



Université de Montréal

Les productions palatiales dans les sociétés complexes: le cas de la céramique bleue  
amarnienne

par  
Audrey Hubin

Études classiques  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.A  
en études classiques  
option archéologie

décembre, 2008

©, Audrey Hubin, 2008

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:  
Les productions palatiales dans les sociétés complexes: le cas de la céramique bleue  
amarnienne

présenté par :  
Audrey Hubin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

.....  
président-rapporteur

.....  
directeur de recherche

.....  
membre du jury

## Résumé

Le présent document consiste en une étude de la céramique caractéristique de la ville d'Amarna (Akhet-Aton) en lien avec les productions palatiales dans les sociétés complexes. Dans une première partie, cette poterie à décor bleu est mise en contexte. La situation géographique, historique et religieuse de la ville sont mises en relief. Les thèmes habituels lors de l'étude d'une céramique sont ensuite abordés : les ateliers, les matériaux, la transformation, la cuisson, les formes et motifs. La fonction de ces vases restant un point de questionnement, diverses théories à ce sujet sont analysées. Le questionnement d'un lien entre ces vases et l'idéologie religieuse instaurée par le pharaon Akhenaton se pose ensuite et la comparaison entre les motifs et l'iconographie des palais de la ville et des tombes de l'époque permet d'y répondre positivement. Ces deux derniers points permettent de bien saisir l'importance de cette céramique dans le cadre amarnien. La seconde partie du travail concerne le concept d'objet palatial. Ce type de production est défini et plusieurs critères sont énumérés. Ces critères sont ensuite appliqués à des objets palatiaux appartenant à des sociétés complexes afin de les confirmer. Ces caractéristiques vérifiées, elles sont appliquées à la céramique à décor bleu afin de vérifier si celle-ci correspond à une industrie palatiale. Comme ce style de poterie répond à tous les critères, il est possible d'affirmer qu'il s'agit d'un objet palatial. Il est même possible de dire à ce sujet qu'il s'agit d'un objet de prestige consommé par une élite et qui sert de véhicule à l'idéologie en place.

Mots-clés : Amarna, Aton, céramique à décor bleu, Akhenaton, Palais, poterie, objet palatial.

## **Abstract**

The present work consists in a study of the ceramic typical of the city of Amarna (Akhet-Aten) viewed in relation to palatial productions in complex societies. In the first part of the work, we put this blue-painted pottery style in context and present the geographic, historical and religious situation of the city. We then consider the usual themes relating to the study of a ceramic: workshops, materials, transformation, firing, forms and motifs. Since the function of these vases remains an open question, we analyse various theories on the subject. We raise the question whether a link between these vases and the religious ideology introduced by pharaoh Akhenaten might exist; comparison of the motifs with the iconography of the city's palaces allows us to confirm this hypothesis. These last two points bring out the importance of this pottery in the Amarnian framework. The second part of this work pertains to the concept of palatial objects. This type of production is defined and various criteria are presented. We then apply these criteria to palatial objects from complex societies, in hope of confirming their adequacy. Having verified these characteristics, we apply them to blue-painted pottery in order to determine whether this latter corresponds to a palatial industry. Since this pottery style satisfies all these criteria, it is possible to assert that it is a palatial object. It is even possible to affirm that it consists in a prestige object, consumed by an elite and whose purpose is to further the established ideology.

Key words : Amarna, Aten, Akhenaten, blue-painted pottery style, Palace, ceramic, palatial object.

## Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Liste des figures et tableau	iv
Introduction	1
Partie I : Présentation de la céramique amarnienne à décor bleu	7
Chapitre 1 : La céramique amarnienne	7
Cadre géographique	7
Cadre historique et religieux	8
Ateliers et potiers	15
Méthodes de fabrication	17
Types de pâte	20
Techniques de formation des vases	23
Séchage et traitement de la surface	24
Le pigment bleu	26
Cuisson et fours	28
Chapitre 2 : Thèmes, fonctions et idéologie	30
Thèmes et motifs	30
Théories sur la fonction	34
Idéologie dans l'iconographie	38
Partie II : Le concept de la production palatiale	44
Chapitre 1 : Définition du concept	45
Chapitre 2 : Grèce : La céramique de Camarès	51
Chapitre 3 : Égypte et Mésopotamie	56
Le verre en Égypte	56
Les pierres et métaux précieux en Mésopotamie	61
Chapitre 4 : Amérique du Sud	67
La poterie maya	67
Les tissus inca	72
Chapitre 5 : Chine : Les bronzes zhou	78
Chapitre 6 : Récapitulatif	85
Conclusion: La céramique bleue amarnienne, une production palatiale ?	90
Médiagraphie	102
Annexe	107

Liste des figures et tableau

Tableau 1. Tableau récapitulatif.	108
Figure 1: Carte de l'Égypte.	109
The McDonald Institute for Archaeological Research, <i>The Amarna Project</i> , Cambridge, janvier 2008,	
<a href="http://amarnaproject.com/pages/accessing_the_site/index.shtml">http://amarnaproject.com/pages/accessing_the_site/index.shtml</a>	
Figure 2: Carte de la ville d'Amarna.	110
The McDonald Institute for Archaeological Research, <i>The Amarna Project</i> ,	
<a href="http://amarnaproject.com/pages/amarna_the_place/index.shtml">http://amarnaproject.com/pages/amarna_the_place/index.shtml</a>	
Figure 3: Aton sous une forme zoomorphique.	111
Ägyptisches Museum de Berlin, bloc numéro 2072.	
Figure 4: Aton apporte la vie à Akhenaton et Nefertiti.	111
Université Libre de Bruxelles, <i>Iconothèque numérique</i> , Bruxelles, 2006,	
<a href="http://bib18.ulb.ac.be/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/shu003&amp;CISOPTR=376&amp;REC=4">http://bib18.ulb.ac.be/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/shu003&amp;CISOPTR=376&amp;REC=4</a>	
Figure 5: Tombe de Kenamoun.	112
C.A. Hope, <i>Egyptian Pottery</i> , Aylesbury, 1987, p. 18.	
Figure 6: Travail de l'argile avec les pieds.	112
Arnold D. <i>et al.</i> , <i>An Introduction to Ancient Egyptian Pottery</i> , Mainz am Rhein, 1993,	
p.12.	
Figure 7: Tête moulée de la déesse Hathor.	113
Musée Fitzwilliam, Cambridge, numéro E.GA.6185.1943	
Figure 8: Vase avec tête de gazelle appliquée.	113
C. A. Hope, <i>Egyptian Pottery</i> , p. 22.	
Figure 9: Vase à "fenestration".	114
D. Arnold <i>et al.</i> , <i>An Introduction to Ancient Egyptian Pottery</i> , p.90.	
Figure 10: Spectre du pigment bleu.	114
C. A. Hope, H. G. Bachmann et H. Everts, «Cobalt-Blue Pigment on 18 <sup>th</sup> Dynasty Egyptian Pottery», dans <i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts</i> , Verlag Philipp Von Zabern, Mainz am Rhein, 1980, p. 34.	
Figure 11: Reconstitution d'un four à Amarna.	115
D. Arnold <i>et al.</i> , <i>An Introduction to Ancient Egyptian Pottery</i> , p.114.	
Figure 12: Les cinq types de bols	116
C. A. Hope, « Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery from Amarna: A Preliminary Corpus», <i>Cahiers de la céramique égyptienne</i> , 2, 1991, figures 1-2.	
Figure 13: Les jarres sans col.	118
C. A. Hope, « Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery...», figure 3.	

- Figure 14: Les jarres à col. 119  
 C. A. Hope, « Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery... », figure 4
- Figure 15: Les jarres à anses verticales. 120  
 C. A. Hope, « Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery... », figure 14.
- Figure 16: Les vases à anses horizontales. 121  
 C. A. Hope, « Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery... », figure 14.
- Figure 17: Vase à bec. 122  
 C. A. Hope, « Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery... », figure 15.
- Figure 18: Les couvercles. 122  
 C. A. Hope, « Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery... », figure 14.
- Figure 19: Vase à libation en forme de lotus . 123  
 C. A. Hope, « Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery... », figure 2.
- Figure 20: Bes moulé. 123  
 C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p. 20.
- Figure 21: Mur de la Salle Verte du Palais du Nord à Amarna. 124  
 A. Rosenvasser, *La religion de El Amarna*, Buenos Aires, 1973, p.53-54.
- Figure 22: Mur ouest de la tombe de Ramose. 125  
 N. de Garis Davies, *The tomb of Ramose*, Londres, 1942, plate 38.
- Figure 23: Céramique de Camarès. 126  
 Musée d'archéologie d'Hérakleion, numéros 10073, 4390 et 2783.
- Figure 24: Verres égyptiens. 126  
 British Museum numéros EA 2589 et EA 55196.
- Figure 25: Étendard d'Ur. 126  
 British Museum, numéro ME 121201.
- Figure 26: Poteries mayas. 127  
 Musée national d'archéologie et d'ethnologie du Guatemala, numéro K5824; Musée Morley de Tikal, numéro K7999.
- Figure 27: Qompis incas. 127  
 Metropolitan Museum of Art, numéro 1982.365; R. L. Burger et L. Salazar, *Machu Picchu: Unveiling the Mystery of the Incas*, New Haven, 2004, p. 181.
- Figure 28: Bronzes zhous. 127  
 Art Institute of Chicago numéro 2005.426; Freer and Sackler Galleries, numéro F1909.258; Compton Verney Art Gallery, numéro 0319.A.
- Figure 29: Quatre vases à décor bleu 128  
 British Museum numéro EA 56841; P. J. Rose, *Eighteenth Dynasty Pottery Corpus from Amarna*, Londres, 2007, page couverture; Musée égyptien du Caire, *Journal d'entrée* 66107; Liverpool Museum numéro 56.21.603.

## Introduction

L'expédition de Napoléon Bonaparte en Égypte à la fin du XVIII<sup>e</sup> avait soulevé une vague d'enthousiasme pour ce pays. Son histoire, son archéologie, son art ont été particulièrement étudiées. Parmi la richesse des vestiges encore existant dans ce pays, la ville d'Amarna se démarque par son caractère original et par les sources épigraphiques qui y ont été retrouvées. Les lettres d'Amarna sont les sources épigraphiques les plus connues de la fin de la XVIII<sup>e</sup> dynastie. Ces tablettes écrites en cunéiformes sont en réalité la correspondance diplomatique du pharaon. Elles sont d'une grande utilité afin de connaître et comprendre les relations de l'Égypte avec ses voisins. Ces sources ont été traduites et commentées par William L. Moran (*Les lettres d'El Amarna*). La ville a été également étudiée d'un point de vue historique. Les quelques années de règne du roi Akhenaton en ces lieux ont suscité l'attention d'historiens reconnus qui ont publiés de nombreux ouvrages sur le thème : *Akhenaton le pharaon mystique* (C. Aldred), *Ancient Egypt : Anatomy of a Civilisation* (B. J. Kemp) , *Akhenaten : History, Fantasy and Ancient Egypt* (D. Montserrat), *Akhenaten the Heretic King* (D. Redford), *D'Akhenaton à Toutankhâmon* (M. Gabolde), ... Notons également les noms de Jan Assman et Erik Hornung qui ont écrit de plusieurs livres sur le sujets, tous très dignes d'intérêt. Ces historiens ont permis de mettre en lumière des débats concernant le problème de la corégence des pharaons Amenhotep III et Amenhotep IV/Akhenaton. Un second débat concerne la succession d'Akhenaton. Il semblerait qu'il y ait eu un pharaon du nom de Smenkhkare qui aurait succédé à Akhenaton avant l'avènement de Toutankhamon. Il est possible de se demander qui est Smenkhkare,

quelle est sa filiation, s'il y en a une, avec Akhenaton et s'il y a eu une corégence avec ce dernier. La religion est également un domaine qui a éveillé l'attention des historiens et chercheurs. La religion amarnienne est d'ailleurs fortement étudiée car elle est parmi les premières, sinon la première, à se rapprocher du monothéisme. C'est d'ailleurs un des points de discorde parmi les historiens. En effet, dans « *The Theocracy of Amarna and the doctrine of the Ba* » (L. V. Zabkar) Akhenaton est un monothéiste alors que l'article « *Questions sur la religion d'Akhenaton et son prétendu "monothéisme"* » (C. Cannuyer) apporte des nuances. Cette divergence d'opinion se retrouve également dans les ouvrages sur la religion ou sur l'histoire où chaque historien décide d'opter le terme ou de le rejeter. La comparaison entre Amon et Aton et leur religion respective se retrouve dans *The Search for God in Ancient Egypt* (2001) de J. Assman et E. Hornung survole rapidement la nouvelle religion dans *Les dieux de l'Égypte* (1986). Les ouvrages mentionnant la religion sont souvent les mêmes que ceux qui se penchent sur l'histoire de la période car les deux sont intrinsèquement liés. La période amarnienne est également étudiée pour son développement artistique. Sans pour autant être une période de plus grande production, c'est une période de changement où de nouveaux canons sont instaurés. Les goûts du pharaon Akhenaton en matière d'art s'éloignent des canons traditionnels de l'Égypte et on assiste à un alourdissement de la chair et à une féminisation des formes corporelles. Aborder la question de ces changements dans l'art ne va pas sans une réflexion sur leur raison. Une idée est de lier ces modifications artistiques avec celles plus religieuses et une nouvelle conception du pouvoir royal comme expliqué dans *The Royal Woman of Amarna : Images of Beauty from Ancient Egypt* (D. Arnold). Une seconde, dans *Egyptian Sculpture : Cairo and Luxor* (E. R. Russmann), consiste à voir dans cet art naturaliste baroque un

Akhenaton aux goûts étranges qui a souhaité ces transformations. Une troisième serait de croire qu'il souffre d'une maladie ayant modifié son apparence physique que ce soit par le syndrome de Marfan dans « Did Akhenaten Suffer from Marfan's Syndrome? » (A. Burridge) ou le syndrome de Barraquer et Simons dans « Le pharaon Akhenaton avait-il une maladie auto-immune? » (J. Y. Arramon et E. Crubézy).

Outre ces champs d'études, il est possible d'examiner la ville d'Amarna d'un point de vue archéologique. Les fouilles de la ville ont débuté en 1891 et ont eu une durée de six mois sous la direction de Fl. Petrie qui ne fouille que les bâtiments les plus apparents. C'est L. Borchardt qui reprend les fouilles vingt ans plus tard. Son travail, principalement le dégagement de maisons situées dans la Cité Principale, est arrêté par la Première Guerre mondiale. En 1921, l'*Egypt Exploration Society* rouvre le chantier de fouilles jusqu'en 1937, permettant ainsi de fouiller dans toutes les zones de la cité. En 1977, cette même société prend en charge de nouvelles fouilles<sup>1</sup>. Celles-ci sont menées aujourd'hui par B. J. Kemp et sont publiés dans les volumes *Amarna Reports*.

Malgré les nombreuses fouilles, la céramique n'a pas eu une grande place dans les rapports de fouilles ou dans les diverses publications. Petrie publie un ouvrage mentionnant les céramiques mycéniennes et chypriotes qu'il a découvertes dans la ville. Les découvertes en matière de poterie de la *Deutsches Orient-Gesellschaft* sous la direction de L. Borchardt ne sont pas publiées. Il n'y a que l'*Egypt Exploration Society* qui publie un recueil du corpus céramique à Amarna publié dans les ouvrages *City of Akhenaten*<sup>2</sup>. Ceci a mené à

---

<sup>1</sup> P. J. Rose, *Eighteenth Dynasty Pottery Corpus from Amarna*, Londres, 2007, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

plusieurs études sur une céramique qui ne se retrouvait en Égypte qu'en petite quantité auparavant, quoique d'une facture stylistique différente. Cette céramique bleue a été étudiée en détail d'abord par Colin Hope, puis par P. J. Rose qui mentionne également la poterie à décor bleu dans les rapports de fouilles récents et dans ses ouvrages portant sur la poterie de la ville d'Amarna. D'autres ouvrages, *An Introduction to Ancient Egyptian Pottery* (D. Arnold), *Ancient Egyptian Materials and Technology* (P. T., Nicholson) mentionnent quelques observations sur cette poterie, afin d'insérer ces informations dans des ouvrages généraux sur la poterie égyptienne, toutes époques confondues. Plusieurs informations sont désormais bien connues sur ces vaisselles : l'argile utilisée, le façonnage, les fours, la cuisson, ... Même le pigment bleu été analysé chimiquement et seule sa provenance demeure incertaine quoique quelques hypothèses sont proposées. Il en va cependant différemment pour la fonction de cette poterie. En se basant sur le pigment bleu (un matériau de valeur), et sur la décoration, les auteurs se sont prononcés différemment. Ainsi D. Arnold pense que cette céramique a un usage festif mais mentionne dans un second article en collaboration avec P. T. Nicholson et P. J. Rose que cette poterie serait plutôt destinée à une élite qui en aurait la mainmise. Colin Hope mentionne est de cet avis également mais rajoute, dans divers articles, que cette vaisselle pourrait également être purement ornementale ou avoir une fonction religieuse.

Ainsi, cette céramique particulière, trouvée dans une ville dont l'histoire est tout aussi surprenante permet une discussion fort intéressante. Sa fonction n'est pas clairement établie, mais la découvrir permettrait de faire avancer les connaissances historiques, archéologiques, religieuses et artistiques sur la ville. L'association de ces domaines en fait

un sujet des plus intrigants et stimulants. Ainsi, en se basant sur ces auteurs qui sont en accord sur la valeur du pigment bleu, et sur la difficulté de s'en procurer, il est possible de se demander si cette céramique tout à fait particulière était réalisée à la suite d'une requête d'une élite. En d'autres termes, la céramique bleue amarnienne est-elle une industrie palatiale?

La méthodologie appliquée sera la suivante : présentation du sujet, explication du concept d'objet palatial, exemples d'applications du concept sur d'autres objets et finalement sur la céramique amarnienne. Ce travail sera donc divisé en deux parties distinctes. La première présentera la céramique bleue dans son ensemble. Pour ce faire, les contextes géographiques, historique, religieux et politique de la ville d'Amarna seront d'abord présentés afin de bien mettre en relief toutes les données relatives au sujet. Il en suivra une présentation de l'évolution de la céramique bleue, de son origine à sa disparition afin de bien la situer dans le temps et d'en comprendre les particularités inhérentes. La fabrication, les potiers, les peintres et leurs ateliers seront ensuite abordés. Les formes, coupes, motifs et hiéroglyphes présents sur les céramiques seront aussi présentés, suivis par le côté fonctionnel des vases et les divers points de vue qui s'y rattachent. Finalement, le symbolisme et l'idéologie reliée à ces objets seront explorés.

La deuxième partie vise essentiellement à la définition du concept d'objet palatial qui permettra de répondre à la problématique. Il sera donc question de définir les critères nécessaires à la construction du concept par l'étude de matériaux palatiaux connus. Six civilisations seront présentées avec chacune un objet afin de vérifier la cohérence des

caractéristiques exposées. Les résultats obtenus seront compilés puis comparés aux données présentées dans la première partie afin de répondre à la problématique qui met en lien la céramique, son mode de production et sa fonction.

## **Partie I :Présentation de la céramique amarnienne à décor bleu**

### Chapitre 1 : La céramique amarnienne à décor bleu

#### Cadre géographique

La ville d'Amarna se situe en Moyenne Égypte, sur la rive est du Nil (figure 1, p. 109). Il s'agit d'un territoire circonscrit géographiquement car il est bordé du Nil à l'ouest et, sur les autres flancs, d'un plateau de désert s'élevant à plus de 100 mètres au-dessus du niveau de la ville. La cité elle-même est composée de neuf zones (figure 2, p. 110): la Cité Centrale, la Cité du Sud, la Cité Principale, le Faubourg Nord, le Palais du Nord, la Cité du Nord et le Village des Ouvriers. La première zone, la Cité Centrale, se compose des bâtiments administratifs et officiels, de temples, du palais et de la « Voie royale ». Elle est complétée au sud par la Cité Principale, une zone résidentielle, puis par la Cité du Sud, comprenant les résidences des hauts fonctionnaires et un palais de plaisance. Plus au sud encore se trouvent Kom el-Nana et le Maru Aten, deux temples dédiés au dieu Aton. Au nord de ces zones se trouve un quartier de résidences pour les marchands et petits fonctionnaires : le Faubourg Nord. Cette zone est suivie du second palais, le Palais du Nord, et finalement en aval, la Cité du Nord. Le Village des Ouvriers se situe à l'est de la Cité Centrale et abritait les artisans responsables de l'aménagement des tombeaux<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> The McDonald Institute for Archaeological Research, *The Amarna Project*, Cambridge, janvier 2008, <http://www.amarnaproject.com> ; C. Aldred, *Akhenaton le pharaon mystique*, Paris, 1973, p. 235-236. Pour plus de détails sur la ville et le mode de vie dans celle-ci, voir B. J. Kemp, *Ancient Egypt : Anatomy of a civilisation*, Londres et New York, 1989, p.261-317.

### Cadre historique et religieux

La Seconde Période intermédiaire (1759-1539 avant notre ère<sup>4</sup>) est caractérisée par la présence en sol égyptien des Hyksôs, peuplade asiatique qui a pris le pouvoir en Basse et Moyenne Égypte. Le Nouvel Empire (1539-1077 avant notre ère<sup>5</sup>) commence par l'expulsion des Hyksôs par le pharaon Ahmosis et la réunification des deux Égyptes. Les frontières sont par la suite repoussées au sud, sous la quatrième cataracte, et « les traditionnelles prétentions sur la Syrie et la Palestine réaffirmées avec force<sup>6</sup> ». L'armée se spécialise et devient permanente, avec des soldats de carrière bien entraînés; l'administration se recentralise; la religion prend un nouvel essor<sup>7</sup>. Des campagnes sont menées par Thoutmosis I (1493-1483 avant notre ère<sup>8</sup>) puis par Thoutmosis III (1479-1425 avant notre ère<sup>9</sup>) en Palestine et en Syrie afin de contrer le Mitanni, royaume grandissant ayant des prétentions dans ces régions. Sous ce dernier pharaon, la puissance hittite grandissante devient une menace pour le Mitanni qui finit par s'allier avec l'Égypte<sup>10</sup>. Après de nombreuses années de calme prospère, Amenhotep III (1390-1353 avant notre ère<sup>11</sup>) hérite d'un royaume en paix et il consolide son alliance avec le Mitanni par plusieurs mariages avec des princesses de ce royaume<sup>12</sup>. Outre ces guerres, le pays s'est enrichi grâce à la Nubie, de nouveaux échanges commerciaux ont été établis avec la Crète, une politique de construction fut instaurée et l'importance du dieu Amon et de ses prêtres renforcée<sup>13</sup>. Si à cette époque, Thèbes était une ville sainte importante et voyait s'ériger de nombreux

---

<sup>4</sup> E. Hornung, R. Krauss et D. A. Warburton, *Ancient Egyptian Chronology*, Leyde et Boston, 2006, p.492.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> C. Aldred, *op. cit.*, p. 31.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 30-38.

temples, Memphis demeurait la capitale administrative<sup>14</sup>. Ce n'est que sous Amenhotep IV, le successeur d'Amenhophis III<sup>15</sup>, que la capitale changea.

Amarna est construite essentiellement afin de combler les besoins nécessaires à l'adoration du nouveau dieu. Outre son caractère religieux et architectural particulier, dont il sera question dans les paragraphes suivants, Amarna est connue sur le plan politique en raison de la correspondance retrouvée dans la capitale. À cette époque, Akhenaton montre son dédain pour la politique extérieure et s'en détourne délibérément. En effet, les lettres d'Amarna démontrent bien les échanges entre le souverain et ses États vassaux. Cette correspondance est d'ailleurs à sens unique car les signataires font remarquer l'absence de réponse du souverain, même lors d'attaques de ces États par des troupes ennemies. Ainsi, les villes étrangères sont prises et conquises peu à peu et Pharaon ne s'en préoccupe guère<sup>16</sup> : il préfère les préoccupations d'ordre mystique. En l'an 17 de son règne<sup>17</sup>, Akhenaton s'éteint. Sa succession a longtemps été un problème pour les historiens et demeure encore un sujet de discorde. En effet, le nom de Smenkhkare est suggéré comme successeur car il apparaît sur des objets funéraires placés dans la tombe de Toutankhamon ainsi que sur le scellement d'une jarre trouvée à Amarna et datée de l'an 1 de son règne. Il est possible de se poser plusieurs questions à propos de ce Pharaon. A-t-il régné aux côtés

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>15</sup> Certains égyptologues affirment qu'il a régné seul pendant les 17 années de son règne alors que d'autres affirment qu'il y a eu corégence. La corégence est l'accession à sa majorité de l'héritier du pharaon au titre de corégent, c'est-à-dire pharaon également. Lui étaient alors attribués les titres, responsabilités, et tout ce qui se rattachait à la nouvelle fonction. Le vieux pharaon demeurait en place jusqu'à son décès. Comme ce débat ne concerne pas le présent travail, les références par rapport au règne d'Akhenaton seront données sans lien avec le règne de son prédécesseur. Concernant ce sujet et les détails d'une possible corégence d'Akhenaton, voir C. Aldred, *op. cit.*, p.98-113.

<sup>16</sup> D. Redford, *op. cit.*, p. 167-168.

<sup>17</sup> R. Vergnienx, *Amenophis IV et les pierres du Soleil: Akhenaton retrouvé*, Paris, 1997, p. 30; E. Hornung *et al.*, *op. cit.*, p. 206.

d'Akhenaton à titre de corégent? Quel est son lien avec le précédent pharaon et surtout qui est-ce exactement? Cette dernière question a engendré plusieurs hypothèses<sup>18</sup>, dont une selon laquelle la reine Nefertiti, épouse d'Akhenaton, aurait changé de nom pour celui de Smenkhkare afin de régner<sup>19</sup>. Son nom d'épouse disparaît des documents dès l'an 14 du règne du pharaon, ce qui est explicable par sa mort ou par un changement de nom. Il est également possible qu'un homme ou une femme du nom de Neferneferuaten Ankhkheperure, ait succédé à Akhenaton et ait régné pendant trois ans. Smenkhkare Ankhkheperure lui aurait ensuite succédé. Comme ces deux pharaons partagent en partie le même nom, on a longtemps cru qu'il s'agissait de la même personne<sup>20</sup>. Si plusieurs historiens se sont penchés sur cette question<sup>21</sup>, E. Hornung dit la régler<sup>22</sup>. Selon lui, il est désormais certain qu'il y a eu deux pharaons entre Akhenaton et Toutankhamon. Le premier, Smenkhkare, un homme, peut avoir régné seul ou comme corégent avec Akhenaton, mais cette information est incertaine car elle est basée sur une déduction à partir de jarres à vin scellées et datées retrouvées à Amarna. Ces jarres ne mentionnent cependant pas toujours le nom du pharaon régnant. Il est néanmoins certain que ce pharaon a régné quelques années. Le second pharaon est en réalité une reine. L'épouse de Smenkhkare lui aurait succédé pour une courte période également. Leur durée de règne respectif reste cependant inconnue. Il n'y a pas non plus de date raisonnable proposée pour l'accession au pouvoir du jeune Toutankhaton<sup>23</sup>. Il succède néanmoins à une reine mais, trop jeune pour régner et fort influençable, il quitte la capitale et regagne Thèbes. Il prend le

---

<sup>18</sup> Pour étudier la question en détail, voir J.P. Allen, « Akhenaten's 'Mystery' Coregent and Successor », *Amarna Letters I* (1991), p.74-85; M. Gabolde, *D'Akhenaton à Toutankhamon*, Paris, 1998.

<sup>19</sup> D. Montserrat, *Akhenaten : History, Fantasy and Ancient Egypt*, Londres et New York, 2000, p. 28.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 26-28.

<sup>21</sup> Voir entre autres D. Montserrat, *Akhenaten : History, Fantasy and Ancient Egypt*, Londres et New York, 2000; F. Assaad, *Pharaons hérétiques : Hatshepsout, Akhenaton et Nefertiti*, Paris, 2007.

<sup>22</sup> E. Hornung *et al.*, *op. cit.*, p. 207-208.

<sup>23</sup> *Ibidem.*

nom de Toutankhamon et interdit le culte d'Aton. Il meurt après quelques années de règne, à dix-huit ans, et son successeur Ay ne gouvernera pas longtemps. Horemheb, le pharaon suivant et dernier de la dynastie, remet de l'ordre dans le pays et sécurise les frontières. Akhetaton sera détruite sous Ramsès II (1279 – 1213 avant notre ère<sup>24</sup>), des années après le règne d'Horemheb.

Bâtie par le successeur d'Amenhotep III vers l'an 4 de son règne, date indiquée sur les stèles frontières de la ville, le Pharaon, alors connu sous le nom d'Amenhotep IV (1353-1336 avant notre ère<sup>25</sup>), fait d'Amarna sa nouvelle capitale avant même la fin des travaux<sup>26</sup>. Vers l'an 6 de son règne, il quitte Thèbes et s'installe à Akhetaton, « l'horizon d'Aton », et change de nom pour prendre celui d'Akhenaton<sup>27</sup>. Ceci exprime la volonté du pharaon de se tourner vers un nouveau culte, monothéiste<sup>28</sup>, le culte du dieu Aton. Si auparavant ce dieu se fondait dans la masse de divinités, il a pris une place plus importante grâce au dieu Rê, force suprême qui anime le disque solaire. En effet, au Nouvel Empire, le culte solaire retrouve la faveur de la population, ceci probablement en raison de l'influence des notables de plus en plus nombreux provenant du nord de l'Égypte et de l'éducation des princes qui se faisait à Memphis, ville rapprochée d'Héliopolis, le centre du culte solaire. Ainsi, la présence du dieu Ré s'accroît, s'associant aux autres dieux, leur rattachant son nom. Ainsi, Horakhty devient Rê-Horakhty et les autres cultes emboîtent le pas, tendant vers un monothéisme « englobant »<sup>29</sup>. Le culte solaire prend donc à cette époque un nouvel essor<sup>30</sup>.

---

<sup>24</sup> E. Hornung *et al.*, *op. cit.*, p. 492.

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> J. Samson, *Amarna, City of Akhenaten and Nefertiti key pieces*, Londres, 1972, p.4-5; R. Vergnienx, *op. cit.*, p.28-30.

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> E. Hornung, *Les dieux de l'Égypte*, Monaco, 1986, p. 225.

<sup>29</sup> *Ibidem.*

En effet, le dieu Aton n'a pas toujours été considéré comme un dieu à part entière, occupant une place prédominante. De fait, à l'époque de Thoutmôsis IV, Aton était un « dieu des batailles qui rend le Pharaon puissant sur ses domaines et qui amène tous ses sujets sous l'autorité du disque solaire <sup>31</sup> ». À ce moment, Aton devient donc une divinité à part entière, différente de Rê. Puis, sous son successeur Aménophis III, le dieu prend une place plus importante et son nom est vu sur des scarabées, sur la barque d'État, et dans les noms de deux de ses enfants. À cette époque, sur un bloc du temple de Karnak, Aton est représenté comme un homme à tête de faucon surmontée d'un disque entouré par un *uraeus*<sup>32</sup> (figure 3, p.111). Finalement, entre les ans 8 et 12 d'Akhenaton, le dieu acquiert sa forme finale (figure 4, p.111), un disque entouré d'un *uraeus* portant à son cou le signe *ankh*, et plusieurs rayons se terminant par des mains. Aussi à cette époque, le nom d'Aton est inscrit dans un cartouche<sup>33</sup>, privilège auquel il n'avait pas droit auparavant.

Ainsi, Aton devient pour le nouveau pharaon le disque solaire, celui qui dispense la vie, le dieu unique. D'après Cyril Aldred<sup>34</sup>, cette nouvelle religion n'est en quelque sorte qu'une volonté de retour à l'ordre ancien, au temps où le pharaon n'était pas le fils du dieu mais qu'il était l'incarnation du dieu. De plus, Akhenaton affirmait à qui voulait l'entendre qu'il vivait selon *Maat*, concept complexe qui, dans ce cas précis, voulait signifier « l'ordre établi des choses comme elles avaient existé au début du monde<sup>35</sup> ». Ce concept, important aux Égyptiens, est également et surtout celui de Vérité. Ainsi, Akhenaton voulait vivre

---

<sup>30</sup> C. Aldred, *op. cit.*, p. 164-165.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.167.

<sup>35</sup> *Ibidem.*

selon la Vérité, laquelle impliquait pour lui un retour à certaines façons de faire ancestrales. Cependant, ceci n'est que propagande car Akhenaton n'a pas effectué un retour total à l'ordre ancien, il en a uniquement emprunté des idées afin de construire son idéologie, créant ainsi une vérité abstraite, bien loin de la *Maat* originelle. De plus, comme Akhenaton est l'incarnation terrestre du disque, il en est aussi l'unique intermédiaire. Les prières se font à lui et les courtisans s'inclinent bien bas devant sa personne. Le nouveau nom du pharaon exprime très bien cette idée d'identification au dieu, il signifie selon les traductions « serviable envers Aton » ou « l'esprit efficace d'Aton »<sup>36</sup>.

Si ce pharaon était monothéiste<sup>37</sup>, le peuple, lui, était clairement polythéiste mais les dignitaires suivaient le pharaon. Encore une fois, ici se situent d'autres désaccords au sujet de la vision d'Akhenaton envers les autres dieux. Certains chercheurs, tel que Donald Redford, croient que le souverain d'Égypte a fait marteler le nom d'Amon, parfois même celui d'autres dieux, et interdire le pluriel à ce mot très tôt pendant son règne, soit entre l'an 5 et 6<sup>38</sup>. Cette version va souvent de pair avec l'exclusion d'une corégence entre Akhenaton et son prédécesseur. L'autre version opte plutôt pour un martèlement tardif car Aménophis III, corégent encore à cette époque, n'aurait pas permis l'effacement des noms des dieux

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 167-168; E. Hornung, *Les dieux de l'Égypte*, p. 228.

<sup>37</sup> E. Hornung, *Les dieux de l'Égypte*, p.227. Notons que le terme monothéisme n'est pas accepté par tous les historiens. Ce mot fait généralement référence au monothéisme de la religion judéo-chrétienne auquel celui d'Akhenaton a été comparé. La définition du monothéisme des hébreux, des chrétiens et des musulmans implique un dieu unique, ayant un lien avec les hommes. Ce lien est fait par la parole. Ce dieu s'implique dans la vie des hommes, a une relation personnelle avec eux. En comparaison avec cela, Aton n'est qu'un phénomène naturel louangé par le pharaon car il ne parle pas, ne s'exprime pas. Il n'est pas considéré comme une personne. Pour cette raison, la religion d'Akhenaton ne peut être vue comme étant monothéiste par tous. Le terme sera néanmoins utilisé dans le présent texte afin de définir une religion avec un dieu unique. Pour plus de détails sur la question, voir C. Cannuyer, « Questions sur la religion d'Akhenaton et son prétendu 'monothéisme' », *D'Égypte et de Bible. Mélanges de Sciences Religieuses*, 2, avril-juin 2002, p. 23-82.

<sup>38</sup> D. Redford, *Akhenaten the Heretic King*, Princeton, 1984, p.175. Notons toutefois que ce martèlement n'a pas eu lieu pour tous les dieux, ni sur tous les monuments, ni dans toute l'Égypte, voir F. Assaad, *Pharaons hérétiques : Hatshepsout, Akhenaton et Nefertiti*, Paris, 2007, p.92-93.

que lui-même vénérât. Donc, cet événement aurait plutôt eu lieu vers la fin du règne<sup>39</sup>. Le moment exact où tout cela se produisit est peu important ici car il n'en demeure pas moins que la religion atonienne a évolué depuis le tout début du règne. Aton est passé de dieu ayant un petit temple à Karnak, à un dieu ayant sa ville mais supportant la présence des autres dieux, même dans son propre temple. Il fut ensuite doté d'une image propre, devint le dieu unique puis le nom d'Amon fut martelé et le culte modifié afin d'enrayer toute trace d'Osiris et d'Amon. Le souverain a même laissé un hymne à Aton, texte retrouvé dans la tombe d'Ay à el-Amarna, et qui exprime bien ce qu'est exactement le dieu : le démiurge, le disque qui donne la vie, qui illumine les vivants et les morts, qui fait pousser les plantes qui prodigue nourriture aux hommes et aux animaux.

Ainsi, le pharaon veut une nouvelle ville, vide de toute contamination d'autres divinités afin d'en faire le lieu d'origine du dieu. C'est d'ailleurs ce même dieu qui lui a révélé l'endroit exact où elle devrait être située. De plus, cette nouvelle religion nécessite une architecture particulière. En effet, les temples sombres et les naos impénétrables à la lumière sont ignorés car en raison du culte au dieu Aton, des temples sans toits sont semés d'une multitude d'autels à ciel ouverts, d'où les effluves de nourritures et de dons peuvent monter directement vers le dieu. Les prêtres dévoués au dieu n'ont comme responsabilité que de veiller à ce que les autels soient sans cesse bien garnis. Outre les temples, la construction de grandes allées d'où il est possible de voir Pharaon, seul intermédiaire entre Aton et les hommes, parcourir la ville était nécessaire afin que le peuple puisse lui rendre hommage<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> C. Aldred, *op. cit.*, p. 193.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.191-192.

### Ateliers et potiers

Dans le cadre de l'étude d'un objet ancien, il est nécessaire de connaître son contexte social et historique, mais également les méthodes de fabrication qui servent à le définir. La connaissance des artisans qui le confectionnent et les lieux de fabrication sont deux autres facteurs à considérer. Dans le cas de la céramique à décor bleu, il est aussi essentiel de connaître les méthodes d'extraction des matériaux, la nature des matériaux extraits et la transformation en objet fini. Cette transformation se fait en plusieurs étapes : traitement de l'argile, formation des vases, séchage, traitement de la surface et la cuisson. Ceci fournira par la suite des éléments de réponse à la problématique concernant les objets de production palatiale exposée dans la seconde partie.

La céramique bleue apparaît donc au Nouvel Empire, pendant la XVIII<sup>e</sup> dynastie. Les archéologues croient cependant que son apparition n'a pas lieu à l'époque d'Akhenaton, mais sous ses prédécesseurs<sup>41</sup>. En effet, trois tessons de ce type de poterie furent retrouvés sur le site de Giza et sont datés du règne d'Amenhotep II. Ce genre de céramique demeure cependant rare à cette période mais le nombre de pièces produites augmente considérablement sous le règne d'Amenhotep III et continue sous le règne suivant<sup>42</sup>. Il est possible de remarquer qu'autant de poteries à décor bleu sont retrouvées à Malkata, palais d'Amenhotep III, datant des dix dernières années de son règne, qu'à Amarna. Il y a cependant un point à préciser concernant cette affirmation : il est fort possible qu'Amenhotep IV ait été corégent pendant les dernières années du règne de son père. Dans ce cas, il serait possible de dire que la majeure partie de la production provient

---

<sup>41</sup> Voir le chapitre sur la fonction de la céramique.

<sup>42</sup> C. A. Hope, «Some Memphite Blue Painted Pottery of Mid-18<sup>th</sup> Dynasty», dans Jacke Phillips *et al.*, dir., *Ancient Egypt, the Aegean, and the Near East. Studies in honour of Martha Rhoads Bell*, 1, [s.l.], 1997, p.254.

du règne de ce dernier pharaon. Selon Colin Hope<sup>43</sup>, la poterie à décor bleu fut d'abord produite à Memphis, puis à Amarna et finalement à Memphis à nouveau sous Toutankhamon. Elle sera produite jusqu'à la XX<sup>e</sup> dynastie en quantité restreinte, mais à cette époque, elle ne ressemble plus guère à celles de Malkata et d'Amarna<sup>44</sup>.

Les ateliers de potiers ne sont connus, à quelques exceptions près, que par des illustrations provenant de diverses tombes car les vestiges archéologiques de ce type sont rares. Ainsi, dans les représentations, ils sont souvent reproduits en association avec d'autres ateliers spécialisés, tels que ceux de menuiserie, de tissage, de travail secondaire des métaux, de travail de la pierre et de préparation de nourriture. Dans tous les cas, les ateliers semblent situés à l'extérieur, parfois dans une cour intérieure, mais l'endroit est toujours petit et dépourvu de toit. Ils sont facilement reconnaissables grâce à l'équipement spécialisé qu'on y retrouve : un tour et un four. Ces représentations proviennent essentiellement de tombes datant du Moyen Empire. Une seule tombe du Nouvel Empire dépeint l'activité d'un atelier de poterie, il s'agit de la tombe de Kenamoun à Thèbes (figure 5, p.112.). Elle représente le travail de l'argile en association avec la préparation de nourriture<sup>45</sup>. De plus, selon les illustrations et les maquettes retrouvées, au Moyen Empire, ce genre de travail n'était pratiqué que par des hommes, alors que des femmes et des enfants ont la possibilité de faire de la poterie au Nouvel Empire<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> J. Bourriau, P. T. Nicholson et P. J. Rose, « Pottery », dans P.T. Nicholson et Ian Shaw, ed. *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge, 2000, p. 136.

<sup>46</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p. 135-137.

Le contexte de travail des potiers varie grandement. En effet, les potiers peuvent travailler pour un temple, à la confection de poterie funéraire, au ravitaillement de communautés de travailleurs employés par l'État (comme à Deir el-Medineh), à la manufacture d'objets de commerce, de récipients pour les marchandises échangées ou à la fabrication d'objets en céramique pour une élite. Exception faite de ce dernier contexte de travail, pour lequel le statut des artisans demeure encore incertain, les potiers ne bénéficiaient pas d'un statut élevé. Leur absence des textes énumérant les autres professions confirme cela<sup>47</sup>.

Des hiéroglyphes et symboles ont été retrouvés sur certains vases du Nouvel Empire et pourraient être des marques de potiers. Leur signification est incertaine et il est possible qu'il s'agisse de marques de potiers, d'ateliers, ou d'une commande spéciale. Ces marques ne sont pas présentes sur tous les vases retrouvés d'un même atelier ou sur tous les vases d'un même type, ce qui pose problème. Plusieurs vases à décor bleu portent également ces marques, mais leur signification reste encore à découvrir<sup>48</sup>.

### Méthodes de fabrication

En Égypte, trois types d'argile sont utilisés pour modeler les vases : l'argile marneuse, l'argile limoneuse (également appelée argile du Nil ou limon du Nil) et l'argile mélangée. Cette dernière est de l'argile marneuse sur laquelle s'est posé un dépôt secondaire de minéraux. Les minéraux se sont mélangés avec l'argile donnant de l'argile

---

<sup>47</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p. 136-137.

<sup>48</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p. 141.

« mélangé ». Bien qu'elle soit mentionnée dans plusieurs articles<sup>49</sup>, les auteurs doutent de l'utilisation de ce type de pâte à l'époque ancienne. L'argile du Nil est une terre qui s'est déposée sur les zones d'inondation pendant le Haut Pléistocène et le Pliocène (il y a entre 1,8 millions d'années et 10 000 ans)<sup>50</sup>. Ce type d'argile est caractérisé par un haut taux de silice et d'hydroxyde de fer. Du mica (composé de silicate d'aluminium et de potassium) et des matériaux organiques, tels que des cendres de diverses plantes, se retrouvent également dans sa composition. La texture varie selon les dépôts, de très limoneuse à très fine, avec une grande proportion d'argile. La couleur varie à l'état naturel de gris à noir et lors de la cuisson, de rougeâtre à brunâtre<sup>51</sup>. La température à atteindre lors de sa cuisson varie entre 600°C et 900°C<sup>52</sup>. Une fois cuite, la céramique a une texture poreuse.

L'argile marneuse se trouve dans la vallée du Nil, entre Esna et Le Caire, ainsi que dans les oasis, à l'ouest du Nil. Cette terre s'est déposée entre le Haut Crétacé et le Miocène (il y a entre 100 et 38 millions d'années). On la retrouve particulièrement dans une région de roche calcaire, ce qui explique le haut taux de carbonates de calcium dans sa composition. De petites quantités de sable sont également présentes dans l'argile, ainsi que des inclusions d'oxydes de fer. Contrairement à l'argile du Nil, l'argile marneuse ne présente que très rarement des inclusions organiques. Sèche, elle a une couleur grise, mais cuite, elle a une couleur variant du grisâtre au rose pâle, en passant par le gris vert. Cuite à

---

<sup>49</sup> D. Arnold *et al.*, *An Introduction to Ancient Egyptian Pottery*, Mainz am Rhein, Verlag Philip von Zabern, 1993, p.161; D. A. Aston, *Egyptian Pottery of the Late New Kingdom and Third Intermediate Period (Twelfth – Seventh Centuries BC): Tentative Footsteps in a Forbidding Terrain*, Heidelberg, Heidelberger Orientverlag, 1996, p.2.

<sup>50</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.160; D. A. Aston, *op. cit.*, p.2.

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, Aylesbury, 1987, p.19.

très haute température, elle peut atteindre une couleur rouge<sup>53</sup>. La température à atteindre lors de la cuisson de ce type de pâte varie entre 700°C à 1100°C<sup>54</sup>.

Comme les deux types d'argiles utilisés sont différents et ne se retrouvent pas au même endroit, la collecte diffère également. Le limon du Nil est extrait en creusant les rives du Nil ou en ramassant l'argile qui s'est déposée à la surface des berges par la crue. Elle est presque parfaitement nettoyée par l'eau du Nil. L'argile marneuse est extraite comme le métal d'une mine. Les travailleurs creusent profondément afin d'extraire cette matière très compacte, solide et sèche. Il peut arriver que l'argile marneuse se trouve en surface, résultat de l'érosion du calcaire, comme c'est le cas pour celle de la ville d'Amarna. Dans les deux cas, l'argile extraite était ensuite apportée aux potiers probablement à l'aide d'animaux de charge<sup>55</sup>. Elle parvenait donc sous forme de blocs secs qui étaient ensuite cassés et mis à tremper dans l'eau afin de les ramollir. L'argile du Nil était par la suite mise à décanter dans un bassin creusé à même le sol, aux parois recouvertes de pierres ou de murs plus ou moins hydrofuges où les particules indésirables, plus lourdes, coulaient au fond du bassin<sup>56</sup>. L'argile marneuse subissait un léger nettoyage lors du trempage afin de la ramollir mais l'étape de la décantation est plutôt réservée à l'argile du Nil. Les particules indésirables restantes après ces étapes pouvaient être prélevées lors de l'opération suivante<sup>57</sup>. Ainsi, afin de retirer toutes bulles d'air et d'en uniformiser la texture, l'argile était pétrie à même le sol de l'atelier avec les mains ou les pieds<sup>58</sup>. Une telle action est illustrée clairement dans la

---

<sup>53</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.160; D. A. Aston, *op. cit.*, p.2.

<sup>54</sup> C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p. 19.

<sup>55</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.121-122.

<sup>56</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.12; C. Hope, *Egyptian Pottery*, p.10.

<sup>57</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p. 122-123.

<sup>58</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.13; C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p. 10; J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p. 123.

tombe de Baket III à Beni Hasan<sup>59</sup> (figure 6, p.112.). Suite à cela, les dégraissants pouvaient être ajoutés sous forme de sable, de cendre, de petits morceaux de poterie et de paille<sup>60</sup>. Ces dégraissants permettaient aux vases formés d'acquérir certaines propriétés telles que la résistance à une forte chaleur ou la conservation de la fraîcheur. De façon générale, les céramiques plus grossières sont faites d'argile du Nil et les plus fines, d'argile marneuse.

### Types de pâte

Les pâtes faites d'argile du Nil sont divisées en cinq groupes, lesquels se basent sur la quantité et la dimension du sable présent:

« sand is an awkward term. Correctly defined it means all aplastic mineral inclusions in the size fraction between 0,060 and 2,0 mm, but is commonly used by the archaeologist, as here, to apply only to the quartz and feldspar components<sup>61</sup> ».

La première division, *Nile A*, est caractérisée par une grande quantité de sable fin naturellement présent dans l'argile, et par l'absence de restes organiques. La couleur de la section est brune ou gris-brun, la porosité est modérée ou dense et la dureté est moyenne<sup>62</sup>.

La seconde division, *Nile B*, est elle-même divisée en deux. Le *Nile B1* contient une grande quantité de sable fin, de mica et de quelques petites inclusions organiques. La section est de couleur brun-rouge, la porosité est modérée et la dureté est faible<sup>63</sup>. Le *Nile B2* est constitué d'inclusions de matières organiques et minérales plus grossières et plus

---

<sup>59</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>60</sup> C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p.10.

<sup>61</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.130.

<sup>62</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.130; D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.169-170; D. A. Aston, *op. cit.*, p.4.

<sup>63</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.130; D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.171; D. A. Aston, *op. cit.*, p.4.

fréquentes que pour le *Nile B1*. La section est généralement de couleur brune mais peut présenter un centre noir ou rouge, la porosité et la dureté varient fortement<sup>64</sup>.

Le *Nile C* contient une grande quantité d'inclusions organiques grossières et visibles dans la section. Sa section varie de gris-brun à brun-rouge avec, très fréquemment, un centre noir. La dureté varie de moyenne à faible et la pâte est très poreuse<sup>65</sup>.

Le *Nile D* comprend une grande quantité d'inclusions organiques et de particules de calcaire, inclusions cependant moins grossières que pour le *Nile C*. La section tend généralement vers un brun-rouge pâle et contient parfois un centre noir. La pâte n'est pas très poreuse et est très dure<sup>66</sup>.

Le *Nile E* contient une grande quantité de sable, variant de fin à grossier. La texture peut être soit friable avec une faible résistance, et dans ce cas, la section est brune pâle, soit dure et moyennement poreuse avec une section brune ou rouge avec un léger centre noir<sup>67</sup>.

Les pâtes marneuses sont également divisées en cinq groupes, lesquels peuvent également subir des subdivisions, mais il ne sera ici question que des groupes principaux<sup>68</sup>, allant de A à E. Le *Marl A* se caractérise par la présence d'inclusions minérales fines à

---

<sup>64</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.130-131; D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.172-173; D. A. Aston, *op. cit.*, p.4.

<sup>65</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.131; D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.173-174; D. A. Aston, *op. cit.*, p.4-5.

<sup>66</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.131; D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.174-175; D. A. Aston, *op. cit.*, p.5.

<sup>67</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p. 131; D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.175; D. A. Aston, *op. cit.*, p.5.

<sup>68</sup> Ces subdivisions sont très précises et ne sont pas nécessaires lors d'une description générale des types de pâtes.

moyennes et quelques inclusions organiques. La texture est fine, peu poreuse et très dure; la couleur de la section varie de rose à un gris pâle, parfois un vert olive<sup>69</sup>.

Le *Marl B* est une pâte très grossière à texture homogène en raison des généreuses quantités de gros sable et de sable fin, ajoutées comme dégraissant. La texture est peu poreuse, dure et la couleur de la section varie de gris pâle à vert avec parfois un centre rose<sup>70</sup>.

Le *Marl C* présente une abondance de particules de calcaire de taille moyenne à grosse. Le sable est également très présent en raison de sa fonction de dégraissant. La texture est grossière, la porosité varie de peu à moyennement poreuse et le tout possède une bonne dureté. La section est généralement de couleur rouge à brune<sup>71</sup>.

Le *Marl D* contient une infinité de particules de calcaire très fines à grossières ajoutées comme dégraissant ainsi que du sable. La texture est peu poreuse, la dureté est très grande et la couleur de la section varie de brun pâle à rouge<sup>72</sup>.

Le *Marl E* ressemble fortement au *Marl B* avec cependant une forte présence de paille ajoutée comme dégraissant<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.131; D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.176-177; D. A. Aston, *op. cit.*, p.5.

<sup>70</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p. 131; D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.178; D. A. Aston, *op. cit.*, p.5-6.

<sup>71</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.131-132; D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.179-181; D. A. Aston, *op. cit.*, p.6.

<sup>72</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.132; D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.181-182; D. A. Aston, *op. cit.*, p.6.

<sup>73</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.132; D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p. 182; D. A. Aston, *op. cit.*, p.6.

### Techniques de formation des vases

Plusieurs techniques étaient utilisées dans l'antiquité égyptienne lors de la formation des vases. Il était possible de modeler les vases à la main, en utilisant les pouces afin de former l'intérieur des pots puis en pinçant les parois. En raclant ensuite l'argile à l'intérieur de la forme avec un outil, du bas vers le haut, il était possible de créer une forme d'une hauteur dépassant celle du bras du potier<sup>74</sup>. Il était également possible d'utiliser une forme de pierre convexe et d'y battre l'argile à l'aide d'une spatule en bois afin d'en copier la forme (méthode *paddle and anvil*). Les formes ouvertes obtenues à l'aide de ce moule de pierre pouvaient ensuite être fermées au colombin<sup>75</sup>. Ce système était particulièrement utilisé dans les cas de poteries globulaires. Il était également possible de prendre des feuilles d'argile et de les faire se chevaucher légèrement afin de produire une forme (*slab building*)<sup>76</sup>. La méthode des colombins pouvait également être utilisée avec la précédente. L'artisan façonnait des « boudins » d'argile, puis plaçait le premier sur le pourtour d'une base circulaire et plate en argile. Une fois le premier colombin installé, il appuyait sur le dessus avec une certaine force pour qu'il adhère à la base. Il répétait l'opération en superposant les colombins. Après l'application de plusieurs colombins (5 ou 6<sup>77</sup>), le potier les joignait solidement en raclant l'intérieur et l'extérieur du vase, ce qui lui donnait dans un même temps une apparence lisse<sup>78</sup>. Les vases pouvaient également être moulés. Dans ces cas, l'argile était pressée soit à l'intérieur d'un moule ouvert ou à l'extérieur, comme c'est le cas pour produire les moules à pain ou les vases à décor bleu portant le visage du dieu Bes ou de la déesse Hathor (figure 7, p.113). En ce qui a trait aux jarres canopiques et

<sup>74</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>75</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.20-21.

<sup>76</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.28-36.

<sup>77</sup> Ceci a été déduit à partir d'observation de céramiques faites avec cette méthode.

<sup>78</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.24-25; J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p. 125.

aux vases à « figures », l'argile était pressée à l'intérieur d'un moule et sur son pourtour, les deux parties du moule étaient ensuite jointes ensemble. Une fois la forme démoulée, l'excédent d'argile à la jonction des deux moules était retiré, les détails rectifiés et la forme résultante était mise à sécher<sup>79</sup>. Les bases des amphores d'argile marneuse de la XVIII<sup>e</sup> dynastie étaient également formées de cette façon<sup>80</sup>.

Les tours de potier ont été également très utilisés dans la confection de poterie. En effet, le tour de potier est utilisé dès la V<sup>e</sup> dynastie, mais ce tour est mis en mouvement manuellement et non à l'aide des pieds, comme le sont les tours plus tardifs<sup>81</sup>. Afin de former un vase, le potier suivait quatre étapes. La première était de placer une quantité d'argile au centre de la roue et d'en former un cône. Ensuite, le potier devait « ouvrir » la matière. À l'aide de ses pouces, il appuyait vers l'intérieur du cône afin de former une forme concave. Il façonnait ensuite les parois du vase en se servant de la force centrifuge du tour, donnant au vase la forme désirée. Finalement, à l'aide d'un fil, il retirait le vase du tour<sup>82</sup>. Le potier ajoutait ensuite un anneau de base ou enlevait l'excédent d'argile à la base du vase<sup>83</sup>.

#### Séchage et traitement de la surface

L'étape suivante est le séchage. En effet, comme l'argile contient beaucoup d'eau, si elle n'est pas mise à sécher pour l'y extraire, elle craquera lors de la cuisson. Les petits

---

<sup>79</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.27-28.

<sup>80</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>81</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p. 125-126.

<sup>82</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.49-50.

<sup>83</sup> C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p.25.

vases ainsi que ceux de taille moyenne ne sont pas laissés au soleil car, au fur et à mesure que l'eau s'évapore, ils rétrécissent (un vase rétrécit d'environ 5 à 15%<sup>84</sup>) et un séchage trop rapide pourrait les déformer. Ce procédé doit donc se faire dans des conditions contrôlées afin qu'ils sèchent uniformément<sup>85</sup>.

En ce qui concerne le traitement de la surface, il était possible de polir et de brunir (*burnish*) la surface d'un vase. En effet, pour polir, il suffit de frotter la surface du vase avec un tissu ou une feuille (élément végétal) afin de donner un lustre uniforme au vase. Pour brunir la surface, il faut la frotter avec un objet rond et dur, tel un galet. Cette action donne à la surface une finition lisse, brillante et réduit l'apparence poreuse du vase.

Une seconde technique consistait à appliquer des décorations. Celles-ci sont variées allant de l'application de simples boulettes d'argile (formant ainsi des boutons) à l'application de formes préalablement moulées, comme le cou et la tête d'une gazelle (figure 8, p.113), et installées sur une partie du vase humidifiée pour la pose<sup>86</sup>. Une autre technique de décoration de la poterie était la *cut-out decoration* ou *fenestration*. Celle-ci consistait à retirer, à l'aide d'un outil tranchant, des formes dans un vase (figure 9, p.114). Le plus souvent, des triangles (ainsi que des formes de papyrus<sup>87</sup>) étaient retirés afin de créer des motifs<sup>88</sup>. Le potier pouvait également, à l'aide d'outils pointus, pratiquer des incisions dans les parois du vase afin de créer un motif. Cette méthode est connue sous le

---

<sup>84</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.103.

<sup>85</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.84.

<sup>86</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.88 et C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p.23

<sup>87</sup> C. A. Hope, «Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery from Amarna : A Preliminary Corpus», *Cahiers de la céramique égyptienne*, 2, 1991, p.82.

<sup>88</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.88 et C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p.23

nom de céramique incisée<sup>89</sup>. Finalement, il était possible de peindre sur la surface extérieure d'un vase à l'aide d'une petite brosse ou d'un outil similaire.

*Le pigment bleu.* Le traitement de la surface est une étape essentielle dans la production de la céramique à décor bleu. Cette surface était peinte à l'aide d'un pigment bleu caractéristique. Il est nécessaire de savoir quel en est le composant principal et si ce dernier se retrouve en Égypte, ce qui donne une indication sur la valeur du pigment et par conséquent du vase. Le pigment bleu utilisé sur les céramiques dites à décor bleu est un composé d'aluminate de cobalt, de formule  $\text{CoAl}_2\text{O}_4$ . Ce composé ne se retrouvant pas sous cette forme dans la nature, il était produit de façon synthétique. Il était le résultat d'une précipitation<sup>90</sup> d'une solution aqueuse d'aluminium et de cobalt soluble avec de l'ammonium ou du carbonate de sodium comme précipitant. Après la réaction, le pigment était filtré et chauffé à une température allant de 800 à 1000°C. Le zinc présent dans le composé aidait à stabiliser la couleur<sup>91</sup>.

Colin Hope et ses co-auteurs, dans l'article « Cobalt-Blue Pigment on 18th Dynasty Egyptian Pottery », ont utilisé la méthode de la fluorescence des rayons X afin de connaître les éléments composant le pigment bleu présent sur les céramiques à décor bleu. Le spectre résultant de l'analyse (figure 10, p.114) montre la présence de quelques 12 éléments, dont une forte concentration d'aluminium, de calcium et de zinc, les autres éléments étant Si, P, S, Cl, K, Mn, Fe, Co et Ni. Les auteurs ont également analysé une section de céramique ne contenant pas de pigment afin de vérifier si les éléments sous le pigment bleu avaient été

---

<sup>89</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.89-94 et C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p.23.

<sup>90</sup> La précipitation est la formation d'un corps insoluble dans un milieu de réaction donné.

<sup>91</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.101-102.

détectés dans la précédente analyse. Le nouveau spectre présente les mêmes éléments, de même intensité, à l'exception du cobalt, du nickel et du zinc, qui sont absents. Le pic de l'aluminium était également plus petit et celui du fer, plus important. Les auteurs déduisent donc que le pigment bleu est de formule  $(\text{Zn}, \text{Co}, \text{Ni})\text{Al}_2\text{O}_4$ . Ainsi, ce pigment synthétique est composé en partie de cobalt dont les auteurs tentent de découvrir la provenance. Quelques hypothèses sont données à ce sujet, car il est presque impossible de retrouver la source exacte de l'élément. Ainsi, on nomme l'Est du désert, la péninsule du Sinaï et l'oasis de Dakhleh comme possibilités. Les auteurs pensent également que les artisans ne séparaient pas le cobalt des autres éléments avec lesquels il était retrouvé (ex : aluminium), expliquant ainsi le haut taux de ces éléments dans la composition chimique du bleu<sup>92</sup>. Une chose cependant est certaine, les matériaux nécessaires à la fabrication de ce pigment n'étaient pas facilement accessibles, c'est pourquoi on ne trouve cette céramique que dans les grands centres administratifs.

En raison des traces régulières caractéristiques des poteries faites au tour, il est possible d'affirmer que les vases bleus caractéristiques de la ville d'Amarna étaient faits à l'aide de cette méthode. Elle n'était cependant pas la seule utilisée car des vases à « figures » bleus démontrent également l'utilisation du moulage afin de former les visages<sup>93</sup>. En ce qui concerne la céramique bleue, datant du milieu de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, elle était faite au tour et peinte en trois couleurs, dont le bleu était la couleur prédominante. Ainsi, outre cette teinte, il était possible de retrouver du noir et du rouge sur les vases. Un

---

<sup>92</sup>C. A. Hope, H. G. Bachmann et H. Everts, «Cobalt-Blue Pigment on 18<sup>th</sup> Dynasty Egyptian Pottery», dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, Verlag Philipp Von Zabern, Mainz am Rhein, 1980, p.33-37.

<sup>93</sup>D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.27-28.

engobe rouge pâle ou crème pouvait également être présent sous les autres pigments<sup>94</sup> et à l'intérieur du vase, mais seulement sur la céramique bleue en argile du Nil<sup>95</sup>. En effet, sur les vases bleus faits à partir d'argile marneuse, on ne retrouve pas d'engobe.

### Cuisson et fours

Jusqu'à ce point dans la fabrication de poteries, il est toujours possible de revenir à l'état de masse argileuse en y ajoutant simplement de l'eau. Après la cuisson, ceci n'est plus possible et tout objet en céramique endommagé ne peut plus être recyclé. Il peut néanmoins être cassé et servir de dégraissant pour un futur pot ou dans la confection de briques. Avant le Nouvel Empire, les pots séchés sont empilés à ciel ouvert, ou parfois sur une surface entourée d'un muret, et recouverts de combustibles. Dans ce cas, la température montait très rapidement et il était difficile de contrôler la cuisson. La température maximum atteinte dans ces feux à ciel ouvert était de 860°C<sup>96</sup>, ce qui est amplement suffisant, mais elle pouvait difficilement être maintenue.

Au Nouvel Empire, on voit apparaître un four plus adapté à la cuisson de céramique. Il est haut, plutôt cylindrique, a les murs concaves et le sommet ouvert. L'ouverture, pendant la cuisson, était fermée par des branchages recouverts de boue. Le combustible se composait probablement de petit bois et de brindilles, et était placé dans la chambre de combustion par un trou dans le bas du mur. Ceci permettait de contrôler la température dans le four et de la maintenir relativement longtemps à un degré élevé

---

<sup>94</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.100; C. A. Hope, *Egyptian Pottery.*, p.26.

<sup>95</sup> C. A. Hope, «Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery ...», p.18.

<sup>96</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.127.

(jusqu'à 1000°C)<sup>97</sup>. La vaisselle était placée, base vers le haut, à partir du sommet sur une plate-forme qui séparait cette chambre de celle de combustion. Le four de cette époque retrouvé à Louxor avait un diamètre d'environ 2,40 mètres<sup>98</sup>. Le four retrouvé à Amarna est de forme ovale et ses axes mesurent 2,30 m x 1,50 m. Il a une profondeur d'un mètre, dont le trois quart est sous le niveau du sol. Il était à l'origine certainement plus haut<sup>99</sup>. Une reconstruction a été suggérée (figure 11, p.115).

---

<sup>97</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.128.

<sup>98</sup> C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p.19; J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.128.

<sup>99</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p.114.

## Chapitre 2 : Thèmes, fonctions et idéologie

Si la connaissance des méthodes de production d'un objet favorise grandement sa compréhension, elle n'est pas suffisante puisque plusieurs éléments plus abstraits ne sont pas abordés. Pour les objets simples, tel qu'un vase non décoré, la fonction apporte des informations supplémentaires. Pour les objets plus complexes, comme la céramique amarnienne, l'iconographie et la fonction des vases ainsi que l'idéologie véhiculée par leur entremise doivent être étudiées afin de bien comprendre toutes les dimensions de ces objets. Ces informations seront également nécessaires lors de l'étude du concept vu dans la seconde partie.

### -Thèmes et motifs

Pendant la première partie de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, une nouvelle forme de vase fait son apparition : une jarre à deux anses, au corps large et rond, inspirée des formes levantines, influence résultante des guerres contre le Mittani<sup>100</sup>. Puis, dès le règne d'Aménophis III, on remarque que les formes s'étirent ou, d'un autre côté, sont munies d'épaules aux angles marqués. Si auparavant, les grandes jarres possédaient des cols courts mais évasés avec de larges corps et celles de petites tailles une forme globulaire, les nouvelles formes appréciées sont plus élancées, hautes et possèdent régulièrement une anse<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p. 39.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 43.

Les formes des poteries égyptiennes à décor bleu entrent dans cinq catégories dont la taille importe peu. La première, celle des bols (figure 12, p.115-117), comprend cinq groupes : les bols simples, composites, complexes, à pied et ornementaux. Les jarres se divisent en deux catégories, celles sans col (figure 13, p.118) et celles à col (figure 14, p.119). Les vaisselles à anses (figure 15-16, p. 120-121), toutes à col, se divisent selon le nombre d'anses présentes sur les vases (jamais plus que deux) et selon leur orientation (horizontales ou verticales). La quatrième catégorie comprend les vases à bec qui présentent tous un col et un pied appliqué (figure 17, p.122). Les couvercles (figure 18, p.122), dernière forme, sont en fait des bols simples ou composites, retournés et munis d'anses<sup>102</sup>. Il y a également des formes exclues de ces catégories et dont la fonction est rituelle. Ces vases servant aux libations sont plus petits et certains sont en forme de calice. C'est le cas pour une poterie à décor bleu du British Museum (figure 19, p.123), en forme de lotus ouvert dans lequel du vin ou des fleurs pouvaient être déposées<sup>103</sup>.

Au Nouvel Empire, un goût nouveau se développe pour les objets à caractère décoratif. Dès cette époque, les vases commencent donc à être acquis non plus pour leur côté pratique, mais pour leur apport esthétique. En raison de cette nouvelle mode, les formes et décorations des vases se complexifient<sup>104</sup>. Les motifs dénotent cependant la continuité d'un besoin d'équilibre et de symétrie. Ainsi, ils sont soigneusement peints dans des panneaux ou des bandes bien délimitées par des lignes de couleur et choisis soigneusement afin de rehausser le profil et l'apparence du vase<sup>105</sup>. Dans le même ordre

---

<sup>102</sup> C. A. Hope, « Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery ... », p.20.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.56.

d'idée, il n'y a qu'une ligne de sol par panneau et lorsqu'il y a plus d'un motif dans le panneau, ils sont placés horizontalement et en alternance. Il est très rare de retrouver des motifs superposés. La taille des motifs varie également selon la taille du vase à peindre car plus ce dernier sera élancé, plus larges seront les motifs. Ils ne seront cependant jamais situés sous la largeur maximale du vase, afin de bien être mis en évidence. Les motifs peints sur le col, si présents, ne seront jamais les mêmes que ceux représentés sur les autres panneaux<sup>106</sup>.

Les motifs sur ces vases sont inspirés essentiellement de la nature. Les hommes sont parfois figurés ainsi que deux divinités, Bes et Hathor. Ces images ne sont pas seulement peintes, mais sont souvent le résultat de combinaisons de motifs peints, modelés et appliqués. Il est donc commun de voir un vase représentant une gazelle dont la tête et le cou ont été modelés puis appliqués sur le col d'une jarre et le reste du corps de l'animal peint sur le vase. Il en va de même pour la représentation du dieu Bes dont le visage est moulé puis les bras et autres détails appliqués (figure 20, p.123). Un dernier exemple concerne un vase provenant du British Museum dont la base est un lotus modelé à partir des parois du vase, les personnages sont appliqués ainsi que les hiéroglyphes et le tout est peint<sup>107</sup>.

Voici donc un récapitulatif rapide des décorations retrouvées sur les céramiques à décor bleu. Cette liste<sup>108</sup> est séparée en type d'ornementation, puis par thème. Ce thème est ici général, mais présente plusieurs déclinaisons possibles.

---

<sup>106</sup> C. A. Hope, «Some Memphite Blue-Painted Pottery of Mid-18<sup>th</sup> Dynasty», p. 252 -259.

<sup>107</sup> C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p. 21-45.

<sup>108</sup> C. A. Hope, « Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery... », p.66-83..

Motifs peints

- Flore
- Fleurs de lotus blanches et pétales
  - Fleurs de lotus bleues et étamines rouges
  - Pétales de lotus bleu, pointes vers le haut
  - Pétales de lotus bleu, pointes vers le bas
  - Boutons de lotus et leurs feuilles
  - Papyrus
  - Bouquet de papyri
  - Bleuets
  - Mandragore
  - Grappes et vignes
  - Divers (jasmin, arbuste, chrysanthème,...)
  - Banderoles de fleurs
  - Bouquets floraux
  - Motifs floraux incertains
- Faune
- Oiseaux (souvent des canards)
  - Poissons (seul le tilapia a été formellement identifié)
  - Gazelles et bouquetins
  - Divers (poney, taureau, singe, chat, ...)
- Humains et divinités
- Humains
  - Divinités (généralement le dieu Bes)
- Hiéroglyphes
- Un hiéroglyphe
  - Plusieurs hiéroglyphes
- Abstrait
- Cercles, ovales et points
  - Lignes et bandes
  - Lignes irrégulières
  - Barres et touches de couleurs
  - Divers (triangles, spirales, formes irrégulières, ...)

Motifs appliqués

- Flore
- Papyri, lotus et chrysanthèmes
- Faune
- Gazelles et bouquetins (généralement la tête et le cou)
- Divinité
- Tête d'Hathor
- Abstrait
- Boutons, discs et rouleaux
- Hiéroglyphes
- Composés de plusieurs hiéroglyphes

Modelés

- Divinité
- Visage de Bes
- Divers
- Ondulations

Fenestration

Flore -Papyri

Appliqués et peints

Faune -Gazelles et bouquetins (têtes appliquées et corps peints)

Divinité -Hathor (tête et perruque appliquées, cheveux additionnels peints)

Appliqués et modelés

Flore -ombelle et tige modelée de papyrus

Divinité -Bes (visage modelé, langue et oreilles appliqués)

Si la céramique bleue amarnienne ressemble de beaucoup à celle de Malkata, il en va différemment pour la céramique bleue postérieure à cette époque. La céramique bleue continue à être produite après l'épisode amarnien mais en plus petite quantité et de façon différente. Les vases ont tendance à s'étirer, particulièrement les cols des jarres<sup>109</sup>. En ce qui concerne la décoration, les motifs floraux sont toujours présents, mais exécutés avec moins de précision<sup>110</sup>. Les animaux font toujours partie des décors mais sont plus rares. Les motifs abstraits et linéaires sont communs et, chose nouvelle, des divinités autres qu'Hathor et Bes figurent désormais sur les parois des vases. Les hiéroglyphes sont également peints plus souvent, ainsi que le dieu Bes<sup>111</sup>. Il est cependant possible de dire que le travail effectué sur la céramique bleue de l'époque ramesside est plus grossier et que la décoration ne se borne plus à la partie supérieure du vase<sup>112</sup>.

Théories sur la fonction

La céramique bleue est un type de poterie encore peu connu. En effet, les recherches sur le sujet sont peu nombreuses, les découvertes de ces vases rares et les résultats

<sup>109</sup> C. A. Hope, « Ramesside Pottery », dans C.A. Hope, *Pottery of the New Kingdom : Three Studies*, Melbourne, 1989, p.55.

<sup>110</sup> G. Nagel, *La céramique du Nouvel Empire à Deir el-Medineh*, Le Caire, 1938, pl.III-X.

<sup>111</sup> C. A. Hope, « Ramesside Pottery », p. 51-55.

<sup>112</sup> G. Nagel, *op. cit.*, pl.III-X.

archéométriques variés. Ainsi, les quelques archéologues qui se sont avancés sur le sujet formulent des hypothèses diverses quant au rôle et à l'importance de cette céramique.

D. Arnold, dans son ouvrage « Introduction to Egyptian Pottery », mentionne brièvement la céramique à décor bleu. Elle explique à ce sujet que ce type de poterie aurait été influencé par un genre plus ancien, la poterie à décor brun et rouge (*brown and red style*) faite à partir d'argile marneuse. La céramique bleue serait donc née d'une nécessité, celle de changer le type de pâte des poteries et de passer de l'argile marneuse à celle du Nil. Cette dernière pâte permet la création de contenants aux parois poreuses qui conservent la fraîcheur du contenu. Par contre, ce type d'argile étant foncé, un décor brun et rouge n'aurait pas produit un bel effet, c'est pourquoi un nouveau pigment aurait été utilisé pour les récipients à usage festif: le bleu<sup>113</sup>. Les guirlandes de fleurs qu'il était coutume de mettre autour des vases dans ce contexte de festivité ont donné naissance à la décoration de cette poterie. En ce qui concerne la provenance initiale de ce style décoratif, l'archéologue croit, en observant la forme des vases, que ce nouveau genre est né dans la région memphite, mais que les thébains l'ont adopté très rapidement.

D'un autre côté, dans un article coécrit avec P. T. Nicholson et P. J. Rose, l'opinion de D. Arnold semble changer<sup>114</sup>. La poterie à décor bleu peut désormais avoir une fonction rituelle, décorative ou autre, mais ne peut servir au stockage de denrées ni à leur transport<sup>115</sup>, et était très probablement commercialisée pour sa valeur propre. L'article aborde également le sujet de la spécialisation des artisans potiers égyptiens et la

---

<sup>113</sup> D. Arnold *et al.*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>114</sup> J. Bourriau, P. T. Nicholson et P. J. Rose, « Pottery », p. 140-143.

<sup>115</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p. 143.

standardisation des productions. L'uniformité en matière de pâte, de volume et de dimensions des vases permet bien de confirmer l'hypothèse de la standardisation<sup>116</sup>. Selon les auteurs, les potiers amarniens étaient également des artisans spécialisés en raison de la rareté du pigment utilisé (donc de son coût en approvisionnement) et des critères stylistiques<sup>117</sup>. Pour ces mêmes raisons, ces spécialistes pourraient également être des artisans travaillant à une production privée (*attached specialists*) et non destinée au grand public. De plus, la centralisation d'une production était déjà pratiquée dans l'Ancien Empire, et il est fort probable que cela ait été également le cas à Amarna<sup>118</sup>. Aussi, la production de céramique dans cette ville était pratiquée soit dans des complexes de manufactures, soit sur des terrains privés appartenant à l'État. P. T. Nicholson le réitère également dans un autre ouvrage où il mentionne : « Pottery was controlled by an official who was an administrator and part of the ruling elite<sup>119</sup> ». Selon lui, les vases à décor bleu étaient strictement réservés aux membres de la famille royale et de l'élite dirigeante qui en contrôlaient la production. Les auteurs mentionnent finalement la valeur de ces vases. Commercialisée pour leur valeur propre, et ayant une distribution restreinte aux zones urbaines, cette céramique bleue était accompagnée d'un certain statut qui rejailissait sur le propriétaire<sup>120</sup>.

Colin Hope mentionne ces points également, disséminés dans ses publications portant sur la céramique égyptienne. Il reconnaît l'influence du style brun et rouge sur celui

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 141-142.

<sup>119</sup> P. T. Nicholson, *Vitreous Materials at Amarna: the production of glass and faience in 18th Dynasty Egypt*, Oxford, 2000, p.70.

<sup>120</sup> J. Bourriau *et al.*, *op. cit.*, p.140.

à décor bleu ainsi que l'influence des motifs représentés : les guirlandes de fleurs placées sur les vases les jours de festin<sup>121</sup>. Il semblerait d'ailleurs que l'utilisation des vases soit liée à ces mêmes événements<sup>122</sup>, mais pas exclusivement. La fonction de ces poteries pourrait être également ornementale<sup>123</sup>, lorsque les motifs sont présents d'un seul côté du vase; religieuse<sup>124</sup>, lorsque la forme correspond à celles servant aux offrandes ou libations; ou funéraire<sup>125</sup>, car de nombreux vases à décor bleu ont été retrouvés dans ce contexte. Il est cependant évident pour l'auteur qu'ils ne servaient pas à la cuisson des aliments<sup>126</sup>. Ces vases, quelles que soient leurs fonctions, étaient exportés. Un fragment, que l'on croyait au départ être une copie d'un vase égyptien, a été retrouvé dans la ville de Qadesh en Syrie et après analyse et comparaison, il s'agit d'un fragment provenant très probablement d'Amarna et ayant été exporté<sup>127</sup>.

Colin Hope croit également que les potiers amarniens étaient des artisans spécialisés. La standardisation des motifs et des formes des vases abonde dans ce sens<sup>128</sup>. La proximité des ateliers de potiers et des ateliers de verriers ainsi que l'usage du colorant bleu indiquent même selon lui la présence de manufactures de contrôle royal<sup>129</sup>. Le style à décor bleu est apparu tout d'abord à Memphis, puis à Thèbes et enfin à Amarna. Ceci correspond à la théorie de l'archéologue voulant que le nouveau style de poterie ait été fort apprécié par la famille royale qui aurait voulu sa disponibilité partout où elle réside. Ainsi,

---

<sup>121</sup> C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p. 26.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>126</sup> C. A. Hope, *Pottery of the New Kingdom : Three Studies*, p.15.

<sup>127</sup> C. A. Hope, H. M. Blauer et J. Riederer, « Recent Analysis of 18<sup>th</sup> Dynasty Pottery », dans *Studien zur altägyptischen Keramik*, Verlag Philipp Von Zabern, Mainz am Rhein, 1981, p. 163.

<sup>128</sup> C. A. Hope, *Pottery of the New Kingdom : Three Studies*, p. 16.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 17.

les artisans, car ils seraient bien les mêmes, auraient suivi Aménophis III de Memphis à Thèbes et Akhenaton de Thèbes à Amarna<sup>130</sup>.

Outre ces diverses hypothèses, la céramique bleue renseigne tout de même sur la vie amarnienne. En effet, outre la fonction des vases, la décoration informe sur la pensée de l'époque. Il est possible de voir la représentation de divinités sur les vases (principalement Hathor et Bes), malgré l'interdiction de vénérer d'autres dieux qu'Aton. Peut-être était-ce pour permettre une adaptation en douceur à la nouvelle religion? Ces divinités servent à la protection du pharaon et de sa maison. Si les artisans étaient attachés au palais, et qu'ils aient suivis Pharaon lors de son changement de capitale, il est normal qu'ils aient continué à décorer les vases de la même façon qu'ils le faisaient à Malkata. Ceci appuierait également le fait qu'ils travaillaient bien pour le palais. Outre le côté théologique, les vases renseignent également sur la faune et la flore, ainsi que sur les symboles fortement utilisés à l'époque, tel que le signe ankh, la clé de vie.

### Idéologie dans l'iconographie

Si l'on considère la décoration présente dans les palais d'Amarna, il est possible de remarquer deux tendances. L'une est conservatrice et maintient la tendance des anciens canons et l'autre est innovatrice. La première est surtout présente dans le palais Nord, dans la salle du trône. La décoration des murs y est habituelle : Pharaon tout-puissant devant ses ennemis, prisonniers. La seconde présente des scènes champêtres, des paysages et des jardins. Ce type de décoration, déjà présente, mais encore discrète, dans le palais

---

<sup>130</sup> C. A. Hope, «Some Memphite Blue-Painted Pottery of Mid-18<sup>th</sup> Dynasty», p.249, 261.

d'Amenhotep III à Malkata met en scène des animaux en mouvement : canards s'envolant, lions bondissants, ...<sup>131</sup> Ce type de scène ne correspond pas tout à fait aux standards palatiaux. Auparavant, les illustrations de ce type étaient des représentations statiques de jardins avec bassin, quelques poissons et illustrés uniquement sur le sol<sup>132</sup>. À Amarna, ces motifs sont récurrents et situés partout. La salle verte du Palais du Nord en est couverte (figure 21, p.124). Les murs et le sol représentent des plantes et animaux en mouvement, des papyrus courbés par le vent ou le poids des oiseaux qui s'y reposent. Ces motifs ne sont pas représentés uniquement à cet endroit mais sont récurrents partout dans les palais et les temples, que ce soit sur les murs, sols ou dans les frises. Ils sont même présents sur des sculptures à caractères officiels, chose inhabituelle<sup>133</sup>. Cette imagerie très naturaliste correspond bien à la religion atonienne et illustre même une certaine partie de l'hymne à Aton<sup>134</sup>:

« Toutes les bêtes sont heureuses sur leurs pâturages;  
 Arbres et plantes sont florissants.  
 Les oiseaux qui s'envolent de leurs nids,  
 Leurs ailes sont (étendues) en louanges vers ton Ka.  
 Tous les animaux sautent sur (leurs) pieds.  
 Tout ce qui vole et se pose,  
 Ils vivent lorsque Tu T'es levé (pour) eux.  
 Les bateaux font voile vers le Nord comme vers le Sud,  
 Car chaque jour est ouvert, lorsque Tu apparais.  
 Le poisson dans la rivière s'élançe devant Ta face;  
 Tes rayons sont au milieu de la grande mer verte.<sup>135</sup>»

À ce titre, l'élément naturaliste exprime le don de la vie par le dieu. Cette iconographie serait donc mise en lien avec la nouvelle religion et serait l'illustration des bienfaits du

<sup>131</sup> F. Weatherhead, *Amarna Palace Paintings Palace Paintings*, Londres, 2007, p. 346.

<sup>132</sup> P. Lacovara, *The New Kingdom Royal City*, Londres et New York, 1997, p. 35.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> D. O'Connor, « City and Palace in New Kingdom Egypt », *CRIPEL* 11, 1989, p. 78, cité dans F. Weatherhead, *Amarna Palace Paintings Palace Paintings*, Londres, 2007, p. 349.

<sup>135</sup> C. Aldred, *Le pharaon mystique*, p. 185-187. L'auteur note que les mots entre parenthèses sont des interpolations et que ceux en italique sont de lecture douteuse.

dieu. Il est intéressant de noter que ce genre de motifs, végétaux et animaux bondissants, ont également été retrouvés sur des murs dans la ville elle-même<sup>136</sup>.

Il est évident que cette théorie est séduisante mais certaines objections sont à noter<sup>137</sup>. Il est donc possible de mettre en contraste avec cette hypothèse la représentation dans la salle du trône des captifs, iconographie très classique. Ainsi, si tout avait été prévu en fonction de la nouvelle religion, pourquoi y a-t-il cette représentation canonique? Il est possible de répondre car les motifs des captifs sont plus anciens que les autres et datent du tout début de la construction de la ville. À cette époque, Aton n'avait pas encore sa titulature royale, mais gagnait en importance et Akhenaton portait encore le nom d'Amenhotep IV. Il est donc sensé de penser que la salle du trône, une des premières achevées, ait conservé le style iconographique habituel de ce genre de lieu, destiné à glorifier Pharaon et à montrer sa puissance sur ses ennemis. Les ouvrages plus récents auraient donc pu être adaptés aux nouvelles réalités religieuses.

De façon similaire, la tombe du vizir Ramose à Thèbes (tombe 55) présente les deux styles artistiques<sup>138</sup>. Dans ce cas cependant, le style amarnien n'est pas plus récent que le style conventionnel. Tout cela est expliqué par trois artisans travaillant simultanément sur trois murs différents, deux hommes travaillant encore avec le style conventionnel et un avec le nouveau style. On peut d'ailleurs remarquer un style transitoire sur les peintures et reliefs ornant cette tombe. Sur certaines scènes de style semblant traditionnel, on peut remarquer

---

<sup>136</sup> A. Rosenvasser, *La religion de El Amarna*, Buenos Aires, 1973, p. 55.

<sup>137</sup> F. Weatherhead, *op. cit.*, p. 349.

<sup>138</sup> C. F. Nims, « Transition from the Traditional to the New Style of Wall Relief under Amenhotep IV », dans *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 32 (1973), p.182-187.

un abdomen plus protubérant, ce qui est totalement inhabituel (figure 22, p.125). Cette scène de style transitoire est la plus récente, peinte, non sur un relief, mais à même les parois de la tombe, probablement en raison du manque de temps causé par le décès du vizir. Cela est très intéressant car il est possible de comprendre qu'au début du règne d'Amenhotep IV, l'ancien style était encore utilisé par certains artisans. De plus, certains autres commençaient à intégrer les canons du nouveau style à leur méthode de travail<sup>139</sup>. Il est à noter que les nouvelles techniques ne se bornaient pas seulement à modifier les canons corporels, mais impliquaient la présence d'Aton, que ce soit par celle du Pharaon ou celle du dieu lui-même. Cette façon de faire servait probablement à montrer qu'Aton est très présent et plus impliqué dans la vie des individus que les dieux antérieurs, distants et statiques<sup>140</sup>.

Si l'on adapte cette théorie au Palais Nord d'Amarna, érigé pendant les premières années du règne, il est possible de penser que certains ouvriers n'avaient pas encore changé du vieux style au nouveau. Les fresques animales et florales étant plus récentes, le nouveau style aurait eu le temps de prendre le pas sur l'ancien. Si l'on admet le lien entre la religion et l'iconographie monumentale, il faut en faire de même avec la céramique. En effet, la céramique à décor bleu présente les mêmes motifs d'animaux en mouvements et de plantes que dans l'iconographie monumentale, illustrant en quelque sorte sur les vases les bienfaits d'Aton. De plus, un des motifs les plus récurrents dans les deux types d'iconographie est le lotus. Cette fleur est intimement liée avec le culte solaire. En plus d'être le symbole de la Haute Égypte, il est également le symbole de la création dans la

---

<sup>139</sup> *Ibidem.*

<sup>140</sup> W. Davis, « Two Compositional Tendencies in Amarna Relief », dans *American Journal of Archaeology*, vol. 82 (1978), p.82

version hermopolitaine où il émerge des eaux primordiales et s'ouvre, laissant sortir de son bouton le dieu Ré<sup>141</sup>. Il est même possible de remarquer que même lors des époques suivantes, le lotus est retrouvé en association avec le soleil : il forme le chapiteau des colonnes dans les salles hypostyles des temples. Là où le soleil ne pénètre pas le temple, le lotus est fermé, cependant, lorsqu'il est inondé de soleil, le chapiteau représente un lotus ouvert : « I am the pure Lotus that rises in the glorius light to be peculiar delight of Re<sup>142</sup> ». Cette fleur est donc en étroite association avec le soleil, quelque soit l'époque, il est donc normal de le voir se multiplier dans l'iconographie lors d'un retour à un culte solaire.

La traduction des hiéroglyphes présents sur les vases à peinture bleue de la ville d'Amarna apporte également des renseignements sur ces objets. En effet, un signe très souvent présent dans l'iconographie est le signe *ankh*. Ce signe est celui de la vie et il se retrouve également dans les cartouches représentant le nom d'Aton où il signifie « The living one ». Ainsi, à l'époque d'Akhenaton, le signe *ankh* veut dire Aton<sup>143</sup>. La représentation de ce signe est souvent associée à des fleurs de lotus qui s'y entrelacent. Ceci pourrait être mis en lien avec la symbolique du lotus, particulièrement dans le culte solaire. N'oublions pas non plus que dans l'iconographie, les rayons émanant du disque solaire-Aton se terminent par des signes *ankh* aussi, signifiant qu'Aton donne la vie.

De plus, si l'on compare l'art monumental des styles classiques et du nouveau style, il est possible de remarquer des différences dont la principale est le naturalisme. D'un côté,

---

<sup>141</sup> R. T. Rundle Clark, *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, Londres, 1959, p. 239.

<sup>142</sup> Livre des morts, chapitre 81, texte des pyramides, spell 250 dans R. T. Rundle Clark, *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, Londres, 1959, p. 239.

<sup>143</sup> J. P. Allen, *Middle Egyptian :An introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*, Cambridge, 2000, p. 197.

les personnages sont représentés non pas selon des canons, mais avec un caractère plus réaliste; d'un autre, on voit l'apparition d'une flore et d'une faune en mouvement. La présence continue du pharaon ou du disque solaire dans les représentations implique que le dieu (lui-même ou par l'intermédiaire d'Akhenaton) s'implique dans la vie des hommes. La représentation de flore bercée par le vent ou d'animaux bondissants témoigne également de cette vie offerte par le dieu, illustrant l'hymne à Aton. Cet art a son parallèle dans la céramique et les motifs qui y sont peints. En effet, ces mêmes thèmes et ce même côté naturaliste dans la représentation des motifs (faune et flore) témoignent de cette omniprésence de la religion.

## **Partie II : Le concept de la production palatiale**

La poterie à décor bleu de la ville d'Akhet-Aton a parfois été classée comme céramique festive, commune, de luxe ou palatiale. La grande diversité de ces théories engendre un questionnement sur la fonction réelle de ce style de poterie. Selon le système de production égyptien, il est possible d'affirmer que cette céramique est palatiale. La présente partie sert essentiellement à définir ce concept en comparant les caractéristiques pour différents objets, dans différentes civilisations. Ainsi, plusieurs types de matériaux et d'objets seront présentés de même que, très brièvement, leur contexte historique afin de bien comprendre les caractéristiques qui en faisaient des éléments d'un contrôle par une administration élitique ou royale. Une comparaison sera ensuite établie entre ces caractéristiques et celles propres à la céramique amarnienne. Les caractéristiques particulières (formes, motifs et décorations) seront vues rapidement, car elles sont variables selon les sociétés et selon les goûts et techniques des époques. Nous nous concentrerons donc sur les éléments plus généraux tels que le contrôle palatial sur les objets, les matériaux utilisés pour leur production, les artisans et leur place au sein de l'État ou du royaume, la fonction des objets, les destinataires, l'exportation, l'idéologie et les implications inhérentes.

## Chapitre I. Définition du système palatial

Le système palatial est un système dans lequel tout est concentré sur le palais. La vie sociale, l'administration, la religion, la politique militaire ainsi que l'économie sont unifiées en une personne ou un petit groupe de personnes. Tout est réglementé et contrôlé par cette institution<sup>144</sup>. Le Palais est un « agent économique » car il dirige et régleme la production, les échanges et la consommation des biens; mais c'est également cette institution qui produit et vend les biens tout comme elle les achète, les consomme et les redistribue<sup>145</sup>. Les arts palatiaux, quant à eux, s'inscrivent dans la continuité du Palais considéré comme agent économique. En effet, le Palais prend en charge l'approvisionnement des matières premières, rétribue ses artisans et distribue les produits<sup>146</sup>.

Earle<sup>147</sup> propose une théorie sur les objets de prestige qui s'inscrit dans la lignée des arts palatiaux. Cet auteur voit les objets prestigieux comme des objets ayant une certaine valeur et dont le rôle n'est pas seulement esthétique. Il affirme que la possession d'objets de valeur était un symbole de statut. Il ne s'agissait pas seulement de démontrer son prestige mais également sa position dans la hiérarchie sociopolitique. Selon cette théorie, l'élite possédant des objets de luxe obtient en quelque sorte la légitimation de son pouvoir par

---

<sup>144</sup> J.-P. Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, 1962, p.14.

<sup>145</sup> D. Charpin, « Le rôle économique du palais en Babylonie sous Hammurabi et ses successeurs », dans *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome, Actes du Colloque de Strasbourg 19-22 juin 1985*, Strasbourg, 1985, p.113.

<sup>146</sup> J.-C. Poursat, « La fin des arts palatiaux dans la Crète mycénienne », dans *La Crète mycénienne : actes de la Table Ronde Internationale organisée par l'Ecole française d'Athènes, 26-28 Mars 1991*, Athènes et Paris, p.387.

<sup>147</sup> T. K. Earle et E. M. Brumfield, *Specialization, Exchange and Complex Societies*, 1987, cité dans P. Peregrine, « Some Aspects of Craft Specialization », dans *World Archaeology*, 23(1), p.3.

cette possession. Puisque ces objets sont des manifestations et une légitimation du pouvoir politique, il est normal que l'élite veuille en avoir le monopole. Un contrôle de la production est donc de mise, ainsi que le propose Earle: «Wealth, made by specialists, can be controlled by controlling the production process<sup>148</sup>». Une façon efficace de contrôler la production est d'utiliser des objets nécessitant un travail intensif et des techniques sophistiquées. En effet, l'élite contrôle alors le transport des matières premières, procure les outils nécessaires, supporte les ateliers et les artisans, et exerce le monopole de la production et de l'accès aux objets de luxe. Les ateliers sont donc attachés au Palais ou à l'institution politique. Par ce fait même, l'objet de luxe n'est plus seulement économique, mais il est politique également. Ces productions luxueuses permettent en fait de différencier l'élite de la population<sup>149</sup>.

Ainsi, on peut considérer qu'il n'est pas nécessaire que ces objets soient appelés palatiaux pour l'être. Assurément les objets auliques ne portent pas toujours un nom qui les identifie comme tels. Pour être catégorisé comme palatial, un objet doit avoir certaines caractéristiques. Le présent travail reprend certains critères des objets de prestige de Earle (contrôle et monopole de la production) et les adapte, avec d'autres, à la conceptualisation d'un objet de type palatial. Ces caractéristiques ont été appliquées sur six objets auliques de civilisations différentes afin de savoir lesquelles sont essentielles pour définir un objet palatial.

---

<sup>148</sup> *Ibidem.*

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.7-9.

1. Contexte social. L'objet doit avoir été conçu dans une société complexe, c'est-à-dire une civilisation historique possédant une écriture, une technologie avancée et une hiérarchie sociale marquée ou une société préhistorique possédant tout cela à l'exception de l'écriture. Les chefferies, mêmes complexes, n'entrent donc pas dans ce schéma. La société complexe doit également avoir à sa tête un dirigeant qui peut être assisté dans sa tâche par des dignitaires, mais dont le pouvoir est suffisamment centralisé pour contrôler en partie ou entièrement l'économie du royaume, de l'empire.

2. Type de matières premières. Les matières premières servant à la confection de l'objet sont également à considérer. Elles peuvent avoir une valeur matérielle dès leur extraction ou être communes. Dans ce dernier cas, c'est l'artisan, en transformant cette matière, qui lui donnera de la valeur.

3. Importation des matériaux. Les matériaux doivent aussi être importés par le palais ou par le commerce régulier si celui-ci est contrôlé par l'État. Ces matières doivent être extraites et transportées par des agents du Palais si un commerce n'est pas nécessaire ou achetées par eux aux commerçants de passage. Ces matières sont donc entreposées dans le palais et remises aux artisans pour la production d'objets.

4. Contrôle de la production. Une autre caractéristique est le contrôle de la production par le palais. Pour cela, la spécialisation des artisans est nécessaire. L'artisanat dans le cadre domestique n'est pas suffisant à l'établissement d'un contrôle économique. Les artisans doivent être spécialisés et donc travailler à leurs créations à temps plein. Il

existe cependant des artisans travaillant pour leur propre compte et des artisans attachés à un patron, les uns n'excluant pas les autres. En effet, il est possible de considérer que dans une société donnée, les artisans «dépendants» produisent pour une clientèle particulière, alors que les indépendants fourniront la population en objets domestiques et communs, aux moyens financiers restreints. Les artisans dépendants sont donc entièrement soutenus par un patron alors que les indépendants doivent veiller seuls à leurs propres besoins et à leur approvisionnement. La présence d'artisans spécialisés dépendants, attachés au Palais ou à l'élite dirigeante, est donc une caractéristique essentielle pour qu'un objet soit considéré comme palatial. De plus, la production est entièrement contrôlée par le Palais, de l'extraction des matières premières ou de leur transport, jusqu'à la réception du produit fini et l'utilisation de ce produit. Le contrôle de la production est donc une caractéristique essentielle pour qu'un objet soit considéré comme étant palatial.

5. Emplacement des ateliers. La situation des ateliers est également primordiale. Les ateliers doivent être situés dans le palais ou à proximité, dans la capitale. L'atelier ne peut en aucun cas être situé hors de la ville ou dans une autre cité car ceci empêcherait un contrôle rigoureux de la production.

6. Fonction. Ces objets servent essentiellement de présents et d'objets de prestige, destinés à rehausser l'importance politique du propriétaire et à se différencier de la populace. Ils peuvent également avoir une utilité propre, telle que se vêtir ou servir de vaisselle, mais même dans ce cas, ils doivent servir à augmenter le prestige et à se démarquer des autres classes sociales.

7. Destinataire. Une caractéristique importante est le destinataire. L'objet palatial ne peut être destiné à un individu quelconque. Il doit être destiné à un membre de l'élite dirigeante, un haut dignitaire, un membre de la famille royale. Si l'objet est exporté ou offert, les destinataires étrangers appartiennent également à une classe sociale supérieure.

8. Exportation. Les objets palatiaux peuvent avoir été exportés. Dans ces cas, les lieux où ils ont été retrouvés sont déterminants afin de définir la valeur matérielle de ces objets à l'extérieur de leur pays d'origine. Ils peuvent également avoir été offerts sous forme de présents aux souverains de pays voisins. Ceci renseigne également sur les relations diplomatiques et sur la valeur de l'objet.

9. Valeur du produit fini. Le produit fini doit être considéré comme un objet de luxe. En raison du statut de l'artisan (employé du Palais) l'ayant créé, du possesseur initial (le roi), des matières premières, des motifs et décors et de l'idéologie qui y est rattachée, un objet peut être considéré comme luxueux.

10. Symbolisme et idéologie. Les objets peuvent également avoir un impact idéologique et donc être identifiés à une civilisation, une religion, une façon de percevoir le monde.

11. Disparition lors d'un changement politique. Dans le cas d'un objet symbolique ou idéologique, lors de la disparition de la civilisation, d'un changement de régime

politique majeur ou de valeurs, l'objet disparaîtra également. Si l'objet n'est pas symbolique mais tout de même palatial, il disparaîtra également car l'élite ne sera plus là pour en demander la fabrication. Ceci est important car cela démontre que la population ne produit pas ces objets car même si l'élite change, la population demeure souvent en place.

## Chapitre 2. Grèce: La céramique de Camarès

1. Contexte social. La Crète, dès la période historique des premiers palais (minoën moyen II, 1900 à 1700 avant notre ère), possède une écriture et est divisée en plusieurs régions, chacune sous l'autorité d'un palais. Ainsi, dès cette époque, on remarque l'apparition d'une céramique dite « de Camarès » (figure 23, p.126). Cette céramique ne se retrouve en Crète qu'à Cnossos et à Phaistos<sup>150</sup> et quelques spécimens à Malia<sup>151</sup>. Ces poteries polychromes sont le plus souvent rouges, jaunes et blanches sur fond noir et les décors à la barbotine rajoutés sur les vases démontrent un intérêt pour la texture. Ces ajouts plastiques permettent parfois la suggestion d'éléments zoomorphes<sup>152</sup>. Les spirales, enroulements, torsions et motifs végétaux sont également à l'honneur<sup>153</sup>.

Lors de l'époque des seconds palais, au minoën récent IA, la production de la céramique de Camarès continue et le décor se modifie. Il ne s'agit plus de motifs clairs sur fond sombre, mais de l'inverse. Les motifs sont décoratifs, représentant des spirales entrelacées, des végétaux et des éléments floraux. Le style marin fait son apparition au MR IB et représente des poulpes, dauphins, et autres animaux marins sur des alabastres, rhytons et oenochoés<sup>154</sup>. Si quelques motifs marins étaient présents au MMII, ils étaient associés aux motifs floraux et spirales habituelles.

---

<sup>150</sup> R. Treuil *et al.*, *Les civilisations égéennes du Néolithique et de l'Âge du Bronze*, Paris, 1989, p.227; J. G. Pedley, *Art et Archéologie de la Grèce*, Könemann, Cologne, 1999, p.11; G. Walberg, *Kamars: A Study of the Character of Palatial Middle Kingdom Minoan Pottery*, Göteborg, 1987, p.52.

<sup>151</sup> R. Treuil *et al.*, *op.cit.*, p.227.

<sup>152</sup> Des pastilles pouvaient être ajoutés sur le bec des cruches, donnant ainsi un aspect zoomorphe à la forme.

<sup>153</sup> R. Treuil *et al.*, *op. cit.*, p.228; J. G. Pedley, *op.cit.*, p.52.

<sup>154</sup> R. Treuil *et al.*, *op.cit.*, p.301.

2. Type de matières premières. Le matériau utilisé pour la confection de la céramique est l'argile. Cette terre n'est pas un matériau luxueux car elle est à la disponibilité de tous et le palais peut s'en procurer facilement dans la région<sup>155</sup>.

3. Importation des matériaux. Van Effenterre<sup>156</sup> affirme que le Palais est un centre commercial. Il importe des matières précieuses nécessaires à la confection des objets de luxe ainsi que les matières premières utiles au reste de la production. Il est difficile pour l'auteur d'imaginer un commerce échappant à l'autorité palatiale crétoise. C'est donc l'institution qui fournit aux ateliers les matières premières nécessaires à la production de la céramique, même si elles ne sont pas importées mais transportées.

4. Contrôle de la production. Le gouvernement palatial est par définition très centralisé. Ainsi, le Palais contrôlait l'activité économique et artistique de la ville. « Le Palais est d'abord un centre de production. Il contient des ateliers : on y fabrique des objets de bronze, des étoffes ou des vêtements, des vases de pierre, des cachets, des tablettes, des armes, des poteries, (...)»<sup>157</sup>. La production des objets palatiaux est donc entièrement contrôlée par le Palais, de l'extraction des matériaux ou de leur importation à la réception du produit fini.

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.219.

<sup>156</sup> H. Van Effenterre, « Les fonctions palatiales dans la Crète minoenne », dans *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome, Actes du Colloque de Strasbourg 19-22 juin 1985*, Strasbourg, 1985, p.180.

<sup>157</sup> *Ibidem.*

5. Emplacement des ateliers. Les ateliers, regroupés dans les environs du palais<sup>158</sup>, démontrent parfaitement cette mainmise sur la production. Il est évident que les ateliers de poterie se trouvent difficilement dans les palais en raison des matières premières (argile) à déplacer ainsi que des fours qui produisent trop de chaleur et de fumée. Par conséquent, les ateliers palatiaux étaient situés dans les environs du palais et le produit fini y était livré<sup>159</sup>.

6. Fonction. Il existe principalement deux types de céramique de Camarès. Le premier est fait au tour, il est caractérisé par des parois très fines et est connu sous le nom de «coquille d'œuf». Cette poterie est en fait une céramique de table dont une des formes les plus connues est la « tasse à thé ». Les autres formes sont généralement constituées de jarres, de tasses et de pyxides. L'autre type, plus grossier, se compose surtout de cruches à bec, lampes, chaudrons et de vaisselle de stockage<sup>160</sup>. Karen Foster<sup>161</sup> affirme que la production d'objets par les ateliers palatiaux avait deux usages : « Pour l'usage interne d'abord : la qualité du monument palatial et la somptuosité des cérémonies dont il était le centre rendent vraisemblable l'hypothèse d'une fabrication de luxe pour le Palais lui-même ». Le second usage consistait en exportations, présents et échanges.

7. Destinataires La céramique de Camarès est donc une céramique luxueuse destinée à l'élite minoenne. Cette affirmation est appuyée par les découvertes de nombreux vases et tessons de céramique de Camarès retrouvés lors des fouilles effectuées dans les

---

<sup>158</sup> R. Treuil *et al.*, *op.cit.*, p.227.

<sup>159</sup> *Ibidem.*

<sup>160</sup> G. Walberg, *op.cit.*, p.14-22.

<sup>161</sup> H. Van Effenterre, *op. cit.*, p.184.

palais de Cnossos et Phaistos<sup>162</sup>. La découverte de ce type de poterie dans le palais d'Amarna en Égypte démontre que l'élite égyptienne consommait également ces produits<sup>163</sup>.

8. Exportation. Ainsi que mentionné plus haut, la céramique de Camarès était exportée. Si ce type de poterie n'est pas retrouvé hors de Cnossos et Phaistos en Crète, elle est cependant exportée en Grèce continentale, dans les Cyclades, en Syrie et en Égypte où elle est retrouvée dans des contextes palatiaux, cultuels ou dans de grandes villas<sup>164</sup>.

9. Produit de luxe. Si le matériau nécessaire à la production de la céramique de Camarès n'est pas considéré comme luxueux, il en va différemment pour le produit fini. En raison des motifs présents sur les parois, du lieu de production et des artisans palatiaux y ayant travaillé, le vase terminé est considéré comme luxueux. Les lieux dans lesquels ont été retrouvés ces objets (grandes villas, palais, lieux cultuels) ainsi que leurs fonctions confirment également cela<sup>165</sup>.

10. Symbolisme et idéologie. Le style marin est souvent en association avec des dépôts cultuels. Il est cependant difficile de savoir s'ils démontrent la présence d'un sanctuaire ou s'il ne s'agit que d'un dépôt d'objets sacrés<sup>166</sup>.

---

<sup>162</sup> G. Walberg, *op.cit.*, p.104-109.

<sup>163</sup> R. Treuil *et al.*, *op.cit.*, p.221.

<sup>164</sup> J. G. Pedley, *op.cit.*, p.52; R. Treuil *et al.*, *op.cit.*, p.301.

<sup>165</sup> J. G. Pedley, *op.cit.*, p.52; R. Treuil *et al.*, *op.cit.*, p.301.

<sup>166</sup> H. Van Effenterre, *op. cit.*, p.312; J. G. Pedley, *op.cit.*, p.76-78.

11. Disparition lors d'un changement politique. Avec l'arrivée des Mycéniens en Crète<sup>167</sup>, la céramique de Camarès s'éteint peu à peu et finit par disparaître, preuve de la fin du système palatial typiquement crétois.

Ainsi, en Crète, la céramique palatiale est caractérisée par une production à grande échelle de céramique grossière et de table, en plus d'une céramique cultuelle. Cette céramique ne se retrouve au départ sur l'île que dans deux villes palatiales, Cnossos et Phaistos, mais elle est exportée vers le reste de la Grèce, l'Égypte et la Syrie. Plus tardivement, les styles marin et floral sont produits par un nombre restreint d'artisans dont le centre de production est Cnossos<sup>168</sup>. À cette époque, la céramique est distribuée dans toute l'île. De plus, le contrôle de la production, l'approvisionnement en matières premières et l'exportation des produits finis par le Palais sont également des caractéristiques importantes. La situation des ateliers proches des palais montre également cette proximité entre l'administration palatiale et la production de céramique. La fonction des vases ainsi que les destinataires confirment également qu'il s'agit bien d'objets palatiaux de luxe. Ceci est également confirmé par la disparition de cette poterie lors de la destruction du système palatial.

---

<sup>167</sup> J.-C. Poursat, *op. cit.*, p.387.

<sup>168</sup> P. Rehak et J. G. Younger, «Review of Aegean Prehistory VII: Neopalatial, Final Palatial, and Postpalatial Crete », dans *American Journal of Archaeology*, 102 (1), 1998, p.122.

## Chapitre 3. Égypte et Mésopotamie

### Le verre en Égypte

1. Contexte social. Le verre fait son apparition en Égypte sous la XII<sup>e</sup> dynastie (XX<sup>e</sup> siècle avant J.-C.). Originnaire du nord de la Mésopotamie, le verre met deux cents ans avant d'être utilisé en Égypte. Tout d'abord sous la forme d'incrustations puis d'amulettes et de perles, le verre évolue pour être utilisé sous forme de vases (figure 24, p.126). Ce n'est donc qu'à la XVIII<sup>e</sup> (1500 avant J.-C.) dynastie, sous le règne d'Hatshepsout/Thoutmosis III qu'apparaît la vaisselle de verre<sup>169</sup>.

2. Type de matières premières. Le verre égyptien est fait à partir de quartz, de sable, de cendres de plantes, de natron et de pigments. Ces matériaux, à l'exception de certains pigments tels que le cobalt, ne possèdent pas une grande valeur marchande car ils sont disponibles facilement et en grande quantité sur le territoire égyptien<sup>170</sup>.

3. Matériaux importés. Les chercheurs pensent que certains verres étaient fabriqués avec les ressources disponibles en Égypte<sup>171</sup>. En effet, le quartz était disponible non loin des capitales et le sable était une ressource difficilement épuisable, quoique les auteurs ne s'entendent pas sur l'utilisation du sable dans la fabrication du verre amarnien. Les cendres de plantes étaient également disponibles facilement tout comme le natron, qui provenait du

---

<sup>169</sup> A. J. Shortland, *Vitreous Materials at Amarna: The production of Glass and Faience in 18th Dynasty Egypt*, Oxford, 2000, p.4; P. T. Nicholson, *Egyptian Faience and Glass*, Buckinghamshire, 1993, p.47.

<sup>170</sup> A. J. Shortland, *Vitreous Materials at Amarna...*, p. 43-52.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 43-52.

Wadi Natrum. Pour ce dernier, il fallait cependant organiser le transport de cette matière qui venait d'une oasis, en Haute Égypte. Le cobalt, pigment fortement utilisé à cette époque, provenait des oasis du Nord-Ouest, probablement de l'oasis du Dakhleh. Comme les matières premières étaient fournies par le Palais, c'est l'administration royale qui se chargeait du transport de ces marchandises<sup>172</sup>. Outre ces transports, les lettres d'Amarna, tablettes manuscrites provenant de la ville éponyme, établissent que le Pharaon demandait que des lingots de verre lui soient envoyés du Levant et de Syrie<sup>173</sup>. Ceci indique que le Palais importait également du verre destiné à être refondu et transformé.

4. Contrôle de la production. En Égypte, le commerce était contrôlé par l'administration royale. Toutes les denrées qui sortaient du pays ou y entraient étaient réglementées et achetées ou vendues par l'État. Il est donc certain que le commerce était étroitement contrôlé, tout comme l'exportation et l'importation des biens. Grâce à la correspondance royale, les lettres d'Amarna, entre Pharaon et ses états vassaux, il est possible de savoir que l'Égypte importait en partie les matières premières nécessaires à la fabrication du verre, même si le pays regorgeait de ces mêmes matières<sup>174</sup>. Les lingots arrivant de l'étranger, ainsi que ceux fabriqués sur place, étaient confiés aux artisans verriers qui les transformaient en produits finis, lesquels étaient rendus au Palais, ainsi que les quantités de verre restantes à l'exception des petits fragments<sup>175</sup>. Le contrôle sur la

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>173</sup> A. J. Shortland, P. T. Nicholson et C. M. Jackson, « Glass and Faience at Amarna: Different Methods of both Supply for Production, and Subsequent Distribution », dans *The Social Context of Technological Change Egypt and the Near East, 1650-1550 BC*, Oxford, 2001, p.151-152.

<sup>174</sup> A. J. Shortland, *Vitreous Materials at Amarna...*, p.6; A. J. Shortland et M. S. Tite, « Raw Materials of Glass from Amarna and Implications for the Origins of Egyptian Glass », dans *Archaeometry*, 42(1), 2000, p.149.

<sup>175</sup> A. J. Shortland, P. T. Nicholson et C. M. Jackson, « Glass and Faience at Amarna... », p.151-152.

production était donc total, depuis l'extraction des matériaux jusqu'à la réception du produit fini et à sa consommation.

5. Emplacement des ateliers. En raison du contrôle étroit par le Palais et de la consommation restreinte, il est évident que le verre n'était pas produit en très grande quantité. C'est pourquoi lors de l'étude des ateliers dans la ville d'Amarna, un grand nombre d'ateliers de faïence ont été retrouvés, mais très peu ou même aucun de verre. En effet, Petrie, au début du siècle dernier, déclarait avoir retrouvé 3 ou 4 ateliers verriers, mais aucun de ceux-ci n'a été retrouvé par les archéologues modernes. Les chercheurs pensent néanmoins que le verre était fabriqué et transformé dans les ateliers de faïence, mais en très petites quantités<sup>176</sup>. Grâce aux lingots retrouvés dans l'épave égyptienne de Ulu Burun et aux vaisselles cylindriques de même dimensions retrouvées dans les ateliers amarniens, les auteurs ont réussi à démontrer que des lingots de verre étaient fabriqués dans la capitale, dans ces vases cylindriques<sup>177</sup>. Il est donc certain qu'un petit nombre d'ateliers fabriquait du verre et le transformait. Ainsi que mentionné plus haut, les objets finis étaient rendus au Palais, à l'exception des petits fragments, conservés par les artisans. Ces fragments étaient transformés en petits objets ou plus souvent en perles et étaient redistribués par l'artisan dans sa famille<sup>178</sup>. Il s'agit cependant ici d'infimes quantités. Ainsi, le verre était fabriqué non pas dans le palais, mais dans la capitale royale et fournissait le Palais en produits finis.

---

<sup>176</sup> A. J. Shortland et M. S. Tite, «Raw Materials of Glass from Amarna ...», p.141; A. J. Shortland, *Vitreous Materials at Amarna...*, p. 66 ; A. J. Shortland, P. T. Nicholson et C. M. Jackson, «Glass and Faïence at Amarna ...», p.150.

<sup>177</sup> T. Rehren, «Aspects of the Production of Cobalt-Blue Glass in Egypt», dans *Archaeometry*, 43, 2001, p.485; A. J. Shortland, P. T. Nicholson et C. M. Jackson, «Glass and Faïence at Amarna...», p.151-152.

<sup>178</sup> A. J. Shortland, P. T. Nicholson et C. M. Jackson, «Glass and Faïence at Amarna...», p.154.

6. Fonction. Le verre égyptien avait une distribution restreinte aux palais où il servait de récipients, de décoration et de tubes à khôl<sup>179</sup>. Le verre pouvait également être sculpté et dans ce cas, l'objet servait essentiellement de mobilier funéraire (oushebti, repose-tête, petite représentation divine)<sup>180</sup>. Le verre pouvait également servir d'incrustations pour le trône royal, pour les masques mortuaires et les figurines cultuelles<sup>181</sup>. Divers bijoux et ornements étaient également fabriqués dans cette matière<sup>182</sup>.

7. Destinataires. Sur le relief des campagnes de Thoutmosis III à Karnak, chaque fois que le verre est mentionné, il est suivi du cartouche, symbole royal. Comme aucun autre objet ou matériau sur le relief n'a droit à ce pictogramme, on considère qu'il s'agit de la preuve d'un intérêt royal. Ce relief, ainsi que d'autres, démontre qu'il s'agit d'un matériau de grande valeur et donc très en demande à la cour. Que le verre soit retrouvé presque exclusivement dans les palais démontre également qu'il est destiné au Palais et à ses habitants.

8. Exportations. Le verre égyptien était exporté car plusieurs lingots ont été retrouvés dans l'épave de Ulu Burun. Ces verres avaient une destination qui reste à ce jour inconnue. Sous forme de petits objets et de vases, le verre était également offert à l'élite des états vassaux de l'Égypte<sup>183</sup>.

---

<sup>179</sup> P. T. Nicholson, *Egyptian Faience and Glass*, Buckinghamshire, 1993, p.55-56.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.57

<sup>181</sup> *Ibid.*, p.59-60

<sup>182</sup> *Ibidem.*

<sup>183</sup> A. J. Shortland, *Vitreous Materials at Amarna...*, p.75-77.

9. Valeur de l'objet fini. Les exemples les plus anciens de verres sont des fragments de vases retrouvés dans la tombe de Thoutmosis I. Ces fragments proviennent des offrandes funéraires datant de la seconde inhumation de ce pharaon par Hatshepsout. Déjà, la vaisselle de verre faisait partie du matériel d'inhumation du pharaon. Considérant que le pharaon est rarement mis en tombe avec des objets de second ordre, il est possible d'affirmer que le verre possédait déjà une certaine valeur<sup>184</sup>. Les tombes royales postérieures à celles de Thoutmosis confirment cela. À titre d'exemple, la tombe de Toutankhamon comporte plusieurs objets de verre. De plus, les vaisselles retrouvées de cette matière dans les capitales Thèbes et Amarna n'ont été découvertes que dans les palais<sup>185</sup>.

10. Symbolisme et idéologie. Le verre égyptien ne semble rien symboliser de particulier et il ne véhicule aucune idéologie<sup>186</sup>.

11. Disparition lors d'un changement politique. Le verre ne disparaît pas lors du changement du Nouvel Empire à la Troisième Période intermédiaire. En effet, malgré les bouleversements politiques et les changements dynastiques, les pharaons se succèdent toujours sur le trône d'Égypte et apprécient toujours les objets en verre. Il ne s'agit pas ici d'un changement politique majeur. Cependant, le verre devient peu à peu commun avec le temps et quand l'Égypte est annexée à l'Empire romain, il n'est plus un objet palatial. Il ne

---

<sup>184</sup> A. J. Shortland, *Vitreous Materials at Amarna...*, p.4; P. T. Nicholson, *Egyptian Faience and Glass*, p.47.

<sup>185</sup> A. J. Shortland, P. T. Nicholson et C. M. Jackson, « Glass and Faience at Amarna... », p.152-153.

<sup>186</sup> Aucune des sources consultées n'indiquent l'existence d'un symbolisme pour ce matériau.

l'était d'ailleurs plus depuis la Basse Époque en raison des nouvelles techniques de fabrication qui en ont facilité la production et donc en ont diminué la valeur<sup>187</sup>.

Ainsi, le verre était fait à partir de matériaux de luxe, provenant des oasis égyptiens ainsi que de matériaux non luxueux, disponibles en quantité dans le pays et importés à la demande de Pharaon lui-même. La production était entièrement contrôlée par le Palais qui en assurait la distribution, mais les ateliers se situaient hors du complexe palatial, mais tout de même dans la capitale royale. Les consommateurs de ce type de produit sont essentiellement le palais royal et l'élite car il s'agit d'un produit de luxe, et les produits sont consommés sous forme de vaisselle, de statuettes en verre, de bijoux et d'objets funéraires. Le verre est exporté sous forme de lingots, mais il était aussi offert aux élites des états vassaux sous d'autres formes. Puisqu'il n'est pas un matériau symbolique, le verre ne disparaît pas lors d'un changement politique mais il devient commun avec l'utilisation des nouvelles techniques de formation du verre.

### Les pierres et métaux précieux en Mésopotamie

1. Contexte social. Mari est située dans le croissant fertile, en bordure de l'Euphrate, dans le territoire de la Syrie actuelle, non loin de l'Irak. Les archives retrouvées dans la ville (XVIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), capitale du royaume indépendant dans une Mésopotamie en conflit, sont une source impressionnante de tablettes en cunéiformes. Ces tablettes nous informent sur l'administration du royaume. À sa tête se trouve le roi, secondé d'un vizir qui s'occupe de l'économie dont toutes les transactions sont gardées sur tablettes, pour être

---

<sup>187</sup> J. D. Cooney, *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum, IV; Glass*, Londres, 1976, p.153.

archivées. Grâce à la découverte d'un grand nombre de ces textes, il est possible d'obtenir plusieurs informations sur l'industrie palatiale.

2. Type de matières premières. Les métaux tels que l'or, l'argent, l'étain et le cuivre possèdent une grande valeur pour les Mésopotamiens. Comme ces métaux possèdent déjà une valeur dès leur découverte, ils sont considérés comme luxueux. Le lapis-lazuli est une pierre semi-précieuse mais qui possédait une grande valeur. Cette matière, même brute, était luxueuse également.

3. Importation des matériaux. Les matières premières n'étaient pas importées par le Palais mais appropriées par lui ou achetées et ensuite fournies à l'artisan. Vu la position géographique de Mari, il était facile au Palais de s'approvisionner en métaux puisqu'elle prélevait une partie des objets et matériaux de commerce qui passaient sur son territoire par l'Euphrate vers la Syrie ou vers Babylone<sup>188</sup>. De plus, les textes font mention d'achat de métaux précieux (or, argent, étain), de lapis-lazuli et de laine<sup>189</sup>, mais rarement d'objets finis. Le lapis-lazuli était un matériau qui avait une valeur marchande extrêmement élevée. En effet, il ne s'en trouve que dans les hautes montagnes des régions d'Afghanistan<sup>190</sup>, à environ 2000 km de la grande ville la plus proche, dans l'Antiquité<sup>191</sup>. L'étain et le cuivre

---

<sup>188</sup> P. Garelli et A. Lemaire, *Le Proche-Orient asiatique*, vol. 2, Paris, 1974, p.260-261.

<sup>189</sup> H. Limet, *Archives royales de Mari XXV*, Paris, 1986, p.105.

<sup>190</sup> T. F. Potts, «Patterns of Trade in Third-Millennium BC Mesopotamia and Iran», dans *World Archaeology*, 24 (3), 1993, p.389-390; M. Casanova, «Le contrôle du lapis-lazuli en Orient: des origines au début du IIIe millénaire av. J.-C.», dans *Cahier des thèmes transversaux*, 4, 2002-2003, s.p.

<sup>191</sup> M. Casanova, *op. cit.*, s.p.

provenaient de l'est, le premier de l'Iran ou de l'Afghanistan et le second de l'Iran. L'or et l'argent provenaient de l'Iran, de l'Anatolie et des monts Taurus<sup>192</sup>.

4. Contrôle de la production. Selon les archives royales de Mari, les métaux et pierres précieuses nécessaires au travail d'un artisan étaient prélevés dans la réserve du palais<sup>193</sup>, réserve personnelle du roi sous la responsabilité d'un fonctionnaire. Ces matériaux, dont la quantité exacte était inscrite dans les archives, étaient remis à l'artisan en présence du roi, qui décidait à quoi ils serviraient. Une fois le travail achevé, le métal et la pierre non-utilisés devaient être rendus au Palais<sup>194</sup>. L'objet fini était remis en ce lieu également<sup>195</sup>. Tous les déplacements de matières précieuses étaient soigneusement enregistrés.

5. Emplacement des ateliers. Les ateliers n'étaient pas situés dans le palais mais dans la capitale. En effet, les vestiges archéologiques n'ont pas démontré la présence de nombreux ateliers dans le palais de Mari, cependant, ils étaient situés à proximité du palais, afin de mieux être supervisés<sup>196</sup>. Les artisans travaillaient pour le Palais qui contrôlait presque entièrement la production (à l'exception de l'extraction) et rémunérait l'artisan. Cette rémunération pouvait se faire sous forme de paiement en argent ou d'échange (travail en échange de « l'aliment », de « l'onguent » et du « vêtement »)<sup>197</sup>.

---

<sup>192</sup> T.F. Potts, *op.cit.*, p.391-392.

<sup>193</sup> H. Limet, *Archives royales de Mari XXV*, p.37.

<sup>194</sup> H. Limet, *Archives royales de Mari XXV*, p.145.

<sup>195</sup> H. Limet, *Archives royales de Mari XXV*, p.69-70.

<sup>196</sup> M. Casanova, *op. cit.*, s.p.

<sup>197</sup> J. Bottéro, *Archives royales de Mari 7*, Paris, 1957, p.326.

6. Fonction. Ainsi, les pierres semi-précieuses (lapis-lazuli et cornaline) étaient surtout utilisées pour la confection de parures de luxe et d'incrustations précieuses<sup>198</sup>. À titre d'exemple, l'étendard d'Ur (figure 25, p.126), est fait de nacre, de lapis-lazuli, d'ivoire, de cornaline et d'albâtre. Les métaux sont également travaillés pour confectionner diverses pièces d'ornementation ou des parures. À titres d'exemples, mentionnons le placage d'armes, la confection de colliers, le placage d'or du trône, des incrustations pour le char royal, ...

7. Destinataire. Il est donc possible, grâce à la découverte d'un grand nombre de ces textes, d'affirmer que certains objets étaient fabriqués par des artisans du palais, pour les hauts dignitaires. Les objets produits exclusivement à partir de métaux précieux pouvaient être destinés également aux souverains extérieurs ou aux membres de la suite royale<sup>199</sup>. En effet, les archives royales de Mari font mention de la production d'un collier destiné à une dame de la cour<sup>200</sup>. De plus, P. Garelli nous informe qu'aucun objet fabriqué par les artisans palatiaux ne parvenait dans les villages, à l'exception des outils nécessaires à l'agriculture<sup>201</sup>.

8. Exportations. Les métaux précieux ainsi que le lapis-lazuli pouvaient être offerts mais pas échangés sous la forme d'objets finis. Les objets faits à partir de ces matières étaient offerts à des divinités ou à des princes des régions voisines<sup>202</sup>.

---

<sup>198</sup> M. Casanova, *op. cit.*, 4, 2002-2003, s.p.

<sup>199</sup> H. Limet, *Archives royales de Mari XXV*, p.37; 159.

<sup>200</sup> H. Limet, *Archives royales de Mari XXV*, p.111.

<sup>201</sup> P. Garelli et A. Lemaire, *op.cit.*, p.260-261.

<sup>202</sup> M. Casanova, *op. cit.*, s.p.

9. Valeur de l'objet fini. L'objet fini fait à partir de matières précieuses est considéré comme luxueux en raison de la valeur des matériaux bruts, du travail de l'artisan, de la spécialisation et du patron de l'artisan. L'idéologie et le symbolisme des matériaux utilisés augmentent également le prestige de l'objet. Ainsi, il ne s'agit pas tant d'un objet en particulier mais de matériaux qui étaient considérés comme palatiaux.

10. Idéologie et symbolisme. Le lapis-lazuli possédait une grande valeur symbolique qui en réservait l'usage à certains<sup>203</sup>. Cette pierre était le symbole de la vie humaine et surnaturelle ainsi que de la puissance des dieux. Elle servait également de protection lors du passage du monde des vivants à celui des morts. En raison de ce symbolisme marqué, elle ne pouvait appartenir qu'aux rois et princes ou aux dieux. C'est pourquoi cette pierre pouvait être retrouvée sous forme d'incrustations sur les statues de divinités. Les métaux précieux, quant à eux, ne sont pas symboliques, mais servaient à la fabrication d'objets de prestige et par là, devenaient en quelque sorte idéologiques.

11. Disparition lors d'un changement politique. Dès la chute et l'annexion de Mari par Hammurabi<sup>204</sup>, la situation politique change et les métaux précieux ainsi que le lapis-lazuli ne parviennent plus dans la ville. Il ne s'agit pas ici d'une perte de l'utilisation des matériaux, mais de l'importance de la ville. Elle n'a plus de souverain à sa tête et elle n'a plus la capacité de production qu'elle avait autrefois. Le goût pour les métaux précieux et les objets de ces matières persiste cependant dans le reste de la Mésopotamie<sup>205</sup>.

---

<sup>203</sup> M. Casanova, *op. cit.*, s.p.

<sup>204</sup> A. Parrot, *Mari, Capitale Fabuleuse*, Paris, 1974, p.145.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

Ainsi, les métaux précieux (or, argent, étain et cuivre) ainsi que le lapis-lazuli sont des matériaux servant à la confection d'objets palatiaux. Si l'extraction des matières premières et parfois leur transport ne sont pas contrôlés par le Palais, c'est ce dernier qui se charge de les acheter ou de les confisquer aux commerçants. Le reste de la production est contrôlée par le Palais. Les matières premières appartiennent au roi et sont remises aux artisans afin qu'ils en fassent un objet choisi par le souverain. Le produit fini revient à son propriétaire qui rémunère l'artisan. L'objet peut être ensuite offert à des membres importants de la cour ou à un souverain d'une région voisine. Si les métaux précieux sont prestigieux, ils ne possèdent aucune valeur symbolique, contrairement au lapis-lazuli.

## Chapitre 4. Amérique du Sud

### La poterie maya

1. Contexte social. Les Mayas sont un peuple qui vivait au sud du Mexique actuel. Ils possédaient une écriture, une architecture et une hiérarchie sociale marquée. Comme la plupart des peuples anciens, les Mayas fabriquaient de la poterie. La poterie maya est une poterie polychrome qui, pendant la période classique ancienne, était distribuée et fabriquée partout dans l'Empire. Une série de transformations a ensuite modifié la vision de la céramique polychrome, et de populaire, elle est devenue palatiale. Cette céramique, appelée « Elite Pottery » ou « Royal Ceramics » (figure 26, p.127), est fortement appréciée par la classe dirigeante, majoritairement composée de nobles de rang héréditaire<sup>206</sup>, dès la période Classique récente (550-850 après J.-C.)<sup>207</sup>. Ces vases polychromes étaient ornés de hiéroglyphes et de scènes figurées. Les sujets évoqués sont surtout liés à la cosmogonie et représentent les cieux et la création du monde selon la mythologie maya, mais ils pouvaient également évoquer des scènes de sacrifices, de rituels, de banquets et de guerre. Les formes produites sont multiples mais les assiettes (à trois pieds et sans pied) étaient parmi les plus populaires. En effet, leurs formes circulaires permettaient une représentation du cosmos et une maximisation de l'espace. L'arche du ciel, l'arche du monde souterrain, les monstres

---

<sup>206</sup> T. Inomata, « The Power and Ideology of Artistic Creation: Elite Craft Specialists in Classic Maya Society », dans *Current Anthropology*, 42(3), p.323.

<sup>207</sup> D. Reents-Budet, « Elite Maya Pottery and Artisans as Social Indicators », dans *Craft and social identity*, Arlington, 1998, p. 72.

célestes étaient représentés sur la surface intérieure de l'assiette et l'extérieur représentait les eaux primordiales<sup>208</sup>.

2. Type de matières premières. De petites argilières ont été retrouvées à proximité d'ateliers de potiers. Ceci démontre que l'argile était disponible dans les régions de production de poterie<sup>209</sup>. Ainsi, comme pour la céramique de Camarès, l'«Elite Pottery» est fabriquée à partir d'argile, matériau disponible en grande quantité sur le territoire maya. Le matériau n'a donc pas une grande valeur avant sa transformation en objet palatial.

3. Importation des matériaux. Puisque l'argile était disponible à proximité des grandes villes, il est sensé de penser qu'elle était prélevée et transportée aux ateliers palatiaux. Une grande argilière, sous forme de mine, a également été retrouvée à Yo'K'at, dans le Yucatàn<sup>210</sup>. Elle aurait été exploitée dès l'Antiquité et aurait eu une distribution restreinte à la région. Cependant, d'autres argilières de cette importance ont été retrouvées sur le territoire maya<sup>211</sup>. Il est donc certain qu'il ne fallait pas aller très loin dans les terres pour trouver de l'argile. Les auteurs ne parlent pas de l'extraction ni du transport de l'argile, il est donc difficile d'établir des faits à ce sujet. Il est cependant possible de croire que si ces céramiques étaient fabriquées par des artisans ne travaillant que pour l'élite dirigeante, cette dernière a dû avoir des employés chargés de transporter l'argile aux potiers. Ceux-ci pouvaient donc se consacrer uniquement à la production en grand nombre

---

<sup>208</sup> D. Reents-Budet, « Elite Maya Pottery... », p.77-84.

<sup>209</sup> D. E. Arnold et B. F. Bohor, «An Ancient Clay Mine at YO'K'AT, Yucatan», dans *American Antiquity*, 42(4), 1977, p. 581.

<sup>210</sup> D. E. Arnold et B. F. Bohor, *op. cit.*, p. 578.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 581.

d'objets finis et, dans le cas des artisans de rangs élevés (voir ci-dessous), ils devaient veiller à être approvisionnés pour ne pas se déplacer eux-mêmes.

4. Contrôle de la production. Cette poterie polychrome est fabriquée dans les ateliers dont les artisans sont employés par l'élite. Il est cependant aussi possible de croire que cette vaisselle était produite par l'élite elle-même. En effet, T. Inomata<sup>212</sup> croit que les objets les plus raffinés étaient produits par l'élite politique et les membres de la cour. La production est donc entièrement contrôlée depuis le transport des matériaux à la production des vases car ces derniers étaient fabriqués par l'élite elle-même.

5. Emplacement des ateliers. Les ateliers étaient souvent rattachés à la résidence de l'élite, ainsi, à Buenavisata autant qu'à Aguateca, les ateliers produisant la « Elite Pottery » étaient situés à l'intérieur du palais et des résidences de l'élite<sup>213</sup>. Ces céramiques, une fois produites, étaient rendues au Palais ou à l'élite dirigeante (dans le cas où l'artisan n'était pas noble).

6. Fonction. Ces poteries servaient de vaisselle de table de prestige qui était utilisée surtout lors de rituels privés ou publics offerts par l'élite dirigeante. Elles permettaient ainsi de rehausser le prestige de l'élite en l'étalant sous les yeux des individus conviés aux banquets<sup>214</sup>. Des personnages connus pouvaient également être peints sur le vase. En effet, il était de bon ton que, parmi les scènes figurées, l'artisan, son patron ou le propriétaire du

---

<sup>212</sup> T. Inomata, *op.cit.*, p. 321.

<sup>213</sup> T. Inomata, *op. cit.*, p.326; D. Reents-Budet, « Elite Maya Pottery... », p. 84.

<sup>214</sup> D. Reents-Budet, « Elite Maya Pottery... », p.72.

vase soit représenté participant à événement social ou politique<sup>215</sup>. Cette représentation rehaussait encore le prestige de l'individu évoqué car il pouvait ensuite être reconnu lorsque l'objet serait exhibé. Ces céramiques pouvaient également faire office de présent. Les échanges de présents étaient très fréquents car le Classique récent est reconnu comme une période où beaucoup de relations, de patronages et d'alliances se concluaient parmi l'élite dirigeante<sup>216</sup>.

7. Destinataire. Comme indiqué plus haut, cette céramique était surtout destinée à l'élite politique. La fonction de ces objets renforce cette affirmation. De plus, la valeur des objets finis ainsi que le symbolisme et l'iconographie rattachés aux céramiques polychromes démontrent bien qu'elles ne peuvent appartenir qu'aux habitants des palais et des grandes résidences des hauts dignitaires.

8. Exportation. Cette céramique n'était pas exportée à l'extérieur du territoire maya. À l'interne, cependant, des échanges et présents entre familles dirigeantes étaient courants<sup>217</sup>.

9. Valeur de l'objet fini. L'objet fini, contrairement au matériau ayant servi à le fabriquer, possède une grande valeur. Il s'agit d'un objet de luxe. Le fait que l'objet ait été conçu par un membre de la cour rehausse encore la valeur de l'objet. Comme cette céramique est polychrome et que son iconographie est idéologique, cela en augmente aussi la valeur. Le statut des destinataires confirme ces affirmations.

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.73; 76.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>217</sup> *Ibidem.*

10. Symbolisme et idéologie. Cette poterie est considérée comme un symbole de prestige puisqu'elle est techniquement sophistiquée, qu'elle comporte un style pictural très distinctif et qu'elle représente des signes hiéroglyphiques ainsi que, souvent, la représentation du propriétaire de l'objet ou du commanditaire<sup>218</sup>. De plus, comme indiqué au point 4 précédent, les objets les plus raffinés étaient produits par l'élite politique. En effet, puisque l'artisan est vu comme refaisant symboliquement les actions du dieu créateur créant le monde et les hommes, il possède un certain pouvoir surnaturel<sup>219</sup>. Ce pouvoir est additionné de savoir ésotérique (hiéroglyphes, calendrier, rituels, religion et histoire) qui se traduit dans l'art et qui rehausse le prestige de l'individu. Ces connaissances ésotériques requièrent un long apprentissage qui était réservé à certains nobles et les distinguaient de la population. Ce savoir constituait un autre moyen d'accéder au pouvoir et d'acquérir du prestige pour les individus qui ne sont pas les héritiers directs de l'élite dirigeante<sup>220</sup>. L'utilisation de ce savoir associé à l'acte de création permettaient aux artisans parmi l'élite d'être valorisés, et cette valeur augmente avec les décors et motifs appliqués sur le vase.

11. Disparition lors d'un changement politique. Dès la chute des cités-états maya, l'« Elite Pottery » n'est plus produite. Cette céramique, étant liée au symbolisme et à l'institution politique, disparaît en même temps que les artisans qui la produisaient<sup>221</sup>.

Ainsi, le style « Elite Pottery » est une céramique polychrome représentant des hiéroglyphes et des personnages, souvent liés à la cosmologie et qui était destinée à l'élite

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 74-77.

<sup>219</sup> T. Inomata, *op. cit.*, p.324.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p.332.

<sup>221</sup> D. Reents-Budet, *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Late Classical Period*, Durham, 1994, p.210.

dirigeante. Ces individus exhibaient ces poteries lors de banquets privés ou publics, ce qui rehaussait leur prestige et légitimait en quelque sorte leur pouvoir politique. Si l'argile n'était pas une matière première de luxe, le produit fini l'était car l'artisan était vu comme refaisant la création, ce qui rehaussait la valeur de l'objet. Ces artisans spécialisés étaient employés par le Palais et l'élite afin qu'ils travaillaient exclusivement à la confection de cette vaisselle. Il est également possible que ce soit des membres de l'élite elle-même qui aient produit ces céramiques, ce qui en augmente la valeur.

### Les tissus incas

1. Contexte social. Les Incas ne possédaient apparemment pas d'écriture, ce qui n'empêche pas de les considérer dans ce travail. En effet, la structure sociale et les technologies utilisées par ce peuple en font un exemple tout à fait acceptable. Ils possédaient d'ailleurs une économie dans laquelle les tissus prenaient une place majeure. En effet, les tissus étaient prélevés en guise de taxe. Les femmes préparaient donc la laine de lama et le coton et les tissaient afin de les transformer en vêtements. Ainsi, outre les vêtements nécessaires pour leurs familles, les femmes de la population devaient tisser des linges qui seraient redistribués aux soldats par l'État<sup>222</sup>. Ce fonctionnement différait cependant pour la famille royale qui était approvisionnée par le Palais. En effet, cette élite dirigeante devait se démarquer de la population par de somptueux vêtements et atours.

---

<sup>222</sup> C. L. Costin, « Housewives, Chosen Women, Skilled Men: Cloth Production and Social Identity in the Late Prehispanic Andes », dans *Craft and social identity*, Arlington, 1998, p.129.

2. Type de matières premières. Il y a principalement deux types de vêtements, le *awasqa* et le *qompi*. Le premier est constitué de coton ou de laine de lama monochrome tissé grossièrement. Le *qompi* (figure 27, p.127) est de meilleure qualité, tissé plus finement, multicolore, agrémenté de coquillages et les motifs sont très sophistiqués. Certains pouvaient également être monochromes et couverts entièrement de petits disques de métal<sup>223</sup>. Les matières premières servant à confectionner ces deux types de vêtements n'ont pas une grande valeur, mais la laine et le coton utilisés dans la confection des *qompi* étaient sélectionnés avec soin. Les pigments servant à la coloration provenaient d'herbes et plantes disponibles partout sur le territoire inca<sup>224</sup>.

3. Importation des matériaux. Les matériaux n'étaient pas importés puisqu'ils étaient disponibles à proximité des ateliers mais transportés par le Palais. Pour la confection des *qompi*, vêtements palatiaux, la laine et le coton étaient sélectionnés puis apportés à l'*aqllawasi*<sup>225</sup> pour d'y être transformés<sup>226</sup>.

4. Contrôle de la production. Le coton et la laine étaient transportés aux ateliers palatiaux où ces matières étaient nettoyées et traitées. Elles étaient ensuite teintées puis tissées<sup>227</sup>. Tout cela était effectué par des artisans sous la direction d'un membre de la cour impériale<sup>228</sup>. Les vêtements, une fois finis, étaient distribués par le Palais. La production

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p.124-125.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p.124-125.

<sup>225</sup> Ce terme sera expliqué au point 5 suivant.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p.125.

<sup>227</sup> *Ibidem.*

<sup>228</sup> *Ibid.*, p.134-135.

était donc contrôlée et surveillée dès l'arrivée des matières premières jusqu'au tissage. Par la suite, le Palais se chargeait de la distribution des *qompi*.

5. Emplacement des ateliers. Le *qompi* était tissé par des femmes dans le palais royal<sup>229</sup>. Ces femmes étaient en fait des esclaves, choisies très jeunes, provenant des diverses régions de l'Empire inca. Parmi le lot initial d'esclaves, certaines étaient sacrifiées, d'autres étaient offertes à des membres de l'élite comme épouses ou concubines et les autres devaient apprendre comment tisser les *qompi*. De longues années devaient être nécessaires pour d'acquérir ces connaissances. Ces femmes, appelées *aqllakuna*, étaient considérées symboliquement comme les filles du Soleil ou les sœurs de l'Empereur, leur donnant ainsi un statut important parmi l'élite, mais un statut qui demeure virtuel. En effet, les *aqllakuna* étaient séquestrées dans quelques pièces du palais (*l'aqllawasi*) et étaient sous la surveillance de la sœur de l'empereur ou d'une femme de la famille royale. Elles devaient rester vierges toute leur vie, sous peine de mort. Elles demeuraient ainsi en réalité des esclaves tisserandes. Les femmes de la population victimes de crimes sexuels étaient aussi envoyées à *l'aqllawasi* pour y servir de domestiques.

6. Fonction. En ce qui concerne le *'awasqa*, il servait principalement de vêtement quotidien pour la populace et les soldats. Le *qompi* permettait à l'élite seule de se vêtir<sup>230</sup>.

7. Destinataire. Le *qompi* est destiné uniquement à l'élite, mais il existe des variantes afin de distinguer les classes sociales existantes dans cette strate de la société. Les

---

<sup>229</sup> *Ibidem.*

<sup>230</sup> *Ibid.*, p.126-128.

motifs (*t'aqapu*) tissés sur le *qompi* différaient selon les destinataires et il ne fallait pas qu'un individu puisse passer pour plus influent qu'il ne l'était en arborant des vêtements plus raffinés. Les motifs permettaient de distinguer les membres d'une même classe sociale selon leur importance car le vêtement était un signe visuel servant à différencier les membres d'une même population. Ainsi, le gouverneur d'une petite province ne portait pas un *qompi* aux motifs identiques à ceux d'un membre de la cour impériale. Lors d'un changement de statut, de nouveaux vêtements correspondant à la nouvelle identité sociale étaient offerts à l'individu. Les *qompi* étaient généralement ornés d'un ou deux motifs alternés disposés en une bande horizontale à la taille ou recouvrant entièrement l'étoffe. Il est également possible de penser que plus le nombre de *t'aqapu* différents sur un *qompi* est grand, plus le personnage qui le porte est important<sup>231</sup>.

8. Exportation. Ces vêtements n'étaient pas exportés à l'extérieur de l'Empire car seuls les Incas avaient le droit d'en porter. Puisque le seul centre de production était le palais, les *qompi* étaient transportés sur de longues distances pour parvenir à leurs nouveaux propriétaires.

9. Valeur de l'objet fini. Le *qompi*, vêtement somptueux et raffiné, est considéré comme un objet de grande valeur chez les Incas car il marque les différentes classes sociales mais aussi car il est produit au palais. Le fait qu'il soit produit par les « filles du Soleil » et qu'il ait théoriquement appartenu en premier lieu à l'empereur augmente cette valeur. De plus, il fallait la permission de l'empereur pour le porter<sup>232</sup>.

---

<sup>231</sup> *Ibidem.*

<sup>232</sup> *Ibid.*, p.133.

10. Idéologie et symbolisme. La séquestration des *aqllakuna* était due à leurs connaissances sophistiquées du tissage des motifs qui ne devaient pas être révélées<sup>233</sup> au monde extérieur, puisque certains pourraient tenter de tirer profit de ce savoir. Ainsi, l'Inca revêtait des *qompi* très somptueux, recouverts d'un grand nombre de *t'aqapu* différents, qui ne pouvaient être copiés car personne n'avait le droit de porter les mêmes motifs que l'empereur<sup>234</sup>. Certains chercheurs croient que les motifs sont des symboles pouvant être lus comme un texte, ainsi ils pourraient être interprétés « as syllabary, as heraldic, as calendrical, as indicators of ethnicity and origins and as pictographic<sup>235</sup>. » Il est même proposé que les motifs présents sur le *qompi* de l'Inca pourraient représenter les lieux et populations conquises et à conquérir<sup>236</sup>.

11. Disparition lors d'un changement politique. Lors de la chute de l'Empire inca, les *qompi* disparaissent. Le type de vêtement demeure utilisé mais la méthode de tissage des *t'aqapu*, en raison de la préservation du secret, est perdue.

Ainsi, les *qompi*, industrie palatiale, sont fabriqués à partir de matières premières qui ne sont pas luxueuses mais tout de même sélectionnées avec soin. Ces matières sont apportées au palais royal afin que les *aqllakuna*, des femmes séquestrées, tissent et produisent des vêtements. Les *aqllakuna* sont séquestrées dans l'*aqllawasi* afin qu'elles ne puissent pas divulguer les techniques de tissages des motifs sophistiqués, les *t'aqapu*. Ces vêtements sont ensuite distribués par le Palais sous forme de cadeaux aux membres de la

---

<sup>233</sup> *Ibidem.*

<sup>234</sup> R. L. Burger et L. Salazar, *Machu Picchu: Unveiling the Mystery of the Incas*, New Haven, 2004, p. 181.

<sup>235</sup> C. L. Costin, *op.cit.*, p.127.

<sup>236</sup> *Ibidem.*

noblesse et à l'élite provinciale afin que ces individus se démarquent du reste de la population. Puisque les matières premières ont plus ou moins de valeur, que le temps investi dans la confection de ces tissus est considérable, que les motifs ont une valeur symbolique, que les artisanes sont considérées comme les sœurs de l'empereur et ont donc un statut virtuellement important et que le distributeur est l'empereur, il est possible d'affirmer que le vêtement, produit fini, a de la valeur et rehausse le prestige de son possesseur en affichant clairement son statut social et son importance.

## Chapitre 5. Chine: Les bronzes zhou

1. Contexte social. La civilisation shang est considérée non pas comme un État ou un royaume, mais comme une chefferie complexe. Les objets de bronze y étaient l'apanage des chefs et étaient considérés comme luxueux, mais rituels. Les bronziers shang possédaient une maîtrise et une excellente technique du travail du bronze qui fut reprise par leurs successeurs, les Zhou (Chou). Cette dynastie royale (1122-256 avant J.-C.<sup>237</sup>) est en quelque sorte le prolongement des Shang, du moins en ce qui concerne le bronze. Après la conquête des Shang par les Zhou, les artisans shang furent emmenés vers les grands centres de l'État zhou afin d'y pratiquer leur travail<sup>238</sup>.

Les vases en bronze (figure 28, p.127) sont couverts de motifs, comme si les Zhou avaient une horreur du vide. Sur les vaisselles rituelles, la représentation d'animaux est dominante. L'animal est entouré de motifs servant à distraire l'œil. L'oiseau est un animal très représenté ainsi que le dragon, parfois enroulé sur lui-même, en médaillon. La représentation principale peut être bordée de motifs d'ailes, de trompes d'éléphants, de queues en spirales, de divers motifs animaux<sup>239</sup>. Les autres motifs sont abstraits et peuvent être composés des séries de vagues ou de sillons. Les inscriptions sont également courantes. Une partie des vases rituels sont sur pied, mais ils peuvent également être placés sur une

---

<sup>237</sup> Les Zhou occidentaux (*Eastern Chou*) ont régné de 1122 à 791 avant J.-C. et les Zhou orientaux (*Western Chou*) de 770 à 256 avant J.-C.

<sup>238</sup> C.-Y. Hsu et K. M. Linduff, *Western Chou Civilisation*, New Haven et New York, 1988, p.311.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 327-330.

base décorée. Dans ce dernier cas, le vase sera plus petit et la forme plus ramassée alors que les vases sur pied sont plus allongés et généralement plus grands<sup>240</sup>.

2. Type de matières premières. Le bronze est fait de deux matières premières, le cuivre et l'étain. Ces minerais possèdent une grande valeur à l'état brut. En effet, lors des changements de capitale, la recherche et la protection des mines peuvent avoir joué un rôle déterminant dans le choix du nouvel emplacement<sup>241</sup>.

3. Importation des matériaux. Il suffisait donc pour produire le bronze d'avoir accès au cuivre et à l'étain. La première étape de la chaîne opératoire des bronzes consiste à trouver le minerai et à l'extraire. Les mines contenant ces minerais sont nombreuses en Chine et certaines d'entre elles ont été exploitées pendant la civilisation zhou. En effet, une mine de cuivre située à plus de cinquante mètres sous la surface a été retrouvée à T'ung-lü-shan, dans la province d'Hupei, et avait été exploitée dès cette époque<sup>242</sup>. Une fois le minerai extrait, il était fondu et transformé en lingots à la mine afin de faciliter son transport.

4. Contrôle de la production. Dans les fonderies, l'artisan fabriquait un modèle en argile qui était ensuite cuit. Une fois la cuisson effectuée, un enduit était appliqué sur le modèle afin que l'argile de 1,5 cm d'épaisseur appliquée sur le modèle n'y colle pas. Le moule, divisé en plusieurs pièces, était ensuite cuit. Le modèle de départ était par la suite

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p.330-333.

<sup>241</sup> K.C. Chang, *Art, Myth and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China*, Cambridge et Londres, 1983, p.104.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p.103.

gratté. Cette épaisseur retirée devait être la même (ou à peine plus) que celle voulue pour les parois de l'objet de bronze. Le moule était ensuite replacé autour du modèle, devenu en quelque sorte un noyau, et le tout était placé à l'envers et bien attaché ensemble afin que rien ne bouge. Tout cela était certainement chauffé afin que le bronze ne se solidifie pas au contact de la céramique et le métal était coulé entre le noyau et le moule<sup>243</sup>. Ces vases et objets divers étaient faits en grande quantité, ce qui devait être dispendieux. De plus, comme un vase était très long à produire, le nombre d'artisans travaillant à la confection devait être également important. Cette production nécessitait donc un contrôle des ressources minières et des ressources humaines<sup>244</sup>.

5. Emplacement des ateliers. Dans les domaines royaux zhou, les artisans shang travaillaient à la manufacture de vaisselle en bronze pour la cour. Ces artisans continuaient à produire des vases typiquement shang<sup>245</sup>. Cette adoption des formes et motifs shang par la civilisation zhou servait à l'assimilation de la noblesse shang, habituée à posséder des bronzes, et à l'acceptation de la domination. Cette noblesse shang était gardée à la cour pour y être surveillée, parfois envoyée dans des provinces vassales, mais toujours sous surveillance de dignitaires zhou<sup>246</sup>. Des industries non-palatiales du travail du bronze pouvaient être situées dans les provinces, et servaient strictement, au début de la civilisation zhou, à la production d'armes et d'outils agricoles<sup>247</sup>.

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>245</sup> C.-Y. Hsu et K. M. Linduff, *op. cit.*, p.311.

<sup>246</sup> *Ibidem.*

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.315.

6. Fonction. Les formes des bronzes zhou sont multiples et il y a différentes catégories de vaisselle rituelle. Ces catégories comprennent des types variés de vases, chacun portant un nom différent. La vaisselle de table (*food vessel*) en comprend douze types, celle pour le vin (*wine vessel*) comprend 22 types, celle pour l'eau (*water vessel*) quinze et les instruments de musique, huit types<sup>248</sup>. La forme la plus importante demeure cependant le « *ting*-tripod ».

7. Destinataire. Au début de la période des Zhou occidentaux, la vaisselle cultuelle en bronze est produite pour le roi, ses maîtresses<sup>249</sup> et l'élite dirigeante. Il s'agit d'un véritable monopole<sup>250</sup>. Ainsi, la plupart des objets en bronze des époques shang et zhou proviennent des tombes d'aristocrates. Ces tombes sont riches en objets en bronze et autres objets luxueux. À titre d'exemple, la tombe d'un prince d'une province vassale renfermait plus de 400 objets en bronze, dont 200 étaient de la vaisselle rituelle<sup>251</sup>. De plus, en raison du coût de production, ces objets n'étaient disponibles que pour les gens possédant un grand pouvoir politique<sup>252</sup>.

8. Exportation. Dès le milieu de la période zhou, les vases de bronze sont commercés en Chine et à l'extérieur également. Il n'est cependant pas spécifié dans les ouvrages vers où ils sont exportés<sup>253</sup>.

---

<sup>248</sup> K.C. Chang, *op.cit.*, p.101.

<sup>249</sup> L. Xueqin, *Eastern Zhou and Quin Civilisations*, New Haven et Londres, 1985, p. 267.

<sup>250</sup> C.-Y. Hsu et K. M. Linduff, *op. cit.*, p.311.

<sup>251</sup> K.C. Chang, *op. cit.*, p. 97.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p.316-317.

9. Valeur du produit fini. Au début de la période, ces vases possèdent une grande valeur matérielle et symbolique. Cette valeur diminue dès le milieu de la période et s'amenuise considérablement vers la fin de la période. À ce moment, le produit n'a plus aucune valeur symbolique, mais uniquement commerciale<sup>254</sup>.

10. Symbolisme et idéologie. Le tripode *ting* est le symbole de l'État et il arborait l'image des animaux de toutes les régions sous domination Zhou. Ce vase symbolique était rempli de métal provenant également de toutes les régions. Ceci signifiait que le roi avait accès aux métaux, les possédait ainsi que les moyens d'approvisionnement et de transport de ces ressources métallurgiques<sup>255</sup>. L'histoire du *chiu ting* mentionne le transfert du pouvoir des Shang aux Zhou et évoque neuf tripodes *ting*, intermédiaires de cette passation de pouvoir. Ainsi, la possession de vaisselle en bronze sacrée justifie le pouvoir d'un roi ou d'une dynastie sur une région. Le chiffre 9 indiqué dans le *Chiu ting* est le symbole de la multitude<sup>256</sup>. C'est pour cette raison que dans les tombes d'aristocrates, il est commun de retrouver de nombreux objets en bronze. Seuls les riches peuvent se permettre de posséder et d'exhiber à la vue de tous, puis dans leur tombe, un nombre surprenant de ces objets. La possession de bronze légitimait donc le pouvoir d'un aristocrate et plus il en possédait, plus son pouvoir devait être grand. Dans *Tso Chuan*, il est écrit que lorsque des faibles sont conquis, il est d'usage de commander un vase rituel en bronze avec une inscription qui ferait part des actes, qui mentionnerait les noms des vainqueurs et qui condamnerait les vaincus (« ceux sans rituels »). Ces vases étaient donc clairement des symboles de richesse

---

<sup>254</sup> *Ibidem*; voir la raison du déclin au point 11 suivant.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p.96-97.

et de gloire car ils étaient faits pour l'«aura» qu'ils donnaient aux vainqueurs et aux dirigeants<sup>257</sup>.

Ces bronzes n'étaient cependant pas seulement des vases symbolisant le pouvoir et la richesse : ils permettaient aux vainqueurs de commémorer leurs exploits et prouesses militaires afin de le prouver à leurs descendants, ils étaient également sacrés et avaient une fonction rituelle. Ces vases luxueux servaient à la communication avec les esprits ancestraux. Cette communication spirituelle était essentielle dans l'art de gouverner et dépendait des vases *chiu ting*. Leur possession était donc vitale pour le roi afin de s'assurer un accès au savoir ancestral. «The *chiu ting*, therefore, as a symbol of ritual, was a symbol of rule»<sup>258</sup> affirme K. C. Chang.

11. Disparition lors d'un changement politique. Vers le milieu de la période zhou, la production de bronze augmente considérablement et les objets se standardisent : les formes sont faites à partir d'un même moule et les décorations, faites séparément, sont ajoutées ensuite. La vaisselle sacrée est ensuite échangée et on assiste à une détérioration graduelle du caractère sacré des objets. La cour royale a cependant conservé ses ateliers mais les vases royaux offerts aux dignitaires provinciaux sont immédiatement copiés<sup>259</sup>. Ainsi, de vases sacrés, élaborés et finement travaillés destinés à la famille royale et aux aristocrates de haut rang, les bronzes sont devenus standardisés, échangés et disponibles aux élites provinciales.

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>259</sup> C.-Y. Hsu et K. M. Linduff, *op. cit.*, p.316-317.

Au début de la civilisation zhou, les *chiu ting* sont des objets de luxe. Transporté par des employés du palais, car le minerai appartenait au roi et lui seul avait les ressources suffisantes pour supporter la production de bronzes, le métal était fondu dans des moules. Les fonderies n'étaient pas installées dans le palais mais bien sur un domaine palatial dans la capitale ou dans les villes palatiales, afin de toujours pouvoir fournir le palais. De plus, lors des changements de capitales, le rapprochement des mines était un facteur important<sup>260</sup>. La production était donc entièrement contrôlée par le Palais qui approvisionnait les membres de la cour en produits finis. Les objets en bronze, le plus souvent de la vaisselle rituelle, étaient considérés comme des symboles de richesse et de pouvoir. Les *chiu ting* servaient également au roi à communiquer avec les esprits ancestraux. Au fur et à mesure que les rois zhou se sont succédés, le symbolisme et les fonctions des bronzes se sont perdus et sont devenus accessibles à un grand nombre d'individus. Dès les premières années de la dynastie des Han (206 avant J.-C. – 220 après J.-C.), les bronzes ne sont plus des objets rituels. Ils sont toujours produits par le Palais pour la cour mais ne sont plus que des objets de luxe à collectionner et à exposer.

---

<sup>260</sup> *Ibidem.*

## Chapitre 6. Récapitulatif

Il est donc possible, en comparant les objets palatiaux des diverses civilisations, d'établir un certain nombre de critères que doivent remplir ces articles pour être classifiés comme étant palatiaux.

1. Contexte social. Les six civilisations remplissent les conditions, car elles sont toutes constituées d'une cité-État (territoire circonscrit, comprenant des petits villages, contrôlé par une ville), d'un royaume (région comprenant plusieurs villes, qui est dirigée par un roi) ou d'un empire (réunion de divers royaumes par la conquête militaire, gouverné par un empereur) dirigé par une personne ou un groupe de personnes. Certaines de ces sociétés complexes sont considérées comme historiques car elles possèdent une écriture, une hiérarchie sociale marquée et une technologie avancée (travail des métaux, céramique, irrigation). La Crête possède une écriture, d'abord hiéroglyphique, puis le linéaire A. Elle possède une technologie avancée, soit le travail des métaux et la céramique, et possède une hiérarchie sociale qui est visible par la présence de palais. Les Égyptiens possèdent une écriture hiéroglyphique, une technologie très avancée et une hiérarchie sociale bien visible par la présence d'un Pharaon. Celui-ci est le chef du royaume et est assisté dans sa tâche par des fonctionnaires (vizir, scribes,...) de rangs inférieurs. La Mésopotamie possède une écriture cunéiforme, une technologie avancée telle que l'irrigation et le travail des métaux. Le royaume de Mari est gouverné par un souverain. Les Mayas s'organisent en cités-États possédant une écriture, une technologie et une hiérarchie sociale. Les cités dépendent chacune d'un palais. Les Incas ne se situent pas dans la période historique proprement dite

car ils ne possèdent pas d'écriture, mais ils possèdent une hiérarchie sociale marquée, une technologie et une culture suffisamment avancée pour produire des objets palatiaux. La Chine des Zhou est un empire possédant tous les éléments nécessaires pour caractériser une société complexe.

2. Type de matériaux. Les matières premières peuvent être de luxe ou pas, ceci ne semble pas avoir d'importance. En effet, il n'y a que le cuivre et l'étain chinois ainsi que le lapis-lazuli et les métaux précieux en Mésopotamie qui soient luxueux. L'argile crétoise, le sable et le natron égyptien, l'argile maya et la laine inca ne sont pas des matériaux possédant une grande valeur à l'état brut. Ce critère n'est donc pas essentiel mais secondaire dans la caractérisation d'un objet palatial.

3. Importation des matériaux. Les matières premières doivent être importées ou transportées par le Palais vers les ateliers. En effet, dans tous les cas le Palais s'occupe de l'approvisionnement en matières premières, que ce soit par voie commerciale ou par le fait qu'il se charge de l'extraction des matériaux. Il n'y a que Mari et l'Égypte qui importent, en partie ou en totalité, des matières premières. Les autorités des autres civilisations mentionnées, ainsi que celles de l'Égypte, se chargent de l'extraction et du transport des matériaux. L'approvisionnement des matériaux par le Palais est donc une caractéristique essentielle au concept.

4. Contrôle de la production. Les ateliers doivent être sous le contrôle palatial, c'est-à-dire que le Palais doit pourvoir au bon fonctionnement des ateliers, soutenir les artisans

qui travaillent exclusivement au service de l'institution, récupérer les produits finis et les distribuer. Cette caractéristique est essentielle pour qualifier une production de palatiale.

5. Emplacement des ateliers. Les ateliers doivent également être situés ou dans le palais ou à proximité (dans la capitale ou la ville). Dans le cas de la céramique maya et des tissus incas, les ateliers de production sont situés à même le palais. En ce qui concerne les autres types d'objets, leur production nécessitant de l'espace et l'utilisation du feu (poterie, verre et travail des métaux), les ateliers sont situés dans la capitale, souvent à proximité du palais. Il est donc clair que les ateliers royaux doivent être situés dans le champ de contrôle palatial. Tout atelier situé à l'extérieur de la capitale royale n'est donc pas considéré comme étant attaché au Palais.

6. Fonction. Les fonctions des objets palatiaux sont diverses : vaisselle de table, de stockage, rituelle, festive et décorative pour la céramique et les bronzes; ornements, incrustations et statuettes pour le verre et les métaux précieux; se vêtir pour les tissus. Les fonctions sont donc diverses et il apparaît qu'un objet peut avoir une fonction commune (stockage des aliments) ou une fonction noble (rituelle, incrustation précieuse, ...). Que l'objet soit palatial ne dépend donc pas de sa fonction.

7. Destinataires. Les destinataires des objets doivent être des membres de la famille royale, le Palais lui-même ou des membres de l'élite. Ceci est particulièrement important pour la définition du concept. Dans les cas évoqués plus haut, tous les destinataires sont des personnages de haut rang.

8. Exportations. Ces objets peuvent être également distribués à l'extérieur de la capitale ou du pays (de l'État) par le Palais sous forme de présents comme c'est le cas pour les civilisations mentionnées. Ils peuvent également être échangés par l'institution palatiale, comme la céramique de Camarès, mais dans ce cas, ces objets doivent être considérés comme prestigieux là où ils sont échangés.

9. Valeur du produit fini. Le produit fini, quel qu'il soit, doit être considéré comme un objet luxueux. Ceci est également nécessaire au concept de production palatiale.

10. Idéologie et symbolisme. Il est possible de remarquer que les objets palatiaux sont fréquemment liés à une idéologie ou à un symbolisme. Des vases de Camarès ont été retrouvés dans des dépôts culturels; le lapis-lazuli symbolise la vie humaine et surnaturelle ainsi que la puissance des dieux; la poterie maya apporte le prestige et démontre le pouvoir surnaturel de l'artisan qui est considéré comme refaisant l'acte de création du monde; les *qompi* peuvent être considérés comme des symboles de statut social, de prestige, etc.; les bronze zhou permettaient de communiquer avec les esprits ancestraux. Seul le verre égyptien ne possédait aucune symbolique ou idéologie particulière.

11. Disparition lors d'un changement politique majeur. L'objet palatial, lié à l'institution, doit disparaître lors d'un bouleversement politique majeur. En effet, si l'institution disparaît, l'objet doit faire de même, sinon le Palais n'est pas le producteur. Ainsi, pour la moitié des civilisations étudiées, les objets palatiaux disparaissent avec la

civilisation. Dans le cas du verre et des bronzes, le matériau et les objets finis deviennent communs et lors du changement politique, ils ne sont plus considérés comme palatiaux, ce qui est conforme au critère. En ce qui concerne Mari, elle devient une ville sans grande importance au sein d'un royaume. Il n'y a plus de métaux précieux dans cette ville, mais l'élite mésopotamienne continue à les apprécier. La disparition des métaux à Mari est également conforme au concept, et le goût des Mésopotamiens pour les métaux et le lapis-lazuli démontre une continuité politique extérieure à la ville.

## **Conclusion: La céramique bleue amarnienne, une production palatiale ?**

Ainsi, si l'on considère les critères recensés, il est possible de parvenir à une définition d'un objet palatial. Cet objet doit provenir d'une civilisation historique ou préhistorique possédant une technologie avancée et une hiérarchie sociale marquée. Les matières premières, pas nécessairement luxueuses, doivent être transportées, importées ou acquises par le Palais et mises à la disposition des ateliers. Ceux-ci doivent être sous contrôle palatial, à proximité du palais ou dans celui-ci et les objets finis doivent être retournés au palais. Ces objets luxueux peuvent avoir diverses fonctions telles que funéraire, festive, rituelle, vestimentaire, prestigieuse, ... Ils peuvent être échangés ou offerts comme présents mais même dans ces cas, les destinataires sont des membres d'une élite gouvernante. Ces objets peuvent également avoir des liens avec l'idéologie des peuples qui les fabriquent. Finalement, lors d'un changement politique, les objets doivent disparaître ou perdre leur signification initiale. Afin de répondre à la problématique concernant la céramique à décor bleu dans le cadre d'une production palatiale, il est nécessaire de vérifier si toutes les caractéristiques établies s'appliquent au style amarnien. Chaque critère sera donc vérifié comme pour les civilisations précédentes.

1. Contexte social. La céramique bleue (figure 29, p.128) apparaît au tout début de la XVIII<sup>e</sup> dynastie (1500 avant J.-C.) mais ne se développe pleinement que sous le règne du pharaon Amenhotep III. Cette poterie n'est essentiellement retrouvée qu'à Malkata (le

palais d'Amenhotep III à Thèbes), à Amarna et en petites quantités dans la capitale religieuse : Memphis<sup>261</sup>.

Cette céramique est caractérisée par un décor bleu, noir et rouge. Ces couleurs étaient souvent peintes sur un engobe de couleur beige, présent sur les surfaces intérieures et extérieures des vases faits avec de l'argile du Nil<sup>262</sup>. Les motifs peints sur les poteries bleues amarniennes sont divers. Parmi ceux-ci, les motifs floraux étaient fréquents. Les boutons de lotus, les papyrus, les bleuets et les guirlandes de fleurs apparaissent souvent sur les épaules et les cols des vases. Les animaux tels que des gazelles, bouquetins, oiseaux et poissons sont également fortement présents. Outre les motifs végétaux et animaux, il est possible de remarquer des divinités. Ainsi la déesse Hathor et le dieu Bes font fréquemment partie du décor. De plus, des signes hiéroglyphiques, tels que le signe *ankh*, la clé de vie, sont courants<sup>263</sup>.

2. Type de matières premières. Les matières premières utilisées à la confection de ce type de céramique sont essentiellement communes à l'exception du minerai utilisé pour la confection de la couleur bleue, qui possède plus de valeur. L'argile utilisée, qu'elle provienne des rives du Nil ou de l'intérieur des terres, a peu de valeur, tout comme les dégraissants (sable, cendres de plantes,...)<sup>264</sup>. Le cobalt, qui servira dans la pigmentation,

---

<sup>261</sup> C. A. Hope, «Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery from Amarna: A Preliminary Corpus», *Cahiers de la céramique égyptienne*, 2, 1991, p.18.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

<sup>263</sup> D. Arnold *et al.*, *An Introduction to Ancient Egyptian Pottery*, Mainz am Rhein, 1993, p.100; C. A. Hope, «Some Memphite Blue Painted Pottery of Mid-18<sup>th</sup> Dynasty», dans Jacke Phillips *et al.*, dir., *Ancient Egypt, the Aegean, and the Near East. Studies in honour of Martha Rhoads Bell*, 1, [s.l.], 1997, p.282-286; C. A. Hope, «Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery ...», p.66-79.

<sup>264</sup> J. Bourriau, P. T. Nicholson et P. J. Rose, « Pottery », dans P.T. Nicholson et Ian Shaw, ed. *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge, 2000, p.121-122.

doit être transporté des oasis et transformé<sup>265</sup>. La rareté du pigment et l'approvisionnement en font un matériau luxueux.

3. Importation des matériaux. L'argile servant à la confection des vases amarniens était transportée en blocs secs sur des animaux de charges<sup>266</sup>. Des ouvriers travaillant pour le Palais ou pour un atelier étaient chargés de l'extraction de l'argile ; les potiers étant spécialisés, ils ne se chargeaient que de la production<sup>267</sup>. Aucun matériau n'était importé, mais tous étaient acheminés vers les ateliers.

4. Contrôle de la production. La production de céramique était contrôlée de l'extraction des matériaux à la distribution. L'argile était extraite par des employés du Palais qui l'apportaient en blocs secs aux ateliers. Les potiers y traitaient l'argile, formaient les vases, les décoraient et s'occupaient de la cuisson. Les vases à décor bleu étaient par la suite apportés au palais. Les ateliers étaient sous la direction d'un administrateur faisant partie de l'élite, permettant une supervision et le contrôle de la production<sup>268</sup>. La standardisation des vases, dans leurs formes et motifs, indique non seulement une spécialisation, mais un nombre restreint d'ateliers<sup>269</sup> et peut-être même une demande particulière pour ces mêmes formes et motifs, ce qui pourrait s'expliquer par un contrôle de la production également.

---

<sup>265</sup> C. A. Hope *et al.*, «Cobalt-Blue Pigment on 18<sup>th</sup> Dynasty Egyptian Pottery», dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, Verlag Philipp Von Zabern, Mainz am Rhein, 1980, p. 35-36.

<sup>266</sup> J. Bourriau *et al.*, « Pottery », p.121-122.

<sup>267</sup> J. Bourriau *et al.*, « Pottery », p. 140.

<sup>268</sup> P. T. Nicholson, *Vitreous Materials at Amarna: the production of glass and faience in 18th Dynasty Egypt*, Oxford, 2000, p.70.

<sup>269</sup> C. A. Hope, «Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery ...», p.16.

5. Emplacement des ateliers. En raison de la fumée produite lors de la cuisson des vases, les ateliers n'étaient pas situés dans le palais, mais dans la capitale. Ils étaient en étroite association avec d'autres ateliers et surtout avec des ateliers de verriers<sup>270</sup>.

6. Fonction. La fonction des vases à décor bleu n'est pas encore tout à fait établie. Ils pouvaient servir de vaisselle festive, d'objets de décoration, de mobilier funéraire, de présents, et de récipients utilisés lors des rituels<sup>271</sup>. Ils pouvaient même être considérés comme des symboles de statut élevé<sup>272</sup>. Ce qui est certain, c'est qu'ils ne servaient pas à la préparation des aliments<sup>273</sup>.

7. Destinataires. Les destinataires sont des membres de l'élite de la famille royale<sup>274</sup>. Les vases à décor bleu sont essentiellement retrouvés dans les palais de Malkata et d'Amarna, mais certains proviennent de contextes funéraires. Ainsi, quelques tombes de la Vallée des Rois dont celle de Toutankhamon ont révélé de très beaux exemplaires<sup>275</sup>.

8. Exportation. Les vases à décor bleu étaient exportés car un fragment provenant très certainement d'Amarna a été retrouvé à Qadesh<sup>276</sup>. Les liens de suzeraineté liant l'Égypte et cette ville expliquent la présence de ce tesson, venant probablement d'un vase offert par Pharaon au gouverneur de la ville. Il est également important de noter que ces

---

<sup>270</sup> C. A. Hope, «Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery ...», p.16.

<sup>271</sup> C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, Aylesbury, 1987, p. 48-51.

<sup>272</sup> J. Bourriau *et al.*, « Pottery », p. 140.

<sup>273</sup> C. A. Hope, «Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery ...», p.15-16, p.

<sup>274</sup> C. A. Hope, «Some Memphite Blue-Painted Pottery of Mid-18<sup>th</sup> Dynasty», p. 261.

<sup>275</sup> C. A. Hope, *Egyptian Pottery*, p.21, 51.

<sup>276</sup> C. A. Hope *et al.*, « Recent Analysis of 18<sup>th</sup> Dynasty Pottery », dans Arnold D., dir., *Studien zur altägyptischen Keramik*, Mainz am Rhein, 1981, p. 163.

vases étaient exportés pour leur valeur propre<sup>277</sup>, mais les lieux de destination ne sont pas connus.

9. Valeur du produit fini. Le produit fini, contrairement aux matières premières, est un objet de luxe. Le pigment utilisé et la qualité des motifs peints confirment cela. Que ces vases soient des objets de décoration, qu'ils soient exportés pour leur valeur propre<sup>278</sup> et produits pour la famille royale qui en voulait à sa disposition dans ses palais<sup>279</sup> impliquent également cette idée de valeur.

10. Symbolisme et idéologie. De plus, comme cette céramique prend une place importante lors du règne d'Amenhotep III et s'éteint pratiquement sous celui de Toutankhamon, il est possible de croire qu'elle pouvait être reliée à l'idéologie religieuse. En effet, la céramique à décor bleu a été retrouvée en forte quantité à Malkata, le palais thébain du pharaon Amenophis III<sup>280</sup>. Ce dernier souverain a fortement influencé son héritier Akhenaton, qui a perpétré la vision de son père en l'amplifiant. Ainsi, le culte d'Aton serait né à Malkata mais se serait pleinement développé à Amarna, tout comme la poterie à décor bleu qui vit son âge d'or à cette période. Le règne de Toutankhamon marque la fin de l'«hérésie» et cette céramique cesse pratiquement d'être produite comme si elle avait été associée au Pharaon et à son idéologie. La céramique à décor bleu est ensuite occasionnellement retrouvée dans des tombes de la XX<sup>e</sup> dynastie, puis disparaît

---

<sup>277</sup> J. Bourriau *et al.*, « Pottery », p. 140.

<sup>278</sup> *Ibidem.*

<sup>279</sup> C. A. Hope, «Some Memphite Blue-Painted Pottery of Mid-18<sup>th</sup> Dynasty», p. 261.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p.261-262.

complètement<sup>281</sup>. En tant que matérialisation de l'idéologie, cette poterie aurait pu servir à une propagande royale au sein de l'élite et non de la population. En effet, comme cette poterie n'est exposée à la vue qu'au palais, et offerte aux élites, il est certain que la propagande n'affectait pas la population. Le principe de cette propagande aurait pu être celui-ci : influencer l'élite polythéiste restante afin d'empêcher toute idée de retour au culte d'Amon-Ré. La couleur bleu, préférée d'Akhenaton et de son prédécesseur, ainsi que les motifs floraux et animaux, exprimeraient ainsi la vie octroyée par le dieu Aton, telle que décrite par Akhenaton lui-même dans son hymne au dieu. Ceci peut également être mis en parallèle avec l'art monumental et les fresques du palais d'Amarna qui dépeignent une nature généreuse et vivante, reniant l'art statique de l'iconographie traditionnelle. Cet art monumental, tout comme les motifs présents sur la céramique peuvent être liés au culte d'Aton, le dieu qui donne la vie.

11. Disparition lors d'un changement politique. Après le départ de Toutankhamon d'Amarna, la céramique bleue disparaît lentement. Produite en plus petite quantité, elle perdure cependant. Après l'épisode amarnien, elle subit des modifications. Les formes des vases ont tendance à s'étirer, les motifs sont peints plus rapidement. Les fleurs sont toujours à l'honneur, mais peintes avec moins de détails et d'attention; les animaux sont moins souvent présents et plus figés. Les motifs linéaires et abstraits sont très fréquents, ainsi que la représentation de divers dieux. La décoration remplit désormais toute la surface du vase et les motifs ne sont plus étudiés pour mettre en valeur la forme du vase mais

---

<sup>281</sup> C. A. Hope, «Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery ..», p.17.

servent essentiellement de remplissage<sup>282</sup>. Cette céramique cesse d'être produite pendant la XX<sup>e</sup> dynastie<sup>283</sup>.

Exemples :

Il est intéressant de regarder quelques exemples de céramique à décor bleu afin de bien distinguer les critères ci-dessus. Quatre exemples (figure 29, p.128) provenant de pièces de musées sont donnés et les critères en lien avec le concept de production palatiale qu'il est possible de détecter avec ces exemples sont énumérés.

La première figure provient de Kom el-Nana, un temple dédié au dieu Aton dans la partie sud de la ville d'Amarna, et est conservée actuellement au British Museum. Il s'agit d'une grande jarre à col à engobe crème en argile du Nil C et D, dont la hauteur est de 72 cm<sup>284</sup>. Le diamètre de la lèvre est de 33 cm, le diamètre dans la partie la plus large du vase est de 38 cm et le col a une hauteur de 28 cm. Le col de ce vase est angulaire et la panse est arrondie. La décoration du col consiste en de grands pétales alternés avec des bouquets de lotus ouverts et fermés liés par une ligne noire. Une bande non décorée souligne le rétrécissement maximal du col. Une bande de pétales bleus se chevauchant avec une ligne médiane se situe sous la bande non-décorée. Deux *w3dt* flanquent un *nfr* sur une corbeille *nb*. En dessous est une bande de pétales bleus se chevauchant, puis une bande de bleuets

<sup>282</sup> C. A. Hope, *Pottery of the New Kingdom : Three Studies*, p. 51-55.

<sup>283</sup> C. A. Hope, «Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery ..», p.17.

<sup>284</sup> Il est intéressant de noter que cette hauteur varie selon les sources alors que les autres dimensions correspondent. En effet, C. A. Hope («Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery ..», p.45.) note une hauteur de 76 cm, P. J. Rose (*Eighteenth Dynasty Pottery Corpus from Amarna*, Londres, 2007, p. 106) note plus de 55 cm et le British Museum 72 cm

([http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details.aspx?objectid=119849&partid=1&IdNum=56841&orig=%2fresearch%2fsearch\\_the\\_collection\\_database%2fmuseum\\_no\\_provenance\\_search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=119849&partid=1&IdNum=56841&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database%2fmuseum_no_provenance_search.aspx)).

inversés avec seulement deux pétales sur une graine alternés de points rouges. Cette bande courbe débute et se termine par une fleur de lotus bleue. Une bande bleue délimitée par deux lignes noires précède la bande de pétales bleus inversés. Une seconde bande bleue délimitée par deux lignes noires précède des boutons de fleurs bleues séparés par des points rouges. Une ligne noire sépare cette bande de la suivante constituée de pétales de lotus bleus inversés. Une bande bleue, avec des points de même couleur, délimitée par deux lignes noires précède la dernière bande décorée. Celle-ci est composée de mandragores rouges avec des calices bleus sur une ligne bleue. L'autre côté du vase comporte une décoration plus simple : deux grandes fleurs de lotus bleus avec de longues tiges encadrent quatre ombelles de papyrus<sup>285</sup>.

Le deuxième exemple est un bol à pied provenant de Kom el-Nana qui est désormais conservé au Merseyside County Museum (Liverpool). Il s'agit d'un objet en argile du Nil C et D à engobe crème. Il possède une hauteur de 21,5 cm et son diamètre à la lèvre est de 25,5 cm. Le dessus de la lèvre est bleu. La décoration débute par une bande bleue suivie d'une ligne noire. Une bande de points noirs entre deux lignes de la même couleur précède des pétales de lotus bleu inversés avec des contours noirs. Une bande bleue entre deux lignes noires précède les pétales de lotus blancs, lesquels sont séparés par des motifs indéterminés<sup>286</sup>.

Le troisième exemple est une coupe à engobe crème en argile du B2 dont la forme et la décoration imite une fleur de lotus bleu. L'exemplaire du British Museum (58461)

<sup>285</sup> C. A. Hope, « Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery... », p. 45, 66, 68, 70 et 73.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 28, 66, 68, 79.

provient d'Amarna, mais son lieu de découverte exacte n'est pas connu. P. J. Rose mentionne cependant une coupe identique en sa décoration, mais légèrement plus grande<sup>287</sup>, qui provient du petit temple d'Aton, dans la cité Centrale<sup>288</sup>. L'objet a une hauteur de 26,6 cm et un diamètre maximum de 27,2 cm. La décoration de la lèvre est une bande rouge suivie par une bande bleue soulignée d'une ligne noire. Le corps du vase représente de grands pétales de lotus bleus dirigés vers le haut du vase. Vers le tiers inférieur du vase se trouvent une série de lignes rouges et noires passant par-dessus un pétale et sous le suivant. Le pied du vase a été fait à part car il est possible de remarquer des traces de pressions des doigts à l'intérieur du vase afin d'attacher le pied<sup>289</sup>.

Le dernier exemple provient du *North Riverside Palace*, la résidence principale de la famille royale dans la Cité du Nord. Il s'agit d'une jarre à col à engobe crème en argile du Nil C et D. Ce vase est conservé au musée du Caire et porte le numéro *Journal d'Entrée* 66107. La hauteur du vase est de 36,5 cm, le diamètre à la lèvre est de 17,5 cm et la hauteur du col est de 11,3 cm. Le diamètre maximum du corps du vase est de 16,5 cm et il est situé à 13,5 cm sous le col. La lèvre est de couleur bleu et la décoration du col débute par une bande bleue soulignée par deux lignes noires. De grands pétales alternés avec de plus petits sont ensuite disposés sur une bande bleue. Le motif de la bande bleue flanquée de lignes noires se répète ensuite, mais le motif est très mince. Une bande non décorée précède une autre bande bleue soulignée par des lignes noires servant à effectuer la transition col-épaule du vase. Le motif suivant est une ligne irrégulière de points rouges

---

<sup>287</sup> La coupe mentionnée ici possède une hauteur de 28,9 cm et un diamètre maximum de 31,1 cm. Son lieu de conservation actuel n'est pas mentionné. Il est possible qu'il s'agisse de la coupe du British Museum avec les mêmes problèmes de dimensions que pour l'exemple précédent.

<sup>288</sup> P. J. Rose, *Eighteenth Dynasty Pottery Corpus from Amarna*, Londres, 2007, p. 75.

<sup>289</sup> *Ibidem*.

suivie d'un chevauchement de pétales, les deux motifs étant superposés dans le même panneau. Un bandeau bleu souligné par deux lignes noires sépare le motif précédent du suivant. De larges barres bleues s'alternant avec des fruits rouges sont situés au dessus de lignes verticales noires, dans le même bandeau de motif. Une bande bleue soulignée de lignes noires souligne le motif précédent. Une bande non-décorée met ensuite en valeur le diamètre le plus large de la panse. Un motif de pétales de lotus bleu inversés surmonte une dernière bande bleue flanquée de lignes noires<sup>290</sup>. Ce vase comporte une décoration intéressante car il est possible de remarquer la répétition de la bande bleue afin de débiter et terminer un motif, ce qui donne un aspect ordonné et soigné au vase.

Ces vases sont donc faits à l'aide d'un matériau luxueux (pigment bleu) qui est transporté jusqu'au lieu de fabrication du vase. Au premier regard, la fonction demeure indéterminée, mais les lieux de provenance donnent des indications. Ainsi trois vases ont été retrouvés dans deux temples, ce qui pourrait indiquer une fonction religieuse. La décoration du vase représentant un lotus bleu vient appuyer cette idée car, comme mentionné plus haut<sup>291</sup>, cette fleur a un lien avec le culte solaire. Ce vase peut donc aussi être lié avec une idéologie. Un autre vase provient d'un palais, ce qui n'implique pas de fonction religieuse dans ce cas, mais démontre bien un contexte social élevé et indique le destinataire. La décoration du premier exemple est très fournie, plus d'un côté du vase que de l'autre, ce qui incite à croire qu'il ne s'agit pas d'une jarre d'entreposage. Sa provenance

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 38, 68, 76, 79, 80 et 81.

<sup>291</sup> Voir p.40-41.

pourrait indiquer un objet de culte, mais la disposition des motifs indiquerait plutôt qu'il pourrait s'agir d'un objet décoratif.

Les objets des diverses civilisations étudiées correspondent aux critères établis et il en va de même pour la céramique bleue amarnienne. En effet, ces vases sont créés dans un contexte historique à partir de matériaux communs et de luxe. Le transport de ces mêmes matériaux est assuré par le Palais qui les apporte aux ateliers sous son contrôle. Ces ateliers sont situés dans la capitale et sont administrés par un membre de l'élite. Les vases sont retournés au palais et l'institution éponyme se charge de la distribution parmi la famille royale et l'élite dirigeante égyptienne ou étrangère. Ces objets luxueux avaient probablement plusieurs fonctions (festive, rituelle, funéraire, décorative) mais ne servaient certainement pas à la préparation des aliments. Ils véhiculaient également une idéologie liée au nouveau culte de l'époque, le culte d'Aton. Dès l'abandon d'Amarna et le retour de la prépondérance du dieu Amon, les vases à décor bleu sont produits en plus petites quantités et sont de moindre qualité. Par les nouveaux motifs statiques et représentations de divinités multiples, ils perdent leur aspect idéologique et ne servent plus de véhicules de propagande. Ainsi, en raison de tous ces aspects, il est possible de dire que les vases bleus amarniens sont des objets palatiaux consommés par une élite gouvernante.

La découverte de céramique bleue à Éléphantine apporte une nouvelle dimension à la recherche sur la céramique bleue amarnienne et post-amarnienne. Trouvés en très petites quantités dans la ville, les tessons, de l'époque d'Amenhotep III jusqu'à celle de Ramsès II, auraient appartenu à des vases ayant une fonction rituelle. Il est donc possible de se

demander si d'autres vases de ce type, datés de la fin de la XVIII<sup>e</sup> dynastie et du début de la XIX<sup>e</sup>, sont retrouvés dans les temples de la région. Les vases de type amarnien auraient peut-être pu être considérés à cet endroit comme des véhicules de la religion ou de l'idéologie et être récupérés dans les rituels du dieu Amon après l'épisode amarnien. Une adaptation idéologique de ces vases à un changement religieux est à envisager.

## Médiagraphie

### Définition du concept d'objet palatial

Charpin D., « Le rôle économique du palais en Babylonie sous Hammurabi et ses successeurs », dans *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome, Actes du Colloque de Strasbourg 19-22 juin 1985*, Strasbourg, 1985, p.111-126.

Earle T., *How Chiefs Come to Power: The Political Economy in Prehistory*, Stanford, 1997, 250 pages

Peregrine P., «Some Aspects of Craft Specialization», dans *World Archaeology*, 23(1), 1992, p.1-11.

Poursat J.-C., « La fin des arts palatiaux dans la Crète mycénienne », dans *La Crète mycénienne : actes de la table ronde internationale Actes de la Table Ronde Internationale organisée par l'Ecole française d'Athènes, 26-28 Mars 1991*, Athènes et Paris, p.387-392.

Vernant J.-P., *Les origines de la pensée grecque*, Paris, 1962, 129 pages.

### Crète

Mountjoy P.A., *Mycenaen Pottery : An Introduction*, Oxford, 1993, 215 pages

Pedley J. G., *Art et Archéologie de la Grèce*, Cologne, 1999, 384 pages.

Rehak P. et J. G. Younger , «Review of Aegean Prehistory VII: Neopalatial, Final Palatial, and Postpalatial Crete», dans *American Journal of Archaeology*, 102 (1), 1998, p. 91-173.

Treuil R. *et al.*, *Les civilisations égéennes du Néolithique et de l'Âge du Bronze*, Paris, 1989, 633 pages.

Van Effenterre H., « Les fonctions palatiales dans la Crète minoenne », dans *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome, Actes du Colloque de Strasbourg 19-22 juin 1985*, Strasbourg, 1985, p.173-185.

Walberg G., *Kamars : A Study of the Character of Palatial Middle Kingdom Minoan Pottery*, Göteborg, 1987, 208 pages.

## Égypte

- Aldred C., *Akhenaton le pharaon mystique*, Paris, 1973, 271 pages.
- Arnold D. *et al.*, *An Introduction to Ancient Egyptian Pottery*, Mainz am Rhein, 1993, 190 pages.
- Arraman J. Y. et E. Crubézy, « Le pharaon Akhenaton avait-il une maladie auto-immune ? », *Synoviale*, vol. 28 (1994), p.30-33.
- Assaad F., *Pharaons hérétiques : Hatshepsout, Akhenaton et Nefertiti*, Paris, 2007, 159 pages.
- Aston D. A., *Egyptian Pottery of the Late New Kingdom and Third Intermediate Period (Twelfth – Seventh Centuries BC): Tentative Footsteps in a Forbidding Terrain*, Heidelberg, Heidelberg Orientverlag, 1996, 350 pages.
- Bourriau J., Nicholson P. T. et P. J. Rose., « Pottery », dans Nicholson P.T. et I. Shaw, ed., *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge, 2000, p.121-147.
- Burridge A., « Did Akhenaten Suffer from Marfan's Syndrome? », dans *The Biblical Archaeologist*, vol. 59 (1996), p.127-128.
- Cooney J. D., *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum, IV; Glass*, Londres, 1976, 180 pages.
- Davis W., « Two Compositional Tendencies in Amarna Relief », dans *American Journal of Archaeology*, vol. 82 (1978), p.387-394.
- Davies N. de Garis, *The tomb of Ramose*, Londres, 1942, 48 pages.
- Gabolde M., *D'Akhenaton à Toutankhâmon*, Paris, 1998, 315 pages.
- Hope C. A., *Egyptian pottery*, Aylesbury, 1987, 64 pages.
- Hope C. A., «Blue-Painted and Polychrome Decorated Pottery from Amarna: A Preliminary Corpus», *Cahiers de la céramique égyptienne*, 2, 1991, p.17-92.
- Hope C. A., *Pottery of the New Kingdom : Three Studies*, Burwood Victoria, 1989, 110 pages.
- Hope C. A., «Some Memphite Blue Painted Pottery of Mid-18<sup>th</sup> Dynasty», dans Phillips J. *et al.*, dir., *Ancient Egypt, the Aegean, and the Near East. Studies in honour of Martha Rhoads Bell*, 1, [s.l.], 1997, p.249-286.

- Hope C. A., «Innovation in the Decoration of Ceramics in the Mid-18<sup>th</sup> dynasty», *Cahiers de la céramique égyptienne*, 1, 1987, p. 97-122.
- Hope C. A., Bachmann H. G. et H. Everts, «Cobalt-Blue Pigment on 18<sup>th</sup> Dynasty Egyptian Pottery», dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, Verlag Philipp Von Zabern, Mainz am Rhein, 1980, p.33-37.
- Hope C. A., Blauer H. M. et J. Riederer, «Recent Analysis of 18<sup>th</sup> Dynasty Pottery», dans Arnold D., dir., *Studien zur altägyptischen Keramik*, Verlag Philipp Von Zabern, Mainz am Rhein, 1981, p.139-166.
- Hornung E., Krauss R. et D. A. Warburton, *Ancient Egyptian Chronology*, Leyde et Boston, 2006, 517 pages.
- Hornung E., *Les dieux de l'Égypte : le un et le multiple*, Monaco, 1986, 310 pages.
- Kemp B. J., *Ancient Egypt : Anatomy of a Civilisation*, Londres et New York, 1989, 356 pages.
- Lacovara P., *The New Kingdom Royal City*, Londres et New York, 1997, 202 pages.
- Montserrat D., *Akhenaten : History, Fantasy and Ancient Egypt*, Londres et New York, 2000, 219 pages.
- Nagel G., *La céramique du Nouvel Empire à Deir el-Medineh*, Le Caire, 1938, 222 pages.
- Nicholson P.T., *Egyptian Faience and Glass*, Buckinghamshire, 1993, 80 pages.
- Nicholson P. T., *Vitreous Materials at Amarna: the Production of Glass and Faience in 18th Dynasty Egypt*, Oxford, 2000, 184 pages.
- Nims C. F., «Transition from the Traditional to the New Style of Wall Relief under Amenhotep IV », dans *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 32 (1973), p. 181-187.
- Rose P. J., *Eighteenth Dynasty Pottery Corpus from Amarna*, Londres, 2007, 301 pages.
- Rosenvasser A., *La religion de El Amarna*, Buenos Aires, 1973, 57 pages.
- Redford D., *Akhenaten the Heretic King*, Princeton, 1984, 255 pages.
- Rehren T., «Aspects of the Production of Cobalt-Blue Glass in Egypt», dans *Archaeometry*, 43, 2001, p.483-489.
- Rusmann E. R., *Egyptian Sculpture : Cairo and Luxor*, Austin et Le Caire, 1989, 230 pages.

- Samson J., *Amarna, City of Akhenaten and Nefertiti Key Pieces from the Petrie Collection*, Warminster, 1972, 110 pages.
- Shortland A. J., *Vitreous Materials at Amarna: The production of Glass and Faience in 18th Dynasty Egypt*, Oxford, 2000, 184 pages.
- Shortland A. J., Nicholson P. T. et C. M. Jackson, «Glass and Faience at Amarna: Different Methods of both Supply for Production, and Subsequent Distribution», dans *The Social Context of Technological Change Egypt and the Near East, 1650-1550 BC*, Oxford, 2001, p.147-161.
- Shortland A. J. et M. S. Tite, «Raw Materials of Glass from Amarna and Implications for the Origins of Egyptian Glass», dans *Archaeometry*, 42(1), 2000, p.141-151.
- Université Libre de Bruxelles, *Iconothèque numérique*, Bruxelles, 2006, <http://bib18.ulb.ac.be/index.php>
- The McDonald Institute for Archaeological Research, *The Amarna Project*, Cambridge, janvier 2008, <http://www.amarnaproject.com>.
- Vergnieux R., *Amenophis IV et les pierres du Soleil: Akhenaton retrouvé*, Paris, 1997, 198 pages.
- Weatherhead F., *Amarna Palace Paintings Palace Paintings*, Londres, 2007, 386 pages.
- L. V. Zabkar, « The Theocracy of Amarna and the doctrine of the Ba », dans *Journal of Egyptian Archaeology*, 13, 1954, p.87-101.

### Mésopotamie

- Bottéro J., *Archives royales de Mari 7*, Paris, 1957, 364 pages.
- Casanova M., «Le contrôle du lapis-lazuli en Orient : des origines au début du IIIe millénaire av. J.-C.», dans *Cahier des thèmes transversaux*, 4, 2002-2003, s.p.
- Durand J.-M., *Archives royales de Mari 21*, Paris, 1983, 596 pages.
- Garelli P et A. Lemaire, *Le Proche-Orient asiatique*, vol. 2, Paris, 1974, 354 pages.
- Limet H., *Archives royales de Mari 25*, Paris, 1986, 295 pages.
- Parrot A., *Mari, capitale fabuleuse*, Paris, 1974, 217 pages.
- Potts T. F., «Patterns of Trade in Third-Millennium BC Mesopotamia and Iran», dans *World Archaeology*, 24 (3), 1993, p.379-402.

### Inca et Maya

- Arnold D. E. et B. F. Bohor, «An Ancient Clay Mine at YO'K'AT, Yucatan», dans *American Antiquity*, 42(4), 1977, p. 575-582.
- Burger R. L. et L. Salazar, *Machu Picchu: Unveiling the Mystery of the Incas*, New Haven, 2004, 230 pages.
- Costin C. L., *From Chiefdom to Empire State: Ceramic Economy Among the Prehispanic Wanka of Highland Peru*, Los Angeles, 1990, 566 pages.
- Costin C. L., Wright R. P et E. M. Brumfiel, *Craft and social identity*, Arlington, 1998, 182 pages.
- D'Altroy T. N. et C. A. Hastorf, *Empire and Domestic Economy*, New York, 2001, 375 pages.
- Inomata T., «The Power and Ideology of Artistic Creation: Elite Craft Specialists in Classic Maya Society», dans *Current Anthropology*, 42(3), 2001, p. 321-349.
- Murray J., «Cloth and Its Function in the Inca State», dans *American Anthropologist*, 64 (4), 1962, p.710-728.
- Reents-Budet D., *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Late Classical Period*, Durham, 1994, 381 pages.
- D. Reents-Budet, «Elite Maya Pottery and Artisans as Social Indicators», dans *Craft and social identity*, Arlington, 1998, p.71-89.

### Chine

- Chang K.C., *Art, Myth and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China*, Cambridge et Londres, 1983, 142 pages.
- Hsu C.-Y. et K. M. Linduff, *Western Chou Civilisation*, New Haven et New York, 1988, 421 pages.
- Xueqin L., *Eastern Zhou and Qin Civilisations*, New Haven et Londres, 1985, 527 pages.

## **Annexe**

Civilisation/ Critère	Crète (céramique)	Mari (lapis et métaux)	Inca (vêtements)	Égypte (céramique)	Chine (bronzes)	Maya (céramique)	Égypte (verre)
1. Contexte social.	oui	oui	oui	oui	oui	Oui	oui
2. Type de matériau	non	oui	non	non et oui (cobalt)	oui	Probablement pas	non et oui
3 Importation des matériaux	oui	transportés et échangés	transporté au palais	transportés par le palais	transportés	ne sait pas vraiment	oui
4 Contrôle production	oui	oui	oui	oui	oui	oui, élite	oui
5 Emplacement des ateliers	dans la capitale	dans la capitale	dans le palais	dans la capitale	dans la capitale	dans le palais	dans la capitale
6 Fonction	vaisselle de table et de stockage	ornements bijoux incrustations	se vêtir	vaisselle de table et de stockage, décor	vaisselle rituelle et table	vaisselle festive	vaisselle palatiale, statuettes et bijoux
7. Destinataire	élite	élite et palais	élite	élite	élite	élite	palais
8. Exportation?	oui, par le Palais	sous forme de présents	sous forme de présents	oui	sous forme de présents	sous forme de présents	sous forme de lingots
9. Produit de luxe?	oui	oui	oui	oui	oui	oui, prestigieux	oui
10. Disparition ch. Pol.	oui	non	oui	oui	oui	oui	non
11 Symbolisme et idéologie.	oui	oui	oui	oui	oui	oui	non

Tableau 1 : Tableau récapitulatif.



Figure 1: Carte de l'Égypte.

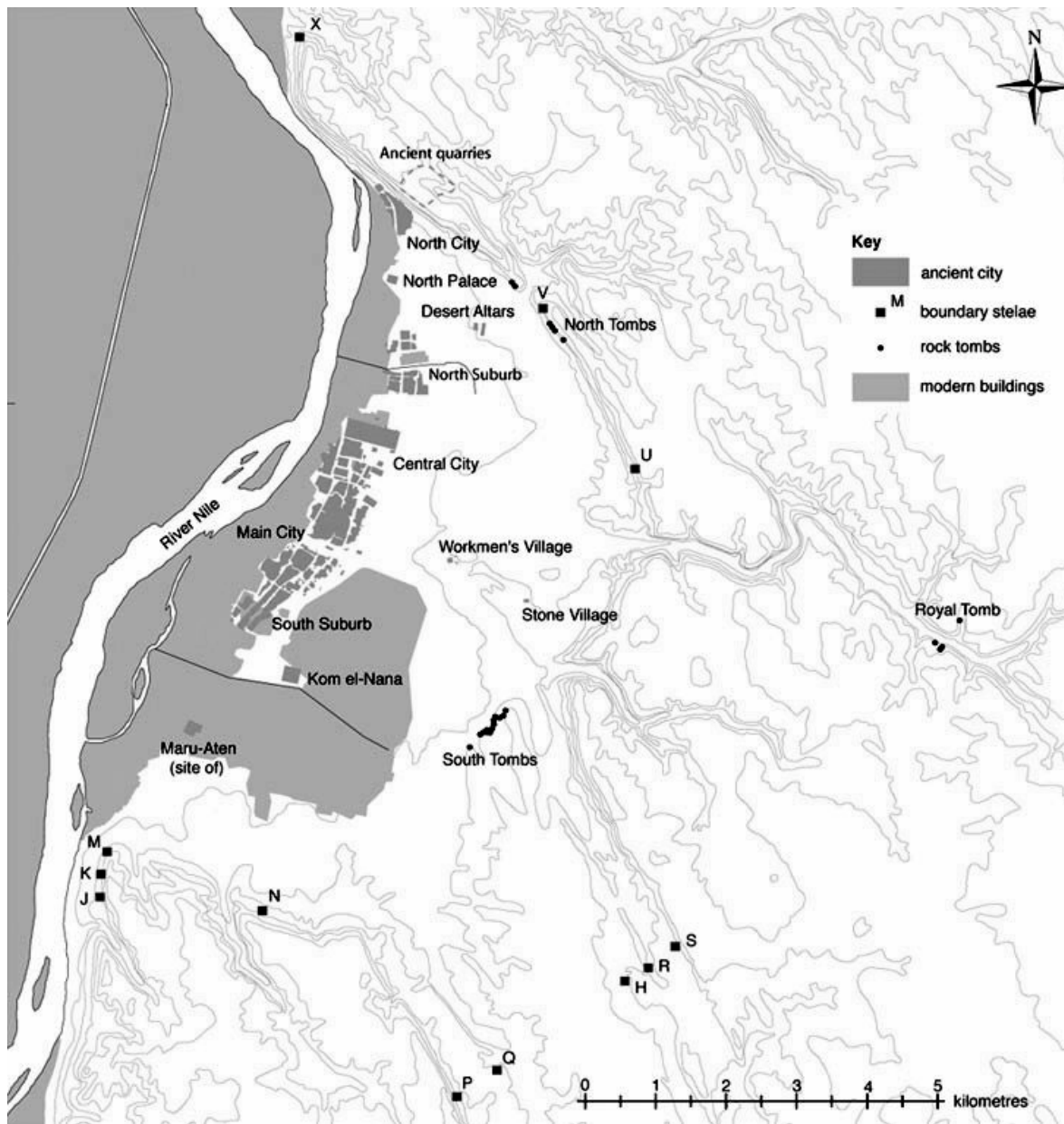
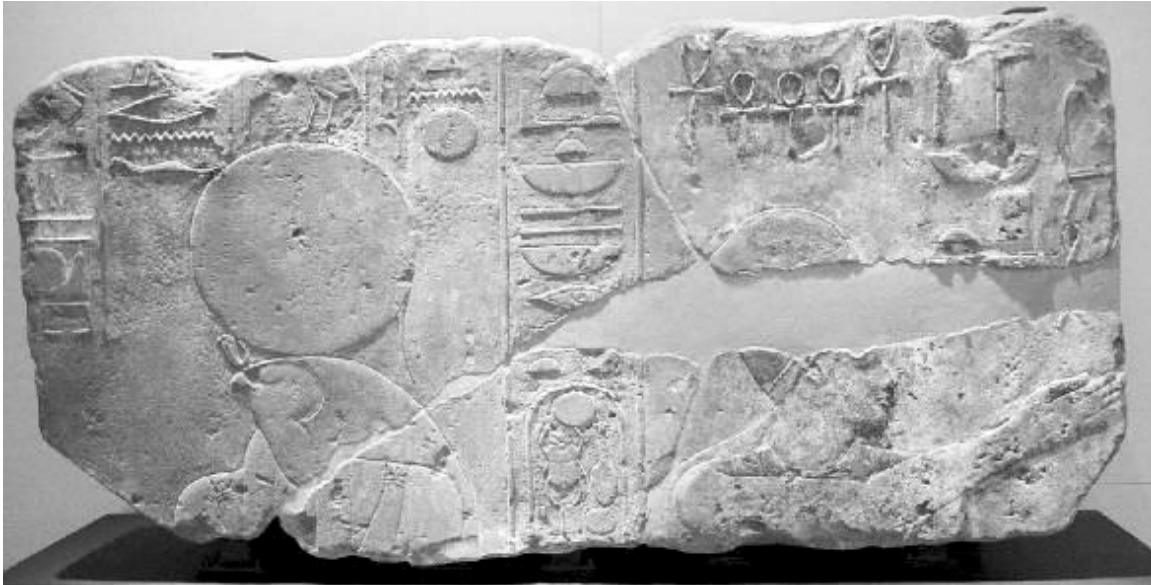
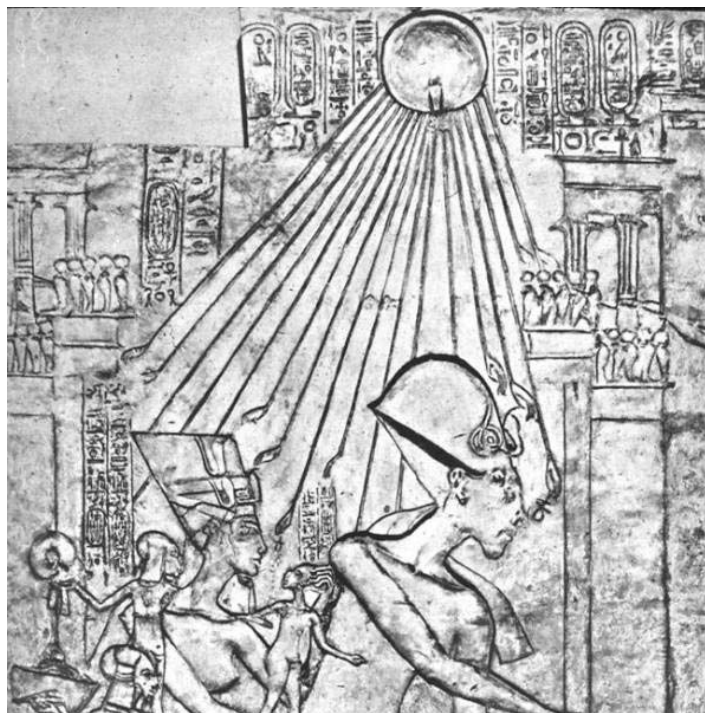


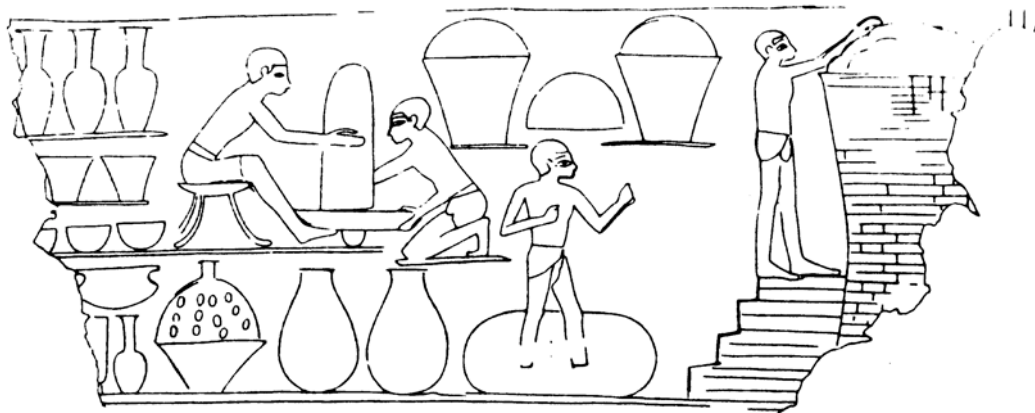
Figure 2: Carte de la ville d'Amarna.



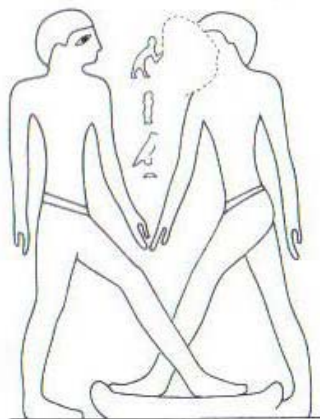
**Figure 3: Aton sous une forme zoomorphique.**



**Figure 4: Aton apporte la vie à Akhenaton et Nefertiti. Aton est représenté ici sous sa forme finale : le disque.**



**Figure 5: Tombe de Kenamoun. Représentation d'un atelier de potiers.**



**Figure 6: Travail de l'argile avec les pieds.**



**Figure 7: Tête moulée de la déesse Hathor.**



**Figure 8: Vase avec tête de gazelle appliquée.**

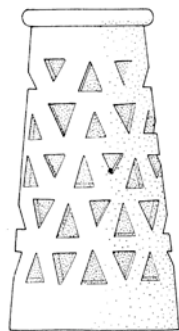


Figure 9: Vase à "fenestration".

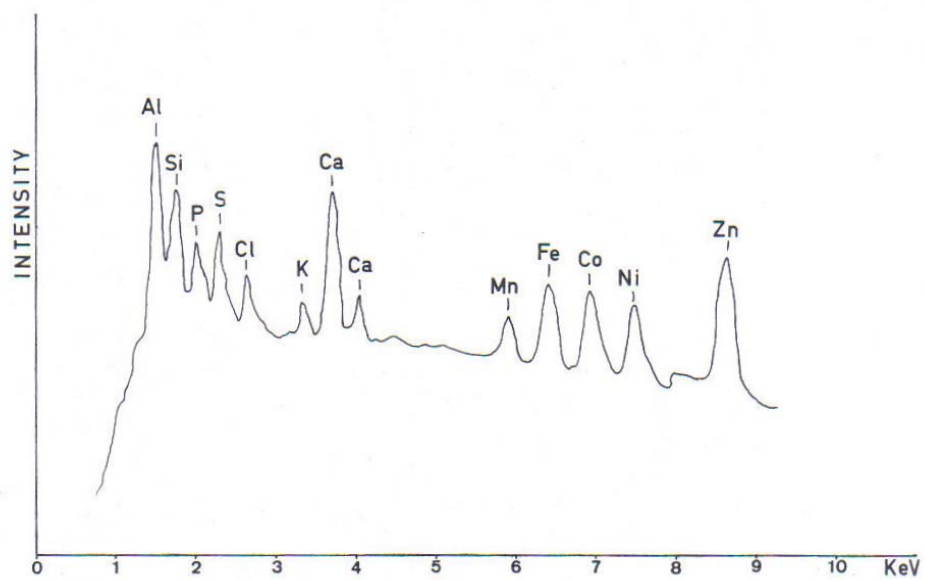
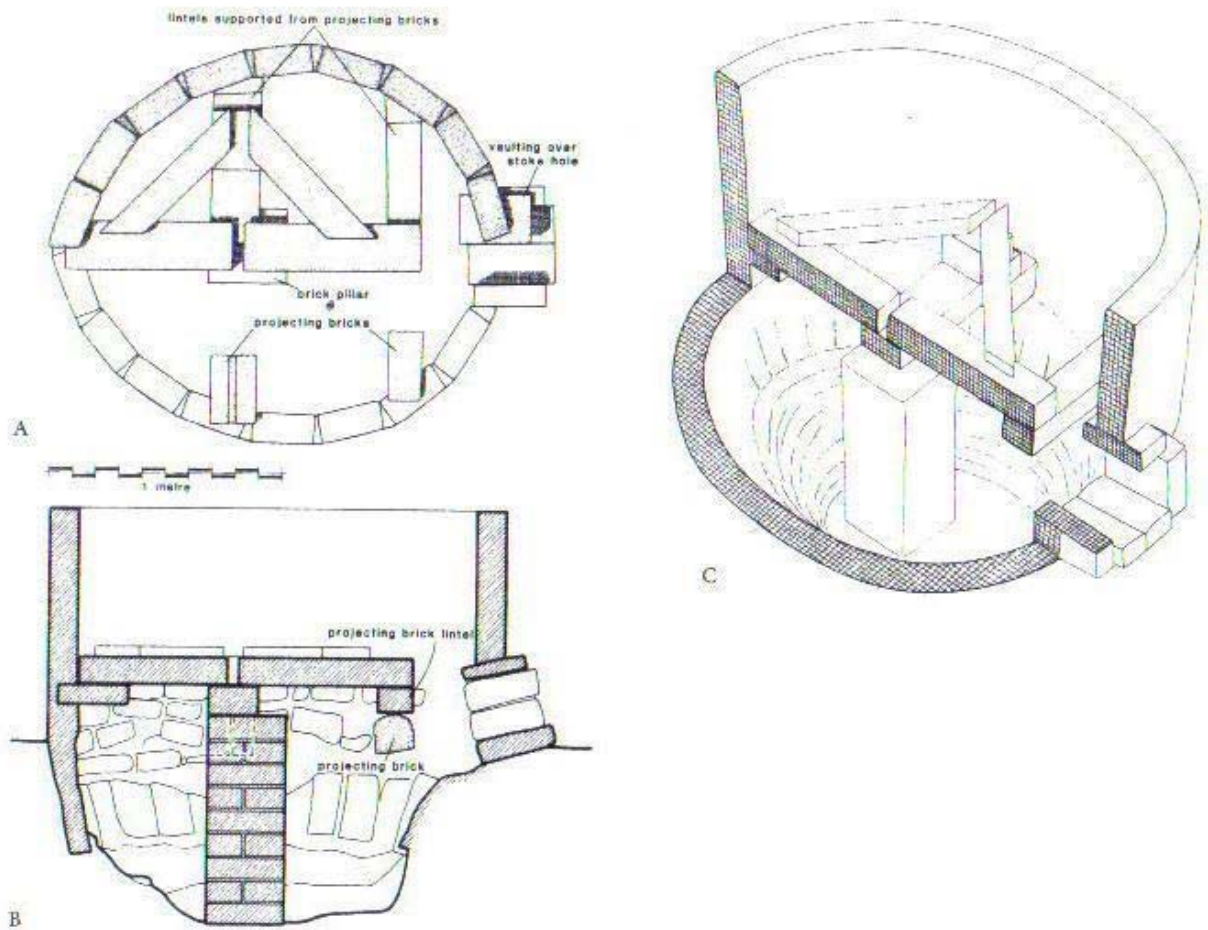


Figure 10: Spectre du pigment bleu.

*The firing of pottery*

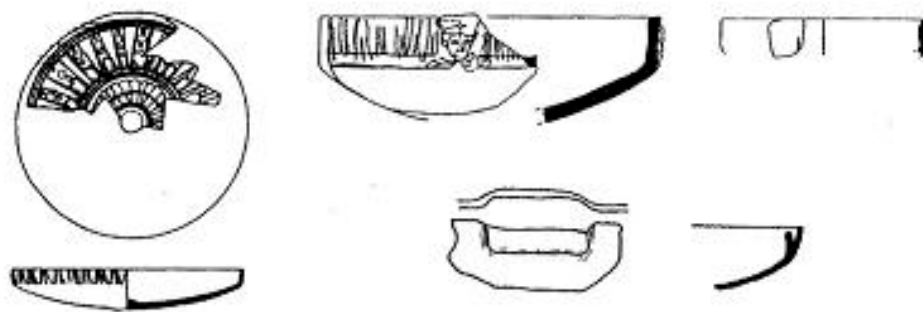


**Figure 11: Reconstitution d'un four à Amarna.**

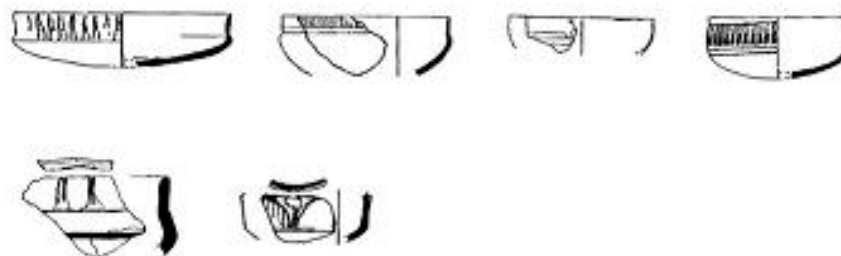
## A: Simple



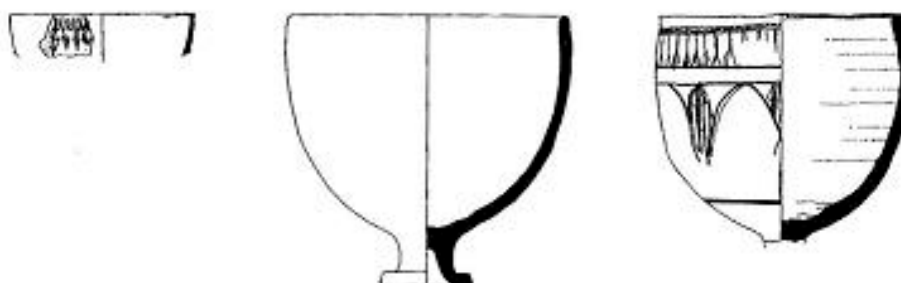
## B: Composite



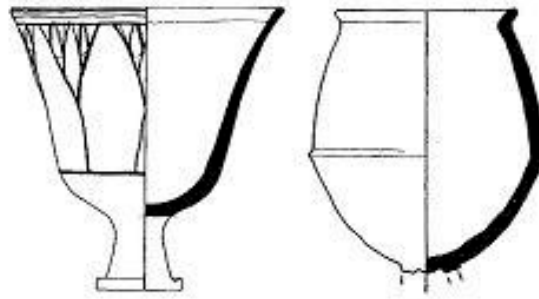
## C: Complex



## D: Footed



D: Footed



E: Ornamental

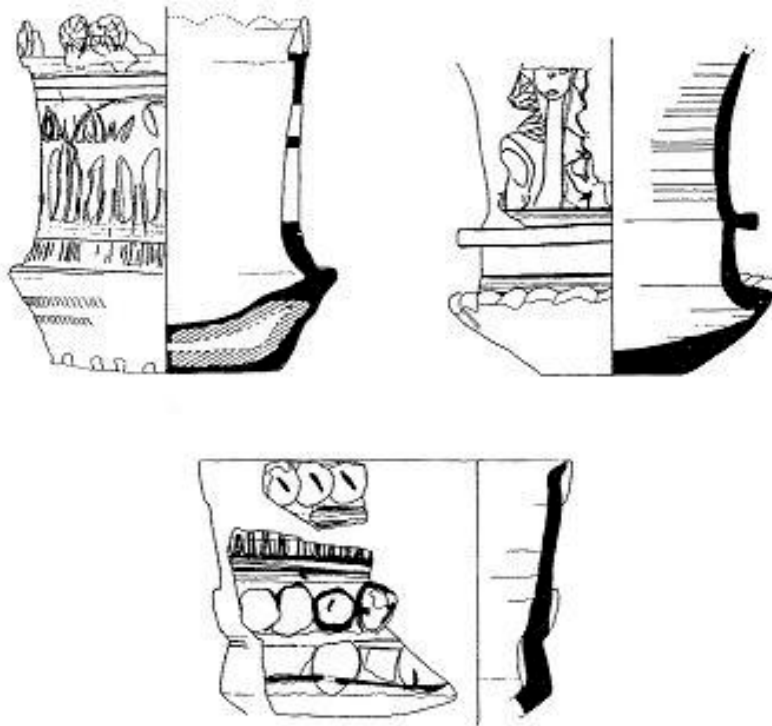


Figure 12: Les cinq types de bols (simples, composites, complexes, à pied, ornementaux)

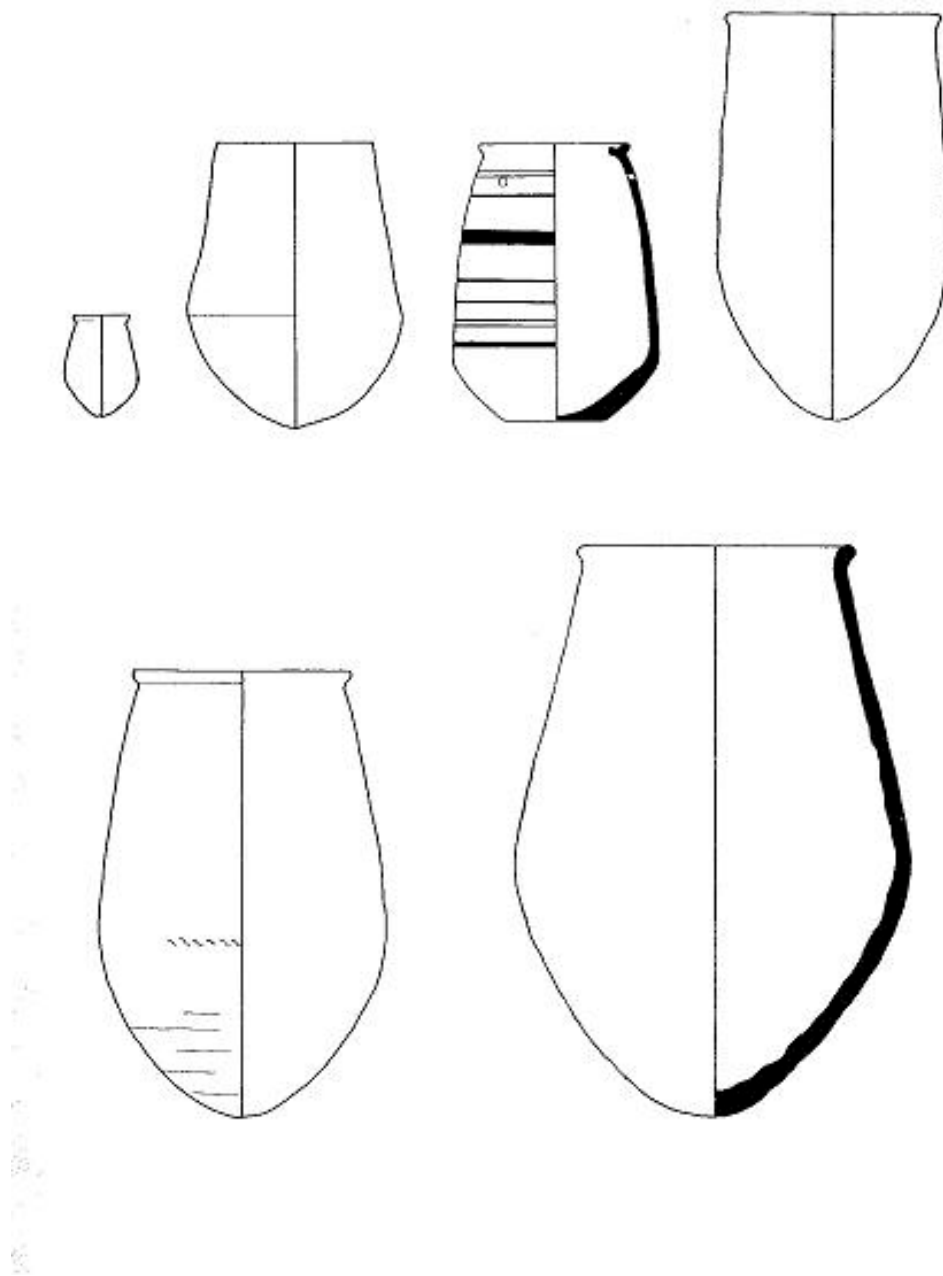


Figure 13: Les jarres sans col.

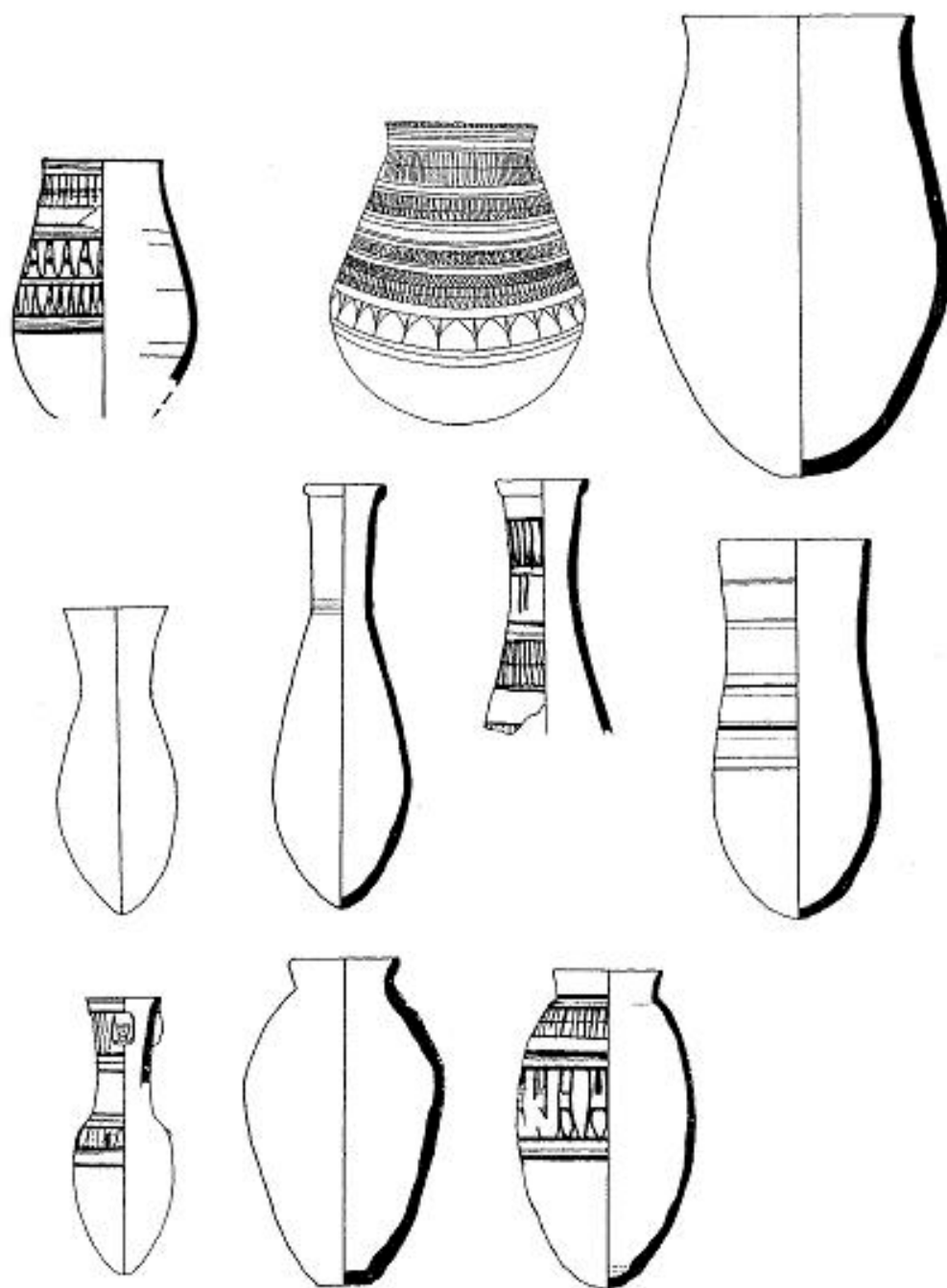


Figure 14: Les jarres à col.

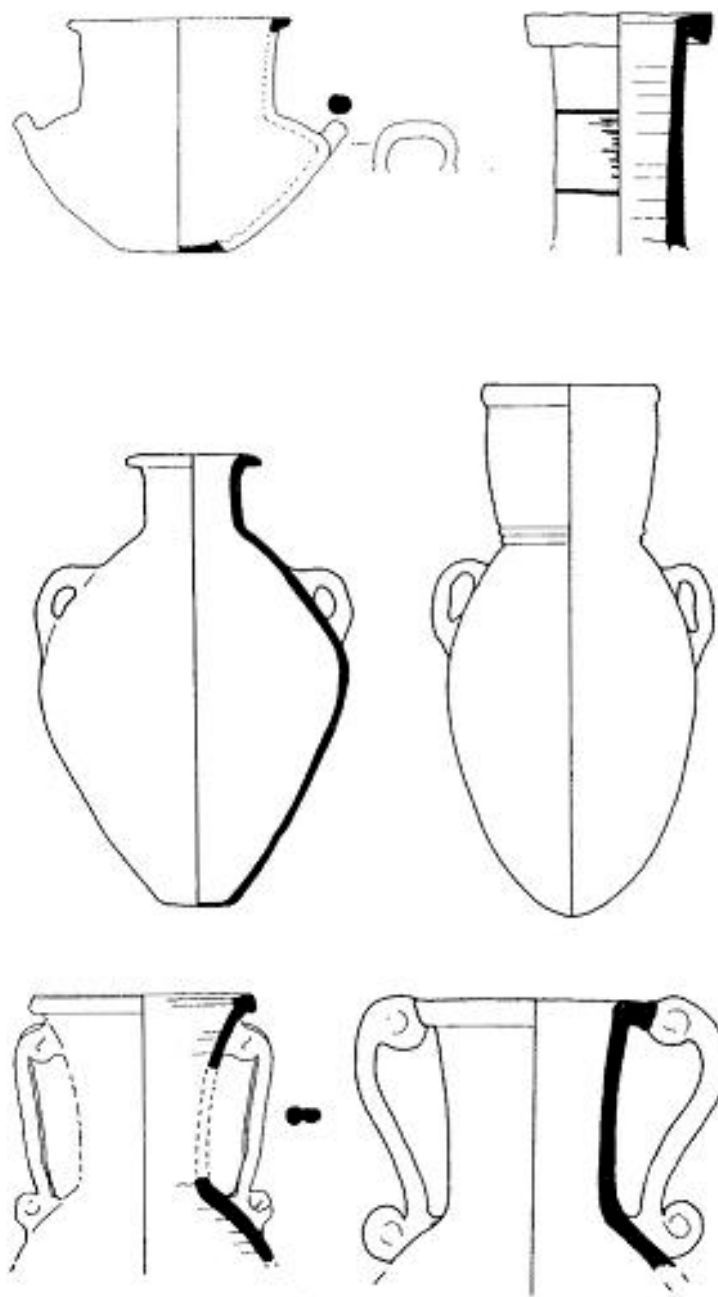


Figure 15: Les jarres à anses verticales.

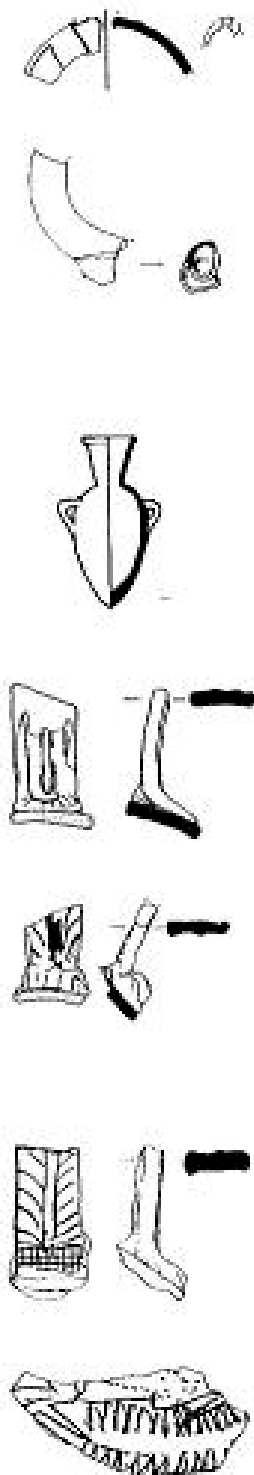


Figure 16: Les vases à anses horizontales.



Figure 17: Vase à bec.

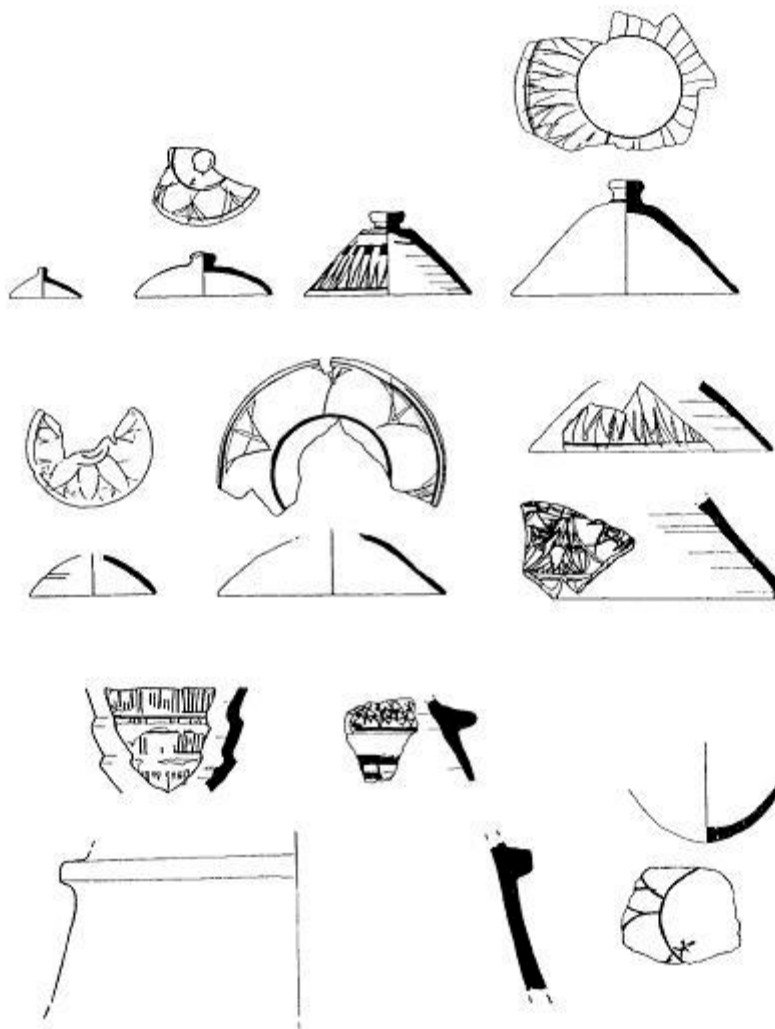


Figure 18: Les couvercles.



**Figure 19: Vase à libation en forme de lotus.**



**Figure 20: Bes moulé.**



Figure 21: Mur de la Salle Verte du Palais du Nord à Amarna.

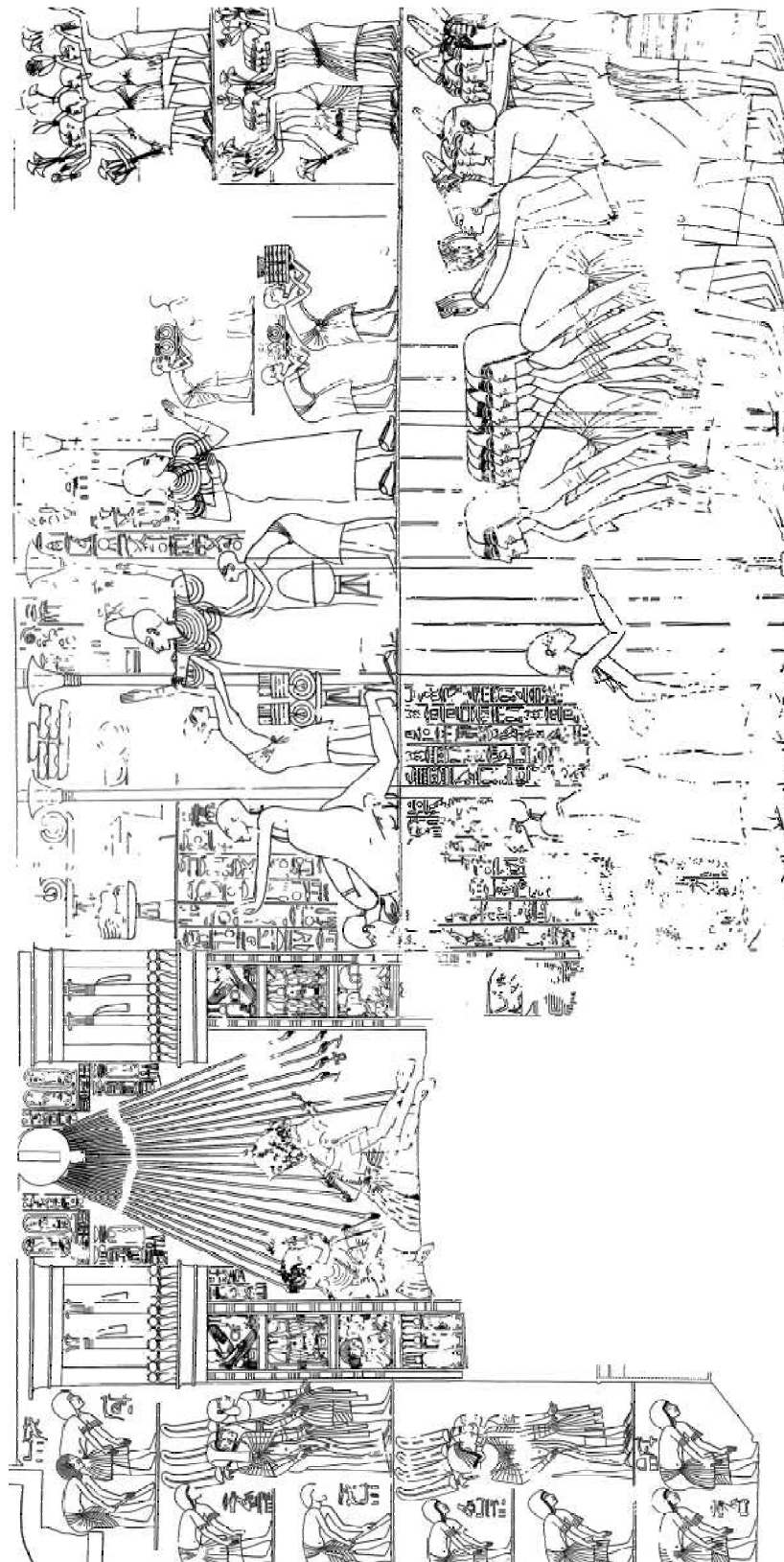


Figure 22: Mur ouest de la tombe de Ramose. Il est possible de remarquer un abdomen protubérant



Figure 23: Céramique de Camarès.



Figure 24: Verres égyptiens.

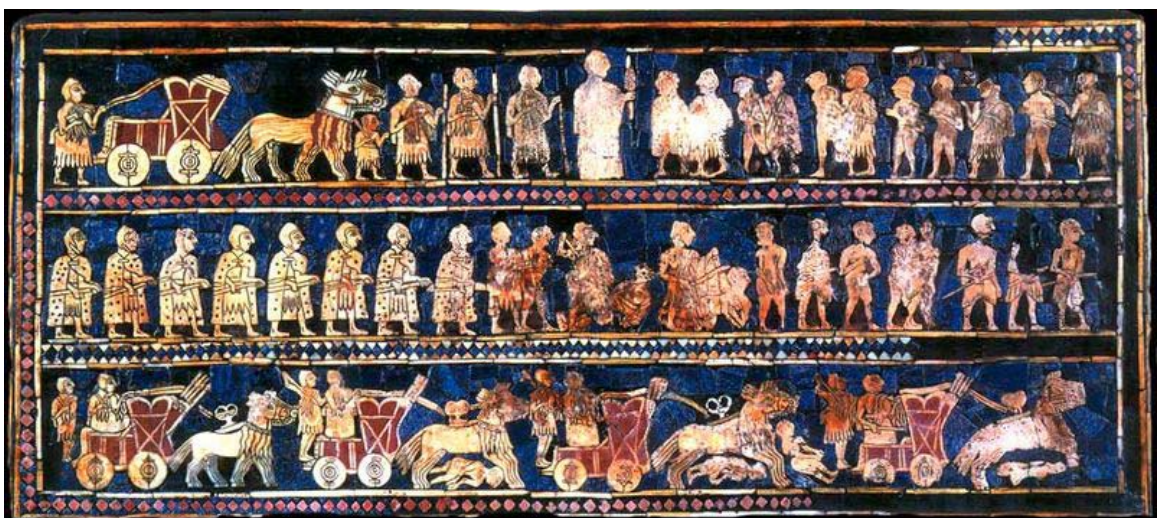


Figure 25: Étendard d'Ur.



**Figure 26: Poteries mayas.**



**Figure 27: Qompis incas.**



**Figure 28: Bronzes zhous.**

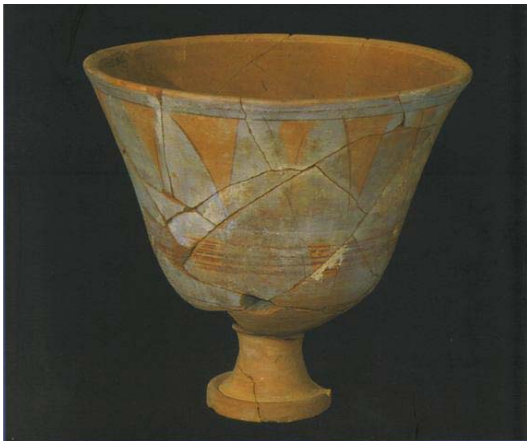


Figure 29: Quatre vases à décor bleu.

