ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 2

1995 Napoli

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 2

1995 Napoli

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Ilaria D'Ambrosio

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosh, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17 × 24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Istituto Universitario Orientale.

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo — in lingua originale — e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata — sempre in numeri arabi — e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, quest'indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS, RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii*: *et al.*; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: t.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem, eadem, ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; *non vidi*.

INDICE

M. Botto, Studi iconografici sulla gioielleria del *Latium vetus* di ispirazione orientale p. 1

B. d'Agostino, Eracle e Gerione: la struttura del mito e la storia » 7

M. d'Acunto, I cavalieri di Priniàs e il tempio A » 15

A. D'Onofrio, Santuari "rurali" e dinamiche insediative in Attica tra il Protogeometrico e l'Orientalizzante (1050-600 a.C.) » 57

G. Aversa, Gli arieti dei Pisistratidi: studio sulla sima dell'*Athenaion* tardoarcaico sull'acropoli di Atene » 89

Ludi Chazalon, L'arbre et le paysage dans la céramique attique archaïque à figures noires et à figures rouges » 103

Maria Chiara Monaco, *Syssitia*: ceramica da mensa dall'angolo nord-occidentale dell'*Agorà* ateniese » 133

Anne Jacquemin, Ordres des termes des dédicaces delphiques » 141

Effy Kassapoglou, Un lot de petits bronzes de l'édifice II d'Erétrie » 159

I. Bragantini, Problemi di pittura romana » 175

Attività di scavo

B. d'Agostino - F. Fratta, Gli scavi dell'I.U.O. a Cuma negli anni 1994-95 » 201

Recensioni

B. d'Agostino: M. Mazzei (a cura di), *Bovino - Studi per la storia della città antica - La collezione museale*, Martina Franca 1994 » 213

L. Cerchiai, Noterella su Medea, Dedalo e gli Argonauti » 215

Riassunti degli articoli » 219

Shoe 1936 = L.T. Shoe, *Profiles of Greek Mouldings*, Cambridge, Mass., 1936.

Sismondo Ridgway 1977 = B. Sismondo Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton 1977.

Stähler 1972 = K. Stähler, 'Zur Rekonstrution und Datierung des Gigantomachiegiebels von der Akropolis', in R. Stiehl - G.A. Lehmann (a cura di), *Antike und Universalgeschichte. Festschrift H.E. Stier*, Aschendorff 1972, pp. 88-112.

Thimme 1979 = J. Thimme, in *JbKuSammlBd-Würt* 16, 1979, pp. 188 ss.

Travlos 1971 = J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen 1971.

Vermeule 1981 = C.C. Vermeule, *Greek and Roman Sculpture in America. Masterpieces in Public Collections in the United Stated and Canada*, Berkeley-Los Angeles-London 1981.

Viviers 1992 = D. Viviers, *Recherches sur les ateliers des sculpteurs et la cité d'Athènes à l'epoque archaïque. Endoios, Philergos, Aristoklès*, Bruxelles 1992.

Wiegand 1904 = Th. Wiegand, *Die archaische Poros-Architektur der Akropolis zu Athen*, Cassel-Leipzig 1904.

Willemsen 1959 = F. Willemsen, 'Die Löwenkopf-Wasserspeier vom Dach des Zeustempel', in *OlForsch* 4, 1959.

Winnefeld 1899 = H. Winnefeld, 'Altgriechisches Bronzebecken aus Leontinoi', in *BWPr* 59, 1899, pp. 1-24.

Winter 1990 = N.A. Winter, 'Defining Regional Styles in Archaic Greek Architectural Terracottas', in *Hesperia* 59, 1990, pp. 13-32.

Winter 1993 = N.A. Winter, *Greek Architectural Terracottas from the Prehistoric to the End of the Archaic Period*, Oxford 1993.

L'ARBRE ET LE PAYSAGE DANS LA CERAMIQUE ATTIQUE ARCHAÏQUE A FIGURES NOIRES ET A FIGURES ROUGES*

Ludi Chazalon

La représentation d'éléments naturels dans la céramique figurée archaïque est une rareté; autant dire que le paysage ne fait pas partie des grandes préoccupations des dessinateurs de vases. A l'évidence, l'homme, dans tous ses aspects et ses actes, est le sujet essentiel de cette iconographie. La présence, même furtive, d'un arbre, d'un rocher ou d'une pièce d'eau ne manque donc pas d'intriguer: faut-il penser qu'ils sont l'évocation d'un paysage qui apparaîtrait timidement? A moins qu'ils ne servent à fixer l'homme, à localiser ou identifier son action dans la dichotomie nature/culture? Reflètent-ils une présence jugée, pour différentes raisons, importante dans le voisinage de l'homme ou ne sont-ils que des soutiens graphiques à l'image? Avant de multiplier les pistes d'étude, prenons le temps de définir cette notion de paysage qui ne va pas de soi.

Le mot ne trouve pas d'équivalent dans la langue grecque, et c'est par des moyens détournés que l'on analysera cette notion que les Grecs n'ont pas conceptualisée. Le dictionnaire[1] en fait une «partie d'un pays que la nature présente à un observateur». L'homme est donc nécessaire au paysage puisque c'est par sa vision que le paysage existe. En passant à travers le filtre humain, la nature est "réorganisée", "classée" pour que l'on puisse la penser, comme dirait G. Pérec. Et dans *Tristes Tropiques*[2], Claude Levi-Strauss renchérit en affirmant qu'il n'y a pas d'appréciation possible d'un paysage, si celui-ci ne découle pas «d'accords longuement cherchés au cours d'une collaboration entre le site et l'homme. Celui-ci admire naïvement les traces de ses entreprises passées».

On saisit immédiatement le péril qu'il y a à vouloir étudier une notion si liée à la subjectivité. Et, en effet, J.M. Hurwit[3] rappelle la diversité historique des interprétations, l'homme ayant tendance à déduire de sa propre subjectivité la subjectivité de l'autre. Souvent, c'est avec le recul des années seulement que l'on s'aperçoit qu'une interprétation, que l'on croyait, sinon objective, du moins vraisemblable, n'est en fait qu'un point de vue daté: F. Schiller par exemple regarde les Grecs à travers le filtre maintenant très repérable du romantisme; et, donc, il suppose que ceux-ci n'ont pas représenté ou décrit la nature et ses beautés parce qu'ils étaient trop proches d'elle...

L'anachronisme est malheureusement difficile à éviter, surtout dans ce type de lecture, qui cherche à retrouver le regard et la compréhension des Grecs. Comment se pense l'homme grec par rapport à la nature? Est-il justifié de parler de sa sensibilité à un paysage? Les quelques éléments naturels que l'on voit représentés sur les vases ne nous tromperaient-ils pas sur la façon d'aborder ce problème? En d'autres termes, la question a-t-elle un sens pour les Grecs? C'est avec l'aide d'autres témoignages antiques que nous pourrons espérer en montrer la validité.

«Ah par Héra, le bel endroit pour y faire halte! Ce platane vraiment couvre autant d'espace qu'il est élevé. Et ce gattilier qu'il est grand et magnifiquement ombreux! Dans le plein de sa floraison comme il est, l'endroit n'en peut être davantage embaumé. Et encore le charme sans pareil de cette source qui coule sous le platane, la fraîcheur de son eau: il suffit de mon pied pour l'attester! C'est à des Nymphes, c'est à Achelous si j'en juge par ces figurines, par ces statues de dieux qu'elle est sans doute consacrée. Et encore s'il te plaît, le bon air qu'on a ici n'est-il pas enviable et prodigieusement plaisant? Claire mélodie d'été qui fait l'écho au chœur des cigales! Mais le raffinement le plus

* Cet article est issu d'un mémoire de D.E.A. sous la direction d'A.-F. Laurens que je remercie tout particulièrement pour son soutien patient et ses critiques stimulantes. Il a bénéficié aussi d'échanges fructueux avec I. Baldassare, B. d'Agostino, A.-M. D'Onofrio, F. Lissarrague et A. Schnapp.

[1] Petit Robert, 1986.

[2] C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris 1955, chap. X, p. 103.

[3] Hurwit 1991, pp. 34-35.

exquis, c'est ce gazon avec la douceur naturelle de sa pente qui permet en s'y étendant d'avoir la tête parfaitement à l'aise.»[4].

Après avoir cité ce passage, A. Motte[5] souligne qu' «il faut lire la suite du Phèdre pour saisir la raison de cette description d'une complaisance inusitée chez Platon. L'endroit est plus loin qualifié expressément de θεῖος (238d), il ne représente pas qu'un simple décor, mais il joue au fil du dialogue un rôle actif». A. Motte poursuit son analyse en expliquant l'attitude de Socrate exclusivement par un sentiment religieux: «l'émotion que traduit Socrate à la vue du coin charmant de l'Ilissus est celle de tout un peuple habitué à communier religieusement avec la nature.». Y a-t-il vraiment lieu de travestir ces émotions en "sentiment religieux", voire en anachronique "communion"? Certes, comme le fait remarquer J.-P. Vernant[6], «entre le mondain et le divin, il n'existe pas cette coupure radicale qui sépare pour nous l'ordre de la nature du surnaturel»; il ne s'agit pourtant pas de masquer une émotion par une autre, de la faire basculer dans le seul domaine du surnaturel; l'attitude de Socrate dénonce autre chose que sa religiosité.

Socrate décrit ce qu'il ressent, en tant qu'homme, à l'égard de la nature et de ce que l'on peut bien appeler un paysage. Il associe une appréciation esthétique du lieu et les sensations qu'il éprouve. Jugeant l'endroit en observateur éclairé, il est capable en un mot de le qualifier: «le bel endroit», de le comprendre: «dans le plein de sa floraison comme il est» et de l'estimer: «enviable et prodigieusement plaisant». Et il ne se limite pas à cette approche intellectuelle. Il souligne aussi à quel point son corps et ses sens jouissent de cet endroit: parfum, mélodie, fraîcheur, ombre. Rien ne nous permet ici de comprendre cette attitude comme un comportement religieux et le fait que la scène se déroule dans un sanctuaire ne doit pas diriger notre lecture vers une interprétation que ne serait que "sacrée"[7]. Ce que le philosophe exprime ressemble plus à une émotion face à la nature, faite d'un bien-être physique et d'un plaisir esthétique.

Notre étude portera sur cette réaction de l'homme envers la nature; non pas celle qui amène «la lune, le soleil, l'aurore, la lumière du jour, la nuit, et aussi bien une montagne, une grotte, une source, un fleuve, un bois, à être perçus et éprouvés dans le même registre de sentiment qu'un des grands dieux du panthéon»[8], mais celle, plus banale peut-être, qui parle du plaisir conscient de l'homme à évoluer dans la nature et à l'apprécier.

Dans la Troisième Olympique de Pindare, v. 30-32, Héraclès, désireux d'offrir au bois sacré (ἄλσος) de Zeus «l'arbre qui donnerait son ombrage à la foule des visiteurs et fournirait des couronnes aux athlètes», «visita jusqu'à cette contrée qui est par delà les souffles du froid Borée; devant les arbres qui la parent, il fut saisi d'admiration (θάμβαινω, dérivé de θάμβος qui, selon P. Chantraine[9] n'est pas chargé d'une valeur religieuse particulière) et il céda au désir séduisant de les planter autour de la borne dont les chars font le tour douze fois». A nouveau, on rencontre ce sentiment de la nature qui s'exprime, dans la littérature, par une appréciation esthétique (la beauté des arbres) et sensitive (l'agrément de leur ombre). On le retrouve chez Homère[10], bien que moins développé. Hermès (dont l'émotion est révélatrice, puisqu'elle n'est jamais que le décalque de celle des humains) découvre le jardin de Calypso: «Autour de la caverne un bois avait poussé sa futaie vigoureuse: aunes et peupliers et cyprès odorants où gîtaient les oiseaux... une vigne en sa force éployait ses rameaux, toute fleurie de grappes et près l'une de l'autre, en ligne, quatre sources versaient leur onde claire, puis leurs eaux divergeaient à travers des prairies molles, où verdoyaient persil et violettes» et Homère précise: «Dès l'abord en ces lieux, il n'est pas d'Immortel qui n'aurait eu les yeux charmés, l'âme ravie. Le dieu aux rayons clairs restait à contempler (θηεῖτο)». De même, la première fois qu'Ulysse voit le verger d'Alcinoos, il «reste à contempler (θηεῖτο)» (*Odyssée*, VII, 132). La description sous-entend une réaction sensible: elle évoque le plaisir qu'il y a à respirer le parfum des cyprès, à s'allonger sur la molle prairie, à écouter le chant des oiseaux. Cette attitude, augmentée d'une véritable jouissance esthétique (τερφθείη φρεσί) rejoint celle de Socrate. Platon par ailleurs récidive en faisant dire à Clinias, dans les *Lois* (I, 625c): «on trouve dans les bois sacrés des cyprès d'une taille et d'une

[4] Platon, *Phèdre*, 230 b-c (Trad. L. Robin, 1933).

[5] A. Motte, *Prairie et jardins de la Grèce antique*, Bruxelles 1973, pp. 33-34.

[6] Vernant 1993, p. 12.

[7] Pour l'étude du sentiment et comportement religieux à l'égard de la nature ou de ses éléments, voir par exemple Bonnafé 1984, I, pp. 75-95, 145-150; 1987, II, pp. 119-128.

[8] Vernant 1993, p. 12.

[9] Chantraine 1974, pp. 421-422, θάμβος signifie stupeur.

[10] Homère, *Odyssée*, V, 62-75 (trad. V. Bérard).

beauté merveilleuses, ainsi que des prairies où nous pourrons nous reposer à loisir».

Sans multiplier les exemples, remarquons qu'ils sont tous empruntés à des descriptions de "bois sacrés", d'ἄλσος; mais comme le démontre Christian Jacob[11], «tout nous suggère que l'ἄλσος est davantage un cadre paysager qu'une manifestation de la présence du divin, un décor végétal entourant le sanctuaire proprement dit plus qu'un lieu sacralisé dans son essence même. Rien ne permet de conclure à un culte de l'ἄλσος pour lui-même ou à un culte de l'arbre dans le cadre de l'ἄλσος»; en fait, conclut-il, «le plaisir des sens est un aspect important de la conscience que les Grecs ont de cette forme de paysage». Cependant, si la promenade dans les bois sacrés a donné lieu à de nombreux développements littéraires, ce n'est pas exclusivement à cette occasion que l'on apprend quelque chose sur les plaisirs suscités par la nature: Aristophane, par exemple, raconte: «tu prendras ta course, couronné de léger roseau, avec un ami de ton âge, fleurant le smilax, l'insouciance et le peuplier blanc qui perd ses chatons, jouissant de la saison printanière, quand le platane chuchote avec l'orme» (*Les Nuées*, 1005-1008); ses comparaisons soulignent la réalité d'un regard, d'une intelligence émotionnelle de la nature et non pas, comme le rappelle R. Buxton, une seule passivité d'absorption de ce qui est là[12].

Si les Grecs ont bien développé une sensibilité particulière au paysage, pourquoi celui-ci est-il si peu présent dans l'iconographie archaïque (des vases)? Sans doute est-ce là, telle quelle, une question insoluble. Seule une analyse systématique des images où l'on voit quelque élément naturel peut nous aider à comprendre cette apparente duplicité. L'arbre des images sera notre fil conducteur et l'on essayera, à partir de celles-ci, de reconstruire la place qu'il pouvait occuper dans la mentalité grecque. A travers les moyens employés pour le représenter et en se penchant sur les scènes dans lesquelles il apparaît, nous tenterons d'interpréter le sens de sa présence.

Corpus d'images

Cette étude se base sur la création d'un corpus de 394 vases attiques archaïques, à partir duquel on peut analyser différentes séries d'images. On constatera que la réflexion porte surtout sur les céramiques à figures noires (330), puisque, à cette époque, c'est là que l'on trouve le plus souvent des arbres[13]. Dans la céramique à figures rouges, les arbres sont, dans l'ensemble, les mêmes: même allure, même rôle. Il y a cependant quelques différences, dues surtout aux changements de comportement des peintres de figures rouges. Moins intéressés par une construction géométrique de l'image, ils intègrent l'arbre de façon plus "naturelle". Sur le médaillon de la coupe du peintre d'Elpinikos, Munich 8771[14], un arbre central sépare bien Thésée de Sinis, mais il le fait de façon plus souple qu'en figures noires, où la scène aurait été graphiquement plus contrastée. Nous étudierons ici les similitudes plutôt que les différences – dans la mesure où les différences expriment un changement de technique, une évolution de style et anticipent sur les créations de l'époque classique[15].

Le dénominateur commun de ce corpus est l'arbre, c'est-à-dire toute plante ligneuse (il n'est pas utile de cloisonner trop vite la recherche en voulant distinguer l'arbre de l'arbuste ou de l'arbrisseau). On reconnaîtra cet arbre dans tout végétal présentant un tronc enraciné et des branches. On prendra aussi en considération la taille de la plante et l'on éliminera celles qui sont trop petites, telles les plantes que l'on voit sur le stamnos de Copenhague[16], qui atteignent à peine le genou des personnages.

Cette définition rejoint celle de Théophraste: «un arbre est ce qui se dresse sur des racines, avec

[11] Chr. Jacob, 'Paysage et bois sacré: ἄλσος dans la *Périégèse de la Grèce* de Pausanias', in *Les Bois Sacrés*, 'Actes du Colloque de Naples, 1989', Naples 1993 (coll. CJB, 10), p. 44.

[12] R. Buxton, *Imaginary Greece, The Contexts of Mythology*, Cambridge 1994, p. 69.

[13] Cette différence de quantité entre vases à figures noires et vases à figures rouges reflète peut-être simplement la production de l'époque archaïque, où les vases à figures rouges sont encore rares.

[14] Boardman 1975, fig. 115.

[15] Il sera bien entendu intéressant de poursuivre par une étude qui mette en évidence les différences. En figure rouge, la place de l'arbre dans l'image prend un sens moins strict (la position centrale, les effets de symétrie sont moins nets). Pour comprendre cet aspect, il faudrait étudier l'évolution du schéma de construction de l'image et voir dans quelle mesure c'est une évolution générale ou particulière pour l'arbre. On trouve aussi, dès le début du Ve s. des représentations d'arbres aux branches coupées (voir la coupe d'Onésimos, Londres E44, *ARV*² 318, 2) qui auront un certain succès par la suite. Seule une mise en série avec des exemples plus tardifs aussi peut nous permettre de comprendre la signification de ces branches coupées.

[16] Stamnos de Copenhague, National Museum inv. 3293 (Boardman 1975, fig. 195).

un seul tronc, des nœuds et plusieurs branches, et qui ne peut être facilement déraciné; par exemple, l'olivier, le figuier et la vigne»[17], Ainsi vu, l'arbre est un élément dont la définition est peu contraignante[18]. De fait, dans les images, elle permet de trier simplement et de faire un choix parmi les trois grandes catégories de végétaux que l'on rencontre: les végétaux stylisés en décoration (palmettes, fleurs de lotus)[19], les végétaux portés comme les plantes[20], les arbres-branches arrachées[21] ou porte-trophées[22], et enfin les arbres enracinés. Les deux premières catégories demandent, chacune pour elle-même, une étude spécifique. Nous nous limiterons aux arbres enracinés, définition vague qui ouvre sur tout type de représentation de l'arbre. Même peint d'un simple trait et de quelques points à son extrémité, il sera un arbre si le trait part de la ligne de sol et donc devient "tronc enraciné". Le cas se présente très souvent dans le groupe de Léagros et plus particulièrement chez le peintre d'Achéloos: on considérera qu'il s'agit d'un arbre même si le style du peintre lui en donne bien peu l'allure[23].

Définition graphique de l'arbre

Essayons dans un premier temps de définir comment les peintres envisagent la représentation d'un arbre. Que ce soit en figures noires ou en figures rouges, l'artisan crée un élément qui n'est pas conçu comme une masse mais comme un "squelette" (tronc et branches) auquel s'ajoutent des feuilles et éventuellement des fruits. On ne voit pas en l'arbre un phénomène sensible; aucun effet dans le dessin ne sert à souligner sa puissance, sa présence massive[24] ou simplement sa capacité à offrir de l'ombre. L'arbre n'est pas représenté "en majesté", avec son feuillage qui le couronne. Cette attitude a une certaine originalité: dans une technique de représentation qui privilégie le rendu des silhouettes (*skiagraphia*), on attendrait plutôt une version "opaque" du feuillage, ce qui donnerait à l'arbre une présence beaucoup plus envahissante dans l'image. Les peintres de vases n'ont pas retenu cette possibilité et ont inventé une représentation intellectuelle de l'arbre, où se distinguent différentes parties: l'arbre devient une sorte d'assemblage de concepts qui le reconstruisent après coup. C'est donc l'arbre *su* qui est peint et non l'arbre *vu*.

En dissociant ainsi chacun des éléments de l'arbre, le peintre se comporte en quelque sorte en botaniste (dans son aspect de taxinomiste) et laisse croire que l'identification précise de l'arbre peut l'intéresser. On espère alors trouver un dessin significatif des feuilles, des fruits ou du tronc; ou, au moins, assez d'indices pour reconnaître l'arbre. S'agit-il pourtant d'une attitude aussi déterminante qu'elle le paraît au premier abord?

N'oublions pas que nommer cet arbre est un des grands désirs de l'historien. L'importance culturelle[25], religieuse[26] ou économique[27] de certains arbres a déjà été soulignée et c'est parfois avec une dangereuse impatience que l'on cherche à confirmer, par les images, ce que l'étude des textes ou du terrain nous a appris. On aimerait évidemment retrouver un monde fait d'oliviers, de vignes, de figuiers, de chênes, de frênes, de pins... Mais, si l'on s'en tient à ce que montrent les images, peut-on, simplement à partir de leur morphologie dessinée, repérer les arbres du paysage de cette époque?

[17] Théophraste, *Sur les plantes*, I, 3, 1: Δένδρον μὲν οὖν ἐστι τὸ ἀπὸ ῥίζης μονοστέλεχες πολύκλυδον ὀζωτὸν οὐκ εὐαπόλυτον, οἷον ἐλάα συκῆ ἄμπελος.

[18] Actuellement l'arbre est un «grand végétal ligneux dont la tige ne porte de branches qu'à partir d'une certaine hauteur au-dessus du sol» (définition du Petit Robert).

[19] Notons qu'en de rares exemples ces éléments stylisés prennent parti dans l'espace de l'image. Voir note 68.

[20] Les fleurs par exemple: sur une coupe du commerce, publiée dans *Euphronios* 1991, n. 34, un homme et une femme encadrent une danse pyrrhique en tenant chacun une fleur en main; ou plus fréquemment encore, la branche de vigne ou de lierre portée par Dionysos.

[21] En général, on montre les centaures s'armant des arbres ou des branches arrachées: l'image ne permet pas de faire la différence entre arbre ou branche. Nous y ferons allusion pp. 110 s., mais il est clair que l'on ne peut se dispenser de l'étude d'une série d'images regroupant les végétaux portés pour comprendre mieux les sens de ces armes végétales.

[22] Les branches sont portées sur l'épaule par les chasseurs, le petit gibier y est attaché. Voir les travaux de A. Schnapp, notamment sa thèse, *La duplicité du chasseur* (à paraître). Ici encore, seule une confrontation avec une série évoquée note 19 permettrait d'aborder le problème.

[23] Voir par exemple l'amphore de Bâle BS 1906. 294 (Beazley 1986, p. 116, 57).

[24] Seuls quelques arbres, rares, donnent une impression de présence massive; voir fig. 2,b, ou, par exemple, le stamnos du peintre d'Argos, Vienne 3729 (*CVA* Autriche 2, pl. 66).

[25] Par exemple: M. Détienne, 'L'olivier: un mythe politico-religieux', in *RHR* 3, 1970, pp. 5-23.

[26] Par exemple: W.F. Otto, *Dionysos le mythe et le culte*, Saint-Amand 1992 (1ère ed. Frankfurt am Main, 1933); spéc. chap. 12-13.

[27] Par exemple: M.-C. Amouretti, *Le pain et l'huile dans la Grèce antique*, Paris 1986 (Annal. Litt. de l'Univ. de Besançon, 328. Centre de Rech. d'Hist. Anc., 67).

I - ESSAIS D'IDENTIFICATION

Une simple fréquentation du corpus montre que domine en fait une attitude très approximative dans le rendu de ces arbres: les troncs sont peu caractéristiques et les feuilles sont le plus souvent réduites à de simples points[28]; quant aux fruits, ce sont en général des sphères plus grosses présentées dans une teinte différente de celle des feuilles (rehauts rouge ou blanc).

La remarque vaut pour la céramique à figures noires et pour celle à figures rouges. A cette époque, cette dernière en est encore à ses débuts. Les peintres qui choisissent d'entrer dans cette voie nouvelle sont en général minutieux dans leur dessin. Tous ne sont bien entendu pas inventifs mais la grande majorité s'applique à réaliser avec précision (sinon habileté) le dessin entrepris. Lassitude ou laisser-aller ne les ont pas encore touchés: un élément graphiquement secondaire tel que l'arbre se trouve dans l'ensemble mieux traité que dans la céramique à figures noires. Celui que l'on rencontre le plus souvent, porte des feuilles ajoutées en rehaut rouge; le pinceau[29], manipulé avec attention, leur donne, d'une touche nette, une forme en amande. Plutôt qu'une volonté de caractérisation de la feuille et donc de l'arbre, cette façon de représenter les feuilles pourrait être due simplement au travail consciencieux et régulier du peintre. L'argument devient convaincant, me semble-t-il, lorsque l'on constate que ces feuilles allongées ornent des arbres très différents: par exemple ceux dont les troncs sont radicalement dissemblables. Plus évident encore, c'est une vigne qu'un artisan de l'atelier du peintre d'Euergidès choisit de représenter ainsi: l'arbre est caractérisé par des grappes de raisin très visibles, mais les feuilles sont pointues et allongées[30].

D'une façon générale, les peintres jonglent avec les différents éléments constitutifs de l'arbre sans se préoccuper de les assembler dans un dessin fixé et figé qui en assurerait la reconnaissance. Seuls quelques arbres sont marqués précisément. Mais, si les autres arbres ne sont pas strictement identifiables, ils présentent néanmoins des caractéristiques qui permettent de les localiser dans plusieurs groupes. Dans l'ensemble, il ne s'agit pas de contraindre le spectateur à nommer l'arbre; le peintre donne cependant quelques indications, démontrant par là même l'intérêt qu'il y a à guider, à orienter le spectateur.

Un cas particulier: le palmier

Le dessin ressemblant du palmier contraste avec cette vision peu déterminée. Tronc droit, palmes qui se divisent symétriquement en son sommet[31]: l'idée est simple et fait l'unanimité des peintres. Plus minutieux encore, nombreux sont ceux qui vont aussi mettre en évidence la particularité du tronc de cet arbre et inciser, ou en dessiner d'un trait, les "écailles" qui le couvrent[32] ou ceux qui vont préciser l'aspect des palmes[33]. D'autres, rares, ajoutent les régimes de dattes[34] (qu'ils ont pu par ailleurs véritablement observer, puisque les dattes poussent en Attique, même si elles n'arrivent pas à maturité).

Doté de cette anatomie graphique très détaillée, le palmier fait immédiatement figure d'exception. Il est l'un des seuls arbres que l'on peut reconnaître spontanément, indépendamment du style du peintre et de la scène dans laquelle il se trouve. Comment expliquer cette volonté unanime de traiter le palmier différemment des autres arbres? Peut-être peut-on évoquer, à un premier degré d'interprétation, son origine exotique, qui le place, de toute façon, dans un autre registre. Sa présence "artificielle" dans le paysage grec en fait un arbre qui devait surprendre, que l'on devait particulièrement distinguer (son seul aspect le rend déjà bien différent des autres)[35]. Les peintres auraient alors suggéré cet effet par un rendu

[28] Voir par exemple l'amphore de Suisse (*LIMC* I, *s.v.* Athéna, 617), le skyphos de Paris CA 1812 (*LIMC* VI, *s.v.* Memnon, 64), l'amphore de Moscou 70 (*ABV* 255, 8).

[29] J.V. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery*, London 1988 (revised edition), p. 137.

[30] Coupe de l'atelier du peintre d'Euergidès, vers 500, dans le commerce (*ARV*² 104, 5. Sparkes 1976, p. 53, 66).

[31] Voir par exemple la coupe à yeux de Karlsruhe B 777 (*CVA* Allemagne 7, p. 309, pl. 11, 2-3 et pl. 10, 6) ou le support de cratère d'Athènes P 9275 (*LIMC* II, *s.v.* Artémis, 1210).

[32] Voir par exemple l'amphore de Tarquinia RC N 6991 (*CVA* Italie 25, p. 1136, pl. 4, 2) ou l'amphore d'Oxford 1965 118 (*LIMC* II, *s.v.* Apollon, 673b et Artémis, 1229).

[33] Voir par exemple l'amphore de Boulogne 558 (*LIMC* I, *s.v.* Aias I, 104).

[34] Voir le lécythe de Londres B 548 (*LIMC* II, *s.v.* Artémis, 1069) et peut-être la coupe de Paris, Louvre F 414 (*CVA* France 17, p. 749, pl. 114, 15) où l'on voit des points blancs superposés en haut du tronc.

[35] A notre époque, dans les villes, on a perdu l'habitude de nommer et même de reconnaître les arbres; le palmier reste pourtant le seul que tout le monde identifie et nomme. Alors que l'on emploie très souvent le mot générique d'arbre pour désigner un platane ou un chêne, le palmier sera plutôt appelé par son nom.

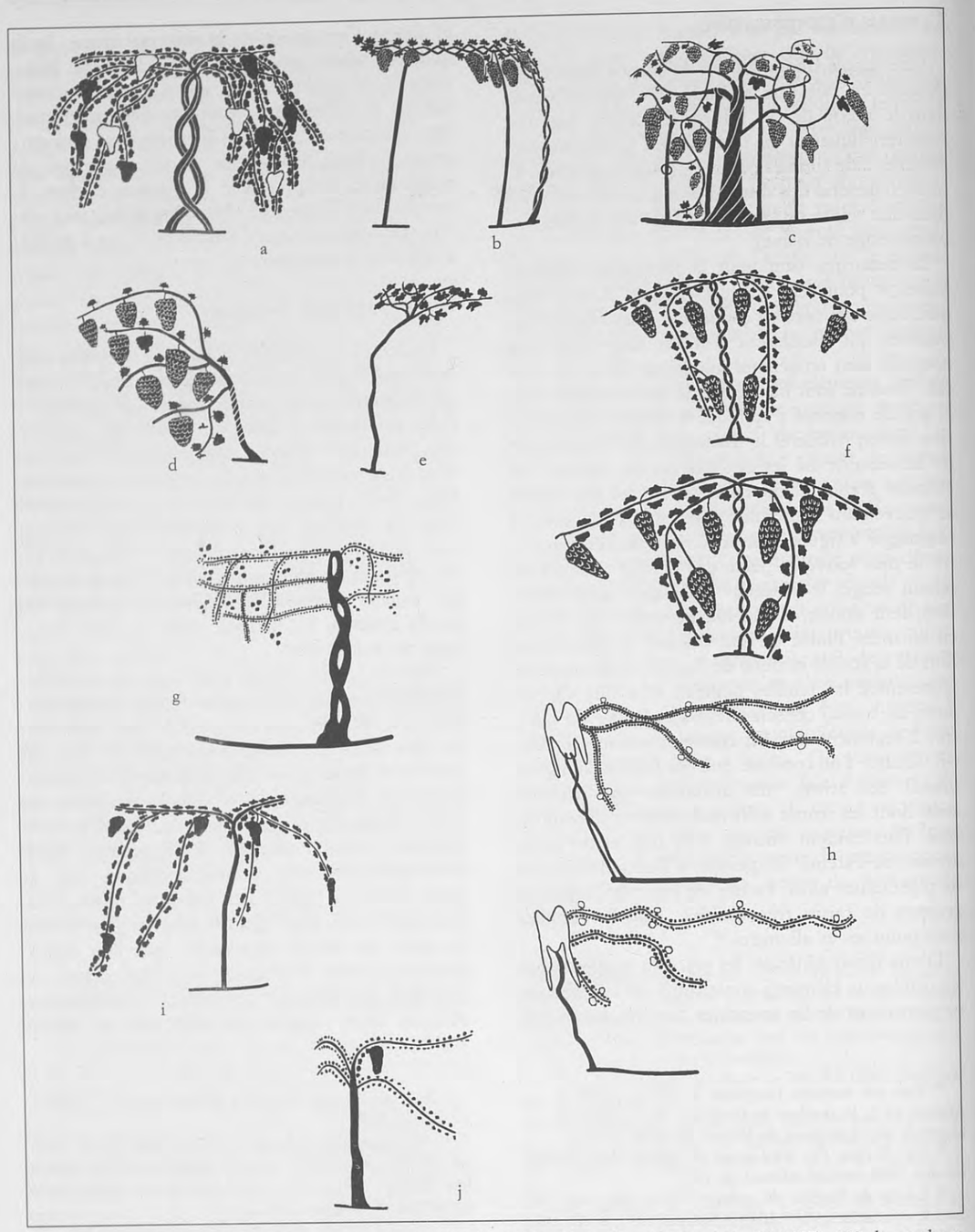

Fig. 1 - Vignes dessinées d'après: a. amphore, *Kunstwerke der Antike, M. u. M.*, AG, Basel 51 (03-1975), 129; b. amphore, Wurzbourg L282 (Von Bothmer 1985, pp. 113-115, 19); c. amphore, Paris, Louvre AM 1008 (Von Bothmer 1985, p. 117, 72); d. coupe du peintre de Kallis, Naples Stg 172 (*LIMC* III, *s.v.* Dionysos, 55); e. amphore de Boston 1970 8 (*LIMC* I, *s.v.* Achilleus 216); f. coupe (intérieur) de Paris, Louvre F 124 (*LIMC* III, *s.v.* Dionysos, 788); g. lécythe, Hanovre 1966, 32 (*CVA* Allemagne 34, p. 1654, pl. 22, fig. 1-3); h. skyphos, Naples 81154 (*LIMC* V, *s.v.* Herakles, 3239); i. amphore de Leyde PC 11 (*CVA* Netherland 3, p. 120, pl. 26, 1-2, pl. 51, 2-3); j. lécythe d'Agrigente 22184 (*Veder Greco* 1988, p. 337).

stylistiquement différent, par une précision qui s'étonne toujours de cet aspect étranger[36].

L'importance du fruit

Quelques autres arbres échappent à l'anonymat et cela surtout grâce à leurs fruits. Grappes de raisin et olives sont les indices indispensables pour reconnaître le fameux duo. Les deux arbres s'effacent en quelque sorte, simples supports de l'élément important: le fruit.

La vigne (fig. 1). Bien sûr on peut rétorquer que la vigne ne disparaît pas toute entière derrière le raisin; elle est même en général peinte avec assez de détails: les ceps sont tressés, hauts, une ligne incisée souligne parfois le sens de la fibre et les feuilles sont très souvent polylobées (fig. 1.a), ce qui est une description plutôt précise de la vigne. Elle correspond aussi à une réalité puisqu'on sait qu'à l'époque elle poussait en hauteur, appuyée sur des échalas, un peu comme les vignes actuelles d'Italie du sud[37]. Seuls le peintre d'Amasis et le peintre de Munich 2100 représentent ces échalas. Sur une amphore de Wurzbourg (fig. 1.b), datée vers 530-520, le peintre d'Amasis propose une scène de vendange effectuée par des satyres. Deux échalas soutiennent une tresse de vignes, dont la haute taille est soulignée parce qu'un satyre lève le bras pour cueillir une grappe de raisin. Sur une amphore de Paris (fig. 1.c), de la même période et du même peintre, ce sont des humains qui vendangent. Trait plus réaliste encore, trois ceps de vigne s'enroulent sur eux-mêmes[38], changeant la tresse assez lâche que l'on voit habituellement en un tronc composite; quatre échalas soutiennent les branches de la vigne[39]. Dans le même esprit, on peut aussi évoquer la coupe d'Exékias[40], où la vigne semble s'appuyer sur le mât et où l'on peut reconnaître une idée de représentation voisine. La coupe du peintre de Munich 2100[41] est plus surprenante: le réalisme d'une treille soutenue par des échalas est sérieusement contrasté par la représentation de personnages-serpents évoluant sur l'une des faces.

En fait, la vigne a inspiré aux peintres une création composite dans laquelle l'importance de la tresse des troncs, de la découpe des feuilles et même d'une tendance à présenter les branches comme de longs pampres rampants est indéniable. La représentation de la vigne met en jeu ces différents éléments qui, rassemblés, permettent une identification immédiate. Il reste cependant que ces éléments ne sont pas indispensables et que seule la grappe de raisin les fait basculer sans doute possible du côté de la vigne.

Chacun de ces détails (tresse des ceps et feuilles polylobées) n'est pas vraiment déterminant, puisqu'il peut être réutilisé, sans changement, pour caractériser un autre arbre. Les feuilles polylobées ne sont pas dessinées avec une précision de botaniste! En général, elles ressemblent plutôt à des taches dentelées (fig. 1.d). Il est très rare de voir des peintres tenter une description plus poussée. Sur la coupe dont nous venons de parler, Exékias s'applique à peindre des feuilles qui peuvent passer pour réalistes; mais cette impression de réalisme est contredite par l'aspect d'ensemble de la vigne. Elle est en effet pourvue d'énormes grappes de raisin et de trop peu de feuilles. Il devient alors difficile de penser que c'est par esprit de réalisme qu'Exékias a ainsi détaillé les feuilles.

D'autre part, les feuilles polylobées et imprécises peuvent se trouver sur des arbres qui ne ressemblent en rien d'autre à des vignes. Que penser

[36] Pour notre œil, cette façon de représenter le palmier est évidente et l'on imagine mal d'autres solutions. Quelques peintres ont pourtant essayé d'autres combinaisons: par exemple, cet arbre qui accompagne la scène de jeu entre Ajax et Achille sur l'amphore de Berlin F 1870 (*LIMC* I, *s.v.* Achilleus, 410). Le résultat est étonnant, mais l'on peut faire l'hypothèse d'un palmier. Le tronc est droit avec en son sommet une touffe de palmes qui sont autant de traits fins et souples. La représentation n'a pas de succès dans la mesure où elle n'est pas imitée. Sur un lécythe d'Athènes NM 1129 (*Add*[2], 139, 586), le peintre de la mégère représente une femme torturée qui est attachée à une sorte de palmier à l'allure inhabituellement rigide (on peut aussi penser qu'il s'agit d'un poteau mais ce n'est pas plus convaincant). Quant à l'arbre de la coupe du peintre de Triptolemos, Palerme V659 (*CVA* Italie 14, p. 667, 1-2), il est qualifié dans ce corpus de palmier, mais aucun élément ne venant soutenir cette interprétation, on peut penser qu'il s'agit d'une erreur.

[37] M.-C. Amouretti, 'Oléiculture et viticulture dans la Grèce antique', in *Agriculture in Ancient Greece*, 'Proceedings of the 7th International Symposium at the Swedish Institute at Athens, May 1990', ed. by B. Wells, Stockholm 1992 (Svenska Institutet I Athen, Skrifter 4°, 42), pp. 77-86.

[38] Certains y voit une vigne s'enroulant autour d'un arbre, pratique elle aussi attestée. Mais, comme on ne voit pas les branches de cet arbre, mais seulement des branches de vigne, il est plus vraisemblable d'imaginer des vignes s'enroulant sur elles-mêmes.

[39] Les deux scènes sont toutes deux exceptionnelles, notamment parce que le peintre représente les personnages nettement plus petits que les arbres, invention qui signale une autre conception des proportions dans l'image.

[40] Coupe de Munich, 2044, signée Exékias (*LIMC* III, *s.v.* Dionysos, 788).

[41] E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Art and Poetry*, Berkeley 1979, p. 191, fig. 14 (A).

de l'arbre de l'amphore de Boston (fig 1.e)[42]? Le peintre de la pleureuse du Vatican reproduit les feuilles polylobées sur l'arbre qui se trouve derrière la fontaine, dans la scène de l'embuscade à Troïlos. Il serait pourtant hasardeux d'en déduire qu'il s'agit d'une vigne. D'autant plus que ce peintre a représenté, à une autre reprise au moins, ce genre d'arbre. Sur l'amphore éponyme[43], deux arbres aux feuilles polylobées partagent l'image avec deux arbres aux allures de conifères. Au centre de cette scène exceptionnelle, une femme se lamente sur le corps d'un homme nu, gisant sur un lit de branches. Tous ces arbres prennent une grande place dans l'image et les conifères donnent une tonalité "sauvage" au lieu représenté. En outre, l'arbre aux feuilles polylobées porte aussi quelques petites "boules" noires qui font penser aux fruits d'un platane. Même si l'imagerie des arbres est avare de ce genre d'indice, la feuille polylobée n'est pas la marque exclusive de la vigne.

Signalons aussi la coupe du peintre de Nikosthénès (fig. 1.f). Ménades et satyres dansent et jouent de la musique autour de Dionysos, dans un vraisemblable vignoble. Or, curieusement, une tresse de vigne est représentée avec les feuilles polylobées tandis qu'une autre, dans la même image, a pour feuilles ces petits "cœurs" renversés, habituellement destinés à qualifier le lierre. On ne peut donc que relativiser l'importance de la feuille polylobée dans l'identification de la vigne.

Les ceps tressés semblent être aussi un bon argument pour reconnaître la vigne. Il a pourtant ses limites. Sur un lécythe de Hanovre (fig. 1.g), des femmes cueillent les fruits d'arbres aux troncs entrelacés. Les feuilles sont de simples points et les fruits sont symbolisés par des regroupements triangulaires de trois "points" un peu plus gros. On peut raisonnablement penser qu'il s'agit là d'une façon inhabituelle de représenter le raisin; et, si raisin il y a, ce sera une vigne. Cependant on peut aussi trouver des arbres comme ceux du skyphos du peintre de Thésée (fig. 1.h). Face A, Héraclès banquette en compagnie d'un satyre; à la gauche de l'image se dressent deux arbres tressés. Les feuilles sont des points et les fruits ne sont plus que des ronds ajoutés en rehaut blanc, improbables grappes de raisin. Sur l'autre face, un arbre en tout point identique, dans une scène semblable: mais, cette fois-ci, l'arbre est seul. Il s'agit au moins d'un arbre fruitier, mais aucun indice graphique ne nous permet d'y voir une vigne; au contraire même, les gros fruits ronds ne peuvent que nous éloigner de cette hypothèse. Comment comprendre alors les deux arbres de l'autre face? Ils sont constitués d'éléments contradictoires: les troncs tressés qui font penser à la vigne et les gros fruits ronds qui nous en écartent. Pour les arbres de ce skyphos, il est impossible de trancher; malgré les troncs tressés, l'ambiguïté demeure.

On trouve aussi des vignes avec un seul cep, comme sur l'amphore du groupe de Wurzbourg 199 (fig. 1.i)[44]. Grâce aux grappes de raisin, on peut interpréter cet arbre comme une vigne. Sans elles, les autres éléments (un tronc fait d'un simple trait un peu grossi, des feuilles vaguement polylobées) ne permettent pas de décider. L'arbre de l'hydrie de Londres[45], pourrait être une vigne, parce qu'une ligne ondulée suit le tronc, parce qu'on a vu que des petites feuilles en cœur pouvaient caractériser une vigne, et surtout parce qu'il s'agit d'une scène dionysiaque[46]. Mais, comme il n'y a pas de raisin, il est plus vraisemblable, si l'on veut vraiment proposer une identification, d'y voir un lierre.

En fait, il est clair que la vigne peut être représentée de différentes façons, mais que seul le raisin en est l'indice indispensable. L'arbre d'un lécythe d'Agrigente (fig. 1.j) a un tronc droit, des feuilles en points noirs: rien qui fasse penser à la vigne. Les grappes de raisin sont les seuls éléments qui orientent le regard et permettent l'identification. La présence nécessaire des grappes de raisin leur fait jouer le rôle d'un emblème, du symbole de la vigne. Il n'est pas inutile de souligner à nouveau que les peintres ont inventé, pour la seule vigne, un signe graphique qui en permette l'identification. Même si d'autres arbres fruitiers pouvaient se prêter à ce genre de symbolisation

[42] La forme des feuilles autorise l'hypothèse du figuier, pourquoi pas?

[43] Amphore, Vatican 350 (*LIMC* III, *s.v.* Eos, 327): la forme des feuilles asssociée aux grappes de points noirs évoquent le platane; le contexte le permet.

[44] Amphore de Leyde PC 11 (*CVA* Netherland 3, p. 120, pl. 26, 1-2, pl. 51, 2-3), groupe de Wurzbourg 199, vers 520. Voir aussi l'hydrie de Pregny (Burow 1989, pl. 60, 60); l'amphore de Paris, Louvre F 250 (*CVA* France 5, p. 216, pl. 50, 6-7); la coupe de Naples Stg 172 (*LIMC* III, *s.v.* Dionysos, 55); l'œnochoé d'Amsterdam 3742 (Sparkes 1976, pp. 47-65); le lécythe d'Agrigente AG 22184 (*Veder Greco* 1988, p. 337); la péliké de Métaponte (*The Pantanello Necropolis, 1982-1989, An Interim Report, The University of Texas at Austin*, Austin 1990, pp. 106-108).

[45] Londres, B 302 (*LIMC* III, *s.v.* Dionysos, 556).

[46] Nous verrons plus loin l'importance de la scène dans la reconnaissance de l'arbre.

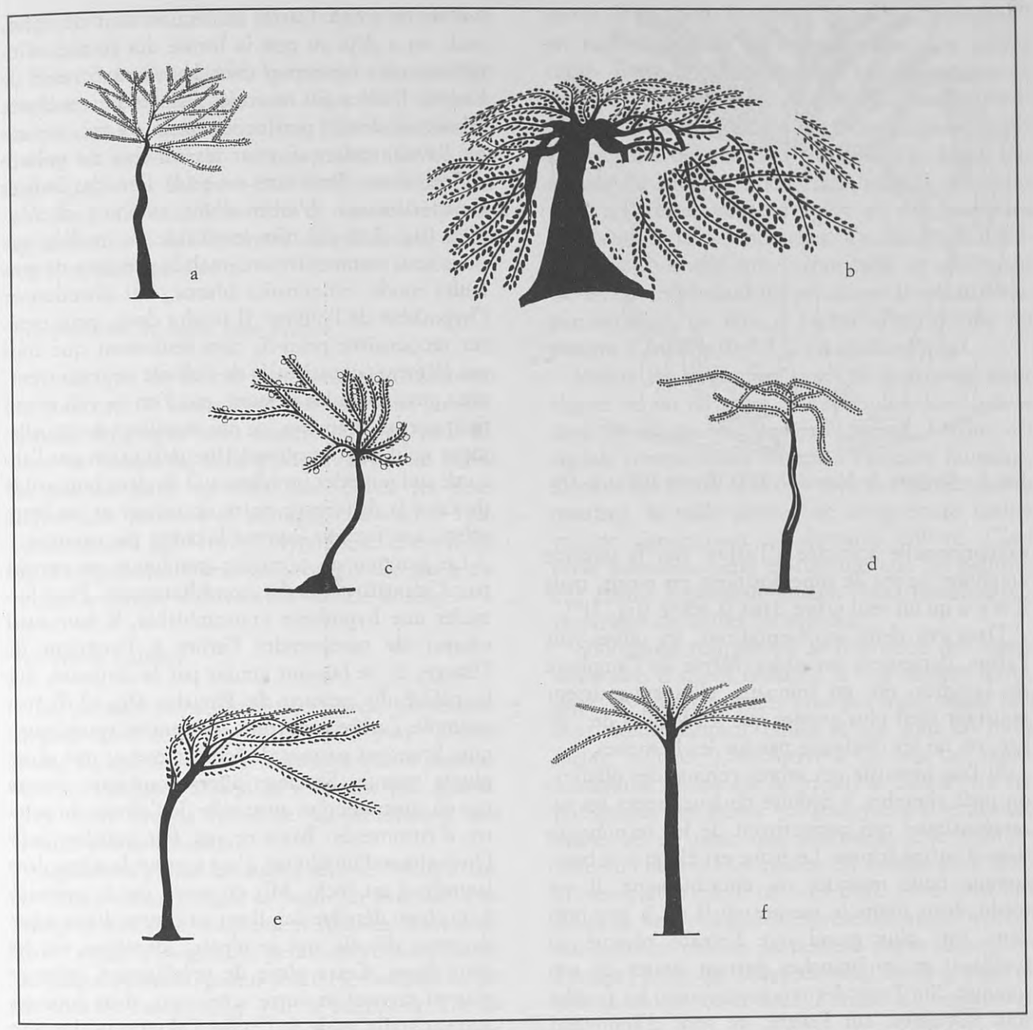

Fig. 2 - Arbres dessinés d'après: a. amphore de Londres B226 (Burow 1989, pl. 55); b. coupe de Munich 2085 (*LIMC* V, *s.v.* Herakles, 1916); c. amphore de Munich 1407 (*LIMC* V, *s.v.* Herakles, 2329); d. péliké de Rome, Vatican 413 (Albizzati 1924-1938, pl. 183, n. 413 et pl. 61); e. amphore de Tarquinia 654 (*LIMC* V, *s.v.* Herakles, 1881); f. amphore de Rome, Villa Giulia 74909 (Pallottino 1980, p. 290).

(comme le figuier ou le grenadier), ce moyen pourtant efficace n'a pas été employé.

L'olivier. Il pose un problème assez compliqué (fig. 2). En effet, on peut sans l'ombre d'un doute affirmer qu'il s'agit d'un olivier... quand on voit des olives. Or on ne les distingue avec certitude que dans les scènes de cueillettes par gaulage: les points noirs sous les branches de l'arbre sont les olives qui tombent. Seules deux amphores du peintre d'Antiménès nous proposent cette scène. Sur la célèbre petite amphore de Londres (fig. 2.a) trois personnages munis de bâtons gaulent les olives qu'une quatrième personne ramasse. La scène se déroule au milieu de trois arbres et il faut souligner que l'arbre central, le plus haut, se trouve placé au premier plan. La chose est inhabituelle, d'autant plus que cette mise en avant ne fonctionne pas avec un animal (comme c'est le cas, en général, lorsque la situation se présente), mais grâce au ramasseur, visiblement derrière l'arbre. Qu'un être humain soit ainsi ostensiblement mis sur un plan secondaire montre l'importance plutôt

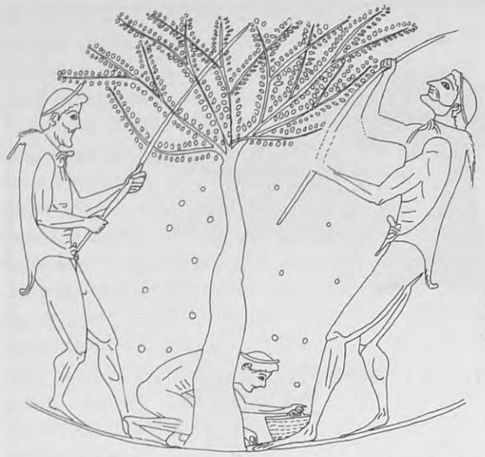

Fig. 3 - Amphore de Munich F 1855 (Burow 1989, pl. 71).

exceptionnelle accordée à l'arbre. Sur la seconde amphore, ce jeu de superpositions est repris, mais il n'y a qu'un seul arbre dans la scène (fig. 3)[47].

Dans ces deux représentations, les olives, sur l'arbre, demeurent invisibles. Même sur l'amphore de Londres, où, en tombant, elles apparaissent pourtant bien plus grosses que les feuilles de l'arbre, on ne les distingue pas sur les branches.

Si l'on identifie ces arbres comme des oliviers, on peut chercher à déduire de leur aspect les caractéristiques qui permettront de les reconnaître dans d'autres scènes. Le tronc est élargi à la base, comme pour marquer un enracinement; il est tordu, haut (dans la mesure où il est à peu près deux fois plus grand que l'espace réservé au feuillage) et les branches partent toutes de son sommet. Sur l'une des représentations, les feuilles sont allongées, sur l'autre, ce sont d'anonymes points ronds. Aucune incision ne donne de précisions sur la qualité du bois, excepté peut-être, sur l'amphore de Londres: on voit une incision en boucle, sur le tronc de l'arbre de gauche, qui peut faire penser à un nœud du bois.

Pourvu de cette description, on essayera de repérer d'autres oliviers. On se rend compte assez rapidement que ce n'est pas une entreprise aisée. Les arbres de la coupe de Munich 2085 (fig. 2.b), sont très certainement de splendides oliviers, mais déjà quelques détails changent, notamment dans l'allure du tronc. Certes les feuilles sont allongées, mais on a déjà vu que la forme des feuilles n'intervient pas beaucoup dans la reconnaissance de l'arbre. Il n'y a pas de fruits visibles sur ces beaux arbres au dessin particulièrement soigné, comme on l'avait remarqué pour les oliviers du peintre d'Antiménès. Peut-être est-ce là l'un des indices caractéristiques. L'arbre d'une amphore de Munich (fig. 2.c) est très semblable au modèle que nous nous sommes trouvé; mais la présence de gros fruits ronds, en rehauts blancs, fait abandonner l'hypothèse de l'olivier. Il faudra donc, pour espérer reconnaître celui-ci, non seulement que tous ces éléments constitutifs de l'olivier se retrouvent, mais aussi, paradoxalement, que l'on ne voit aucun fruit sur les branches, ce qui signifiera éventuellement qu'il y a des olives! Une définition par l'absurde qui pose des problèmes: il devient impossible de faire la différence entre un olivier et un autre arbre, non fruitier, comme le chêne par exemple.

Ce manque de précision graphique ne permet pas d'identifier l'olivier immédiatement. Pour formuler une hypothèse vraisemblable, il faut aussi essayer de comprendre l'arbre à l'intérieur de l'image, en se laissant guider par le contexte. Sur la péliké du peintre de Plousios (fig. 2.d), par exemple, l'arbre a un tronc légèrement tordu, quelques branches partant de son sommet et une allure plutôt menue. Sa description graphique n'entre pas en contradiction avec celle de l'olivier du peintre d'Antiménès. Mais ce qui fait pencher pour l'hypothèse d'un olivier, c'est surtout la scène dans laquelle il est inclu. Mis en avant par la présence d'un chien derrière lui, il est au centre d'une scène de vente d'huile, qui se répète, identique, sur les deux faces. Cette place de prédilection (premier plan et centre) et cette scène qui, dans tous ses autres détails, parle de l'huile d'olive nous donnent des indications pour reconnaître en lui un olivier.

Ces quelques réflexions montrent les limites d'une interprétation qui veut à tout prix un dessin réaliste des arbres. Les peintres de l'époque n'ont pas choisi de caractériser tous les arbres pour que le spectateur les nomme avec précision. Ils en avaient les moyens, puisqu'ils l'ont fait pour le palmier et la vigne. On connaît aussi quelques tentatives, rares, isolées, comme celle du peintre Euphronios: sur une amphore de St. Pétersbourg (fig. 14)[48], il représente un "pommier"[49] dont les

[47] Remarquons au passage que les deux gauleurs, barbus, sont nus, revêtus d'une peau de bête et couronnés.

[48] St. Pétersbourg, Musée de l'Ermitage B 2351 (B610) (Beazley 1986, p. 76, 36)

[49] Les Grecs appellent "μῆλον", pomme, tout fruit ressemblant à une pomme, comme le coing par exemple. Cf. Chantraine 1974, p. 694. Les fruits représentés sur l'amphore d'Euphronios peuvent évoquer la pomme, le coing.

fruits sont attentivement détaillés et attachés aux branches.

Mais, dans l'ensemble, les peintres ont préféré explorer une autre voie, sans s'inquiéter de créer un paysage où, graphiquement, l'identification de l'arbre est sans mystère et sans ambiguïté. Le réalisme graphique est peut-être simplement un faux problème. La caractérisation de ces arbres, leur appartenance à des systèmes de références différents, se fait autrement.

Arbre cultivé et arbre non cultivé

Plutôt que de forcer l'interprétation, essayons de chercher un classement qui soit plus justifié. L'étude du corpus nous montre que l'on peut diviser les images en trois groupes: il y a au moins un palmier dans un tiers des scènes; les deux autres tiers peuvent se partager entre arbre fruitier et arbres sans fruits. Hypothèse: cette façon de distinguer les arbres ne servirait-elle pas à exprimer le monde cultivé et le monde sauvage?

Les arbres cultivés

Les palmiers constituent décidément un cas particulier, qu'il convient de mettre à part[50]. Nous avons vu que les dattes n'arrivent pas à maturation en Attique: puisqu'ils n'étaient pas plantés pour leurs fruits, nous ne les étudierons pas comme arbres fruitiers.

Regardons plutôt les autres arbres fruitiers (fig. 4). Nous avons évoqué la vigne et l'olivier. Les autres arbres sont simplement signalés grâce à de gros "ronds", en général peints en rehauts blancs ou rouge. Prenons, parmi d'autres, l'exemple d'un skyphos de Tarente (fig. 4.a): le peintre de Thésée représente ainsi un arbre aux branches couvertes de ces fruits.

On peut aussi faire l'hypothèse d'une autre caractéristique: la taille de l'arbre est vraisemblablement signalée par une très nette rupture d'épaisseur entre le trait du tronc et celui des branches. En quelque sorte, il s'agit de faire la différence entre l'olivier du peintre d'Antiménès, avec ses branches très fines qui partent toutes du haut d'un tronc plus large, et un arbre tel que celui d'une amphore de Tarquinia (fig. 2.e), avec son tronc qui se divise en plusieurs branches, lesquelles "poussent" en s'amincissant et en se multipliant. Les arbres taillés seraient donc ceux qui ne suivent pas le schéma d'une arborescence naturelle, mais présentent un tronc qui s'arrête net en son sommet pour laisser jaillir des rameaux très fins (fig. 4.b-d) ou, comme sur l'amphore de Berlin (fig. 4.e), des branches maîtresses coupées court et sur lesquelles poussent les jeunes branches. La marge de différenciation visuelle entre arbre taillé et arbre non taillé reste cependant un peu floue. Il est difficile, par exemple, de dire si l'arbre d'un lécythe du peintre d'Athéna (fig. 4.f) est taillé ou non.

Malgré les hésitations que l'on peut avoir pour classer tel ou tel arbre, il me semble donc que le désir de représenter une taille existe. L'arbre est signalé comme étant soumis à l'activité humaine. Dans le cas où les fruits ne sont pas explicitement montrés, la taille permet de comprendre l'arbre comme appartenant au domaine cultivé. C'est cette précision, cette distinction que les peintres ont estimé importante et non l'identification systématique de toutes les espèces.

Soulignons maintenant la fréquence des représentations d'arbres fruitiers: si l'on compte les vignes, les arbres montrés avec des fruits ronds (qui sont éventuellement taillés et qui sont de toute façon "cultivés"), on arrive à un tiers des représentations. Si l'on ajoute ensuite le chiffre plus hypothétique des arbres qui pourraient être des oliviers, ou de ceux qui pourraient être fruitiers parce qu'ils ont l'air taillés, on trouve alors deux arbres fruitiers pour un sans fruit. Pour ainsi dire les deux tiers des arbres représentés appartiennent au domaine cultivé, le peintre insère donc dans l'image l'arbre qui est proche de l'homme, celui de son quotidien, celui dont il utilise les ressources.

Les arbres "sauvages"

On peut regrouper les arbres sans fruits en deux grandes catégories. La première est constituée par des arbres au tronc droit et mince; leurs branches sont symétriques, recourbées vers le haut. L'ensemble donne une impression assez artificielle et symbolise vraisemblablement des arbres de la famille des conifères. Une hydrie du groupe de Léagros montre deux de ces arbres (fig. 5)[51]. La scène

[50] Le cas du palmier a déjà été largement étudié (voir *infra* la bibliographie et notamment les travaux de H. Miller et de C.H. Hamscher). Je ne poursuivrai pas ici l'étude de l'aspect religieux qu'il peut revêtir, ni même les hypothèses que l'on peut faire sur l'indication qu'il donnerait de Délos ou Delphes.

[51] Il existe seulement deux autres exemples d'images avec des conifères enracinés: Vatican 350 (*LIMC* III, *s.v.* Eos, 327) et Villa Giulia 868 (*CVA* Italie I, p. 21, pl. 5, 1-4).

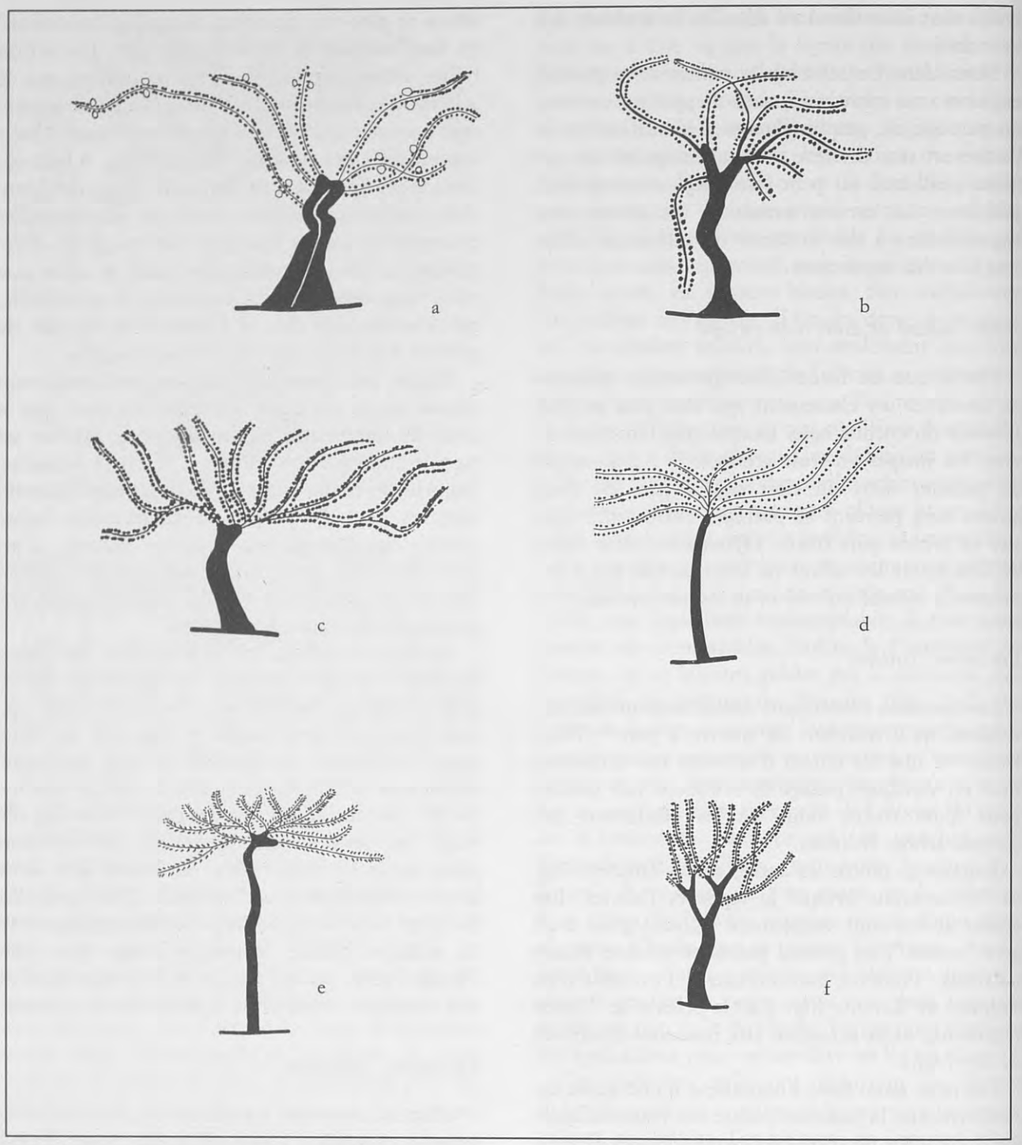

Fig. 4 - Arbres taillés dessinés d'après: a. skyphos de Tarente 7030 (*LIMC* I, *s.v.* Alkyoneus, 17); b. oenochoé de Paris, BN 274 (*CVA* France 10, p. 470, pl. 84, 3-4); c. skyphos de Londres 1920.2.16.3 (Ure 1955, pl. 4); d. hydrie de Paris, BN 254 (*CVA* France 10, p. 444, pl. 58, 3,4 et 8 et pl. 59); e. amphore de Berlin 3274 (*CVA* Allemagne 45, p. 2156, pl. 9, 2 et pl. 11, 1-2); f. lécythe deToledo (Ohio) 47.62. (*LIMC* I, *s.v.* Achilleus, 246).

représente Pélée confiant Achille à Chiron, un aurige monté sur un char, qui leur tourne le dos, et Thétis (?) faisant un signe de la main en leur direction. L'image est organisée de façon inhabituelle. Le groupe des trois personnages déterminants de la scène se trouve traité dans un coin de l'image (1/3 de l'espace). La place centrale revient curieusement au conducteur du char, tandis que Thétis (?) est écartée à l'autre extrémité de l'image. La répartition des personnages semble se faire en fonction des deux arbres de la scène, qui organisent visuellement les groupes.

La conception de l'image montre une recherche originale en ce qui concerne la représentation de

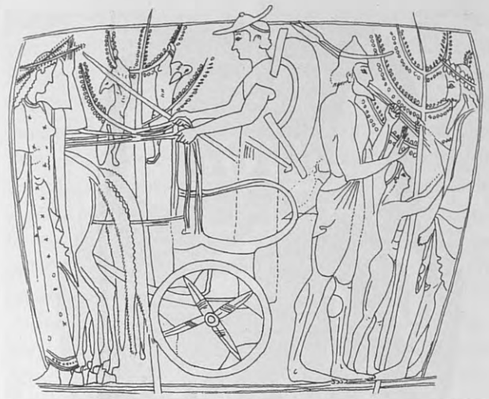

Fig. 5 - Hydrie de Berlin F. 1901, groupe de Léagros (*LIMC* I, *s.v.* Achilleus, 22).

l'espace. En présentant des personnages tronqués, le peintre ouvre l'image dans un "non-vu" qui laisse libre court à l'imagination du spectateur. Le cadre ne fonctionne pas ici comme une limite "emprisonnant" une scène. Il est au contraire employé avec légèreté et une grande liberté. Ce procédé permet d'ouvrir l'espace (même s'ils ne sont montrés qu'à moitié, l'esprit restitue immédiatement leur intégralité aux chevaux) et d'installer une distance (Thétis (?) s'éloigne en se retournant et la distance est voulue déjà si grande qu'elle sort de l'image). Par une ruse qui ne manque pas d'à propos, le peintre a aussi "sectionné" le corps de Chiron. Le centaure, muni de jambes humaines, comme c'est la coutume pour les bons centaures, les centaures "civilisés", se trouve ainsi dépourvu de sa partie chevaline (on peut relever aussi le clin d'œil du peintre qui montre à droite un centaure sans arrière-train et à l'autre bout de l'image des arrières-trains de chevaux... sans avant-trains). Pélée mène Achille à Chiron pour que celui-ci devienne son instructeur. La force visuelle d'un Chiron sans sa partie animale se fait alors plus précise; sa qualité d'enseignant le place plus nettement encore du côté du "civilisé", et le présenter comme un humain souligne ce fait.

Dans cette image, toute la référence visuelle au monde sauvage est portée par les arbres. L'image fonctionne sur ce contraste, rendu plus net encore par le fait que les arbres s'enfoncent dans la frise de palmettes, débordant ainsi du cadre proposé. Même s'ils sont à l'arrière-plan (les personnages sont devant eux), cette façon de passer outre la ligne de sol, d'envahir la surface du vase, les place "en avant" et donne de l'ampleur au monde sauvage qu'ils indiquent. Tout dans l'image suggère le déploiement de l'espace. C'est dans ce sens aussi que l'on peut interpréter la position du char, dont la roue ne touche pas la ligne de sol.

L'un des attributs de Chiron est «la branche, ou plutôt l'arbuste auquel est fréquemment suspendu un butin de chasse... Pour ce qui est de l'espèce de l'arbuste, on a voulu généralement y voir le pin, parfois le frêne»[52]. Même si le dessin suggère ici plutôt un conifère, notons que la proposition concerne deux arbres de la forêt, arbres sauvages, éloignés du domaine cultivé. Les arbres de cette forme sont en général utilisés par les chasseurs pour ramener leur gibier et montrer Chiron affublé d'un tel trophée est loin d'être innocent: seul parmi les centaures qui arrachent habituellement ces arbres pour s'en servir comme arme, Chiron se comporte en "homme", en dompteur de la nature sauvage.

Sur l'hydrie, un renard et un lièvre sont accrochés à l'arbre pourtant enraciné. Deux autres vases seulement, à notre connaissance, présentent un arbre enraciné porte-trophée de chasse. Il s'agit d'une amphore de Paris[53], du peintre affecté. Au centre, un personnage porte un enfant qu'il confie à un autre personnage, dans un schéma qui ressemble à celui de Pélée confiant Achille à Chiron (la cassure à l'arrière du personnage central de gauche ne semble pas recouvrir la partie animale d'un centaure). L'autre vase est une hydrie qui, comme celle de Berlin, est réalisée par le groupe de Léagros[54]. A nouveau, on retrouve le thème d'Achille confié à Chiron, dans une image extrêmement voisine de la première. Le centaure cependant montre sa partie animale. Un conifère porte-trophée le sépare de Pélée et Achille; ce qui apparaît comme un raccourci visuel par rapport aux deux arbres de l'hydrie de Berlin[55].

Nous proposerons de voir dans ces images des arbres qui introduisent le monde sauvage, présentant ainsi un danger que pourtant le peintre réduit presque immédiatement, en rappelant, grâce aux

[52] M. Gisler-Huwiler, *s.v.* Cheiron, in *LIMC* III, p. 247.
[53] Paris F 21 (Mommsen 1975, pl. 63).
[54] Hydrie perdue (*LIMC* III, *s.v.* Cheiron, 47).
[55] Voir aussi le lécythe de Castelvetrano 116 publié dans l'article de D. Noel, 'Du vin pour Herakles!' in *Image et Céramique Grecque*, 'Actes du colloque de Rouen, 1982', Rouen 1983 (Publ. de l'Univ. de Rouen, 96), pp. 141-152, spéc. p. 148, fig. 8 et note 29. Il ne s'agit pas d'un arbre porte-trophée, mais on conviendra qu'il est extrêmement proche des conifères que nous venons d'étudier: même position entre un humain et un centaure. Il est aussi en relation avec la chasse grâce aux lièvres.

Fig. 6 - Amphore de Malibu S.80.AE.65, groupe de Würzburg (Beazley).

trophées de chasse, que l'homme peut dominer cette menace.

Sur l'hydrie de Berlin, Chiron tient l'arbre qui se trouve à côté de lui. Aucun gibier n'est suspendu à cet arbre, et il retrouve ainsi un geste propre aux centaures que l'on voit en général armés de ces conifères arrachés. Chiron n'a pas l'agressivité de ses congénères, il pose pacifiquement sa main sur l'arbre. Il semble en fait que l'arbre porte en lui la violence du monde sauvage, et que les peintres choisissent délibérément de le représenter dans une situation de sujétion à l'homme, son aspect sauvage ne servant qu'à magnifier l'œuvre de l'homme qui a su le maîtriser.

Tout dans cette image sert à souligner la notion de passage, à annoncer l'initiation: Achille quitte un monde, lui tourne le dos sans plus regarder en arrière, pour entrer dans un autre monde, celui que lui ouvre Chiron, et dans lequel, bras tendus, il affirme le désir de plonger. Les arbres dessinent un espace intermédiaire qui sont le signe même de ce passage; au-delà de ces arbres, que ce soit à l'extrémité droite ou gauche de l'image, commence un autre monde. A un autre niveau de lecture, la qualité de ces arbres, leur appartenance ostentatoire au monde sauvage introduit par contraste la dichotomie nature/culture. L'image a cette subtilité en plus qu'elle n'oppose pas radicalement l'une à l'autre mais les emmêle dans un jeu d'associations toujours plus complexe.

Une seconde catégorie d'arbres tient ce rôle, de manière pourtant moins tranchée. Sur une amphore de Malibu (fig. 6)[56], la scène représentant Héraclès et Pholos se poursuit sur l'autre face: deux centaures, brandissant des conifères arrachés, se dirigent vers la droite. Un arbre au tronc tordu se trouve à gauche de l'image, à l'arrière-plan. il vient s'ajouter à une scène déjà chargée, très "noire" des corps des centaures, alourdie en son point central par la peau de bête recouvrant le bras du centaure de gauche. Les deux "monstres" portent les conifères arrachés, dont l'un, peut-être par simple oubli du peintre, est sans feuille. La scène est très construite, marquée par l'épaisse ligne horizontale des corps chevalins et les diagonales plus fines des conifères. La partie basse de

[56] Malibu S. 80. AE. 65 (*Greek Vases* 1985, p. 217, fig. 36.a-b).

l'image, rythmée par les minces jambes des chevaux donnerait une sensation de déséquilibre si l'arbre ne venait "ancrer" graphiquement les centaures. Outre le service rendu à l'harmonie de l'image, l'arbre, inséré dans un contexte résolument sauvage[57], vient en souligner et en enrichir les effets. L'absence de fruit sur les branches le montre comme un arbre "inutile" à l'homme (dans le sens où il ne produit rien de comestible). Il ne fait donc pas partie des végétaux cultivés et se voit rejeté dans le domaine du sauvage.

Au sortir de cette analyse de l'apparence de l'arbre, on insistera particulièrement sur le fait que peu d'arbres sont dotés des signes qui en permettent l'identification. Seuls émergent de ce quasi-anonymat la vigne, le palmier et peut-être peut-on ajouter le conifère. Pour les autres arbres, toutes les propositions d'identification ne seront jamais que déduites de l'interprétation que nous faisons de la scène représentée: ce n'est pas l'image elle-même qui oblige à prendre en considération une situation. Faire une hypothèse vraisemblable à propos de l'identité de ces arbres revient à exploiter une culture acquise par d'autres moyens, l'image n'est plus regardée pour ce qu'elle offre mais devient le lieu d'accueil d'une proposition escomptée. Si la recherche d'une identification, au sens strict du terme, semble la plupart du temps vaine, une autre classification permet de mettre en évidence une opposition entre espace cultivé et espace sauvage. L'arbre est susceptible de révéler cette dichotomie mais la frontière séparant visuellement le cultivé du sauvage est floue; déjà, graphiquement le potentiel olivier ne s'affirme pas comme tel. L'analyse de toute l'image et de l'intégration de l'arbre dans la scène obligera à assouplir encore cette opposition.

II - CONSTRUCTION D'IMAGE:

La présence d'un arbre dans l'image, phénomène rare, attire en soi l'attention sur les notions d'espace. Au minimum de l'interprétation on peut énoncer qu'il vient prendre position pour un espace extérieur. Mais en regardant comment il s'insère dans l'image, on découvre qu'il définit aussi cet "extérieur".

Il faut cependant noter, en premier lieu, que l'arbre ne bouleverse jamais l'agencement d'une scène. Excepté lorsqu'il s'agit d'une cueillette (où son rôle est évidemment indispensable), l'arbre n'est jamais qu'ajouté à des scènes qui existent déjà sans lui. Sa présence renforce et souligne l'organisation de l'image mais ne la change pas.

Sens de la symétrie

On trouve un exemple frappant de cette remarque dans les scènes où l'on voit deux guerriers jouant aux dés sur une table basse. La célèbre amphore d'Exékias[58] en donne une version de très belle qualité, dans laquelle les joueurs sont nommés (Achille, Ajax). Selon S. Woodford[59], cette création d'Exékias aurait inspiré ensuite d'autres peintres. Elle voit cependant la composition d'Exékias comme une «harmonieuse asymétrie» (sous prétexte qu'un héros est casqué et l'autre non) qu'aucun peintre n'aurait eu l'habileté de reproduire, à moins que, propose-t-elle en dernier recours, les peintres n'aient ressenti les «similitudes entre les héros plus grandes que les différences». Nous retiendrons plutôt cette dernière remarque qui semble plus justifiée. Même le dessin d'Exékias propose essentiellement une vision équilibrée, symétrique. Les héros sont de même taille, dans des positions similaires et rien dans le dessin ne suggère que l'un soit supérieur à l'autre (qu'un héros soit casqué ne me paraît pas éclairer le sens de l'image dans cette direction). Seules, à nouveau, les inscriptions révèlent la bonne fortune d'Achille. La série de vases reprenant le même thème montre à quel point c'est la parité des héros qui est mise en évidence, grâce à une construction symétrique de l'image. Le jeu favorisera évidemment Achille qui ne peut perdre devant Ajax, mais à l'extrême limite, ce n'est pas cela le plus important de la scène: les peintres préfèrent montrer l'agôn de deux adversaires à égalité de chances. Pour cette raison, l'ajout minutieux d'Exékias, qui précise le résultat du jeu, n'a pas été repris par tous les autres peintres. Et il est exagéré et peu vraisemblable d'imaginer que le peintre de Rycroft, sur un cratère en calice de Toledo (fig. 7)[60], a représenté un palmier à cinq pai-

[57] Ou du moins "en marge de la culture humaine", comme le note F. Lissarrague dans un paragraphe consacré à Héraclès et Pholos dans: 'Le banquet impossible', in *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*, 'Actes du colloque de Rouen, 1990', Rouen 1992 (Publ. de l'Univ. de Rouen, 178), pp. 55-64, spéc. pp. 60-61.

[58] Amphore de Rome, Vatican 344 (Boardman 1974, p. 100).

[59] Woodford 1982, p. 179.

[60] Cratère en calice, Toledo 1963 26 (*LIMC* I, *s.v.* Achilleus, 408). Moon 1985, p. 62: «Each hero is flanked by a palm tree; the one near Achilles, the victor, has five lateral pairs of fronds, while his opponent's tree displays only four.

Fig. 7 - Cratère en calice, Toledo 1963 26 (*LIMC* I, *s.v.* Achilleus, 408).

res de palmes du côté d'Achille et à quatre du côté d'Ajax pour signifier la victoire d'Achille. On comprend que les palmes remises aux vainqueurs des jeux aient pu inspirer cette interprétation[61]; mais imaginer ce détour compliqué pour dire qu'Achille a gagné paraît excessif. D'autant que ce serait le seul exemple permettant une interprétation de ce genre. Rares sont les vases où deux palmiers encadrent la scène[62]. Sur deux lécythes du commerce[63], un peintre du groupe de Phanyllis reprend la scène des deux guerriers jouant: il réutilise les mêmes éléments que le peintre de Rycroft, dans la même disposition (excepté Athéna qui, gardant la même posture, se trouve mise au premier plan). Mais les palmiers ont le même nombre de palmes, cinq paires chacun. Un autre agôn, celui d'Héraclès contre Antée[64] est ainsi encadré de palmiers. Doit-on penser qu'il n'y a aucun vainqueur puisque les palmiers ont le même nombre de palmes? Le code trop subtil où l'on imagine de compter les palmes pour connaître le vainqueur ne fonctionne pas et il n'y a pas lieu d'interpréter dans ce sens les palmiers du cratère de Toledo.

En fait, ce si léger déséquilibre dans le nombre des palmes n'enfreint en rien la symétrie de la scène. Et il est clair que c'est cet aspect que les peintres ont voulu privilégier, dans la représentation d'Exékias comme dans celle du peintre de Rycroft. Comme le fait remarquer S. Woodford[65], très souvent dans la série, une Athéna centrale ou un palmier central[66] vient soutenir et appuyer cette construction en tenant lieu d'axe de symétrie. Mais il n'est pas justifié d'affirmer, comme elle le fait, qu'il s'agit là d'une solution de facilité inventée par des peintres incapables (*inept hands*) de reproduire le génie d'Exékias. L'insistance de certains peintres à créer une symétrie révèle au contraire une intelligence des codes de construction de l'image en fonction du thème représenté. Une image exceptionnelle en témoigne, réalisée par le peintre de la balançoire (fig. 8)[67]: un palmier central est encadré par deux trépieds et deux personnages. L'effet de symétrie est très marqué: autour de l'axe manifesté par l'arbre (dans sa conception, le palmier est lui-même symétrique), le trépied renvoie au trépied, l'homme à l'homme. Les deux personnages sont le miroir l'un de l'autre: même attitude, même vêtement (seul le dessin du tissu change: il ne s'agit de gommer toute différence). Toute la dynamique de la scène repose sur cet effet de symétrie, qui semble rejeter aux extrémités de l'image les êtres humains. Quelle que soit la tonalité que l'on donne à la

The viewer is informed about the outcome of the contest (locale and other symbolism understood). The tree is clarion of areté and athletic discipline, which is ever triumphant over brute force and blind action». Hurwit 1991, p. 42: «the palms serving as signs of Achilles' superiority – as scoreboards, in effect – in place of the inscriptions Exekias used».

[61] Pour le palmier symbole de victoire, voir V. Hehn, *Kulturpflanzen und Haustier*, Berlin 1911 (8ème éd.), pp. 234-236 et M. Claesen, 'Le palmier, symbole d'Apollon', in *BIHBelge* 19, 1938, pp. 83-102. Selon H. Miller, *The Iconography of the Palm in Greek Art: Significance and Symbolism*, Berkeley 1979, p. 36: «As early as ca 540-520 B.C. the palm had become an accepted victory token».

[62] Tarquinia RC 6991 (*CVA* Italie 25, p. 1136, pl. 4, 2); Leningrad 1494 (Böhr 1982, pl. 100; *LIMC* II, *s.v.* Apollon, 734); coll. Hoppin (*CVA* USA, 7, pl. 7); commerce (Charles EDE LTD, *Pottery from Athens, Corinth, East Greece*, 19 january 1982, Londres, n. 11); commerce (*Kunstwerke der Antike, Münzen und Medaillen*, AG, Basel 70, 14.10.1986, 199); Munich 1761 (*LIMC* I, *s.v.* Antaios I, 8), Toledo 1963 26 (*LIMC* I, *s.v.* Achilleus, 408).

[63] En comparant ces deux lécythes, on voit que l'un est copié sur l'autre, que ce soit pour la forme du vase ou pour le dessin. Les personnages ont exactement les mêmes positions, les mêmes gestes, même les plis des vêtements sont identiques. Les seules différences sont dans le décor de l'épaule et du col, dans la position du bouclier de gauche, plus ou moins distant du palmier, dans le décor de la robe d'Athéna et dans les palmiers qui sont, sur l'un des vases, rehaussés de blanc (en signe de dattes?). Une telle minutie dans la copie est cependant troublante et fait penser que l'un des deux vases est un faux (peut-être celui qui est présenté dans Charles EDE LTD, *Pottery from Athens, Corinth, East Greece*, 19.01.1982, Londres, n. 11, son dessin ayant un caractère plus "figé", que celui du lécythe publié dans *Kunstwerke der Antike, Münzen und Medaillen*, AG Basel 70 (14.10.1986), 199.

[64] Oenochoé de Munich 1761 (*LIMC* I, *s.v.* Antaios, I, 8).

[65] Woodford 1982, p. 176.

[66] Il peut s'agir d'arbres bien différents aussi comme celui de l'amphore de Rome 74909 (Pallottino 1980, n. 290). Selon les critères d'apparence, ce devrait être un arbre sauvage (il n'a pas l'air taillé, il n'a pas de fruit). Mais la substitution possible avec Athéna en fait un éventuel olivier. Cependant on vient de le remarquer, Athéna peut être aussi "remplacée" par un palmier, arbre qui ne lui est pourtant pas "attribué". Ce genre de logique conduit à l'absurde: on peut tout dire et son contraire! L'exemple prouve les limites de ce genre d'interprétation.

[67] Amphore de Munich 1395 (Böhr 1982, pl. 34).

Fig. 8 - Amphore de Munich 1395 (Böhr 1982, pl. 34).

scène (les trépieds peuvent être compris comme des récompenses, des prix remis aux vainqueurs de quelque course ou autre jeu; ou, ils peuvent, en association avec le palmier, évoquer le domaine d'Apollon), ce qui fait fonctionner l'image est bel et bien cet effet de symétrie qui proclame une situation d'égalité, un équilibre des enjeux.

La position de l'arbre est significative

La présence de l'arbre ne bouscule donc pas la géométrie de l'image, mais vient la compléter. Comprendre son "entrée en scène" comme un simple ajout ornemental, comme une simple décoration est une interprétation réductrice, qui, pourtant, ne doit pas être écartée.

Dans un récent article[68], J. M. Hurwit s'intéresse au cas particulier où les ornements (tels que les palmettes) interviennent dans l'image. Par exemple lorsque l'on voit un oiseau perché sur une palmette[69]. «The easy conversion of ornament into nature suggests that nature itself was considered marginal and ornamental; to be able to replace it with highly stylized patterns, to have these patterns function as elements of landscape, points to the essential weakness of "nature" as an idea. The concept I have tried to describe is symptomatic of the general early Greek artistic tendency to neglect or de-emphasize the natural world.». Je m'écarterai de cette position en faisant remarquer que l'intervention d'un ornement dans une scène ne signifie pas nécessairement qu'il reprend son rôle naturel sous son aspect ornemental. On peut y songer en regardant l'arbre aux palmettes (palmettes ornementales réunies par un tronc, au dessus de l'anse d'un cratère en calice du peintre de Tyszkiewicz[70]. Mais cela n'a aucun sens si, pour reprendre un exemple cité dans l'article, on considère que le satyre de l'amphore dans la manière d'Exékias[71] tente de cueillir, dans une scène de vendange, une palmette. Cela peut se comprendre dans un jeu avec le décor du vase, dans une liberté prise par rapport aux contraintes du cadre. Mais comment interpréter qu'un satyre puisse dans une vendange cueillir une palme? Sur une autre amphore, on trouve une scène dans laquelle Héraclès aux enfers cherche à capturer Cerbère. En face de lui, Perséphone est assise sur une palmette[72]. Comment imaginer que la palmette ait pu reprendre son rôle naturel de palme? Cette façon de "mélanger les genres" me paraît être le signe d'une liberté d'esprit et, pourquoi pas? d'un certain humour. Le peintre ne sectionne pas le vase en parties strictement distinctes, mais le conçoit comme un tout, dans lequel les interférences sont possibles. Si l'humour naît d'un "décalage" flagrant, alors on peut penser que c'était là l'objectif de ces quelques peintres inventifs.

Mais même si l'on remarque une différence de qualité entre l'arbre inclu dans une scène et les végétaux ornementaux qui, en général, l'encadrent, cela ne signifie pas que l'on puisse dénier à l'arbre toute valeur décorative. En fait, il s'agit, dans un premier temps, d'accumuler les différents sens que l'arbre peut prendre dans une image, pour ensuite, dans la mesure du possible, évaluer l'importance de l'un par rapport à l'autre.

L'étude du corpus réuni nous permet de remarquer que l'arbre est quasi systématiquement situé à l'arrière-plan et, dans la grande majorité des cas, en position centrale. Etant entendu qu'une telle constance ne peut être le fait du hasard, comment l'interpréter?

Que l'arbre soit à l'arrière-plan est une discrétion qui nous permet de rappeler à quel point son rôle est secondaire dans la scène. Mais, paradoxalement, sa position centrale, loin d'être neutre, lui donne une certaine importance: «notre conception de l'espace, de sa structure autour d'un point et de tous les concepts qui en dérivent, comme par exemple, les systèmes d'axes qui structurent l'espace à partir de ce point, les points de références-clés ou points cardinaux, et les notions d'hori-

[68] J. M. Hurwit, 'A Note on Ornament, Nature, and Boundary in Early Greek Art', in *BABesch* 67, 1992, pp. 63-72, spéc. p. 71.

[69] Berlin F 1851 (*LIMC* I, *s.v.* Acheloos, 250)

[70] Cratère en calice, Boston MFA 97. 368, vers 490 (*ARV*^{2} 290, 1).

[71] Boston MFA 63 952 (*LIMC* I, *s.v.* Aischines I).

[72] Coll. privée (*LIMC* III, *s.v.* Herakles, 2557).

zon et de perspective, c'est-à-dire les notions d'espace perçu depuis un point et de limite de l'espace perçu est remplie de résonnances symboliques»[73]. Comme le souligne Bermejo Barrera, la construction d'une image n'est pas symboliquement innocente et la centralité de l'arbre oblige à regarder l'organisation de l'image en fonction de lui.

Une série d'images représentant les combats d'Héraclès, éclaire notre propos. Regardons plus précisément les combats d'Héraclès contre le lion de Némée. Il s'agit d'un thème fréquemment représenté dont on a 22 exemples avec un arbre en arrière-plan. Dans plus de la moitié de ces images, l'arbre est en position centrale. Sur une amphore de Berlin (fig. 9)[74], Athéna et Hermès encadrent

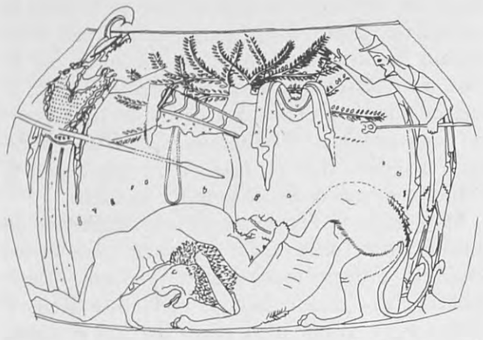

Fig. 9 - Amphore de Berlin 3274, rappelle le peintre de Rycroft (Beazley).

Héraclès qui combat le lion. Les deux adversaires sont au sol, dans une position qui semble le fruit d'une savante prise de lutte: Héraclès étrangle du bras gauche l'animal et retient du bras droit sa patte arrière qui cherche à le repousser. Sans faire usage de ses griffes, le lion appuie sa patte sur la tête d'Héraclès et c'est dans un rapport de force digne de lutteurs honnêtes que le combat se déroule. Ce n'est donc absolument pas la brutale violence et la sauvagerie d'un lion qui est mise en avant dans la démonstration du combat, mais bien sa force[75]. Pour en prendre la mesure, les peintres de la deuxième moitié du VIe s. ont presque tous préféré la montrer dans le cadre de cette prise de lutte.

Une image telle que celle de l'amphore de Berlin est d'une construction très rigoureuse. En cela, on comprend qu'elle rappelle les productions du peintre de Rycroft[76]. L'arbre central semble être son "axe du symétrie". Cette impression est renforcée par la position en miroir des deux dieux: tous deux ont les pieds dirigés vers l'extérieur (comme s'ils étaient sur le point de s'éloigner de la scène) et se retournent en faisant un geste de la main. Tandis qu'Athéna tient sa lance plus ou moins horizontalement, Hermès brandit à peu près de la même façon son caducée.

La position centrale de l'arbre crée un effet de balance. Sa présence permet de voir un "milieu" aux corps emmêlés d'Héraclès et du lion. L'arbre est placé juste à l'endroit où se noue l'action des lutteurs et divise visuellement les deux combattants, de sorte que leurs corps semblent être "à égalité". En fait la représentation met l'accent sur un équilibre des forces, ce qui est une façon de dire l'exploit d'Héraclès, d'autant plus admirable qu'il triomphera d'un ennemi fort.

Plutôt que de représenter la victoire d'Héraclès ou le lion vaincu, les peintres ont préféré cet instant de tension avant que tout bascule, et ont choisi de l'exprimer en insistant sur la symétrie; l'arbre ajouté rend plus nette encore cette intention.

III - POLYSÉMIE DE L'ARBRE

L'arbre: indicateur d'espace

La présence d'un arbre dans une scène introduit implicitement l'idée de nature. Comme on l'a vu, cette précision n'est absolument pas ressentie comme nécessaire. Pourtant le fait d'engager l'image dans cette direction signale un intérêt, peut-être marginal, pour le lieu dans lequel se place une scène. Un arbre indique d'abord "l'extérieur"; ce qui induit donc une idée "d'intérieur". Si l'arbre fait naître, par contraste, l'idée du "dedans", on peut tenter de continuer le parcours en formulant des raisonnements du type "l'arbre évoque la nature, qui se différencie de la culture; par sa seule présence l'arbre introduit les deux notions, l'une directement, l'autre par défaut". La difficulté est bien sûr de trouver les "bonnes" oppositions...

On a déjà souvent insisté sur l'absence de précision

[73] J.C. Bermejo Barrera, 'Des dimensions significatives de l'espace historique', in *DHA* 18, 2, 1992, pp. 29-49, spéc. p. 43.

[74] Berlin 3274 (*CVA* Allemagne 45, p. 2156, pl. 9, 2 et pl. 11, 1-2).

[75] Voir l'article de M. Denoyelle, 'Autour du cratère en calice G 110, signé par Euphronios', in M. Denoyelle (ed.), *Euphronios peintre* (Rencontres de l'Ecole du Louvre), Paris 1992, pp. 47-60. Il arrive que les griffes du lion soient représentées, mais jamais celui-ci ne fait mine de s'en servir.

[76] J. Beazley, dans *ABV*, le rapproche du peintre de Rycroft pour le style.

spatiale qui caractérise en général une scène. Cela ne signifie cependant pas que celle-ci se déroule dans une sorte de "non-espace", qui serait alors l'expression d'une "universalité"[77]. En fait, les actions des personnages sont bien ancrées dans l'espace, mais les indications externes concernant celui-ci ne sont pas nécessaires. En d'autres termes, les relations qui lient les personnages d'une scène suffisent pour la localiser. Prenons quelques exemples caractéristiques: lorsqu'Athéna présente Héraclès à Zeus, on peut dire que cela se déroule à l'Olympe (voir par exemple la coupe du peintre de Phrynos)[78]; ou, lorsque l'on voit des athlètes surveillés par un pédotribe, il n'est pas difficile ni excessif d'en conclure que l'on se trouve dans un lieu dédié au sport (palestre ou gymnase); plus précisément, sur l'hydrie du groupe de Léagros[79], c'est la représentation du meurtre d'Astyanax qui permet de reconnaître Troie: la muraille, exceptionnelle, vient en surenchère d'une scène qui avait déjà permis l'identification de la ville. On peut continuer ainsi la liste, plutôt longue, des lieux plus ou moins identifiables. De la reconnaissance des actions menées découle une localisation plus ou moins précise de la scène. Lorsque nous ne sommes plus capables de comprendre ce qui se passe dans l'image, il devient impossible d'imaginer dans quel endroit elle se déroule (dans certaines scènes représentées par le peintre d'Amasis, défilent des personnages pris dans une discussion dont le sens nous échappe[80]: le lieu de la scène nous échappe complètement aussi!).

L'arbre est un indicateur d'espace (non indispensable) qui ouvre de nombreuses pistes de lectures. Sa position dans l'image est, comme on l'a vu, soigneusement réfléchie. Au-delà de l'effet visuel, il est vraisemblable d'interpréter l'arbre comme une sorte de "limite spatiale".

Limite spatiale

Etant en général de la même hauteur que le cadre de l'image, l'arbre découpe celle-ci en au moins deux parties. On a vu qu'un effet de symétrie permettait en général de les harmoniser et de les équilibrer. Mais le rôle d'un arbre va au-delà. Il est aussi la borne par rapport à laquelle se construit le mouvement de l'image.

Sens de la lecture: Cet aspect a été particulièrement exploré dans certaines scènes qui "disent" essentiellement un mouvement. Ainsi lorsque l'on veut représenter l'épisode d'Ulysse échappant au Cyclope, la ruse est bien entendu au premier plan de l'intérêt du peintre (c'est d'ailleurs en reconnaissant les personnages sous les béliers que l'on identifie la scène); mais la fuite, le mouvement d'éloignement, peut être aussi extrêmement souligné. Sur le lécythe du peintre de Daybreak (fig. 10)[81] un arbre (sans fruit visible, et selon nos critères, taillé: donc éventuellement un olivier) est placé derrière chaque bélier. La présence des arbres dans cette scène[82], outre qu'elle évoque les vergers luxuriants du riche Cyclope, offre au spectateur une autre dimension de regard, que l'on pourrait appeler d'anticipation. Les images des vases se trouvent au cœur d'un jeu entre le mobile et

Fig. 10 - Lécythe de Munich 1885, peintre "Daybreak" (Haspels).

[77] Pour d'autres aspects de ce problème, voir A.F. Stewart, 'Narrative, Genre, and Realism in the Work of the Amasis Painter', in *Papers on the Amasis Painter and his World*, 'Colloquium of the Getty Center', Malibu 1987, pp. 29-42.

[78] Coupe de Phrynos, Londres B 424 (*LIMC* I, *s.v.* Athena, 429).

[79] Hydrie de Wurzbourg 311, groupe de Léagros: O. Touchefeu, 'Lecture des images mythologiques un exemple d'images sans texte, la mort d'Astyanax', in F. Lissarrague - F. Thelamon (eds.), *Image et céramique grecque*, 'Actes du colloque, Rouen 1982', Rouen 1983 (Publ. de l'Université de Rouen, 96), pp. 21-27, fig. 7. Voir pour un autre avis, William A.P. Childs, 'A New Representation of a City on an Attic Rec-figured Kylix', in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, Malibu 1991 (Occasional Papers on Antiquities, 7; The J. Paul Getty Museum, 5), pp. 27-40, qui pense qu'il s'agit de la mort de Troïlos.

[80] Cf. par exemple l'amphore de Copenhague 14347 (Von Bothmer 1985, p. 99, n. 13).

[81] Munich 1885 (*Veder Greco* 1988, p. 105, fig. 7).

[82] Sur les 22 exemples connus de cette scène (liste du *LIMC* VI, *s.v.* Odysseus, pp. 958-959, plus deux exemples cités dans le corpus), il y en a 8 avec un ou plusieurs arbres, soit plus d'un tiers.

l'immobile. Il faut sortir ces vases des vitrines de musée et, surtout quand il s'agit d'un lécythe, rappeler que ce sont des vases qui sont utilisés, qui bougent, qui sont manipulés! Il y a un jeu optique évident à proposer une déambulation sur un vase, qui, loin d'être un bibelot, est particulièrement mobile. Le jeu se continue par le profit qui est tiré de la forme ronde du vase. Et, à un troisième niveau de lecture, c'est à l'intérieur de l'image même que l'on insiste sur le mouvement. Le jeu repose alors sur le rapport regard/compréhension. Or, comme le souligne J.-P. Vernant, «d'une certaine façon, l'homme est regard, dans sa nature même. Et cela pour deux raisons, l'une et l'autre décisives. En premier lieu, voir et savoir, c'est tout un; si *idein*, "voir" et *eidénai*, "savoir", sont deux formes verbales d'une même terme, si *eidos*, "apparence, aspect visible, signifie également "caractère propre, forme intelligible", c'est que la connaissance est interprétée et exprimée sur le mode du voir. Connaître est une forme de vision. En second lieu, voir et vivre, c'est aussi tout un (...)»[83]. Le petit jeu d'optique qui nous intéresse ici repose sur cette expérience du regard convaincu que «voir et savoir, c'est tout un». Dans le même moment où nous voyons un arbre, non seulement nous l'identifions comme tel, mais nous attendons de lui un "comportement" d'arbre. Même si l'on se trouve dans la fiction d'une image, le spectateur comprend l'association arbre/bélier et anticipe en même temps le déroulement logique de la scène: le bélier se déplace, l'arbre pas.

L'idée de mouvement est donc partie prenante dans l'image; certains peintres ont poussé l'expérience encore plus loin en exprimant aussi une sensation de vitesse. Prenons pour exemple une scène de chasse représentée sur un lécythe du peintre d'Athéna[84]. Un arbre central divise l'image. A gauche un homme nu, dans une position de marche précipitée, brandit une pierre. Un vêtement recouvre son bras gauche. A droite un lièvre, démesurément grand, se sauve vers la droite, poursuivi par un chien de la même taille. Toutes ces figures mises ensemble créent une impression de mouvement très nette, une course rapide dans une même direction. Le peintre d'Athéna a accentué cette sensation de fuite en avant grâce aux branches de l'arbre. Là où la poursuite doit être la plus rapide, les branches sont horizontales et superposées, ce qui donne une fluide impression de vélocité.

L'arbre a donc un rôle important dans la dynamique de l'image, il se pose en borne en fonction de laquelle le mouvement se formule. Il est aussi la limite entre deux espaces que sa présence manifeste: ainsi, sur le lécythe du peintre de Daybreak (voir note 81), on a, à gauche, la prison, la grotte du Cyclope; à droite la liberté. L'arbre se comprend comme le référent visuel qui clarifie la scène, éventuellement en permettant d'en accentuer les contrastes.

Une limite à ne pas dépasser: Mais les peintres le montrent parfois aussi dans une situation où son rôle est moins neutre: il peut être associé, de façon bien plus intime à la démarche de l'image, à l'enjeu de la scène.

Sur la panse d'une hydrie du peintre de Rycroft (fig. 11)[85], on voit Héraclès cherchant à s'emparer du trépied d'Apollon. Apollodore raconte que «affligé d'une terrible maladie à cause du meurtre d'Iphitos, il se rendit à Delphes et demanda comment en être délivré. Comme la Pythie refusait de lui répondre, il voulut piller le temple, emporter le trépied et fonder son propre oracle. Apollon engage le combat contre lui, mais Zeus lance la foudre entre eux»[86]. La version d'Apollodore soulève un coin du voile qui recouvre cette lutte entre Apollon et Héraclès. A l'époque archaïque, les peintres de vases ont apprécié le thème et l'ont interprété assez souvent (W. Moon dénombre plus de 175 exemples)[87].

Dans cette image, le peintre de Rycroft met en scène quatre personnages qu'il repartit de part et d'autre d'un palmier central (et à l'arrière-plan). A gauche du palmier, Héraclès et Athéna dirigent leurs regards vers la droite, c'est-à-dire vers Apollon accompagné d'un personnage féminin. Il pourrait s'agir de la Pythie, si l'on veut suivre les renseignements apportés par les textes; mais l'image nous montre un personnage doté d'un carquois, et donc ce serait plutôt Artémis, que l'on voit souvent en couple avec son frère. La précision et la justesse de l'identification de ce personnage ne sont pas ici primordiaux. L'essentiel de l'image est contenu dans cet acte, ce "vol" d'une violence qui va au-là du possible. Tout dans l'image concourt à exprimer cette déchirure.

L'image est nettement divisée. A droite, le couple Apollon/Artémis, bras tendus en avant est représenté dans une course précipitée (grandes enjambées, un pied ne touchant pas la ligne du sol). A gauche, Athéna accueille Héraclès, dans un geste de protection: son bras tendu déploie l'égide (dont l'aspect menaçant est éteint, comme c'est d'ailleurs la coutume). Héraclès se dirige vers elle à grand pas, mais sans courir (un pied se soulève mais l'autre est bien posé au sol). Il s'est emparé du trépied et le peintre de Rycroft montre le désir exacerbé d'Héraclès par la façon dont il porte ce trépied, littéralement imbriqué en lui (un pied passe devant sa poitrine, un autre derrière son dos). En lutte contre un dieu, le héros soulève sa massue dans un geste de menace inachevée: la massue est à l'horizontale. Le geste est en deçà de la violence d'Héraclès et l'on peut penser qu'il y a là, de la part du peintre, la volonté déterminée de ne pas détourner l'attention de ce qui est essentiel, c'est-à-dire du rapt.

[83] Vernant 1993, p. 19.

[84] Lécythe de New York 41. 162. 146 (*LIMC* V, *s.v.* Herakles, 2330).

[85] Commerce (Moon 1985, p. 50, fig. 9.a-c).

[86] *La Bibliothèque d'Apollodore* 1991, p. 75 (II, 6, 2 –130).

[87] Moon 1985, p. 60.

Fig. 11 - Hydrie du commerce, peintre de Rycroft (*Greek Vases* 1985, p. 50).

La scène est dominée par un mouvement vers la gauche, qu'Héraclès entraîne, extrêmement vif. Au milieu de cet élan, l'arbre, le palmier découpe l'image en deux parties; et le peintre de Rycroft le fait aussi être entre Héraclès et Apollon. Cette position lui donne un rôle de limite et le nœud de l'affaire semble se construire sur le moment où il y a franchissement.

En fait ce que l'arbre rend manifeste était évidemment sous-entendu dans l'image; mais le palmier permet de lui donner sa pleine mesure: l'hybris d'Héraclès est exprimé dans le dépassement visuel des limites! Le tronc de l'arbre est le lieu visuel où se superposent tous les éléments-clefs du problème: la jambe d'Héraclès partant, le pied du trépied, les mains tendues d'Apollon confrontées à la massue d'Héraclès et enfin les palmes qui relient graphiquement les deux têtes et établissent un lien presque physique entre Apollon le dieu et Héraclès qui veut l'imiter... L'arbre assume donc le rôle de limite qu'il est dangereux de dépasser.

Un imaginaire des relations entre hommes et arbres

Lorsqu'il est introduit dans une image, l'arbre prend part à la dynamique de la scène. Dans certains cas, son rôle est beaucoup plus étroitement lié aux acteurs de la scène. Il est utilisé par l'homme, il rend service. Deux thèmes illustrent particulièrement cette forme d'échange: au cours des exploits de héros et pendant les activités de la palestre, l'homme / héros confie ses affaires à l'arbre.

Anthropomorphisme?

Héraclès est très souvent présent dans ce corpus (plus du quart des vases). Peut-être n'est-ce là que le reflet de la production globale en attique et à l'époque archaïque... Quoi qu'il en soit, on notera qu'en présence d'un arbre, Héraclès adopte presque toujours[88] la même attitude: il suspend ses armes et son vêtement à l'arbre. L'arbre ne crée pas cette situation puisque, lorsqu'il n'est pas là, les armes et vêtements d'Héraclès ne sont pas posés à terre, mais sont suspendus "dans le vide", d'une façon parfaitement irréaliste. Même lorsque Iolaos

[88] En 2 occasions seulement, les affaires du héros ne sont pas suspendues à l'arbre mais à côté, dans le champ de l'image, comme si l'arbre n'était pas là. Aucune image à ma connaissance ne présente les affaires des athlètes suspendues à côté de l'arbre et non pas à celui-ci.

est représenté dans la scène, Héraclès ne lui confie pas ses affaires, tout au plus le voit-on parfois porter sa massue[89]. Cette préférence nous éclaire sur une attitude qui fait de l'arbre une sorte de "complice" bienveillant d'Héraclès. L'arbre assume un rôle direct dans l'image et se montre comme un élément utile puisqu'on peut y suspendre ses affaires (comme on peut le voir avec une rare précision sur l'amphore de Tarquinia[90]: la courroie du carquois est visiblement passée autour de la branche). Mais il est tentant de pousser plus loin l'interprétation et de remarquer qu'en lui confiant ses attributs, le héros fait de l'arbre son double visuel, témoin passif (au même titre que Iolaos?)[91] de son exploit. Une autre image[92], exceptionnelle, vient appuyer cette idée: sur un lécythe du peintre de Sappho, l'un des géants, entièrement vêtu en hoplite, est placé devant un palmier, de sorte que les palmes semblent jaillir de son casque et que son corps ne fait qu'un avec le tronc. Ces jeux de superposition ou de clins d'œil proposent une expression visuelle d'une image mentale qui associe homme et arbre. L'hypothèse a cependant ses limites et le géant-palmier étant un *hapax*, on pourra toujours dire qu'il s'agit, au pire, d'un remplissage permettant de rétablir un équilibre, ou, simplement, de l'emploi astucieux des palmes comme cimier plus impressionnant du casque corinthien que porte le géant.

Revenons maintenant à notre petite série (51 vases) dans laquelle des affaires sont accrochées aux branches des arbres. Les images concernent à 42 reprises Héraclès, et, bien moins fréquemment (4 fois), Thésée (qui, en fait, apparaît peu dans notre corpus). Il y a donc une très nette tendance à introduire cette attitude dans des scènes héroïques. Des autres images[93], nous retiendrons deux scènes: toutes deux concernent des personnages au bain et toutes deux sont devenues célèbres par leur caractère unique. Sur l'hydrie de Leyde[94], le peintre d'Antiménès représente des hommes se douchant à une fontaine monumentale. Deux arbres l'entourent et, sous chacun d'eux, deux hommes s'enduisent d'huile. L'image est fondée sur un réalisme des proportions (l'arbre est deux fois plus haut que les personnages) relativement rare; même si, en ce qui concerne le peintre d'Antiménès, c'est une pratique que nous lui retrouvons régulièrement[95]. Aryballes et vêtements sont accrochés aux arbres, comme sur l'amphore du peintre de Priam[96]. Je n'approfondirai pas ici l'interprétation de ces deux vases trop originaux, qui méritent une étude particulière. Relevons cependant qu'en se servant ainsi des arbres, les hommes (ou femmes) adoptent une attitude qui est graphiquement celle du héros.

L'arbre est l'ultime protection de l'homme

En fait, l'arbre est impliqué dans la scène et sa participation révèle quelque chose des relations que l'homme entretient avec lui.

Le bouclier: En cumulant les différents rôles de l'arbre, on s'aperçoit que, dans ses associations avec l'homme, l'arbre est proposé comme un abri. Face aux dangers menaçants, c'est l'arbre qui est sollicité comme "protecteur".

Précisons cette remarque en prenant pour exemple deux amphores de deux peintres très proches, le peintre de Lysippidès et le peintre d'Andokidès[97]. Ils représentent Héraclès aux enfers, cherchant à accomplir un de ses travaux: amener, sans le blesser, Cerbère à Eurysthée. L'arbre divise l'image de toute sa hauteur, en deux parties de taille équivalente, et, l'organisation des autres éléments de la scène est telle, qu'il semble s'ériger en limite infranchissable. Héraclès se tient ostensiblement "derrière" l'arbre, au point de donner l'impression, sur l'amphore de Moscou, de se mettre au bord du déséquilibre pour ne pas dépasser la limite signifiée par l'arbre. La colonne (dans laquelle on peut voir une forme de synecdoque du palais d'Hadès) traverse aussi l'image dans la partie droite de celle-ci. Ainsi scandée, l'image se divise en trois espaces, tous différemment infernaux, pour arriver, complètement à droite et dans une sorte de crescendo qualitatif, au domaine des enfers le plus dangereux.

Hermès fait un geste d'encouragement à Héraclès, et celui-ci, bien que protégé par ce dieu du passage, prend soin de ne pas "exagérer", de ne pas "dépasser les bornes". Ce comportement révèle alors que l'espace dans lequel Héraclès se trouve n'est pas aussi dangereux que celui qui est devant lui, de l'autre côté de l'arbre. Cet "autre côté", cet au-delà, est lui-même divisé en deux parties par la colonne, mais aussi par l'attitude de Cerbère. Le chien infernal ne démontre aucune agressivité, mais il se bloque en position de résistance, à droite de la colonne, c'est-à-dire à l'intérieur du palais d'Hadès. Ce lieu dans lequel se tient Perséphone ou Hadès, ce lieu que Cerbère refuse de quitter, devient alors le lieu infernal par excellence, le plus redoutable. Et il se crée un curieux espace de transition, entre l'arbre et la colonne, dans lequel Héraclès peut approcher Cerbère, l'amadouer d'une caresse et accomplir son exploit.

La colonne, avec son aspect évidemment rigide et l'architrave qu'elle soutient, isole un espace ainsi très rigoureusement délimité. Au contraire, l'arbre, qui traverse lui aussi l'image, fait figure de borne bien moins nette. Par ses branches il participe de plusieurs espaces et, sur l'amphore de Paris, on voit même une branche apparaître dans le lieu ultime et interdit (sauf pour les habitants de l'Hadès bien sûr), à la droite de la colonne. Il me semble que cette façon d'épanouir le branchage de l'arbre et de le faire pénétrer dans tous les espaces de l'image, à une époque où ce n'est pas encore une pratique de remplissage[98], est significative de la nature complexe de l'arbre. Mais, même s'il garde un certain mystère, l'arbre reste le protecteur d'Héraclès, puisqu'il devient une sorte de bouclier derrière lequel le héros abrite son corps.

L'ultime refuge: L'étude des images nous permet d'aller encore plus loin dans l'interprétation du rôle de l'arbre. La représentation d'un des événements du mythe de Pélée nous donne l'occasion de mesurer l'inventivité des peintres de vases et de déceler, dans l'attitude de Pélée, une relation à l'arbre faite de confiance pratique.

L'histoire est connue par les textes: "Acastos, qui ne voulait pas tuer un homme qu'il avait purifié, emmène Pélée chasser sur le Pélion... Puis comme Pélée s'était endormi sur le Pélion, Acastos l'abandonne et, après avoir caché son épée sous le fumier des vaches, il rentre. A son réveil, Pélée cherche son épée et tombe dans les mains des Centaures. Sur le point de périr, il est sauvé par Chiron, qui recherche aussi son épée et la lui rend."[99]. C'est seulement dans la Scholie d'Apollonios de Rhodes (I, 224-226 a) qu'on trouve Pélée abandonné sur le Pélion et laissé sans armes "pour qu'il fût tué par les bêtes sauvages."

Cet épisode est rarement traité dans l'iconographie. Seuls, deux vases du dernier quart du VIe s.[100] prouvent qu'il a été représenté et cela selon un schéma qui met en jeu l'arbre. Pour rendre l'idée d'abandon et de menace dans lequel se trouve Pélée, les peintres ont créé une image où l'on voit un homme désarmé se réfugier au sommet d'un arbre, pour échapper à l'assaut des bêtes sauvages (félins, sangliers et plus curieusement biches). Même si l'on a peu de textes qui développent cet événement, il faut insister sur le fait qu'aucun ne s'arrête à décrire la "fuite" de Pélée devant le danger. L'originalité des peintres de vases consiste à prendre le temps d'imaginer le désarroi de Pélée livré, sans armes, aux dangers de la montagne. En général, le héros est montré dans le coeur du combat, et, sauf exception[101], dans ce moment d'équilibre vacillant qui le place au même niveau que son adversaire. La représentation de Pélée abandonné au monde sauvage est donc problématique et l'arbre est la solution imaginée pour résoudre la difficulté. Pélée se réfugie dans les branches de l'arbre pour échapper au danger. L'équilibre est alors rétabli et l'on se retrouve dans une situation qui ne sous-estime aucun des acteurs de l'image.

[89] Voir par exemple Munich 1407 (*LIMC* V, *s.v.* Herakles, 2329), Londres 4795 1901 (*ABV*, 267, 17), Wurzbourg L 310 (*LIMC* I, *s.v.* Amazones, 753).

[90] Amphore de Tarquinia 654 (*LIMC* V, *s.v.* Herakles, 1881).

[91] En général, Iolaos est inactif pendant l'accomplissement de l'exploit. Seules quelques images lui font jouer un rôle dans le meurtre de l'Hydre de Lerne, voir par exemple l'amphore de Boulogne-Sur-Seine, coll. privée: K. Schefold, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge 1992 (1ère ed. 1978), p. 102, fig. 116.

[92] Lécythe du peintre de Sappho, Londres B 526 (*LIMC* III, *s.v.* Gigantes, 201).

[93] Leyde PC 63 (Burow 1989, pl. 11); Bâle Z 364 (Böhr 1982, pl. 18.c, 19.a-b, 199.a); Rome, Villa Giulia 2609 (Charbonneaux 1968, pp. 306-307, figg. 350-351); Bologne 129 (E. Buschor, *Satyrtänze und frühe Drama*, Munich 1943 (SBAW, 5), fig. 67) et un lécythe du commerce (*ABL* 229, 3).

[94] Hydrie de Leyde PC 63 (Burow 1989, pl. 11).

[95] Voir Londres B 226 (Burow 1989, pl. 55); Munich F 1855 (*ABV*, 270, 50); Tarquinia 6991 (*ABV*, 271, 72).

[96] Rome, Villa Giulia 2609 (Charbonneaux 1968, pp. 306-307, figg. 350-351)

[97] Paris, Louvre F 204 (*LIMC* V, *s.v.* Herakles, 2554) et Moscou 70 (Boardman 1974, fig. 163).

[98] Pratique que l'on voit surtout sur les petits vases et qui devient remplissage dans les premières années du Ve s, par exemple sur les vases peints par le peintre de Haimon et son groupe.

[99] *La Bibliothèque d'Apollodore* 1991, p. 111 (III, 13, 3 - 167).

[100] Amphore à col, Rome, Villa Giulia 24247 (*LIMC* III, *s.v.* Cheiron, 15 et VII, *s.v.* Peleus, 10) et l'oenochoée du peintre de Londres B 620, New York, 46. 11. 7. (*LIMC* VII, *s.v.* Peleus, 9).

[101] Par exemple: lorsqu'Héraclès s'empare de la laie de Crommyon, on le voit, dans l'iconographie, triomphant sans retenue. Il soulève la bête pour la jeter contre Eurysthée caché dans une jarre: cette victoire est plus à comprendre par rapport à Eurysthée que par rapport au monstre. Par ailleurs on connaît aussi une scène (c'est un *hapax*) dans laquelle Héraclès dépèce le lion de Némée: Munich 2085 (*LIMC* V, *s.v.* Herakles, 1916).

Rares sont les images où l'on voit des personnages dans les arbres; exception faite des satyres qui grimpent dans les vignes pour vendanger et de l'exemple de la cueillette d'olive[102]. Les deux vases qui montrent Pélée recroquevillé sur les branches de l'arbre en font leur sujet principal. Sur l'amphore de Rome, les deux faces sont concernées par cette péripétie: d'un côté, Pélée, dans son refuge, est assailli par les bêtes sauvages, de l'autre, Chiron se présente et le geste de ses mains fait penser à une sorte d'explication apaisante qui s'adresserait alors aux animaux agressifs. L'oenochoé du peintre de Londres B620 (fig. 12) consacre aussi (ce qui est habituel sur ce type de vase) tout son espace figuré à cette représentation. L'image a cependant un caractère très original: Pélée est d'une dimension exagérément petite (1 à 2 cm) par rapport à la hauteur de l'image (environ 10 cm). On a l'impression en fait que l'image est constituée de trois seuls éléments, le sanglier, le lion et l'arbre. Pélée disparaît en quelque sorte de la scène pour laisser la "vedette" à l'arbre. De simple refuge, l'arbre devient acteur: graphiquement la silhouette minuscule de Pélée se confond avec lui et l'arbre ainsi "personnifié" devient le signe de la résistance du héros.

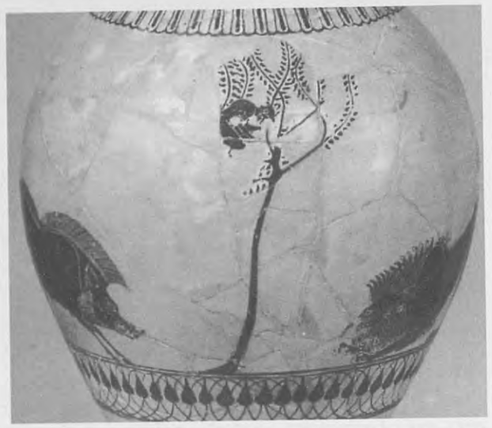

Fig. 12 - Oenochoé du peintre de Londres B 620, New York 46.11.7. (*LIMC* VII, *s.v.* Peleus, 9).

L'arbre miroir de l'homme

Il est tentant alors d'imaginer que l'arbre vient refléter quelque chose de ce qui implique l'homme dans l'image. D'autant que dans son étude littéraire, A. Bonnafé montre comment la nature est perçue comme le miroir (déformant parfois) des sentiments humains[103]. Retrouve-t-on dans les images un tel mimétisme?

Il convient en fait de préciser cette idée et de ne pas surinterpréter le rôle de l'arbre. On peut cependant rendre compte de l'utilisation que les peintres font de sa présence. J.M. Hurwit[104] pense que ceux-ci se servent de l'arbre pour refléter et intensifier un sentiment humain. Il analyse la fonction du palmier sur l'hydrie du peintre de Kléophradès (fig. 13)[105] et déduit de sa position courbée sur une femme en pleurs, qu' il «semble pleurer avec elle». Nous ne le suivrons pas dans sa tentative de faire du palmier un être autonome, par trop "anthropomorphisé". Par la courbure de son tronc et ses palmes toutes rejetées d'un côté, l'arbre participe effectivement du chaos de la scène, ou plutôt, il est donné à voir comme participant. Habituellement droit et symétrique, le palmier apparaît ici en rupture avec son schéma de représentation. En le penchant sur la femme en pleurs, le peintre de Kléophradès délimite un espace de lamentation pure: la femme, non identifiable, est redoublée d'une autre femme en pleurs, juste en face d'elle. Le palmier à droite, la statue à gauche ferment l'espace attribué à ces pleureuses. P. Vidal-Naquet souligne aussi que le «palmier [se dit], en grec φοῖνιξ, mais le mot désigne aussi, comme l'adjectif φοίνιος le rouge, le meurtre, le sang, la mort»[106] et il ajoute, à propos de cette image, que «partout le sang coule comme pour redoubler l'effet verbal». Ainsi, à plusieurs niveaux de lecture, on trouve un palmier qui est le soutien graphique du désastre représenté. Il n'y a cependant pas lieu d'en conclure à une "geste" des palmiers, comme s'ils pouvaient avoir une réaction indépendante.

Il ne faut pas oublier que la courbure de l'arbre ne provoque pas toujours cette impression de lamentation: il suffit de voir par exemple l'arbre fruitier de l'amphore de Rome[107] ou celui d'une coupe de Paris[108], où l'arbre qui s'agite derrière un Héraclès banquetant, semble plutôt participer de l'allégresse des satyres et ménades. Par ailleurs, à propos plus précisément du palmier, il ne s'agit pas de forcer l'interprétation pour retrouver à tout prix les conditions de l'hydrie de Naples. Dans la fameuse scène de l'amphore d'Exékias[109], J.M. Hurwit parle du palmier qui «se languit; ses palmes retombant très bas comme dans un pleur pour le héros qui va mourir» (voir note 109). Or il est difficile de voir une telle intention pour ce palmier. S'il se courbe légèrement sur le corps accroupi d'Ajax, c'est aussi, très simplement, parce qu'il suit la ligne de délimitation du tableau de cette amphore (et bien entendu, à cause de la forme du vase, cela donne une courbe). Sans repousser les associations qui font de ce palmier un élément compatissant, il est impossible de l'extraire du contexte de cette scène tout en gardant la même interprétation: l'arbre ne courbe pas son "chef" pour pleurer comme le ferait un homme, rien ne permet de le doter d'initiative. Le peintre l' utilise simplement comme support d'une émotion que toute l'image provoque.

L'arbre représenté n'est pas celui des métamorphoses et on ne peut pas lui attribuer une liberté d'"action" égale ou voisine de celle des hommes. Les peintres de vases, cependant, jouent souvent à nous montrer les rapports si étroits qui lient hommes et arbres. En fait, c'est une forme de connivence qui les explique, le jeu visuel tendant à nous faire croire que c'est une connivence consciente d'exister.

Le verger menacé

L'arbre des images peut être le reflet d'une sensation humaine. Mais au delà de la simple émotion que l'arbre viendrait soutenir et amplifier, on peut imaginer que l'homme projette dans sa vision de l'arbre des enjeux bien plus grands. Héraclès, ce héros civilisateur[110], nous donne l'occasion de comprendre et d'explorer ce qu'un arbre, placé dans une image, peut dire d'une certaine concep-

Fig. 13 - Hydrie du peintre de Kléophradès, Naples 2422 (*LIMC* II, *s.v.* Astyanax I, 19).

[102] Voir plus haut, l'amphore du peintre d'Antiménès: Londres B 226.

[103] Bonnafé 1984-1987.

[104] Voir J.M. Hurwit, 'Palm Trees and the Pathetic Fallacy in Archaic Greek Poetry and Art', in *CJ* 77, 1982, pp. 193-199, spéc.p. 198; voir aussi la critique de J. Madden, 'The Palms do not Weep: A Reply to Professor Hurwit and a Note on the Death of Priam in Greek Art', in *CJ* 78, 1983, pp. 193-199 et la réponse de J. Hurwit, in *CJ* 78, 1983, p. 200-201.

[105] Naples 2422 (Boardman 1975, fig. 135).

[106] P. Vidal-Naquet, 'Ajax ou la mort du héros', in *La Grèce ancienne*, 3 - *Rites de passage et transgression*, éd. par J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, Paris 1992, pp. 93-118, spéc. pp. 109-110 et note 54a.

[107] Rome, Vatican 389 (Albizzati 1924-1938, pl. 55, 389).

[108] Paris, Louvre G11 (E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechischen*, Munich 1923, figg. 342 et 339).

[109] Boulogne 558 (*LIMC* I, *s.v.* Aias I, 104).

[110] Voir sur ce thème C. Jourdain-Annequin, *Héraclès aux portes du soir*, Besançon 1989 (Centre de Rech. d'Hist. Anc., 89; Ann. Litt. de l'Univ. de Besançon, 402) pp. 303-320.

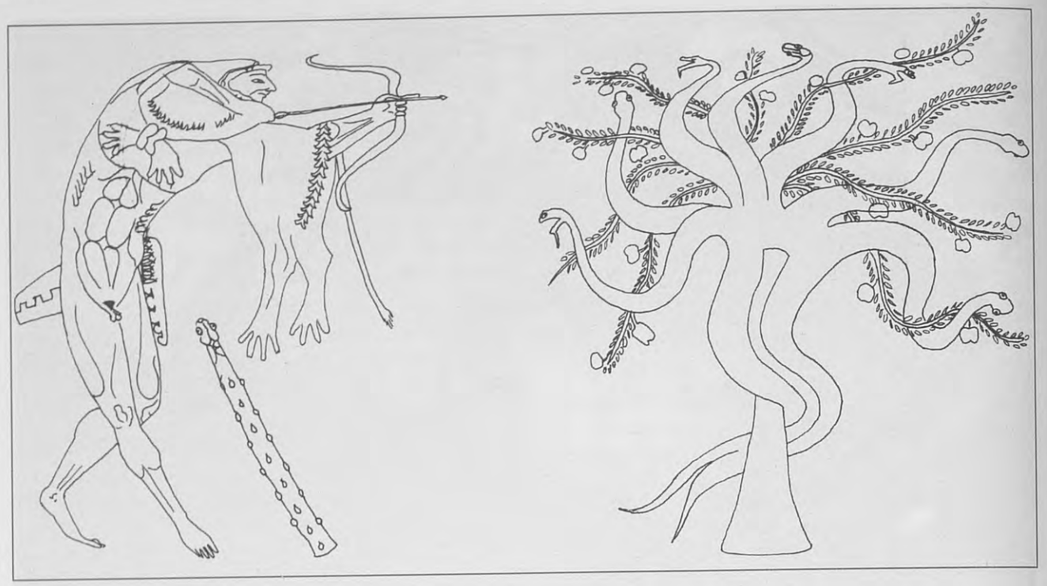

Fig. 14 - Amphore de Saint Pétersbourg B 2351 (*Euphronios* 1991, n. 17).

tion du monde. Prenons pour exemple le combat d'Héraclès contre l'hydre de Lerne. C'est un épisode assez peu représenté dans l'ensemble; il devient vraiment rare (3) si l'on cherche une image avec un arbre. Mais, excepté le lécythe du peintre de Haimon, San Francisco 1924.2, les deux autres vases[111] proposent une scène extrêmement significative, dans laquelle l'hydre est étroitement enroulée autour de l'arbre. Euphronios (fig. 14) fait correspondre les deux faces d'une amphore dont la panse est essentiellement à vernis noir, sans décor sous les anses, sans aucun cadre pour les images. Ayant ainsi libéré l'œil de toute distraction, il peint d'un côté Héraclès, prêt à se servir de son arc, et de l'autre côté, l'hydre. Le monstre à multiples têtes de serpent se confond presque avec l'arbre, ses têtes sont emmêlées aux branches et il s'enroule autour du tronc comme dans un geste d'étranglement. Sa monstruosité s'épanouit sur la panse de l'amphore et fait ressortir la fragilité de l'arbre, l'étouffement dont il est victime. Or il s'agit d'un arbre fruitier, et l'on peut deviner qu'Euphronios a particulièrement insisté sur cet aspect par le soin qu'il a mis à représenter les fruits. D'ordinaire, ce sont de simples tâches rondes: Euphronios en fait des fruits formés (qui pourraient être des pommes)[112] et tous minutieusement attachés aux branches par leur pédoncule. C'est bel et bien le verger que le monstre menace, qu'il cherche à détruire. Derrière la représentation de l'arbre fruitier se profile l'idée de la culture, d'un certaine maîtrise de la nature qui passe par une relation d'échange (l'homme exploite et soigne, l'arbre offre ses fruits). A partir de là, l'intervention d'Héraclès est nécessaire et urgente. Euphronios le rappelle d'ailleurs en détournant la massue du héros: placée dans le champ de l'image, sans appui, la massue est dotée d'une tête de serpent qui s'approche dangereusement du corps d'Héraclès. Lourde menace: la massue en bois d'olivier n'est plus du côté d'Héraclès; déjà, insidieusement, l'hydre a perverti ce qui est (très paradoxalement!) le signe du héros civilisateur.

Héraclès est contraint de capturer ou tuer les monstres dévastateurs qui menacent l'équilibre du monde humain. Et les peintres de vases traduisent l'imminence du danger en plaçant très souvent (sur près de 25 vases) un arbre fruitier à proximité du combat. Visuellement donc, le danger que

[111] Amphore du peintre d'Euphronios, St. Pétersbourg B 2351 (B610) (*Euphronios* 1991, n. 17, pp. 137-139) et skyphos d'Athènes 416 (*LIMC* V, *s.v.* Herakles, 2030), du groupe de Krokotos.

[112] Pour Beazley (Beazly 1986, p. 76, 36), il s'agit d'une référence au mythe d'Héraclès au jardin des Hespérides; pour F. Brommer (*Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1973, 3ème éd., p. 80, B1), c'est plutôt l'hydre de Lerne autour d'un arbre.

court la société humaine est exprimé à travers celui qui pourrait détruire le domaine cultivé.

Le corpus de quatre cents vases constitué à partir de la présence de l'arbre est une goutte d'eau dans la production céramique de cette époque, mais ce chiffre est néanmoins assez important pour que l'on puisse commencer à étudier avec un peu de résultat le phénomène. Evidemment, nul besoin de ce corpus pour reconnaître la vigne et le palmier, une simple fréquentation de l'iconographie grecque suffit! Mais dès que l'on cherche à reconnaître d'autres arbres, on s'aperçoit que chacun propose son interprétation s'appuyant éventuellement sur des précisions graphiques qu'un autre lira différemment. L'arbre est-il pour autant représenté de telle façon que la porte est ouverte à toutes les hypothèses? En reprenant le comment du processus d'identification, les limites s'en dessinent mieux. Il est jugé important de définir l'arbre comme un palmier, ou un arbre cultivé, ou un arbre "sauvage", c'est-à-dire souvent un conifère. Certes, les groupes restent ouverts et à l'intérieur de chacun d'eux, une certaine liberté d'interprétation règne. Faire l'hypothèse d'un olivier trouvera toujours ses partisans, tant il est vraisemblable que dans l'Athènes d'Athéna cet arbre soit représenté de façon privilégiée. Mais qu'apporte ce regard "de l'extérieur"? Les images livrent des situations plus souples: d'une certaine façon, c'est en limiter les données que des les contraindre à une précision qui n'est pas toujours désirée.

Etudier l'arbre sans aborder sa dimension religieuse peut paraître un parti-pris artificiel. De nombreuses associations arbre/autel[113] ne manquent pas de susciter la curiosité, de même qu'il est intéressant de voir comment les peintres exploitent les arbres attributs de divinités (vigne, lierre, palmier, laurier, olivier...). Nous n'avons fait qu'écarter momentanément et arbitrairement cet aspect qui recouvre trop souvent ce que l'on peut comprendre des relations homme/arbre.

L'étude de ces arbres nous a permis d'en distinguer de multiples facettes et donc de comprendre certains aspects du quotidien des relations entre l'homme et la nature. Une forme de sérénité caractérise les rapports de l'homme et des végétaux: aucune forêt hostile ou inquiétante. En cela les images se démarquent des textes dans lesquels cet aspect est largement exprimé. «Voir la nature semblable à lui amène [l'homme] à la voir comme un ensemble de forces vivantes dont les desseins lui restent souvent obscurs bien qu'il les considère comme analogues aux siens propres: mais par là même, ces forces lui inspirent de la frayeur: plus il les voit à son image, plus elles l'effraient, et il peut d'autant moins se sentir en harmonie avec elles qu'il les sent proches de celles qui habitent son être»[114]. Les images ne nous montrent rien de tel et se chargent plutôt de mettre en évidence une sorte de rapport affectif entre homme et environnement végétal.

[113] Voir par exemple une coupe à yeux d'Oltos, Florence 151198 (*CVA* Florence, pl. 3, B3).

[114] Bonnafé 1984, p. 76.

Abréviations supplémentaires:

Albizzati 1924-1938	= C. Albizzati, *Vasi antichi dipinti del Vaticano*, Roma 1924-1938.
Beazley 1986	= J.D. Beazley, *The Development of Attic Black-figure*, Londres 1951 (rééd. 1986).
Boardman 1974	= J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases, A Handbook*, Londres 1974.
Boardman 1975	= J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period*, London 1975.
Böhr 1982	= E. Böhr, *Der Schaukelmaler*, Mayence 1982.
Bonnafé 1984-1987	= A. Bonnafé, *Poésie, Nature et Sacré*, Lyon 1984-1987.
Burow 1989	= J. Burow, *Der Antimenesmaler*, Mayence 1989 (Kerameus 7).
Chantraine 1974	= P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1974.
Charbonneaux 1968	= J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *Grèce archaïque*, Paris 1968.
Euphronios 1991	= *Euphronios*, 'Catalogo della mostra', Milano 1991 (trad. italienne).
Greek Vases 1985	= *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, Malibu 1985 (Occasional Papers on Antiquities, 3; The J. Paul Getty Museum, 2).
Hurwit 1991	= J.M. Hurwit, 'The Representation of Nature in Early Greek Art', in D. Buitron-Oliver (ed.), *New Perspectives in Early Greek Art*, Washington 1991.
La Bibliothèque d'Apollodore 1991	= *La Bibliothèque d'Apollodore*, trad. J.-Cl. Carrière - B. Massonié, Paris 1991 (Lire les polythéisme, 3; Centre de recherches d'histoire ancienne, 104).

Mommsen 1975 = H. Mommsen, *Der Affecter*, Mayence 1975.

Moon 1985 = W.G. Moon, 'Some New and Little-known Vases by the Rycroft and Priam Painters', in *Greek Vases* 1985.

Pallottino 1980 = M. Pallottino, *Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*, Roma 1980.

Sparkes 1976 = B.A. Sparkes, 'Treading the Grapes', in *BaBesch*, 51, 1976, pp. 47-64.

Ure 1955 = A.D. Ure, 'Krokotos and White Heron', in *JHS* 75, 1955, pp. 90-103.

Von Bothmer 1985 = D. von Bothmer, *The Amasis Painter and his World*, Malibu 1985.

Veder Greco 1988 = *Veder Greco. Le Necropoli di Agrigento*, 'Catalogo della mostra', Agrigento 1988.

Vernant 1993 = J.-P. Vernant, 'Introduction', in *L'Homme Grec* (sous la direction de J.-P. Vernant), Paris 1993 (trad. de *L'Uomo greco*, Roma-Bari 1991).

Woodford 1982 = S. Woodford, 'Ajax and Achilles Playing a Game on an Olpe in Oxford', in *JHS* 102, 1982, pp. 173-185.

Bibliographie sur le thème du paysage

H. Baumann, *Le bouquet d'Athéna, les plantes dans la mythologie et l'art grecs*, Munich 1982.

C. Bérard, 'Espace de la cité grecque - espace des imagiers', in *Revue Belge Degré* 100, 1983, pp. 35-36.

U. Bezerra de Meneses, 'Une représentation probable de Dionysos dendritès', in *BCH* 87, 1963, pp. 309-321.

D. Bouvier, 'La tempête de la guerre', in *Métis*, 1986, pp. 237-257.

D. Bouvier, 'Une archéologie du paysage à l'envers ou les romantiques dans la plaine de Troie', in *Sources* 1, 1986, pp. 89-91.

D. Buitron (ed.), *New Perspective in Early Greek Art*, Washington 1991.

R. Buxton, 'Imaginary Greek Mountains', in *JHS* 112, 1992, pp. 1-15.

R. Buxton, 'Montagnes mythiques, montagnes tragiques', in *Ktéma* 15, 1990, pp. 163-172.

M. Carroll-Spillecke, *Landscape Depictions in Greek Relief Sculpture*, New York-Frankfurt 1985.

M. Casevitz, 'Mon astu, sa polis: les exemples d'Hérodote', in *Ktéma* 8, 1983, pp. 75-83.

M. Claesen, 'Le palmier, symbole d'Apollon', in *BIHBelge* 19, 1938, pp. 83-102.

H. Danthine, *Le palmier dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne*, Paris 1937.

J. Dierbach, *Flore mythologique ou traité de la connaissance des plantes dans leurs rapports avec la mythologie et la symbolique des grecs et des Romains*, Dijon 1867 (trad. Marchant; 1ère éd.,1833).

W. Elliger, *Die Darstellung der Landschaft in der Griechischen Dichtung*, Berlin - New York 1975.

E.J. Forster, 'Trees and Plants in Homer', in *CR*, 1936, pp. 97-104.

J. Fothergill, *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, London 1907.

H.A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representation Art of the Ancient Near East*, London 1951.

C.H. Hamsher, *The Appearance and Iconographical Aspects of Palm Trees on Attic Black-figured and Red-figured Vases to 400 BC*, London 1978 (Dissertation).

M. Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der Grieschischen Kunst bis Polygnot*, Bonn 1910.

E.J. Holmberg, 'On the Rycroft Painter and other Athenian Black-figure Vase-painters with a Feeling for Nature', in P. Åström (ed.), *Studies in Mediterranean Archaeology and Literature*, Jonsered 1992, pp. 3-41.

J. Hurwit, 'The Representation of Nature in Early Greek Art', in O. Buitron (ed.), *New Perspectives in Early Greek Art*, Washington 1991, pp. 32-62.

P. Joly, *Raisons des anciens en la consécration de certains arbres, herbes et fleurs*, Metz 1588.

C. Jourdain-Annequin, 'De l'espace de la cité à l'espace symbolique: Héraclès en Occident', in *DHA* 15, 1, 1989, pp. 31-48.

La Cité des Images, Religion et Société en Grèce Antique, Lausanne 1984.

Cl. Leduc, 'Rêveries sur la vierge à l'olivier', in *Mélanges offerts à P. Lévêque, Religion*, 4, Besançon 1989 (Centre de Recherches d'Histoire Ancienne, 96; Annales Littéraires de l'Univ. de Besançon, 413), pp. 259-276.

N. Malagardis, 'Images du monde rural attique à l'époque archaïque. Travail et société: l'outil et le geste sur les vases', in *ArchEph*, 1988, pp. 95-134.

H. Miller, *The Iconography of the Palm in Greek Art: Significance and Symbolism*, Berkeley 1979.

Ph. Monbrun, 'Artémis et le palmier dattier', in *Pallas* 35, 1989, pp. 69-93

A. Motte, *Prairie et jardins de la Grèce antique. De la religion à la Philosophie*, Bruxelles 1973 (Acad. Royale de Belgique Mem. de la Cl. des Lettres, 2e série, T 61, fasc. 5 et dernier).

L. Nelson, *The Rendering of Landscape in Greek and South Italian Vase Painting*, Binghamton 1976.

R. Osborne, *Classical Landscape with Figures. The Ancient Greek City and its Countryside*, London 1987.

J.N. O'Sullivan, 'Nature and Culture in Odyssey', in *Sym Oslo* 65, 1990, pp. 7-17.

Padel, 'Making Space Speak', in J.J. Winkler - F.I. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos?* Princeton 1990.

A. Parry, 'Landscape in Greek Poetry', in *YCS* 15, 1957, pp. 3-29.

Pfitzner, *Die Funktionen des landschaftlichen Elementes in der strengen rotfigurigen grieschischen Vasenmalerei*, Rostock 1937 (Dissertation).

L. Portefaix, 'Religio-ecological Aspects of Ancient Greek Religion from the Point of View of Woman. A Tentative Approach', in *Temenos* 21, 1985, pp. 144-151.

C. Préaux - S. Byl - G. Nachtergael, *Le Paysage grec*, Bruxelles 1979 (Sources et instruments, 4).

J. Redfield, *La tragédie d'Hector, nature et culture dans l'Iliade*, Paris 1984.

A. Rouveret, 'Espace sacré / Espace pictural', in *AION ArchStAnt* 10, 1988, pp. 203-216.

G. Siebert, 'Imaginaire et images de la grotte dans la Grèce archaïque et classique', in *Ktéma* 15, 1990, pp. 151-162.

W. Silke, *Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenisticher Zeit*, Frankfurt 1985.

A. Snodgrass, *Narration and Illusion in Archaic Greek Art*, Londres 1982 (Myres Memorial Lecture).

P. Somville, 'Exekias et l'harmonie des contraires', in *AntCl* 50, 1980, pp. 744-752.

C. Sourvinou-Inwood, 'Altars with Palm-trees, Palm-trees and Parthenoi', in *BICS* 32, 1985, pp. 125-146.

A. Stewart, 'Narrative, Genre and Realism in the Work of the Amasis Painter', in *Papers of the Amasis Painter and his World*, 'Colloquium of the Getty Center', Malibu 1987, pp. 29-42.

J. Verpooten, 'La "stibas" ou l'image de la brousse dans la société grecque', in *RHR* 162, 1962, pp. 147-160.

C. Vatin, 'Jardins et vergers grecs', in *Mélanges G. Daux*, Paris 1974. pp. 345-357.

M.-C. Villanueva Puig, 'La ménade, la vigne et le vin sur quelques types de représentations dans la céramique attique des VI-Ve s.', in *REA* 90, 1-2, 1988, pp. 35-64.

Attic districts. It is still flourishing in the 7th c. B.C., when the archaeological evidence indicates the transformation of the network of discrete hamlets around the Acropolis into two main settlement sites. At the beginning of the same century, the clearing up of the central area of the new Agora from burials marks a shift from private to public use, and the distribution of the pits turns out to be widely comparable to that of the 6th century B.C., when the first political buildings appear on the west edge. The "birth of the *polis*" now affects the former topographical order.

The author also deals with some problems concerning the distribution and function of Protoattic pottery in Attic sites, and reviews some recent papers on the subject.

G. Aversa, *Gli arieti dei Pisistratidi: studio sulla sima dell'*Athenaion *tardoarcaico sull'acropoli di Atene.*

The sculptural decoration of the Late Archaic *Athenaion* on the Athenian Acropolis features, alongside the usual lion-heads, the exceptional motif of ram-heads. After carrying out a stylistic analysis of the individual elements composing the sima (profile, painted decoration, plastic decoration), datable to the last quarter of the 6th century B.C., the author proposes an interpretation of this unusual iconography. The remarkable diffusion of the ram-head as an autonomous ornamental motif between the 6th and 5th century B.C. is contemporary, interestingly enough, with references in the literary sources to the introduction in Greece, on the part of Cleostratos, of the Zodiacal sign of the Ram. This new semantic value acquired by the ram in this period encourages an astronomical interpretation of the decorative complex of the *Athenaion*, whose protagonists, Athena and Zeus, guarantee the cosmic order of which the politics of the tyrants, placed under the goddess' protection, are a reflection.

L. Chazalon, *L'arbre et le paysage dans la céramique attique archaïque à figures noires et à figures rouges.*

Landscapes are seldom represented in the iconography of Archaic Greek vases. Only rarely do elements possibly attributable to such a representation appear. These images reveal certain aspects of Greek mentality and offer us evidence of the relationship of man with his space. The author uses the tree as a thread of Ariadne. Trees are often identified with a superficiality reflecting the preconceived ideas one often has of Greek landscapes. Why label at all costs the trees in this imagery? With few exceptions, they do not display well-defined typological characteristics and do not resist careful scrutiny. In examining these images, one realizes that trees can introduce different, apparently schematic spaces (fruit-trees denote cultivated, conifers savage land). Their arrangement in the image highlights their dynamic function: they convey the notion of a limit. Through its multiple facets, the tree expresses in the context of the image some aspects of the rich and complex relation that Greek man entertains with his environment.

M.C. Monaco, Syssitia: *ceramica da mensa dall'angolo nord-occidentale dell'*Agorà ateniese.

The dump labeled H 7:1, immediately behind the later *Stoà* of Zeus *Eleutherios*, containing a remarkable quantity of fine table ware, especially black-paint, has always been interpreted as evidence of the presence of a pottery-producing *ergasterion*, active in the years immediately preceding the construction of the *Stoà* itself. The author's re-examination of the available data does not confirm this interpretation. Furthermore, the characteristics generally displayed by pottery-producing centers are totally absent. In the light of these considerations and on the basis of a typological study of the material, the author proposes to connect this dump and, consequently, part of the adjacent building remains, with the custom of holding *syssitia*, well attested at the north-west corner of the Athenian *Agorà*.

A. Jacquemin, *Ordres des termes des dédicaces delphiques.*

After presenting the most characteristic terms in the vocabulary of the dedicatory inscriptions found in Delphi, the article examines 238 texts engraved between the 6th century B.C. and the 4th century A.D., distinguishing between texts in prose and metrical texts. Documents deviating from the norm are briefly commented upon. In editions of the Delphic corpus, the restoring of lacunae should be carried out with caution.

E. Kassapoglou, *Un lot de petits bronzes de l'édifice II d'Erétrie.*

A lot of twenty-one small bronzes was discovered in building II at Eretria, in the west quarter of the ancient city. It came to light in the destruction stratum of the second phase of the house, in the room facing the entrance hall, and is dated to the second half of the 3rd century B.C. The study of these bronzes must necessarily focus on the question of their function in the context of the private house in which they were found. The great diversity of miniature animals and objects and the lack of parallels make it difficult to interpret the find. The author opts for a symbolical meaning, reflecting the religious aspirations of the owner of the objects. Certain archaeological clues suggest a possible connection with the cult of Sabazios and of Egyptian deities. According to a more abstract interpretation, the role of the objects may have been apotropaic. The group may thus have had the function of protecting the house and its inhabitants.

I. Bragantini, *Problemi di pittura romana.*

In Part I, it is suggested that Second Style closed walls may have been used to convey an archaistic and conservative message in rooms belonging to the "public" part of houses in which, on the other hand, theatrical wall decoration patterns were employed in the "private" rooms.

In Part II, the most popular subject-paintings of the Augustan, late Julio-Claudian and Neronian-Flavian periods are examined. The use of different myths or of different iconographies of the same myth reveals changing attitudes toward domestic decoration.

The significance of the homogeneity of wall decoration during these periods is also stressed. By the late 1st century A.D., this homogeneity gave way to much more differentiated house-decoration styles, reflecting the powerful changes that were taking place in Roman society.

B. d'Agostino - F. Fratta, *Gli scavi dell'I.U.O. a Cuma negli anni 1994-95.*

This is a preliminary report on the excavations carried out in Cumae in the fall of 1994 and the spring of 1995 by some members of the Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico of the Istituto Universitario Orientale in Naples in the framework of a project drawn up by the Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta.

The purpose of the excavations was to begin to reveal the urban plan and to advance knowledge of the layout and chronological phases of the fortifications.

In an area east of via Vicinale Licola, near the "Central Thermae", three streets have been brought to light, two oriented east-west, the other north-south. On the north side of the city, at the issue of a road possibly to be identified with the *Via Domitiana*, a tract of the city walls was excavated. Three main phases were recognized, the most ancient going back to the end of the 6th, the intermediate one to the 3rd century B.C., while the most recent may possibly date from the Sillan period.

L. Cerchiai, *Noterella su Medea, Dedalo e gli Argonauti.*

This study focuses on a bucchero olpe found in Cerveteri and decorated with figures of Medea and Jason, the Argonauts and Daedalus. Two hypotheses are proposed: that the importance of the figures of Medea and Daedalus in the West reflect a Cumaean intermediation, and that the figured decoration of the olpe celebrates the craftsman's *metis*.

The olpe itself can be regarded as the *agalma* of a craftsman celebrating the paradigmatic figures of Daedalus and Medea.

ISSN 0393-070x