ainsi dire mécanique, ont complètement dépouillé le parti-pris de schématisation géométrique ; les oiseaux, les fleurs de lotus, les palmettes, les spirales, si fort appréciés des potiers orientalisants jouent toujours un rôle dans la décoration du vase, mais un rôle secondaire ; la première place revient à la représentation d'une action humaine. Et voici qui est



Fig. 52. — Amphore attique de style archaïque, trouvée à Athènes. (Musée d'Athènes.)

nouveau dans la céramique grecque : l'action peinte sur le vase n'est pas une scène de la vie réelle, c'est une scène de la légende: dans le tableau du col, Héraclès tuant le centaure Nétos (ou Nessos), dans celui de la panse, les Gorgones fuyant devant Persée. On sent ici l'influence du milieu où a vécu le fabricant. A cette époque, le goût pour les récits épiques paraît se développer particulièrement à Athènes ; les potiers, eux aussi, prennent intérêt à ces récits, et l'idée leur vient tout naturellement, pour attirer la clientèle, de peindre sur leurs vases ces personnages dont les aventures passionnent le public athénien. Pour permettre à l'acheteur de reconnaître sans difficulté le sujet de la représentation, ils prennent même souvent soin d'inscrire les noms à côté des personnages. On remarque de plus sur l'amphore de Nétos deux innovations techniques : la première est l'usage de l'incision, c'est-à-dire du trait tracé avec une pointe sèche qui fait apparaître sous le vernis noir la couleur naturelle de l'argile ; le céramiste devient, en effet, plus difficile et ne se contente plus d'une simple silhouette noire ; il tient à indiquer les détails, détails du visage, détails de la musculature, et emprunte, vraisemblablement à ses confrères corinthiens qui l'ont eux-mêmes emprunté à l'art du métal, ce procédé simple et rapide, sinon très élégant. La seconde innovation est l'emploi d'une couleur rouge lie-de-vin qui, posée en particulier sur les vêtements, introduit dans la décoration céramique un précieux élément de gaieté et de variété. Enfin, à côté de la composition par zones, est usité le système de composition dit en métope, où le sujet est contenu dans un cadre à peu près carré. Ce système a l'avantage d'amener le peintre à resserrer son tableau et à en accentuer ainsi le caractère

dramatique, tandis que, dans l'ordonnance par zones, la composition a une tendance à se relâcher, les figures à s'aligner simplement les unes à la suite des autres.



Fig. 53. — Cratère attique à figures noires, dit vase François, trouvé en Etrurie. (Musée de Florence.)

A quelle habileté sont rapidement parvenus les céramistes athéniens, nous nous en rendons compte par le célèbre cratère du musée de Florence, fabriqué par *Ergo-*

timos et peint par *Klitias*, que l'on désigne sous le nom de vase François (fig. 53) et qui appartient à la première partie du VI^e siècle. Aucune poterie grecque n'a été décorée avec un soin plus minutieux et n'offre un pareil ensemble de représentations. Le nombre des figures humaines ou animales atteint près de 250, celui des inscriptions 128. Du pied jusqu'à la lèvre et jusqu'au plat des anses, toute la surface est couverte de motifs, la plupart tirés de la légende héroïque. La zone inférieure, ornée d'arêtes rayonnantes, et celle, placée au-dessus, qui contient des sphinx, des combinaisons de palmettes et de lotus, des fauves dévorant des cerfs, sont les deux seules parties du vase qui ne soient pas consacrées à l'illustration d'un thème épique. Autour du pied se déroule l'amusant combat des grues et des Pygmées ; sur la panse, au-dessous de l'attache des anses, d'une part un épisode troyen : Achille surprenant Troïlos et Polyxène à la fontaine, de l'autre le retour d'Héphaïstos dans l'Olympe ; sur l'épaule, le cortège des dieux se rendant aux noces de Thétis et de Pélée ; dans les deux registres du rebord, les jeux funèbres en l'honneur de Patrocle, le combat des centaures et des Lapithes, la chasse du sanglier de Calydon, et la danse de Thésée autour de l'autel d'Apollon Délien. Ce sont là des sujets de caractères bien différents ; le peintre a pu y prouver la variété de ses aptitudes en nous montrant tantôt la solennité des cortèges olympiens tantôt la course rapide des chars, l'agitation de la chasse ou du combat. Au point de vue technique, on remarque l'emploi de la couleur blanche, employée en particulier pour les chairs des femmes et dont l'usage, d'ailleurs introduit un peu auparavant, sera désormais de règle dans la céramique à figures noires. Lorsqu'on examine dans le détail ces composi-

tions, on est frappé avant tout de deux points : d'une part, l'effort fait par le céramiste pour observer et pour rendre la nature ; malgré la raideur archaïque que gardent encore toutes ces figures, elles sont d'un mouvement très juste ; le port des animaux, les gestes des personnages sont bien saisis ; ce ne sont pas des types tout faits, des types traditionnels que le peintre s'est contenté de répéter, il a essayé de reproduire avec sincérité ce qu'il avait vu. D'autre part, l'exécution est d'une conscience dont on se rend d'autant mieux compte qu'on étudie de plus près le monument ; les moindres détails des vêtements, des sièges, des harnais, ont été l'objet d'une étude attentive. Ce réalisme et cette conscience, ce sont les qualités qui ont fait la supériorité de tout l'art attique ; il est intéressant de constater que, dès ce moment, l'activité des artisans du Céramique en est pénétrée. C'est à peu près l'époque où s'élèvent les temples en tuf de l'Acropole, celle où Solon formule les lois qui resteront la base de la législation athénienne et compose les vers qui sont la première œuvre littéraire attique. Dans tous les domaines nous assistons donc à l'éclosion du génie athénien, déjà doué de ses caractères essentiels.

La fabrication des vases à figures noires se continue très activement jusqu'à la fin du VI^e siècle. Comme types de cette fabrication, au moment où elle atteint son apogée, nous prendrons une amphore d'Exékias et une coupe d'Anaclès. Nous ne possédons d'Exékias qu'un petit nombre de vases signés, mais la perfection de ses poteries nous est un sûr garant de l'importance qu'a dû posséder l'atelier de ce maître. La pièce qui permet le mieux d'apprécier son talent est l'amphore du Vatican où se voient Achille et Ajax jouant aux dés (fig. 54) : les deux héros, assis en face l'un de l'autre sur des escabeaux, suivent anxieuse-

ment les dés qu'ils viennent de jeter sur le meuble massif qui leur sert de table. Achille annonce : quatre, Ajax : trois. L'artiste ne sait pas encore donner une expression



Fig. 54. — Amphore attique à figures noires, signée d'Exékias, trouvée en Etrurie. (Musée du Vatican.)

au regard, à la physionomie, mais il s'est attaché à rendre par le geste, par toute l'attitude, l'attention passionnée des deux guerriers qui, entre deux combats, sans même poser leurs lances, se délassent en faisant rouler les dés. On admirera aussi la précision méticuleuse avec laquelle sont traités en particulier les broderies des manteaux et le décor des boucliers. On sent dans le minutieux travail des incisions l'œuvre d'un artiste amoureux de la perfection, difficile à contenter. Le revers est occupé par un tableau d'un détail moins étu-

dié, mais d'une belle tenue : le départ de Castor. — Les peintres à figures noires ont, en effet, une préférence marquée pour les scènes mythologiques et traitent beaucoup plus rarement les scènes de genre. Les coupes,

dont la fabrication se développe à cette époque à côté de celles des grands vases, nous en offrent pourtant d'intéressants exemples. La coupe d'*Anaclès* (fig. 55) est un type excellent de cette catégorie céramique ; le pied est haut, la vasque profonde, le décor d'une sobriété qui en fait mieux ressortir la rare qualité : de larges bandes noires, à l'attache des anses un mince rinceau terminé par une pal-



Fig. 55. — Coupe attique à figures noires, signée d'Anaclès.
(Paris, Collection Morin.)

mette, la signature du potier à mi-hauteur de la vasque, et au-dessus, sur le rebord, une biche qui lèche une de ses pattes de derrière. Tout l'intérêt du vase est dans la beauté de la matière et dans la grâce vivante, exprimée en quelques lignes, de ce tableau entrevu au hasard de quelque excursion et retenu par une mémoire d'artiste.

Quelque remarquables que soient les pièces sorties des ateliers à figures noires, les moyens d'expression dont dis-

pose cette technique sont assez limités. Dans la deuxième partie du VI^e siècle les progrès de la peinture et de la sculpture rendent le public plus difficile ; la figure noire ne satisfait plus la clientèle des potiers ; ceux-ci cherchent autre chose. Les vases signés de *Nicosthénès* nous font connaître les tentatives d'un fabricant ingénieux pour renouveler ce vieux procédé. Il essaie de divers moyens. Voici, par exemple, une œnochoé du Louvre (fig. 56) : les figures, Athéna en face d'Héraclès et d'Hermès, sont peintes sur une couverte blanche ; le col est orné d'une tête en relief. Il use largement des couleurs, du blanc en particulier. Dans la coupe du Louvre représentant des bateaux en mer (fig. 57), il fait un emploi savant du trait en relief, c'est-à-dire de ces lignes légèrement saillantes, d'une netteté remarquable, qui sont obtenues en se servant d'un pinceau très délié



Fig. 56. — Œnochoé attique à figures noires, signée de Nicosthénès. (Musée du Louvre.)

et d'un vernis noir très épais. Il invente un type d'amphore à anses plates et à baguettes saillantes entourant la panse qui paraît inspiré de modèles métalliques. Sa recherche inlassable se porte à la fois sur la technique de

décor, sur la forme de la poterie, sur le choix des sujets. Enfin, il finit par trouver le procédé qui sera définitivement adopté et qui consiste à renverser les valeurs relatives du décor et du fond, à peindre en clair sur sombre au lieu de peindre en sombre sur clair. Une amphore du Louvre,

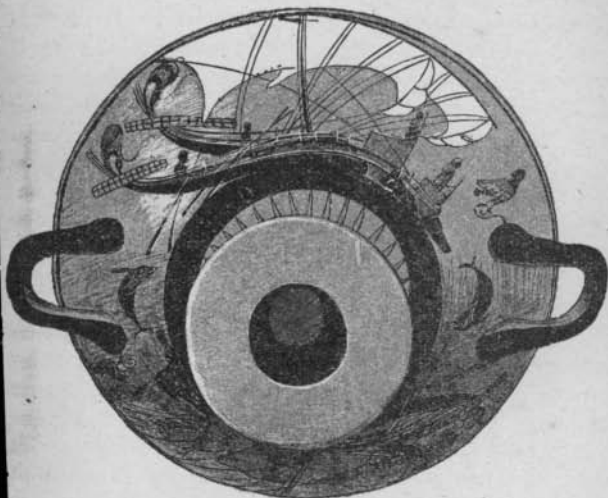


Fig. 57. — Coupe attique à figures noires signée de Nicosthénès.
(Musée du Louvre.)

avec une femme peinte en blanc par dessus le fond noir, montre par quelle voie il est arrivé à la formule de la figure rouge : recouvrir tout le champ de vernis noir, mais en réservant la place prévue pour le décor qui se détache ainsi sur le fond sombre dans la teinte claire de l'argile. Les quelques peintures de Nicosthénès exécutées suivant

ce procédé révèlent l'inexpérience inhérente à de premiers essais ; la technique qui allait permettre le merveilleux développement de la céramique athénienne au v^e siècle n'en était pas moins créée.

IONIE. — L'Ionie avait, de par sa situation géographique, des rapports beaucoup plus étroits que l'Attique avec le monde oriental ; limitrophe de la Lydie, elle était par là en relations constantes avec l'intérieur de l'Asie mineure dont elle se trouvait être le débouché maritime ; elle l'était aussi avec l'Égypte au devant de laquelle l'île de Rhodes semble s'avancer. Ainsi s'explique que la céramique ionienne soit bien plus pénétrée d'influence orientale que la céramique attique et que, jusqu'à la fin de son développement, pendant tout le vi^e siècle, elle conserve la trace profonde de cette influence.

Par céramique ionienne il ne faut pas seulement entendre la céramique fabriquée dans l'Ionie proprement dite, mais aussi celle des îles voisines, telles que Samos ou Rhodes, et celle des colonies ioniennes, dont certaines, par exemple les colonies d'Égypte, ont possédé d'actifs ateliers. Toute cette production présente, avec des différences de détail, les mêmes caractères généraux, que l'examen de quelques types va nous permettre d'analyser.

Au vii^e siècle la fabrication ionienne est surtout représentée par les œnochoés, les plats et les coupes trouvés principalement à Rhodes. Ces diverses sortes de vases portent le même genre de décor. L'image de l'homme en est presque complètement absente ; les motifs sont avant tout végétaux et animaux. Parmi les motifs végétaux, les plus fréquents sont la fleur et le bouton de lotus, empruntés à la décoration égyptienne. Les oies, les cerfs, les daims, le

taureaux, les fauves, les bêtes fantastiques, sphinx, griffon, chimère, sont les motifs animaux préférés. On peut se rendre compte, par l'œnochoé reproduite fig. 58, de la façon dont ces motifs sont disposés et traités.

L'ordonnance en zones horizontales est un legs du style géométrique, mais la technique, ainsi que le style des figures, sont tout différents. Le vase a été recouvert d'un engobe blanc sur lequel les figures sont peintes partie en silhouette opaque, partie en silhouette claire ; des retouches blanches et rouges égaient la surface de la poterie. A l'intérieur des figures les détails ont été indiqués au moyen d'un procédé qui exigeait un



Fig. 58. — Œnochoé de style orientalisant, trouvée à Rhodes. (Musée du Louvre.)

soin minutieux, en en réservant la place dans le vernis noir de façon qu'ils apparaissent avec la couleur de l'engobe. Bien que les animaux soient représentés affrontés ou à la suite les uns des autres, sans souci d'en composer des

scènes pittoresques, le peintre a essayé de leur donner une allure vivante, qui prouve qu'il s'est intéressé à l'étude de la nature. En somme, les moyens dont disposent les céramistes ioniens du VII^e siècle sont assez limités ; ni leur répertoire de motifs n'est bien riche, ni leur technique bien compliquée. On est d'autant plus frappé du parti qu'ils en ont tiré. Moins ambitieux que les Athéniens du



Fig. 59.— Amphore de style samien, trouvée à Rhodes. (Musée du Louvre.)

même temps, ils ne se sont pas attaqués tout de suite à la représentation des actions humaines, ils n'ont pas cherché à donner à l'ornementation céramique un intérêt extradécoratif, mais, doués d'un sens artistique plus affiné, désireux avant tout de trouver pour la fleur ou pour la bête la forme la plus agréable à l'œil et la mieux appropriée à sa place sur la poterie, ils ont réalisé des chefs-d'œuvre où nous admirons également le large dessin des lotus, la souple démarche des animaux, l'harmonieuse combinaison des couleurs.

Les vases dits de Fikellura ou *samiens* représentent la continuation de ce style à la fin du VII^e et au début du VI^e siècle. C'est la même technique et c'est la même préoccupation exclusivement décorative. Mais à la répartition en zones est en général préférée une façon plus libre d'ordonner le décor ; des motifs nouveaux sont employés. Une des dispositions les plus en faveur consiste à peindre, de chaque côté du vase, une figure isolée ; des rinceaux et des palmet-

tes placés aux attaches des anses séparent les motifs de chaque face. Sur l'amphore fig. 59 est représenté un homme à tête de lièvre, image curieuse qui nous montre le peintre s'amusant à reproduire les créations fantaisistes de l'imagination populaire. Ailleurs c'est une suite d'hommes dansant. Les sources de l'inspiration s'élargissent donc, mais sans que paraisse encore une scène véritable.

Ce dernier progrès s'accomplit dans diverses séries de vases appartenant au VI^e siècle. La plus intéressante est



Fig. 60. — Hydrie ionienne, trouvée à Caéré (Cervetri, Etrurie).
(Musée du Louvre.)

celle des *hydries de Caéré*, ainsi dénommée d'après le lieu de trouvaille. Ici la figure humaine prend, comme à Athènes, la première place. Il suffit pourtant de comparer un de ces vases à un vase attique de la même époque pour saisir immédiatement la différence des deux conceptions. Le tableau du petit Hermès et des bœufs d'Apollon (fig. 60) est caractéristique de cette peinture moins sévère et moins grave, éprise de pittoresque et de couleur, peut-être légèrement humoristique. Hermès a volé les bœufs de son grand frère Apollon et les a cachés dans une caverne que

l'on voit à gauche, caverne recouverte de broussailles ; puis, faisant l'innocent, il est allé se coucher dans son berceau ; autour de lui, qui feint de dormir, trois personnes discutent avec véhémence, sans doute sur la disparition des bœufs. Le peintre s'est plu à faire ressortir, en les rapprochant, le caractère différent des deux tableaux : d'un côté, la scène animée de la maison, la vive gesticulation des trois personnages autour du berceau du précoce voleur ; de l'autre, la calme évocation de quelque recoin écarté, les grands bœufs paisibles, le lièvre qui court à travers les broussailles. Au lieu de concentrer l'intérêt comme fait le céramiste athénien, le céramiste ionien ne craint pas de le disperser. Car ce qui lui importe, avant tout, ce n'est pas d'intéresser l'esprit du spectateur, c'est de charmer ses yeux par un jeu plaisant de formes et de couleurs. C'est pourquoi, en dehors du registre principal, la décoration des parties accessoires du vase est toujours l'objet de beaucoup de soin ; des suites de palmettes et de lotus, des guirlandes de feuillage, des godrons complètent la parure de la poterie. Tout ce décor s'enlève en noir, avec de nombreuses retouches blanches et rouges, sur le fond jaunâtre de la terre. Des incisions indiquent les détails. La clarté des tons, la vivacité de la polychromie, l'aisance un peu superficielle du dessin, l'exécution spirituelle des sujets, font le prix des meilleurs échantillons de cette céramique ionienne à figures noires et leur permettent de soutenir la comparaison avec les produits de l'industrie attique.

CORINTHE. — Au VII^e siècle, le commerce de Corinthe s'étend dans toutes les parties du monde grec ; placée au point de rencontre des routes de l'Est et de l'Ouest, elle entretient des relations actives à la fois avec la Sicile et

l'Italie, qui sont ses principaux clients, et avec les peuples d'Orient, en particulier les Phéniciens, dont les marchands y ont très anciennement possédé des comptoirs. Aussi l'influence de la décoration orientale s'y fait-elle fortement sentir. Les vases corinthiens sont très nombreux, et il n'est pour ainsi dire pas de collection où cette série ne soit représentée. La plupart sont de petits vases, aryballes ou alabastres. La grande fabrication et la diffusion de ces poteries au VII^e siècle s'expliquent par l'importance et la renommée de l'industrie corinthienne des parfums, dont elles étaient remplies et qui étaient partout recherchés. La technique corinthienne est très caractéristique : l'argile est jaune plus ou moins pâle ; en outre du vernis noir, les couleurs en usage sont le blanc et le rouge vineux ; l'incision est de bonne heure largement employée, ce qui a fait penser



Fig. 61. — Aryballe corinthien. (Musée du Louvre.)

que ce procédé avait été inventé dans les ateliers de Corinthe. Au début de la fabrication le décor est avant tout linéaire et floral, et c'est progressivement que les céramistes abordent la représentation des animaux, puis de la figure humaine. L'aryballe fig. 61 est un type extrêmement fréquent ; des combinaisons de palmettes et de lotus ornent le devant du vase autour duquel s'enroulent les rinceaux divergeant de part et d'autre de ce motif. L'alabastre fig. 62 montre comment les formes animales ont été adaptées à la décoration de ces petits ustensiles ; de part et d'autre d'un cygne se dressent deux lions, la gueule béante. Dans la

composition héraldique ainsi que dans l'emploi du motif du fauve se révèle l'influence des modèles orientaux. Sur les vases de plus grande taille les animaux sont peints dans des zones superposées ; aux fauves, tels que lions, panthères, viennent s'ajouter des êtres fantastiques, sphinx, sirènes, griffons. La disposition générale dérive donc du style géométrique, alors que le choix des motifs est en majeure partie déterminé par l'engouement de l'époque pour les choses d'Orient.



Fig. 62. — Alabastre corinthien, trouvé à Rhodes. (Musée du Louvre.)

C'est probablement le développement des scènes à figures sur les vases attiques qui excite l'émulation des potiers corinthiens. Au VI^e siècle ils se mettent à fabriquer de grands vases, en particulier des cratères ornés de scènes épiques ; dans certaines de ces poteries l'imitation de la céramique d'Athènes va jusqu'à employer une argile rougeâtre, semblable à celle des Attiques, de préférence à l'argile jaune pâle traditionnelle à Corinthe. Le cratère d'Amphiaraios (fig. 63) est un des

plus beaux exemplaires de cette série. Le devin Amphiaraios part pour le siège de Thèbes, où il doit trouver la mort ; ses filles, ses fils, dont l'un tout jeune sur l'épaule de sa nourrice, lui adressent leurs salutations et leurs vœux, ou peut-être le supplient de ne pas les quitter ; derrière eux sa femme Eriphyle tient à la main le collier qu'elle a reçu pour décider son mari à entreprendre cette expédition. Une femme tend au conducteur

du char une coupe de vin ; l'équipage va se mettre en route. Le caractère dramatique de la scène est frappant. Amphiaraios, en vertu de son pouvoir prophétique, sait qu'il ne reviendra pas de Thèbes ; il n'en monte pas moins en char d'un pas résolu, et le peintre s'est plu à opposer l'allure décidée du héros, la gesticulation naïve des enfants, la réserve coupable d'Eriphyle. De même, aux figures mouvementées de la partie gauche du tableau s'opposent, dans la partie droite, les paisibles apprêts du départ. Les moyens rudi-



Fig. 63. — Cratère (kélébé) corinthien, trouvé en Etrurie.
(Musée de Berlin.)

mentaires dont il disposait ne permettait pas au peintre d'exprimer les émotions par le jeu des physionomies ; du moins a-t-il su les suggérer par l'attitude et par le geste. Inférieurs pour la verve et pour le pittoresque aux vases ioniens, les vases corinthiens l'emportent sur eux par cet art de la composition dramatique où se révèle le tempérament d'une population douée peut-être de qualités moins brillantes, mais de plus d'originalité créatrice.

FABRIQUES DIVERSES. — Les trois fabriques que nous venons d'examiner ne représentent pas toute la production céramique au VII^e et au VI^e siècle. En dehors d'elles,

quatre séries principales se sont développées : la série dite *mélienne* dans les Cyclades, la série *béotienne*, la série dite protocorinthienne en Argolide, et la série appelée soit laconienne, soit cyrénaïque, qui est en réalité commune à la Laconie et à la Cyrénaïque. Les deux premières séries ont beaucoup d'analogie : par l'usage de l'engobe blanc,



Fig. 64. — Plat de style mélien, trouvé à Délos (Cyclades). (Musée de Délos.)

par l'emploi restreint de l'incision, par l'importance des motifs floraux, par le goût de la polychromie, par le caractère avant tout décoratif, elles sont proches parentes des séries ioniennes. Voici, par exemple, un plat trouvé dans l'île de Délos (fig. 64) ; l'extérieur porte sur l'un des côtés un ample décor de spirales où s'insèrent des feuilles stylisées, sur l'autre deux cerfs paissant affrontés. Les deux sujets sont sé-

parés par des bandes quadrillées ; au centre, une grande rosace, peinte sur le pied bas de la poterie. Trois traits rouges sur les bandes quadrillées, des traits blancs sur le corps des cerfs, introduisent une note de polychromie discrète. L'habile adaptation des figures à la forme du plat, l'heureuse association des éléments linéaires, vé-

gétaux et animaux, entre lesquels est répartie la surface du vase, font de cette pièce un véritable petit chef-d'œuvre ; ce sont peut-être les potiers insulaires qui ont montré la plus complète intelligence des conditions particulières de la peinture céramique.

La série *protocorinthienne*, qui comprend surtout de petits vases, rappelle par bien des traits la série corinthienne sa voisine. — Les vases *laconiens* et *cyréniens* constituent un groupe particulièrement intéressant ; la fabrication s'en est prolongée jusque dans le cours du v^e siècle, mais les plus beaux exemplaires appartiennent au vi^e. La forme préférée dans cette série est la coupe profonde ornée, à l'extérieur, de guirlandes de palmettes, de lotus, de grenades, à l'intérieur d'un sujet à figures, généralement mythologique. L'échantillon le plus remarquable est la coupe d'Arcésilas, à la Bibliothèque Nationale (fig. 65) : Arcésilas, roi de Cyrène, surveille la pesée et l'expédition du silphium, plante très estimée des anciens et principal produit de la Cyrénaïque. L'opération a lieu sur le pont d'un bateau ; la balance où se fait la pesée est attachée à un mât, et une voile abrite du soleil la tête du roi. Une fois vérifiés et ficelés, les sacs sont en toute hâte portés et empilés dans la cale du bateau. C'est là une peinture amusante et pittoresque de la vie coloniale ; le céramiste grec à qui est dû ce tableau a sans doute été vivement frappé par le spectacle de ce souverain d'outremer, surveillant en personne l'embarquement de la précieuse denrée nationale. Il s'est appliqué à rendre l'agitation, l'exubérance de mouvements des serviteurs qui s'empressent autour du roi, ainsi qu'à évoquer le milieu africain par quelques détails caractéristiques : le guépard apprivoisé sous le siège d'Arcésilas, la grue qui traverse le ciel, le singe perché sur le mât du navire. Ces

qualités d'observation et de vie se retrouvent dans d'autres vases de la même série. L'exécution est extrêmement soignée ; le vase est en général recouvert d'un engobe clair,



Fig. 65. — Coupe de style lacono-cyrénéen, trouvée en Etrurie. (Paris, Bibliothèque Nationale.)

les figures noires relevées de retouches rouges et blanches et détaillées d'incisions minutieuses. La maîtrise technique dont témoignent ces poteries confirme ce que dit Plutarque, dans la Vie de Lycurgue, sur le développement des arts indus-

triels en Laconie et sur la nécessité où se trouvaient les artisans spartiates, pour obéir aux prescriptions du législateur, de renoncer à la fabrication des objets inutiles et de consacrer tout leur talent à perfectionner celle des ustensiles indispensables.

CHAPITRE IV

ÉPOQUE ATHÉNIENNE

Le v^e et le iv^e siècle sont les grands siècles de l'histoire athénienne. Le gouvernement de Périclès, c'est-à-dire le troisième quart du v^e siècle, marque l'apogée de la puissance politique d'Athènes et, si cette puissance s'écroule sous les revers de la guerre du Péloponèse, Athènes n'en reste pas moins pour le monde grec, durant le iv^e siècle, le foyer rayonnant de l'art et de la pensée. Ces conditions nouvelles ont leur contrecoup dans l'histoire de la céramique ; à la fin du vi^e siècle les fabriques locales déclinent et disparaissent à peu près complètement. Les causes précises de cette disparition sont le développement du commerce d'Athènes qui, favorisé par la soumission de l'Ionie à la domination perse et par la décadence politique de Corinthe, devient le seul grand commerce d'exportation, et l'invention dans les ateliers athéniens de la technique des figures rouges à laquelle leurs produits doivent une supériorité incontestée. Mais ces circonstances ne sont elles-mêmes que des aspects de l'épanouissement du génie attique qui, dès la fin du vi^e siècle, manifeste partout ses effets.

Grâce à l'activité développée dans les ateliers par l'accroissement des débouchés et aux mérites de la technique nouvelle, grâce surtout au milieu exceptionnellement favorable que représente l'Athènes du v^e siècle, bouillon-

nante d'aspirations, de conceptions auparavant inconnues, bruisante du travail créateur des artistes, la fabrique attique livre, depuis le rétablissement du régime démocratique (510) jusqu'à la fin de la guerre du Péloponèse (404) une série de pièces admirables aussi bien par l'ampleur de la conception, souvent la profondeur de l'émotion ou la délicatesse du sentiment, que par la pureté du dessin et l'habileté de l'exécution ; la peinture sur vases, probablement à la suite de la grande peinture, perd peu à peu cet aspect d'imagerie qu'elle avait gardé jusqu'alors et prend le caractère d'une véritable œuvre d'art. Le IV^e siècle est moins fécond ; on sent dans les produits de l'industrie athénienne une lassitude qui se traduit par la répétition, souvent monotone, des mêmes thèmes décoratifs ; par contre, un rameau de cette industrie, transplanté dans l'Italie méridionale, y donne des œuvres où s'exprime un tempérament d'une moindre finesse artistique, mais original et vigoureux.

On peut diviser l'histoire de la poterie peinte à figures rouges en trois périodes : période du style archaïque ou, comme on dit ordinairement, du style sévère, des vingt dernières années du VI^e siècle jusqu'aux environs de 460 ; période du style libre, d'environ 460 jusqu'à la fin du V^e siècle ; enfin, période du IV^e siècle, dans la production de laquelle il faut distinguer les vases d'origine athénienne et les vases d'origine italote. Le nombre des vases à figures rouges est énorme, et il ne nous est naturellement pas possible d'entrer dans le détail de toutes les séries qui ont été constituées. Nous nous bornerons, pour faire connaître dans leurs traits essentiels les trois grandes périodes que nous venons de mentionner, à examiner quelques exemplaires typiques de chacune d'elles.

LE STYLE SÉVÈRE. — La première période, celle du style sévère, est la plus riche de toute la céramique grecque en signatures d'artistes. Aussi a-t-on pu reconstituer avec vraisemblance les personnalités de plusieurs des peintres de vases ou chefs d'ateliers qui ont alors porté si haut le renom de l'industrie athénienne. Parmi ces maîtres à figures rouges, *Epictéto*s est le plus ancien ; quelques coupes décorées par lui portent à l'extérieur un décor à figures rouges, à l'intérieur un décor à figures noires. A ses débuts il a donc pratiqué la vieille technique, mais, séduit par les avantages du nouveau procédé, il n'a pas tardé à y renoncer. Ce sont principalement des coupes et des assiettes qui ont été peintes par Epictétos. Le plus souvent il y représente des épisodes des banquets, des scènes de la vie des jeunes gens, les ébats des satyres. Avec Epictétos nous assistons donc à une réaction contre le goût des graves compositions mythologiques, qui prévalait dans la céramique à figures noires; l'observation de la réalité quotidienne est sa principale source d'inspiration. Les sujets qu'il préfère et dans lesquels il réussit le mieux sont les sujets très simples, à une ou deux figures : une danseuse et un joueur de flûte, un convive rentrant chez lui après des libations un peu trop abondantes, un satyre vidant une amphore, un éphèbe félicité par son moniteur. Epictétos excelle à planter en quelques lignes un personnage. Si ses figures conservent une certaine gaucherie archaïque, elles sont remarquables par la sûreté du dessin, la grâce sobre de la silhouette. On peut s'en rendre compte par l'éphèbe et son cheval qui ornent le fond d'une assiette (fig. 66) ; il est difficile d'évoquer avec plus de charme juvénile l'image d'un de ces jeunes cavaliers qui étaient l'espoir et la fierté d'Athènes.

Euphronios doit être postérieur à *Epictétos* d'une vingtaine d'années. Sa période de plus grande activité paraît se placer dans le premier quart du V^e siècle. Par suite de hasards heureux nous sommes mieux renseignés sur la vie d'*Euphronios* que sur celle d'aucun autre céramiste : une base trouvée dans les remblais de l'Acropole et portant une dédicace

d'«*Euphronios potier*» nous apprend qu'avant le pillage du sanctuaire d'Athéna par les Perses, lors de la seconde guerre médique (480-479), il était en mesure de faire à la déesse une offrande de conséquence ; d'autre part, une inscription peinte sur un vase sorti de l'atelier d'un de ses concurrents, *Euthymidès*, et que l'on peut traduire : «*Jamais Euphronios n'a si bien fait !*» témoigne de la réputation dont ses œuvres jouissaient au Céramique. Sans renoncer aux scènes de genre, *Euphronios* revient de préférence aux thèmes mythologiques, parmi lesquels il traite avec prédilection les épisodes de la légende d'Héraclès. C'est un artiste plus curieux, un tempérament plus hardi qu'*Epictétos*. Il



Fig. 66. — Assiette attique de style sévère signée d'*Epictétos*. (Musée Britannique.)

l'emporte surtout sur lui par sa science plus grande de la composition et par sa connaissance plus complète du corps humain. Euphronios sait ordonner un tableau à multiples personnages de façon à donner une impression d'ampleur qui est toute nouvelle; l'extérieur de la coupe de la Géryonie, au musée de Munich (planche I), montre quelle maîtrise il possède dans cet art de la composition. Sur l'un des côtés est représentée la lutte d'Héraclès, assisté d'Athéna, et du géant à trois corps, Géryon; c'est ici une composition par affrontement, les deux adversaires s'opposant face à face et les personnages accessoires se rangeant derrière eux de part et d'autre. Sur l'autre côté, au contraire, les bœufs de Géryon, qui ont été le prix de la victoire, et les guerriers qui les escortent, sont placés les uns à la suite des autres. Le peintre a évité ainsi la monotonie qui serait née de l'emploi du même genre de composition sur les deux côtés du vase. On notera, de plus, avec quelle habileté il sait représenter les personnages ou les animaux qui se superposent, par exemple les bœufs de Géryon ou les trois corps du géant, rattacher au groupe central le groupe secondaire formé, à gauche d'Héraclès, par Iolaos, son fidèle écuyer, et Eurytion, le berger de Géryon, déjà blessé et tombé sur le sol. Dans chacun des tableaux les figures ne sont pas juxtaposées, comme il arrivait souvent dans les œuvres du VI^e siècle, mais étroitement liées entre elles, sans qu'il y ait pour cela la moindre confusion. Ce sont d'autres qualités qui nous frappent si nous considérons la face principale du cratère d'Antée, au Louvre (fig. 67). Nous voyons ici la fin du combat singulier entre le géant Antée et Héraclès. Le héros entoure de ses bras le cou de son adversaire qui halète sous cette étreinte puissante et ne peut se relever. Alors que, dans les

PLANCHE I



Coupe attique de style sévère signée d'Euphronios, trouvée en Etrurie. (Musée de Munich.) Cf. p. 102.

peintures d'Épictéto, un minimum de détails était indiqué à l'intérieur des corps, ici, au contraire, le céramiste a cherché à marquer avec précision le jeu des muscles, exagérant même parfois ce souci, dans le plaisir d'étaler sa science nouvelle, au point de donner à l'abdomen d'Antée l'aspect d'un écorché. Cette préoccupation réaliste dans le rendu de la nature se révèle encore en deux points : l'introduction de la perspective et la recherche de l'expression. Voyez la



Fig. 67. — Cratère attique de style sévère signé d'Euphronios, trouvé en Etrurie. (Musée du Louvre.)

jambe droite d'Antée, repliée sur le sol : le peintre a su suggérer l'éloignement du pied droit par rapport à la hanche derrière laquelle on l'aperçoit. Examinez les visages des deux lutteurs : le visage d'Héraclès exprime le calme et une supériorité sûre d'elle-même ; celui d'Antée, avec ses yeux renversés, sa bouche entr'ouverte, trahit la douleur et la rage impuissantes. Sans doute l'auteur de ce tableau n'est pas complètement libéré du schématisme

conventionnel de l'époque archaïque ; les yeux en amande, bien d'autres détails, sont encore des legs de la peinture à figures noires. Mais Euphronios est le premier céramiste qui, pleinement maître de la technique des figures rouges, comprend tout le parti qu'on peut tirer de ce procédé et tente de lui faire rendre tout ce dont il est capable. Il est vraisemblablement guidé dans cette recherche par les progrès simultanés de la grande peinture, et il est difficile de préciser ce qui, chez lui, est adaptation, et ce qui est invention. Du point de vue de l'histoire de la décoration céramique il n'en fait pas moins figure de novateur ; par son habileté dans la composition des sujets, par son goût de la précision anatomique, par son effort pour rendre l'expression, il ouvre la voie à tout le développement ultérieur de la céramique à figures rouges et apparaît ainsi, au début du ^v^e siècle, dans le monde des fabricants et des peintres de vases, comme une personnalité véritablement originale et puissante.

Hiéron et Douris, qui paraissent les contemporains un peu plus jeunes d'Euphronios, sont loin d'avoir la même originalité, mais il ont mis à profit les progrès réalisés par lui et décoré avec talent toute une série de vases, parmi lesquels les coupes sont les plus nombreuses. *Hiéron* a représenté également des sujets mythologiques et des sujets de genre ; parmi les premiers, ce sont les épisodes de la légende troyenne, plus particulièrement ceux de l'histoire d'Hélène, qui l'ont surtout attiré ; parmi les seconds, les conversations galantes et les scènes de banquet. Il a traité aussi à plusieurs reprises un thème qui participe à la fois du caractère mythologique et du caractère réaliste : les danses des bacchantes et leurs ébats en compagnie des satyres. La coupe du musée de Berlin,

dont la fig. 68 reproduit une partie et où se voit la ronde des bacchantes autour de la statue et de l'autel de Dionysos, est caractéristique de sa manière élégante, souple, pleine de verve et de mouvement ; mais on n'y trouve ni l'ampleur de conception ni l'application à l'étude minutieuse de la nature qui font la supériorité des peintures d'Euphronios.

L'œuvre de *Douris* comprend également des scènes héroïques et des scènes de la vie quotidienne, mais ces



Fig. 68. — Coupe attique de style sévère signée de Hiéron, trouvée en Etrurie. (Musée de Berlin.)

dernières sont les plus nombreuses. Ce sont surtout les divers aspects de l'existence des jeunes gens : la leçon chez le grammatiste ou chez le maître de musique, les exercices de la palestres, les apprêts du départ en campagne, les entretiens amoureux, que *Douris* se plaît à évoquer. Ses peintures, d'un dessin élégant et facile, valent principalement par le goût de l'observation familière qui s'y manifeste ; *Douris* est inhabile à ordonner une composition un peu compliquée, mais il a l'art de renouveler les thèmes usés par sa façon amusante, souvent pleine de vie

et d'esprit, de représenter les personnages. Les satyres peints sur le psycter du musée Britannique (fig. 69) sont un de ses meilleurs ouvrages ; ces démons qui se démènent si drôlement témoignent à la fois de sa sûreté de coup d'œil, de son habileté de dessinateur, de sa fantaisie inventive.

Brygos est le plus récent et le plus grand des céramistes de style sévère. Lui seul mérite d'être rangé à côté d'*Euphronios* ; son talent est peut-être moins personnel, mais il recueille le bénéfice tant de l'effort de ses prédécesseurs immédiats que du progrès général de l'art et de la civilisation athéniens à l'époque des guerres médiques. D'une dédicace trouvée dans les remblais de l'Acropole



Fig. 69. — Psycter attique de style sévère signé de *Douris*, trouvé en Etrurie. (Musée Britannique.)

on a conclu avec vraisemblance que *Brygos* avait commencé à travailler avant 480, mais c'est entre cette date et 460 que paraissent se placer les vases qui portent la marque de son atelier. Il nous apparaît donc comme le principal fabricant dans les années si fécondes et si actives qui suivent l'invasion perse. Les sujets préférés de *Brygos* sont les sujets épiques. Son chef-d'œuvre est, sans aucun doute, la

coupe du Louvre où se trouve représenté le sac de Troie (planche II) : dans le médaillon intérieur un sujet très simple, une jeune femme versant à boire à un vieillard ; le nom de la femme, Briséis, peint à côté d'elle, rattache cette scène, d'un caractère général, aux épisodes troyens de l'extérieur. Deux actes successifs de la dernière nuit de Troie sont figurés sur les parois de la coupe : d'un côté, c'est le massacre des Troyens qui, surpris dans leur sommeil, ont à peine eu le temps de saisir leur épée ; deux guerriers troyens succombent sous les coups qui leur sont portés par les Grecs ; une femme, échevelée, s'entuit ; une autre, au contraire, s'élançait hardiment, brandissant un pilon à blé, pour protéger un jeune garçon ; c'est Andromaque, qui ne pense qu'à une seule chose, le salut de son fils Astyanax. Mais le courage de la mère n'a servi à rien ; voici, sur l'autre face de la coupe, un vieillard à barbe et à cheveux blancs réfugié sur un autel, auprès du trépied d'Apollon. Ni son âge ni le caractère sacré de ce lieu ne sauraient défendre Priam de la fureur des Grecs. Néoptolème, fils d'Achille, fonce sur lui, faisant tournoyer comme une massue le cadavre d'Astyanax, dont il va fracasser le crâne du vieux roi. A gauche de la composition un groupe plus paisible fait contraste avec cette scène de sauvagerie ; un guerrier athénien, Acamas, entraîne la plus jeune fille de Priam, Polyxène, mais il l'entraîne sans exercer de contrainte, détournant et baissant la tête, comme s'il avait honte de la brutalité de Néoptolème, et la jeune fille le suit sans répugnance et se contente de jeter un suprême regard sur son père et sur l'autel de ses dieux. Ce qu'on remarque tout d'abord dans cette belle peinture, c'est la fougue dont tous ces personnages sont animés ; c'est vraiment le tumulte et la confu-

sion d'une nuit de carnage que, dans l'espace et avec les moyens limités dont il disposait, l'artiste a réussi à évoquer. Et, quand on l'examine de près, on est frappé des progrès que cette coupe révèle par rapport aux œuvres d'Euphronios : le dessin a plus de souplesse et de naturel ; d'une exécution moins minutieuse, il est plus varié, plus large, ne recule devant la reproduction d'aucun mouvement. Dans le détail, la forme des yeux est plus correcte ; l'emploi de la dorure pour relever la représentation de certains objets de métal : armes ou bijoux, celui du blanc et du blond pour les chevelures, celui des courtes hachures pour rendre le modelé des corps, sont l'indice de préoccupations nouvelles. La ligne pure ne suffit plus à Brygos ; il s'intéresse aux couleurs naturelles, au jeu des lumières et des ombres, et veut en faire passer quelque chose dans ses compositions. Toutefois, de cette évolution aussi bien de la technique que du dessin, on ne peut attribuer le mérite à Brygos seul ; il revient à toute l'admirable école de céramistes dont il fut le plus brillant représentant. Mais ce qui, par contre, paraît lui appartenir en propre, c'est le caractère dramatique de ses peintures. Celles d'Euphronios ont plutôt une allure narrative et épique, celles de Brygos semblent parfois subir l'influence de la tragédie ; l'expression des sentiments et des passions y joue un grand rôle et fait une partie de leur intérêt ; peut-être doit-on reconnaître dans ce souci l'influence du théâtre qui prend à ce moment, avec les pièces d'Eschyle, une place de plus en plus importante dans la vie athénienne. Le goût du pathétique pénètre partout, et jusqu'aux décorateurs de vases prétendent donner le frisson tragique.

PLANCHE II



Coupe attique de style sévère signée de Brygos, trouvée en Etrurie.
(Musée du Louvre.) Cf. p. 109.

LE STYLE LIBRE. — Aux environs de 470, un événement considérable se produit : Polygnote de Thasos vient s'établir à Athènes et y introduit des procédés, des conceptions qui transforment la peinture. De ses œuvres il ne nous reste naturellement rien, mais, par les descriptions et les renseignements des anciens, on a pu se faire de son art une idée approximative. Ses deux principales innovations paraissent avoir été le rendu frappant de l'expression psychologique et la distribution des figures à des niveaux différents, correspondant aux plans superposés où se meuvent les personnages. Cette transformation de la peinture a immédiatement sa répercussion sur la décoration céramique qui, s'inspirant des modèles fournis par le grand art, se libère des dernières conventions archaïques et prend une ampleur inconnue jusqu'alors. — A partir de cette époque les signatures d'artistes deviennent exceptionnelles, et la plupart des groupes qui ont été constitués l'ont été autour de vases anonymes particulièrement typiques.

On saisit immédiatement tout ce que Polygnote a apporté de nouveau dans l'art grec en examinant la coupe d'Achille et de Penthésilée, au musée de Munich (planche III); la grande peinture elle-même a rarement atteint un si haut degré de pathétique. Sous les murs de Troie, Achille vient de se mesurer en combat singulier avec la reine des Amazones, Penthésilée, accourue avec ses guerrières à la défense de la ville assiégée. Nous assistons au dénouement du combat; le héros grec est victorieux et enfonce son glaive dans le sein de l'Amazone; mais, à cette minute suprême, les regards des deux adversaires se rencontrent et Achille, frappé de la beauté de sa victime, s'éprend d'elle. C'est là tout un drame intérieur, singulièrement complexe, que le peintre entreprenait de suggérer. Il n'a

pas été au-dessous de son entreprise, et l'on ne saurait trop louer l'expression d'étonnement admiratif qui fige soudain les traits d'Achille, la supplication, à la fois si poignante et si digne, du visage de Penthésilée. On remarquera, de plus, au point de vue de la technique du dessin, de très appréciables progrès ; il s'en faut de peu que la forme de l'œil soit tout à fait exacte ; le mouvement de la jambe droite de Penthésilée, mouvement tournant assez difficile à représenter, est correctement rendu ; enfin, l'Amazone morte, étendue par terre, a le visage de face. Ne plus montrer seulement le visage de profil, comme dans la peinture archaïque, mais aussi de face ou de trois quarts, fut sans doute l'une des inventions les plus heureuses de Polygnote ; et l'on comprend qu'il ait été nécessairement amené à cette tentative par sa préoccupation de l'expression, le visage de face ou de trois quarts offrant beaucoup plus de ressources, à cet égard, que le visage de profil.

Très inférieur à la coupe de Penthésilée pour la profondeur du sentiment et la beauté des lignes, le cratère d'Orvieto, au Louvre, permet d'apprécier encore mieux les procédés empruntés par les céramistes à la grande peinture. La fig. 70 reproduit le massacre des Niobides, qui orne le revers de ce cratère. Des lignes sinueuses indiquent les accidents de terrain et déterminent plusieurs plans, visant à donner l'impression de la profondeur. La composition est dominée par les figures d'Apollon et d'Artémis qui poursuivent de leurs flèches les enfants de Niobé. Deux d'entre eux, un fils et une fille, gisent déjà sur le sol, mourants ou morts, et le corps de l'un est en partie dissimulé par un monticule ; deux autres essaient de s'enfuir, mais celui de droite, atteint par une flèche dans le dos, s'affaisse en tendant le bras comme pour implorer du secours. Les

PLANCHE III



Coupe attique de style polygnotéen. (Musée de Munich.)
Cf. p. 113.

têtes des dieux et des Niobides du plan supérieur sont de profil, mais celles des Niobides étendus sont l'une de face, l'autre de trois quarts ; et, quand on examine de près l'original, on constate avec quel souci de l'exactitude l'artiste a essayé d'exprimer, dans les bouches entr'ouvertes des deux jeunes gens, dans leurs paupières mi-closes ou complètement fermées, dans la ride qui barre le front du



Fig. 70. — Cratère attique de style polygnotéen, trouvé à Orvieto (Etrurie). (Musée du Louvre.)

fil de Niobé, la faiblesse mortelle et la souffrance physique qui accompagnent leurs derniers instants.

Le *style polygnotéen* ne représente que la première étape du style libre. Entre 440 et 435 on voit apparaître une nouvelle tendance, tendance déterminée, elle aussi, par l'évolution du grand art, mais formée, cette fois, sous l'influence de la sculpture. C'est le moment où le Parthénon s'achève ; de la beauté de cet édifice émane un rayonnement qui pénètre

le domaine entier de l'art. La peinture céramique n'échappe pas à l'action de l'esprit nouveau, et l'on retrouve dans les vases de cette période ce mélange de naturel parfait et de dignité suprême qui caractérise le style de Phidias. Dans la peinture du stamnos de Munich qui représente les adieux du guerrier (fig. 71), on sent passer le même souffle que dans la frise des Panathénées ; c'est la même



Fig. 71. — Stamnos attique de style phidiesque, trouvé en Etrurie. (Musée de Munich.)

pureté et la même simplicité de lignes, la même grâce réservée de l'attitude et de l'expression, la même intensité contenue du sentiment.

Une conséquence de la transformation du style provoquée par l'influence de Polygnote avait été de faire délaisser la coupe, qui était auparavant la forme favorite des céramistes athéniens. En effet, soit le médaillon intérieur, soit l'étroite et longue bande du pourtour de la vasque,

constituaient des cadres très incommodes, peu appropriés à la liberté et à la variété plus grandes qu'ils entendaient désormais donner à leurs compositions. Aussi, dans la deuxième partie du v^e siècle, leur voit-on préférer les poteries dont les parois peuvent leur fournir un champ moins strictement limité, leur laissant toute indépendance dans l'arrangement de leurs sujets. Ce sont, d'ailleurs, indifféremment des vases de grandes dimensions : amphores, hydries, cratères de types divers, qui convenaient plus spécialement pour les amples tableaux à multiples personnages, ou de petits vases : œnochoés, pyxis, lécythes aryballisques, souvent simplement ornés d'une ou deux figures.

A cette seconde catégorie appartiennent quelques-uns des plus beaux exemplaires du *style phidiesque*. On trouve, par exemple, dans la petite œnochoé de Boston qui représente deux satyres surprenant une ménade endormie (fig. 72), les mêmes qualités de style que dans les adieux du guerrier : extrême sobriété des lignes et grâce vivante des attitudes. Si différents que soient les deux sujets, c'est une impression analogue qui s'en dégage. Le visage de la ménade est empreint d'une sérénité qui écarte de cette scène toute idée lubrique, et les satyres eux-mêmes ne sont plus les êtres grossiers dont les peintres de style sévère ont si souvent reproduit les ébats ; leurs gestes rythmés, leur démarche hésitante révèlent, plus encore que le désir, la surprise excitée par la découverte de la dormeuse et la curiosité admirative de sa beauté. Dans l'atmosphère artistique créée par Phidias et ses élèves, tout s'épure et s'ennoblit. On n'en pourrait citer meilleure preuve que cette transformation d'un thème qui, cinquante ans auparavant, était un étalage de sensualité bestiale, en une idylle d'un charme délicat.

Le parallélisme de la peinture de vases et de la sculpture se poursuit pendant les vingt dernières années du v^e siècle. De même qu'à la grande manière de Phidias succède l'élégante virtuosité de la balustrade d'Athéna Niké, on voit apparaître en céramique le style qu'en raison de son caractère on désigne couramment du nom de *style fleuri*. L'un



Fig. 72. — Œnochoé attique de style phidiesque.
(Musée de Boston.)

des exemplaires les plus caractéristiques en est l'hydrie du musée Britannique signée du potier Meidias (planche IV). L'épaupe représente l'enlèvement des filles de Leukippos par les Dioskures ; à gauche Pollux emporte déjà l'une sur son char lancé au galop, tandis qu'à droite le char de Castor attend son maître qui vient seulement de saisir l'autre jeune fille ; au dessous, leurs compagnes, plus ou moins effrayées, et des divinités impassibles assis-

PLANCHE IV



Hydrie (kalpis) attique de style fleuri signée de Meidias.
(Musée Britannique.) Cf. p. 120.

tent à la scène. Le décor est complété sur l'épaule, au revers du vase, par une combinaison de palmettes et de rinceaux, au dessous par un registre, faisant tout le tour de la panse, où l'on voit Héraclès et les Argonautes au jardin des Hespérides. Des applications de dorure, en particulier sur les baies des lauriers qui poussent à côté des personnages, augmentent encore l'impression de délicatesse raffinée que



Fig. 73. — Cratère attique de style phidiesque, trouvé en Campanie. (Musée de Naples.)

donne ce chef-d'œuvre. En effet, il est difficile de concevoir dessin d'une plus minutieuse finesse, figures plus gracieuses, draperies plus légères. Et ces qualités de joliesse exquise font oublier ce qu'il y a de recherche peu naturelle et de maniérisme dans le traitement des étoffes ou les attitudes des personnages.

La vogue du style fleuri nous est attestée par une série importante de poteries, en particulier des hydries et des

lécythes aryballisques. Elle n'interrompt pourtant pas le développement du style issu de l'influence de Phidias, et nous trouvons, durant la même période, des vases où la composition plus simple et l'exécution plus large du décor, jointes à la noblesse des expressions, prouvent la persistance de l'esprit phidiesque. Tel est, par exemple, le stamnos du musée de Naples qui représente la ronde des ménades autour de l'idole de Dionysos (fig. 73). Le simulacre du dieu est formé par un pieu habillé et surmonté d'un masque; en son honneur ses adoratrices viennent répandre des libations ou dansent, au son du tambourin, en brandissant des torches. Certains détails de technique et d'exécution permettent de considérer ce vase comme contemporain des productions de Meidias, mais c'est d'une tout autre inspiration que relèvent ces figures dont les silhouettes, si pleines de vie et de spontanéité, peuvent rivaliser avec les plus beaux reliefs de marbre.

LE IV^e SIÈCLE. — Les désastres qui terminent la guerre du Péloponèse paraissent avoir porté à l'industrie céramique athénienne un coup terrible. En effet, sa prospérité était due à l'importance des exportations et, dans les premières années du IV^e siècle, Athènes, épuisée, humiliée, est trop occupée à réparer ses ruines pour entretenir des relations commerciales actives avec les pays étrangers. Toutefois, ses forces se reconstituent rapidement, et l'on peut penser qu'après une vingtaine d'années elle se trouve en mesure de reprendre le commerce avec l'étranger. Mais les circonstances ont changé; en Italie qui, jusqu'alors, avait été son principal débouché, se sont créées des fabriques locales, qui surveillent jalousement le marché. Les fabricants de vases doivent donc se tourner d'un autre côté, et c'est dans

le bassin oriental de la Méditerranée qu'ils placent principalement leur marchandise. Leurs meilleurs clients sont la Cyrénaïque et surtout le Bosphore cimmérien (Crimée), dont les riches colonies grecques ont gardé le goût des articles venus de la métropole et l'ont communiqué aux indigènes. De là, le nom de vases du *style de Kertch* dont l'on désigne souvent les vases attiques à figures rouges du IV^e siècle, d'après la région où ont été découverts les échantillons les plus caractéristiques.

Les poteries que les céramistes de cette époque ont le plus souvent ornées d'une décoration peinte sont la lékanis et la péliké, c'est-à-dire des vases utilisés dans la toilette féminine. Cette destination explique le choix des sujets, dont la majorité représente des scènes de gynécée. Dans les exemplaires les meilleurs les scènes sont traitées d'un dessin aisé et souple, qui ne manque ni de grâce ni d'élégance ni parfois même de grandeur, mais où l'on ne retrouve ni la légèreté ni la pureté de lignes des vases du V^e siècle. Dans les exemplaires où s'accuse la décadence du style, il devient souvent lourd, incorrect et inexpressif. Un usage toujours plus important est fait de la dorure, des rehauts blancs et même bleus, mais sans que l'abondante distribution des couleurs parvienne à dissimuler les défauts croissants de l'exécution. La lékanis de Kertch dont la fig. 74 reproduit une partie du couvercle, est peut-être le plus beau représentant de la céramique athénienne à cette époque ; nous y assistons à la toilette de la mariée ; c'est elle que l'on voit à droite, assise sur un abouret, le buste raide et l'air solennel, devant une femme qui paraît arranger sa coiffure ; à ses pieds un petit Eros occupe à la chausser ; autour d'elle ses compagnes attendent, prêtes à l'accompagner, en travaillant aux derniers

préparatifs de la noce ; deux d'entre elles font des gâteaux ; une jeune servante lave dans un bassin. L'artiste a su nous donner une évocation vivante et animée du « coup de feu » dans la maison de la mariée avant le départ du cortège nuptial, mais ce qu'il y a dans cette peinture de plus original et de plus nouveau, c'est la façon dont est conçue la représentation des corps ; au ^v^e siècle, malgré quelques essais



Fig. 74. — Couverture de lékanis attique du ^{iv}^e siècle, trouvé à Kertch. (Pétrograd, Musée de l'Ermitage.)

de modelé, c'est la ligne du corps, c'est le contour qui intéresse presque exclusivement le céramiste ; ici il essaie d'en rendre sensible le volume, donnant ainsi aux figures un aspect plastique tout nouveau.

Bien que les scènes de genre soient les plus nombreuses, les représentations mythologiques ne disparaissent pas complètement, mais les sujets préférés sont ceux qui fournissent encore l'occasion de montrer des figures féminines

et ils sont traités dans le même esprit que les sujets de genre. Voyez, au musée Britannique, la péliké de Camiros (Rhodes) où est peint le rapt de Thétis (fig. 75). L'artifice employé par la déesse en vue d'échapper à Pélée, à savoir sa transformation en éléments et en bêtes sauvages que le héros doit d'abord dompter, n'est plus rappelé que



Fig. 75. — Péliké attique du IV^e siècle, trouvée à Camiros (Rhodes).
(Musée Britannique.)

par le monstre marin enroulé autour de la jambe du ravisseur. Le fond mystérieux du vieux mythe est donc presque complètement oublié, et nous avons seulement devant nous le tableau d'une aimable baigneuse surprise, au milieu de ses compagnes, par un galant jeune homme dont l'Amour couronne déjà l'audace. Nous constatons donc encore une fois ce parallélisme de la sculpture et de la peinture céra-

mique que nous avons précédemment relevé ; au IV^e siècle les sculpteurs s'attachent, eux aussi, avant tout à la reproduction voluptueuse ou gracieuse du corps féminin.

La fabrication des vases attiques à figures rouges cesse dans les dernières années du IV^e siècle. En effet, on a trouvé à Alexandrie toute une série de vases qui illustrent la dernière étape de ce style, alors en pleine décadence. Or Alexandrie a été fondée en 331, et les vases en question sortent de nécropoles qui datent des premières années du gouvernement des Ptolémées (323). La céramique à figures rouges est donc, par excellence, la céramique de l'époque classique ; ses débuts coïncident avec l'arrivée à maturité de l'esprit attique, et elle s'éteint au moment où se forme la société hellénistique.

Pendant la plus grande partie du V^e siècle Athènes avait gardé le monopole des vases à figures rouges. Mais, lorsque la guerre du Péloponèse vint rendre difficiles les relations entre la Grèce et l'Occident, lorsque l'affaiblissement d'Athènes, qui s'en suivit, entraîna une diminution de son commerce extérieur, maints ouvriers athéniens, pour éviter la crise de chômage, durent penser à émigrer dans les régions dont ils étaient les fournisseurs habituels et tout particulièrement en Italie, où se trouvaient les plus fervents admirateurs de poteries helléniques. Ainsi s'établirent, dans tout le Sud de ce pays, des ateliers dirigés par des Grecs. Mais, transplantée dans ce monde nouveau, la tradition apportée d'Athènes ne tarde pas à s'altérer à mesure que les premiers émigrés disparaissent ; sous l'influence de conditions tout autres elle subit une transformation profonde, et ainsi se constitue rapidement un style original, qui reflète avant tout les préoccupations et les goûts des milieux gréco-italiotes.

Les vases de l'*Italie méridionale* sont très répandus dans les musées et dans les collections, et l'on saisit au premier coup d'œil la distance qui les sépare des vases attiques. Ce que l'on remarque tout d'abord, c'est le nombre relativement important des exemplaires de grandes dimensions. A côté des poteries d'usage de type ordinaire, les ateliers italiotes ont livré toute une série de vases : cratères à anses en volutes, amphores de modèles divers, entre autres une variété à col allongé et à anses ajourées, dont les proportions imposantes, atteignant jusqu'à 1 m. 47, excluent toute idée d'utilisation pratique. D'après la nature des sujets il est vraisemblable que certains de ces vases étaient des vases funéraires, que l'on plaçait sur les tombes en guise d'offrandes, mais d'autres devaient être des pièces d'apparat, simplement destinées à orner les appartements.

La technique de la peinture et l'ordonnance générale du décor diffèrent nettement de celles des poteries athéniennes. Le vernis est d'un noir moins pur, souvent terne ; la surface de l'argile n'a pas le même ton rouge vif, mais elle est en général soit rouge brique, soit jaunâtre. Les retouches blanches sont très abondantes, les retouches rouges plus discrètes ; le jaune est également employé, en particulier dans les guirlandes ornementales, en lignes tracées par dessus le blanc. Quant à la composition, ce qui la caractérise, c'est cette impression de surcharge que donnent la plupart des vases italiotes, et principalement les vases soignés : surcharge dans le décor végétal dont les éléments, palmettes, rinceaux, fleurs, s'accumulent dans les espaces qui leur sont réservés ; surcharge dans le décor figuré, dont les personnages sont serrés les uns contre les autres, comme si le peintre avait voulu en faire tenir le plus possible dans le cadre dont il disposait.

C'est qu'en réalité, pour apprécier comme elles doivent l'être les créations des ateliers gréco-italiotes, il ne faut pas les comparer aux céramiques attiques, y chercher ces qualités de sobriété et de distinction que tout ouvrier athénien possédait en quelque mesure, mais les examiner pour elles-mêmes, en toute liberté d'esprit ; on est alors frappé de leur mérite tant au point de vue de l'exécution que de l'invention.

Déjà, dans le choix des représentations, se révèle le désir des fabricants italiotes de ne pas se limiter au répertoire traditionnel, mais de rajeunir par des thèmes nouveaux l'attrait du décor. A côté de toute une série de peintures : éphèbes en conversation, femmes à leur toilette, satyres et ménades, scènes héroïques, offrandes à la tombe, qui sont inspirées plus ou moins directement de représentations analogues traitées dans les ateliers attiques, apparaissent des sujets inédits, suggérés aux céramistes par les spectacles qu'ils avaient habituellement sous les yeux ou par les légendes les plus familières à leurs compatriotes. Parmi ces sujets deux catégories sont particulièrement intéressantes : ceux qui ont rapport au théâtre et ceux qui évoquent le monde infernal. Les vases à sujets scéniques sont un curieux témoignage de la passion des Grecs établis dans l'Italie méridionale pour le théâtre ; en effet, sur ces vases, on n'a pas seulement reproduit les légendes qui fournissaient la donnée des pièces le plus souvent jouées, mais on s'est attaché à reproduire l'aspect même de la représentation, le décor dans lequel elle se déroulait, les costumes portés par les acteurs, les accessoires qui complétaient la mise en scène. Aussi ces peintures constituent-elles des documents précieux pour notre connaissance du théâtre antique en même temps que pour la reconstitu-

tion de pièces dont les textes sont perdus ; nous voyons, par exemple, sur le grand vase de Médée, au musée de Munich (fig. 76), divers épisodes d'une tragédie de Médée

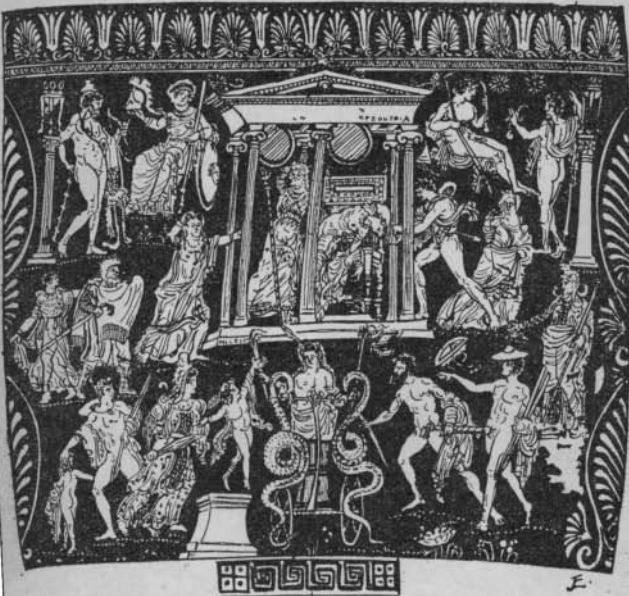


Fig. 76. — Cratère à anses en volutes de style gréco-italiote, trouvé en Apulie. (Musée de Munich.)

différente de celle d'Euripide, la seule de ce nom qui soit parvenue jusqu'à nous : au centre, dans le palais royal, élégant édifice à colonnes ioniques, la fille du roi, la fiancée de Jason, s'affaisse sur son trône, intérieurement consumée

par la parure magique, don de Médée, qu'elle vient de tirer de la cassette ouverte au bas des marches du palais et de poser sur sa tête. Ses parents, son frère, des serviteurs, s'empressent autour d'elle, tandis que, dans la partie supérieure du tableau, des dieux et des héros contemplent, impassibles, les événements. En bas c'est le dernier acte du drame : Médée, vêtue d'un costume qui rappelle son origine orientale, tue un de ses enfants avant de remonter dans le char, attelé de dragons, qui va l'emporter à travers les airs. Jason accourt trop tard pour empêcher le meurtre, et l'ombre du père de Médée, Aïétès, que l'on voit surgir à droite, ne pourra que retracer à la magicienne toute sa carrière criminelle. On voit quelle riche source de renseignements est un vase de ce genre ; par lui nous sont conservés les principaux aspects d'une représentation tragique dans un théâtre de Grande Grèce, avec les constructions fragiles élevées sur la scène et les machineries émouvantes, char à monstrueux attelage, spectre sortant de terre, si fort prisées à cette époque. — Les vases ornés de tableaux du monde infernal ont une autre sorte d'intérêt. Comme nous le verrons plus loin, les Athéniens, dans leurs peintures funéraires, n'ont pas dépassé l'Achéron ; les Grecs d'Italie ont été plus audacieux et avec eux nous pénétrons en plein royaume d'Hadès. Le grand vase de Munich, que reproduit la fig. 77, nous montre les héros réunis autour du palais d'Hadès et de Perséphone : à droite Diké, la déesse de la justice, Thésée et Pirithoos, qui ont osé descendre vivants aux enfers et y ont été retenus, les trois juges des âmes, engagés dans un grave entretien ; à gauche la femme d'Héraclès et ses deux fils, tués par le héros dans sa démence, Orphée, dont les chants ont initié les hommes aux mystères, et une famille de bienheureux



Fig. 77. — Cratère à anses en volutes de style gréco-italiote, trouvé en Apulie. (Musée de Munich.)

homme, femme et enfant, réunis après la mort qui leur a rendu une jeunesse incorruptible ; en bas, le long de l'Achéron, Sisyphe, sous la menace du fouet d'une Erinnye, pousse éternellement son rocher ; Hermès paraît indiquer son chemin à Héraclès, qui cherche à entraîner le chien Cerbère ; Hécate éclaire de ses flambeaux l'entrée des enfers, et Tantale jette des regards désespérés sur le rocher surplombant au-dessus de lui. Sans doute il serait imprudent de chercher dans ces images une doctrine précise de l'au-delà ; un peintre de vases n'est ni un théologien ni un philosophe, mais elles illustrent les croyances relatives à la vie d'outre-tombe et nous font connaître l'idée qu'on se formait couramment du séjour des morts.

L'indépendance des céramistes italiotes à l'égard des modèles athéniens ne se manifeste pas seulement dans la recherche de sujets nouveaux, elle se manifeste également dans l'exécution. On constate dans les peintures des grands vases un effort pour rendre l'aspect des objets de façon plus réaliste en notant le jeu des reflets à leur surface ; le décor prend ainsi un caractère nettement pictural. Dans les guirlandes végétales on se préoccupe de faire sentir, à l'aide des retouches jaunes, les nuances d'éclairage des diverses parties de la tige ou de la feuille. Les personnages ont une variété d'attitudes, une liberté de mouvements où il faut sans doute reconnaître l'influence de la grande peinture. Moins imprégnés que les Attiques de la tradition proprement céramique, les fabricants de Grande Grèce paraissent avoir suivi plus franchement les voies nouvelles ouvertes par Apelle et les maîtres contemporains.

Enfin la composition elle-même témoigne du sens décoratif des céramistes italiotes. Les larges parois, les formes majestueuses de leurs grands vases exigeaient une orne-

mentation plus touffue que les vases attiques ; des rinceaux déliés, des groupements de figures moins serrés auraient donné une impression de vide. Les guirlandes plus luxuriantes que délicates, les scènes à personnages pressés les uns contre les autres constituaient la parure la mieux appropriée à cette catégorie de poteries.

La production des vases gréco-italiotes paraît s'être continuée jusque dans la première moitié du III^e siècle. A ce moment la conquête de l'Italie méridionale par les Romains, dont la prise de Tarente, en 272, est le dernier épisode, dut entraîner la disparition de cette filiale florissante de l'industrie athénienne.

LES VASES A FOND BLANC. — Au V^e et au IV^e siècle la technique des figures rouges est de beaucoup la plus répandue à Athènes, mais elle n'est pas la seule. Parmi les catégories, décorées suivant d'autres techniques, en usage durant cette période, la plus intéressante est celle des vases à fond blanc. Nous avons déjà vu, à la fin de l'époque archaïque, Nicossthénès introduire à Athènes ce procédé. Il s'y acclimata et s'y maintint définitivement, même après l'adoption générale de la figure rouge, mais, à quelques exceptions près, il resta limité à deux types de vases : la coupe et le lécythe. Dans tous deux le dessin est exécuté au trait noir, brun, rouge ou jaune, par dessus une couverte dont la teinte varie du blanc laiteux au jaunâtre.

Les coupes à fond blanc sont des articles de luxe qui, parmi toutes les créations de l'industrie attique, se font remarquer par la minceur de leurs parois, la finesse de leur décor, le soin minutieux de leur exécution. Le fond blanc est réservé à l'intérieur de la vasque, l'extérieur étant en général orné de figures rouges. Une polychromie délicate,

qui emploie le brun, le rouge, les retouches blanches et les applications de dorure, donne au vase un aspect particulièrement gai et attrayant. Nous possédons plusieurs coupes de ce genre, datant de la première moitié du v^e siècle, qui portent le nom du potier *Sotadès*. Elles nous permettent d'apprécier la maîtrise et l'ingéniosité de ce fabricant. L'une d'elles n'a pas reçu de décor peint, mais, au fond de la vasque, se détachant sur la couverte d'un blanc immaculé, est posée une cigale en relief. D'autres représentent des sujets mythologiques et se distinguent aussi bien par l'aisance vivante du dessin que par le pittoresque de la mise en scène. C'est, enfin, un exquis tableau de genre que la cueillette des grenades (fig. 78) : une jeune fille essaie en vain, en se dressant sur la pointe des pieds, d'atteindre le fruit de la plus haute branche. Le mouvement est d'une grâce charmante, la tension du regard, dirigé vers l'objet convoité, rendue avec beaucoup de naturel. Une figure analogue devait se trouver dans la partie gauche, malheureusement endommagée, de cette précieuse poterie.

La fabrication des coupes à fond blanc a toujours été restreinte et ne paraît pas s'être prolongée au delà du milieu du v^e siècle ; en effet, ces vases aux parois et au décor pareillement fragiles ne pouvaient guère être que des bibelots, pratiquement inutilisables. Il en est autrement des lécythes à couverte blanche dont la catégorie la plus intéressante est celle à représentations funéraires. Ces vases, également en usage au v^e et au iv^e siècle, répondent à une particularité des coutumes athéniennes (cf. page 47) ; cette destination très spéciale a déterminé le caractère du décor, dont tous les sujets sont empruntés aux rites et aux croyances funéraires. Aussi ces poteries sont-elles d'inappréciables documents pour la reconstitution de certaines céré-

monies et la connaissance des idées grecques relatives à la mort. Les principales étapes du sort qui attend l'homme s'y trouvent retracées avec un curieux mélange d'idéalisme et de réalisme. C'est d'abord, immédiatement après le décès,

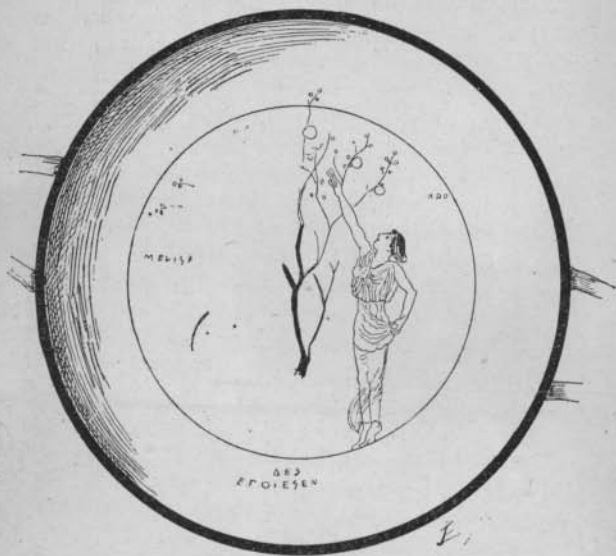


Fig. 78. — Coupe attique à fond blanc signée de Sotadès, trouvée en Grèce. (Musée Britannique.)

l'exposition du corps, autour duquel les femmes de la famille font entendre les lamentations traditionnelles ; au dessus du lit on voit souvent voltiger de petites figures ailées qui représentent l'âme du mort se lamentant, elle

aussi, sur sa destinée. Puis c'est la déposition au tombeau ; mais ici le peintre, au lieu de reproduire tel quel ce dernier acte des obsèques, en donne une interprétation qui doit en adoucir l'amertume ; le corps n'est pas confié à la terre par des mains mortelles, mais par deux génies ailés, le génie de la mort, Thanatos, et le génie du sommeil, Hypnos, qui s'acquittent de cette mission avec une pieuse sollicitude. Vient ensuite le voyage d'outre-tombe ; sous la conduite d'Hermès Psychopompe nous voyons le mort arriver aux bords de l'Achéron où l'attend la barque de Charon ; au moment d'entrer dans la barque, il a tantôt un geste d'hésitation et de répugnance, tantôt, au contraire, il s'avance d'un pas délibéré, comme sans regret de ce qu'il laisse derrière lui. Les peintres de lécythes ne nous mènent pas au delà de l'Achéron ; sans doute ont-ils craint, en représentant l'Hadès, de donner une trop grande précision à des images, à des croyances d'un caractère encore indécis et flottant. Mais, par une contradiction dont les céramistes ne s'embarrassent guère, alors que certains vases nous montrent le mort sur le chemin de l'Hadès, d'autres nous le font voir assis sur les degrés de la stèle, comme si son ombre ne pouvait s'éloigner du lieu où repose son corps, et s'entretenant avec ses proches. Ceux-ci apportent au tombeau des offrandes diverses, bandelettes, parfums, libations, dont l'hommage périodique constituait l'essentiel du culte rendu aux défunts. Lorsque l'image du mort manque dans ces compositions, c'est à la stèle elle-même que les vivants paraissent s'adresser. Touchante évocation de ces visites de famille qui perpétuaient le souvenir des morts.

Toutes ces scènes ont été rendues par les céramistes attiques avec une sûreté de dessin et une délicatesse de

sentiment qui ont fait des lécythes funéraires les pièces de prédilection des amateurs. Une polychromie discrète, dont les éléments principaux sont le rouge et le bleu, permet de faire ressortir plus vigoureusement les figures et certains accessoires, et empêche que la surface du vase ne présente une teinte trop uniforme ; mais la technique est beaucoup plus simple que celle des coupes, comme il convient à des vases d'un caractère modeste. Tout le prix

de ces poteries est dans la qualité de l'exécution, dont le lécythe du musée d'Athènes, reproduit fig. 79, peut donner une idée : aux pieds d'une stèle, que cou-



Fig. 79. — Lécythe attique à fond blanc.
(Musée d'Athènes.)

ronnent des feuilles d'acanthé, Hypnos et Thanatos déposent doucement dans sa tombe une jeune femme ; debout auprès du groupe, un jeune homme contemple la scène. Dans ce tableau aux lignes si simples, à l'ordonnance si harmonieuse, l'image de la mort s'est dépouillée de ce qu'elle a de pénible et de redoutable. Entre la morte, le vivant et les génies funèbres paraît s'être établi un accord mystérieux, fait de pitié chez les uns, d'acceptation chez les autres. La jeune femme a confiance dans ses porteurs ; le jeune homme sait qu'ils

lui feront le moins de mal possible. Une atmosphère de recueillement mélancolique enveloppe cette belle peinture qui nous aide à comprendre l'idée grecque de la mort, en tant qu'elle est non pas attachement obstiné à la vie, mais soumission consciente à la loi naturelle.



Fig. 80. — Amphore panathénaïque, trouvée en Cyrénaïque. (Musée Britannique.)

LES AMPHORES PANATHÉNAÏQUES ET LES VASES SANS DÉCOR PEINT. — L'adoption de la technique des figures rouges entraîna naturellement l'abandon de la peinture à figures noires. Celle-ci ne disparut pourtant pas complètement ; elle resta en usage dans certaines fabriques provinciales, et à Athènes même on continua à l'employer, jusqu'à la fin du IV^e siècle, pour les amphores panathénaïques. On appelle ainsi les amphores qui renfermaient l'huile donnée comme prix aux vainqueurs des jeux célébrés à l'occasion des Panathénées (fig. 80). Cette coutume ayant été instituée au VI^e siècle, à l'époque des figures noires, les Athéniens, dont l'esprit de conservatisme religieux fut toujours très vivace, ne modifièrent que

très peu, dans la suite, le type et la décoration traditionnels ; ils continuèrent non seulement à peindre sur ces vases des figures noires incisées, mais encore à y représenter d'un côté Athéna Promachos, la lance au poing, de l'autre le concours

où le bénéficiaire de l'amphore avait été couronné. Des inscriptions peintes à côté de la figure d'Athéna confirment souvent la destination de la poterie et, à partir d'un certain moment, nous en donnent la date. Comme les plus récentes parmi ces inscriptions remontent à l'année 311, on en a conclu que la distribution des amphores panathénaïques cessa peu de temps après, et cette mesure officielle fut sans doute motivée par le déclin de la fabrication attique. On remarquera la coïncidence de cette date avec celle des derniers vases à figures rouges. Les renseignements tirés des deux catégories de vases s'accordent donc à placer dans les dernières années du IV^e siècle la fin de la céramique athénienne avec décor de scènes à personnages.

Nous devons mentionner enfin toute une série de poteries, simplement recouvertes d'un beau vernis noir ou brun, qui se multiplient à partir du milieu du V^e siècle. Imitées de modèles métalliques, elles sont généralement ornées de cannelures ou de fortes moulures. Quelquefois une mince guirlande, peinte avec une couleur claire en léger relief, complète la décoration de ces vases, mis à la mode par le potier *Thériclès*, dont le mérite tient à l'élégance du profil et à l'éclat brillant de la surface.

CHAPITRE V

ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE

On désigne du nom d'hellénistique la période de l'histoire grecque qui commence à la mort d'Alexandre (323) et se termine par la soumission progressive à la domination romaine de la Grèce elle-même et des royaumes issus du démembrement de l'empire d'Alexandre (II^e-I^{er} siècles av. J.-C.). Ce qui caractérise cette période, c'est la diffusion de l'hellénisme dans tout le bassin oriental de la Méditerranée. En Asie mineure, en Syrie, en Égypte, les campagnes d'Alexandre et l'administration de ses successeurs portent et implantent profondément la civilisation hellénique qui, jusqu'alors, n'avait guère dépassé les limites des colonies établies sur le littoral. Le résultat est que, dans ce monde grec prodigieusement agrandi, Athènes perd sa situation prépondérante ; Pergame, Antioche, Alexandrie, sont des villes autrement importantes à tous les points de vue, politique, intellectuel, économique. Et ces conditions nouvelles ont leur répercussion dans l'histoire de l'industrie céramique où nous assistons au phénomène inverse de celui qui s'est produit à la fin du VI^e siècle ; Athènes cesse d'être la grande, presque l'unique pourvoyeuse de vases peints ; la fabrication s'en répand dans tout le monde grec, principalement en Asie mineure et en Égypte ; elle continue dans l'Italie méridionale. Mais, tandis qu'à l'époque archaïque, chaque série locale avait

son caractère particulier nettement déterminé, il se forme à l'époque hellénistique, grâce au développement des relations de tous ordres entre les pays grecs, des styles communs qui ne présentent, d'une région à l'autre, que des différences d'importance secondaire. Nous pouvons donc considérer la céramique hellénistique dans son ensemble, et les indications qui suivent s'appliquent aussi bien aux ateliers de Grèce et de Grande Grèce qu'à ceux d'Asie mineure et d'Égypte.

Dans la production de tous ces ateliers les scènes à personnages et même la figure humaine isolée (à part les Éros) deviennent une exception. Le répertoire décoratif comprend avant tout des éléments végétaux et floraux auxquels s'ajoutent, comme motifs accessoires, des animaux, des objets et des dessins géométriques. Les ornements les plus fréquents, ceux qui constituent la marque des styles hellénistiques, sont les rameaux de feuillage, les guirlandes de lierre, les branches de vigne d'où pendent des grappes et des vrilles, les couronnes de banquet garnies d'un nœud, les combinaisons de rosaces et de palmettes. Parmi les motifs accessoires il faut particulièrement noter, comme figures géométriques, les damiers et les rectangles emboîtés les uns dans les autres; comme objets, les instruments de musique, les bandelettes, les masques de théâtre, les séries d'amulettes de forme allongée attachées à un cordon: comme animaux les dauphins et les colombes, plus rarement des quadrupèdes. Bien que, d'une façon générale, le style ait un caractère strictement décoratif, les animaux sont souvent traités avec un intérêt et un réalisme où se reconnaît le goût tout nouveau de l'époque hellénistique pour les spectacles de la campagne. L'hydrie, provenant d'une nécropole alexandrine, où deux chèvres sont repré-

sentées face à face, prêtes à foncer l'une sur l'autre (fig. 81), est un petit tableau de genre, exactement observé, où vit la même inspiration que dans les idylles de Théocrite et dans les épigrammes rustiques de l'Anthologie. D'autre



Fig. 81. — Hydrie hellénistique, trouvée à Hadra (environs d'Alexandrie). (Musée du Caire.)

part, à la veine galante de la poésie alexandrine, répondent les Éros que l'on voit folâtrer sur les poteries de cette période.

Les vases hellénistiques se répartissent en deux grandes catégories: les vases à fond clair et les vases à fond sombre. Les premiers sont principalement représentés par des hydries cinéraires, trouvées à Alexandrie, et par ces sortes de carafes à large panse, à couverte blanche et à ornementation brune, appelées lagynos,

dont les lieux de provenance sont très divers. D'un décor plus varié que les lagynos, les *hydries d'Alexandrie*, avec leurs figures noires souvent détaillées d'incisions, sont une véritable résurrection de la technique archaïque (fig. 81). — Quant aux céramiques à fond sombre, les exemplaires,

originaires de toutes les parties du monde grec, sont très abondants ; on les désigne fréquemment du nom de *vases de Gnathia*, d'après la ville de l'Italie méridionale où ont d'abord été faites les trouvailles les plus importantes. Cette série paraît continuer celle des poteries imitées de modèles métalliques, dont nous avons signalé le développement au IV^e siècle. On y note, en effet, la même élégance recherchée dans le choix des formes, et les motifs peints sont, dans de nombreux cas, associés à des cannelures striant verticalement la surface. Dans cette catégorie l'ornementation est appliquée en jaune et en blanc par dessus le vernis noir, qui couvre entièrement le vase ; elle est souvent complétée par des incisions, qui précisent les contours, ou par des motifs peints en rouge, qui relèvent le ton et nuancent l'aspect du décor (fig. 82).

La céramique hellénistique révèle chez ses auteurs de précieuses qualités ; ils savent composer un décor, distribuer les couleurs, exécuter d'un pinceau léger de gracieux motifs ; mais, à part les vases, relativement peu nombreux, inspirés de scènes rustiques, il n'y a plus que du métier dans toute cette production. Le caractère de travail original, comportant une part d'invention personnelle, que la peinture de vases avait plus ou moins conservé jusqu'à la fin du IV^e siècle et qui faisait d'elle un art, a presque complètement disparu. Comment expliquer cette décadence ou, plus exactement, cette transformation de la peinture céramique ? Comment, à la conception athénienne du décor à personnages, si intéressant et si varié, a-t-on pu préférer la banalité monotone de l'ornementation hellénistique ?

Ces faits tiennent à une cause précise : le développement de la vaisselle métallique et de la poterie à reliefs. Durant les siècles précédents, alors que ni vaisselle métallique ni

poterie à reliefs n'étaient d'usage courant, la céramique peinte répondait à tous les besoins ; elle représentait aussi bien la vaisselle de grand luxe que la vaisselle simplement soignée ou même tout à fait ordinaire. Mais, à l'époque hellénistique, il n'en est plus de même. Lorsqu'un amateur



Fig. 82. — Skyphos hellénistique du style dit de Gnathia.
(Musée du Louvre.)

veut posséder une pièce de prix, il acquiert un de ces vases de métal, finement ciselés, dont le trésor de Bosco-Reale, au Louvre, nous donne une idée ; lorsqu'une maîtresse de maison a besoin de vases d'usage qui ne soient pourtant pas de la vaisselle vulgaire, elle a le choix entre la poterie peinte et la poterie à reliefs dont les figures moulées repro-

duisent le décor ciselé des vases métalliques et qui représente le substitut économique de ces derniers. Pris entre la double concurrence du vase métallique et du vase à reliefs, auxquels s'ajoute encore la catégorie moins répandue des poteries vernissées, le vase peint n'a plus la place d'honneur qui lui revenait autrefois dans la maison grecque. Ce n'est plus sur lui que se porte l'effort des ouvriers les plus habiles, des décorateurs les plus inventifs ; et l'on n'y sent plus qu'exceptionnellement le souffle de spontanéité créatrice qui avait fait si longtemps le charme de la peinture céramique.

La fabrication de la céramique peinte cesse définitivement dans la première partie du 1^{er} siècle avant J.-C. A peine a-t-on pu attribuer à une date postérieure quelques fragments isolés qui font plutôt figure de survivances locales. Ainsi la fin de cette industrie correspond, comme ses étapes, à un changement des conditions politiques et sociales. Art essentiellement grec, après avoir reflété la formation, l'épanouissement, l'évolution dernière de la Grèce indépendante, la poterie peinte disparaît au moment où les états helléniques sont absorbés dans la vaste unité de l'Empire romain.

CHAPITRE VI

VASES A RELIEFS ET VASES PLASTIQUES

C'est la peinture qui a été, jusqu'à l'époque hellénistique, le procédé le plus employé pour la décoration des vases. Mais à cette époque, ainsi que nous l'avons dit, la poterie à reliefs prend un grand développement ; d'autre part, sans être jamais très répandu, le vase plastique, c'est-à-dire le vase façonné, en totalité ou en partie, en forme de figurine, a toujours tenu une certaine place dans la production céramique. Nous nous bornerons, en terminant, à dire quelques mots de ces deux catégories.

LES VASES A RELIEFS. — Le décor à reliefs apparaît en Crète dès l'époque préhellénique ; mais, à ce moment, il est uniquement employé pour les grandes jarres ; et c'est encore à l'ornementation de vases de grande taille qu'il reste réservé pendant les époques homérique et archaïque. Durant cette période c'est surtout en Béotie que l'on pratique ce genre de décor. A Athènes, par contre, tout est à la céramique peinte, et il n'apparaît qu'exceptionnellement. Il faut attendre le iv^e siècle pour que les potiers attiques portent leur attention sur les ressources que l'on peut tirer de cette technique. Les vases à reliefs appartenant à cette période sont en petit nombre, mais pour la plupart très soignés. On y reconnaît des produits de luxe, d'un usage exceptionnel, dont les auteurs se proposaient de rivaliser

avec les orfèvres. Tel est, par exemple, le lécythe aryballisque, signé de *Xénophantos* d'Athènes, qui a été trouvé dans la Russie méridionale (fig. 83). La petite frise qui orne l'épaule est toute entière en reliefs ainsi que la majeure partie de la grande scène, mais les figures latérales et les motifs accessoires sont simplement peints. Le sujet est la représentation d'une chasse : une série de personnages vêtus à la mode perse, à cheval, en char ou à pied, attaquent et poursuivent un gibier en partie réel et en partie fantastique, des sangliers et des griffons. Les figures, modelées à part, ont ensuite été appliquées sur la partie réservée du vase ; un discret emploi de la dorure témoigne du prix attaché par le fabricant à cette belle pièce. L'hydrie de Cumès, avec l'image des divinités d'Eleusis, l'hydrie de Lampsaque, avec la chasse du sanglier de Calydon, sont encore de remarquables exemplaires de la même série.



Fig. 83. — Lécythe aryballisque à reliefs signé de *Xénophantos*, trouvé à Kertch. (Pétrograd, musée de l'Ermitage.)

C'est seulement à l'époque hellénistique que la céramique

à reliefs devient un article d'emploi courant. Des vases ou des fragments ont été trouvés en grand nombre dans les divers pays grecs. La catégorie la plus répandue est formée par des bols sans pied, à couverte noire ou brune, auxquels on donne souvent le nom de *bols mégariens*, du nom de la localité où ont été trouvés les premiers exemplaires (fig. 84). Ces bols portent une décoration très variée, qui utilise également les motifs végétaux, palmes, rosaces,



Fig. 84. — Bol à reliefs dit mégarien.
(Musée du Caire.)

guirlandes, les motifs animaux, les figures humaines, héroïques ou familières, les images de divinités. Parmi eux un groupe est particulièrement intéressant : le groupe des vases ornés de

scènes tirées de l'épopée ou de la tragédie. Dans ces vases le potier s'est inspiré de façon précise des poèmes qu'il avait sous les yeux et dont il lui arrive même de reproduire les vers à côté de ses personnages. C'est le décor d'un bol de ce genre qui est représenté fig. 85 ; il comprend trois scènes distinctes : la première à gauche est une illustration du xxiv^e chant de l'Iliade ; Priam vient trouver Achille dans sa tente et le supplie de lui rendre le corps de son fils Hector ; nous voyons ici le vieux roi s'agenouiller devant le héros grec, qui le regarde fièrement. Les deux

autres groupes se rapportent au début d'une épopée perdue, l'Aithiopsis, où étaient racontées l'arrivée des Amazones au secours des Troyens et leurs luttes contre les Grecs. Le groupe central montre Priam tendant la main à la reine des Amazones Penthésilée, en tenue de guerre, prête à se battre ; ainsi que l'indique l'inscription, la rencontre a lieu



Fig. 85. — Bol à reliefs dit mégarien. Décor reconstitué avec deux exemplaires fragmentaires provenant du même moule et conservés, l'un au musée de Berlin, l'autre, originaire de Béotie, au musée de Bruxelles.

devant le tombeau d'Hector, qui rattache cet épisode au précédent. Enfin, avec le troisième groupe, nous assistons au combat singulier d'Achille et de Penthésilée. Il est très vraisemblable que le décor de ces vases à sujets épiques, comme d'ailleurs celui de la plupart des bols à reliefs, n'a pas été créé par les céramistes, mais qu'ils se sont contentés de surmouler des vases métalliques et de tirer ensuite des

exemplaires en argile avec les creux ainsi obtenus. Ces poteries ont donc, en particulier, l'intérêt de nous permettre de reconstituer les créations de l'orfèvrerie hellénistique dont si peu d'échantillons sont parvenus jusqu'à nous. L'on y remarquera, dans l'exactitude avec laquelle les artistes se sont attachés aux textes qu'ils se proposaient d'illustrer, une manifestation du goût pour l'étude minutieuse des œuvres littéraires classiques, goût qui se répand précisé-

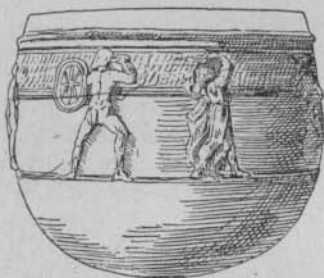


Fig. 86. — Bol à reliefs de la fabrique de Pergame, trouvé à Délos (Cyclades). (Musée de Délos.)

ment à cette époque sous l'influence des grands érudits d'Alexandrie.

A côté de cette technique, qui suppose pour tout le vase un creux unique, une autre est également en usage, d'après laquelle la poterie est d'abord fabriquée suivant les procédés ordinaires et les motifs en relief, moulés séparément, sont ensuite appliqués sur la paroi et

collés à la barbotine. C'est cette façon de faire qui a été employée, en particulier, pour un groupe de vases aux types variés, recouverts d'une glaçure rouge-corail, qui sont beaucoup moins répandus que les bols à couverte sombre et dont le centre de production paraît avoir été Pergame. L'origine des motifs est toujours la même que dans la technique à creux unique; ils proviennent du surmoulage de vases en métal; mais les motifs sont obtenus chacun avec un petit moule indépendant et le potier les combine sans se soucier de recons-

tituer ni le décor des pièces d'orfèvrerie qu'il a eues en mains ni même un agencement logique de figures. Sur le bol fig. 86 on voit se succéder une série de personnages, guerrier, ménades et autres, sans rapport entre eux.

La fabrication des céramiques grecques à reliefs s'est prolongée jusque dans le courant du 1^{er} siècle avant J.-C. Mais, pendant que cette sorte de vases se développait en Grèce, les ateliers italiens, s'inspirant d'ailleurs de modèles grecs, produisaient, eux aussi, en abondance des poteries moulées. Les vases sortis d'Arezzo, en Etrurie, remarquables par leur belle glaçure rouge-corail, commencent à se répandre dès le 1^{er} siècle avant J.-C. La production en est considérable, et ils viennent faire concurrence, jusque sur le marché grec, aux articles indigènes. Favorisée par l'extension du grand commerce romain, cette poterie n'est pas seulement exportée partout, mais ses procédés et ses types sont adoptés dans les ateliers helléniques, qui se bornent désormais à la contrefaçon de la grande fabrique italienne. Après l'ère chrétienne il n'y a plus de céramique grecque à reliefs, mais uniquement de la céramique romaine de fabrication grecque.

LES VASES PLASTIQUES. — Dès l'époque la plus ancienne les céramistes se sont plu à donner au vase, ou seulement à certaines de ses parties, la forme d'un être vivant ou d'une partie d'un être vivant. L'exemple le plus courant de cette fabrication est le rhyton. Ce type de vase se rencontre tout d'abord dans les pays égéens, pendant la période préhellénique, mais il est ensuite délaissé et ne reparait qu'à la fin du VI^e et au V^e siècle. Nous en possédons de superbes exemplaires, d'un modelé vigoureux dont la couleur accentue encore la fermeté et la vie. En

dehors des rhytons ce sont surtout les vases à parfum qui ont reçu la forme de figurines. A l'époque archaïque le goulot des petits aryballes est parfois orné d'une tête d'homme ou d'animal ; plus souvent c'est le vase tout entier qui affecte l'aspect d'une tête casquée, d'un personnage, d'un animal ; le goulot est simplement adapté à la partie supérieure de la statuette, dont l'intérieur sert de récipient. Un des plus jolis spécimens de ce genre est la chouette du Louvre (fig. 87) ; ici, par un raffinement destiné à éviter



Fig. 87. — Vase en forme de chouette. (Musée du Louvre.)

de planter un goulot sur le dos de l'oiseau, l'orifice se trouve sous la queue de la chouette ; le vase, lorsqu'il était rempli, devait donc être non pas posé sur sa base, mais suspendu à l'aide d'un cordon passant par le trou, pratiqué à travers cette dernière, que l'on aperçoit sur la tranche. La fabrication de ces sortes de poteries se développe, au

v^e siècle, en Attique où, pendant un certain temps, les vases en forme de tête féminine ou de deux têtes accolées sont fort à la mode. Peu à peu la statuette prend de plus en plus d'importance ; on ajoute un goulot, pour en faire un récipient, à n'importe quelle figurine, sphinx, danseuse, buste d'Aphrodite. Au iv^e siècle, on ne se contente plus de convertir ainsi en vases de simples statuettes, mais aussi des groupes véritables. Tel est, par exemple, au musée de Berlin, la belle pièce qui représente Adonis tenant Aphrodite sur ses genoux (fig. 88). A l'époque

hellénistique figurines et groupes sont encore utilisés de la même façon par les potiers. Il est difficile de penser que ces poteries, où le goulot rappelle seul la forme et la fonction du vase, aient été autre chose que des bibelots. La technique, avec sa vive polychromie, est exactement celle des statuettes ; et, à la vérité, ces petits monuments relèvent bien plutôt de l'art du modelleur que de celui du potier. Par là même ils sont un dernier témoignage de cet esprit de recherche toujours en éveil, de ce perpétuel effort de renouvellement que nous avons vu à l'œuvre, avec plus de détails, dans l'histoire de la poterie peinte ; c'est grâce à ces qualités que les créations de l'industrie céramique constituent aujourd'hui de si précieux documents pour la connaissance, sous leurs aspects divers, de la vie et de la mentalité grecques.



Fig. 88. — Vase en forme de groupe, trouvé à Corinthe. (Musée de Berlin.)

BIBLIOGRAPHIE

A. OUVRAGES GÉNÉRAUX : Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque* (1888) ; Walters, *History of ancient pottery* (1905), bons exposés d'ensemble, mais aujourd'hui trop anciens ; Ducati, *Storia della ceramica greca*, en 2 vol. (1922-1923) ; Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, en 3 vol. (1923), histoires complètes, tout-à-fait au courant des derniers travaux ; Buschor, *Griechische Vasenmalerei* (1914) ; Herford, *Handbook of greek vase-painting* (1919), exposés sommaires ; Huddilston, *Lessons from greek pottery* (1902) ; Hæber, *Griechische Vasen* (1909), brefs ouvrages de vulgarisation. — L'article *Vasenkunde*, publié en 1888 par von Rohden dans les *Denkmæler des klassischen Altertums* de Baumeister, date maintenant trop ; mais les articles *Figlinum opus*, section II, par Jamot (1896), et *Vasa*, par Dugas et Pottier (1915), dans le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio, présentent des tableaux plus récents, le premier de la fabrication des vases, le second de l'évolution de l'art céramique. — Les notices historiques et les remarques contenues dans le *Catalogue des vases antiques de terre-cuite du Louvre*, par Pottier (depuis 1896), constituent en réalité, à propos de la collection du Louvre, une histoire de la céramique grecque jusqu'à la fin du v^e siècle. La grande publication de Furtwængler, Reichhold et Hauser, *Griechische Vasenmalerei* (depuis 1900), renferme également, à propos des vases qui y sont reproduits, des observations et des études d'un intérêt général. Dans l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*, par Perrot et Chipiez (1882-1914), d'importantes sections sont consacrées à la céramique grecque : III, p. 684-732 : céramique chypriote ; VI, p. 893-943 : mycénienne ; VII, p. 154-229 : géométrique ; IX, p. 291-376 : fabrication des vases ; IX, p. 377-674, et X, en entier : céramique archaïque et attique jusqu'aux environs de 460. — Sur la façon de dessiner des peintres de vases, on lira avec profit Morin-Jean, *Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints* (1911). — L'*Elite des monuments céramographiques*, par Lenormant et de Witte (1844-1861), et les *Auserlesene griechische Vasenbilder*, par Gerhard (1840-1858), reproduisent avec des

notices, aujourd'hui sans valeur, beaucoup de vases à figures noires et rouges. Le *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, par S. Reinach (1899-1900), reproduit au trait, à petite échelle, un grand nombre d'images de vases dispersées dans différentes publications. Enfin, le *Corpus vasorum antiquorum*, publié par l'Union académique internationale sous la direction de Pottier (depuis 1923), se propose de donner, classées par musées, des reproductions phototypiques de tous les vases d'argile, avec ou sans décor, de l'antiquité classique.

B. ETUDES SPÉCIALES : Nous nous bornerons à mentionner ici quelques travaux, soit récents, soit restés classiques malgré leur date, qui complètent utilement les ouvrages généraux. Le lecteur désireux d'étudier une période de la céramique grecque trouvera dans ces deux séries d'ouvrages les références qui lui permettront de pousser plus loin ses recherches.

1^o EPOQUE PRÉHELLÉNIQUE : Reisinger, *Kretische Vasenmalerei vom Kamares-bis zum Palast-Stil* (1912) ; Dussaud, *Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Egée* (1914), passim.

2^o EPOQUE HOMÉRIQUE : Poulsen, *Die Dipylongræber und die Dipylonvasen* (1905), p. 57 ; Dugas, dans *Bulletin de correspondance hellénique*, 1912, p. 511.

3^o EPOQUE ARCHAÏQUE : pour l'Attique : Richter, *A new early Attic vase* [*Journal of hellenic studies*, 1912, p. 370-384] ; Clark Hoppin, *Handbook of signed greek vases, exclusive of the attic red-figured style* (1923) ; — pour l'Ionie : Kinch, *Fouilles de Vroulia (Rhodes)* (1914), p. 194 ; — pour les vases méliens : Dugas, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, 1912, I, p. 342 ; — pour Sparte et Cyrène : Dugas, *Vases « cyréniens » du musée de Tarente* [*Revue archéologique*, 1912, II, p. 88-105] ; — pour les vases protocorinthiens : Lorimer, *Notes on the sequence and distribution of the fabrics called proto-corinthian* [*Journal of hellenic studies*, 1912, p. 326-353] ; Gabrici, *Cuma* [*Monumenti antichi*, XXII (1913)], p. 309 ; Friis Johansen, *Les vases sicyoniens* (1923).

4^o EPOQUE ATHÉNIENNE : pour le style sévère et le style libre ; Beazley, *Attic red-figured vases in american museums* (1918) ; Clark Hoppin, *Handbook of attic red-figured vases* (1919) ; — pour le style sévère : Clark Hoppin, *Euthymides and his fellows* (1917) ; Hartwig, *Die griechischen Schalen der Blüthezeit des strengen rotfigurigen Stiles* (1893) ; Pottier, *Douris et les peintres de vases grecs* ; Berchmans, *L'esprit décoratif dans la céramique grecque à figures rouges* [Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, XXIII (1909)] ; — pour le style libre : Nicole, *Meidias et le style fleuri dans la céramique attique* [Mémoires de l'Institut national genevois, XX (1908)] ; Ducati, *I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia* [Memorie dell' Accademia dei Lincei, 1909] ; — pour le IV^e siècle : Ducati, *Saggio di studio sulla ceramica attica figurata del secolo IV* [Memorie dell' Accademia dei Lincei, 1916] ; Patroni, *La ceramica antica nell'Italia meridionale* [Atti dell' Accademia di Napoli, XIX (1897-8)] ; Macchioro, *I ceramisti di Armento in Lucania* [Jahrbuch des deutschen archæologischen Institutes, 1912, p. 265-316] ; — pour les vases à fond blanc. Pottier, *les lécythes blancs attiques à représentations funéraires* (1883) ; Riezler, *Weissgrundige attische Lekythen* (1914) ; Fairbanks, *Athenian lekythoi with outline drawing in glaze varnish on a white ground* (1907) et *Athenian lekythoi with outline drawing in matt colour on a white ground* (1914) ; — pour les amphores panathénaïques : von Brauchitsch, *Die panathenæischen Preisamphoren* (1910) ; Norman Gardiner, *Panathenaic amphorae* [Journal of hellenic studies, 1912, p. 179-193].

5^o EPOQUE HELLÉNISTIQUE : Leroux, *Lagynos* (1913) ; Picard, *La fin de la céramique peinte en Grande-Grèce* [Bulletin de correspondance hellénique, 1911, p. 177-230].

6^o Pour les VASES A RELIEFS : Courby, *Les vases grecs à reliefs* (1922) ; — pour les VASES PLASTIQUES : Séchan, *Léda et le cygne* [Revue archéologique, 1912, II, p. 106-126].

COLLECTION PAYOT

N° 9.

ERNEST BABELON

Membre de l'Institut

Conservateur du Cabinet des Médailles, Professeur au Collège de France

Les Monnaies grecques Aperçu historique

Avec 21 illustrations dans le texte

M. Ernest Babelon, vient de publier dans la **Collection Payot**, un volume, "**Les Monnaies grecques**" qui peut être une excellente initiation. Lisez les pages pleines de science et de goût qu'il nous a donné ; vous y suivrez l'histoire de la monnaie antique.

(L'Action Française.)

C'est un immense domaine qui est exploré ici : environ 1.400 villes et 500 rois ou chefs d'Etats du monde hellénique ont battu monnaie à leurs noms, entre le VII^e siècle av. J.-C. (époque où la monnaie grecque fut inventée) et le milieu du III^e siècle ap. J.-C., époque où elle acheva de disparaître, absorbée ou remplacée par la monnaie romaine. C'est l'évolution historique de ces vastes séries monétaires que M. Babelon nous présente en un récit synthétique où tous les mots portent.

(L'Ami du Clergé.)

N° 10.

GEORGES MATISSE

Docteur ès-sciences

Le mouvement scientifique contemporain en France

I. Les sciences naturelles

Avec 25 figures dans le texte

L'auteur a choisi parmi les savants les plus éminents dans chaque branche quelques-uns de ceux qui ont véritablement créé ou fait avancer la science. Il a analysé leurs œuvres de façon approfondie, cherchant toujours à mettre en lumière les principes et les idées générales ayant une valeur scientifique et une portée philosophique.

(La Croix.)

Ce premier volume d'un ouvrage destiné à faire connaître au grand public le mouvement scientifique contemporain en France expose d'admirables découvertes françaises récentes en botanique, zoologie et biologie générale.

(La Nature.)

N° 1.

ÉDOUARD MONTET

Professeur de langues orientales à l'Université de Genève, Ancien recteur

L'Islam

C'est un précis dans lequel l'Islam est étudié dans le passé et dans le présent, sous toutes les faces qu'il revêt, à tous les points de vue auxquels on peut l'examiner. (*L'Information marocaine.*)

Écrit par un spécialiste des plus compétents, ce livre présente sous une forme commode, un tableau rapide du passé, du présent et de l'avenir de l'Islam. L'exposé historique est d'une parfaite objectivité. (*La Revue Pédagogique.*)

N° 2.

CAMILLE MAUCLAIR

Les Etats de la Peinture française de 1850 à 1920

L'éditeur Payot vient de lancer une nouvelle collection d'un format et d'une présentation très heureuse. L'art jusqu'ici y est représenté par les **Etats de la peinture française de 1850 à 1920**, par M. CAMILLE MAUCLAIR. Il y faut louer avec un récit toujours attachant et une répartition très claire des diverses tendances de l'art moderne, un bel effort de haute impartialité. (*Revue critique des Idées et des Livres.*)

Dans son ensemble, avec ses tables de chapitres et de noms propres et surtout son excellente répartition, que voilà un précieux petit manuel pour qui ne sait pas se dépêtrer dans un salon ou un musée contemporain. (*La Revue Française.*)

N° 3-4.

RENÉ CANAT

Docteur ès-lettres, Prof^{re} de rhétorique sup^{re} au Lycée Louis-le-Grand

La Littérature française au XIX^e siècle

2 tomes : Tome I (1800-1852) — Tome II (1852-1900)