

**Article paru dans *Tranquillitas*
Mélanges en l'honneur de Tran Tam Tinh
1994, Québec, Université Laval**

PAYSANS ET PAYSAGES ATTIQUES

Le paysan attique a tenu dans la cité qu'il a contribué à nourrir, à défendre, à définir dans son identité culturelle et politique un rôle dont les arts figurés reflètent mal l'importance. S'il est vrai en théorie que les bourgs et les villages du territoire comptent autant que la ville et, au fronton du Parthénon, l'olivier autant que la mer, ces composantes ont été à bien des égards antagonistes et inégalement reconnues: on sait comment, face à l'invasion ennemie, la stratégie de Périclès avait choisi entre elles. En fait, l'imagerie nous renseigne assez peu sur la vie que l'on menait aux champs, illustrée par quelques scènes de labour, de vendanges, de gaulage d'olives, de cueillette de fruits. Je ne reviendrai pas ici sur des scènes souvent commentées¹. Elles ne prennent saveur, couleurs, odeur qu'à la lecture du théâtre d'Aristophane.

L'imaginaire social ayant sa cohérence, les peintres comme les écrivains d'une cité s'adressant au même public et participant de la même culture, il faut expliquer cette distorsion entre les représentations littéraire et figurée de la campagne.

Relisons d'abord quelques pages d'Aristophane, chez qui la vie aux champs se trouve indissolublement liée à la paix et à la prospérité, à la fois «par nature», mais aussi par contraste avec la ville au temps de la guerre du Péloponnèse. Dans les *Acharniens*, Dicépolis, qui s'est fait marchand de paix, regorge de toutes les denrées

¹ En dernier lieu: N. Malagardis, «Images du monde rural attique à l'époque archaïque», *Arch. Eph.* 127 (1988), p. 95-134; H.G. Lohmann, «Landleben im klassischen Attika», *Jahrb. der Ruhr-Univ. Bochum*, 1985, p. 71-96; R. Osborne, *Classical Landscape with Figures. The Ancient Greek City and its Countryside*, Londres 1987. Pour mémoire, citons quelques documents-clefs: coupe du P. de Nikosthénès à Berlin (*ABV*, 223, 66); coupe de Londres (*Ant. Kunst*, 1976, p. 101-114); coupe de Louvre (*CVA Louvre* 9, France 14, pl. 82); skyphos de La Haye (*Para*, 87, 23). Le cratère de la Coll. Robinson (*CVA*, USA 6, pl. 48, 2) montre la scène rituelle du «premier labour». - Une autre catégorie d'images, typique de la vie villageoise, présente des scènes d'oiseleurs (arbres aux oiseaux piégés par la glue, appâts et leurres, chasseurs): *JDI* 103 (1988), p. 67 sv.

dans une ville affamée, surpeuplée, défigurée par ses bidonvilles. Son rêve (et celui de tous les paysans assiégés) est de rentrer au village pour célébrer dans l'abondance les Dionysies des champs. Aux vers 1018-1036, c'est le bref épisode, autant lyrique que comique, du paysan de Phylè qui a tout perdu avec sa paire de boeufs: «j'ai perdu mes yeux à pleurer mes boeufs». A la fin des *Cavaliers*, Démos réalise son voeu le plus cher: aller vivre aux champs (vers 1394), accompagné de «Trêve de trente ans», une ravissante jeune femme. Figure aristophanesque majeure, le Trygée de la *Paix*, l'époux d'Opôra, est entouré des seuls paysans de l'Attique (pas de saboteur dans leurs rangs!), lorsqu'il s'agit de fournir le dernier effort. Là encore s'exprime, en termes identiques (vers 569) le rêve de retourner aux champs, avec l'évocation de l'ancienne vie faite de figes fraîches, de briques de figes séchées, de vin doux, d'olives, de myrte, d'une bande de violettes près du puits. C'est le fameux tableau des vers 566-580 que complète, aux vers 1127-1170, celui du repos après les semailles, avec les images du gibier, de la saison, de l'atmosphère et du sol humides, avec la mention des instruments agricoles, notamment de la houe et de la fourche que Trygée aime voir briller au soleil (vers 566-567). Des *Nuées* ressort l'opposition entre ville et campagne à travers le destin du malheureux Strépsiade, qui avait une vie bien douce de paysan, foisonnante d'abeilles, de brebis, de marc d'olives et qui, le jour de son mariage avec la fille de Mégaclês, sentait le vin nouveau, le fromage, la laine auprès d'une épouse qui, elle, sentait les parfums, la dépense, la gourmandise.

On repère sans peine chez Aristophane de possibles matériaux iconographiques dont certains, en effet, apparaissent dans la peinture de vases à sujets rustiques: les fruits, la vigne, les oliviers, les fleurs, les troupeaux, les abeilles, les oiseaux. L'enquête doit examiner dans quelles conditions ces matériaux sont mis en oeuvre. Elle rencontre alors le problème plus général de la représentation paysagiste dans la peinture de vases grecque. Et les questions qui se posent aussitôt sont celles-ci: pourquoi des représentations si rares, comparées à d'autres secteurs du répertoire? Pourquoi des représentations si sommaires, comparées aux somptueux tableaux d'un Aristophane?

Ph. Bruneau esquisse les termes d'une réponse en distinguant les périodes de l'art grec: dans l'archaïsme, c'est faute de le pouvoir (de le «pouvoir» aux yeux d'un public dont les exigences sont à la mesure de toute une tradition paysagiste remontant au Moyen-Âge); à l'époque classique, c'est faute de le vouloir². Le problème est donc à

² *Ramage* 4 (1986), p. 294, n. 40. - Pour les problèmes de la représentation picturale du paysage, je renvoie aux travaux d'A. Roger: *Nus et paysages* (Paris, Aubier, 1978); «Ut pictura hortus», *Introduction à l'art des jardins* (Paris, 1988, p. 95-112; «Le paysage

la fois d'ordre technique et, plus largement, d'ordre culturel. Le texte qui revient spontanément en mémoire est le passage du *Phédon* 230 d, où Socrate proclame n'avoir rien à apprendre des champs ni des arbres, mais seulement de la ville et des hommes.

Paradoxal Socrate, puisque c'est sur le même homme qu'opère, dans la vallée de l'Illissos, le charme d'un paysage d'été (*Phèdre*, 230 d). Sans mettre en cause la sincérité de l'émotion chez Platon, il faut prendre garde que les éléments et la structure même du tableau correspondent à un *topos* de toute la littérature grecque. Dans ce paysage qui est à la fois spectacle (la beauté du platane et du haut gattilier), fraîcheur (l'ombre, l'eau vive dans l'herbe), musique (les cigales), G. Rudberg a bien montré comment, à travers la variété des genres et des styles littéraires, les mêmes associations se retrouvent³ On a vu le cadre de vie, autant rêvé que vécu, du paysan d'Aristophane: celui du paysan d'Hésiode n'en diffère guère (*Travaux et jours*, v. 582-596). Dans *Oedipe à Colone* (v. 668-719), le paysage du Céphise aux eaux claires, avec la source proche, les frondaisons luxuriantes, l'olivier nourricier, le chant du rossignol est construit par Sophocle avec les mêmes matériaux et les mêmes sensations que celui de l'Illissos platonicien. On pourrait multiplier les jalons, de la grotte de Calypso (*Odyssée*, V, 55-75) entourée d'arbres bruissant d'oiseaux, rafraîchie par quatre sources qui jaillissent sous la vigne et arrosent la prairie où poussent le persil et la violette, aux *Idylles* de Théocrite: dans l'*Idylle* V, les deux bergers rivalisent à célébrer chacun «son» paysage, opposant olivier sauvage et chêne, source et ruisseau, abeilles et sauterelles; dans l'*Idylle* VII, aux Thalysies de Cos, c'est le repos dans les vergers, avec une abondance aristophanesque (ou homérique: on songe au jardin d'Alcinoos, *Odyssée* VII, 112-132) de tous les fruits de la terre.

Pour la plupart des éléments paysagistes de l'imaginaire grec, esquissés à la lecture des textes, il se pose de toute évidence un problème de figurabilité, que ce soit avec les moyens techniques de la figure noire ou avec ceux de la figure rouge: la perspective y demeure embryonnaire et l'échelle, toujours réglée en fonction de l'homme, ignore les hiérarchies spatiales. Il en résulte que la notion de paysage pur n'est pas un concept de l'art grec qui représente très rarement pour eux-mêmes (faute de savoir? faute de vouloir?) les arbres et les sources, les insectes et les oiseaux. Leur présence est généralement subordonnée, et comme justifiée par celle de l'homme, dans

occidental: rétrospective et prospective», *Histoire et nature du paysage* (Débat no 65, mai-août 1991, Paris, Gallimard), p. 14-28.

³ «Zum hellenistischen Frühlings- und Sommergedicht», *Symbolae Osloenses* 10 (1932), p. 1-15.

le cadre d'une action. Quand un peintre met en scène un essaim d'abeilles, qui ne lui sont pas moins chères qu'au Strépsiade d'Aristophane ou à un quelconque citoyen d'Athènes⁴, c'est pour montrer le châtiment des voleurs de miel (**fig. 1**). Les insectes, surdimensionnés pour être lisibles, ne doivent qu'à cette déformation monstrueuse et à leur agressivité, de tenir la vedette: l'effet obtenu est un effet de comédie; les recettes sont similaires sur l'amphore de Londres et sur celle de Bâle⁵.

La stylisation des arbres relève d'abord de contraintes techniques et l'on voit bien, avec l'évolution de l'art pictural, tout ce qui sépare la schématisation d'un tronc et d'une frondaison en figures noires des représentations quasi naturalistes que l'on rencontre sur les vases italiotes⁶. Peut-être faut-il souligner aussi qu'aux époques archaïque et classique les arbres ne forment pas masse (masse de verdure et de couleur, comme souvent dans la peinture paysagiste moderne) et ne sont pas disposés en bosquets. En général isolés et formant l'axe d'une scène, ils sont individualisés et détaillés un à un lorsqu'ils sont plusieurs (**fig. 2**). Autant qu'à une nécessité graphique, je rattacherais volontiers ce trait à un mode spécifique de perception, que l'on relève précisément dans les textes littéraires: c'est séparément, par exemple, que sont vus et décrits le platane et le gattilier du *Phèdre*. Pour que soit suggérée une forêt, il faut là encore attendre la production des ateliers de Grande Grèce⁷.

Quant au choix lui-même d'une représentation végétale, il est toujours appelé par une présence humaine ou animale, si insignifiante qu'elle puisse être. Sur un skyphos béotien de la Collection Gallatin⁸, la partie prépondérante de l'image est l'alignement des arbres : mais un troupeau passe, minuscule et rendu comme fantomatique par les silhouettes en rehauts blancs. Le cas de loin le plus fréquent est celui de l'intégration de l'arbre dans une scène narrative, qu'il s'agisse d'une scène mythologique ou d'une scène de travail. Les branches constituent un support habituel

4 Ou au poète et au lecteur de *Illiade*: «Comme on voit les abeilles par troupes compactes sortir d'un antre creux, à flots toujours nouveaux...» (*Il.* I, 89-92).

5 Peintre de la balançoire. Amphore de Londres: *CVA, Mus. Brit.* 3, Gr. Bret. 4, pl. 32,1; amphore de Bâle: *CVA Bâle* 1, Suisse 4, pl. 30, 4.

6 Par ex. sur un cratère du Peintre de Dolon au Musée Britannique. On y voit le sous-bois où se déroule l'épisode de la capture (Fr. Villard dans *Grèce Classique*, Paris, Gallimard, Univers des formes, 1969, p. 298, fig. 344. - Cf. *etiam FR*, pl. 110).

7 Une notable exception est l'image de la forêt représentée par le Peintre de la pleureuse du Vatican (*ABV*, 140, 1; Fr. Villard dans *Grèce archaïque*, Paris, Gallimard, Univers des formes, 1968, p. 99, fig. 109). Dans le même ordre de représentations paysagistes dans la figure noire, cf. *l'apax* de la scène de bain de mer peinte par le Peintre de Priam sur l'amphore de la Villa Giulia (*ibidem*, p. 306-307, fig. 350-351).

8 *CVA, USA* 1, pl. 9, 4.

pour accrocher les vêtements et les armes d'Héraclès pendant qu'il combat le lion de Némée. Une amphore du Peintre d'Antiménès et une oenochoé du Peintre de Londres B 620 (fig. 2 et 3) montrent comment fonctionnent les mêmes schémas et comment ils s'adaptent avec aisance aux cycles les plus divers du répertoire: du point de vue figuratif, il n'y a pas de différence entre le jeune paysan perché dans la couronne de l'olivier et le héros Pélée réfugié sur une haute branche pour échapper à la poursuite des fauves⁹. Il reste que, dans la composition de telles images liées à un récit légendaire ou à une activité quotidienne, le cadre paysagiste joue un grand rôle, en dépit de la présence d'humains. La question, qui demeure sans réponse, serait de savoir qui des arbres, des paysans, de Pélée, des animaux (et dans quel ordre hiérarchique) attirait le plus l'intérêt et causait le plus de plaisir chez le spectateur antique. Devant la série des représentations d'oiseleurs on ne peut manquer de s'interroger dans les termes proposés, tant l'arbre prend quelquefois le pas sur les autres éléments du tableau: cela est flagrant pour un skyphos à figures rouges de Newcastle, de style populaire¹⁰, et davantage encore pour une étonnante amphore du Peintre de Bucci¹¹. Pour nous l'action devient secondaire; l'essentiel est dans la nature, dans le charme austère de cet arbre nu, bien centré par rapport aux anses du vase, d'où les oiseaux englués tombent comme des feuilles mortes. Mais en était-il de même pour l'Athénien de la fin du VI^e s., qui n'avait pas en mémoire *L'arbre aux corbeaux* de Caspar David Friedrich¹²?

La peinture de vases attique du VI^e s. connaît une veine bucolique qui, semble-t-il, s'éteint plus tard. Les peintres de la figure rouge cherchent presque toujours le prétexte d'un mythe pour représenter chèvres et moutons, taureaux et vaches. Euphronios, sur une coupe de Munich, fait défiler un troupeau en grand animalier: mais il s'agit d'une scène de rapt¹³. Macron, sur une coupe de Berlin, saisit sur le vif des chèvres dans les rochers: mais c'est pour un jugement de Paris¹⁴. On peut se

⁹ Amphore du P. d'Antiménès au Musée Brit.: *ABV* 273, 1; J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases (- ABFV)*, 1978, fig. 186. - Oenochoé du P. de Londres B 620 au Metr. Mus. de New York: *ABV* 434, 3; Boardman, *ABFV*, fig. 230.

Autre scène de gaulage d'olives par le P. d'Antiménès: amphore de Berlin *ABV* 270, 50; autres représentations de Pélée dans l'arbre: amphore de la Villa Giulia, *CVA Italie* 1, p. 9, 3-5; cf. *etiam CVA Coll. Robinson* 3, USA 7, pl. 3 - Sur l'épisode mythique: P. Walters, «Peleus auf dem Baum», *Arch. Bemerkungen (- Sitz. der. Bayr. Akad.* 1915, 3)

¹⁰ *JHS* 90 (1970), p. 60.

¹¹ Vers 520/510. - *Para*, 137; Schauenburg, *Jdl* 1988, p. 69, fig. 2.

¹² H. Zerner/H. Börsch - Supan, *Tout l'oeuvre peint de Caspar David Friedrich*, (Paris, Flammarion, 1976), Cat. no 122.

¹³ I. Th. Kakridis, *Helléniki Mythologia* IV, 1986, p. 97, fig. 67 (Munich, Antikensammlung 2620).

¹⁴ Villard, *op. cit. supra* n.7, p. 350, fig. 402 (*ARV*² 459, 4).

demander, comme pour les images d'arbres, quelle part revient aux figures animales dans le plaisir du spectateur. Toujours est-il que celles-ci occupent toute la place, à l'exclusion de personnages humains, dans une série de vases à figures noires dont le sujet est fréquemment la tétée d'un veau. L'ambiance l'emporte sur l'action (même si une forme d'«action» subsiste) sur une oenochoé de la Bibliothèque royale de Bruxelles, où le groupe est associé à un arbre vers lequel vole un ramier¹⁵. Une amphore du Musée de Boulogne (**fig. 4**) restitue, avec le même sujet, «une atmosphère de campagne attique»¹⁶, ajoutant à l'image bucolique de la tétée le tintamarre des oiseaux perchés sur un arbre fruitier. Rien sur ce vase n'est plus significatif que la double citation du même *topos* pour la représentation d'un repos d'Héraclès: assis sur un rocher, le héros est cerné de chaque côté par le paisible spectacle des troupeaux et de la végétation¹⁷. L'équilibre entre l'élément narratif et l'élément paysagiste est ici rompu en faveur d'une scène de nature¹⁸.

Ces paysages de la peinture de vases attique sont des paysages rêvés. On y trouve sans surprise le processus d'idéalisation qui affecte tout le répertoire et qui, *a priori*, exclut ce concret des activités, des cadres, des costumes, des physionomies caractérisant les tableaux rustiques des Le Nain ou de Millet. De plus, c'est une peinture de citadins pour des citadins, dont certains avaient des domaines et des maisons de campagne, mais dont beaucoup, entre Céramique et Agora, n'avaient que des rêves d'arbres et de champs. Les jardins, les vergers, thème fréquent, constituaient un succédané dont il vaut la peine d'examiner la composition. Une coupe du Peintre de Brygos à Florence¹⁹ est exemplaire (**fig. 5**). Vêtue avec l'élégance la plus bourgeoise, la chevelure strictement serrée dans son *saccos*, une jeune Athénienne pose à côté du puits où elle fait mine de puiser. Une extrémité de la corde qu'elle tient bien en évidence s'enfonce dans la margelle, l'autre s'enroule harmonieusement et se détache sur un mur

15 *Ibidem*, p. 309, fig. 353 (ABV, 434, 4).

16 ABV 377, 245 (Groupe de Léagros). - E. Pfuhl, *MZ* I, p. 314 et III, p. 75, fig. 282; *RA* 1972, p. 138, fig. 9 (où l'on trouvera la formule de K. Biosse Duplan, citée dans notre texte).

17 J.D. Beazley (ABV 377, 245) rattache la scène à l'épisode des boeufs de Géryon. Ce n'est pas impossible, mais l'exploit héroïque s'efface ici devant le tableau idyllique.

18 On ferait des observations analogues à propos de plusieurs hydries de Caeré (par ex: l'hydrie du Louvre, avec la grotte paysagiste des troupeaux volés par l'enfant Hermès: E. Simon, *Die Götter der Griechen*, 1969, p. 297, fig. 284) et, davantage encore, à propos de la coupe ionienne de l'oiseleur (Musée du Louvre F 68): M. Robertson, *La peinture grecque* (Genève, Skira, 1959), p. 69. E. Simon, toutefois, voit dans le petit promeneur à l'ombre des frondaisons «Dionysos als Herr der Rebstöcke» (*Die griechischen Vasen*, Munich, Hirmer Verlag, 1981, pl. 35 et p. 57).

19 *CVA Florence* 3, Italie 30, pl. 102, 3.

en appareil isodome. Mais un toit de chaume couvre la maison! À l'arrière plan du puits montent les branches d'un arbre fruitier. En combinant, non sans contradictions intéressantes, les éléments du *topos* littéraire de l'existence campagnarde, le Peintre de Brygos a construit une scène pleine de charme dont on trouverait les équivalents à d'autres époques et dans d'autres styles picturaux.

Il suffit de parcourir les jardins des peintres de vases grecs de toutes les périodes et régions de production pour comprendre qu'ils sont aussi des hommages à la femme, dont ils offrent une autre vision que dans la vie close du gynécée. Avec sa cueilleuse de pommes de la coupe du Musée Britannique,²⁰ le Peintre de Sotadès exprime la grâce d'une danseuse dressée sur la pointe des pieds, la main tendue vers le fruit inaccessible sur la plus haute branche de l'arbre. De composition plus décorative, presque héraldique, est un plat de Délos²¹, où deux femmes en conversation, drapées comme des korès, avec des gestes à la fois animés et tendres des mains, sont assises sous un grand arbre garni de fruits, comme si l'artiste, par une sorte d'utopie, avait voulu mêler les lieux et transporter le gynécée dans les jardins. Utopie? En réalité, le privilège quotidien ou occasionnel de certaines femmes, de certaines maisons athéniennes, encore qu'une telle «culture des jardins» paraisse appartenir plutôt au Proche-Orient qu'à la Grèce²². On connaît une étonnante scène de banquet sous des arbres d'essences variées, aux riches frondaisons peuplées d'oiseaux: mais c'est sur un vase archaïque de Chypre²³.

L'interprétation des scènes de cueillette fait quelquefois difficulté. Sur un lécythe de l'Agora d'Athènes²⁴, les femmes sont assises sous l'arbre, comme sur le plat de Délos, mais à côté de grands paniers, et les mains portées vers une branche semblent quérir des fruits. Le même type de récipient, en osier tressé, est représenté par le Peintre des vergers sur son cratère de New York où des servantes (?), surveillées par leur maîtresse munie d'un long *skêptron*, le remplissent jusqu'à le faire déborder²⁵. En revanche, à propos d'une coupe du Musée Vivienel à Compiègne (**fig.6**), on a pu

20 Robertson, *op. cit. supra* n. 18, p. 131 et p. 134.

21 D. Callipolitis - Feytmans, *Les plats attiques à figures noires* (1974), p. 334, pl. 48 no 16 (atelier de Délos, 1ère moitié du Ve s.).

22 H. Froning, *Der Garten in der griechischen und römischen Antike* (1990).

23 J. des Gagniers, «Une fête champêtre sur une amphore d'Amathonte», *RA* 1972, p. 53-56 (amphore fragm. du Mus. Brit. C 855).

24 *Hesperia* 55 (1986), pl. 12, no 27.

25 G.M.A. Richter, *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* (New Haven, 1936), no 87, pl. 91. - Pour une scène de cueillette analogue, mais avec des paniers à anses en étrier: hydrie du Schloss Fasanerie, *CVA Allemagne* 11, pl. 29, 4.

envisager l'hypothèse d'une «cueillette rituelle»²⁶. L'absence d'«habits de travail»²⁷ ne constitue pas un argument, mais l'emploi de récipients très luxueux (en métal plutôt qu'en osier? Pieds en pattes de lion, frises décoratives), très différents des paniers ordinaires, ainsi que les vases à parfums (alabastre, plemmochoè) figurés dans le champ ou posés sur une étagère à gauche de l'arbre, brouillant l'espace réel, créent effectivement une atmosphère festive. Sur une oenochoè de Paestum²⁸ la féerie est explicite: deux femmes, l'une assise sur un rocher de style paysagiste, l'autre debout, tendent leurs rouges tabliers que remplit une pluie de pommes: car celui qui, grimpé dans l'arbre, secoue les branches, c'est Eros.

Je voudrais que l'ami que j'ai entraîné aux champs ait trouvé quelque plaisir à la promenade. Tout socratique qu'il soit, il me semble qu'il ait, lui, songé à apprendre quelque chose des bêtes, de la campagne, des arbres.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
STRASBOURG, FRANCE

GÉRARD SIEBERT

LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS

- Figure 1 :** Amphore du Musée Britannique B 177 (d'après *CVA Br. Mus.* 3, Gr. Br. 4, 1927, pl. 32,1c).
- Figure 2 :** Amphore du Musée Britannique B 226 (d'après *JHS* 47, 1927, p. 66, fig. 2).
- Figure 3 :** Oenochoé de New York MM 46.11.7. (d'après E. Strong, *Cat. of the Greek and Roman Antiquities, Lord and Lady Melchett Coll.*, 1928, p. 44, pl. XL).
- Figure 4^a :** Oenochoé du Musée de Boulogne 476 (d'après *RA* 1972, p. 138, fig. 9).
- Figure 4^b :** Oenochoé du Musée de Boulogne 476 (dessin développé d'après E. Pfuhl, *MZ* III, fig. 282).
- Figure 5 :** Coupe du Musée Archéologique de Florence 76103 (d'après *CVA Florence* 3, Italie 30, 1957, pl. 102, 3).
- Figure 6 :** Coupe du Musée Vivenel 1090, Compiègne (d'après *Cité des images*, p. 91, fig. 129).

26 *ARV*² 922, 1; *CVA France* 3, pl. 17, 9; Cl. Bérard dans *La cité des images* (Paris, Nathan, 1984), p. 89-91 et fig. 129a. Le panier des femmes de la coupe de Compiègne se retrouve dans une autre scène de cueillette, sur un skyphos du P.S. Painter (groupe de Syriskos): *Para* 353, 1; Boardman, *ARFV*, p. 125 -126, fig. 205.

27 *Sic*, Bérard, *op. cit. supra* n. 26.

28 *Jdl* 71 (1956), p. 409-410, fig. 133.

Figure 1

Amphore du Musée
Britannique

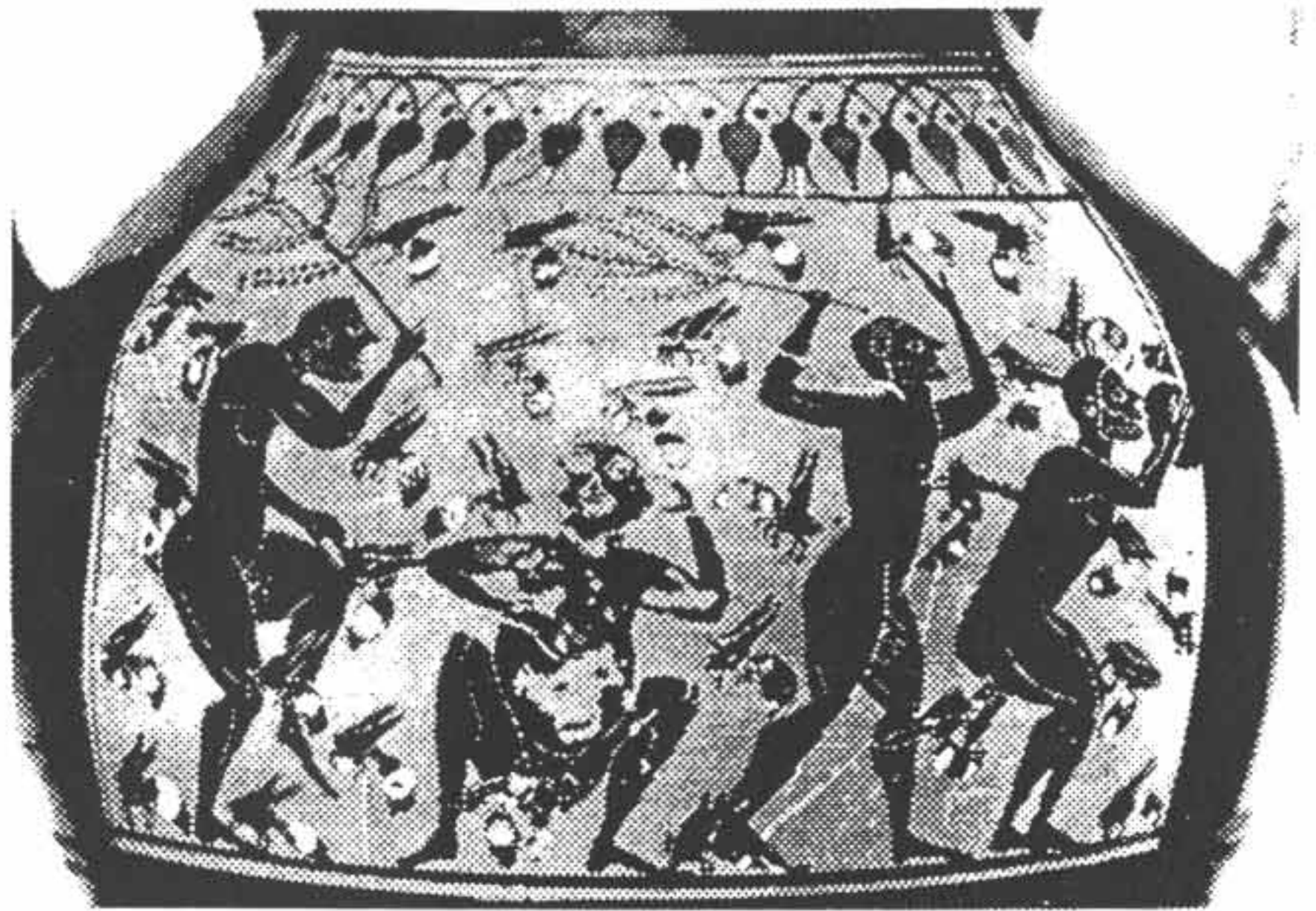


Figure 2

Amphore du Musée
Britannique



Figure 3

Oenochoé
de New York, MM



Figure 4a
Oenochoé du
Musée de Boulogne



Figure 4b
Oenochoé du
Musée de Boulogne



Figure 5
Coupe du Musée archéologique
de Florence



Figure 6
Coupe du Musée Vivienel, Compiègne