

*Quelques réflexions sur la production à figures rouges
en Italie du sud: le cas du "Lucanien"*

À partir de nos travaux de recherche respectifs portant sur la céramique que Trendall a classée comme "lucanienne", nous souhaitons réfléchir sur la façon dont s'est développé cet ensemble de productions. D'abord parce que l'appellation "lucanienne" telle qu'elle fut utilisée sous-entend l'existence d'une identité régionale et stylistique, mais aussi parce qu'elle s'inscrit dans le contexte général de la production à figures rouges en Italie du Sud, riche de cultures plurielles. Dans un cas comme dans l'autre, le parcours est jalonné de nombreux obstacles liés au statut ambivalent des vases, à la fois objets archéologiques (insuffisance générale des contextes archéologiques, peintres polymorphes...) et objets de musées (vases massivement repeints...). Dès la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle, la fascination pour l'Antiquité qui se diffuse rapidement via les Académies et la tradition du "Grand Tour" donne naissance à une véritable "Anticomanie" et suscite un collectionnisme massif. Les restaurations, parfois abusives, subies par les objets à peine exhumés sont systématiques et contribuent à en augmenter la valeur marchande. Les vases portent encore aujourd'hui les stigmates de ces interventions anciennes, qui en plus d'être dommageables pour leur conservation structurelle, en gêne considérablement la lecture et posent parfois la question de l'authenticité même des images.

Comme point de départ de notre réflexion, nous chercherons à comprendre de quelle(s) manière(s) s'est développée l'idée d'une production à figures rouges qualifiée de "lucanienne" et comment il convient d'envisager aujourd'hui la diversité de ces productions.

1. Historiographie et terminologie

Bien qu'il y ait eu des antécédents, c'est véritablement au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle¹ que l'on assiste aux premières tentatives raisonnées de classer les vases italiotes à figures rouges en différentes écoles et que l'on tente de déterminer leurs lieux d'origine (travaux de G. Patroni, d'A. Furtwängler et V. Macchioro)². À leur suite, et inspiré des

¹ PATRONI (1897); MACCHIORO (1913a et 1913b); FÜRTWÄNGLER (1885); MOON (1929); WUILLEUMIER (1939).

² A. Furtwängler est l'un des premiers à définir à partir des vases italiotes conservés au Musée de Berlin trois des grandes écoles régionales, apulienne, lucanienne et campanienne, mais c'est véritablement Giovanni Patroni, professeur d'archéologie à l'Université de Naples, qui pose les jalons de la discipline, en témoigne la rigueur de sa méthode d'étude. En effet, il croise les

travaux menés par Sir John Davidson Beazley sur la céramique attique, le savant néo-zélandais Arthur Dale Trendall entreprend une classification de la céramique italote. Ses ouvrages constituent encore aujourd'hui des outils indispensables pour les chercheurs et étudiants s'intéressant à ces questions.

Il publie plusieurs volumes consacrés respectivement à la céramique «lucanienne, campanienne et sicéliote»³, à la céramique «apulienne» avec Alexander Cambitoglou⁴ et à la céramique «paestane» traitée à part⁵.

À partir de rares provenances et en fonction de la concentration stylistique observée dans les différentes régions (Apulie, Campanie, Lucanie...), il distingue différentes productions régionales («apulienne», «campanienne», «lucanienne», «sicéliote» et «paestane»).

Faute de contexte à disposition, Trendall n'insère que peu de lieux de découverte à ses corpus, alors que parallèlement dès les années 1970, les publications sur les contextes archéologiques se développent, à l'instar de la multiplication des recherches archéologiques en Italie du Sud avec la création des surintendances archéologiques⁶. Or, aujourd'hui, il est reconnu que le contexte archéologique est en lui-même un élément plus que primordial⁷ dans la compréhension des phénomènes de naissances d'ateliers de potiers et de peintres en Italie du Sud.

Actuellement, la recherche sur la céramique à figures rouges produite en Italie du Sud s'inscrit dans une dynamique forte, comme l'atteste l'accroissement des études fondamentales⁸.

Outre les études iconographiques portées par les travaux francophones de J.-M. Moret, C. Aellen, T. Morard et D. Fontannaz, les recherches archéologiques italiennes de F. Sil-

diverses données accessibles sur chaque vase: provenance, contexte, formes, types de décor et particularités stylistiques en vue de constituer un ensemble de caractéristiques stylistiques déterminant. Il insiste d'ailleurs de manière très moderne sur le rôle du monde indigène dans la production artistique de la Grande Grèce.

3 TRENDALL (1967; 1970; 1973; 1983).

4 TRENDALL – CAMBITOGLU (1978; 1982; 1983; 1991-1992).

5 TRENDALL (1987).

6 Avec la création de la Surintendance de Basilicate en 1964 et sous l'égide de Dinu Adamesteanu se manifeste par exemple la nécessité de sauvegarder de façon spécifique l'archéologie régionale.

7 Voir par exemple, DENOYELLE et al. (2005).

8 En effet, depuis les travaux consacrés par A.D. Trendall à la céramique italote, Enzo Lippolis fait état de plus de 675 études parues entre 1956 et 2001 (Recensione bibliografica 1956-2001, dans DENOYELLE et al. 2005, 231-250). Pour un aperçu bibliographique complet et actualisé, voir TODISCO (2012, vol. III, 3-73).

vestrelli, L. Todisco, S. Barresi, D. Elia et M. Serino et allemandes de A. Hoffman et D. Graepler, le colloque fondateur de Naples, conduit par C. Pouzadoux, M. Denoyelle, E. Lippolis et M. Mazzei en 2005 constitue le premier véritable travail pluridisciplinaire sur la céramique italienne, dans lequel les études stylistiques, iconographiques et archéologiques sont pleinement complémentaires.

Une deuxième démarche amorcée avec le programme de recherche mené par Alain Duplouy sur la Lucanie antique⁹ s'est concrétisée à Paris avec l'organisation d'un colloque international en novembre 2015¹⁰.

Cette communauté scientifique internationale développe désormais tous les axes possibles dans l'étude de ces productions de vases en Italie du Sud. Elle expose différents concepts intellectuels ou apporte des réponses dans des domaines plus techniques en utilisant un ensemble d'outils et d'expressions très importants sur lesquels il nous faut revenir.

Aujourd'hui, plusieurs termes sont employés pour désigner les productions de céramiques d'Italie du Sud – italienne¹¹, "lucanienne", "apulienne", "proto-italienne"¹², "proto-lucanienne", "proto-apulienne" etc... – et varient selon les nationalités des chercheurs (ainsi dans les pays anglo-saxons parle-t-on de "South Italian vases" alors que dans les pays germaniques on les trouve désignées sous le nom "Unteritalische").

A.-D. Trendall, à la suite de ses aînés¹³, classe le matériel céramique de manière stylistique en différents "ateliers" régionaux¹⁴. Ces ateliers régionaux prennent le nom des régions dans lesquelles les vases sont produits et/ou découverts et sont associés à des éléments stylistiques précis. Au sein de la production lucanienne, deux phases ont été distinguées: le "proto-lucanien" ou "Early lucanian" et le "lucanien tardif" ou "Later lucanian".

9 <https://www.univ-paris1.fr/axe-de-recherche/lucanie-antique/>

10 Colloque international, *La Lucanie entre deux mers: archéologie et patrimoine*, du 5 au 7 novembre 2015 à l'Istituto Italiano di Cultura et l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris, organisé par Olivier de Cazanove et Alan Duplouy.

11 Le qualificatif "italienne", utilisé très tôt, définit les populations grecques de Grande-Grèce comme l'attestent Hérodote, Thucydide ou Platon (Hérodote, IV 15; Thucydide, VI 88 et 90; Platon, *Resp.* 404d; *Ep.* 326b), avant d'être appliqué par extension aux productions de céramiques à figures rouges des colons grecs installés en Italie du Sud (SCHMIDT 1996, 443).

12 Dénomination utilisée en 1893 (*frühunteritalisch*) par Adolf Fürtwangler dans son ouvrage, *Meisterwerke der Griechischen Plastik: kunstgeschichtliche untersuchungen*.

13 Pour un aperçu historiographique plus détaillé cf. DENOYELLE – IOZZO (2009, 23-26).

14 Il organise ses corpus de manière mixte en tenant compte de réalités géographiques (il distingue ainsi, le "lucanien", l'"apulien", le "campanien" et le "sicéliote") mais aussi en fonction de centres producteurs, comme c'est le cas pour la céramique paestane, traitée à part.

À la suite de la découverte et des fouilles du *Kerameikos* de Métaponte dans les années 1970, tout le monde s'accorde sur le fait qu'il est plus pertinent de définir une production en fonction du centre producteur, lorsque celui-ci est connu; ainsi est-il plus juste de parler de céramique "métapontine" jusqu'en 370 av. J.-C, alors que l'appellation "lucanienne" est plus à même de définir la seconde phase de production¹⁵, puisque potentiellement créée par des indigènes pour une diffusion à échelle locale.

L'identité géographique d'une production par le biais de l'approche stylistique repose nécessairement sur une vision *a priori* des caractéristiques esthétiques des différents ateliers, ce qui n'est pas clairement défini chez Trendall et qui, dans tous les cas, ne rend pas compte de l'extrême perméabilité des frontières régionales et des phénomènes migratoires. Seul le croisement des données archéologiques et les contextes de découverte des objets nous permettront d'affiner davantage les réflexions sur les centres de production de céramiques à figures rouges.

2. Les lieux de production de la céramique à figures rouges en Italie du Sud entre 440 et 300 avant J.-C.: Métaponte, Tarente et la Lucanie intérieure

Jusqu'à la découverte des fours et dépotoirs de Métaponte, plusieurs lieux de production en Grande-Grèce avaient été proposés: Métaponte, mais aussi Tarente, Thouroi et Hérackléia. Le *kerameikos* de Métaponte s'est développé le long de la *plateia* occidentale, proche de la porte Nord de la cité et non loin du fleuve Bradano. Ce centre de production fut actif¹⁶ entre le VI^e et le IV^e s. av. J.-C. Le dépotoir 1, associé à aucun de ces fours, a livré de nombreux fragments de vases à figures rouges attribués aux Peintres de Créüse et de Dolon. Les dépotoirs 4 et 8 contenaient eux aussi des fragments dont l'un est attribué au Peintre de l'Anabates¹⁷. D'autres fragments identifiés comme appartenant à l'atelier du Peintre d'Amykos¹⁸, ainsi que des fragments de vases "apuliens" du milieu du IV^e s. av. J.-C., ont été retrouvés dans des dépotoirs associés à un four situé près de la *plateia*¹⁹.

Bien que les zones artisanales de Tarente soient moins connues que celles de Métaponte par exemple, de nombreuses informations et des noyaux de production y sont tout de même attestés. De nombreux fours de différentes périodes ont été découverts. Les fours des *via Battisti* et *Leonida* produisaient des céramiques à vernis noir, des vases

15 THORN (2010, 3): «[...] the stylistic designation of Apulian and Lucanian are thus more archaeologically meaningful from the period after c. 370».

16 *NSc suppl.* (1975, 362-367). Il s'agit de la publication des fouilles du *kerameikos* de Métaponte.

17 *Ibid.*, p. 434.

18 *Ibid.*

19 Pour une synthèse sur le sujet, voir SILVESTRELLI (2014A, 96-116) et DENOYELLE (2014, 116-131).

du type de Gnathia et de la céramique commune, des statuettes et probablement des décorations architecturales, entre le IV^e et le II^e s. av. J.-C.²⁰. D. Fontannaz indique que les fouilles de la *via Leonida* 52 ont permis de mettre au jour des exemplaires de *skyphoi* à figures rouges²¹. Ces deux lieux de production se situaient en périphérie de la ville, à côté de poches de nécropoles et d'ateliers divers. D'autres lieux d'artisanats sont attestés mais ne sont malheureusement pas datés ou datables²².

Ces éléments archéologiques sont d'une importance capitale puisqu'ils constituent les seules données disponibles sur les lieux de production en Italie méridionale (hors Calabre et Sicile), ce qui n'est pas le cas pour la production plus tardive.

En effet, nous ne possédons, pour la production à figures rouges de la seconde moitié du IV^e s. av. J.-C., aucune trace matérielle d'activité organisée autour d'un four ou d'un dépotoir, ce qui rend difficile la restitution de réalités d'ateliers²³. Néanmoins, de nombreuses fouilles ayant mis au jour des fours laissent croire qu'une grande partie des productions manufacturées se faisait à l'échelon local, dans des résidences considérées comme des fermes (à Banzi-Mancamasone²⁴, Moltone di Tolve²⁵, ou dans le Val d'Agri²⁶), et dans les habitats, comme à Roccagloriosa²⁷, Serra di Vaglio²⁸, Civita di Tricarico, Oppido Lucano...

Cette production "lucanienne tardive", souvent décontextualisée car massivement collectée au XIX^e siècle puis dispersée sur le marché de l'art antique, est difficile à appréhender aujourd'hui. S'il est possible de retracer quelques provenances de manière

20 LO PORTO (1971); CUOMO DI CAPRIO (1992); DELL'AGLIO (1996).

21 FONTANNAZ (2005, 133).

22 Il s'agit des fours et dépôts de via O. Argentina, via Aristosseno, via Cavour, via Giusti, via Liside et via Gorizia (CUOMO DI CAPRIO 1992). Le même problème est attesté sur un four de l'Ospe-dale Civile SS Annunziata. Sur une mise à jour des données, voir FONTANNAZ (2014).

23 À Roccagloriosa, on a découvert des fours utilisés pour la cuisson de terres cuites (moules), qui pourraient également avoir été employés pour une production de céramique commune, à vernis noir mais aussi à figures rouges pour des formes aux décors ambitieux (cratère, loutrophore), par des peintres et potiers itinérants venus d'Apulie au IV^e s. av. J.-C. Ces structures continuent à produire du vernis noir au III^e s. av. J.-C. avant un arrêt rapide (GUALTIERI – FRACCHIA 2009, 99-114).

24 RUSSO TAGLIENTE (1993, 30).

25 TOCCO et al. (1982).

26 RUSSO (2006, 30); DISTASI (2006, 71-87).

27 GUALTIERI – FRACCHIA (1990, 85-92).

28 GRECO (1996b, 255-299).

plus ou moins fiable, la perte des contextes archéologiques demeure néanmoins une grosse lacune pour la recherche. Cependant, l'importance quantitative de ces "objets orphelins"²⁹ ne nous permet pas d'en faire l'impasse. Faute de mieux, les critères stylistiques, envisagés comme un point de départ et non comme une finalité³⁰, nous donnent quelques indices sur l'articulation des ateliers, tenant compte des différences pouvant exister entre les regroupements stylistiques et la réalité productive³¹. En effet, les critères stylistiques à l'origine de la notion d'atelier³² chez A.-D. Trendall ne suffisent pas à caractériser un atelier et encore moins à définir un lieu de production. La caractérisation et, *in fine*, la localisation d'un atelier de production ne peuvent se passer d'une étude systématique des fonctions et contextes des vases produits, puisque le vase est par essence un objet usuel créé en réponse à un besoin. C'est pourquoi les approches récentes consistent à intégrer dans la définition même d'un atelier l'étude systématique de sa diffusion dans sa cité et en dehors³³.

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, mais aussi de la taille même des ateliers et des profils de production. C'est aussi se poser la question de l'existence ou non d'intermédiaires entre fabriques et clients, fut-ce pour des trajets assez courts.

Quoi qu'il en soit, on assiste visiblement, à en croire la carte de distribution des vases "lucaniens" attribués aux Peintres des Choéphores, de Rocanova, du Primato et à ses proches contemporains, à une déconcentration et une délocalisation des ateliers méta-pontins le long des vallées intérieures de la Lucanie vers 370 av. J.-C. Ces observations viennent conforter le postulat initialement formulé par A.-D. Trendall³⁴.

Cette transformation intervient à un moment où la société est en pleine mutation. Les provenances connues ou restituées pour ces productions semblent indiquer qu'il s'agit de productions locales à moyen, voire petit rayon d'action.

29 DE LA GENIÈRE (1999, 55).

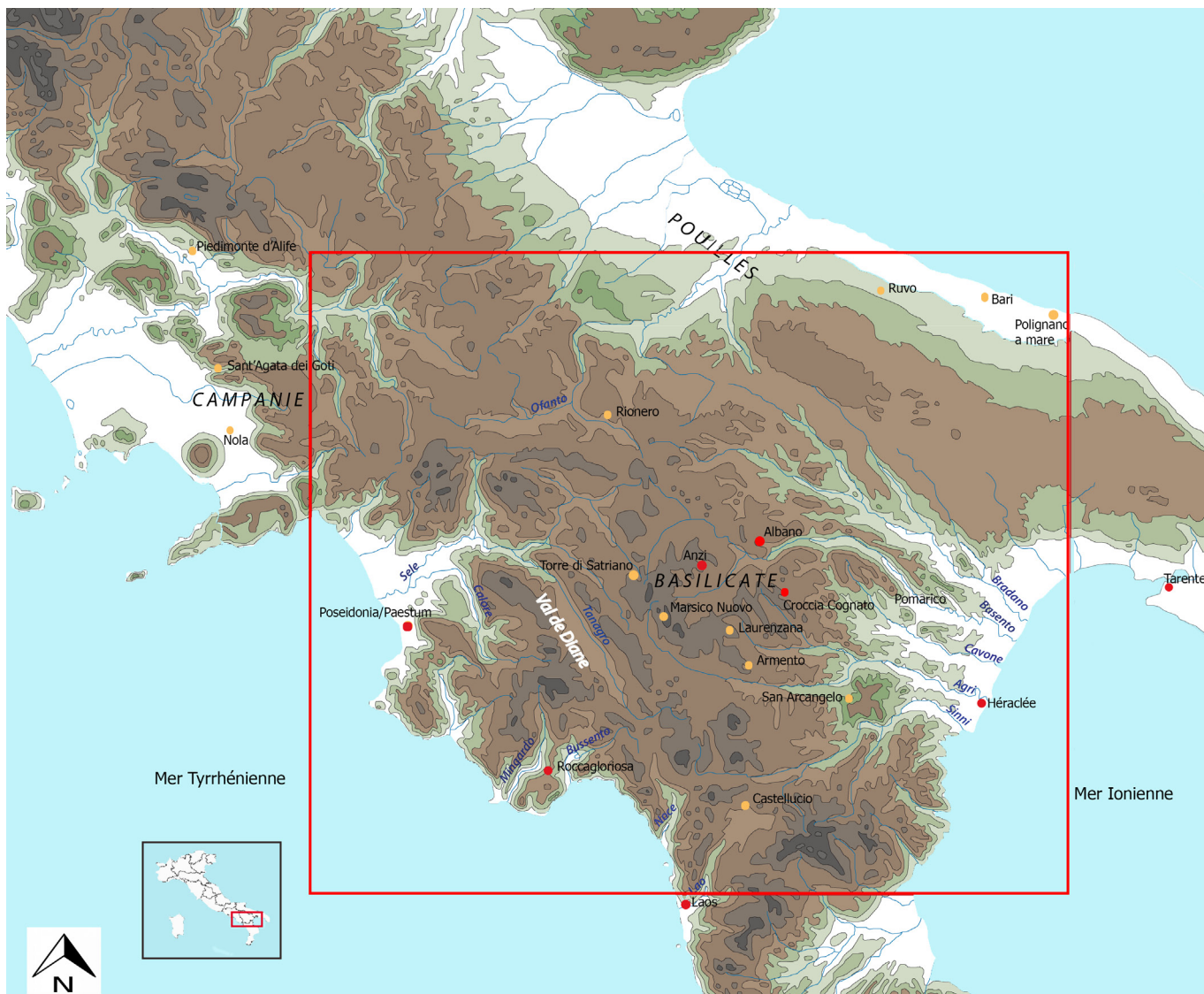
30 PONTRANDOLFO (1999, 269; 2005, 212).

31 Discussion autour du concept d'atelier, Gualtieri dans DENOYELLE et al. (2005, 216).

32 L'atelier tel qu'il est présenté est plus anthropologique qu'archéologique, dans le sens où il s'agit d'une entité à reconstruire à partir d'artisans demeurés anonymes et qui présentent, au-delà de leur style distinctif, un savoir-faire partagé.

33 Voir par exemple: LIPPOLIS (1996, 377-393); SCHMIDT (2002, 252-264); *Atene e la Magna Grecia dall'età arcaica all'ellenismo*, Atti del quarantasettesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 27-30 settembre 2007, Taranto 2008.

34 À propos du déplacement probable des ateliers de production: TRENDALL (1967, 116).



Provenances des vases attribués à l'atelier du Peintre du Primato. (en jaune: provenances anciennes sans contexte de découverte; en rouge: provenances avec contextes archéologiques connus).

S'il est tentant d'expliquer la faible portée de ces productions par l'enclavement de la région, jalonnée de reliefs montagneux très présents, il ne faut pas occulter les réalités sociales qui ont, de toute évidence, joué un rôle non négligeable dans leurs diffusions.

3. Economie et production céramique

Nous souhaitons envisager cette production vasculaire qu'A.-D. Trendall qualifiait de "lucanienne", (c'est-à-dire les productions métapontine et "lucanienne"), non pas comme une production artistique, mais comme modèle économique d'un artisanat local, régional et extrarégional. Il existe des évidences lorsque l'on étudie la céramique figurée grecque:

la clientèle achetait un objet artisanal, une image représentée sur cet objet et une valeur symbolique résultant de la combinaison objet/image. Par ailleurs, la question du rapport producteur-acheteur est permanente car elle sous-entend celle de la commande ou de l'achat "impulsif"³⁵. Aussi, il nous faut revenir sur certains points pour mieux comprendre l'apparition et le développement de cette production à figures rouges³⁶.

Alors que la céramique de Grèce continentale était très présente en Italie méridionale, on assiste au développement d'une production autochtone de céramiques à figures rouges. Comment expliquer l'apparition et l'épanouissement de cet artisanat local?

Le premier élément de réponse réside sans doute dans le fait qu'il existait une clientèle, donc un marché pour ce genre d'objets³⁷. L'hypothèse de MacDonald³⁸, selon laquelle ce phénomène serait la conséquence d'une baisse de production attique à la suite d'une diminution de la main d'œuvre et/ou des ateliers, est aujourd'hui caduque. L'intérêt d'un vase attique à figures rouges pour un non-Grec, c'est précisément son statut et ce qu'il représentait pour lui. Il est établi que les colonies grecques les plus importantes produisaient une céramique fine à figures rouges, comme le confirment les installations artisanales à Locres, Métaponte et Tarente. La production locale de vases à figures rouges, offre concurrente sans doute moins onéreuse que la production attique qu'elle imite au départ, explique peut-être le succès de ces objets. Si l'on fabriquait dans ces colonies des poteries à figures rouges, n'est-ce pas la preuve qu'un marché existait, que ce soit à l'échelle de la cité ou au-delà?

Prenons l'exemple des premiers peintres métapontins ayant travaillé dans la deuxième moitié du V^e s. av. J.-C. afin de tenter d'appréhender les réalités productives et de mieux comprendre les rapports existants avec les artisans attiques. Les travaux d'A.-D. Trendall et de M. Denoyelle n'ont fait que confirmer leurs liens étroits³⁹. Ils seraient l'origine de la figure rouge en Italie du Sud.

35 L'ensemble de ces questions renvoie à l'utilisation de concepts économiques contemporains sur une économie antique, cf. BRESSON (2007 et 2008).

36 Il ne sera pas question de style ici, car une étude sur les marqueurs de style relatifs à un peintre ou à un atelier mériterait un développement bien plus approfondi.

37 Sur la question de l'économie antique, on consultera par exemple les actes du colloque de Lyon, ROMAN – DALAISON (2008).

38 C'est l'hypothèse de MacDonald aujourd'hui dépassée: «Such emigration would suggest a reduction in personnel in Attic workshop, resulting in fewer pots produced or an increased reliance on cheaper mass-produced pots», cf. MACDONALD (1981, 164).

39 DENOYELLE (1992) et DENOYELLE - IOZZO (2009)

Dans le cadre de notre travail de recherche⁴⁰, nous avons recensé 139 vases attribués au Peintre de Pisticci et 195 vases attribués au Peintre d'Amykos⁴¹. Bien évidemment, des réattributions à d'autres décorateurs sont à faire mais elles ne modifient pas le rapport nombre de vases/qualité du décor⁴². Le Peintre de Pisticci est considéré comme celui ayant initié la production en Italie du Sud, suivi par le Peintre d'Amykos, véritable fer de lance et théoricien du style "métapontin".

Parmi les quelques 334 vases attribués à ces deux peintres, nous retiendrons les cratères en cloche, produits "en masse": 68 exemplaires pour le Peintre de Pisticci et 96 pour le Peintre d'Amykos (soit presque un vase sur deux pour ce dernier). Sans revenir sur le "destin" de ce type de vase, il est clair que la surreprésentation du cratère en cloche est signe d'une production en série importante. Les hauteurs de ces cratères varient entre 18 et 40 cm, dont quelques noyaux regroupent un nombre important mesurant 29 cm, 30 cm, 32 cm et 33 cm de haut. Il y a fort à parier que la fabrication se faisait à Métaponte, où des fragments attribués au Peintre d'Amykos ont été retrouvés dans des dépotoirs⁴³. Cette cité coloniale grecque, proche de la mer, face à sa rivale Tarente, était un lieu stratégique pour recevoir et envoyer toutes sortes de marchandises⁴⁴.

Le développement soudain de cette production à figures rouges en Italie du Sud, à Métaponte notamment, peut s'expliquer par la volonté de substituer, à un moment donné, à la poterie attique celle de Grande-Grèce. L'Étrurie mise à part, les populations non-grecques vont peu à peu remplacer l'une par l'autre, probablement moins chère et immédiatement disponible. Que la production ait été confectionnée en Grèce ou dans les colonies ne posait pas de problème à partir du moment où elle répondait à la demande de la clientèle et qu'elle avait une "origine grecque" ou assimilée. Ce statut de l'objet grec pour les non-Grecs était, semble-t-il, plus important que la renommée de ses artisans⁴⁵. D'ailleurs, les acheteurs ne se souciaient guère de se procurer des céramiques signées

40 Thèse en cours, M. Scapin, *Les premiers ateliers à figures rouges en Italie du Sud*. Les objets ont été recensés à l'aide du TRENDALL (1967) et de ses suppléments ainsi que dans les publications ultérieures.

41 Nous ne tenons pas compte du Peintre du Cyclope qui pose question, notamment dans ses rapports étroits avec le Peintre de Palerme.

42 Si le style de décoration d'un peintre est repris par un autre, ce phénomène indiquerait sa qualité de travail et donc sa capacité à diffuser ses produits plus facilement.

43 *NSc suppl.*, 1975, pp.362-367. Cf. note 16, p.4

44 BRESSON (2008, 84).

45 Cette question est encore beaucoup débattue selon les milieux culturels dans lesquels sont retrouvés ces objets. Voir par exemple, DE LA GENIÈRE (2006); PALÉOTHODOROS (2002); WILLIAMS (2013).

par les artisans: on constate ce phénomène jusqu'au IV^e s. av. J.-C. à Paestum, période pendant laquelle Astéas et Python produisaient dans la cité tyrrhénienne.

Lorsque l'on s'intéresse aux lieux de découverte de ces cratères, on s'aperçoit qu'il s'agit exclusivement de centres indigènes d'Apulie (Bari, Cavallino, Lecce, Ruggie, Gioia del Colle, Ruvo di Puglia, Mésagne, Monte Sannace, Gnathia, Oria et Otrante) et de Lucanie (Montescaglioso, Pisticci, Castronuovo S. Andrea, Mésagne, Melfi, Tolve, Vaglio, Oppido Lucano)⁴⁶. Notons qu'aucun exemplaire ne provient de Métaponte et de sa *chora*⁴⁷. Dans le cas des zones messapiennes et peucétiennes, il faudrait certainement y voir une tentative de supplanter la production attique largement importée par les populations proches de l'Adriatique. Cependant, se pose la question du ou des intermédiaires entre le producteur et le client. Il est peu probable que les acheteurs "lointains" aient fait le voyage jusqu'à Métaponte pour se les procurer⁴⁸. Deux hypothèses se dessinent alors: on peut imaginer, en premier lieu, qu'il existait des réseaux routiers (fluviaux⁴⁹ ou terrestres) sillonnant les grands centres du territoire afin de diffuser la production métapontine, mais aussi, en second lieu, que ce sont les artisans eux-mêmes qui se déplaçaient, à condition que les centres d'accueil puissent leur proposer des infrastructures suffisamment développées pour la production de céramiques. Ce deuxième cas paraît peu probable, compte tenu des exigences liées à la production de la céramique à figures rouges. Néanmoins, il semble peu envisageable que les potiers voyageaient de cité en cité. À l'inverse, il est tout à fait concevable qu'un peintre puisse louer son talent à différents ateliers de potiers et donc se déplacer. Reste la question de l'artisan potier, de l'artisan peintre et de l'artisan à la fois potier et peintre⁵⁰. Il devait certes exister des peintres spécialisés, des potiers maîtrisant la technique de décoration à figures rouges, mais aussi des peintres attachés à un atelier de potiers et d'autres travaillant pour différents céramistes⁵¹.

Dans tous les cas, il faut garder à l'esprit qu'une céramique à figures rouges, en Grèce comme en Italie du Sud, était avant tout un produit manufacturé nécessitant une main-d'œuvre qualifiée (tant le potier que le peintre) et le recours à des éléments de production adaptés (infrastructures, outils). Elle devait probablement représenter une fabrication

46 Notons aussi la présence de Nola, centre indigène de Campanie.

47 CARTER (1998).

48 Sur les différents modes d'acquisition, voir WILLIAMS (2013, 40), pour l'exemple d'Athènes.

49 Le commerce fluvial est déjà connu pour les échanges de Métaponte à l'intérieur du territoire en suivant l'axe Bradano-Basento et entre les côtes ionienne, adriatique et tyrrhénienne suivant les axes fluviaux Agri-Sinni et Sele-Ofanto, voir DE JULIIS (1996, 110-120). Pour de nouvelles hypothèses, cf. THORN (2010).

50 SAPIRSTEIN (2013, 497-501).

51 *Ibid.*, p. 502.

spécialisée – peut-être même complémentaire entre ateliers en Italie du Sud – puisque pour la même période, l'on a attribué seulement 37 cratères en cloche à l'atelier proto-italote "apulien", qui préfère un autre "marché", celui des cratères à volutes⁵², quasi-absents chez les peintres de Pisticci et d'Amykos⁵³.

Si l'on connaît mal l'organisation de la production des premiers peintres ménapontins, les objets qui leur sont attribués, notamment les cratères à l'iconographie généralement stéréotypée, renforcent l'idée que leur fabrication "en série" relevait d'une réflexion commerciale dont on pourrait voir l'évolution comme suit:

- proposer au marché d'ordinaire acquis à la céramique attique une alternative, moins coûteuse que les produits importés et immédiatement disponible en grande quantité,
- faire accepter aux clients qu'il s'agit d'objets grecs, bien qu'ils soient fabriqués directement dans les colonies, de même valeur symbolique,
- supplanter les importations grecques en Italie du Sud.

Mais comment évolue cette production ménapontine? Dans le cadre de notre travail de thèse⁵⁴, nous avons pu recenser le nombre de vases/fragments suivants:

Tableau 1: total vases/fragments par atelier

Groupe 1 - Atelier Pisticci-Amykos	438
Groupe 2 - Atelier Créüse-Anabates-Dolon	250
Groupe 3 - Peintre de Brooklyn-Budapest	51

Dans le détail et en fonction de leur lieu de découverte⁵⁵, il est possible de renseigner le tableau ci-dessous:

52 Sur le cratère à volutes et notamment en Lucanie et en Apulie, voir les articles de SILVESTRELLI (2014b) ET D'AMICIS (2015).

53 Un cratère découvert à Rutigliano a été attribué par M. Denoyelle au Groupe du Pisticlope, dans Denoyelle et Iozzo (2009, 106-107) et un cratère anciennement attribué au Peintre d'Amykos, TRENDALL (1967, nr. 243).

54 Thèse en cours: *Les premiers ateliers à figures rouges d'Italie du sud (440-375 av. J.-C.)*. Les objets ont été référencés à l'aide du TRENDALL (1967) et de ses suppléments ainsi qu'à partir des publications successives.

55 Les lieux de provenance tiennent compte des informations apportées par Trendall dans ses publications ainsi que des données collectées dans différents rapports de fouilles consultés dans le cadre de notre travail de thèse en cours. Ajoutons que certaines mentions fournies par Trendall sont parfois insuffisantes, faute de publications de fouilles. Par ailleurs, il n'est pas rare de trouver, à l'intérieur des vases conservés dans les collections historiques et notamment au musée archéologique de Naples, des documents mentionnant un lieu, sans plus de précisions. Pour un exemple de recensement des sites indigènes, SCAPIN (2014).

Tableau 2: détail de nombre de vases/fragments par lieu de découverte

	Métaponte	Tarente	Autres lieux	
Groupe 1	Peintre de Pisticci	17	2	37
	Peintre du Cyclope	/	7	7
	Peintre d'Amykos	9	1	51
Groupe 2				
Anabates/Créüse/Dolon	48	14	39	
Groupe 3				
Peintre de Brooklyn-Budapest	2	7	3	

Il est évident que le nombre d'objets est dépendant des publications des fouilles archéologiques ou des collections privées ou publiques. Néanmoins, on observe un phénomène assez net: la fabrication de céramiques décroît à partir du début du IV^e s. av. J.-C., vraisemblablement en faveur de la production tarentine. Sur cet ensemble de 739 vases, 76 ont été découverts à Métaponte (31%), 31 proviennent de Tarente (13%) et 137 de cités non-grecques (56%).

Pour l'ensemble de ces vases, nous ne disposons que de 244 lieux de découverte, soit 33% des objets. Ce chiffre reste faible et potentiellement trompeur. Néanmoins, lorsque l'on regarde dans le détail, des informations se détachent clairement.

Le Groupe 1 est celui qui compte le plus de vases, mais au regard des lieux de découverte, Métaponte est plutôt peu représentée avec 26 exemplaires⁵⁶. Ces objets sont majoritairement présents dans les tombes de sites non-grecs⁵⁷ (62 vases soit 70%). Au sein du Groupe 2, on compte quasiment 200 vases de moins que dans le groupe précédent. Le rapport entre les lieux de découverte est plus intéressant. Près de la moitié des objets, pour lesquels le contexte est connu, proviennent de Métaponte, *chora* et *kerameikos* compris. Ce rapport est surtout dû à la quantification des fragments découverts à Métaponte⁵⁸. Mais l'information essentielle n'est pas celle du nombre d'objets découverts mais plutôt celle

56 Nous ne prenons pas en compte le Groupe PKP et le Groupe Intermédiaire puisqu'ils constituent des noyaux trop hétérogènes de peintres, à la fois métapontins et tarentins. Sur le Groupe PKP, voir DENOYELLE (2002). Sur la complexité du Groupe Intermédiaire, cf. BARRESI (2005).

57 Pour un exemple récent de découvertes en Basilicate, près de Métaponte, voir BOTTINI (2015).

58 C'est-à-dire la différence entre le nombre de reste (NR) et le nombre minimum d'individus (NMI). Les dépotoirs de Métaponte ont livré une grande quantité de fragments qui n'ont pas pu être recollés ni même identifiés comme appartenant au même objet. Dans notre cas, il s'agit plutôt de NMI, technique de comptage qui semble s'approcher du nombre réel de vase. Dans l'absolu, seuls les éléments de formes caractéristiques, comme les bords et les fonds, sont comptabilisés.

de l'attestation du travail de ces trois personnalités stylistiques à Métaponte⁵⁹. Les cartes de distribution données par F. Silvestrelli⁶⁰ montrent que les lieux de réception des vases du Groupe 2 sont sensiblement les mêmes que ceux du Groupe 1, en moindre quantité en Messapie et en Peucétie, mais avec plusieurs objets découverts en Daunie. Il est intéressant de noter la présence d'une *nestoris* du Peintre de l'*Anabates* à Anzi et d'un *skyphos* du même peintre à Armento, en Basilicate.

Enfin, le chiffre diminue singulièrement pour le Peintre de Brooklyn-Budapest, dont la majorité des vases est retrouvée à Tarente. Cette diminution drastique de la production s'explique peut-être par la montée en puissance, depuis le début du IV^e s. av. J.-C., des peintres "apulien" du Style Orné, produisant à leur tour de manière plus soutenue et dont le style dilue celui développé par l'atelier métapontin⁶¹.

Plusieurs hypothèses pourraient être avancées afin d'interpréter ces éléments. À nos yeux, ces informations révèlent que le début de la céramique à figures rouges en Grande Grèce aurait relevé d'une production en grande quantité, afin de s'adapter plus rapidement à la demande locale et régionale. Puis elle aurait atteint un rythme "de croisière" avec l'atelier Créüse-Dolon, période durant laquelle des artisans de Tarente (et/ou du style "apulien") se seraient beaucoup mieux organisés afin de conquérir ce marché régional. À partir de la période d'activité du Peintre de Brooklyn-Budapest, une baisse quantitative forte se fait sentir au sein de la production: réalité ou faux-semblant lié à l'aspect aléatoire et arbitraire des données archéologiques?⁶²

Les modifications intervenues dans l'organisation et la structuration des ateliers au cours de la seconde moitié du IV^e s. av. J.-C. à la suite du Peintre de Brooklyn-Budapest et du Peintre des Choéphores nous poussent à questionner les raisons d'une telle mutation; à l'instar d'A.-D. Trendall⁶³, sans doute faut-il voir dans ce phénomène le déplacement des ateliers au plus près de la demande indigène vers des centres économiquement et culturellement plus dynamiques (Armento, Anzi, Roccanova...).

59 Sur la distribution de cet atelier, on se référera à l'article du SILVESTRELLI (2008). Il est à noter tout de même la présence d'un cratère du Peintre de Dolon découvert en Croatie, lire SILVESTRELLI – SESELJ (2013)

60 SILVESTRELLI (2008, 285-287).

61 DENOYELLE – IOZZO (2009, 114-115).

62 Les ateliers "anthropologiques", dont la légitimité est essentiellement stylistique, reposent sur le hasard des découvertes et sur la concentration de provenances de certaines pièces (*Atti del XXVIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Tarente 1989, 181-183, 196).

63 TRENDALL (1967, 116).

Le réseau existant entre les cités grecques de Métaponte et de Poseidonia, passant par l'intérieur des terres, avait contribué au développement des groupes locaux qui servaient d'intermédiaires. Ainsi comprend-t-on parfaitement combien la prise de Poseidonia par les Lucaniens, dans le dernier quart du V^e s. av. J.-C., affecte l'équilibre précédemment établi, conduisant de manière intrinsèque à une réorganisation des établissements, loin de la côte tyrrhénienne.

Il est évident, comme pour les ateliers de la première phase, que la production s'adapte aux besoins d'une clientèle locale. Cela se traduit par des changements perceptibles sur les objets, dans le choix des formes, l'adaptation de l'iconographie et le style même du dessin.

On note de manière générale chez les peintres du "Lucanien récent"⁶⁴ un goût pour les formes complexes (*nestorides*, *kernoi*⁶⁵, *lebetes gamikoi* à couvercles démultipliés⁶⁶...) avec, parfois, chez le Peintre du Primato une tendance à la monumentalisation dans le traitement de certaines typologies (cratères à volutes, hydries, *nestorides*⁶⁷ et amphores pseudo-panathénaïques) qui dépassent parfois les 80 cm. Ce dernier décore un très large panel typologique dans le registre des grands et des petits vases (une quinzaine de typologies différentes) qui atteste de la non spécialisation de son atelier, réponse probable à une demande croissante et différenciée de la part de la clientèle locale, la rationalisation des choix de production s'adaptant aux nouvelles conditions du marché.

Si les Peintres des Choéphores et du Primato traitent encore des scènes mythologiques avec parfois des références directes ou indirectes au théâtre, les thèmes génériques liés à l'univers féminin, dionysiaque et funéraire sont prépondérants et sans aucun doute à lier à la fonction même des objets. Ainsi, au sein de l'atelier du Peintre du Primato, les scènes funéraires sont-elles concentrées sur les cratères à volutes, sur les hydries et sur les amphores pseudo-panathénaïques.

Si l'implication des indigènes dans la production "lucanienne", et italiote en règle générale, reste difficile à évaluer, il est plus que certain qu'elle a considérablement contribué

64 A.-D. Trendall isole plusieurs individualités parmi lesquelles, le Peintre des Choéphores, le Peintre de Sydney (aujourd'hui considéré comme *paestan*), le Peintre de Roccanova, le Peintre de Naples 1959 et ses suiveurs, le Peintre de l'Acrobate et le Peintre de Dawlish, et le Peintre du Primato et ses descendants "barbarisés". (SOMMAIRE, TRENDALL 1967).

65 TRENDALL (1967, 141, nr. 786; 149, nr. 848; 179, nr. 1081).

66 TRENDALL (1967, 124, nr. 637).

67 Cette typologie est décorée de manière préférentielle dans la production du "lucanien" tardif et chez le Peintre du Primato en particulier: les *nestorides* ne représentent pas moins de 25% de sa production globale (soit 48).

à son originalité. En effet, les choix faits par les artisans relatifs aux formes, aux modes de décor ou à l'iconographie des vases sont à considérer en lien direct avec une demande: les ateliers n'existent et ne subsistent que parce qu'ils répondent à un besoin⁶⁸, le vase est avant tout un objet à vendre. Il est parfois possible de distinguer au sein d'une production globale une pièce relevant d'une commande spéciale (à en croire ses qualités formelles, iconographiques etc.) par son exemplarité *versus* des objets plus standardisés répondant à des besoins plus communs. En cela, la distribution et la réception des vases apportent un éclairage déterminant à l'histoire de la production.

La fortune des *nestorides*⁶⁹, forme d'inspiration indigène, témoigne d'une adaptation technique et formelle aux goûts et aux besoins de la clientèle locale. Une *nestoris* attribuée au Peintre de Naples 1959 et conservée au British Museum (inv. F.178)⁷⁰ incarne parfaitement la synthèse de toutes les influences qui font la richesse des productions magno-grecques: c'est ce que l'on pourrait appeler un vase "mixte". Le peintre répond à une demande particulière en choisissant un vase au faciès local possédant son système décoratif propre (rouelles des anses), mais représente l'apo théose d'Héraclès, le héros panhellénique par excellence⁷¹. Populaire au regard des valeurs qu'il incarne, c'est le seul personnage mythologique à avoir fait l'objet d'un culte héroïque et d'un culte divin. Très apprécié des Lucaniens et des Italiques, il est très tôt considéré comme le protecteur des cités, à Croton, mais aussi à Tarente au IV^e s. av. J.-C. À Armento, un sanctuaire qui lui est dédié est attesté à la même période, conférant ainsi aux nombreux vases à l'iconographie héracléenne découverts sur le site une résonance particulière. Cette *nestoris* décorée d'une iconographie aux spécificités locales⁷² selon la technique grecque des figures

68 CASSIMATIS (2007).

69 Sur les *nestorides*: SCHNEIDER-HERRMANN (1980); SISTO (2006a et 2006b); COLIVICCHI (2014); SCHIERUP (2015).

70 TRENDALL (1967, 145, nr. 791, pl. 67. 5-6).

71 Par ailleurs, la présence de draperies en partie supérieure dont la fonction reste énigmatique n'est pas un *unicum*. On note sur une autre *nestoris*, cette fois attribuée au Peintre du Primato et conservée au Musée du Louvre (inv. K 537, TRENDALL 1967, 170, nr. 960, pl. 75.2, 6), la présence de draperies similaires et l'irruption de deux petits satyres sans rapport direct avec la scène représentant la lutte d'Héraclès et du centaure Nessos. Ces draperies pourraient être l'évocation indirecte d'un espace théâtral tel qu'il est représenté sur certains vases phlyaqes (cf. cratère en calice paestan attribué à Astéas, Museo Eoliano inv. 82S et cratère en calice, apulien attribué au Groupe de Suckling Salting, Rome, Collection Malaguzzi Valeri 52, cf. figs. 9 et 10 in L. Rebaudo, *Teatro e innovazione nelle iconografie vascolari. Qualche riflessione sul Pittore di Konnakis* consultable en ligne: http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1379).

72 En plus de la typologie décorée, notez la forme du casque samnite tendu par Athéna au héros.

rouges est l'exemple parfait de la mixité de la culture des peintres et de la refunctionalisation des images.

Néanmoins, on note à la fin de la production "lucanienne" à figures rouges, une baisse d'intérêt pour les mythes représentés sur les vases à la différence des représentations liées à l'espace féminin: buste féminin, Éros, Aphrodite, Niké, danseuses et scènes aux résonances nuptiales et culturelles présentant des liens évidents avec les valeurs du mariage⁷³. L'exceptionnelle diffusion du motif de la tête de femme de profil comme décor unique sur toute une série de petits vases ou au revers de vases moyens, notamment au sein de la production du Peintre du Primato, démontre que ce motif, également très représenté sur la céramique "apulienne" contemporaine et dans l'ensemble du bassin méditerranéen, a eu un sens au moins comme marqueur de la vocation féminine de rituels, religieux ou funéraires, en lien probable avec le mariage⁷⁴. L'association d'un buste féminin, d'un buste masculin et d'un oiseau sur un kernos, vase rituel, attribué au Peintre du Primato et conservé à l'Université du Mississippi⁷⁵, précise cette tendance.

Si l'articulation forme/images ne nous dit pas tout, les recherches archéologiques récentes pourraient nous éclairer sur les usages locaux, non pas funéraires, mais culturels qui peuvent expliquer la fabrication en masse de certains types de vases. Malheureusement, nous ne disposons à l'heure actuelle que de très peu de contextes archéologiques pour ce type de mobilier.

Considérer la céramique "lucanienne" et ses particularismes implique nécessairement de se référer à un contexte historique et géographique plus large pour tenter ainsi de se figurer la réalité historico-culturelle de ce qui fut la "Grande Grèce". Très tôt, il y eut des contacts fructueux entre Italiotes et Italiques dont la matérialisation et la résonance différaient selon les réalités régionales et les spécificités des traditions locales.

L'hégémonie manifeste que connaît la céramique apulienne en Grande Grèce depuis la fin du V^e s. av. J.-C., renforcée dans les premières années du IV^e s. av. J.-C. par plusieurs vagues dites d'"apulianisation" marque durablement les artisans "lucaniens". La reprise de formules décoratives ou iconographiques, de canons formels ou stylistiques, posent la question de la diffusion des savoirs en termes de céramique figurée, de la formation et de

73 Ces thématiques se retrouvent aussi exacerbées dans les derniers développements de la production sicéliote à figures rouges (BARRESI 2014).

74 Au sujet du motif des têtes isolées sur la céramique italiote, voir HEUER 2011. La présence de motifs liés au mariage sur des vases destinés à la tombe est une tradition depuis le vase François avec la représentation des noces de Thétis et Pelée. Cette iconographie relative au mariage accompagne la céramique grecque dans toutes les phases de son développement. Voir au sujet du mariage: BÖHR (1997, 109-123); TURNER (2005, 57-96).

75 TRENDALL (1967, 179, nr. 1081).

l'origine des peintres. La circulation de biens manufacturés et avec eux d'images a-t-elle suffi à influencer durablement le langage et les artefacts?⁷⁶ Si elle est beaucoup plus difficile à évaluer, la mobilité humaine était sans doute courante et pourrait également être une clé de lecture de la proximité évidente qui unit certains peintres "lucaniens", comme le Peintre de Roccanova, le Peintre de Brooklyn-Budapest et le Peintre du Primato, à des peintres "apuliens" contemporains⁷⁷. Cette mobilité peut se manifester de différentes manières: de l'émigration de peintres apuliens et la déconcentration de leurs ateliers en Lucanie⁷⁸ à la formation des peintres locaux hors des frontières régionales⁷⁹.

À la standardisation des cratères à volutes de l'Apulien Moyen, répond la mise au point d'une iconographie funéraire caractéristique, en lien avec l'usage des vases: les scènes de *naïskoi*. Bien que cette iconographie soit essentiellement "apulienne", on constate son apparition sur quelques vases italiotes, "lucaniens" en particulier, et majoritairement chez le Peintre du Primato. Faut-il voir dans ces créations originales fortement "apulianisantes" une stratégie commerciale de la part des artisans "lucaniens"? Difficile à dire, même s'il est évident que cette production répond aux besoins d'autoreprésentation des élites locales. Quoi qu'il en soit l'augmentation 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 tombes⁸⁰ témoignent d'une forte assimilation du goût des élites locales.

76 Il est clair que des modèles ont dû circuler en Lucanie et avec eux des images. Provenant d'Armento, on connaît par exemple un cratère à volutes à mascarons attribué au cercle du Peintre de Lycurgue représentant la mort de Méléagre (inv. Stg.11, in TRENDALL - CAMBITOGLU 1978, p. 424, 16/54).

77 La proximité est telle que parfois des vases furent classés à tort au sein de la production "apulienne".

78 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 nr. 3: DENOYELLE – IOZZO (2009, 161 et n. 99).

79 C'est cette hypothèse qui est privilégiée dans le cas du Peintre du Primato au regard de la très grande proximité qu'il entretient avec les peintres "apuliens" contemporains (et notamment avec le Peintre de Lycurgue) par la reprise de formules décoratives ou iconographiques, de canons formels ou stylistiques.

80 C'est le cas de la tombe nr. 19 de la nécropole de La Scala, à Roccagloriosa. Cette tombe à chambre monumentale, masculine, datée de 330 av. J.-C. est très intéressante car son mobilier est constitué de vases "lucaniens" (une hydrie de l'atelier du Peintre du Primato et une péliké proche du Peintre de Dawlish, l'un des "suiveurs" du Peintre de Naples 1959) et de grands vases "apuliens" du "Style Orné", parmi lesquels un cratère à volutes et une loutrophore attribués au cercle du Peintre de Darius (GUALTIERI 1990).

La production de la fin du IV^e siècle av. J.-C est marquée par une nette dégradation dans le dessin des figures, moins soignées, mal proportionnées et parfois mal comprises. Fait qui se retrouve chez le Peintre des Choéphores, le Peintre du Primato et le Peintre de Naples 1959, et qui existe aussi en Apulie. Cette “barbarisation” du style, c’est-à-dire la dégénérescence mécanique des figures, sensible dans l’appauvrissement iconographique et stylistique, s’amplifie jusqu’à conduire à la simplification générale des traits et à la distorsion des proportions. Est-ce lié à une chronologie ou à rattacher à un phénomène particulier?

La dégradation du dessin et, *in fine*, l’arrêt de la production “lucanienne” à figures rouges peuvent certes être lus en lien avec un contexte troublé, mais aussi et tout simplement comme le résultat d’une combinaison de facteurs à l’origine d’un changement des goûts et des usages des consommateurs: progrès de la Grande peinture⁸¹, multiplication de vases métalliques et moulés en circulation⁸² etc.

La baisse qualitative de la production peut quant à elle s’expliquer à différents niveaux: elle peut être la conséquence d’une augmentation quantitative doublée d’une standardisation mécanique, de changements dans l’organisation des structures de production en termes d’échelle et de savoir-faire, d’une baisse des coûts de production associée à une baisse des exigences des clients, voire même le résultat de changements culturels affectant le sens (le dessin constitué d’une combinaison d’éléments n’est plus signifiant, car seule la présence du motif fait sens).

Pour A.-D. Trendall, qu’elle soit imputable à la dispersion des unités de production le long des vallées intérieures de la Lucanie et donc à l’isolement des peintres les uns des autres, ou bien tout simplement à l’essoufflement d’une production standardisée face à la demande croissante d’une clientèle locale, elle annonce la disparition de la production “lucanienne” dans les dernières décennies du IV^e s. av. J.-C., soit un peu avant celle des autres centres d’Italie méridionale⁸³.

La céramique “lucanienne” telle qu’elle est définie par A.-D. Trendall recouvre des réalités différentes qu’il convient aujourd’hui de distinguer. En effet, cette terminologie ne

81 ROBERTSON (1992, 290-291).

82 BOARDMAN (1989, 194).

83 «It is difficult to point to a specific reason for its cessation, but it was probably hastened by political events, not least the growing menace of the advance of Rome, nor can the local vase-painters have been entirely immune to the knowledge that the red-figured vases were no longer being produced in mainland Greece» (TRENDALL 1989, 16).

peut plus s'appliquer à l'ensemble des productions figurées qu'il faut désormais repenser et redéfinir, lorsque cela est possible, en fonction du ou des centres producteurs et/ou selon des échelles micro-régionales. En effet, suivre une division par région ne rend pas toujours compte de l'extrême perméabilité des frontières et de la mobilité certaine des artisans et des objets⁸⁴.

Ainsi comme nous l'avons vu, est-il plus juste de parler de céramique "métapontine" pour la première phase de production (450-370 av. J.-C.), distincte de l'appellation de céramique "lucanienne" plus à même de définir la seconde phase de production.

«*L'Era del dopo Trendall*» dont parlait P. E. Arias⁸⁵ est arrivée. Il est temps de réévaluer le système proposé par A.-D. Trendall qui, même s'il reste un point de départ commode pour quiconque désire étudier la céramique italote, présente des incohérences et des imperfections.

Seules l'association des nouveaux contextes et la pluralité des approches permettront d'actualiser nos connaissances et d'interroger de manière critique les aspects essentiels des réalités de production, en matière de chronologie, de localisation et de structuration des ateliers, de diffusion et de réception des productions manufacturées.

Alexandra Attia
Université Paris 1- Panthéon Sorbonne
Equipe ARSCAN
Alexandra.attia1@gmail.com

Mathieu Scapin
Université Toulouse II – Jean Jaurès
PLH-CRATA
mathieu.scapin@gmail.com

84 «It is also difficult to talk about cultural regions, since trends are not contained by physical boundaries, nor should we be trying to establish physical community boundaries by turning to the material culture», ISAYEV (2009, 29).

85 ARIAS (1990, 231).

Bibliographie

ARIAS 1990

P.E. Arias, *La pittura vascolare*, dans G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Magna Grecia. Arte e artigianato*, Milano, 192-239.

BARRESI 2005

S. Barresi, *I vasi del Gruppo Intermedio e la prima fase della ceramografia italiota in ambito ionico. Proposta di analisi e brevi considerazioni*, dans M. Denoyelle et al. (éds.), *La céramique apulienne, Bilan et perspectives*, Actes de la table ronde organisée par l'Ecole française de Rome, 30 novembre-2 décembre 2000, Naples, 143-154.

BARRESI 2014

S. Barresi, *Sicilian Red-Figure Vase-painting: The Beginning, the End*, dans S. Schierup – V. Sabetai (eds.), *The regional production of red-figure pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*, Aarhus, 248-267.

BOARDMAN 1989

J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period: a handbook*, Londres.

BÖHR 1997

E. Böhr, *A rare bird on Greek vases: the wryneck*, dans J. Oakley et al. (eds.), *Athenian Potters and Painters, the Conference Proceedings*, Oxford, 109-123.

BOTTINI 2015

A. Bottini, *La ceramica a figure rosse di Metaponto nella mesogaia lucana fra V e IV secolo a.C.*, «MEFRA» I, en ligne: <http://mefra.revues.org/2678> (consulté le 4 novembre 2015).

BRESSON 2007

A. Bresson, *L'économie de la Grèce des cités (fin VIe-Ier a.C.). I. Les structures et la production*, Paris.

BRESSON 2008

A. Bresson, *L'économie de la Grèce des cités (fin VIe-Ier a.C.). II. Les espaces de l'échange*, Paris.

CARTER 1998

J.C. Carter, *The Chora of Metaponto: the necropoleis*, Austin, 2 voll.

CASSIMATIS 2007

H. Cassimatis, *Les vases italiotes comme expression du Barbare*, dans F. Giudice – R. Panvini (a cura di), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica*, vol. IV, Rome, 57-66.

CIANCIO 1996

A. Ciancio, *Lo stile lucano*, dans E. Lippolis (a cura di), *Arte e artigianato in Magna Grecia, I Greci in Occidente*, Napoli, 395-399.

COLIVICCHI 2014

F. Colivicchi, "Native" Vase Shapes in Southern Italian Red-Figure Pottery, dans T.H. Carpenter et al. (eds.), *The Italic people of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshop, Markets, and Customs*, Cambridge-New York, 213-233.

CUOMO DI CAPRIO 1992

N. Cuomo Di Caprio, *Les ateliers de potiers en Grande Grèce: quelques aspects techniques*, dans *Les ateliers de potiers dans le monde grec*, «BCH» suppl. XXIII 69-85.

D'AGOSTINO 1998

B. D'Agostino, *Grecs et indigènes en Basilicate entre le VIIe et le IIIe s. av. J.-C.*, dans *Trésors d'Italie du Sud: grecs et indigènes en Basilicate*, Milan, 24-58.

D'AMICIS 2014

A. D'Amicis, *Il cratere a volute a Taranto: forme e contesti*, dans J. de la Genière (éd.), *Le cratères à volutes. Destination d'un vase de prestige entre Grecs et non-Grecs*, Actes du Colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 8 juin 2012, Paris, 146-162.

DE JULIIS 1996

E.M. De Juliis, *Magna Grecia. L'Italia meridionale dalle origini leggendarie alla conquista romana*, Bari.

DE LA GENIÈRE 1999

J. de La Genière, *Les objets orphelins*, dans *Antichità senza provenienza II*, Atti del Colloquio internazionale, 17-18 Oct. 1997, «Bollettino d'Arte» suppl. CI-CII 55-58.

DE LA GENIÈRE 2006

J. de La Genière, *Les clients de la céramique grecque*, Actes du Colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 30-31 janvier 2004, «Cahier du CVA» I.

DELL'AGLIO 1996

A. Dell'Aglio, *L'argilla, Taranto*, dans E. Lippolis (a cura di), *Arte e artigianato in Magna Grecia, I Greci in Occidente*, Napoli, 51-79.

DENOYELLE 1992

M. Denoyelle, *Du peintre de Pisticci au peintre du Cyclope, quelques problèmes de style au sein du premier atelier à figure rouge de Métaponte*, «RLouvre» 42-4 21-29.

DENOYELLE 2002

M. Denoyelle, *Style individuel, style local et centres de production: retour sur le cratère des “Karneia”, «Mefra» CXIV/2 587-609.*

DENOYELLE et al. 2005

M. Denoyelle et al. (éds.), *La céramique apulienne, Bilan et perspectives*, Actes de la table ronde organisée par l’Ecole française de Rome, 30 novembre-2 décembre 2000, Naples.

DENOYELLE 2008

M. Denoyelle, *La ceramica: appunti sulla nascita delle produzioni italiote*, dans *Atene e la Magna Grecia dall’età arcaica all’ellenismo*, Atti del 47. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Tarente, 27-30 septembre 2007, Tarente, 339-350.

DENOYELLE 2014

M. Denoyelle, *Hands working in Magna Graecia: the Amykos Painter and his workshop*, dans T.H. Carpenter et al. (eds.), *The Italic people of Apulia: New evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*, Cambridge, 116-131.

DENOYELLE – IOZZO 2009

M. Denoyelle – M. Iozzo, *La céramique grecque d’Italie méridionale et de Sicile*, Paris.

DISTASI 2006

V. Distasi, *La fattoria di Montemurro*, dans A. Russo (a cura di), *Con il fuso e la conocchia. La fattoria lucana di Montemurro e l’edilizia domestica nel IV secolo a.C.*, Lavello, 71-87.

FONTANNAZ 2005

D. Fontannaz, *La céramique proto-apulienne de Tarente: problèmes et perspectives d’une “recontextualisation”*, dans M. Denoyelle et al. (éds.), *La céramique apulienne, Bilan et perspectives*, Actes de la table ronde organisée par l’Ecole française de Rome, 30 novembre-2 décembre 2000, Naples, 125-142.

FONTANNAZ 2014

D. Fontannaz, *Production and Functions of Apulian Red-Figure Pottery in Taras: New contexts and Problems of Interpretation*, dans T.H. Carpenter et al. (eds.), *The Italic people of Apulia: New evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*, Cambridge, 71-88.

FÜRTWANGLER 1885

A. Fürtwangler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, Berlin.

FÜRTWANGLER 1893

A. Fürtwangler, *Meisterwerke der Griechischen Plastik: kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Leipzig.

FÜRTWANGLER et al. 1932

A. Fürtwangler et al., *Griechische Vasenmalerei*, München, 3 voll.

GRECO 1996a

E. Greco, *La Grande Grèce, Histoire et archéologie*, Paris.

GRECO 1996b

E. Greco, *Per una definizione dell'architettura domestica di Serra di Vaglio*, dans F. D'Andria – K. Mannino (a cura di), *Ricerche sulla casa in Magna Grecia e in Sicilia*, Galatina, 255-299.

GUALTIERI 1980

M. Gualtieri, *Roccagloriosa: Excavation of the site of a Greek colony in southern Italy*, «Expedition magazine» XXII/3 34-42.

GUALTIERI 1980

M. Gualtieri, *Cremation among the Lucanians*, «AJA» LXXXVI 475-481.

GUALTIERI 1990

M. Gualtieri, *Rituale funerario di un'aristocrazia lucana: fine V – inizi III secolo a.C.*, dans A. Bottini – M. Tagliente (a cura di), *Italici in Magna Grecia: Lingua, insediamenti e strutture*, Venosa, 161-215.

GUALTIERI – FRACCHIA 1990

M. Gualtieri – H. Fracchia, *Roccagloriosa I. L'abitato: scavo e ricognizione topografica (1976-1986)*, Naples.

GUALTIERI – FRACCHIA 2009

M. Gualtieri – H. Fracchia, *La produzione artigianale fra IV e II secolo a.C. in Magna Grecia: un caso di studio dall'area italica*, dans J.-P. Brun (éd.), *Artisanats antiques d'Italie et de Gaule*, mélanges offerts à Maria Francesca Buonaiuto, Naples, 99-114.

HEUER 2011

K.E. HEUER, *The Development and Significance of the Isolated Head in South-Italian Vase-painting*, PhD, University of New York, May 2011.

HORSNAES 2002

H.W. Horsnaes, *The Cultural Development in North Western Lucania c. 600-273 BC*, Rome.

ISAYEV 2007

E. Isayev, *Inside ancient Lucania: dialogues in history and archaeology*, Londres.

ISAYEV 2009

E. Isayev, *Unintentionally Being Lucanian: Dynamics Beyond Hybridity*, in Shelley Hales, dans T. Hodos (ed.), *Material Culture and Social Identities in the Ancient World*, Cambridge-New York, 201-226.

LIPPOLIS 1996

E. Lippolis (a cura di), *Arte e artigianato in Magna Grecia, I Greci in Occidente*, Napoli.

LO PORTO 1971

F.G. Lo Porto, *Topografia antica di Taranto*, dans *Taranto nella civiltà della Magna Grecia*, Atti del 10. Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Tarente, 4-11 Octobre 1970, Tarente, 343-383.

MACCHIORO 1911

V. Macchioro, *Per la Storia della Ceramografia Italiota*, «RM» XXVI 187-123.

MACCHIORO 1912a

V. Macchioro, *Per la Storia della Ceramografia Italiota II: la Cronologia*, «RM» XXVII 21-36.

MACCHIORO 1912b

V. Macchioro, *Per la Storia della Ceramografia Italiota III: Prolegomeni*, «RM» XXVII 163-188.

MACCHIORO 1913a

V. Macchioro, *Intorno al contenuto oltremondano della ceramografia italiota*, «Neapolis» I-II 30-47.

MACCHIORO 1913b

V. Macchioro, *Spigolature vascolari nel museo di Taranto*, «Neapolis» I-II 132-141.

MACDONALD 1981

B.R. Macdonald, *The Emigration of Potters from Athens in the Late Fifth Century B.C. and Its Effect on the Attic Pottery Industry*, «AJA» LXXXV 159-168.

MOON 1929

N. Moon, *Some Early South Italian Vase-Painter*, «BSR» XI 30-49.

MOREL 2009

J.P. Morel, *La céramique apulienne vue par un céramologue "d'un autre monde"*, dans J.-P. Brun (éd.), *Artisanats antiques d'Italie et de Gaule*, mélanges offerts à Maria Francesca Buonaiuto, Naples, 243-255.

PALÉOTHODOROS 2002

D. Paléothodoros, *Pourquoi les Étrusques achetaient-ils des vases attiques?*, «LEC» LXX 139-160.

PATRONI 1897

G. Patroni, *La ceramica antica nell'Italia meridionale*, Naples.

POCETTI 2010

P. Pocetti, *Contacts et échanges technologiques entre Grecs et indigènes en Italie méridionale*, dans H. Tréziny (éd.), *Grecs et indigènes de la Catalogne à la Mer Noire*, Errance, 659-678.

PONTRANDOLFO 1996

A. Pontrandolfo, *Per un archeologia dei Lucani*, dans S. De Caro (a cura di), *I Greci in Occidente. Greci, Enotri e Lucani nella Basilicata meridionale*, Naples, 171-181.

PONTRANDOLFO 1999

A. Pontrandolfo, *Artigianato pittorico e luoghi di produzione in Italia meridionale*, dans *Céramique et peinture grecques, mode d'emploi*, Paris, 267-279.

PONTRANDOLFO 2005

A. Pontrandolfo, *Discussion après la communication d'E. Lippolis/M. Mazzei*, dans M. Denoyelle et al. (éds.), *La céramique apulienne, Bilan et perspectives*, Actes de la table ronde organisée par l'Ecole française de Rome, 30 novembre-2 décembre 2000, Naples, 212.

PONTRANDOLFO et al. 1988

A. Pontrandolfo et al., *Semata e naiskoi nella ceramica italiota*, «Annali Dipartimento di Studi del Mondo classico e del Mediterraneo Antico. Archeologia e Storia antica» X 181-202.

REINACH 1891

S. Reinach, *Peintures de Vases Antiques et recueillies par Millin (1808) et Millingen (1813)*, Paris.

ROBERTSON 1992

M. Robertson, *The Art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge.

ROMAN – DALAISON 2008

Y. Roman – J. Dalaison (éds), *L'Economie antique, une économie de marché?*, Actes des deux tables rondes tenues à Lyon les 4 février et 30 novembre 2004, Paris.

RUSSO 2006

A. Russo, *Organizzazione insediativa e edilizia domestica indigena nell'alta valle dell'Agri tra IV e il II secolo a.C.*, dans Id. (a cura di), *Con il fuso e la conocchia. La fattoria lucana di Montemurro e l'edilizia domestica nel IV secolo a.C.*, Lavello, 19-57.

RUSSO TAGLIENTE 1993

A. Russo Tagliente, *Mancamasona, complesso rurale*, dans *Da Leukania a Lucania. La Lucania centro-orientale fra Pirro e i Giulo-Claudii*, Rome, 30-32.

SAPIRSTEIN 2013

P. Sapirostein, *Painters, potters, and the Scale of the Attic Vase-Painting Industry*, «AJA» CXVII/4 493-510.

SCAPIN 2014

M. Scapin, *Les ateliers proto-italiotes en contextes funéraires indigènes: quelques remarques générales*, «Pallas» XCIV 139-157.

SCHIERUP 2015

S. Schierup, *The Nestorides: Innovation and Ambivalence in the Early Lucanian Red-figure Production*, dans A. Rathje et al. (eds.), *Tradition. Transmission of Culture in the Ancient World*, Copenhagen, 387-425.

SCHMIDT 1996

M. Schmidt, *Southern Italian and Sicilian Vases*, dans G. Pugliese Carratelli (a cura di), *The Western Greeks*, Milan, 443-456.

SCHMIDT 2002

M. Schmidt, *La ceramica italiota del IV secolo a.C. in Italia meridionale; problemi di botteghe e cronologia archeologica*, dans N. Bonacasa et al. (a cura di), *La Sicilia dei due Dionisi*, Roma, 252-264.

SCHNEIDER-HERRMANN 1980

G. Schneider-Herrmann, *Red-figured Lucanian and Apulian nestorides and their ancestors*, Amsterdam.

SILVESTRELLI 2008

F. Silvestrelli, *La distribuzione della ceramica a figure rosse dei Pittori di Creusa, di Dolone e dell'anabates*, dans S. Angiolillo et al. (a cura di), *Le perle e il filo: a Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Venosa, 279-300.

SILVESTRELLI 2014a

F. Silvestrelli, *Red-Figure Vases from Metaponto: The Evidence from the Necropoleis along the Coast Road*, dans T.H. Carpenter et al. (eds.), *The Italic people of ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*, Cambridge-New York, 96-116.

SILVESTRELLI 2014b

F. Silvestrelli, *I crateri a volute a Metaponto : i dati della chora*, dans J. de la Genière (éd.), *Le cratères à volutes. Destination d'un vase de prestige entre Grecs et non-Grecs*, Actes du Colloque de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 8 juin 2012, Paris, 133-146.

SILVESTRELLI – SESELJ 2013

F. Silvestrelli – L. Seselj, *A bell-krater by the Dolon Painter from Beretinova Gradina, North Dalmatia*, «Diadora» XXVI-XXVII 381-394.

SISTO 2006a

M.A. Sisto, *Nestorides*, «Ostraka» XV/2 363-406.

SISTO 2006b

M.A. Sisto, *Vasi su vasi. Nestorides e crateri a colonnette in Magna Grecia*, dans I. Colpo et al. (a cura di). *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale, Venezia, 26-28 gennaio 2005, Roma, 413-417.

SÖLDNER 2007

M. Söldner, *Bios Eudaimon: zur Iconographie des Menschen in der rotfigurigen Vasenmalerei Unteritalischen. Die Bilder aus Lukanien*, Möhnsee.

THORN 2010

J.M. Thorn, *The Italic Patronage of Early Apulian Red-figure*, Mémoire de Thèse, Université de Cincinnati.

TOCCO ET AL. 1982

G. Tocco et al., *Testimonianze archeologiche nel territorio di Tolve*, Matera.

TODISCO 2012

L. Todisco, *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, Rome, 3 voll.

TRENDALL 1967

A.-D. Trendall, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 2 voll.

TRENDALL 1970

A.-D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. First Supplement*, «BICS» suppl. XXVI.

TRENDALL 1973

A.-D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. Second Supplement*, «BICS» suppl. XXXI.

TRENDALL 1983

A.-D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. Third Supplement*, «BICS» suppl. XLI.

TRENDALL 1987

A.-D. Trendall, *The Red-figured Vases of Paestum*, Rome.

TRENDALL 1989

A.-D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A Handbook*, London.

TRENDALL – CAMBITOGLOU 1978

A.-D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I. Early and middle Apulian*, Oxford.

TRENDALL – CAMBITOGLOU 1982

A.-D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia, II. Late Apulian*, Oxford.

TRENDALL – CAMBITOGLOU 1983

A.-D. Trendall – A. Cambitoglou, *First Supplement to The Red-Figured Vases of Apulia*, «BICS» suppl. XLII.

TRENDALL – CAMBITOGLOU 1991-1992

A.-D. Trendall – A. Cambitoglou, *Second Supplement to The Red-Figured Vases of Apulia*, «BICS» suppl. LX.

TURNER 2005

M. Turner, *Aphrodite and her birds: the iconology of pagenstecher "lekythoi"*, «BICS» XLVIII 57-96.

VILLARD – BLONDÉ 1999

F. Villard – F. Blondé, *La localisation des ateliers*, dans *Céramique et peinture grecques, mode d'emploi*, Paris, 107-120.

WILLIAMS 2013

D. Williams, *Greek Potters and Painters: Marketing and movement*, dans A. Tsingarida – D. Viviers (éds.), *Pottery markets in the ancient Greek world (8th-1st centuries B.C.)*, Proceedings of the International Symposium held at the Université libre de Bruxelles 19-21 June 2008, Bruxelles, 39-60.

WUILLEUMIER 1939

P. Wuilleumier, *Tarente, des origines à la conquête romaine*, Paris.