

culture and its limited and episodic impact in England – is abandoned in the subsequent chapters. The third, 'The Depiction of German Subjects by British Artists,' is turgid by comparison with preceding material, despite the amusing account of Turner's vain attempt to win royal patronage through the choice of German sites during the 1840s. The categorized review of art works from topography to literary themes produces a repetitious rehearsal of chronologies, an impediment which also affects the succeeding chapters: iv, 'F.A.M. Retzsch and the Outline Style'; v, 'The Decorated Page and the Woodcut Style,' and vi, 'The German Manner and English History Painting.' However each contains useful information, the first two adding perceptive commentaries on the art of Retzsch and Rethel to the reconstruction of their influence on English artists, embracing Daniel Maclise, the young Millais and D.G. Rossetti. Rethel's *Nibelungen* illustrations of 1840 spawned British progeny like S.C. Hall's *Book of British Ballads*, 1842, comprising woodblocks designed by the new aspiring historical painters including William B. and David Scott, Dadd, Frith, O'Neil and John Franklin. The mode persisted into the late Victorian period as evinced by the combination of the decorative page with the woodcut style in William Morris's Kelmscott *Chaucer* of 1895.

Less straightforward was the inspiration of German art upon English History Painting, for all the prestige accorded to German qualities in the advertisement for the 1842 Parliament competition signed by Eastlake; the judges would be 'disposed to mark their approbation' of entries that displayed 'precision of drawing ... and a style of composition less dependent on chiaroscuro than an effective arrangement.' In Chapter vi Vaughan distinguishes between the few major artists, notably William Dyce, Maclise and Ford Maddox Brown, for whom the 'study of German art provided a fundamental change of aesthetic outlook,' and those more numerous, but short-lived, imitators like F.M. Ward and J.C. Horsley. Here he expands upon the fears of a German 'take over' and divergence of attitudes summed up by Severn in a letter

written to C.R. Leslie from Rome in 1821, 'The Germans here are certainly a great race of artists. Their manner is not to be tolerated, for they imitate Perugino and Giotto' and lack 'colour and effect.' Through an analysis of the painters who participated in the Parliament competitions and at greatest length the art of Dyce, the author further reveals the partial acceptance of German ideas of composition and style. If nine of the main contestants, among them G.F. Watts, had studied in Munich between 1838 and 1840, their submissions for the final stage of the competition in 1846 all exhibited an increased illusionism and richer colour than did their mentors; interestingly, the chief competitors, Dyce and Maclise, had travelled to Italy and France. An estimation of the counter influence of French academic painting would have been instructive at this point. Instead Vaughan ends by briefly discussing the transformation made by members of the P.R.B. to German religious pictorial themes and motifs in order to achieve the powerfully direct imagery present in, say, William Holman Hunt's 'Light of the World,' 1851.

The last chapter, 'Dyce and Ecclesiastical Art,' opens with consideration of the scant confidence in British artists displayed by the Anglican Church – Beresford Hope, patron of the celebrated All Saints, Margaret Street, London, was pleasantly surprised by the competence of Dyce and Horsley – and concludes with the rejection of Dyce's illusionist stained glass design. The author's account of the Germanism in Dyce's religious art, his abortive attempt to emulate the German woodcut in a series on the life of Christ, his move away from historicism to naturalism and his criticism of the opacity of German stained glass, is lengthy but confused. Since the German influence in this respect transpires to have been secondary, the reader might be forgiven for regretting that other issues, such as the concern for relevance in ecclesiastical art of the apparent German legacy in the work of Edward Burne Jones, do not receive further treatment. The first could explain the growing distaste for German revivalism, Cardinal Newman, for example, commenting after meeting A.W.N.

Pugin at Rome in 1847, 'In order that any style of architecture should exactly suit the living rationale of the nineteenth century, it should be the living architecture of the nineteenth century ...'

The imbalance consequent upon the author's constricted study of this variable theme affects the epilogue. We are told that the German influence lingered on but hardly informed as to the history of its demise or the other than stylistic reasons for that change in taste. Following a short and inconclusive tussle with subsequent interpretations of the phenomenon of the mid-nineteenth German style, the text peters out with one questionable generalization, that German art was only admired as a School during that period, ignoring the prestige of German Expressionism, and the truism that the appreciation of style is 'at all times a matter of conditioning.'

An echo of the unevenness of the argument mars the otherwise handsome production of the book, as the numbering of the plates, especially in the later chapters, is not infrequently incorrect. In other respects the author is well served. The printing is elegant and legible and the illustrations plentiful and well reproduced, most in sight of the relevant passages in the text. If the style of writing and organization of the material are deterrent, the contents, including the excellent bibliography and notes, will be an asset to the student of nineteenth-century British and German art.

RHODRI WINDSOR LISCOMBE  
*University of British Columbia*

ELIZABETH GILMORE HOLT *The Triumph of Art for the Public: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*. Garden City (NY), Anchor Press/Doubleday, 1979. 530 + xxviii p., 48 illus., 7.50 \$ (broché).

WALTER CAHN *Masterpieces: Chapter on the History of an Idea*. Princeton, Princeton University Press (Princeton Essays on the Arts), 1979. 168 + xix p., 53 illus.

Parmi les publications d'Elizabeth Gilmore Holt, chaque chercheur connaissait jusqu'à ce jour l'excellente *Documentary History of Art* dont l'utilité n'est pas à démontrer. Voici qu'Elizabeth Gilmore Holt met à la

disposition du chercheur un nouvel outil de travail, non moins utile quoique couvrant une période limitée de l'histoire de l'art occidental : 1785-1848. Dans *The Triumph of Art for The Public*, dédié d'une manière fort sympathique « aux bibliothécaires compréhensifs et prêts à rendre service » l'auteur examine, comme le souligne le sous-titre, « le rôle naissant des expositions et des critiques ». Pour mener à bien sa tâche, elle a réuni de multiples documents pour la plupart difficiles à consulter. Ils proviennent de comptes rendus et manifestes publiés pendant ces quelque cinquante années de bouleversements politiques, économiques, culturels en général. Avec la Révolution française de 1789, l'Europe s'ouvre bon gré mal gré à l'aventure démocratique bourgeoise moderne. Avec les secousses multinationales de 1848, c'est la montée inexorable du prolétariat qui commence. L'avènement de ce que Sir Ernst Gombrich a appelé « la révolution permanente » prend donc place durant la période observée ici. Nul doute que cet avènement invite à une réflexion sociologique, réflexion que titre et sous-titre sélectionnés par Elizabeth Gilmore Holt mettent déjà en évidence. Durant ce demi-siècle, non seulement l'artiste (en termes sociologiques : *le producteur*) change de rôle, mais encore le public (*le consommateur*), et puis cet intermédiaire qui a nom le critique, sans oublier les promoteurs, c'est-à-dire les organisateurs d'expositions, qui sont parfois les artistes eux-mêmes ou, dans certains cas, l'État, plutôt que des sociétés privées (en termes sociologiques, critiques et promoteurs deviennent *le diffuseur*).

Si les rôles changent, et spécialement ceux, comme le remarque Elizabeth Gilmore Holt, qui ont trait à la diffusion, soit celui du critique et celui du promoteur, c'est parce que la fonction sociale de l'art change. Or, si la fonction sociale de l'art change, c'est en fonction de transformations quantitatives autant que qualitatives du public s'intéressant à l'art. Il y a donc réactions en chaîne : il est impossible d'admettre une mutation des rapports sociaux sans admettre une mutation subséquente des données propres au phénomène artistique : données esthético-philosophiques, données psycho-sociales, données socio-économiques. C'est que nous avons

affaire à un système, c'est-à-dire à un ensemble structuré d'éléments en interaction. Il est question, ici, de permutations à l'intérieur du système de l'art.

Avec la Révolution française et ses effets sur l'Occident en général, succède à « l'homme de goût » de l'Ancien Régime, à la fois curieux et connaisseur, issu de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie (c'est-à-dire conscient en tous cas d'une supériorité de classe), un nouvel « homme courant » beaucoup plus diversifié, donc beaucoup plus difficile à étiqueter que le précédent parce que moins cernable dans ses origines comme dans ses objectifs de consommateur.

Le sujet sélectionné par Elizabeth Gilmore Holt démontre un intérêt pour le domaine socio-culturel. Cependant, on ne peut parler de point de vue sociologique à proprement parler car les objectifs demeurent ici ceux de l'historien : il s'agit de connaître aussi bien que possible les articulations chronologiques, elles-mêmes liées, il va sans dire, à des contextes géographiques. En aucun cas nous ne sommes amenés, comme le confirme la lecture de la préface, à une réflexion sociologique dont l'objet serait la clarification des processus de permutation et les opérations permettant de passer d'une permutation à une autre. Une telle réflexion passerait forcément par une analyse des rapports entre infrastructures économiques et superstructures culturelles. Bien entendu, le choix de textes devrait alors être modifié.

Fondamentalement, la situation n'a pas grandement évolué, dans le domaine de la recherche en art envisagé globalement, durant les années 1970 et ce qui a été dit à ce sujet en 1976 lors du congrès de l'Association d'art des universités du Canada dans le cadre de la session de Sociologie de l'art que j'avais eu le plaisir de présider me semble toujours valable : on peut dans la plupart des cas parler d'une approche contextualiste (en opposition aux approches formaliste et évolutionniste) plutôt que strictement sociologique. Cependant, certains signes laissent à penser que les choses changent. Nous acquérons des matériaux, nous instaurons des problématiques. Un jour viendra sans doute où, comme les gens des lettres, nous abandonnerons l'étiquette restrictive et exclusive d'his-

torien. Parmi les signes qui annoncent cette mutation, il y a l'ouvrage dont il est question ici. Le virage est d'autant plus perceptible qu'il est amorcé par un *scholar* plié aux exigences de l'approche évolutionniste, tant par la génération représentée que par les citadelles traditionalistes qui ont façonné son savoir : Harvard, le *Kunsthistorisches Institut* de Florence et les prestigieuses institutions de Berlin et Munich (c'est dans cette dernière ville que Elizabeth Gilmore Holt reçut son doctorat en 1934). Le cadre de référence est toujours évolutionniste mais un dépassement de l'historicisme pur se fait jour.

Les textes réunis sont classés fort judicieusement par ville. D'emblée, il apparaît en clair que c'est le contexte urbain qui a donné sa physionomie au marché moderne de l'art. Il apparaît également que les cultures nationalistes qui s'affirment durant ce demi-siècle établissent une nouvelle carte de la sensibilité. Les villes qui dominent sont Paris (seize groupages de textes) et Londres (sept groupages). Viennent ensuite Rome (quatre groupages) et quelques villes allemandes (Dresde, Weimar, Berlin et Munich, chacune un groupage). Finalement, les deux tiers de l'ouvrage en tout cas sont consacrés à l'émergence des conditions modernes de diffusion et de consommation en France. Ceci montre bien le rôle conducteur de la France durant cette période, rôle qui s'explique par l'impact de la Révolution, puis de l'impérialisme napoléonien. Durant cette période, Rome cesse d'être le centre de la vie artistique (créé pendant la Révolution, le Prix de Rome français constituera essentiellement un aide-mémoire de la situation antérieure). D'ailleurs les troupes françaises pillent systématiquement le patrimoine italien de 1796 à 1815 et lorsque le Musée Napoléon s'ouvre au Louvre en 1802, Paris dépasse déjà de loin Rome pour le nombre et la qualité des œuvres exposées d'une manière permanente. La répartition quantitative des textes confirme que Londres joue un rôle de second plan mais non négligeable dans la consolidation des nouveaux modes de diffusion et de consommation (je rappellerai à ce propos le titre révélateur d'un périodique allemand publié à Weimar dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle : *London und Paris*).

Les textes sur la production artistique française concernent les expositions de l'État, soit les Salons de 1785, de l'an II (1793), de l'an IV (1795), de l'an V (1796), de 1803, 1806 à 1810, 1822, 1824, 1827, 1831, 1833, 1834, 1841, 1844, 1845, 1846, 1847 et 1848. Les textes sur la production anglaise concernent des expositions organisées par des collectionneurs privés ou des artistes. Ceci marque déjà une différence fondamentale de l'évolution dans les deux nations. L'étatisation qui prend place en France est pratiquement inconnue en Angleterre. Nous assistons seulement à l'instauration d'expositions semi-officielles, notamment en 1836 et en 1845. À Rome, ce sont des artistes qui organisent leurs propres expositions, soit seuls, soit en groupe. En Allemagne, on note l'influence française : à Berlin, expositions officielles de l'État de 1808 à 1810, équivalent donc de Paris. Dans les autres villes, il s'agit seulement d'expositions privées. Cependant, aucune mention d'expositions privées n'est faite pour la France. On voit donc que le phénomène de centralisation ne touche pas l'Allemagne autant que la France. Ce qui domine en Allemagne, à cause des divisions politiques, c'est un provincialisme dont on trouve encore maintes traces aujourd'hui. Bien sûr, les textes sélectionnés par Elizabeth Gilmore Holt ne peuvent nous donner qu'une image fragmentaire de la situation. Cependant, ces textes fournissent au lecteur une idée très juste des contextes nationaux et de leur importance respective. L'échantillonnage est remarquablement équilibré.

Les auteurs des textes relatifs à la production française sont Tischbein pour les années 1780, Chausard et Landon pour la période napoléonienne, Carey, Thiers, Jal, Stendhal et Delécluze pour les années 1820, Heine, Janin et Planche pour les années 1830, Gautier, Thorez, Baudelaire, Delécluze, Isnard et Thomas pour les années 1840. On remarquera l'intérêt international pour l'art français, des critiques anglais et allemands figurant à côté des français. On remarquera également des noms d'écrivains célèbres, dont l'allemand Heine qui fit preuve d'un très grand courage en se plaçant au-dessus des mêlées nationalistes.

Figure encore dans cette liste le futur premier président de la troisième République.

Les auteurs des textes relatifs à la production anglaise sont Cumberland et Landseer pour les années 1800, Crabb et Hunt pour les années 1810, Eagles et Thackeray pour les années 1830. Pour la production italienne, notons Milizia et Friedrich von Schlegel ; et pour l'allemande, von Goethe, von Ramdohr, von Kügelgen, von Kleist, Brentano, von Arnim et Förster. Pour ces trois dernières productions comme pour la française, il faut noter l'importance des contributions allemandes et la qualité des contributeurs. S'il est vrai que la critique d'art s'est développée en Allemagne plus tard qu'en France, il est également vrai que la critique allemande prend de plus en plus d'importance internationale au XIX<sup>e</sup> siècle, contrairement à la critique anglaise ou l'italienne.

En résumé, un excellent ouvrage qui, s'il n'est pas rédigé en vue de la réflexion sociologique, invite quoi qu'il en soit à considérer les œuvres d'art comme des œuvres culturelles dépendant d'une infrastructure socio-économique. Il faut remercier Elizabeth Gilmore Holt pour cet outil de travail qui intéressera les sociologues et les anthropologues de la culture au même titre que les historiens de l'art.

Walter Cahn est professeur d'histoire de l'art et directeur du Département d'histoire de l'art à l'Université de Yale. C'est avec l'aide d'une subvention du Paul Mellon Fund qu'il a publié cet ouvrage qui porte en sous-titre *Chapters on the History of an Idea*. On voit d'emblée qu'il s'agit ici d'un essai d'esthétique sur le concept de chef-d'œuvre et son évolution, d'où le pluriel *masterpieces* qui, sans le sous-titre, pourrait prêter à confusion. L'investigation, nous dit Walter Cahn dans sa préface, a commencé lors d'un séminaire pour *undergraduates* offert à Yale. Excellent point de départ sans aucun doute qui témoigne d'un premier effort de recherche collectif autour d'un sujet auquel nul philosophe, historien ou sociologue de l'art ne peut rester indifférent puisqu'il domine le contexte de la culture cultivée pendant des siècles.

Bien sûr, le concept de chef-d'œuvre a déjà fourni la matière de nombre d'études, parmi elles celles

de Meyer Schapiro *et alia* groupées dans le stimulant *Art and Philosophy* publié à New York en 1966. La question de la définition du chef-d'œuvre comme création individuelle exceptionnelle était posée, les avis étant, comme il se doit, partagés quant à la spécificité d'une telle création. L'année suivante parut, également à Princeton, l'ouvrage de J. Rosenberg, *On Quality in Art : Criteria for Excellence, Past and Present*. Au milieu des années soixante-dix prit place le spirituel échange de vues entre Sir Ernst Gombrich et Quentin Bell publié dans *Critical Inquiry* sous le titre *Canons and Values in the Visual Arts : A Correspondence*. La notation de chef-d'œuvre étant inséparable de celle de classicisme, on ne peut oublier les travaux dans ce domaine connexe, en particulier l'essai de T. S. Eliot, *What is a Classic*, qui remonte à 1944, et celui, contemporain, de S. Monk, *A Grace Beyond the Reach of Art* publié dans le *Journal of the History of Ideas* ; pas plus qu'on ne peut passer sous silence les études sur le génie, lui aussi inséparable de la notion de chef-d'œuvre, études dont certaines font encore autorité après cinquante ans, telle celle de E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniesbegriffes*, publiée à Tübingen en 1926. Enfin, il convient de relever les récentes investigations sociologiques du problème examiné à travers l'institution et les activités muséologiques ainsi que les réactions de publics de référence. Je rappellerai à ce propos l'ouvrage de P. Bourdieu et A. Darbel, *L'Amour de l'art : les musées et leur public*, qui date de 1966.

Walter Cahn adopte quant à lui, nous l'avons dit, un cadre de référence chronologique et dans ce sens, il s'affirme un historien de l'art orthodoxe, plutôt qu'un philosophe ou un sociologue de la culture. Son premier chapitre, « The Artisanal Masterpiece », se réfère bien sûr au Moyen Âge. Le terme chef-d'œuvre lui-même est médiéval et, comme le fait remarquer Cahn, le fait mérite d'être mentionné « since so many of our critical concepts are rooted in the hallowed ground of Classical Antiquity » (p. 3). On le rencontre d'abord, sur le plan de l'écrit, dans des textes relatifs à la législation corporative. Cahn s'est surtout centré sur la France pour cette étude médiévale, citant notamment le

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

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

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

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

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

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

GÉRARD LE COAT  
Université de Montréal

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

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

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

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