

Nouvelles perspectives de recherche sur la céramique « lucanienne » tardive : le cas du Peintre du Primato

Alexandra Attia

La céramique « lucanienne » tardive désigne la céramique à figures rouges produite en Lucanie à partir des années 360-340 av. J.-C. jusqu'à ce qu'A.D. Trendall appelle la « barbarisation » du style, c'est-à-dire la dégénérescence de la figuration¹, vraisemblablement dans les dernières décennies du iv^e siècle av. J.-C. Classée par Trendall sur la base de critères essentiellement stylistiques, cette céramique figurée n'a fait jusqu'alors l'objet d'aucune étude approfondie. Or, de nombreuses zones d'ombre persistent quant à l'organisation et à la structuration des ateliers.

Parler de céramique italienne et de céramique « lucanienne » en particulier, c'est aborder une réalité complexe aux multiples facettes ; d'une part parce que cette production s'insère dans le monde magno-grec riche de cultures plurielles et de rapports entre les différentes aires régionales et micro-régionales, et d'autre part parce que l'appellation « lucanienne » renvoie à une notion académique figée qui ne correspond guère à l'ethnos « lucanien » tel qu'il est envisagé aujourd'hui. Le corpus d'objets attribué au Peintre du Primato et au éponyme apparaît dans sa diversité comme la matérialisation de ces réseaux d'influences et constitue en cela un prisme idéal pour questionner l'existence d'une céramique dite « lucanienne ».

Le Peintre du Primato, identifié par Vittorio Macchioro et Carlo Albizzati, puis nommé en 1939 par J.D. Beazley d'après le nom du périodique italien, *Il Primato artistico italiano*, où furent publiés en 1920

quelques uns de ses vases², est, avec son contemporain le Peintre de Naples 1959³, une personnalité pivot autour de laquelle semble s'articuler la fin de la production. La très grande quantité de vases attribués au groupe du Primato (pas moins de 250)⁴ et la variété formelle et iconographique des objets décorés (pas moins de quinze typologies différentes dans le registre des petits comme des grands vases) attestent la taille conséquente de l'atelier, mais aussi sa non-spécialisation, en réponse à une demande différenciée et nombreuse.

Au sein de cette large production bien maîtrisée apparaît néanmoins de manière récurrente un manque de réussite technique intervenant à différents niveaux de la réalisation du vase (mauvaise préparation de l'argile occasionnant des boursouffures et des éclatements à la cuisson⁵, hétérogénéité du vernis noir⁶, repentirs⁷, irrégularités liées à une

1. Trendall 1967, p. 149, 181, 185.

2. Macchioro 1912; Albizzati 1919; 1920, p. 172, n. 3; Beazley 1939, p. 633, n. 3.

3. Trendall 1967, chap. 8, p. 142-158.

4. Trendall 1967, chap. 9, p. 159-186; 1970, chap. 9, p. 27-28; 1973, chap. 9, p. 176-177; 1983, chap. 9, p. 82-86.

5. Des irrégularités de surface sont par exemple visibles sur deux vases de l'Altes Museum de Berlin, une hydrie (inv. F3174) et une *nestoris* de type 2 (inv. F3149; Trendall 1967, p. 181, n° 1092).

6. La présence d'un vernis hétérogène à la surface des vases est très fréquente, quelles qu'en soient les causes (composition, application, altérations liées au vieillissement, aux conditions d'enfouissement, etc.), comme sur le cratère en cloche conservé au Vatican (inv. U28; Trendall 1967, p. 168, n° 940).

7. C'est sans doute le cas d'une résille en relief recouverte d'une file de motifs perlés en rehauts blancs visible en lumière rasante sur le col du lécythe de Naples (inv. 81855; Trendall 1967, p. 166, n° 925; fig. 1).



Fig. 1 - Lécythe aryballisque attribué au Peintre du Primato. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81855 (photo A. Attia).



Fig. 2 - Cratère à volutes attribué au Peintre du Primato. Vatican, Museo Etrusco Gregoriano, inv. W1 (photo A. Attia).

mauvaise gestion du four⁸, manque de maîtrise du processus de cuisson⁹, etc.) et trahit ainsi la présence au sein de l'atelier d'artisans au savoir-faire inégal.

Faute de traces matérielles organisées autour d'un four ou d'un dépotoir contrairement à la

8. Entre autres, les irrégularités du profil et du diamètre de l'embouchure du *skyphos* du Vatican (inv. U27; Trendall 1967, p. 183, n° 1110).

9. Les « coups de feu » se retrouvent de manière indifférenciée tant sur les grands que sur les petits vases, comme l'attestent l'hydrie du Vatican (inv. U39; Trendall 1967, p. 172, n° 988) et l'embouchure du lécythe de Naples (inv. 81855; Trendall 1967, p. 166, n° 925; fig. 1).

première phase de la production¹⁰, il est difficile aujourd'hui de restituer une réalité d'atelier, tant les modalités de production et de fabrication pouvaient être diverses.

Caractériser un atelier c'est se poser la question de la possibilité d'un usage collectif d'un même four, de l'organisation de la fournée, des profils de production mais aussi de la taille même des ateliers. C'est aussi se poser la question de l'existence ou non

10. La découverte et les fouilles du *Kerameikos* de Métaponte entre 1973 et 1977 (D'Andria 1975) permettent de documenter et de mieux comprendre la structuration des ateliers pour les débuts de la production à figures rouges. Pour une synthèse récente sur le sujet, voir Silvestrelli 2011; Denoyelle 2011.



Fig. 3 - Amphore pseudo-panathénaique attribuée au Peintre du Primato. Berlin, Altes Museum, Antikensammlung, inv. F3155 (photo Johannes Laurentius, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung).

d'intermédiaires entre ateliers et clients, fût-ce pour des trajets assez courts.

Malheureusement la céramique italote, massivement collectée au XIX^e siècle pour alimenter le marché antiquaire est aujourd'hui en majeure partie décontextualisée. Si l'importance quantitative de ces objets ne permet pas de faire l'impasse sur eux, il convient d'être prudent quant à la fiabilité des informations relatives à la provenance des vases conservés dans les collections historiques, qu'elles soient attestées ou reconstituées par le croisement d'archives liées à l'histoire des collections et/ou à l'histoire de l'archéologie¹¹.

11. En effet, la valeur marchande de ces objets a parfois occasionné au moment de leur collecte des falsifications

Néanmoins, la très grande majorité des provenances des vases attribués au Peintre du Primato et à ses proches contemporains, répartie le long des vallées intérieures de la Lucanie, contrairement au début de la production majoritairement représentée à Métaponte et sur les sites apuliens, semble indiquer une délocalisation effective des ateliers de production, dans la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., vers des centres économiquement et culturellement plus dynamiques¹². Si elle ne permet pas de localiser l'atelier de production, la concentration

d'informations, parfois assorties de restaurations invasives afin d'en accroître le prestige.

12. À propos du déplacement probable des ateliers de production, voir Trendall 1967, p. 116.

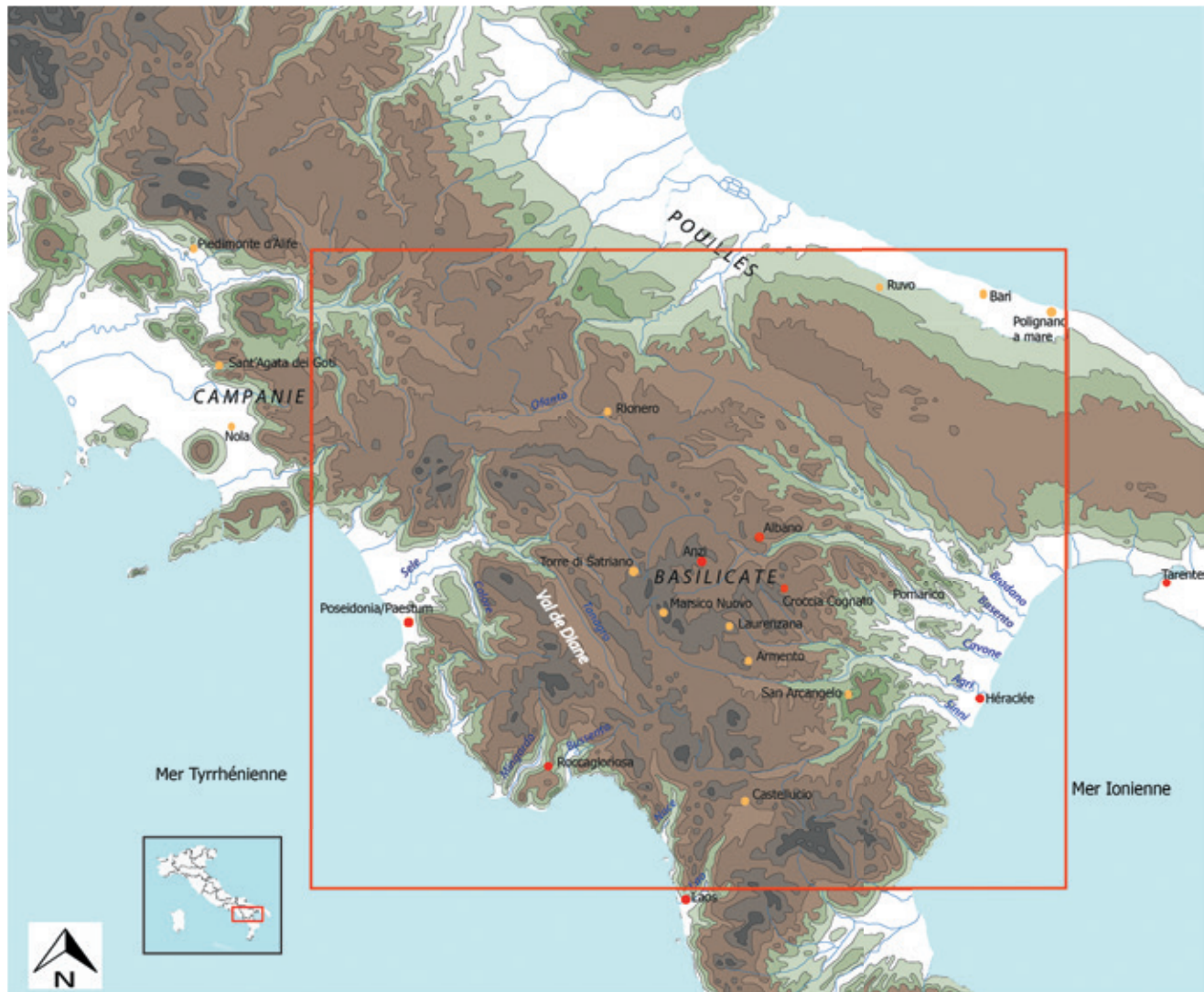


Fig. 4 - Provenance des vases attribués à l'atelier du Peintre du Primato. En jaune : provenance ancienne sans contexte de découverte ; en rouge : provenance avec contexte archéologique connu (DAO A. Attia).

de provenances anciennes et récentes dans le Val d'Agri, et particulièrement à Anzi, laisse croire qu'il pourrait s'agir d'une production locale à moyen, voire petit rayon d'action, destinée à une clientèle indigène autour du Val d'Agri (fig. 4).

La très grande proximité de la production du Peintre du Primato avec la céramique « apulienne » contemporaine dans la reprise de formules décoratives et iconographiques¹³, de canons formels

13. Les exemples sont nombreux, parmi lesquels la reprise du motif de la femme affligée (Trendall 1967, p. 165, n° 925 ; fig. 1), qui n'est pas sans rappeler la figure d'Alcmène sur le bûcher du cratère en calice du Peintre de la Naissance de Dionysos conservé à Tarente (inv. 46000 ; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 36, 2/11), la figure d'Électre sur le fragment de l'hydrie attribuée au Peintre

ou stylistiques¹⁴, pose la question de l'origine du

de la Furie noire de la collection Cahn, inv. H.C.284 ; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 436, 2/14a), le motif du suppliant agenouillé (cratère à volutes du Vatican, inv. W1 ; Trendall 1967, p. 167, n° 926 ; fig. 2), qui est proche de Néoptolème sur le cratère à volutes de Milan attribué au Peintre de l'Illioupersis (inv. 239 ; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 193, 8/4, pl. 60, 3), le motif du rinceau habité (col du cratère à volutes du Vatican, inv. W1 ; Trendall 1967, p. 167, n° 926 ; fig. 2), qui rappelle celui du cratère à volutes de Boston (inv. 1970.235 ; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 194, 8/11, pl. 61, 3-4), ou bien encore le motif du *naiskos* (amphore pseudo-panathénaique de Berlin, inv. F3155 ; Trendall 1967, p. 165, n° 920 ; fig. 3).

14. On sait que le cratère à volutes connaît un regain de faveur dans la dernière phase de la production « lucanienne », mais le choix d'appliquer des mascarons aux anses – suivant la norme décorative mise au point à l'Apulien Moyen (370-340 av. J.-C.)

Peintre du Primato et de sa formation. La transmission des savoir-faire en termes de céramique figurée a pu s'exercer selon différentes modalités et ce parfois de manière concomitante, de la circulation d'objets manufacturés à la mobilité des artisans eux-mêmes (émigration de peintres apuliens et déconcentration de leurs ateliers en Lucanie¹⁵, formation des peintres locaux hors des frontières régionales). Ce phénomène, discernable dans une moindre mesure chez d'autres peintres « lucaniens » comme le Peintre de Brooklyn-Budapest¹⁶ lui-même un temps considéré comme « apulien », est sans doute à lier à l'hégémonie que connaît la céramique « apulienne » en Grande Grèce.

L'accroissement de la céramique « apulienne » en circulation dans le dernier quart du IV^e siècle av. J.-C. et la découverte fréquente de vases « apuliens » et « lucaniens » au sein de mêmes tombes¹⁷ témoignent d'une forte assimilation du goût des élites locales¹⁸. Si la circulation des objets et avec eux des images a pu marquer durablement le langage formel et iconographique de l'atelier du Peintre du Primato, les affinités existant entre le Peintre du Primato et le Peintre de Lycurgue laissent croire

à un rapport de maître à élève¹⁹. Par ailleurs, certaines similitudes dans le traitement des anatomies, notamment avec le Peintre de Lecce 681²⁰ et les variations stylistiques parfois visibles entre deux faces d'un même objet questionnent la possibilité d'œuvres à plusieurs mains²¹, mais aussi l'existence d'individualités distinctes.

Cette perméabilité entre ateliers pourtant rattachés à des blocs régionaux différents rend difficile un classement stylistique par école, par atelier, a fortiori par main d'artisan. C'est l'écueil induit par la notion d'atelier chez Trendall, qui est plus anthropologique qu'archéologique. Il est donc plus prudent lorsque cela est possible, de redéfinir la production en fonction du centre producteur ou selon des échelles micro-régionales afin de mieux rendre compte de réalités sociales et culturelles complexes. Pour envisager au mieux les réalités d'ateliers, la mobilité et le cas échéant, les collaborations entre artisans, il faut garder à l'esprit que les vases sont avant tout des objets à vendre qui sont produits en réponse aux besoins d'une clientèle dans une logique commerciale²².

dans l'atelier du Peintre de l'Ilioupersis – se retrouve en Lucanie essentiellement dans la production du Peintre du Primato (Trendall 1967, p. 167-168, nos 928-929, 931-932, 935-936).

15. C'est par exemple le cas d'artisans issus de l'atelier du Peintre de Darius/Peintre des Enfers ayant produit au sein d'un atelier déconcentré à Métaponte, à en croire des fragments découverts dans le dépotoir n° 3: Denoyelle, Iozzo 2009, p. 161, n° 99.

16. Trendall 1967, p. 107-108.

17. Provenant d'Armento, par exemple, un cratère attribué au Peintre de l'Ilioupersis et conservé à Londres (inv. F66n; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 195, 8/18, pl. 62, 3) et le cratère à volutes de Naples figurant de la mort de Méléagre attribué au cercle du Peintre de Lycurgue (inv. Stg.11; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 424, 16/54). Au sujet des importations de céramiques figurées, voir Mugione 1996b.

18. Voir Fracchia, Gualtieri 2004, et la réflexion des auteurs sur le riche mobilier céramique livré par le site de Roccagloriosa, en Lucanie occidentale.

19. Cette possibilité était déjà soulignée par Trendall 1953, ref manquante p. 4-5. La découverte d'un fragment attribué au Peintre du Primato dans une tombe de la zone de l'Arsenal maritime de Tarente dans les années 1912-1913 vient renforcer cette hypothèse (Trendall 1967, p. 168, n° 943).

20. Le cratère en cloche est conservé à Lecce (inv. 681; Trendall, Cambitoglou 1978, p. 111, 5/70).

21. Par exemple sur l'amphore pseudo-panathénaïque de Berlin (inv. F3155; Trendall 1967, p. 165, n° 920; fig. 3), sur l'amphore pseudo-panathénaïque de Schwerin (inv. 703; Trendall 1967, p. 165, n° 919), sur le cratère en cloche de Göttingen (inv. F15; Bentz *et al.* 1989, p. 43-44, pl. 28.1-3).

22. Les réflexions esquissées ici ont fait depuis l'objet d'une thèse (A. Attia, *Étude et contextualisation des ateliers à figures rouges du « Lucanien récent » (2^e moitié du IV^e s. av. J.-C.): le cas du Peintre du Primato*), soutenue à l'université Paris 1 le 1^{er} décembre 2018, sous la direction d'O. de Cazanove et M. Denoyelle.

