

À L'ORIGINE DES PREMIERS ATELIERS DE PEINTRES ET POTIERS À FIGURES ROUGES EN ITALIE DU SUD (440-400 AV. J.-C.)

Mathieu Scapin

Doctorant PLH-CRATA, Université Jean-Jaurès

Ce que l'on connaît généralement de la céramique à figures rouges produite en Italie du Sud, ce sont certainement les grands vases, richement décorés, découverts dans des tombes d'Apulie ou de Paestum. Tour à tour considérés de facture grecque ou étrusque, l'on sait maintenant leur production locale, par des artisans régionaux (1).

Ce que l'on connaît beaucoup moins, c'est la façon dont est apparue cette production en Grande-Grèce (2). Parmi d'autres scientifiques du XX^e s., c'est Arthur Dale Trendall, chercheur néo-zélandais qui a classé, attribué et publié de manière encyclopédique les nombreux vases *italiotes* (3). Pour ce faire, il utilisa les méthodes mises en place par Beazley pour la céramique grecque et considéra non seulement le style mais aussi l'iconographie et les contextes archéologiques. Cependant, Trendall s'est heurté à un ensemble hétérogène, polymorphe et beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Il classa les vases en fonction de régions productrices (Apulie, Lucanie, Sicile, Paestum et Campanie) et observa, notamment pour les vases dits « apuliens » deux tendances : le style simple et le style orné. Cependant, cette classification fait aujourd'hui débat puisque les différences censées opposer ces deux styles sont plus minces qu'il n'y paraît. Il en va de même entre les vases attiques et ceux d'Italie du sud. Certains chercheurs ont montré combien la céramique produite à Métaponte (en Lucanie) ou Tarente (en Apulie) a des liens étroits avec celle d'Athènes à la même période.

Les premiers ateliers ayant produit ces vases portent traditionnellement les noms de « proto-lucanien » et « proto-apulien ».

Métaponte et Tarente ont fait l'objet de fouilles ayant permis de découvrir les deux seules zones de production de céramique en Italie du sud connues actuellement. Les recherches de F. d'Andria en 1973 ont mis en lumière à Métaponte des fragments de vases du peintre d'Amykos, personnalité stylistique particulièrement importante pour la naissance de la figure rouge en Italie du sud. De la même manière, à Tarente, de nombreux peintres de l'atelier « proto-apulien » sont présents dans les contextes de fouille. Mais ce qui intrigue lorsque l'on s'intéresse à la distribution des vases dans les tombes tarentines, c'est la présence plus importante des objets produits à Métaponte entre 450 et 420 av. J.-C. De plus, dans la région messapienne, immédiatement connectée à Tarente, c'est bien la céramique proto-lucanienne qui prédomine. Ce constat pose quelques questions puisque, si les deux ateliers se sont développés conjointement durant la deuxième moitié du V^e s. av. J.-C., celui qui s'affirme, dans un premier temps, est celui de Métaponte. Cette région a donc préféré ces vases à ceux produits à Tarente, exportant aussi en Campanie, en Sicile et même en Albanie. Dans la dernière décennie du V^e s. av. J.-C., la situation s'inverse.

Le cas est différent en Lucanie, puisque l'on trouve uniquement des vases produits par l'atelier proto-lucanien en contexte archéologique dans le troisième quart du V^e s. av. J.-C.

L'ATELIER PROTO-LUCANIEN

La phase la plus ancienne de l'atelier proto-lucanien se développe par le travail de trois peintres : le Peintre de Pisticci (tirant son nom d'une petite ville, à 20km au nord de Métaponte, où de nombreux vases lui étant attribués ont été retrouvés), le Peintre du Cyclope (empruntant son nom à la scène de l'aveuglement de Polyphème sur un cratère en calice du British Museum) et le Peintre d'Amykos (dont le nom vient de l'hydrie conservée au Cabinet des Médailles). Leur production est essentiellement tournée vers le cratère où sont mis en scènes Dionysos ou son cortège (fig.1) mais aussi des scènes de poursuites amoureuses ou des sujets en rapport avec la vie quotidienne. Les scènes issues de la mythologie sont plutôt rares au regard du reste de l'imagerie, contrairement à leurs homologues apuliens. Selon certains chercheurs, ces peintres auraient été formés à Athènes ou auraient fait partie de l'expédition de 444/443 av. J.-C., au moment de la fondation de Thurioi.

Le premier d'entre eux, le Peintre de Pisticci (fig.2), semble avoir travaillé en étroite collaboration avec les ateliers attiques (atelier de Polygnote). Son style, proche des peintres attiques et l'usage du cratère et de l'hydrie indiquent une adhésion complète au modèle attique, laissant peu de place à l'innovation.

On place généralement à sa suite le Peintre du Cyclope (fig.3). En plus de donner son nom au peintre, l'imagerie du cratère en calice montre une scène particulière. Si l'aveuglement de Polyphème semble un sujet mythologique classique, le fait d'y ajouter deux satyres le rend inédit. En effet, ce sujet suggère un drame satyrique comme le Cyclope d'Euripide, daté de 406 av. J.-C. Ce peintre, bien que proche du travail du Peintre de Pisticci, opère une transition vers un style moins atticisant. Encore fort mal étudié et en lien direct avec des peintres plus tardifs, des recherches sur les vases lui étant attribués permettraient de le replacer plus correctement, et même de lui rendre la place qu'il mérite au sein de cet atelier.



Fig. 1 - Cratère en cloche du Peintre de Pisticci.
Musée National Archéologique, Naples



Fig. 2 - Cratère en cloche du Peintre de Pisticci.
Metropolitan Museum, New York

1 - Voir les nombreuses publications de Trendall et Cambitoglou.

2 - D'une manière générale, les nombreux vases grecs conservés dans les musées proviennent d'Italie. On considère qu'ils ont été produits en Grèce puis exportés. Les fouilles archéologiques à Métaponte et Tarente ont été décisives pour comprendre où ont été créées les céramiques d'Italie du sud.

3 - Ce terme renvoie aux productions de Grande-Grèce.

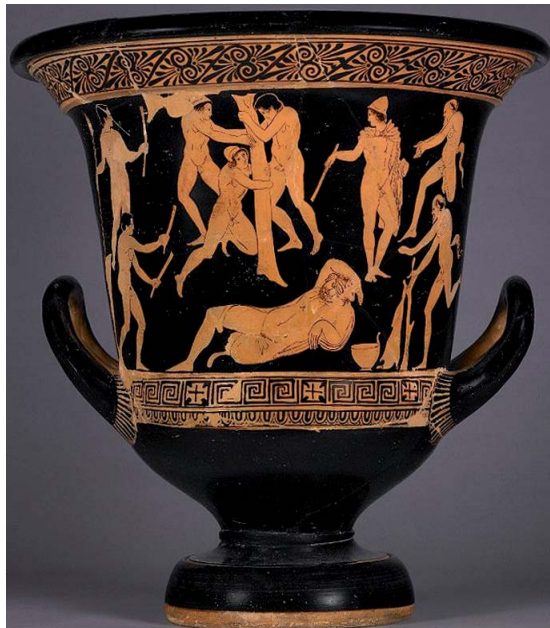


Fig. 3 - Cratère en calice du Peintre du Cyclope. British Museum, Londres

Enfin, l'artisan le plus important de cette première génération est le Peintre d'Amykos dont le nom vient lui aussi d'une scène présente sur l'hydrie de Paris (fig.4). De nombreux vases lui ont été attribués et continuent à lui être attribués, peut-être à tort. Sous son patronage, il fait évoluer la production proto-lucanienne. Il intègre une nouvelle forme à son répertoire, la nestoris, vase hybride au croisement de la trozzelle indigène et du cratère. Par ailleurs, il peint pour la première fois une scène d'hilaro-tragédie, théâtre burlesque qui se développa ensuite en Apulie, tout comme la nestoris. Son travail reste majoritairement dans la lignée de ses deux collègues (iconographie et forme de vase) mais son influence reste très présente bien après la fin de sa production.

La découverte de fragments lui étant attribués à Métaponte fixe cet atelier au sein de cette cité, sans pour autant valider cette hypothèse pour les deux autres peintres.



Fig.4 - Hydrie du Peintre d'Amykos. Cabinet des Médailles, Paris

L'ATELIER PROTO-APULIEN

L'école dite « tarentine » semble débiter peu après le début de l'atelier du Peintre de Pisticci. Quelques scènes sur les vases rappellent celles des peintres proto-lucaniens mais une attention toute particulière est portée aux scènes mythologiques, ainsi qu'aux vases de grandes dimensions comme les cratères à volutes. Tout comme à Métaponte, les artisans de Tarente restent assez proches de leurs collègues attiques dans le traitement stylistique.

A la tête de cet atelier, on trouve le Peintre de la Danseuse de Berlin, nommé d'après la scène d'un cratère en calice conservé à Berlin (fig. 5). Sa particularité réside dans l'utilisation d'un type singulier de vase : l'amphore à col. Ce type d'amphore connaît une faible popularité et fut remplacé par celui de l'amphore de type panathénaique, que l'atelier proto-lucanien décora de manière répétée dans le dernier quart du V^e s. av. J.-C. Son travail fut lui aussi une influence importante pour les peintres lui succédant notamment pour le Peintre de Sisyphe (fig.6) et de la Naissance de Dionysos.



Fig. 5 - Cratère en calice du Peintre de la danseuse de Berlin. Musée de Berlin



Fig. 6 - Cratère en cloche du Peintre de Sisyphe. Musée du Louvre, Paris

Le premier, nommé d'après une inscription sur un cratère à volute représentant le mariage de Sisyphe, propose un travail raffiné, empruntant au Peintre de la Danseuse de Berlin mais aussi, d'une certaine manière au style du Peintre d'Amykos, dans le traitement des corps notamment. Il se caractérise, par ailleurs, par son travail extrêmement labile. En étudiant sa production, Trendall vit que la division entre le style simple et orné dans la production apulienne fut de son fait.

Le Peintre d'Ariane, nommé d'après une scène d'un stamnos sur lequel Thésée abandonne Ariane (fig. 7), s'insère dans la tradition du Peintre de Sisyphe. Le peintre de Gravina, plus original, tire son nom de la cité où furent retrouvés trois vases peints de sa main. Ses productions semblent connectées non seulement à ses collè-

gues tarentins mais aussi à celle de peintres de l'atelier proto-lucanien dans l'entourage du Peintre d'Amykos.

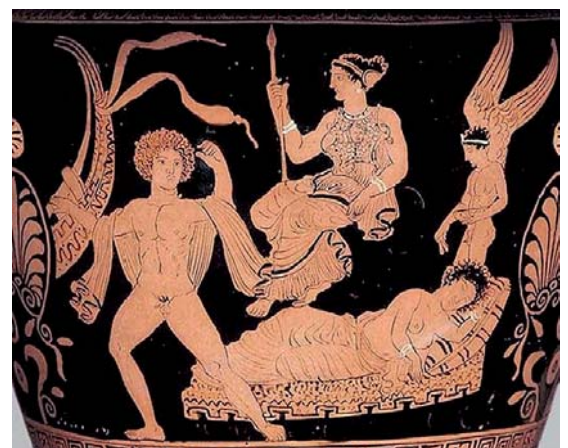


Fig. 7 - Stamnos du Peintre d'Ariane, Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 8 : Cratère à volutes du Peintre de la naissance de Dionysos. Musée Archéologique National, Tarente.

Enfin le Peintre de la Naissance de Dionysos constitue l'autre grand pionnier de cet atelier. Nommé d'après le cratère à volutes de Tarente (fig.8), il est considéré comme l'initiateur du style orné. Son travail ambitieux, son style raffiné et sa composition développée sur des vases de grandes dimensions posent les bases du reste de la production apulienne et ce, jusqu'à la fin de la production en Italie du sud.

LA RECHERCHE AUJOURD'HUI

Le travail que j'ai entrepris en thèse a pour objectif de revoir, à la lumière des nouvelles données archéologiques, la naissance de ces ateliers. En effet, et l'exposition tenue au musée Saint Raymond en 2011 l'a très bien montré, une étude de vases par photographie n'est plus possible. En effet, si la grande majorité des vases de Toulouse a été dérestaurée, combien d'autres dans le monde conservent leur « completo restauro » ou « mezzo restauro » des XIX^e et XX^e s. ?

La partie la plus importante dans l'attribution d'un vase à un peintre est l'analyse stylistique : le trait d'un nez, le plissé d'un drapé, le détail d'un torse. Si ces éléments ne sont pas originaux, ils faussent l'analyse, c'est pourquoi de nombreux vases ont été attribués à tort. La méthode à appliquer

consiste à ne prendre en compte que les vases issus de fouilles archéologiques dont les comptes-rendus sont fiables et dont on sait qu'ils n'ont pas subis de repeints (4).

Si l'image reste primordiale pour l'étude de tels objets, le support lui aussi doit devenir un élément de réflexion. Bien sûr, on connaît l'usage et la fonction des vases, mais les dessins de profils doivent devenir systématiques. Appliquer cette règle apportera un deuxième niveau de lecture que, pour l'instant, nous ne connaissons que très peu : les potiers. En effet, si les peintres font l'objet de recherches tous azimuts, la question des potiers n'est que très peu abordée, puisque, à l'inverse de la Grèce, ils ne signent plus leur vases (5). Comparer les profils des vases et y associer les attributions des scènes à des peintres, permettrait de savoir si ces peintres étaient aussi les potiers de leur atelier, compte-tenu du savoir-faire dont ils disposaient.

Le vase en lui-même doit donc être étudié puisqu'il permet de comprendre son utilisation. La question du sema est aussi étudiée par les chercheurs aujourd'hui : quelques uns de ces vases ont, semble-t-il, été troués volontairement sous le pied à des fins rituelles.

Enfin les associations de ces vases en contexte funéraire semblent être une piste de réflexion permettant de voir de quelle manière fonctionnaient les ateliers les uns par rapport aux autres.

Mais la question cruciale reste tout de même la question de l'atelier. Utiliser les termes « peintre de... », « atelier de... », est une convention précieuse mais sur laquelle il faudra bien sûr revenir. Un des nombreux vases, exemple parfait de ce problème est le vase éponyme des Karnéia,

4 - Pour la question de la restauration, se reporter au catalogue de l'exposition de Toulouse.

5 - Cette remarque est aussi valable pour les peintres dont il est question ici, bien que deux soient connus pour l'atelier de Paestum : Python et Astéas.

donnant son nom au Peintre des Karniea. Des chercheurs ont bien montré que le vase a été peint à plusieurs mains, ce qui n'est pas nouveau, mais que ces « mains » appartiennent à des artisans non seulement proto-lucaniens, mais aussi proto-apuliens. La frontière entre ces deux ateliers s'effondre et montre donc à quel point il ne faudrait peut-être pas diviser de manière aussi définie une production en Italie du sud (6).

Ce champ de la recherche, aussi difficile soit-il, reste fascinant et oblige les chercheurs à multiplier les collaborations pluridisciplinaires afin d'entrevoir la mise en place d'une production qui a supplanté celle d'Athènes, pourtant éminente.

BIBLIOGRAPHIE

Denoyelle, M. et Iozzo M., 2009, La céramique grecque d'Italie du sud et de Sicile, Picard, Paris.

Trendall, A.D., 1967, The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Oxford, University of London, Institute of Classical Studies.

Trendall, A.D. et Cambitoglou, A., 1978, The Red-figured Vases of Apulia, Early and Middle Apulian, Oxford.

6 - Cette réflexion s'applique aussi aux nombreux vases proto-lucaniens trouvés à Tarente. Si une production locale existait, pourquoi choisir des vases produits à Métaponte ? Si ce n'est pas le cas, ont-ils vraiment été produits à Métaponte ? Sur ce type de réflexion, l'analyse des pâtes de ces vases serait déterminante.