

REVUE
DES
ÉTUDES GRECQUES

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

DE L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

(Reconnue établissement d'utilité publique par décret du 7 juillet 1869)

TOME XLIX, N° 231-232, JUILLET-SEPTEMBRE 1936

CHARLES DUGAS

DÉCORATION ET IMAGERIE

DANS LA

CÉRAMIQUE GRECQUE

LIBRAIRIE ERNEST LEROUX

FRANCE

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

PARIS, VI^e

Bibliothèque Maison de l'Orient



154222

DÉCORATION ET IMAGERIE

DANS LA CÉRAMIQUE GRECQUE ⁽¹⁾

(Pl. IV-VIII).

A quoi sert le décor des vases grecs ? A cette question une réponse s'offre tout naturellement : ce décor sert à orner les poteries. Est-ce bien sûr pourtant ? Dans la catégorie la plus nombreuse et la plus intéressante l'artiste ne se propose-t-il pas une tout autre recherche que celle de l'ornement ? Quelle est cette recherche ? Quelles sont les causes et les conséquences de ce qui paraît être au premier abord un paradoxe, à savoir que le but principal du décorateur n'est pas d'ornez la poterie qui lui est confiée ? Tel est le problème que j'ai l'intention d'examiner ici sommairement.

Regardons, sans esprit préconçu, un chef-d'œuvre de la céramique attique, par exemple la coupe de Brygos où est peint le Sac de Troie. Elle pouvait se présenter sous trois aspects : posée sur une table, en mains, accrochée au mur. La fig. 1 (pl. IV) la montre posée sur une table : en raison de la hauteur de l'œil le décor extérieur n'est visible que très partiellement, sur les bords de la vasque, pour un homme étendu sur un lit, faisant face à celui qui se sert de la coupe. Dans la fig. 2 (pl. IV), la voici en mains, élevée par un convive qui y trempe ses lèvres ; les images apparaissent mieux, surtout avec un certain recul, mais elles sont doublement fuyantes.

(1) Conférence prononcée à l'Université de Bruxelles, en février 1936, sous les auspices de la Fondation archéologique.

par suite de la courbure de la paroi à la fois d'avant en arrière et du centre sur les côtés ; même si le vase restait immobile dans la main de celui qui y boit, il serait impossible d'apprécier la qualité et l'intérêt de son décor. Enfin, dans la fig. 5 (pl. VII), la coupe est accrochée au mur : c'est la présentation la plus favorable, en même temps que la plus habituelle ; on peut même penser que les coupes de prix ne quittaient qu'exceptionnellement leur place au mur de la salle principale, où elles faisaient l'admiration des connaisseurs. Le tableau est entièrement visible et les inconvénients de la courbure sont aussi atténués que possible, mais ces personnages placés les uns au-dessus des autres, sur une ligne de terrain verticale, certains d'eux la tête en bas, offrent un aspect anormal. En somme, pour goûter vraiment cette belle peinture, pathétique et ardente, il faut la détacher de la poterie et la considérer soit dans des photographies prises en donnant au vase une position instable, une position où, dans la réalité antique, il ne devait jamais se trouver, soit dans une planche dessinée, telle que celle de la *Griechische Vasenmalerei* (1), où le sujet soit restitué à plat (fig. 6, pl. VII). Y avait-il possibilité de mieux disposer cet ensemble ? Je ne le pense pas, car il a été conçu sans tenir compte de sa fonction décorative ; lorsqu'il l'a élaboré, le seul élément de la poterie dont l'artiste se soit préoccupé a été la hauteur et la longueur du cadre qu'il devait remplir. Résultat : pas plus qu'il ne souligne la structure du vase et n'en met la forme en valeur, le décor n'est lui-même mis en valeur par la nature de la surface sur laquelle il est peint.

Et ce trait n'est particulier ni à ce type de céramique ni à cette période. Regardez au Louvre l'amphore de Milo, de quatre-vingts à cent ans plus récente (fig. 3, pl. V). Vous voyez des figures superposées, en lutte contre des ennemis partiellement invisibles ; vous pressentez que le décor offert à vos yeux n'est qu'une partie d'un combat plus vaste. Mais vous ne pouvez

(1) Pl. 25 (reproduite Pfuhl, fig. 419-420 ; Perrot-Chipiez, X, p. 570-571).

apprécier l'ampleur, la grandeur, l'animation de cette mêlée des dieux et des géants si vous ne la voyez reportée à plat, telle sans doute que l'a conçue l'artiste, non plus déformée par sa transposition sur une surface fortement incurvée (1).

Je pourrais multiplier les exemples qui prêteraient aux mêmes observations. D'une façon générale, dans les vases attiques à scènes, qui forment la majeure partie de la production céramique aux vi^e et v^e siècles (je parlerai plus tard des vases, plus rares, à figure unique), poterie et décor sont conçus sans égard l'un à l'autre, sinon en ce qui concerne la forme et les dimensions du cadre; rien d'étonnant qu'au lieu de se rehausser mutuellement, ils nuisent plutôt à l'effet de leurs mérites respectifs.

Considérons maintenant les amphores cycladiques du vii^e siècle. La forme, avec le pied trop faible par rapport à l'ensemble de la poterie, en est souvent défectueuse, mais cette lacune est atténuée par l'habile agencement des zones. Voyez, par exemple, un vase à décor très sobre tel que l'amphore de Stockholm (2) : le soubassement de larges bandes noires sur la panse, le couronnement de lignes verticales déliées sur le col encadrent en bonne place un cerf d'une élégante sveltesse. Sur les pièces plus riches et plus chargées, telles que les grandes amphores méliennes, l'alternance de zones larges et minces, les rosaces massives, les spirales élastiques, les bandes quadrillées verticales constituent un revêtement qui en rehausse le caractère monumental. Ici tout est combiné en vue de la décoration. Disposée sur la partie la plus large, là où les inconvénients de la courbure sont le moins sensibles, la scène principale est placée bien en vue dans les ornements qui l'encadrent. Et ces ornements, elle les complète en donnant son sens à la poterie, illustration de la légende délienne (fig. 4,

(1) Voir les pl. 96-97 de la *Griech. Vasenmalerei* (l'une reproduite Pfuhl, fig. 584; Dugas, *Aison*, p. 113).

(2) *Arch. Jahrb.*, 1897, pl. 7; Perrot-Chipiez, X, p. 31; Merlin, *Vases grecs*, pl. VIII à g.

pl. VI) ou glorification du héros Héraclès (1). Il y a recherche d'adaptation réciproque, accord du vase et du décor peint.

Cette préoccupation décorative, si au VII^e siècle, avant que s'y fasse sentir l'influence attique, elle l'emporte dans les Cyclades, plus encore en Ionie et à Rhodes, c'est-à-dire dans les régions du monde grec les plus rapprochées du monde asiatique, terre traditionnelle de l'ornement, l'Attique n'y est pas constamment aussi étrangère qu'on pourrait le conclure d'après les documents de la période classique que j'ai choisis comme premiers exemples. La grande amphore du musée d'Athènes avec l'exposition funèbre (2) est un magnifique représentant de cette magnifique floraison de l'art céramique que fut à Athènes, dans la seconde partie du VIII^e siècle, la dernière phase du style géométrique. Ce vase révèle une telle habileté dans l'utilisation de l'ornement linéaire et de la zone horizontale, une telle adresse à accorder le rythme du décor et le profil de la poterie, que le seul souci du décorateur paraît avoir été de trouver, pour ce véritable chef-d'œuvre, la vêtue la mieux appropriée. Et pourtant, si nous l'examinons attentivement, y constatons-nous le même sens de la décoration que sur les amphores des Cyclades? L'œil ne s'égarait-il pas dans des zones trop nombreuses, parfois trop minces? A peine plus large que les motifs dont elle est entourée, séparée d'eux par un cadre de même nature, la scène à figures humaines n'est-elle pas perdue dans cet ensemble linéaire? Il y a là un art qui se découvre à l'analyse plutôt qu'il n'impressionne immédiatement le regard. Lorsqu'il multipliait ces combinaisons de lignes, établissant entre elles de subtiles correspondances, ce qui a inspiré le peintre n'est-ce pas une sorte d'enthousiasme géométrique plutôt que l'appréciation exacte de l'ornement qui donnât au vase l'aspect le plus favorable? La scène à figures elle-même, il a pensé à son sens, à sa composition, plutôt qu'à

(1) *Arch. Eph.*, 1894, pl. 12; Merlin, *Vases grecs*, pl. VIII à dr.

(2) *CVA, Athènes*, III H d, pl. 8; Pfuhl, fig. 10; Merlin, *Vases grecs*, pl. I. Cf. les observations de Méautis, *L'âme hellénique d'après les vases grecs*, p. 30-32.

son effet. Ici donc la préoccupation décorative, tout en étant prépondérante, n'a pas dirigé de façon spontanée et exclusive, comme dans les Cyclades, le travail du peintre.

Concluons ce rapide examen : dans quelques parties du monde grec, à une certaine époque, le peintre de vases a été véritablement un décorateur; en Attique apparaît dès le début, pour s'épanouir à l'époque classique, une tendance différente : l'artiste s'intéresse à ses dessins, à ses tableaux, abstraction faite de la mise en place; ce n'est pas un décorateur, c'est un imagier. Évidemment cette conception de la peinture céramique est un contresens si nous jugeons en esthéticiens et si nous considérons que dissocier la peinture de son support, c'est rompre l'unité de l'œuvre d'art; mais si nous jugeons en psychologues et en historiens, quel contresens fécond! Il a ouvert tout large l'horizon des peintres de vases dont l'inspiration n'a plus été limitée par les exigences précises d'une tâche d'ornemaniste. Oubliant le système de courbes plus ou moins compliqué qu'est toute poterie, négligeant le récipient d'argile, ils se sont progressivement arrogé le droit de représenter l'homme, tout l'homme. Leur art a pu ainsi devenir cette création si pleine de vie, de variété, que fut la peinture de vases athénienne, au lieu de rester un métier infiniment habile peut-être, mais étroitement borné, comme l'a été, par exemple, la peinture de vases crétoise.

Décoration ou imagerie : les vases considérés tout d'abord, coupe de Brygos et amphore de la Gigantomachie d'une part, amphores cycladiques d'autre part, sont des types, destinés à éclairer nettement les deux termes du dilemme. Mais naturellement, entre ces échantillons caractéristiques, il existe de nombreux intermédiaires. Voyons d'abord comment s'est établie peu à peu, dans la céramique athénienne, la prépondérance de l'imagerie. Cette esquisse historique nous préparera à rechercher pourquoi les ateliers athéniens se sont orientés dans ce sens et quels ont été les résultats de cette orientation.

*
**

Dans l'ensemble le style géométrique présente un caractère décoratif; les zones, les figures linéaires distinguent les éléments de la poterie, à la nature desquels ils sont appropriés. Mais si les styles géométriques autres que l'attique restent, en général, fidèles à cette tendance, les grands vases ornés de scènes révèlent déjà l'éveil de préoccupations plus intellectuelles : joie de jouer avec les lignes, joie de représenter avec ses divers figurants le cérémonial de l'exposition funèbre. C'est de ce goût de l'imagerie, de cet intérêt pour le sujet même du décor, que nous allons suivre le développement.

L'art grec du *vi*^e siècle est, à bon droit, dénommé « orientalisant » : c'est la période durant laquelle les motifs issus d'Asie, de Phénicie, d'Égypte envahissent l'Ionie, les îles, la Grèce continentale, et non seulement les motifs, mais aussi l'esprit qui en a inspiré la création et l'agencement. Or, si ces motifs d'origine orientale, guirlandes florales, animaux réels et fantastiques, génies ailés, sont tirés de la nature ou formés d'éléments qui lui sont empruntés, si la façon dont ils sont rendus révèle la curiosité de l'être vivant, ils n'en sont pas moins strictement adaptés, dans la plupart des ateliers de cette époque, au rôle décoratif qui leur est dévolu. Les *cœnochoés* et les coupes rhodoniennes, les amphores cycladiques, les flacons corinthiens illustrent l'inspiration dominante. En Attique la vague orientalisante déferle également, mettant fin à la prépondérance de l'ornement linéaire et apportant tout un lot de motifs et de combinaisons nouveaux. Mais, même sur des poteries pénétrées d'orientalisme, le principe de la prépondérance décorative est bien souvent mis en échec. Un échantillon typique est l'amphore du musée de New-York avec la mort de Nessos (1). Dans l'ensemble ce vase est apparenté aux vases cycladiques; l'aménagement des zones et des tableaux reproduit une disposi-

(1) *JHS*, 1912, pl. X-XII; Pfuhl, fig. 86.

tion analogue à celle des grandes amphores méliennes. Mais, sur le col, le lion terrassant un daim est un monstre étrangement vivant, qui ne s'incorpore pas à la paroi : il paraît, au contraire, faire effort pour se détacher du cadre trop étroit qui l'enferme ; à l'épaule le débordement de la composition sur les faces latérales montre que le peintre a seulement pensé au mérite intrinsèque de son tableau. Malgré l'analogie de présentation nous avons donc là un décor foncièrement différent de celui des vases cycladiques, à plus forte raison des vases rhodiens. L'esprit imagier refuse de s'y subordonner à l'esprit décoratif et fait fi des règles auxquelles celui-ci se soumet naturellement. Au VII^e siècle, en Attique, l'ordonnance d'ensemble reste décorative, mais, lorsqu'un sujet s'y prête, le peintre se laisse entraîner par l'intérêt propre qu'il offre et ne pense plus à la fonction spéciale qui est sa raison d'être sur la poterie.

Dans la céramique corinthienne nous constatons également un goût très vif pour les tableaux sans caractère décoratif ; mais ce goût reste ici contenu dans des limites plus étroites : d'une part, sa situation de grande place commerciale, centre du trafic entre la Grèce continentale et l'Orient, a singulièrement favorisé à Corinthe la pénétration et l'influence de l'ornementation orientale ; d'autre part, la fabrication intensive des céramiques de petites dimensions a surtout poussé les artisans corinthiens à l'étude des schémas appropriés à des poteries sur lesquelles les scènes à figures étaient forcément exceptionnelles. C'est seulement dans la première partie du VI^e siècle, avec le groupe des grands cratères, que nous voyons le peintre corinthien donner carrière à ses tendances d'imagier ; et cela en grande partie sous l'influence de ses confrères athéniens.

Au point de vue qui nous occupe, la céramique attique du VI^e siècle est particulièrement instructive. L'imagerie qui, jusqu'alors, ne s'était pas entièrement dégagée de la recherche décorative, impose sa prééminence dans une série de vases où l'ornementation est réduite à un rôle secondaire ; sur d'autres, au contraire, le sens décoratif s'affine, se perfectionne, le peintre

la panse H

apprenant à adapter la figure humaine à la surface qu'elle est chargée d'orner. Au lieu de se rencontrer et de s'opposer, comme au VII^e siècle, les deux tendances semblent donc se dissocier; d'une façon générale, dans la première moitié du VI^e, le vase à zones relève du courant imagier, le vase à métopes s'inspire avant tout de la préoccupation décorative. Sur les vases attico-corinthiens (1) les zones peintes sur la panse et le bas, guirlandes, animaux, recouvrent la poterie plutôt qu'elles ne l'ornent vraiment; répétées sans recherche de variété, elles remplissent l'espace libre au-dessous de la zone à figures sur laquelle se concentre l'effort du peintre. Personnages dansants ou illustrations légendaires, cette zone montre généralement des scènes intéressantes en elles-mêmes, mais qui, composées de figures relativement petites et nombreuses, n'ont pas un rôle spécial dans l'ordonnance de l'ensemble; l'image accapare l'attention de l'artiste sans pourtant qu'il songe à lui ménager une place privilégiée.

C'est tout le contraire sur le vase à métopes : la plus grande partie est recouverte de vernis noir, procédé qui accentue les formes de la poterie et qui lui donne, pour ainsi dire, plus de solidité en substituant à la teinte claire de l'argile un ton lustré, où jouent les reflets de la lumière; au milieu, sur l'épaule et le haut de la panse, est réservé un rectangle qui contient ordinairement non pas une véritable scène mais plutôt un sujet (2). Cette présentation, qui isole le motif sur la partie du vase le plus en vue, le met bien en valeur en atténuant autant que possible, par les limites assignées de tous côtés au cadre, les inconvénients dus aux courbures. D'autre part, en rompant l'uniformité de la poterie, cette ouverture dans le vernis noir lui donne un centre, non pas centre géométrique, mais point d'attraction et justification de ses lignes constructrices; ici c'est la totalité du vase, non des guirlandes ou des torsades peintes sur sa paroi, qui forme l'encadrement. Et

(1) Cf. par exemple *CVA, Louvre*, III, H d, pl. 2-5.

(2) Cf. par exemple *CVA, Louvre*, III H e, pl. 9.

par sa nature elle-même, par sa simplicité où l'œil se reconnaît immédiatement, par ses dimensions, souvent par son affinité formelle avec les contours du vase, le sujet, loin de fixer l'attention au détriment de la poterie, en apparaît comme partie intégrante.

Jusqu'où peut aller aux environs de 560, après une période décisive pour l'orientation de la pensée grecque, le goût de l'imagerie, c'est ce que montre le fameux vase François. Ce grand cratère, dont l'examen est si passionnant, est conçu comme un album, non comme un ensemble décoratif. Les zones où sont illustrées en quelques épisodes la légende de Pélée et de son fils Achille, celle de Thésée, celle de Dionysos, sont serrées les unes contre les autres, sans intervalle suffisant qui les détache à l'œil ; on les lit figure par figure, ligne après ligne, plutôt qu'on ne les saisit du regard. Ici la considération décorative n'existe plus ; le vase est un simple support de l'image ; de ce support le peintre néglige les inconvénients, attentif à l'utiliser dans toute son ampleur ; il n'essaie ni d'y adapter ses compositions ni d'en faire valoir les proportions exceptionnelles. La dualité des signatures, dualité dont le vase François fournit le plus ancien exemple, exprime bien cette séparation des deux points de vue : le potier Ergotimos et le peintre Klitias ont travaillé en toute indépendance réciproque, non pas unis par une véritable collaboration, simplement associés par les exigences géométriques d'une aussi riche illustration et d'une aussi imposante poterie.

Mais le succès du vase à zones n'éteint pas le sens et le goût de la décoration pure. Dans le troisième quart du VI^e siècle ce sont de merveilleux représentants de cette tendance que les coupes dites des « petits maîtres » (1). A peu près verticale, la paroi de la vasque est propre à recevoir un sujet, et ce sujet, toujours extrêmement sobre, en général une petite figure d'animal, en même temps qu'il se présente favorablement,

(1) Cf. par exemple l'œuvre de Téléon dans Hoppin, *Handbook of black-fig. vases*, p. 365 suiv.

souligne la distinction entre le rebord et le fond de la vasque, et achève par une note fantaisiste un ornement presque exclusivement linéaire. L'interdépendance de la poterie et de la peinture est ici complète. Sur ce genre de vases, le sens décoratif perd rarement ses droits ; on s'en rend compte lorsque, par une combinaison différente, soit la signature de l'auteur soit une suite de figures est peinte dans la zone au milieu de la vasque ; leur disposition, l'aménagement des couleurs s'y inspirent avant tout du désir d'orner.

Les grands vases de cette période, phase d'apogée de la figure noire attique, donnent sur leurs meilleurs exemplaires part égale aux deux tendances. La scène qui forme le décor principal offre en elle-même un intérêt que le peintre s'attache avant tout à faire ressortir, mais elle est choisie et disposée en ayant égard aux conditions spéciales à la peinture céramique. Caractéristique à cet égard est l'œuvre d'Exékias. Dans le duel d'Achille et de Penthésilée peint sur une amphore du British Museum (1), les sentiments des deux héros sont rendus de façon aussi dramatique que le permet la figure noire ; l'Amazone est tombée sur le genou, Achille va l'achever de sa lance ; c'est à ce moment, alors qu'il est trop tard pour retenir le fer, que leurs regards se rencontrent et que le guerrier est saisi par la beauté de sa victime. La scène est complète en elle-même, mais en même temps elle est soigneusement mise en place sur le vase, à l'endroit où sa plus grande rotondité paraît destinée à recevoir un décor plus ample que les guirlandes de la base ou du col et en évitant que les têtes des figures empiètent sur la courbe de l'épaule ; elle s'encadre entre ces guirlandes et les rinceaux déliés qui séparent les deux faces. Bien que dépassant par son intérêt les limites de la simple ornementation, la scène s'intègre à la poterie dont la forme massive paraît naturellement la porter. Ici se trouve réalisé dans une harmonieuse association l'équilibre de l'esprit décoratif et de l'imagerie.

(1) *CVA, Brit. Mus.*, III H e, pl. 49, fig. 2 a ; Technau, *Exekias*, pl. 25 b.

Équilibre instable : avec l'apparition de la figure rouge c'est l'imagerie qui l'emporte. Le vase de prédilection du style sévère, la grande coupe plate, était particulièrement impropre à recevoir une scène à multiples personnages. Épictéto's est encore un décorateur qui, concentrant son attention sur le médaillon intérieur, essaie d'y réaliser des sujets adaptés à la forme circulaire. Mais en général ce cadre exigu, habituellement tourné contre le mur, est traité par le peintre en revers d'intérêt secondaire. Quant à l'extérieur, nous avons constaté, en examinant la coupe de Brygos, les inconvénients inhérents à cette surface doublement incurvée. Les artistes n'en ont pas moins utilisé le tour de la vasque pour y représenter des scènes complexes, au lieu de chercher quelque schéma décoratif adapté à sa forme spéciale, comme étaient, par exemple, les yeux des coupes à figures noires. Sur les grands vases aussi règne le même esprit ; tout y est imagerie, tableau. Sur certains, comme les cratères, les inconvénients sont atténués, parce que la paroi, à peu près droite en hauteur, offre en largeur une courbure réduite, mais sur d'autres, les hydries par exemple, la déformation est souvent assez sensible pour produire un effet désagréable. Il suffit, pour le constater, de comparer avec une photographie de l'hydrie Vivenzio un dessin du décor peint sur l'épaule (fig. 7 et 8, pl. VIII) : seul le dessin (1) permet d'y reconnaître une des plus émouvantes créations du style sévère. En réalité le peintre est indifférent aux conséquences de la transposition sur le vase des scènes qu'il a élaborées. Un seul groupe de céramistes reste fidèle à l'idée décorative ; c'est l'anonyme qu'on appelle le Maître de l'amphore de Berlin et ceux qui s'inspirent de sa manière (2). Sur l'amphore entièrement recouverte de vernis un sujet isolé se détache de chaque côté ; comme pour l'amphore à métopes des figures noires le vernis accentue la forme du vase ; le sujet,

(1) *Griech. Vasenmalerei*, pl. 34 (reproduit Perrot-Chipiez, X, p. 626-627 ; Pfuhl, fig. 378 ; Beazley, *Kleophrades-Maler*, pl. 27).

(2) Cf. Beazley, *Der Berliner Maler*.

ordinairement une figure debout, fait réellement corps avec lui, évoquant par son attitude verticale l'axe autour duquel s'ordonne la poussée des courbes. Dans les vases de ce genre s'affirme la prééminence de la poterie.

Mais c'est là tendance particulière à quelques ateliers. Avec les innovations polygnotéennes et le style libre le décor s'affranchit de la poterie, devient étranger à ses convenances. Suivant la scène à représenter on choisit comme support un vase qui offre la surface nécessaire et on y traite la scène sans égard aux particularités de ce support. Sur les grands cratères ornés d'Amazonomachies la forme de large frise qu'affecte le champ décoratif est appropriée à cette sorte de scènes ; en faisant tourner le vase, il semble qu'on assiste aux divers épisodes de la bataille. Mais, sur la coupe de Munich où est repris le thème du duel d'Achille et de Penthésilée (1), le vase est débordé, écrasé par la grandeur pathétique de la peinture. Il n'y a plus rien là de céramique ; la coupe avec sa forme, sa matière, sa destination disparaît complètement sous le tableau.

Durant cette période la préoccupation décorative n'est guère représentée que par une petite série, celle des coupes à fond blanc. Ce sont des œuvres d'un métier raffiné, très étudiées au point de vue de la fabrication ; le tableau qui orne l'intérieur, simple figure ou épisode légendaire, s'accorde par la grâce du dessin et l'harmonie des teintes à la minceur de la poterie, à son élégance fragile. Vase et décor forment ici un tout de délicatesse solidaire (2).

Poussons notre examen jusque dans la deuxième partie du v^e siècle, et regardons deux chefs d'œuvre qui relient les vases précédents à la Gigantomachie du Louvre. Sur le cratère de Bologne, où sont illustrés les préparatifs de la course d'Atalante et d'Hippomène (3), le peintre a groupé ses figures principales de manière qu'on saisisse l'ensemble d'un coup d'œil ;

(1) Pfuhl, fig. 501.

(2) Cf. Philippart, *Mon. Piot*, XXIX, p. 108-136; *Ant. classique*, 1936, p. 82-86.

(3) Pfuhl, fig. 579; Dugas, *Aison*, p. 85 et 89.

ce sont seulement les figures secondaires des spectateurs et les accessoires encadrant la scène qui disparaissent dans la courbe, au-dessus des anses. Il y a donc ici adaptation approximative du décor et de la poterie. Mais ce cas est limité, en général, à cette catégorie de vases. Voyez, par exemple, la magnifique amphore d'Arezzo; la qualité de cette composition tient à l'ampleur de l'horizon qu'elle découvre devant nous, à l'évocation de ce paysage de montagne et de mer à travers lequel l'attelage merveilleux entraîne Pélopes et Hippodamie. Or, ici encore, il est essentiel d'avoir une vue d'ensemble, comme peut seule la fournir une reproduction à plat (1), pour avoir l'impression d'espace illimité qui donne au tableau toute sa signification. D'autre part, au point de vue de l'ornementation céramique, on ne peut dire que cette peinture, d'une poésie si suggestive, concoure à rehausser le mérite de forme de l'amphore; cette large zone, orientée dans le sens horizontal, rompt plutôt l'unité d'un vase élancé, qu'elle semble couper en deux tronçons. Vase et décor sont l'aboutissement de recherches poussées en complète indépendance.

Je n'insiste pas sur des exemplaires où ce divorce est encore plus frappant, telle l'œnochoé du Vatican évoquant la rencontre de Ménélas et d'Hélène après la prise de Troie, lorsque Ménélas furieux est arrêté par Aphrodite au moment où il veut tuer sa femme (2). La scène doit son caractère pathétique à l'apparition de la déesse entre les époux; or, on ne peut voir en même temps plus de deux figures. Telles encore les hydries. Ici le divorce est même plus curieux, car la singularité du champ à décorer obligeait l'artiste à en tenir très précisément compte dans sa composition; et pourtant la courbure de l'épaule déforme plus fortement les personnages que, sur les coupes, la courbure de la vasque, en même temps que la roton-

(1) Celle de la *Griech. Vasenmalerei*, pl. 67 (reproduite par Pfuhl, fig. 583; Dugas, *Aison*, p. 103).

(2) Dugas, *Aison*, p. 81; comp. à ces photographies le dessin de la *Griech. Vasenmalerei*, pl. 170, fig. 1.

dité interdit d'apprécier véritablement des compositions conçues comme un ensemble (1). Il y a adaptation formelle de la peinture à la poterie, il n'y a pas l'adaptation réelle que seule produirait l'unité d'élaboration.

Il est temps de conclure cette esquisse historique. Ce qui s'en dégage, me semble-t-il, c'est que, des deux préoccupations qui peuvent guider un artiste chargé de décorer une poterie : la préoccupation de lui donner un ornement approprié et la préoccupation d'y peindre des images, c'est, à l'époque la plus ancienne, l'époque géométrique, la première qui inspire le travail du céramiste ; mais la seconde gagne peu à peu en influence. Au VI^e siècle, en Attique, les deux tendances sont l'une et l'autre des facteurs féconds de l'évolution céramique ; à l'époque classique le goût de l'imagerie l'emporte très généralement. L'indépendance de la poterie et de son décor ont donc été en s'accroissant : à quelles circonstances est due cette orientation si spéciale ?

* *

En premier lieu il faut tenir compte du fait que le Grec, particulièrement l'Athénien, ne conçoit guère la création d'art sans la participation de la figure humaine ; lorsque la figure humaine n'intervient pas, comme dans les édifices, d'ailleurs assez rares, dépourvus de sculpture, le caractère de l'œuvre reste linéaire, géométrique. Or la décoration céramique, dès qu'elle devient un peu raffinée, exige des motifs dont les formes malléables s'adaptent aisément aux singularités des diverses poteries : tels sont les lignes affranchies de la régularité géométrique, les végétaux, les êtres vivants assez rudimentaires pour conserver une plasticité suffisante. Ce sont les éléments dont ont fait usage les céramistes crétois, uniquement attachés à trouver pour leurs productions si variées des motifs et des combinaisons exactement adéquats. Mais, dans le milieu intellectuel d'Athènes, un art de cette nature n'avait pas sa place.

(1) Cf. par exemple l'hydrie de Meidias : *CVA, Brit. Mus.*, III I c, pl. 91-92.

La décoration de vase devait donc nécessairement soit ne pas dépasser les limites d'un métier rudimentaire soit, comme les autres manifestations du génie hellénique, faire appel à l'étude de l'homme. Or la figure humaine ne se prête pas aussi docilement qu'un rinceau, une branche de lierre, une pieuvre, aux structures diverses du récipient d'argile, et l'ensemble de figures humaines, la scène, s'y prête encore moins. Une fois lancé dans cette voie, il fallait donc ou que le décorateur, attentif aux conditions spéciales de la peinture céramique, s'imposât certaines limitations, ou que, soucieux uniquement d'imagerie, il s'accordât libre carrière en négligeant délibérément les inconvénients qui en résultaient pour ses compositions. La première conception, c'est, au *vi*^e siècle, celle des peintres d'amphores à métopes, celle dont Exékias est le représentant le plus original ; au début du *v*^e siècle, celle du Maître de l'amphore de Berlin. Mais il n'est pas dans la nature de l'esprit athénien, toujours avide de créer du nouveau, de s'en tenir à une formule, même si elle répond exactement aux exigences de sa destination propre ; jamais satisfait, il tente toujours au-delà de ce qu'il a accompli. Représentée dès le début du *vi*^e siècle par les vases à zones, la seconde conception devait donc s'imposer par les possibilités indéfinies de renouvellement qu'elle renfermait. Qu'il y eût incompatibilité entre la représentation de la vie humaine et la véritable décoration céramique, les Athéniens n'étaient pas peuple à s'y arrêter, entraînés par la joie supérieure que leur procuraient ces images.

Des images : je crois que ce mot, avec toute la variété de réalisation qu'il évoque, nous permet, en second lieu, de mieux comprendre la raison d'être de la peinture céramique. Le grand art, par les frais qu'exigent sa production et sa conservation, est nécessairement le monopole des collectivités ou de quelques privilégiés ; mais, à côté des créations du grand art, il a toujours existé, chez les peuples doués au point de vue artistique et aux époques où le sens du beau n'a pas été réservé

à l'aristocratie, une catégorie d'œuvres qui, en raison de leurs dimensions moindres et de leur matière moins coûteuse, fussent accessibles aux particuliers de condition moyenne, même modeste. Ces œuvres, de qualité très variable, parfois de même rang que les réalisations du grand art, donnent satisfaction aux besoins du peuple en lui procurant un plaisir visuel de degré différent, mais de même nature. A l'époque moderne ce sont les formes diverses de l'illustration sur papier qui jouent ce rôle, c'est l'image, en donnant à ce mot son acception la plus étendue. Mais le papier n'existe pratiquement pas dans l'antiquité grecque, car il n'y a aucun rapport entre l'usage très limité du papyrus, même durant la période hellénistique, et celui du papier durant ces derniers siècles (1) ; et sans doute, si nous nous trouvions transportés dans la Grèce classique, son absence serait une des lacunes qui nous seraient, intellectuellement et matériellement, le plus sensibles. Pour répondre aux exigences d'un peuple artiste, à ces exigences que ne contentaient pas les sanctuaires et les monuments publics, il fallait une matière qui tint la place du papier et qui, possédant à peu près les mêmes qualités, pût servir de support aux représentations. Or, la terre cuite est, elle aussi, une matière légère, peu coûteuse, durable, apte par sa nature à recevoir des dessins ; la poterie, d'autre part, était un métier traditionnellement pratiqué dans les pays égéens et dont la technique, bien avant les premières figurations humaines, avait atteint une grande habileté. Au moment où, par suite de l'évolution de la mentalité grecque, la diffusion de l'image devint une exigence générale, les poteries se trouvèrent donc un support tout désigné pour introduire dans les maisons, à la campagne, dans les régions reculées, le peuple des silhouettes noires ou rouges chargées de renouveler en tous lieux le grand miracle de l'art : le don de la vie à la matière inerte. C'est ainsi qu'au vase peint échet la mission accomplie de nos jours par le papier illustré.

(1) Cf. Kenyon, *Books and readers in ancient Greece and Rome*, surtout p. 18-24

De cette mission il s'est acquitté en faisant de l'imagerie son principe et sa fin, fournissant dans ses séries variées l'équivalent des diverses catégories de l'illustration. L'image d'art, la gravure de maître : elle est représentée dans l'antiquité par ces chefs-d'œuvre de céramique, magnifiques pièces uniques qui, depuis l'amphore de Nétos jusqu'à la Gigantomachie de Milo, sont la gloire des ateliers athéniens. Les peintures qui s'y voient ont été, sans aucun doute, minutieusement étudiées et exécutées par leurs auteurs ; la signature qui accompagne certaines d'elles, revendication par le peintre de sa part, prouve à la fois la considération qui s'attache aux créateurs de ces décors et l'importance attribuée à la peinture, non seulement comme auxiliaire de la poterie mais en elle-même. L'illustration de bonne qualité, gravure ou photographie : ce qui en tient la place, ce sont ces vases, si nombreux dans les grands musées, qui ne sont pas des œuvres de premier ordre, où certaines figures, certains thèmes sont répétés sans crainte de la monotonie, où se trahit, à l'occasion, quelque laisser-aller, mais dont les décors, heureusement conçus, adroitement exécutés, sont dus à des dessinateurs de mérite, experts en leur métier, plus soucieux seulement de vente avantageuse que d'originalité artistique. Enfin nous avons, en passant par toutes les transitions, l'équivalent de l'image banale, même la plus vulgaire, sur cette multitude de vases décorés en série, lécythes à figures noires, cratères ou pélikés à figures rouges, dont on ne parle guère parce qu'ils manquent d'attrait, mais dont la quantité dans l'ensemble des céramiques exhumées atteste la diffusion. Malgré l'infériorité de l'exécution on ne s'est pas contenté pour eux de simples motifs, lignes ou guirlandes ; on y a peint, comme sur les modèles de prix, des scènes mythologiques ou familières. Ils sont donc aussi des témoins, encore plus éloquents parce que plus humbles, du besoin de l'image, de sa profondeur, de sa généralité. Ces vases où un pinceau hâtif a reproduit en touches sommaires Héraclès luttant avec les Amazones, Thésée domptant le taureau, des éphèbes s'entretenant avec

des femmes, ces vases ont rempli jusque dans les ménages les plus modestes, comme les créations d'Euphronios et de Brygos dans les maisons riches, en Attique, hors d'Attique, la mission de l'image ; ils ont été la menue monnaie de l'art, ils ont répandu partout cette joie des yeux, la vision de l'homme vivant, agissant, en même temps que satisfait l'imagination, poétique ou familière, en évoquant les héros favoris et en reproduisant les scènes inspirées de la vie quotidienne.

La poterie peinte a répondu aux mêmes exigences psychologiques que l'illustration. En constatant ce fait, nous comprenons pourquoi la considération de l'imagerie a rejeté au second plan celle de l'ornement, pourquoi poterie et peinture de vase apparaissent non comme les deux aspects d'un art unique, mais comme deux arts indépendants associés par les circonstances. Mais, dira-t-on, quelles sont justement ces circonstances ? Si la terre cuite offre beaucoup des avantages du papier, le vase, dont la forme est commandée par des nécessités autres que celles du décor, n'offre aucune des commodités de la feuille de papier, servante docile de l'image. Pourquoi n'avoir pas employé des tablettes d'argile qui auraient fourni à l'artiste un support exactement approprié selon les cas ? Or la tablette peinte a existé, principalement à Corinthe à l'époque archaïque, mais cette forme de l'image n'a jamais connu, même de loin, la faveur de la poterie peinte. Le succès de cette dernière, au premier abord étrange, trouve, je crois, quelque éclaircissement dans les remarques suivantes :

Tout d'abord, le vase offre une utilité pratique. Sans doute il n'est pas vraisemblable que les vases de maître aient couramment servi. Ceux qui étaient vendus en Étrurie, principal débouché de la poterie d'art, tenaient surtout lieu de pièces décoratives, orgueil des seigneurs étrusques avant de devenir parure de leurs tombeaux ; ils ne devaient être utilisés que dans des cas exceptionnels. Quant à ceux qui restaient en Grèce, la plupart étaient consacrés dans les sanctuaires ; une petite part seulement était destinée à rester dans les habitations

privées. Mais la bonne céramique moyenne, qui est si répandue, était effectivement employée aux usages auxquels elle était appropriée, en même temps que, dans les intervalles de son service, elle concourait à embellir la maison. A plus forte raison la céramique de qualité inférieure. Ce rôle pratique a certainement contribué au succès de la poterie comme support d'images, tout en favorisant le développement de l'imagerie elle-même. En effet, en devenant illustration des dieux et des hommes, le vase peint ne perdait pas ses modestes qualités domestiques ; d'autre part, c'est l'utilisation courante de la poterie décorée qui en a entretenu la consommation, assuré par suite aux peintres une clientèle autrement importante que si le support adopté par eux n'avait pu recevoir aucune application.

Mais que le vase n'ait pas cessé d'être préféré à la tablette, en voici une autre raison qui, pour être négative et non spéciale à la poterie, ne m'en paraît pas moins essentielle. Est-ce que, dans d'autres domaines de l'art, le Grec, spécialement l'Athénien, ne s'est pas montré aussi indifférent à la présentation, à la mise en place ? Ce que nous constatons en petit dans la céramique peinte, ne le constatons-nous pas en grand dans les rapports de l'architecture et de la sculpture ? Examinons, à titre d'exemple, l'ensemble où s'est le plus complètement épanoui le génie athénien, le Parthénon. Tous les éléments du temple, conception architecturale, décoration sculptée, aménagement intérieur avec la statue, sont liés par une unité d'inspiration qui a sa source au plateau même de l'Acropole. Mais solidarité spirituelle ne veut pas dire solidarité artistique. Ici, comme sur les vases examinés en débutant, il y a partout manque d'adaptation des compositions plastiques aux cadres qui leur sont fournis par l'architecture. La sculpture, partout à l'étroit dans les limites imposées par l'architecture, ne paraît pas faite pour la place qui lui est assignée et ne s'y trouve pas en valeur. Voyez les frontons : l'habileté suprême de Phidias n'est pas arrivée à dissimuler la nature artificielle de la

disposition voulue par la forme triangulaire; ces scènes, si riches de sens et de si haute conception, ont été déformées par les exigences de la mise en place. Peut-on croire qu'elles aient été élaborées pour être vues à cette hauteur, à cette distance, dans ce cadre? La noblesse de ces figures, la délicatesse de leur exécution étaient certainement bien moins émouvantes lorsqu'elles étaient reléguées dans les airs, encloses entre les trois côtés d'un triangle, que lorsque, les ayant en face de nous, non loin de nous, nous nous sentons dominés par l'esprit qui vit librement en elles. Passons maintenant aux métopes : ce sont de grands ensembles découpés en petits morceaux. Le maître d'œuvre n'a pas essayé de trouver des séries de sujets qui, tout en étant liés entre eux, eussent chacun son unité. L'entreprise, il est vrai, était ardue si on songe que le même problème se posait pour les 92 métopes. S'inspirant du programme religieux plutôt que docile aux suggestions de l'architecture, il y a représenté les grandes batailles de la tradition mythologique ou héroïque, batailles à multiples combattants dont il a dû fragmenter l'unité en groupes de deux figures. Enfin, on a souvent exprimé la surprise que la frise des Panathénées ait reçu un emplacement où il était impossible d'en saisir l'ensemble, difficile d'en apprécier le détail. Cette composition, d'ailleurs une anomalie architecturale, n'est pas issue de la structure de l'édifice; elle a été créée indépendamment de lui, voulue sur le Parthénon pour des raisons d'ordre intellectuel, appliquée ensuite au seul endroit qui, vu sa forme et ses dimensions, pouvait la recevoir. Rien d'étonnant qu'elle ne fasse pas corps avec le temple, qu'elle ne tire pas plus de son association avec lui une beauté supplémentaire qu'elle ne lui en apporte une, du moins de nature architecturale, de même que la frise peinte autour d'une coupe ne fait pas corps avec la paroi incurvée qu'elle est contrainte, pour ainsi dire malgré elle, d'épouser.

Qu'il s'agisse d'un temple ou d'un vase, l'artiste se soumet aux règles formelles que lui impose la nature des cadres mis à

sa disposition ; il ne s'assimile pas les exigences internes de l'architecture ou de la poterie. Dans l'un et l'autre cas son intérêt se concentre sur le sujet humain, élaboré pour lui-même, sans tenir compte de sa fonction décorative. Cette indifférence à la mise en place paraît être un trait essentiel du caractère athénien. Un des plus anciens monuments de la sculpture attique nous en fournit un exemple, à peu près contemporain du moment où nous avons vu s'affirmer, en céramique, la tendance à l'imagerie. Quelle humble construction ce devait être que le temple où se voyait le petit fronton de l'hydre ! Une modeste composition, un lion dévorant un taureau ou deux serpents affrontés, aurait formé pour sa façade un décor convenable. Cela n'a pas suffi à l'artiste qui a voulu une grande scène mythologique : le combat d'Héraclès, accompagné d'Iolaos, avec l'hydre de Lerne, secourue par le crabe. Cette scène fait éclater le cadre du fronton et rompt par son intérêt majeur, disproportionné au support, l'équilibre de l'ensemble architectural. Heureuse insensibilité décorative grâce à laquelle des arts, dont la perfection fût restée géométrique, ont pu s'imprégner d'humanité ! Au triomphe de l'imagerie l'architecture a gagné de porter ce que le génie d'Athènes a créé de plus expressif ; la céramique a gagné de ne pas rester un art mineur, c'est-à-dire un art à sujet et à objet strictement limités, mais de devenir, parallèlement à la sculpture et à la statuaire, une expression complète de l'âme athénienne. C'est ainsi qu'elle a pu jouer dans la civilisation grecque un rôle qu'on n'attendait pas de la poterie. Quel est ce rôle ? c'est le dernier point qui me reste à examiner.

*
* *

Nous avons vu qu'une des raisons auxquelles la céramique devait son caractère était l'absence du papier dans le milieu d'où elle est issue. Substitut du papier en tant qu'il est support d'imagerie, la poterie peinte a été appelée à jouer, dans la vie individuelle et sociale, le rôle du papier illustré. Rôle même

plus considérable en raison de la faible diffusion du livre écrit. Or songez à la place que tient dans notre vie le papier illustré. L'enfant commence son instruction par l'image ; elle est ensuite, sans que nous y prêtions attention tellement nous y sommes habitués, le décor perpétuel de notre existence. Tapisserie à l'intérieur de nos maisons, affiche sur les murs de nos villes, réclame, gravure de journal ou de livre, photographie, image proprement dite, pieux, profane, licencieux, pittoresque, le papier illustré nous entoure de toutes parts, nous charmant, nous instruisant, nous suggestionnant, le tout souvent à notre insu. Surtout il alimente nos intelligences de visions qui sont des transpositions simplifiées des formes naturelles et entretient ainsi, après l'avoir formée, notre capacité d'analyse des réalités concrètes. C'est d'un peuple de figures aussi nombreux, aussi insinuant, que la poterie peinte entoure le Grec du vi^e ou du v^e siècle. Elle distribue un enseignement par les yeux qui concourt, avec l'enseignement oral, à faire connaître les légendes divines, les aventures héroïques ; l'aspect avec lequel elle fixe tel personnage, le moment dont elle fait la phase évocatrice de tout un épisode sont ceux qui s'imposent aux imaginations. Si certains thèmes apparaissent si souvent dans l'illustration céramique, leur fréquence est sans doute due à leur popularité, mais réciproquement leur diffusion par la céramique a entretenu et accru cette popularité ; il arrive même que le peintre crée, par ignorance de la tradition poétique ou par simple fantaisie, des variantes de légende appelées à se perpétuer. L'imagerie élaborée dans les ateliers de vases n'est pas seulement résultat de l'évolution intellectuelle : elle est encore facteur de cette évolution.

Facteur également d'instruction et d'évolution artistiques. Les œuvres d'art, surtout les peintures, sont réservées à certaines villes, à certains quartiers ; il faut s'y rendre pour les examiner. Les poteries peintes pénètrent dans les bourgs, dans les campagnes. Comment est transposée sur une surface la forme humaine, comment sont rendus par des lignes les moda-

lités de la draperie, le repos ou l'effort des muscles, l'expression du visage, le caractère des personnages, comment sont traduites les relations spatiales de plusieurs figures engagées dans la même scène : le vase l'apprend à l'enfant qui ouvre les yeux aux spectacles de la vie, à l'adolescent en qui s'éveille la vocation d'art, à tout Grec curieux des mouvantes apparences des corps. J'imagine volontiers le jeune Phidias contemplant les nus d'Euphronios et rêvant de réaliser dans le marbre, avec plus de puissance encore et plus de nuances, la force virile.

Cette action est d'autant plus efficace que la poterie peinte athénienne n'est pas un simple article de consommation locale. Elle est expédiée en abondance dans la plupart des régions de la Grèce, agent de liaison pacifique entre la capitale intellectuelle et artistique et le reste du pays. Dans la deuxième partie du v^e siècle la forme avec laquelle Athènes se montre le plus couramment en Arcadie, en Thessalie, à Rhodes, ce sont sans doute les vers de ses poètes tragiques et ces vases qui évoquent les légendes, les fêtes, les élégances athéniennes. Ils vont de même hors de Grèce, non seulement en Sicile et en Italie mais jusqu'en Gaule, en Espagne. Là aussi, aux indigènes philhellènes comme aux petits-fils des colons, à ceux qui n'ont pas fait le voyage de Grèce, à ceux même qui ignorent la langue grecque, ils présentent le visage d'Athènes, visage dont le charme léger, la grâce changeante sont un perpétuel attrait. Après une première phase d'importation corinthienne, Siciliens, Apuliens, Campaniens, Étrusques se sont délectés à la vue des poteries athéniennes. Les images peintes sur ces poteries, on ne peut penser qu'elles restassent pour eux des ombres muettes ; plus ou moins clairement suivant les milieux, elles leur parlaient d'Athènes, leur enseignaient Athènes. Au triomphe de l'esprit imagier la céramique peinte doit d'avoir joué à Athènes, en Grèce, dans le monde antique, un rôle éducatif et social.

*
**

Mais ne peut-on faire, à cette vue, une objection ? La céramique grecque est imagerie, c'est entendu ; malgré tout n'est-il pas excessif d'attribuer aux peintures de vases la même fonction intellectuelle et sociale qu'à l'imagerie moderne, si pleine de variété et d'imprévu ? En particulier n'est-il pas frappant que l'actualité, élément essentiel de notre illustration, n'y tienne pour ainsi dire aucune place ? Il faut reconnaître que l'imagerie antique est moins variée que l'imagerie moderne. Mais la vie antique est aussi moins variée que la vie moderne ; certaines catégories de sujets, issues des conditions propres aux sociétés modernes, ne peuvent naturellement s'y retrouver. D'autre part, il faut tenir compte d'un principe commun à toutes les formes de l'art grec durant la période classique : l'élimination du pittoresque et de l'anecdotique. Rien d'étonnant que les évocations de la nature soient tout-à-fait exceptionnelles, que les figures se meuvent ordinairement dans un espace abstrait, en des lieux qui ne sont pas représentés mais simplement désignés par un objet, colonne, autel, instrument suspendu au mur ; rien d'étonnant non plus que, dans les images de la vie familière, soient évités les traits de nature à individualiser les figures, que les personnages y aient un caractère de généralité par lequel ils échappent à leur temps. Ce sont là, spécialement au v^e siècle, des règles essentielles de la création classique, aussi bien littéraire qu'artistique ; il est naturel qu'elles soient adoptées dans l'imagerie.

Quant à ce que nous appelons actualité, il est certain que les exemples en sont rares. Avec nos habitudes modernes nous pouvons être surpris de voir tant d'Amazonomachies et point de bataille de Marathon, tant de Thésées et point de Périclès. Mais d'abord ces Amazonomachies, ces Gigantomachies représentent souvent elles-mêmes des allusions aux luttes victorieuses soutenues contre les barbares ; ce sont donc, à leur façon, suivant un procédé de transposition habituel à la sculpture et

au drame, des actualités. Ensuite, je me demande s'il n'y a pas à tirer, de cette indifférence à l'égard des hommes en vue ou des événements saillants, une conclusion : l'histoire la plus authentique d'Athènes ne serait-elle pas justement, avec son dédain des personnages officiels et des chroniques militaires, l'histoire que nous a conservée la céramique ? A l'écrivain de narrer les habiletés des négociateurs, de décrire le détail des combats. De cela le peintre de vases se désintéresse, mais ne nous donne-t-il pas une évocation bien plus concrète, bien plus émouvante, des guerres où s'est épuisée Athènes, de ce qu'elles ont été en réalité pour ceux qui les ont vécues, non pas seulement citoyens habitués de la Pnyx, mais femmes, enfants, vieillards, lorsqu'il représente le départ du soldat, un homme adulte, marié, et son retour ? Des images comme l'adieu du guerrier partant en campagne, sur le stamnos de Munich (1), ou comme la mise au tombeau du soldat rapporté par les génies funèbres, sur le lécythe du British Museum (2), sont pour nous des documents d'une généralité idéale ; pour les artistes, pour les acheteurs, elles étaient des actualités éveillant au cœur de chacun un douloureux écho. C'est parce que les conditions du milieu en ont fait avant tout, au détriment de la décoration, une imagerie que la peinture céramique a pu refléter en des compositions aussi expressives les aspects les plus divers de la vie athénienne.

Charles DUGAS.

(1) *Griech. Vasenmalerei*, pl. 35 ; Pfuhl, fig. 558.

(2) Pfuhl, fig. 535.



Fig. 1. — Coupe de Brygos (Louvre).

Cliché Giraudon.



Fig. 2. — La même coupe.

Cliché Giraudon.



Cliché Archives phot. d'art et d'histoire.

Fig. 3. — Amphore de la Gigantomachie (Louvre).



Fig. 4. — Amphore mélienne (Musée d'Athènes). Cliché H. Wagner.

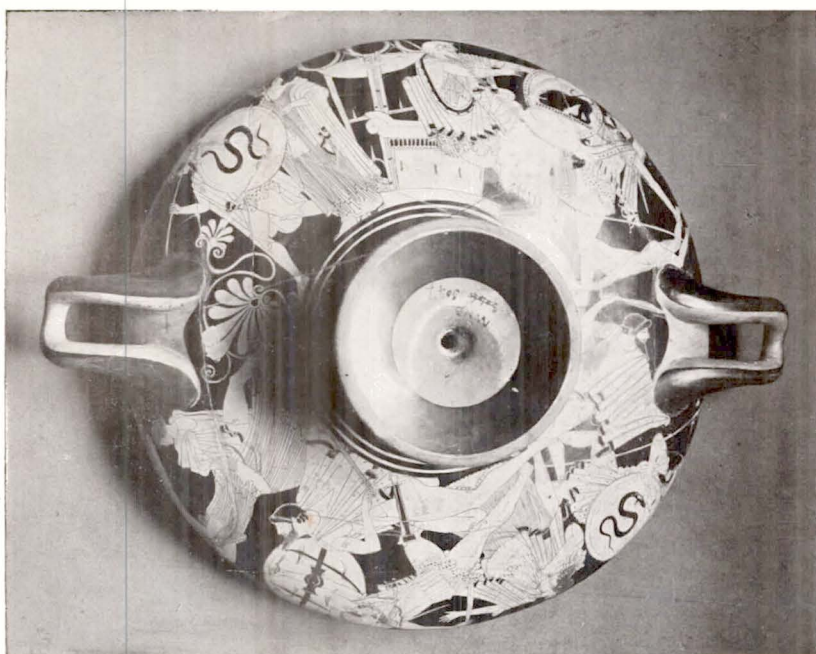


Fig. 5. — Coupe de Brygos (Louvre).

(Cliché Giraudon.)

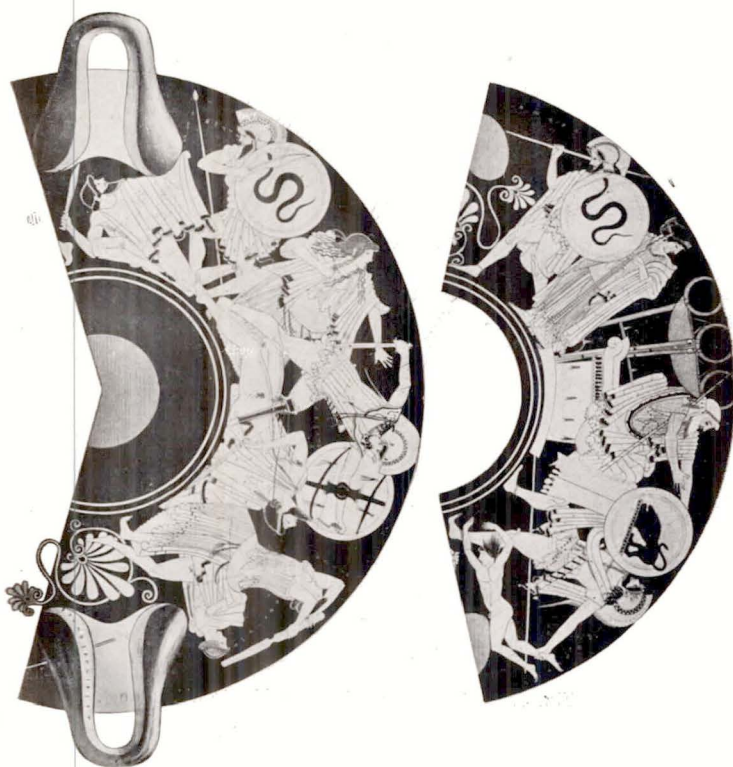


Fig. 6. — La même coupe, d'après un dessin

(*Griech. Vasenmalerei*, pl. 25).



Fig. 7. — Hydrie Vivenzio, d'après un dessin (*Griech. Vasenmalerei*, pl. 34).



Fig. 8. — Hydrie Vivenzio (Musée de Naples). Cliché Alinari.