



HAL
open science

Le renouvellement du répertoire attique par emprunts

Anne Tichit

► **To cite this version:**

Anne Tichit. Le renouvellement du répertoire attique par emprunts. *Frontière×s: revue d'archéologie, histoire et histoire de l'art*, 2019, 1, 10.35562/frontieres.150 . hal-02949661

HAL Id: hal-02949661

<https://hal.science/hal-02949661v1>

Submitted on 29 Sep 2020

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

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

Frontière·s

Revue d'archéologie, histoire et histoire de l'art

Publiée avec le soutien de
la MAISON DE L'ORIENT ET DE LA MÉDITERRANÉE JEAN POUILLOUX
dans le cadre de la pépinière de revue de
l'UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON III

N° 1

Dépasser la frontière

dir. Vincent CHOLLIER et Gaëlle PERROT

LYON
DÉCEMBRE 2019

Frontière·s

Maison de l'Orient et de la Méditerranée
5/7 rue Raulin
69365 LYON CEDEX 07

frontiere-s@mom.fr

Pour soumettre un article et consulter l'appel en cours :

www.frontiere-s.mom.fr
<https://publications-prairial.fr/frontiere-s>

Directrice des publications

Françoise LE MORT, directrice de la MOM

Rédacteurs en chef

Fabien BIÈVRE-PERRIN (IRAA)
Vincent CHOLLIER (HiSoMA)
Gaëlle PERROT (HiSoMA)

Comité de rédaction

Loubna AYEBA (Archéorient)
Mathilde DURIEZ (ArAr)
Cécile MOULIN (HiSoMA, ArAr)

Secrétaire de rédaction

Vincent CHOLLIER (HiSoMA)

Direction du numéro

Vincent CHOLLIER et Gaëlle PERROT (HiSoMA)

Autrices

Stéphanie ANTHONIOZ (Université catholique de Lille, Orient & Méditerranée UMR 5167)
Marine LÉPÉE (Université Lumière Lyon 2, ArAr UMR 5138, Université de Lausanne, Institut d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité CH)
Élise PAMPANAY (Université Lumière Lyon 2, HiSoMA UMR 5189)
Nissaf SGHAÏER (Université Saint-Louis Bruxelles, Centre de recherches en histoire du droit, des institutions et de la société)
Anne TICHIT (HALMA UMR 8164)

Photo de couverture :

Coupe de type A attique, Richmond (Virginia), Museum of Fine Arts, inv. 62.1.11, vers 520
Source : <https://www.vmfa.museum/piction/6027262-182968811/> (CC-BY-NC)

Sommaire du numéro

MYTHOLOGICAL CROSSINGS IN ANCIENT NEAR EAST <i>Gilgameš</i> and Ezekiel 47 Stéphanie Anthonioz	5
LES BOUTIQUES DANS LES COLONIES DE LYON ET DE VIENNE ENTRE LE I ^{ER} S. AV. ET LE III ^E S. APR. J.-C. Franchir le seuil, dépasser la frontière Marine Lépée	13
DIALOGUES D'ÉPOUX SUR LES STÈLES FUNÉRAIRES ATTIQUES Dépasser la frontière de la mort Élise Pampanay	23
LES VOYAGEURS OCCIDENTAUX À LA DÉCOUVERTE DE L'ALTÉRITÉ MUSULMANE AU BAS MOYEN ÂGE L'exemple de Bertrandon de la Broquière Nissaf Sghaïer	35
LE RENOUVELLEMENT DU RÉPERTOIRE ATTIQUE PAR EMPRUNTS L'inspiration au-delà des frontières Anne Tichit	45

Le renouvellement du répertoire attique par emprunts

L'inspiration au-delà des frontières

DOI : 10.35562/frontieres.150

Anne Tichit

Docteur, HALMA (UMR 8164)

Résumé. À travers l'exemple du développement des coupes attiques du VI^e s. av. J.-C., l'article explore les formes d'emprunts stylistiques hors des frontières de l'Attique qu'ont opérés les céramistes. L'exemple de l'Attique révèle sans doute un mécanisme plus général de création durant l'archaïsme mûr et illustre la richesse de la démarche créatrice et des sources d'inspiration des potiers. Le développement de la forme du pied à tige, le processus de création des types ou le renouvellement du répertoire iconographique de ces coupes permettent d'envisager la variété des modes d'emprunt qui nourrissent le travail des céramistes attiques. Plus ou moins développé, assumé ou durable, l'emprunt est un moteur créatif de renouvellement. Les vecteurs possibles de ces échanges sont également envisagés, en particulier le cas des potiers itinérants ou émigrés.

Mots-clés : coupe attique à figure noire, emprunt stylistique, époque archaïque, influence, mobilité artisanale, mode de production, potier itinérant, processus de création, vase grec

Abstract. Using the development of the 6th century B.C. Attic cups as a case study, this paper explores some of the ceramic styles borrowed by the potters from outside the borders of Attica. The example of Attica undoubtedly reveals a broader creative process during the archaic period and illustrates the abundance of inspiration sources. The development of the stemmed foot shape, the creation process of new types or the renewal of the iconographic repertoire of these cups allow us to consider the various modes of influence that nourished the work of the Attic potters. Whether discrete or evident, over a long or short period, the stylistic borrowings are a creative driving force of renewal. The possible vectors of those exchanges are also considered, including the case of itinerant or emigrant potters.

Keywords: Archaic Period, Attic black-figured kylix, creative process, Greek vase, influence, itinerant potter, mobility of craftsmen, mode of production, stylistic borrowing

L'influence des productions attiques sur le reste des productions grecques est un poncif de la recherche. Je voudrais ici inverser la perspective en étudiant la manière dont les potiers attiques sont allés chercher de quoi renouveler leur répertoire hors des frontières de l'Attique : frontières géographiques bien sûr mais aussi esthétiques puisque la définition du style attique est bien plus mouvante qu'on ne l'a souvent dit, en préférant insister sur l'idée d'une constante absolue. Certes, cette démarche relève encore de l'ethnocentrisme que l'on dénonce mais son choix s'explique aisément par l'importance de la production attique qui rend plus visibles des phénomènes sinon assez discrets et par sa longue tradition qui permet d'identifier les mécanismes de renouvellement sur le long terme. Cette étude se concentre sur la coupe au VI^e s. av. J.-C., période où elle est produite dans tous les grands centres (Attique, Ionie, Corinthe, Laconie), jamais identique et pourtant miroir de liens dans tous les sens, révélant les mouvements d'influence et d'inspiration très variés aussi bien que leurs modes d'emprunt. L'exemple de l'Attique est, je crois, révélateur d'un mécanisme général de production durant l'archaïsme mûr, même s'il est beaucoup moins visible ailleurs¹. La coupe est par ailleurs dans les

¹ Le chapitre 2 de Tichit 2012, dont dérive cet article, a démontré ces mêmes pratiques dans les ateliers laconiens et corinthiens, bien au-delà des seules inspirations attiques, le plus souvent évoquées. Voir aussi Williams 2009 pour d'autres exemples.

ateliers attiques l'objet de toutes les expérimentations possibles², en particulier dans la deuxième moitié du VI^e s. Ces recherches permanentes dans les formes et systèmes décoratifs révèlent la richesse de la démarche créatrice et des sources d'inspiration des potiers. Grâce aux rares exemplaires de type hybride, il est possible de retracer au sein des ateliers le processus de création des types³ ; il est plus difficile en revanche de trouver le moteur de cette évolution et de discerner d'où viennent les impulsions. C'est là l'objet de cet article.

ORIGINE DE LA FORME : L'EXEMPLE DU PIED À TIGE

La haute tige est caractéristique du développement de la forme de la coupe à l'époque archaïque. Son origine même pose problème et semble faire appel à des jeux d'influences complexes. C'est, semble-t-il, par le biais des contacts entre les ateliers laconiens et ioniens que se joue l'invention de la tige⁴, peut-être plutôt par des potiers laconiens, qui semblent bien être les créateurs de la coupe à tige à figures noires⁵. La plus ancienne coupe à figures noires connue est en effet une production laconienne provenant de Tarente : elle a été datée de 570 d'après le contexte⁶. Avant même cette première coupe figurée, une série de coupes avec une tige basse possède déjà les principales caractéristiques du type. La plus ancienne, datée vers 600, présente des traits qui font penser que la coupe ionienne « B2 » a pu influencer le changement initié ici par les potiers laconiens⁷. Les échanges entre production ionienne et production laconienne ont pu se faire à Tocra, où de nombreux types de transition sont reconnaissables⁸, ou à Samos, autour du sanctuaire d'Héra, où les contacts sont importants. Cela suppose néanmoins la relation directe entre des potiers, sans doute sur place, et implique l'existence des potiers itinérants⁹.

Dans les ateliers attiques, la véritable élévation du pied est visible à partir du type de Siana (575540)¹⁰. Le passage de la coupe de Siana à la coupe des Petits Maîtres (560-480), leur plus grand succès, a certainement pour moteurs des recherches internes aux ateliers, dont témoignent des exemplaires hybrides¹¹, aussi bien que des impulsions extérieures¹². La coupe de Gordion contemporaine apparaît en effet immédiatement dotée d'une très haute tige alors même que les formes de Siana et de Gordion ne sont pas liées par une origine commune. Les modèles qu'on peut invoquer sont encore une fois ioniens ou laconiens et connaissent déjà une large diffusion¹³.

F. Villard ne croit pas au rôle direct joué ni par les productions laconiennes ni par les ioniennes dans l'évolution du pied des coupes attiques. Il préfère l'hypothèse d'un prototype métallique commun¹⁴. La première coupe à lèvres de type bien établi présente, en effet, de nombreux parallèles avec les exemplaires métalliques conservés. La coupe en bronze du musée Allard Pierson d'Amsterdam (fig. 1 et 2)¹⁵ constitue un parallèle en métal remarquablement proche des coupes à tige en terre cuite : coupes à lèvres attiques, à tige laconiennes mais aussi coupes ioniennes dites « des Petits Maîtres »¹⁶. Le pied de cette coupe métallique possède une

2 Les fonds rouge corail ou blanc sont essentiellement expérimentés sur les coupes, avant le développement important des lécythes à fond blanc.

3 La notion de type est prise dans le sens de modèle produit selon un canon définissant une forme précise en relation avec un système décoratif.

4 Villard 1946, p. 163 ; Stibbe 1972, p. 14. Schlottzauer 2000 repère des amorces de pieds hauts avant le milieu du VII^e s. sur les coupes des ateliers milésiens. C'est aussi dans les ateliers de l'Est que l'on rencontre les plats à tige, appelés « fruitières ».

5 Stibbe 1972, p. 14 ; Vierneisel et Kaeser 1990, p. 55 ; Pipili 1998, p. 85. M. Pipili suggère que la coupe à tige est une invention laconienne, sous influence ionienne.

6 Tarente, inv. I.G. 4988, coupe à tige simple, attr. au P. de Naucratis, voir Stibbe 1972, p. 14, fig. 5, pl. 4.3-4 (cat. 8).

7 Stibbe 1994, p. 71 (Groupe Ga) et n. 305 ; Catling et Shipley 1989, p. 192-193.

8 Stibbe 1994, p. 72.

9 Sur Samos, comme centre des échanges entre ateliers laconiens et ioniens, Lane 1933, p. 131, Cartledge 1982, p. 253 ; sur les potiers laconiens itinérants : Stibbe 1972, p. 11-12 ; sur Samos accueillant peut-être des potiers itinérants : Pipili 2000, p. 419, n. 58. Voir § 4 pour les cas avérés de potiers itinérants en Attique.

10 Sur les recherches autour de l'élévation du pied dans les ateliers de coupes de Siana, voir Brijder 2000, p. 557-565.

11 Par exemple, la coupe de Princeton, Univ. Art Mus., coll. J.B. Elliott, inv. 1998-411, non-attr. et datée v. 560550, tient ses caractéristiques de tous les types attiques produits entre 560 et 550 : vasque profonde proche de celle des coupes de Siana, lèvres déversées de profil convexe comme les coupes de Gordion auxquelles elle est également apparentée par le large motif floral de son médaillon, décor miniaturiste à la manière des Petits Maîtres. Voir Padgett 2002, p. 42-46, fig. 7-9.

12 Par exemple, la coupe du Metropolitan Museum de New York, inv. 12.234.1, de type hybride entre coupe de Siana et à lèvres, présente une tige haute possédant à la fois une partie haute cylindrique et une base évasée en trompette apparentée aux coupes laconiennes. Les bandes superposées de son décor confirment la forte influence laconienne. Voir www.beazley.ox.ac.uk/record/F2EE7A4E-AFCE-4CF3-8015-63A3F3FEAC99.

13 Vierneisel et Kaeser 1990, p. 50-51 ; Brijder 2000, p. 549-557, repris par Williams 2009, p. 5, nuance les influences de Grèce de l'Est sur les coupes de Gordion, du moins pour les décors et la forme de la lèvres.

14 Villard 1946, p. 163.

15 Allard Pierson Museum, inv. 13.344, voir Brijder et Stibbe 1997, qui avancent l'hypothèse d'une origine laconienne.

16 Pour les parallèles attiques et laconiens, voir Brijder et Stibbe 1997, p. 27-32, fig. 8-15. Pour les parallèles ioniens, voir par exemple : Munich, inv. 529, *CVA Munich* 6, fig. 24 : www.beazley.ox.ac.uk/record/A987C9DC-52EA-4FE3-97A9-5B74FFFD6086.



Figure 1. Coupe de bronze, Amsterdam, Allard Pierson Museum, inv. 13.344
Avec l'aimable autorisation de H.A.G. Brijder

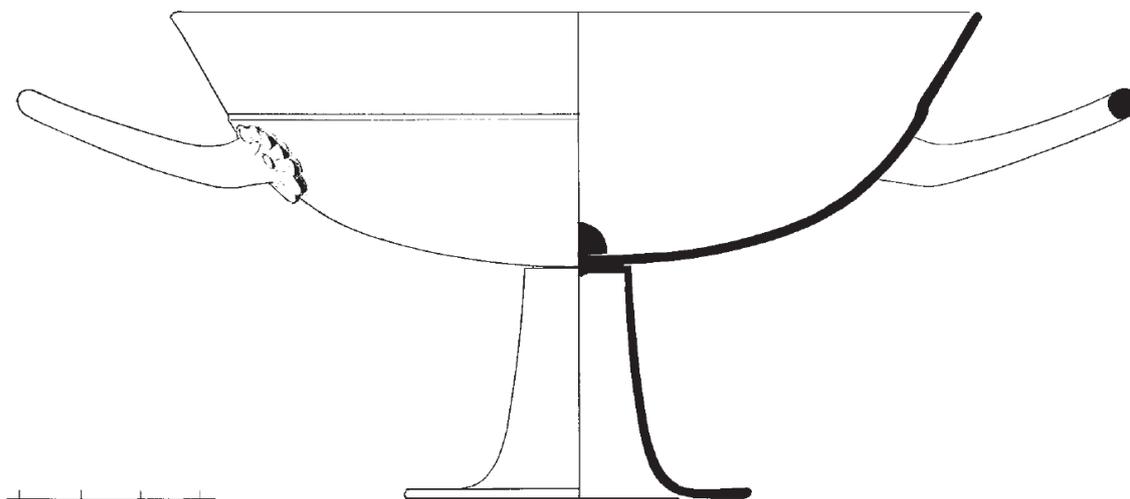


Figure 2. Relevé de profil de la coupe de bronze, Amsterdam, Allard Pierson Museum, inv. 13.344
Avec l'aimable autorisation de H.A.G. Brijder

haute tige dont les parois droites s'évasent légèrement à la base pour se terminer en large et mince disque de pose plat. Les parois du pied ne présentent pas d'épaississement à la base, contrairement aux coupes à tige en terre cuite contemporaines. La haute lèvre (H. 1,8 cm), droite et déversée, est dans le prolongement de la courbe de la panse. Cette même lèvre se rencontre sur les coupes à lèvre attiques du début de la production¹⁷, les suivantes ayant un profil nettement concave. C'est un trait beaucoup plus fréquent sur les coupes laconiennes, à peu près contemporaines, qui fournissent les parallèles les plus proches¹⁸. Tous les parallèles en terre cuite évoqués se situent donc dans le deuxième quart du VI^e s., mais la date de la coupe d'Amsterdam reste hypothétique, faute de contexte archéologique. C'est à ce moment aussi, vers 565-560, que la tige apparaît sur les coupes Merrythought, les coupes de Gordion et les coupes à lèvre dans les ateliers attiques. Or la coupe Merrythought est vraisemblablement inspirée de vases métalliques, en raison de la forme de ses

17 Par exemple, la coupe d'Oxford, inv. 1965.120, attr. au Peintre C, la plus ancienne coupe à lèvre connue (hybride Siana), datée vers 565, présente un profil remarquablement proche ; voir Brijder et Stibbe 1997, p. 2729, fig. 8.

18 Il s'agit des coupes du P. de Naucratis et du P. des Boréades, voir Brijder et Stibbe 1997, p. 29-34.

ances¹⁹, même si des modèles en bois ont été évoqués²⁰. Un pied de coupe en bronze trouvé sur l'Acropole d'Athènes possède des caractéristiques proches de celui des coupes des Petits Maîtres attiques avec une longue tige surmontée d'un anneau et ce même épaississement à la base, absent sur la coupe d'Amsterdam. Son contexte le date de manière certaine de la fin du VI^e s. : il témoigne de l'existence de vases métalliques de même forme que les vases en terre cuite contemporains²¹. On peut donc supposer l'existence de modèles métalliques contemporains, ou légèrement antérieurs aux coupes en terre cuite, ouvrant les frontières des emprunts hors du champ des productions céramiques.

MÉCANISME DE CRÉATION DES TYPES

La création des coupes des Cômastes est révélatrice du mécanisme de création d'un type à partir d'un mélange de diverses influences — contrairement à l'opinion commune qui les envisage comme emprunt exclusif à Corinthe. Leur forme est inspirée à la fois de la tradition attique (de l'époque géométrique) et ionienne²² et leur décor est emprunté aux ateliers corinthiens mais vite normé selon les codes attiques qui établissent le nombre strict de personnages et les décors secondaires possibles²³. Les influences s'expliquent d'abord pour des raisons chronologiques : dès le VII^e s., les ateliers de Corinthe et de Grèce de l'Est exportent des vases à boire, majoritairement des *skyphoi* pour les uns, des coupes pour les autres. Par ailleurs, dans la mesure où la technique de la figure noire a été créée à Corinthe d'où elle s'est diffusée, il est inévitable que les productions les plus anciennes des ateliers laconiens comme athéniens reflètent l'influence de l'iconographie corinthienne²⁴. Celle-ci perdure dans toute la première moitié du VI^e s., si bien que les premières coupes attiques témoignent encore de cette influence.

Les types de Droop (vers 540-500) et de Cassel (vers 540-490) sont contemporains et pourtant révélateurs de deux modes d'emprunt différents. Les coupes de Droop sont originales dans la production de coupes attiques car elles constituent un cas d'emprunt assez strict à un répertoire étranger, en l'occurrence laconien. L'antériorité du type laconien a fait longtemps débat²⁵ jusqu'à ce que M. Pipili la prouve grâce à la découverte récente à Olympie et Corinthe de fragments bien antérieurs aux premiers exemples attiques. Les fragments, attribués au Peintre de Naucratis, sont en effet datés du deuxième quart du VI^e s.²⁶. Si la datation par le style du fragment d'Olympie a pu être discutée²⁷, celle du fragment de Corinthe, par son contexte, est décisive. Le Peintre de Naucratis est probablement l'inventeur des prédécesseurs ou du type dorique lui-même, dans le second quart du VI^e s. C'est ce type que copient les coupes de Droop.

Une comparaison des formes laisse peu de doute quant à la parenté des types attiques et laconiens : par son pied, la coupe de Droop va à l'encontre de l'évolution des coupes à tige attiques²⁸. Les premières tiges des coupes à lèvres présentaient en effet une base en trompette, héritée des coupes de Siana, pour évoluer ensuite en tiges parfaitement cylindriques au-dessus d'un disque plat. La coupe de Droop conserve le large disque plat mais sa tige, plus courte, s'évase largement à la base. Ce trait de même que l'anneau strié en son sommet semblent directement imités des tiges de coupes doriques contemporaines²⁹. Le décor du type trahit aussi son modèle. Le principe même de superposition de bandes ornementales est déjà visible sur les coupes laconiennes du second quart du VI^e s. (fig. 3). L'alternance de bandes noires ou rouges et de triples ou quadruples filets est très courante sur les coupes laconiennes. Ce décor n'est pas dans la tradition attique. La composition attique diffère légèrement du modèle traditionnel laconien. Au lieu de faire apparaître les arêtes entre les groupes de bandes et filets³⁰, les coupes de Droop les superposent : au bas de la vasque, les arêtes autour de la tige — dans la tradition commencée avec les coupes des Cômastes — puis les groupes de bandes et filets alternés. La combinaison de la forme et du décor de coupes laconiennes sur des coupes attiques ne peut

19 Mingazzini 1930, p. 334 ; Villard 1946, p. 161-162 ; Vos 1978, p. 4 ; Ramage 1983, p. 453 et n° 1, qui signale les parallèles métalliques connus de la forme.

20 Boardman 1974, p. 32-33, fig. 37.

21 Acropole d'Athènes, inv. AK 1244 ; voir Broneer 1938, p. 209, fig. 42-43 et <http://ascsa.net/>.

22 Brijder 1983, p. 50-52, repris par Williams 2009, p. 3, contrairement à ce qui a été avancé par Beazley 1951, p. 20 et Beazley 1956, p. 23-27.

23 Greifenhagen 1929, p. 7-34 ; Payne 1931, p. 197-198 ; Brijder 1983, p. 51. Williams 2009, p. 4, envisage la possibilité que des productions de Corinthe, déjà sous influences ioniennes, puissent transmettre des éléments ioniens aux ateliers attiques.

24 Scheibler 1983, p. 172 ; Amyx 1988, p. 387, 678 et 681 ; Cook 1997, p. 71-77.

25 Droop 1910 ; Ure 1932, p. 70-71 ; Lane 1933, p. 152 ; Pelagatti 1956, p. 30 ; Stibbe 1972, p. 142-143 ; Boardman 1974, p. 61-62 ; Stibbe 1994, p. 81 *contra* Beazley et Payne 1929, p. 271 ; Villard 1946, p. 172 ; Cook 1997, p. 93.

26 Pipili 2009, p. 139-140.

27 Kunze-Gotte *et al.* 2000, p. 20-22 suivi par Pipili 2009, p. 139 *contra* Stibbe 2004, p. 29.

28 Voir par exemple : <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/2FC71ED4-A7EE-4760-AEAD-01ECE896F053>.

29 Voir, pour les profils, Stibbe 1972, p. 40-42, fig. 51-55 ; Stibbe 1994, fig. 278-279, 285-287.

30 Stibbe 1994, p. 79.



Figure 3. Coupe dorique laconienne, vers 530-510, attr. à la manière du Peintre de Naucratis
Athènes, Musée national archéologique, inv. 12680. Cliché A. Tichit (CC BY-NC-SA 4.0)

être considérée comme un hasard : la seule explication alternative serait l'existence d'un modèle commun aux deux centres de production qui nous serait inconnu. Les potiers attiques vont ensuite, dans le développement du type, choisir une voie ouvertement « laconisante », dans sa variante non figurée par exemple, ou « atticiser » le principe premier en ajoutant une large bande figurée miniaturiste inspirée des types attiques.

Or, les coupes de Droop constituent la première série attique existant dans une variante entièrement en vernis noir. Les vases à vernis noir attiques pourraient ainsi tenir également leur origine d'une imitation laconienne. Les ateliers laconiens ont en effet une longue tradition de tels vases³¹. Les ateliers attiques, eux, ont jusqu'alors produit, en parallèle des vases figurés, des vases au décor d'alternance de bandes noires et réservées. Les coupes de Droop sont les premières à rompre avec cette tradition du décor à bandes au profit d'une vasque entière noire. Si le développement qui suivit, à travers les types A, B et C, est parfaitement attique, le principe même du vernis noir trouve peut-être son origine en Laconie.

La coupe « de Cassel » (fig. 4) représente, quant à elle, un exemple particulièrement intéressant de type aux multiples sources d'inspiration dans un va-et-vient entre tradition attique et étrangère. Il puise son répertoire de motifs à la fois dans la tradition laconienne et dans la tradition attique, elle-même nourrie d'inspirations corinthiennes anciennes, le tout dans la mouvance contemporaine de décor miniaturiste et de la forme très attique des coupes à bandes. Le type est très codifié puisqu'il n'existe que cinq variantes de motifs dans la bande entre les anses (frises de feuilles de lierre, de feuilles de myrte, de boutons de lotus, de grenades stylisées ou scène figurée) à laquelle est associé un nombre limité de motifs secondaires.

Or la création de ce type résulte d'une réinterprétation du répertoire de motifs du type de Siana, en particulier dans ses emprunts aux coupes corinthiennes du Groupe du Gorgoneion. Les peintres attiques opèrent surtout un choix parmi les ornements secondaires corinthiens. Le principe de superposition de bandes ornementales pour encadrer le médaillon des coupes de Siana est sans doute inspiré des coupes corinthiennes : les peintres attiques adoptent à leur tour les triples filets, les frises de languettes, de zigzags. Ces motifs passent du médaillon des coupes de Siana à la vasque des coupes de Cassel³². Les autres motifs du répertoire, guirlande de boutons de lotus et de feuilles de myrte, sont plutôt des emprunts au répertoire laconien comme le principe de décoration sur toute la surface de la vasque, lèvre comprise, avec des bandes ornementales superposées. L'emprunt s'est vraisemblablement fait par le biais du type de Droop attique³³. Concernant les coupes de Cassel, une influence laconienne directe est peu probable : si elles semblent à première vue se rapporter aux coupes laconiennes, elles sont en réalité un dérivé attique des coupes de Siana ou de Droop pour leur dé-

31 Stibbe 1994.

32 Brijder 1993.

33 Droop 1910, p. 25 ; Vierneisel et Kaeser 1990, p. 52 et p. 63.



Figure 4. Coupe de Cassel attique, vers 530-520, Ruth Elizabeth White Fund, inv. 2008.136.3
Photo credit: Yale University Art Gallery

cor, des coupes à bandes pour leur forme³⁴. On peut ainsi reconnaître un mécanisme intéressant de variations attiques autour d'emprunts variés hors des frontières.

RENOUVELLEMENT DU RÉPERTOIRE ICONOGRAPHIQUE PAR EMPRUNTS

Un certain nombre de motifs empruntés ponctuellement ont pu connaître un développement durable dans les productions attiques. Par exemple, les arêtes rayonnantes décorant la base de la vasque, autour du point d'attache du pied, sont une trouvaille corinthienne et constituent un apport majeur à l'esthétique des coupes attiques³⁵. Les peintres attiques la reprennent pour décorer les coupes des Cômastes, quelques coupes de Sianna, puis les coupes Merrythought, de Droop, de Cassel et de type A, dans leurs variantes les plus courantes. Le motif perdure donc tout au long du siècle.

Les emprunts peuvent prendre plus d'ampleur. Dans le dernier quart du VI^e s., les productions attiques témoignent d'influences ioniennes importantes sur les formes comme sur l'iconographie, près d'un quart de siècle après la période d'emprunts les plus intenses, offrant plusieurs exemples frappants de renouvellement de l'iconographie par emprunt. La Classe des « Palmettes de Camiros »³⁶, d'abord, offre le cas d'un emprunt d'une composition, plutôt qu'un motif, dont on conserve volontairement l'étrangeté³⁷. Cette petite série de coupes³⁸ du dernier quart du VI^e s. présente une forme attique, le type C à pied bas (*stemless*)³⁹, mais porte un décor complètement original au sein de la production attique, dont l'origine est vraisemblablement ionienne. Le décor, réalisé en silhouette noire, n'est pas du tout dans la tradition attique : il est composé de palmettes reliées entre elles par de grandes et fines volutes terminées par de grands points. La large composition est laissée libre dans le champ, sur fond réservé, sans être rattachée aux anses. L'intérieur, quant à lui, est entièrement noir, à l'exception d'un petit médaillon décoré de cercles concentriques pointés, dans la tradition initiée par les coupes des Petits Maîtres. Une coupe ionienne avec un décor extérieur identique, de provenance inconnue, daterait du milieu du VI^e s. ou un peu après⁴⁰. Son intérieur, lui, est entièrement figuré. La coupe possède une vasque à profil continu, un peu plus évasée que celle des coupes attiques. La différence essentielle réside dans le pied plat annulaire très fin. Les décors extérieurs diffèrent sensiblement mais la proximité est néanmoins si

34 Brijder 1993, p.145.

35 Payne 1931, p. 7-10, p. 210.

36 Beazley 1956, p. 215, n° 1-6 ; Beazley 1971, p. 104 ; Freyer-Schauenburg 1988.

37 On peut penser aussi à la composition intérieure des coupes de la *Segment class* (vers 530-500) imitée des productions laconiennes, voir Bloesch 1940, p. 118-119 ; Beazley 1956, p. 212-215.

38 On n'en connaît que 10 exemplaires identifiés avec certitude. Voir, par exemple, la coupe de Paris, Musée du Louvre, inv. CP10327, vers 525-500, ABV 215,2 ; <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/C68E2516-E64D-4D72-9319-F8A7256C3BCE>.

39 Bloesch 1940, p. 119-123 ; Freyer-Schauenburg 1988, p. 156.

40 Berlin, sans numéro ; voir Walter-Karydi 1973, p. 29, cat. 476, pl. 53, fig. 28, 35.



Figure 5. Coupe de type A attique, Richmond (Virginia), Museum of Fine Arts, inv. 62.1.11, vers 520
Source : <https://www.vmfamuseum/piction/6027262-182968811/> (CC-BY-NC)



Figure 6. Coupe de type A attique, Richmond (Virginia), Museum of Fine Arts, inv. 62.1.11, vers 520
Source : <https://www.vmfamuseum/piction/6027262-182968811/> (CC-BY-NC)

importante qu'il convient de s'interroger sur le mode de transmission du schéma décoratif : pures copies ou résultat d'émigration d'un ou plusieurs artisans ?

L'atelier de Nikosthénès expérimente également des formules ionisantes à travers quelques coupes⁴¹. Il semblerait qu'à travers ces emprunts, ce soit toujours la clientèle étrusque qui soit visée. Le fait que le peintre de l'atelier s'inspire de la Grèce de l'Est est particulièrement bien illustré par la coupe « à yeux » du Museum of Fine Arts de Richmond (fig. 5 et 6) : autour du médaillon central, des filets concentriques couvrent toute la surface de la vasque. Elle rappelle les décors intérieurs des coupes ioniennes⁴², tout en adoptant les traits désormais bien attiques du *gorgoneion*. La coupe dans son entier respire l'exotisme. Les yeux sont très rapprochés avec un petit nez en silhouette noire, symétrique de la goutte entre points sur le « front », de manière comparable à certains « bols à yeux » ioniens du VII^e s.⁴³ Les nombreux anneaux concentriques de l'œil n'appartiennent pas non plus à la manière attique qui limite le nombre d'anneaux. Un étrange motif floral orne le dessous des anses et se termine sur les côtés en délicats boutons de lotus. Il n'est pas sans rappeler les éléments de décor de la Classe des « Palmettes de Camiros ». Leur forme s'inspire des vases de Fikellura⁴⁴. La fleur de lotus à pétales multiples imbriqués est une forme amplifiée d'un motif ionien.

L'exemple de Nikosthénès permet également d'évoquer un cas rare d'influence de non-Grecs. Alors qu'il puise abondamment dans le répertoire étrusque pour les autres formes qu'il produit⁴⁵, il n'en fait rien pour ses coupes. Pour celles-ci, il adopte une esthétique susceptible de plaire à la clientèle étrusque à travers le choix d'une esthétique ionisante. À cet effet, il pioche encore dans le répertoire d'un autre centre de production d'Italie car les coupes dites « chalcidiennes » qu'il copie ont probablement été produites dans un atelier d'Italie du Sud, à proximité de Rhégion. L'extrême réactivité de l'atelier est remarquable puisque Nikosthénès aurait tourné les premières coupes du groupe vers 530-525, très peu de temps après l'introduction du type « chalcidien »⁴⁶.

Il s'agit donc d'un cas extrêmement intéressant de mélanges d'influences délibérément choisies afin de plaire à une clientèle unique, parfaitement définie et connue. De cet emprunt naît le système décoratif « à yeux » largement utilisé ensuite par les autres ateliers attiques. Son atelier garde cette particularité qu'il joue avec ces apports extérieurs et sur l'exotisme de certains motifs, tout en usant des normes esthétiques attiques dont fait partie l'apposition de sa signature. Sa production de coupes montre une excellente connaissance de la demande, puisque ce sont des types appréciés des Étrusques, mais non étrusques, et peu diffusés ailleurs dans le monde grec qui ont été utilisés comme modèle.

LES MODES DE DIFFUSION DE CES INFLUENCES

La variété des modes d'emprunt interdit, je crois, l'explication unique. La plus souvent avancée est que ces imitations et influences naissent de la circulation des vases eux-mêmes⁴⁷ : des formules qui plaisent, arrivées en grande quantité, sont imitées pour tenter de profiter de leur succès. Dans le cas des productions laconiennes, cependant, il est difficile de parler de « formule à succès » puisque les exportations restent limitées à la zone d'influence de la cité spartiate à la différence de celles de Corinthe ou Athènes⁴⁸. Il faut chercher ailleurs les raisons de cette influence, qui témoigne d'une connaissance précise des productions laconiennes. La mobilité des hommes, des potiers en particulier, est certainement un vecteur majeur de ces échanges, qu'il s'agisse d'itinérance choisie ou de déplacement imposé, dans le cas d'esclaves, par exemple. L'hypothèse est ancienne et demeure très difficile à prouver⁴⁹. Les frontières géographiques sont plus poreuses qu'on ne l'a cru longtemps, en particulier à l'époque archaïque.

41 En particulier, Berlin, inv. F1805 et inv. F1806, type A avec pied nicosthénien, signée par Nikosthénès, vers 530 (ABV 223, 65 et 66, ARV² 122 ; Para 109 et 104, Add² 58) ; Richmond (Virginia), inv. 62.1.11, type A avec pied nicosthénien et signée par Nikosthénès, vers 520 (ARV² 122 ; Para 109, 15bis ; Add² 60), voir pour plus d'illustrations : <https://www.vmfa.museum/piction/6027262-18296881/>. Les coupes n'ont pas l'exclusivité de ces esthétiques ionisantes, sur les autres formes concernées, voir Tosto 1999 et Williams 2009, p. 7-8.

42 Jackson 1976, p. 42 et 57, fig. 25.

43 Jackson 1976, p. 65.

44 Ce sont, de manière générale, les vases de Fikellura qui semblent le modèle de l'atelier pour ses productions ionisantes, voir Jackson 1976, p. 42 et 54-55.

45 Tosto 1999 ; pour un résumé de la question, voir Williams 2009, p. 7.

46 Tosto 1999, p. 146 mais Jackson 1976, p. 60-68 évoque des influences ioniennes.

47 Papadopoulos 1997, p. 449-451.

48 Coudin 2009.

49 Morel 1983, p. 68 ; Tiverios 1989, Papadopoulos 1997, Coulié 2000 et Williams 2009 pour des synthèses.

Les cas avérés d'immigration de potiers à Athènes à l'époque archaïque sont cependant peu nombreux⁵⁰. On a évoqué la présence de plusieurs erreurs de noms dans les signatures avec l'introduction de lettres, l'usage d'orthographes non attiques ou encore l'origine étrangère de certains noms⁵¹, sans que cela puisse constituer des cas certains. J.J. Dunbabin évoque le cas d'un potier corinthien ayant travaillé à Athènes comme peintre de vase une génération avant la législation de Solon⁵², qui aurait pu ne faire qu'entériner un état de fait, à savoir une forte immigration d'artisans à Athènes⁵³. La présence de céramistes corinthiens à Athènes à partir du VII^e s. pourrait expliquer l'importance accrue des influences corinthiennes sur les vases attiques⁵⁴. Dans la période 560-530, le style du Peintre d'Athènes 533, qui produit des coupes des Cômastes et de Siana, possède de nombreux traits ioniens qui pourraient amener à conclure qu'il s'agit d'un artisan venu de Grèce de l'Est pour s'installer à Athènes⁵⁵ : il semble jouer un rôle important pour l'intégration d'éléments ioniens dans les productions de coupes attiques. M. Pécasse envisage la possibilité que le Peintre d'Andokidès, l'inventeur supposé de la technique de la figure rouge, ait pu être originaire d'Ionie, en comparant ses œuvres avec la sculpture et la peinture ionienne⁵⁶. Le renouvellement du répertoire sous influence ionienne se repère également dans l'artisanat coroplathique et a été mis en relation avec la migration d'artisans ioniens sous la pression perse⁵⁷, tout comme dans le domaine de la sculpture attique⁵⁸. Mais le mécanisme de création semble plus général, puisque l'influence ionienne est loin d'être unique.

Le plus révélateur est le cas des mélanges d'influences : il y a là sans doute un processus créatif de nouveauté. Que le potier soit formé en Attique ou non, l'emprunt est rarement total et indique une adaptation. À quoi exactement ? Un goût local ? Une tradition locale aussi sans doute, comme dans le cas des coupes de Cassel : on peut effectivement parler de style attique malgré la variété des productions, style lié également à la qualité de leur matériau et à un grand savoir-faire qui « signe » leur production. La force des ateliers attiques réside sans doute, plutôt que dans une illusoire permanence du style, dans l'extraordinaire plasticité de leur création. Les ateliers attiques sont extrêmement perméables et ouverts aux modèles extérieurs.

Les modes d'emprunt sont donc variés : emprunt affiché ou plus discrètement intégré au système attique, emprunt plus ou moins développé ou durable. On voit ainsi comment le succès guide les choix, que le débouché commercial peut être moteur, mais ce n'est pas toujours le cas. L'emprunt peut être sans explication apparente et donc lié aux influences des potiers itinérants, aux rencontres du potier, à son goût même...

50 Le cas inverse de départ de potiers d'Athènes pour d'autres centres a été traité par exemple par Macdonald 1981 pour le v^e s., Kilinski 1990, p. 2-13, p. 35, n. 8 sur la formation de potiers béotiens en Attique ou encore Williams 2009, p. 1-2. Tiverios 1989, p. 618 donne une liste des déplacements supposés d'artisans pour les VI^e et V^e s.

51 Boegehold 1983.

52 Plutarque, *Solon* 22-24.

53 Williams 2009, p. 12 avance que le but de cette réforme pourrait être plutôt de compenser le départ d'artisans athéniens.

54 Dunbabin 1950 ; Amyx 1988, p. 700 ; Tiverios 1988, p. 163, n. 754 ; Tiverios 1989, p. 618.

55 Callipolitis-Feytmans 1979, p. 207 ; Brijder 1983, p. 96-101 et 233-235, fig. 24-27, préfère parler de « mutual influence » (p. 101) ; Hirayama 2010, p. 103.

56 Pécasse 2002.

57 Shefton 1989, p. 41 ; pour les figurines : Croissant 1983, p. 137-139 ; Huysecom-Haxhi 2009, p. 612613.

58 Rolley 1994, p. 183 et p. 284.

BIBLIOGRAPHIE

Source ancienne

PLUTARQUE, *Solon* 22-24

Travaux

ALEXANDRIDOU A. 2011, *The Early Black-Figured Pottery of Attica in Context (c. 630-570 BCE)*, Leiden-Boston.

AMYX D.A. 1988, *Corinthian Vase-painting of the Archaic Period*, Berkeley-Los Angeles-Londres.

BEAZLEY J.D. 1956, *Attic Black-figured Vase-painters [= ABV]*, Oxford.

— 1951, *The Development of the Attic Black-Figure*, Berkeley.

— 1971, *Paralipomena [=Para]*, Oxford.

BEAZLEY J.D. et PAYNE H.G.G. 1929, « Attic black-figured Fragments from Naucratis », *JHS* 49, p. 253-272.

BLOESCH H. 1940, *Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengen Stils*, Berne.

BOARDMAN J. 1974, *Athenian Black Figure Vases*, Londres.

BOEGEHOLD A.L. 1983, « A New Attic Black Figure Potter », *AJA* 87, p. 89-90.

BRIJDER H.A.G 1983, *Siana cups I and Komast cups*, Allard Pierson series 4, Amsterdam.

— 1993, « Simply decorated, black Siana Cups by the Taras Painter and Cassel Cups », *Babesch* 68, p. 129-145.

— 2000, *Siana cups III: The Red-Black Painter, Griffin-Bird Painter and Siana Cups resembling Lip-cups*, Allard Pierson series 13, Amsterdam.

BRIJDER H.A.G et STIBBE C.M. 1997, « A Bronze cup in the Allard Pierson Museum », *BaBesch* 72, p. 21-35.

BRONEER O. 1938, « Excavations on the North Slope of the Acropolis, 1937 », *AJA* 7, p. 161-263.

CALLIPOLIOTIS-FEYTMANS D. 1979, « La coupe

apode à boutons en Attique et le peintre d'Athènes 533 », *BCH* 103, p. 195-215.

CARTLEDGE P. 1982, « Sparta and Samos: A Special Relationship? », *CIQ* 32/2, p. 243-265.

CATLING R.W.V. et SHIPLEY D.G.J. 1989, « Messapian Zeus: An Early sixth-century inscribed cup from Lakonia », *BSA* 84, p. 187-200.

COOK R.M. 1997, *Greek Painted Pottery* (3^e éd., 1^{re} éd. 1960), Londres.

COUDIN F. 2009, *Les Laconiens et la Méditerranée à l'époque archaïque*, Collection du Centre Jean Bérard 33, Naples.

COULIÉ A. 1998, « Réflexion sur la structure d'un atelier à partir de ses productions : le cas de l'atelier thasien à figures noires », in F. BLONDÉ, A. MULLER (éd.), *L'artisanat en Grèce ancienne : les artisans, les ateliers, Topoi* 8/2, p. 719-729.

— 2000, « La mobilité des artisans potiers en Grèce archaïque et son rôle dans la diffusion des productions », in F. BLONDÉ, A. MULLER (éd.), *L'artisanat en Grèce ancienne : les productions, les diffusions : actes du colloque de Lyon, 10-11 décembre 1998*, Villeneuve-d'Ascq, p. 253-263.

— 2013, *La céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante*, Paris.

CROISSANT F. 1983, *Les protomés féminines archaïques. Recherches sur les représentations du visage dans la plastique grecque de 550 à 480 av. J.-C.*, BEFAR 250, Athènes-Paris.

DAN A. et QUEYREL F. 2014, « Les concepts en sciences de l'Antiquité : mode d'emploi. Chronique 2014 – Transferts culturels », *Dialogues d'histoire ancienne* 40/1, p. 239-305.

DROOP J.P. 1910, « The dates of the vases called 'cyrenaic' », *JHS* 30 (1910), p. 1-34.

DUNBABIN T.J. 1950, « An Attic Bowl », *BSA* 45, p. 193-202.

FREYER-SCHAUENBURG B. 1988, « Die Gruppe der Kamiros-Palmetten. Zum ionischen Einfluss auf die attisch schwarzfigurige Vasenmalerei », in J. CHRISTIANSEN, T MELANDER (éd.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related*

- Pottery, Copenhagen, August 31-September 4 1987*, Copenhagen, p. 152-160.
- GREIFENHAGEN A. 1929, *Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert*, Königsberg.
- HIRAYAMA T. 2010, *Kleitias and Attic Black-Figure Vases in the Sixth-Century B.C.*, Tokyo.
- HUYSECOM-HAXHI S. 2009, *Les figurines en terre cuite de l'Artémision de Thasos : piété populaire et artisanat à l'époque de l'archaïsme mûr et récent (circa 580-480)*, Études Thasiennes 21, Athènes.
- JACKSON D.A. 1976, *East Greek Influence on Attic Vases*, Londres.
- KILINSKI II K. 1990, *Boeotian Black Figure Vase Painting of the Archaic Period*, Ann Arbor.
- KUNZE-GOTTE E., HEIDEN J., BUROW J. 2000, *Archaische Keramik aus Olympia*, Olympische Forschungen 28, Berlin.
- LANE E.A. 1933, « Laconian Vase-Painting », *BSA* 34, p. 99-198.
- MACDONALD B.R. 1981, « The Emigration of Potters from Athens in the Late Fifth Century B.C. and its Effects on the Attic Pottery Industry », *AJA* 85, p. 159-168.
- MINGAZZINI P. 1930, *Vasi della collezione Castellani*, Rome.
- MOREL J.-P. 1983, « La céramique comme indice du commerce antique (réalités et interprétations) », in P. GARNSEY, C.R. WHITTAKER (éd.), *Trade and Famine in Classical Antiquity*, Cambridge, p. 66-74.
- PADGETT J.M. 2002, « Objects of Desire: Greek Vases from the John B. Elliott Collection », *Record of the Art Museum, Princeton University* 60, p. 36-48.
- PAPADOPOULOS J.K. 1997, « Innovations, imitations and ceramic style : modes of production and modes of dissemination », in R. LAFFINEUR et P.P. BETANCOURT (éd.), *TECHNE, Craftsmen, Craftswomen and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age, 6e rencontre égéenne internationale, Philadelphia, Temple University, 18-21 April 1996*, Liège-Austin, p. 449-462.
- PAYNE H. 1931, *Necrocorinthia: Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford.
- PÉCASSE M. 2002, « Quelques remarques sur les signatures de céramistes et l'introduction de la figure rouge », in C. MÜLLER et F. PROST (éd.), *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Histoire ancienne et médiévale 69, Paris, p. 87-102.
- PELAGATTI P. 1956, « La ceramica laconica del Museo di Taranto », *ASAtene* 33-34, p. 7-44.
- PIPILI M. 1998, « Archaic Laconian Vase-Painting ; some iconographic considerations », in W.G. CAVANAGH et S.E.C. WALKER (éd.), *Sparta in Laconia, Proceedings of the 19th British Museum Classical Colloquium*, BSA Studies 4, Londres, p. 82-96.
- 2000, « Vases from the Samian Heraion : Shapes and iconography », in P. LINANT DE BELLEFONDS (dir.) Ἀγαθὸς δαίμων, *Mythes et Cultes. Etudes d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, BCH suppl. 38, p. 409-421.
- 2009, « Some observations on the Laconian Droop Cup: origin and influences », in W.G. CAVANAGH, C. GALLOU, G. GEORGIADIS (éd.), *Sparta and Laconia : from prehistory to pre-modern, Proceeding of the Conference held in Sparta, organised by the British School at Athens, the University of Nottingham, the 5th Ephoreia of Prehistoric and Classical Antiquities and the 5th Ephoreia of Byzantine Antiquities, 17-20 March 2005*, Londres, p. 137-142.
- POTTIER E. 1893, « Documents céramiques du Musée du Louvre (pl. XVIII) », *BCH* 17, p. 423-444.
- RAMAGE N.H. 1983, « A Merrythought Cup from Sardis », *AJA* 87, p. 453-460.
- ROLLEY C. 1994, *La sculpture grecque. 1, Des origines au milieu du v^e siècle*, Paris.
- SCHEIBLER I. 1983, *Griechische Töpferkunst. Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefässe*, Munich.

- SCHLOTZHAUER U. 2000, « Die südionischen Knickrandschalen. Formen und Entwicklung der sogenannten Ionischen Schalen in archaischer Zeit », in F. KRINZINGER (éd.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen 8. bis 5. Jh. v.Chr. Akten des Symposions*, Wien 24. bis 27. März 1999, Vienne, p. 407-416.
- SHEFTON B.B. 1989, « East Greek Influences in Sixth-Century Attic Vase-Painting and Some Laconian Trails », *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, vol. 4, Occasional Papers on Antiquities, 5, Malibu, p. 41-72.
- STIBBE C.M. 1972, *Lakonische Vasenmaler des 6. Jahrhundert v. Chr.*, Amsterdam-Londres.
- 1994, *Laconian Drinking Vessels and Other Open Shapes. Laconian Black-Glazed Pottery, Part 2*, Allard Pierson Series, Scripta Minora 4, Amsterdam.
- 2004, *Lakonische Vasenmaler des 6. Jahrhundert v. Chr.*, Supplement, Mayence.
- TICHIT A. 2012, *Des mains aux lèvres. La coupe à boire dans la Grèce de l'archaïsme récent : production, diffusion, consommation*, Thèse de doctorat, Université Lille (inédit).
- TIVERIOS M. 1988, *Προβλήματα της μελανόμορφης αττικής κεραμικής*, Thessalonique.
- 1989, « Από την νησιωτική κεραμική παραγωγή των αρχαϊκών χρόνων στο βορειοελλαδικό χώρο », *AEMTh* 3, p. 615-623.
- TOSTO V. 1999, *The Black-Figure Pottery Signed ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣΕΠΟΙΕΣΕΝ*, Allard Pierson Series 11, Amsterdam.
- URE P.N. 1932, « Droop Cups », *JHS* 52, p. 55-71.
- VIERNEISEL K. et KAESER B. (éd.) 1990, *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, Munich.
- VILLARD F. 1946, « L'évolution des coupes attiques à figures noires (580-480) », *REA* 48, p. 153-184.
- WALTER-KARYDI E. 1973, *Samische Gefässe des 6. Jahrhunderts v. Chr.*, Samos VI.1, Bonn.
- WILLIAMS D. 2009, « From East and West: the Inspiration of Athenian potters », in M. MOORMANN et V.V STISSI (éd.), *Shapes and Images: Studies on Attic Black Figure and Related Topics in Honour of Herman A.G. Brijder*, Babesh supplement 14, Louvain, p. 1-10.

