

**Karen Polinger Foster, *Aegean Faience of the Bronze Age*. New Haven et London, Yale University Press, 1979. 205 p., 54 pl., 104 fig., 4 diagrammes et 3 cartes, 25,00 \$**

Michel Fortin

Volume 8, numéro 2, 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1075014ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1075014ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

#### Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

#### ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

#### Citer ce compte rendu

Fortin, M. (1981). Compte rendu de [Karen Polinger Foster, *Aegean Faience of the Bronze Age*. New Haven et London, Yale University Press, 1979. 205 p., 54 pl., 104 fig., 4 diagrammes et 3 cartes, 25,00 \$]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 8(2), 177–178. <https://doi.org/10.7202/1075014ar>

*Livre des métiers* d'Étienne Boileau rédigé vers 1260 et qui concerne les us parisiens. Il renvoie cependant à une bibliographie appropriée pour l'Angleterre et l'Allemagne, seule l'Italie étant laissée de côté pour des raisons difficiles à saisir. Intéressante est la démonstration du fait que le chef-d'œuvre devait être exécuté par tout artisan qui se destinait à la maîtrise et ne se concrétisait pas obligatoirement par un objet-témoin : pour le cuisinier, il consistait en la préparation d'un mets dégusté par un jury ; pour le barbier-chirurgien, il comprenait le maniement du rasoir et de la lancette. S'ensuit une description des spécifications et stipulations relatives à la réalisation du chef-d'œuvre et à son appréciation par les maîtres.

Le second chapitre traite de l'homme vu comme chef-d'œuvre divin (« The Divine Masterpiece ») dans la perspective judéo-chrétienne. La tradition augustinienne voit Dieu comme « le suprême artisan », le concept d'artiste ne se faisant jour que lentement au cours du Moyen Âge puis de la Renaissance. Cahn aurait pu peut-être insister davantage sur le fait que le divin vu comme « suprême artiste » est précédé par un divin « artiste-artisan », l'émergence du concept d'artiste au sens moderne, c'est-à-dire impliquant avant tout « un travail de l'esprit », comme l'écrivait Boiste en 1823, n'apparaissant qu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, en même temps, d'ailleurs, que le mot *artiste* lui-même. La distinction n'est sans doute pas assez marquée entre l'artisan médiéval, l'artisan-artisan renaissant et l'artiste moderne.

Cahn passe ensuite en revue les types de productions considérées *mirabilia*, c'est-à-dire dignes d'admiration, s'appuyant pour ce faire sur les jugements contemporains. Cette étude occupe les chapitres III (« Toward the Enduring Monument »), IV (« Masterpieces of the French Renaissance ») et VI (« The Classical Masterpiece »), qui traite des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. On voit que pour la Renaissance, il se penche à nouveau sur la France comme *case study*, alors que l'Italie eût constitué sans nul doute un choix plus compréhensible. Le chapitre V est consacré à une présentation comparative originale du concept de chef-d'œuvre eu égard à l'opposition Europe du sud / Europe du nord.

En ce qui concerne l'expression que nous appelons aujourd'hui artistique comme distincte d'artisanale, il remarque que tandis que Français, Italiens et Espagnols continuent à voir dans le chef-d'œuvre un *monument*, architectural ou sculptural, les Anglais et Germaniques admettent beaucoup plus tôt la peinture. Il attire donc justement notre attention sur le fait que dans certains contextes, il ne faut pas considérer chef-d'œuvre et *masterpiece* (ou *Meisterstück*) comme strictement synonymiques. Là encore, il passe sous silence le *capolavoro* italien, à ranger, me semble-t-il, à côté de la définition française.

Avec « The Absolute Masterpiece » traité dans le chapitre VII, Cahn entreprend une étude du chef-d'œuvre romantique, qu'il voit caractérisé par deux exigences contradictoires : l'adhésion au passé, fût-il antique, renaissant ou médiéval, au nom de l'historicisme, et l'adhésion au présent de l'acte créateur individuel lié aux instances de la vie affective. Ce dilemme que j'appellerai celui du permanent et de l'éphémère, si caractéristique en effet de la modernité, conduit en droite ligne au XX<sup>e</sup> siècle. Or, Cahn n'aborde pas le XX<sup>e</sup> siècle. Il s'arrête confortablement à la *Weltanschauung* du XIX<sup>e</sup> siècle, concluant avec l'analyse d'une exposition tenue à Philadelphie en 1876 pour le centenaire de l'indépendance américaine (débordant subitement du cadre européen de l'investigation). Bien sûr, le XX<sup>e</sup> siècle n'est pas terminé ; bien sûr, les problèmes sont complexes ; bien sûr, Cahn, dans son sous-titre *Chapters on the History of an Idea* ne s'engage nullement à parvenir jusqu'en 1979. Il est cependant dommage qu'une étude d'une telle valeur documentaire et aussi bien illustrée ne nous aide pas à faire le point de notre temps. De nos jours, le chef-d'œuvre original, malgré sa reproduction à des millions d'exemplaires, continue de fasciner le public comme autrefois les reliques d'un saint – témoin les pérégrinations de la Joconde. Il eût été utile au lecteur de se faire une idée suffisamment précise des diverses appréciations contemporaines du chef-d'œuvre qui, d'abord lié modestement à des questions de compétences techniques et professionnelles en général, en est venu à symboliser, en fonction de la dyna-

mique socio-culturelle, le désir humain d'atteindre un ordre de valeur qui transcenderait la précarité événementielle. L'adjonction d'une bibliographie qui soit plus qu'une simple note et d'un index des matières traitées, en complément de celui des noms propres, eût été, de plus, utile au chercheur.

GÉRARD LE COAT  
Université de Montréal

KAREN POLINGER FOSTER, *Aegean Faience of the Bronze Age*. New Haven et London, Yale University Press, 1979. 205 p., 54 pl., 104 fig., 4 diagrammes et 3 cartes, 25,00 \$.

Il convient tout d'abord de préciser qu'il s'agit de la version révisée d'une thèse de doctorat que l'auteur a présentée à l'Université Yale en 1976. Le lecteur ne sera donc pas surpris d'y trouver un texte fort documenté, à preuve le nombre et surtout la pertinence des notes en bas de page, ce qui en fait un ouvrage de référence intarissable pour l'archéologue professionnel de même que pour l'étudiant et l'amateur sérieux. Si on ajoute à cette indéniable qualité du manuscrit le fait que cette étude constitue la première synthèse du genre à traiter systématiquement de l'industrie de la faïence dans le monde égéen durant l'âge du bronze, on ne peut douter qu'elle deviendra rapidement le manuel de base sur ce sujet.

Le volume se divise en cinq chapitres très inégaux par leur longueur et l'importance de leur contenu. Ils sont précédés d'une très brève introduction, qui tient lieu, en réalité, de résumé très concis de l'étude. On trouve aussi, en pages liminaires, une préface qui consiste en remerciements de l'auteur, et une liste d'abréviations qu'on aurait dû logiquement faire suivre ou précéder de la bibliographie qui, elle, a été placée à la suite des chapitres. Bibliographie élaborée mais qui apparemment n'est pas exhaustive puisqu'elle est qualifiée de « choisie » en dépit des 558 titres qu'elle compte ! Enfin, un index, fort commode dans ce genre d'ouvrage, vient compléter le livre.

Le premier chapitre comprend deux sections. La première traite de l'aspect technique de la faïence durant l'âge du bronze, à savoir sa composition chimique, ses modes

de fabrication et les circonstances qui ont entouré son invention et accompagné son développement. Le goût pour ce matériau dans le monde égéen viendrait de sa ressemblance avec des pierres semi-précieuses comme la turquoise et le lapis-lazuli qui devaient être nécessairement importées. L'auteur en profite ici pour décrire d'autres industries dites pyrotechniques, en l'occurrence la pâte de verre et le vrai verre (elle en explique la différence), qui seraient apparues au Proche-Orient vers 1600 av. J.-C. et qui seraient directement issues des techniques utilisées pour la production de la faïence. Dans la seconde section de ce premier chapitre sont rassemblés tous les termes employés pour désigner la faïence depuis l'antiquité jusqu'à l'époque moderne. Le linéaire B crétois, les hiéroglyphes égyptiens, l'écriture cunéiforme sumérienne et akkadienne, l'hébreu et l'ougartique ont révélé des noms de produits qui ont été identifiés à la faïence. Quant au mot moderne, il dérive du nom d'une ville en Italie, Faenza, où, au seizième siècle de notre ère, on produisait un type de céramique en argile cuite et glacée auquel les collectionneurs et amateurs d'art ne cessèrent de comparer les objets anciens aux surfaces semblablement lustrées et colorées. D'autres termes comme porcelaine et vernis ont été préférés à certaines époques mais pour être ensuite délaissés au profit du mot faïence.

Dans le deuxième chapitre, l'auteur retrace, en se basant sur les données archéologiques actuelles, l'histoire de la faïence en regard de sa distribution géographique (qui est clairement indiquée sur une carte accompagnant ce chapitre). Ainsi, les plus anciens vestiges d'objets de faïence découverts à ce jour l'ayant été dans des couches datées du 5<sup>e</sup> millénaire avant notre ère sur deux sites au nord de la Mésopotamie, elle en conclut que la faïence a probablement été inventée à cette époque et dans cette région, vu la proximité de ces deux sites. Après une brève période de dissémination graduelle à partir exclusivement de la Mésopotamie du Nord, pendant presque tout le 4<sup>e</sup> millénaire, un nouveau centre de production, dépendant de celui du nord, apparût à la fin de ce millénaire au sud de la Mésopotamie et un autre en Haute-Égypte dont il

est encore difficile de dire s'il a été créé indépendamment de celui de la Mésopotamie du Nord ou non. Pendant le 3<sup>e</sup> millénaire s'ajouta un quatrième centre de production dans la vallée de l'Indus. C'est au cours de ce même millénaire que la faïence atteignit le bassin oriental de la Méditerranée : plaine d'Antioche en Syrie, Chypre, et la Crète. Au millénaire suivant, les objets de faïence pénétrèrent dans toutes les régions du monde antique que les commerçants orientaux connaissaient : l'Europe, la Sibérie, la région du Caucase, les côtes de la mer Caspienne, la Grèce, la Crète, l'île de Chypre, la vallée de l'Indus, l'Élam, la Mésopotamie, l'Anatolie et le Levant.

Le troisième chapitre est le plus volumineux. Il consiste en un corpus complet de la faïence égéenne, arrangé par régions : la Crète, la Grèce continentale et les Îles. À l'intérieur de chacune de ces divisions régionales, les objets sont regroupés par types : (1) vases, rhyta ; (2) figurines humaines, animalières, pisciformes, ou représentant des plantes, des coquillages et des pierres ; (3) plaques, incrustations ; (4) bijoux, sceaux, ornements et autres objets. Ils sont tous décrits, à l'intérieur de chaque type, en ordre chronologique. Ces descriptions sont abondamment illustrées grâce à des dessins ou des photographies en noir et blanc, intégrés au texte. Des observations générales servent d'introduction au catalogue de chaque région. Pour la Crète, l'auteur argumente en faveur d'une importation de la technique de la faïence au Minoen ancien, plutôt qu'une production locale, et de la Syrie du Nord de préférence à l'Égypte ; dès le Minoen moyen 1-a les artisans crétois maîtrisaient cet art. En Grèce, l'apparition d'objets de faïence dans les opulentes tombes à fosses soulève bien des problèmes, notamment celui de cet intérêt soudain pour la faïence comme produit de luxe qui pourrait bien se comprendre à la lumière de la situation politique internationale de l'époque. Très peu d'objets de faïence ont été découverts dans les Îles égéennes. Ils y ont été introduits pendant les années d'expansion minoenne. D'ailleurs, aucune preuve de production locale n'a été jusqu'à présent recueillie dans ces îles.

Dans une première section du

chapitre quatrième, l'auteur résume les caractéristiques générales et le développement de l'industrie de la faïence égéenne, depuis le Minoen moyen 1-11 (2000-1700 av. J.-C.) jusqu'à l'Helladique récent III-b (1300-1250 av. J.-C.). Un tableau schématique synthétise clairement cette partie. La seconde section porte sur les relations entre le monde égéen et l'Europe, relations attestées, entre autres preuves, par la distribution d'objets de faïence sur des sites européens. Bien que le commerce de la faïence en Europe ait été lié d'une certaine manière à ceux de l'ambre et de l'étain, l'auteur est convaincu qu'il n'en était pas dépendant.

Enfin, dans un dernier chapitre, très court, quelques conclusions succinctes sont avancées par l'auteur, soit (1) que la faïence égéenne forme un corpus cohérent aux caractéristiques particulières ; (2) qu'elle servit d'ersatz à des pierres semi-précieuses ; (3) que les centres de production étaient peu nombreux parce que sa fabrication nécessitait l'acquisition d'un ensemble de techniques et (4) que ces dernières furent probablement introduites dans le monde égéen, d'abord en Crète, depuis la Syrie du Nord plutôt que de l'Égypte. L'Europe centrale et les Îles britanniques furent aussi au 2<sup>e</sup> millénaire av. J.-C. des centres de production de la faïence mais indépendants de ceux de la Crète et de la Grèce continentale.

Nous ne pouvons avoir que des compliments à adresser aux éditeurs pour leur travail soigné et la rapidité à publier ce manuscrit. Il aurait été souhaitable que quelques planches aient pu être reproduites en couleur, la plupart des objets de faïence bien conservés étant colorés, mais le prix du livre, très raisonnable, l'aurait été un peu moins ! Cependant les figures au trait et les photographies en noir et blanc suffisent amplement à rendre le texte intelligible. Ce texte qui fera autorité en la matière pour plusieurs années à venir rend indispensable la possession de ce traité par tous les spécialistes et les étudiants du monde égéen ainsi que par les amateurs d'art antique et même les collectionneurs modernes d'objets de faïence.

MICHEL FORTIN  
*Université Laval*