

LES CAHIERS
D'ALLHIS

N° 7

VOIX D'OUTRE-TOMBE
L'ESPACE ET L'OBJET FUNÉRAIRES COMME SOURCES

TEXTES RÉUNIS PAR

MANUEL DE SOUZA

ET

ANNE BÉCHARD-LÉAUTÉ

LES CAHIERS D'ALLHIS

N° 7

VOIX D'OUTRE-TOMBE

L'ESPACE ET L'OBJET FUNÉRAIRES COMME SOURCES

Ce recueil d'études archéologiques, géographiques, historiques et littéraires fournit un large éventail méthodologique pour l'analyse de l'espace et de l'objet funéraires, de l'Antiquité à nos jours.

En effet, la culture occidentale, longtemps dominée par l'écrit, tend à privilégier les sources textuelles. Pourtant, les objets matériels, mobiliers ou immobiliers, durables ou éphémères, peuvent aussi recevoir le statut de sources moyennant une méthodologie adaptée.

Les articles présentés dans cet ouvrage nous montrent combien les artefacts ou les lieux sont dotés d'un potentiel de dénotation ou de connotation parfois capable de pallier l'absence de sources textuelles.

Nous verrons ici comment les objets et les textes renvoient les uns aux autres et entretiennent entre eux des relations complexes : description, explication, interprétation, (dé)légitimation.

allhis
approches littéraires, linguistiques et historiques des sources



35 € TTC



LES CAHIERS D'ALLHIS

Collection dirigée par

Anne BÉCHARD-LÉAUTÉ

allhis
approches littéraires, linguistiques et historiques des sources



Les cahiers d'ALLHiS

VOIX D'OUTRE-TOMBE

L'ESPACE ET L'OBJET FUNÉRAIRES COMME SOURCES

Textes réunis par

Manuel DE SOUZA

et

Anne BÉCHARD-LÉAUTÉ

ÉDITIONS CHEMINS DE TR@VERSE

Préface

Les *Voix d'outre-tombe* sont le premier acte d'un nouvel axe d'étude des sources initié par la SFR ALLHiS en 2018 avec son projet de recherche : *Des cailloux sous la langue. Sources matérielles et discours*. Cet ouvrage est le fruit des travaux présentés lors des Journées d'Études ALLHiS des 13 et 14 novembre 2019 à l'Université de Saint-Étienne, *Voix d'outre-tombe. L'espace et l'objet funéraires comme sources*.

Toute trace du passé a vocation à servir de source. Si la démarche heuristique, dans une culture occidentale longtemps dominée par l'écrit, tend à privilégier les sources textuelles, en elles-mêmes productrices de concepts, des objets matériels, mobiliers ou immobiliers, durables ou éphémères, peuvent aussi, bien qu'ils ne soient pas immédiatement signifiants, recevoir le statut de sources moyennant une méthodologie adaptée. Ainsi les artefacts, de même que les lieux qui ont été le cadre de leur élaboration et de leur utilisation, sont-ils dotés d'un potentiel de dénotation ou de connotation capable parfois de pallier l'absence de sources textuelles. Plus souvent, objets et textes – antérieurs ou postérieurs – renvoient les uns aux autres et entretiennent entre eux des relations complexes : description, explication, interprétation, (dé)légitimation.

Plus le lieu ou l'objet est pourvu d'une dimension symbolique forte, mieux il est armé pour résister au passage du temps et à la menace de l'oubli – sauf si quelque réaction iconoclaste fondée sur un système symbolique antagoniste vient contrarier le processus. Attachement affectif (familial, religieux, civique...), souci de conservation et d'entretien, curiosité savante et/ou appropriation idéologique se combinent alors pour pérenniser une mémoire qui peut, en tout ou partie, se passer de supports textuels. À ce titre, la résonance émotionnelle et l'investissement symbolique d'une puissance sans égale qui entourent le moment de la mort font des objets et des espaces funéraires des éléments particulièrement susceptibles de se constituer en signes, et par là en sources, pour les générations suivantes.

Ces traces se retrouvent également intégrées dans des histoires qui ne les concernent pas. Elles deviennent support d'imaginaire, d'idéologies, d'enjeux politiques et culturels dans une géographie dictée par leur matérialité. Les déplacements, les reprises, les profondeurs de vue, liées à

l'avancée de l'histoire, donnent à la relecture des sources funéraires des effets parfois surprenants.

Le dialogue en construction permanente entre sources matérielles et discours nous a semblé apparaître de façon éclatante à la lumière des tombeaux. Espaces et objets de mémoire lors de leur constitution, ils sont destinés à devenir des sources complexes, témoins et supports de pratiques et de pensées successives. Les tombeaux donnent aux *Voix d'outre-tombe* un écho d'éternité. Les espaces et les objets funéraires relèvent d'une intimité sociale exposée lors des actes liés à la mort, à la séparation d'avec les vivants. Ils réunissent de nombreuses qualités pour constituer des sources de premier ordre. La variété des pratiques funéraires n'institue cependant pas systématiquement le tombeau et les dépouilles abandonnées ou dispersées, les fosses communes ou les tombes de fortune côtoient les gisants et les pyramides. Les tombeaux sont un au-delà socialement institué, objet de soin, d'étude et support d'imaginaire individuel et collectif. Les *Voix d'outre-tombe* souhaitent explorer différents aspects de l'intégration de la production funéraire matérielle dans la problématique des sources.

Avec « La mort en images : la peinture funéraire de Tarquinia comme source pour appréhender les croyances eschatologiques étrusques », Marlène Nazarian-Trochet revient sur l'apport des fresques étrusques pour explorer les problématiques funéraires et sur la matérialité et la fragilité de cette documentation. Elle expose d'un point de vue méthodologique, à partir de l'exemple du corpus des tombes peintes de Tarquinia, les conditions d'analyse de ces sources et la prise en compte de leur matérialité et de l'altération de leur contenu.

Florence Garambois-Vasquez avec « Quand les tombeaux parlent : les *Épitaphes en l'honneur des héros de Troie* d'Ausone » aborde un corpus littéraire dont les référents matériels sont imaginaires, un objet funéraire fictif. Ausone puise principalement à la tradition homérique, source de la culture classique, à laquelle il superpose la tradition de la poésie épique romaine. Ses tombeaux vocaux et poétiques modifient le matériau homérique dans une critique de l'héroïsme classique et une adaptation aux valeurs romaines de l'Empire tardif, « l'image du tombeau vient métaphoriquement sceller le destin des héros de l'ancien monde ».

Manuel de Souza dans « Le paysage funéraire en Gaule de la fin de l'Antiquité au début du Moyen Âge, sources croisées » étudie certains aspects du canon 17 du Concile de Mâcon tenu en 585 qui qualifie les tombeaux de *loca religiosa* et décrit des pratiques funéraires de superposition des cadavres attestées archéologiquement. L'auteur analyse dans une approche

diachronique la notion de *religio* attachée aux sépultures comme lieux ou comme gestes et ses inflexions de l'Antiquité au début de Moyen Âge.

Sébastien Fray dans « Qui est dans la tombe ? Proposition d'identification du squelette présent dans l'enfeu des comtes de Toulouse » expose un éclairage possible d'espaces et d'objets funéraires à l'aide d'un réexamen de sources textuelles. Une révision de la succession des Raimondins permet à l'auteur de revenir sur certaines interrogations posées par la fouille d'une sépulture dynastique à Saint-Sernin de Toulouse et de souligner la pertinence d'un dialogue interdisciplinaire de démarches scientifiques indépendantes.

Philippe Castagnetti dans « Protéger le corps saint. Lieux et objets de sépulture dans le procès de canonisation de Félix de Cantalice » montre que la documentation archivistique et judiciaire créée par le processus de canonisation établi à la fin de Moyen Âge et qui connaît une ampleur sans précédent au XVII^e siècle est une source de grande valeur pour celui qui est intéressé aux techniques funéraires. Le procès de canonisation du capucin Felix de Cantalice, mort en réputation de sainteté en 1587, permet de reconstituer minutieusement l'histoire complexe de sa sépulture initiale et témoigne de la conservation par des sources textuelles de « la mémoire des objets, des formes et des matières, autant que celle des êtres. »

Apolline Streque avec « La « patrie des tombeaux » : les lieux funéraires à Rome, traces matérielles de la mémoire dans la littérature viatique (1770-1830) » s'intéresse à la sémiologie des traces funèbres dans un corpus de littérature de voyage français en Italie. Rome est alors perçue par les voyageurs comme une terre de mémoire et de mort par excellence, antique, profane et chrétienne, et sur laquelle l'omniprésence du funèbre a, en plus d'être le support d'un tourisme funéraire, une portée politique forte en relation avec le destin du pays, dans un contexte pré-unitaire.

Fabien Desset dans « Percy Bysshe Shelley et les tombes : de l'objet au sujet » explore le thème sépulcral dans l'œuvre du poète et montre l'évolution d'un objet à l'origine essentiellement gothique et sublime, et toute la « distance » rassurante que cela implique, à un sujet plus intime, notamment du fait des tragédies vécues par le couple Shelley et du séjour en Italie : « La tombe codifiée du roman gothique laisse alors place à un objet plus subjectif, au profit du sujet vivant qui, finalement, est le seul à pouvoir incarner la voix d'outre-tombe ».

Philippe Rodriguez dans « Le tombeau de Cléopâtre : de la réalité perdue au mythe dramatique » montre comment les artistes modernes ont repris et transformé les récits antiques sur la mort de la reine d'Égypte, en

transférant en particulier le lieu de son suicide du palais à son tombeau, de Plutarque à Shakespeare. Le tombeau historique de Cléopâtre est très peu connu et il n'aurait pas été sa sépulture. Il s'impose cependant comme le lieu où se noue la tragédie moderne : « Le tombeau l'emporte sur le palais car alors Cléopâtre n'est plus tout à fait reine », « l'amour triomphe du pouvoir et de la soif de puissance ».

Avec « *Transport* d'Antony Gormley (2010) et les pérégrinations de la sépulture de Thomas Becket (1119-1170) », Anne Bécharde-Léauté explore les relations entre une œuvre d'art contemporaine et l'histoire de la mort d'un personnage central et controversé de l'histoire anglaise. Elle revient sur le traitement artistique du martyr de Thomas Becket dont le culte favorise l'essor de la cathédrale de Cantorbéry, jusqu'à la Réforme d'Henri VIII et la destruction de son tombeau. Elle contextualise et explicite la sculpture de Gormley « suspendue à l'horizontal au-dessus du site de la première tombe de l'archevêque Thomas Becket » dans la crypte et par laquelle « l'artiste manifeste ainsi son approche spirituelle et contemplative de l'art et du monde ».

Dans « *Voix d'outre-tombe : le mythe de Richard III, la tombe perdue et redécouverte, et ses échos dans la presse contemporaine anglaise* », Yona Dureau revient sur les conséquences de la découverte archéologique du corps du roi dans le sous-sol d'un parking de Leicester en 2012 et de son identification génétique. Elle étudie les multiples dimensions de sa réhabilitation culturelle et médiatique, en relation avec les structures politiques et sociales de l'Angleterre contemporaine.

Dans un voyage au cœur de l'Asie centrale, « Réveiller les morts : des sépultures au centre d'enjeux culturels et géopolitiques sur la frontière méridionale de la Russie », Sarah Réault souligne l'imbrication culturelle et géopolitique d'une importante zone de sépultures anciennes de l'Altaï, relancée par la découverte médiatisée de la momie de la « princesse » d'Ukok en 1993. Sarah Réault montre les multiples lectures géographiques auxquelles se prête ce territoire « dans les confins montagneux d'un quasi-centre de l'immensité du continent eurasiatique » et amorce une réflexion « géo-séputurale », en revenant sur la stratification commune d'un si grand nombre de sépultures avec un axe d'échanges, une zone de conflit et d'extraction minière dans un contexte de mondialisation patrimoniale.

Manuel DE SOUZA*

*Je remercie Philippe Castagnetti de m'avoir autorisé à reprendre des éléments de l'argumentaire rédigé pour les Journées d'Études *Voix d'outre-tombe* en 2019.

La mort en images : la peinture funéraire de Tarquinia comme source pour appréhender les croyances eschatologiques étrusques

Marlène NAZARIAN-TROCHET

ArScAn (UMR 7041)

Introduction : une société étudiée en grande partie par le biais du contexte funéraire

La société étrusque se prête particulièrement au questionnement sur la nature des sources et sur leur matérialité. Nous ne disposons en effet d'aucune source littéraire directe, émanant des auteurs étrusques, à l'instar des recherches portant sur les Celtes ou les Phéniciens. On peut alors qualifier les sources littéraires disponibles de secondaires, car elles émanent d'auteurs grecs et latins, souvent postérieurs à la période d'étude. Cette appréhension est dès lors en partie biaisée par la visée parfois critique des auteurs ou la part importante de reconstruction historique. Les témoignages épigraphiques constituent un corpus qui comprend en grande partie des épitaphes, mais aussi un texte juridique, une longue dédicace et un texte religieux¹. Leur approche

¹ Le recensement des inscriptions étrusques est engagé depuis le XIX^e siècle par le biais du *Corpus Inscriptionum Etruscarum*. Le *Thesaurus Linguae Etruscae*. Vol. I, *Indice lessicale*, dirigé par Enrico Benelli, édité une première fois en 1978 a été réédité en 2009. Le second volume *Thesaurus Linguae Etruscae II – Dizionario*, dirigé par Gilles VAN HEEMS, est en cours de conception. Les plus longues inscriptions découvertes ne concernent pas spécifiquement les rituels funéraires. La table de Cortone, table en bronze du II^e siècle av. J.-C., est le document découvert plus récemment en 1992, et s'apparente vraisemblablement à un titre de propriété. La table de Capoue en terre cuite, plus ancienne, datée du V^e siècle av. J.-C. tout comme le linceul dit de « la Momie de Zagreb » du I^{er} siècle av. J.-C. sont des documents liés aux pratiques sacrées qui s'apparentent à la tenue d'un calendrier rituel. Les lamelles d'or de Pyrgi retrouvées en 1964 dans le sanctuaire du même nom, ont un temps donné l'espoir d'étudier un document bilingue permettant de comprendre la langue étrusque. Deux textes sont en effet inscrits sur les trois lamelles, l'un en étrusque, l'autre en phénicien, permettant de saisir le contenu général du propos : la dédicace par un notable de Caeré, Thefarie Velianas, du temple étrusco-phénicien d'Uni/Astarté. Les textes ne sont cependant pas des traductions strictes l'un de l'autre et ne permettent pas d'étudier en parallèle les deux systèmes linguistiques.

est cependant toujours difficile en l'absence de lecture et de compréhension de la langue étrusque. L'étude de la société étrusque repose donc essentiellement sur des sources matérielles, archéologiques et iconographiques, existant grâce à la pérennité de leur support, qui sont éclairées en partie par comparaisons avec d'autres contextes culturels ou ces sources littéraires secondaires.

L'autre biais à envisager est celui du poids du contexte funéraire d'où provient une partie importante des artefacts étudiés et qui pose parfois problème pour l'interprétation des objets de leur fonction primaire. L'écueil à éviter lorsqu'on aborde vraiment la question des croyances funéraires est bien sûr celui de la surinterprétation, en l'absence de sources littéraires comparatives. Ce constat a conduit à la mise en place d'une méthodologie particulière, qui s'inspire de la sémiotique et des études linguistiques¹ sur les composantes du langage écrit ou oral.

Ce type de démarche se fonde sur une approche à la fois statistique des images, visant à recenser les sujets représentés et leur fréquence, leur association, et une approche qualitative portant sur la composition des schémas, la reprise ou au contraire les écarts par rapport aux modèles les plus courants. On peut citer par exemple les recherches entreprises par Angela Pontrandolfo et Agnès Rouveret sur les tombes peintes de Paestum², pour lesquelles les chercheurs ont pu mettre en évidence des « systèmes d'images » c'est à dire des associations de thèmes et de schémas iconographiques récurrents, permettant d'observer une évolution des croyances funéraires et du discours idéologique des commanditaires des décors.

¹ Cette démarche a été adoptée assez tôt dans les années 1980 par les chercheurs italiens et français travaillant sur les sociétés sans texte de l'Italie préromaine. Ils se sont en particulier inspirés des méthodes adoptées par les chercheurs du Centre Gernet Glotz et empruntées au structuralisme, pour l'analyse de l'iconographie grecque, attique en particulier. L'analyse systémique des tombes peintes étrusques a d'abord été initiée par Bruno D'Agostino à l'Université de Naples, suivi par Luca Cerchiali : voir Bruno D'AGOSTINO, « L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica. », *Prospettiva*, 32, 1983, p. 2-12 ; Bruno D'AGOSTINO, « Le immagine e la società in Etruria arcaica », *AION*, 10, 1988 ; Luca CERCHIALI, « Sulle Tombe del Tuffatore e della Caccia et della Pesca. Proposta di lettura iconologica », *DialA*, 5, 1987, p. 113-123.

² Angela PONTRANDOLFO, Agnès ROUVERET, « Ideologia funeraria e società a Poseidonia nel IV secolo a.C. », in Gherardo GNOLI, Jean-Pierre VERNANT (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes. Atti del Convegno internazionale sulla ideologia funeraria nel mondo antico (Naples-Ischia, 6-10 dicembre 1977)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 299-317.

Il est alors intéressant d'interroger les sources iconographiques étrusques en partant du même type de grille d'analyse.

Des sources matérielles fragiles

Les fresques de Tarquinia constituent par exemple un corpus de source particulier, difficile à appréhender en raison de leur destination funéraire et par leur contenu iconographique. Elles constituent un ensemble allant du VII^e au II^e siècle av. J.-C., intéressant par son homogénéité. À Tarquinia, la production de fresques funéraires illustre une continuité artisanale et culturelle notable, sur cinq siècles, sur un même site. Le site de la nécropole de Monterozzi sur la colline du même nom, surplombant la ville de Tarquinia, rassemble la plupart des exemples de tombes à fresques étrusques connus à ce jour, soit 80% des exemples identifiés. Les exemples tarquiniens constituent logiquement la majeure partie du corpus de tombes peintes, obligeant ainsi à envisager les spécificités de cet artisanat local. Une soixantaine de tombes, sur environ 6000 monuments, comporte un décor peint, suggérant l'extrême distinction sociale de ce type d'investissement décoratif¹. Ces sources iconographiques exceptionnelles nous échappent néanmoins en partie du fait de leur altération. La détérioration des enduits a en effet conduit à une analyse de décors lacunaires, voire entièrement perdus, approchés grâce à des sources de seconde main, notamment par l'important corpus de reproductions de type divers – calque, dessin, fac-similés – réalisé aux XVIII^e et XIX^e siècles, dont la nature implique aussi des biais méthodologiques importants.

Le corpus des tombes peintes représente ainsi un cas d'étude intéressant du point de vue méthodologique, pour interroger leur condition d'analyse dans le but de comprendre les croyances funéraires et pour envisager le problème de la matérialité des sources et de l'altération de leur contenu.

L'approche systémique du décor peint en Étrurie : un tournant historiographique

Du point de vue historiographique, cet important corpus des fresques funéraires de Tarquinia a donné lieu à une approche systémique, moins aisée que dans le cas des tombes de Paestum évoqué plus haut. Il est en effet moins évident d'établir un système récurrent, les schémas iconographiques adoptés

¹ Stephan STEINGRÄBER, *Les Fresques étrusques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, p. 9-10.

par les peintres étrusques présentant davantage de variantes que ceux présents en contexte lucanien. De nombreuses tombes font ainsi figure d'*unicum*.

Les recherches entreprises néanmoins par F. Roncalli et A. Rouveret, mais aussi par B. d'Agostino et L. Cerchiali¹ ont mis en évidence une spatialisation particulière des décors peints qui suggère l'établissement d'une véritable topographie rituelle accompagnant le mort.

Ainsi, plusieurs études mettent en avant la volonté des commanditaires de suggérer à l'intérieur de la chambre, par le décor peint, les activités liées au monde des vivants. Une telle lecture conduit à envisager les scènes en termes de *realia* des activités types de l'aristocratie, mais aussi en termes de commémoration des moments importants de la cérémonie funéraire. Dans les exemplaires les plus anciens allant de la deuxième moitié du VI^e au milieu du V^e siècle av. J.-C., la division symbolique entre l'espace des vivants et celui des morts serait matérialisée par le décor de la paroi du fond de la chambre, qui comprend une porte fictive ou une scène de banquet à laquelle certains exégètes prêtent une signification symbolique².

Ces considérations eschatologiques varient cependant au cours de la période considérée, la chambre funéraire devenant peu à peu la symbolisation de l'entrée dans l'au-delà.

L'analyse systémique de l'iconographie choisie par les commanditaires permet de mettre en évidence une évolution des thématiques choisies et de leur emplacement dans le décor.

¹ Francesco RONCALLI, « La definizione pittorica dello spazio tombale nella età della crisi », in *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au V^e siècle av. J.-C. Actes de la table ronde de l'École Française de Rome (Rome, 19-21 novembre 1987)*, Rome, École Française de Rome, 1990, p. 229-243 ; « Iconographie funéraire et topographie de l'au-delà en Étrurie », in Françoise GAULTIER, Dominique BRIQUEL (éds), *Les Étrusques, les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international, (Galerías nationales du Grand Palais, 17-19 novembre 1992)*, Paris, La documentation française, 1997, p. 37-54 ; Agnès ROUVERET, « Espace sacré / espace pictural : une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia », *AION*, X, 1988, p. 203-216 ; voir le recueil d'articles des deux auteurs ; Bruno D'AGOSTINO, Luca CERCHIALI, *Il mare, l'amore, la morte. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Rome, Donzelli, 1999, ainsi que l'approche méthodologique de Luca CERCHIALI, « Le regole del gioco, anche in Etruria », in *L'Histoire comme impératif ou la « volonté de comprendre »*. *Hommage à Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet*, Naples, Publications du Centre Jean Bérard, 2011, p. 111-122.

² Voir le développement des différentes hypothèses *infra*.

Analyse diachronique des décors funéraires : un système rituel mis en place par le biais du décor peint ?

Dans les tombes du VI^e siècle av. J.-C., la porte fictive située dans l'axe de l'entrée, qui constitue l'élément de rupture entre le monde des vivants et celui des morts, est généralement entourée de scènes de jeux sportifs et scéniques ou de *komos* mêlant musique et danse (ill. 1). Le décor surmontant la paroi du fond semble doté d'une dimension symbolique particulière. Il comprend presque systématiquement deux scènes de chasses animalières opposant un grand félin (lion ou lionne) à sa proie (cervidé ou capriné), se répétant symétriquement de part et d'autre d'une console fictive. Cet élément architectonique a été rapproché par F. Roncalli¹ d'un autel sacrificiel, interprétant de ce fait les chasses animalières comme un substitut au sacrifice sanglant.

Cette dimension sacrificielle ne disparaît pas sur les exemples postérieurs. À partir du milieu du V^e siècle av. J.-C., le thème du banquet domine l'iconographie funéraire et devient systématique sur la paroi du fond (ill. 2), à l'emplacement précédemment occupé par la porte fictive. Les parois latérales sont toujours dévolues au thème de la danse, ou aux préparatifs du banquet par la représentation du *kylikeion*. Le fronton de la paroi du fond est toujours occupé par les chasses animalières, qui sont parfois remplacées par des scènes de chasses « humaines », opposant donc un chasseur à une proie indigène, le plus souvent un cervidé ou un sanglier. Le thème du banquet, très étudié par les exégètes, permet à la fois une analyse documentaire des pratiques de commensalité en Étrurie, mais est aussi une approche symbolique des cultes funéraires. Interprété à la fois comme un indicateur de l'introduction du culte dionysiaque en Étrurie, et d'une forme inédite de son adaptation au contexte funéraire, le *symposion* évoquerait aussi, par l'ivresse qu'il engendre, l'expérience du départ hors du monde des vivants². La chasse associée au banquet comporterait une double, voire une triple lecture. Elle est une allusion bien sûr à la consommation carnée et à la pratique du banquet mais constitue également une étape intégrante de la fonction rituelle de la

¹ Francesco RONCALLI, *art. cit.* La forme de l'autel comme élément central de la paroi du fond apparaît dès la fin du VII^e siècle av. J.-C. dans la tombe des Panthères puis elle se généralise à partir du VI^e siècle av. J.-C. Si la forme architectonique disparaît progressivement au cours du V^e siècle av. J.-C., les chasses animalières persistent et sont toujours situées sur la paroi du fond, ou à l'entrée des chambres funéraires dans les hypogées du début de l'époque hellénistique.

² L'hypothèse a été particulièrement développée par Luca CERCHIAI, *art.cit.*, qui rapproche l'expérience transcendante du plongeon représenté dans la tombe de la Chasse et de la Pêche, de celle du banquet. Les deux moments matérialiseraient le départ dans l'au-delà.

cérémonie. Remplaçant les chasses animalières, elle représente à la fois une allusion au sacrifice sanglant et une matérialisation du moment et du lieu de la mort.

Cette dimension topique et temporelle de la chasse est confirmée par l'évolution du décor peint à partir du dernier tiers du V^e siècle av. J.-C. L'examen diachronique des décors met en évidence les monuments illustrant un moment de césure chronologique dans l'évolution des croyances funéraires. Ainsi la tombe des Démons Bleus (ill. 3) constitue pour l'instant le premier exemple de représentation identifiable d'un départ de la défunte, aux Enfers, conçu par le biais de référents grecs¹ comme la barque de Charon, et d'éléments locaux comme les démons funéraires étrusques. La paroi de gauche représente également l'arrivée de son époux défunt aux Enfers, conduit sur un char. Ces deux thématiques, de même que leur mode de représentation, se retrouvent ensuite de façon récurrente dans les tombes peintes du IV^e siècle av. J.-C. et systématiquement sur les monuments funéraires (fresques et sarcophages) de l'époque hellénistique.

Dans la tombe des Démons bleus, le motif du banquet persiste sur la paroi du fond, devenant de ce fait le point d'arrivée des défunts et donc un banquet outre-tombe. Le banquet en compagnie d'Hadès et Perséphone constituera un thème de prédilection pour les décors funéraires postérieurs. Les thèmes animaliers et en particulier la chasse suivent l'évolution de la structure du programme iconographique et se déplacent, depuis la paroi du fond vers la paroi d'entrée, devenue symboliquement l'entrée des Enfers.

Si les sources grecques et latines ne permettent que difficilement de contextualiser les croyances funéraires étrusques qui faisaient l'objet de livres rituels particuliers, les *Libri Acherontici*², l'examen comparatif des programmes peints permet de dégager un système général, qui comporte des variantes mais suit tout de même une évolution décelable par l'analyse diachronique. Ce type d'analyse met en évidence les grandes caractéristiques des croyances eschatologiques étrusques : une importance accordée au répertoire dionysiaque par le biais du banquet et de la danse et donc une

¹ La composition de la fresque de la paroi droite de la tombe des Démons bleus a été rapprochée de la description faite par Pausanias (Pausanias, X, 28) du décor peint par Polygnote de Thasos sur la Leschè des Cnidiens à Delphes, montrant la descente d'Ulysse aux Enfers.

² Le contenu des *libri Acherontici* n'est rapporté que par des témoignages tardifs et lacunaires. Deux passages d'Arnobe, 2, 72 et de Servius, 8, 398 mentionnent notamment l'existence de sacrifices animaux rendus durant les funérailles et permettant la divinisation de l'âme des défunts, défunts devenus de ce fait des *Dei Animales*.

réinterprétation locale des pratiques grecques, un rôle prépondérant accordé à la symbolique animale et en particulier aux scènes cynégétiques, ainsi qu'une élaboration progressive d'un répertoire visuel matérialisant le monde des morts.

Cet examen systémique nécessite néanmoins de rassembler un corpus suffisamment important et homogène pour établir des constantes. Un problème important se pose pour l'appréhension de l'ensemble des fresques : celui de leur altération et voire de leur disparition et des moyens de leur documentation.

Des sources matérielles lacunaires : le problème de la détérioration des enduits peints et donc de la perte de la documentation

Ce corpus des tombes permet bien d'interroger le rapport entre méthode d'approche des textes et méthodes d'approche des images mais il permet aussi directement de s'interroger sur la matérialité des sources et leur caractère fragmentaire. Notre analyse des croyances funéraires étrusques est en effet très tributaire des images et elle l'est d'autant plus par la fragilité de leurs supports. Une partie notable de la documentation nous échappe, à échelle de l'ensemble des tombes. Certains décors ont disparu, ou, à échelle de la tombe elle-même, des lacunes peuvent empêcher la lecture de la paroi.

Pour pallier ce problème, on peut faire appel à une documentation indirecte, qui aide à combler les lacunes ou à mieux lire certaines images.

Les tombes étrusques ont fait l'objet dès la fin du XVIII^e siècle de reproductions, commandées par les voyageurs effectuant leur « Grand Tour » ou réalisées par les élèves de l'École de Rome. Cette documentation importante, qui a été un temps négligée, fait aujourd'hui l'objet de programmes de recherches, notamment le programme Fac-Simile lancé par l'Université de Tours, l'École Française de Rome et la Surintendance Archéologique de Toscane¹, qui vise à rassembler l'ensemble des archives

¹ Le programme Fac-Simile, porté notamment par le laboratoire du CeTHIS (EA 6298) et dirigé par Natacha LUBTCHANSKY, a pour vocation de rassembler cette documentation moderne et de l'exploiter de différentes manières. Les reproductions sont intégrées au corpus numérique ICAR-Iconographie Archéologie pour l'Italie préromaine, <http://icar.huma-num.fr>, qui documente le répertoire figuré des différents types d'artefacts étrusques et italiques, mais elles ont aussi fait l'objet de rencontres scientifiques. La monographie dirigée par Lucrezia CUNIGLIO, Natacha LUBTCHANSKY et Susanna SARTI, *Dipingere l'Etruria. Le riproduzioni delle pitture etrusche di*

qui avaient été disséminés en fonction des Écoles de commande (à Copenhague, au Deutsche Archæologische Institut, à l'École Française de Rome, aux Beaux-arts de Paris, à la Sapienza). Ces documents conduisent aussi à une réflexion sur la nature de ces sources et leur rapport à l'original. Il peut s'agir de dessins aquarellés, de calques, servant parfois de support à de véritables Fac-Simile à échelle 1, impliquant des marges d'erreur et des degrés de réinterprétation divers.

La tombe Querciola I (ill. 4) souffre par exemple de ces problèmes de lecture. Découverte en 1831 dans la propriété des Querciola, elle est aujourd'hui fortement endommagée. Sa paroi du fond notamment possède d'importantes lacunes dans sa partie inférieure tandis que les scènes de chasses des parois latérales comprennent des lacunes au niveau des proies poursuivies. Ces problèmes de manque ou même de lecture des décors toujours en place mais moins visibles, peuvent être en partie palliés par l'examen des relevés exécutés par Carlo Ruspi en 1831 et par des photos plus anciennes conservées à la Glyptotek de Copenhague. L'étude de cette documentation a donné lieu à différentes interprétations en raison justement du caractère secondaire des sources du XIX^e siècle. Ainsi sur la paroi droite, le personnage figuré nu, semblant assis sur un rocher si l'on en croit le relevé de Stanislao Morelli a été plutôt rapproché par J.-P. Thullier¹ d'un sauteur en longueur portant des haltères et prenant son élan, considérant le rocher comme une interprétation abusive du dessinateur. Ce détail est d'importance car il tend à faire passer de l'interprétation mythologique de certains exégètes comme L. Cerchiai² qui penche pour l'identification du personnage à Marsyas assis sur un rocher, à une interprétation réaliste dans le cadre d'une illustration des jeux sportifs.

Augusto Guido Gatti, Venoza, Osanna Edizione, 2017, rassemble les différents types de relevés et reproductions réalisés par Augusto Guido Gatti au début du XX^e siècle.

¹ Voir l'article d'Anne-Marie ADAM, « Les jeux, la chasse et la guerre : la tombe Querciola I de Tarquinia », in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique. Actes de la table ronde de Rome (3-4 mai 1991)*. Rome, École Française de Rome, 1993, p. 69-95 qui rapporte l'hypothèse de J.-P. THULLIER émise lors du colloque.

² Luca CERCHIAI, « Riflessioni sull'iconografia della caccia nella pittura tombale etrusca di età classica. », in Carlo GASPARRI, Giovanna GRECO, Raffaella PIEROBON BENOIT (éd.), *Dall'immagine alla storia Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, Pouzzoles, Naus, 2010, p. 63-73.

L'exemple de la tombe de la Mercareccia¹ illustre un autre cas de figure : celui d'un décor totalement perdu. Les fresques ne sont connues que par le biais des aquarelles réalisées par Henri Labrousse, architecte pensionnaire à la Villa Médicis, présent en Italie entre 1825 et 1830, qui réalisa les dessins de cette tombe en 1829. L'existence du monument est attestée avec certitude à partir du XVIII^e siècle, puisqu'il figure parmi les illustrations de l'ouvrage de Francesco Gori publié en 1743². Les plans, dessins et descriptions qui ont été transmis à Gori par un chanoine Augustin comportent néanmoins des erreurs identifiées par J.-R. Jannot³ et notamment la mention de peintures absentes des illustrations postérieures, de Byres (ill. 5) au XVIII^e ou de Labrousse au XIX^e siècle.

On assiste ainsi à une perte de documentation première, particulièrement importante dans le cas d'une tombe assez singulière, sculptée dans la roche, qui comporte à la fois des innovations : figures de personnages dévorés et des points communs dans la composition du décor avec d'autres monuments de la même période⁴.

Quelques tombes de Tarquinia ont en outre fait très récemment l'objet d'une redécouverte, permise par l'élaboration de la technique de photographie à la lumière multispectrale, mise au point en 1998, qui consiste à décomposer le spectre lumineux projeté en différents points de l'objet pour en faire ressortir, à la manière des calques correspondant à une couche pigmentaire particulière, les différentes applications de pigments très effacés.

¹ Voir la reconstitution du décor par Jean-René JANNOT, « La tombe de la Mercareccia à Tarquinia », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 60, fasc. 1, 1982, p. 101-135.

² Antonio Francesco GORI, *Museum Etruscum exhibens insignia veterum Etruscorum monumenta*, Florentiae, 1743.

³ Jean-René JANNOT, *art.cit.*, p. 102-103.

⁴ Le décor de la tombe de la Mercareccia se rapproche par exemple dans sa composition, de la tombe François de Vulci, qui obéit par ailleurs à la même typologie architecturale. Le programme iconographique de la tombe François comporte dans son atrium des scènes mythologiques et historiques figurées à l'échelle 1 sur les parois principales tandis que le registre supérieur, couronnant l'entrée des portes des chambres funéraires, est occupé par des scènes de chasses animalières. Les peintures de la tombe ont été déposées en 1862 et sont conservées à Rome, Villa Albani. Voir plus récemment Domenico MUSTI, « Temi etici e politici nella decorazione pittorica della tomba François », in *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria meridionale. Veio, Caere, Tarquinia, Vulci. Atti del XXIII convegno di studi etruschi ed italici (Rome, 1-6 octobre 2001)*, Pise-Rome, Ist. Editoriali e Poligrafici, 2005, p. 485-508. Le thème du personnage dévoré par les animaux se retrouve par ailleurs sur les sarcophages de la même période, le plus célèbre étant le sarcophage des Amazones conservé au Musée archéologique de Tarquinia, inv. 5811, REINHARD HERBIG, *Die Jüngeretruskischen steinsarkophage*, Berlin, Gebr. Mann, 1952, n° 27, pl. 35a-d.

Cette technique appliquée dans la tombe des Démons Bleus¹ a ainsi permis de redécouvrir une partie importante du décor peint (ill. 6) perdue jusqu'alors à la suite d'une dégradation de l'enduit.

Ce sont surtout les éléments animaliers composant le décor de la paroi d'entrée de la tombe qui ont été mis en évidence : une chasse au sanglier, une chasse au cerf, un caracal, un autre félin plus petit et un chien.

Ce cas est intéressant puisqu'on constate que ces photographies ont permis de contredire les premières hypothèses d'identification, qui avaient été faites à la suite du relevé graphique. La chasse à droite de la porte d'entrée avait été assimilée à une chasse au serpent², qui aurait constitué une sorte d'*unicum* dans le corpus des tombes peintes, ou en tout cas dans les tombes peintes de cette période (les serpents barbus sont des animaux fréquents sur les exemples postérieurs).

La décomposition du spectre coloré révèle aussi des aspects techniques de la peinture antique et notamment du travail des ombres et du modelé grâce aux différentes couches colorées. Les peintures funéraires étrusques, qui composent l'un des plus anciens corpus pour la peinture antique et un des plus importants quantitativement, constituent une source majeure pour aborder cette question. D'autres opérations ont été conduites très récemment et ne sont pas encore publiées.

Conclusion

Les fresques étrusques constituent donc une documentation majeure pour appréhender les problématiques funéraires, qu'elles interrogent les *realia* du rite ou les croyances eschatologiques, et elles questionnent à plusieurs égards les méthodes et les enjeux de l'analyse des sources matérielles et des sources iconographiques qui sont alors appréhendées comme un système dépourvu de textes.

¹ Gloria ADINOLFI, Rodolfo CARMAGNOLA, Maria CATALDI, Luca MARRAS et Vincenzo PALLESCHI, « Recovery of a lost wall painting at the Etruscan tomb of the Blue Demons in Tarquinia (Viterbo, Italy), by multispectral reflectance – try and UV Fluorescence imaging », *Archeometry*, 2018, p. 1-9.

² Gloria ADINOLFI, Rodolfo CARMAGNOLA, Maria CATALDI DINI, « La tomba dei Demoni Azzurri: le pitture », in Fernando GILOTTA (éd.), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania, Atti della giornata di studi*, (Santa Maria Vetere, 28 mai 2003), Naples, Arte tipografica Ed, 2005, p. 45-72.

L'étude de cas envisagé ici démontre aussi les limites et les contraintes de l'analyse de sources et de sa méthode : envisager des décors comme un système homogène et cohérent devient difficile lorsque les données sont lacunaires. Néanmoins l'établissement d'une sorte de grille d'analyse a permis dans mon cas de mettre en évidence une évolution des croyances eschatologiques, et une évolution surtout de leur matérialisation visuelle. L'hellénisation de l'imaginaire de la mort à partir du milieu du V^e siècle av. J.-C. est visible par l'usage de schémas iconographiques grecs, de nouvelles thématiques qui suggèrent une conception nouvelle du lieu de la mort qui semblait absente ou du moins conçue différemment à l'époque archaïque.

La grille proposée qui invite en outre à une analyse diachronique, du VI^e aux IV^e-III^e siècles av. J.-C., permet aussi de mettre en évidence des constantes et des singularités culturelles et religieuses dans la conception étrusque de la mort ou du moins des habitants de Tarquinia, conception dans laquelle le rapport à la notion de sauvage – au lieu du sauvage et à la fonction des animaux sauvages – est prépondérant.

Quand les tombeaux parlent : les *Épitaphes en l'honneur des héros de Troie d'Ausone*

À notre fils, si tôt disparu

Florence GARAMBOIS-VASQUEZ
UJM-Saint-Étienne
HiSoMA (UMR 5189)

Dans la langue latine, le mot *monumentum* possède dès l'origine une connotation funéraire. Issu du verbe *monere* (avertir), il désigne un marqueur de la sépulture et un marqueur de la mémoire du mort. Le monument funéraire inaliénable dont l'inscription signale la culture épigraphique propre au monde romain, incarne la dernière présence du mort dans l'espace social. En effet l'inscription ou l'épithaphe permettent à la voix du défunt conservée dans la pierre d'entrer en dialogue avec les vivants qui la lisent. Ainsi se constitue une pratique discursive de la communication du défunt. Dès lors, il s'agit de donner, dans cet espace réservé, le plus d'informations possibles et, comme l'a analysé, Ch. Pietri¹, ces informations suivent une codification assez stricte qu'il convient pour notre propos de rappeler ici. Cette codification est, du reste, présente, aussi bien dans l'élaboration du formulaire que dans l'ordre des mentions et des éloges. À partir de la fin du premier siècle de notre ère, le schéma adopté est peu ou prou le suivant, auxquelles viennent s'ajouter les variations produites par les coutumes locales et des contextes conjoncturels très particuliers² :

- dédicace aux dieux Mânes ou autres divinités
- les noms du défunt et sa filiation
- l'éloge en tant que tel
- les causes de la mort

¹ Charles PIETRI, « Inscriptions funéraires latines », in *Reallexikon für Antike und Christentum*, n° 12, Publications de l'École Française de Rome, Rome, 1997, p. 1407-1468.

² Liro KAJANTO, « Classical and Christian: Studies in the Latin Epitaphs of Medieval and Renaissance Rome », *Annales Academia Scientiarum Fennica*, Ser. B, n° 203, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia Press, 1980, p. 152-160.