



HAL
open science

De Chiusi à la Lucanie. Étude des transferts et variations rituelles à partir de l'imagerie funéraire (Ve-IVe siècle avant J.-C.)

Audrey Gouy

► **To cite this version:**

Audrey Gouy. De Chiusi à la Lucanie. Étude des transferts et variations rituelles à partir de l'imagerie funéraire (Ve-IVe siècle avant J.-C.). *L'archéologie funéraire en Italie du Sud (Fin VIe - début IIIe siècle av. J.-C.)*, Osanna Edizioni (Colonna Archeologia nuova serie), pp.239-253, 2022. hal-03918562

HAL Id: hal-03918562

<https://hal.science/hal-03918562>

Submitted on 24 Aug 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE CHIUSI À LA LUCANIE : TRANSFERTS ET VARIATIONS RITUELLES
 À PARTIR DE L'IMAGE DE L'EXPOSITION FUNÈBRE
 (V^e-III^e SIÈCLE AV. J.-C.).

Audrey Gouy*

Angela Pontrandolfo et Agnès Rouveret ont relevé les rapports qui existaient entre Chiusi et la Campanie¹. Natacha Lubtchansky rappelle le récit de Denys d'Halicarnasse (*Antiquités romaines*, VII, 3-4) qui souligne qu'en 524 av. J.-C. la bataille devant Cumes, qui opposa la cité aux populations étrusques et italiques, avait constitué un moment important dans l'histoire de ces relations². Après cette date, la Valdichiana, et particulièrement Chiusi, aurait été « l'un des foyers générateurs de l'expansion étrusque » vers la Campanie³. Les événements postérieurs, comme la geste de Porsenna et de son fils Arruns, entre 509 et 504 av. J.-C., confirmeraient cette descente vers la Campanie⁴.

Conséquemment, l'étude des fresques funéraires de Paestum par Angela Pontrandolfo et Agnès Rouveret a révélé que certaines étaient « proprie al patrimonio culturale e figurativo di ambito tirrenico⁵ ». Elles pré-

senteraient en particulier des analogies avec les représentations funéraires étrusques, et notamment l'empreinte classique de Tarquinia. Un siècle sépare les représentations étrusques et paestanes. Cependant, il s'agit dans les deux cas d'une iconographie aristocratique et ostentatoire. À Paestum, les tombes peintes sont le fait d'une élite lucanienne qui s'est installée à partir de la fin v^e siècle av. J.-C. dans la cité grecque. L'image va former le maillon d'un système d'autoreprésentation, comme chez les élites étrusques⁶, et pourrait ainsi rappeler les rituels les « plus représentatifs du fonctionnement de l'aristocratie⁷ ».

La mort est l'occasion de réactiver ces rituels au sein d'un groupe aristocratique et d'affirmer la permanence de celui-ci. Ainsi, pour cette thématique consacrée au rituel funéraire en Italie du Sud, c'est l'exposition du mort et les gestes qu'elle fait converger qui sont au cœur de la présente étude. Il s'agit d'étudier les correspondances qu'entretiennent les images funéraires clusiniennes et tarquiniennes avec celles de Paestum, éventuellement les transferts, puis les variations visuelles d'un espace géographique à un autre. Sont mises de côté les considérations stylistiques, et présentées les premières conclusions

* Chercheuse Marie Skłodowska-Curie ; University of Copenhagen / University of Oxford.

¹ Cf. en premier lieu Pontrandolfo / Rouveret 1992, et Rouveret 1988, 287 à propos de la tombe du Plongeur.

² Lubtchansky 2005a, 204.

³ Heurgon 1942, 72 suiv. Cf. aussi Colonna 1980, 43-53.

⁴ Natacha Lubtchansky rappelle les liens historiques entre Chiusi, la Valdichiana et la Campanie : Lubtchansky 2005a, 203-205.

⁵ Pontrandolfo / Rouveret 1992, 452.

⁶ d'Agostino / Cerchiai 1999.

⁷ Hurlet 2012, 162.

d'une étude comparative d'ampleur axée sur l'anthropo-iconologie. Pour cela et à partir de l'étude des scènes de lamentation funèbre autour du mort exposé⁸, ce sont les correspondances et les variations iconographiques entre les tombes paestanes en particulier et les monuments funéraires tyrrhéniens qui doivent permettre l'étude des modalités du rituel funéraire et son utilisation visuelle.

1. Modalités et temporalités du rituel funéraire étrusque à partir des tombes tarquiniennes et des reliefs de Chiusi.

Giovannangelo Camporeale restituait le rituel funéraire étrusque selon un déroulement très proche de ce que nous connaissons pour le rituel funéraire grec⁹. Celui-ci devait ainsi prévoir dès l'origine « l'exposition du défunt dans son cadre domestique (la plupart du temps sous un pavillon dressé à cet effet), la lamentation par les membres de la famille, femmes et hommes, et peut-être aussi par des pleureuses professionnelles, puis le transport, l'inhumation ou l'incinération (qui devait se faire près de la tombe), enfin la déposition du mobilier funéraire, composé des objets chers au défunt et des offrandes des parents. Des cérémonies devaient précéder l'enterrement¹⁰ ». Dans ce cadre, les lamentations funèbres et

⁸ Sur le programme décoratif des tombes paestanes et en particulier leur système, cf. Pontrandolfo / Rouvret 1992, 299-317. Comme résumé dans Warland 1998, 171 : « On peut classer les peintures figuratives en trois systèmes. Dans le premier, seules des offrandes sont représentées, comme si elles étaient suspendues aux parois : l'accent est mis sur le rituel funéraire. Dans le deuxième [...], cette tendance se confirme avec les scènes de concours et cortèges funèbres, et de *prothésis*, mais mise en contraste avec l'évocation des défunts en vie, dans leur rôle social de guerrier ou de maîtresse de maison. Les offrandes sont reléguées au rang de motifs secondaires de remplissage. Le troisième système réélaboré les éléments significatifs du deuxième pour idéaliser le défunt, insistant sur l'allégorie de la victoire sur la mort. Les offrandes, très agrandies, exaltent le statut social élevé du groupe familial. »

⁹ Sur le rituel funéraire grec, cf. par exemple Kurtz / Boardman 1971 ; Morris 1995 ; Morris 1992 ou Vermeule 1979.

¹⁰ Camporeale 1992, 92.

l'exposition du défunt, comme dans le rituel funéraire grec, devaient jouer un rôle notable. Les premiers travaux sur ce point sont ceux de Jean-René Jannot à partir des reliefs de Chiusi en 1984 qui relèvent alors la forme dansée que prennent les lamentations autour du lit funèbre et le programme dont elles semblent avoir fait l'objet. Giovannangelo Camporeale, dans une étude antérieure sur les scènes étrusques d'exposition funèbre, soulignait déjà l'empreinte grecque en axant sur l'apparition du thème en Étrurie¹¹, comme le poursuivront Eliane Brigger et Adalberto Giovannini en 2004¹².

La mise en série des images étrusques accompagnée de leur analyse typologique invite cependant à nuancer la définition et la temporalité proposées jusqu'à aujourd'hui¹³. Nous arrivons en effet à la conclusion (cf. tableau n° 01) que le rituel funéraire devait être dicté par la nécessité, de la part de la famille, de se perpétuer et, dans le cas de la mort d'un membre éminent, de définir un nouveau chef. Dans ce cadre, nous considérons que la préparation du corps devait être effectuée dans l'espace de la ville. De là, le défunt était transporté vers la nécropole. Avait lieu alors l'exposition funèbre sous une structure temporaire¹⁴. Un banquet se déroulait avec les victuilles prises au cours du transport du corps et à l'occasion de chasses-spectacles. Les danses genrées se tenaient par la suite. Ainsi, les filles et jeunes femmes dansaient d'un côté tandis que les garçons et jeunes

¹¹ Camporeale 1959.

¹² Brigger / Giovannini 2004. Alors que ces études sont historiques, Bruno d'Agostino a proposé une lecture sociale des images. Cf. d'Agostino / Cerchiai 1999. Plus récemment, les travaux de Laurel Taylor en 2011 et 2014 ont permis de dresser un premier aperçu de l'ensemble des lamentations étrusques, ceci du VIII^e au V^e siècle av. J.-C., relevant le hiatus visuel entre le VII^e et le VI^e siècle av. J.-C. et l'alternance des acteurs autour du corps mort. Cf. Taylor 2011 et Taylor 2014.

¹³ Cf. notre thèse de doctorat ; A. Gouy, *La danse étrusque (VIII^e-V^e siècle av. J.-C.). Étude anthropo-iconologique des représentations du corps en mouvement dans l'Italie préromaine* (EPHE, Paris et Università Ca' Foscari di Venezia, 2017).

¹⁴ Ce que propose également Jean-René Jannot. Cf. Jannot 1984a, 368-369.

Étapes	Moments	Actions
Étape 1 préliminaire	Lavage du corps	Mort lavé, habillé, parfumé. Actions effectuées dans l'espace de la ville et des vivants
Étape 2	Transport du défunt	Transport du mort vers l'espace de la nécropole (sur un char). Chasse/sacrifice
Étape 3	Exposition du défunt	Mort exposé sur un lit sous une structure temporaire. Banquet. Danses extatiques genrées et lamentations
Étape 4	Dépôt du mort dans la tombe	Mort déposé dans la tombe. Apport d'offrandes. Aménagement de la tombe
Étape 5	Fermeture de la tombe	Tombe obturée. Rites de la porte : lamentations, jeux, danses extatiques mixtes et combats rituels
Étape 6 finale	Retour vers la ville des vivants	Cortège triomphal. Puis banquet (dans la ville ?). Intronisation du nouveau chef de famille

Tableau n° 01 – Le rituel funéraire étrusque.

hommes dansaient d'un autre. Ces activités étaient menées parallèlement aux lamentations pratiquées autour du mort. Ce dernier était enfin déposé dans la tombe. Et c'est alors que se réunissaient jeunes femmes et jeunes hommes dans des danses extatiques mixtes. Ces danses étaient suivies de combats rituels en vue de déterminer, lorsque nécessaire, un nouveau chef. Lorsque ce dernier était déterminé, le retour vers la ville devenait un cortège triomphal, et l'arrivée dans la ville était marquée par l'exécution d'un banquet qui intronisait le nouveau chef.

2. La lamentation funèbre étrusque : gestes et phases.

L'analyse des scènes étrusques d'exposition funèbre permet de relever six types de geste de lamentation¹⁵. Ces scènes d'exposition, accompagnées de lamentations, adoptent un

¹⁵ Type 01 : lever les deux mains de part et d'autre de la tête (ou en avant du visage lorsque le corps est représenté de profil) ; Type 02 : porter les mains sur l'abdomen ; Type 03 : porter les mains sur l'abdomen de manière asymétrique ; Type 04 : porter une main à la tête ; Type 05 : porter les deux mains à la tête ; Type 06 : griffer les joues.

modèle attique mais divergent en de nombreux aspects. Il est à noter le partage égal de la lamentation funèbre entre les personnages féminins et les personnages masculins¹⁶, et la présence de gestes spécifiquement étrusques, tout à fait absents de l'iconographie grecque¹⁷.

¹⁶ La lamentation funèbre en Grèce était exclusivement le fait des personnages féminins. Ces derniers s'affairaient autour du mort en des gestes variés relevés par Marta Pedrina. Cf. Pedrina 1999, qui se concentre sur l'iconographie attique des VI^e et V^e siècles av. J.-C., et plus récemment Pedrina 2017. L'auteure relève de plus la division genrée de l'espace autour du mort lors de l'exposition funèbre. Les personnages féminins gravitent en direction de la tête du défunt puis au plus près de ce dernier. Les personnages masculins s'arrêtent devant les pieds du défunt et effectuent le dernier salut caractéristique : une main est emmitoufflée dans l'himation et la seconde est portée vers l'avant. Dans l'iconographie étrusque, les gestes de lamentation sont effectués à la fois par les femmes et par les hommes. Les gestes en particulier qui consistent à se frapper la tête sont exécutés par tous. Cependant, nous relevons aussi, pour d'autres gestes, une répartition genrée. Ainsi, des gestes précis étaient spécifiquement effectués par les personnages masculins, comme porter une main à la tête et effectuer un geste divers avec la seconde main (se boucher le nez, se frapper la poitrine ou saluer), et d'autres par les personnages féminins, comme se griffer les joues et se frapper la poitrine avec les deux mains.

¹⁷ Les gestes spécifiquement étrusques consistent à se boucher le nez, à alterner régulièrement le geste de lever les deux poings de part et d'autre de la tête et de porter les deux poings sur l'abdomen.

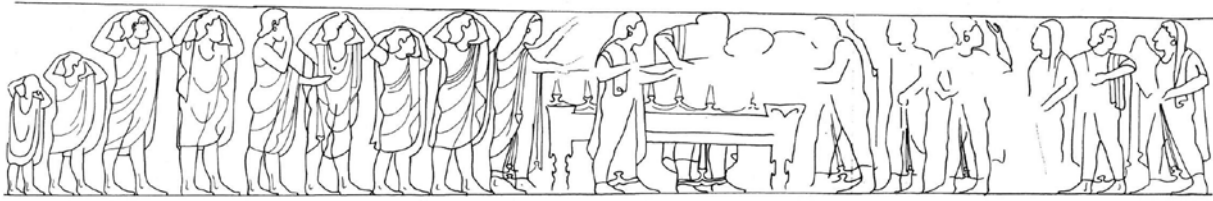


Fig. V.3.1 : Base funéraire en travertin. Provenance : région de Chiusi ou Pérouse. Hauteur : 29 cm. Diamètre : 70 cm. Première moitié du ve siècle av. J.-C. Conservée à Pérouse, musée archéologique (inv. 634). D'après Jannot 1984a, fig. 519.

	Phases préliminaires	Phases finales
Forme	Forme 1 : cortège mesuré et gestes contenus Forme 2 : gestes violents autour du mort (se frapper la poitrine, se tirer les cheveux, se griffer les joues)	Forme 1 (défunt ♀) : apport de parfum. Gestes de lamentation (mains levées, portées à la tête et sur l'abdomen) Forme 2 (défunt ♂) : présence de cavaliers
Œuvres correspondantes	Forme 1 : relief clusinien n° inv. 634 à Pérouse Forme 2 : relief C, I, 6, coll. privée	Forme 1 : relief n° inv. MA 3602 au Louvre Forme 2 : relief n° inv. NI 8414 à Palerme

Tableau n° 02 – Les moments de la lamentation funèbre étrusque d'après les sources iconographiques.

Dans un second temps, la mise en série de ces mêmes scènes d'exposition funèbre permet de relever des récurrences et des différences qui conduisent à repérer des enchaînements, des séries « séquentialisées¹⁸ », et onze phases différentes¹⁹.

Dans l'image, les phases préliminaires du rituel prendraient deux formes (cf. tableau n° 02) : (1) les participants à la lamentation funèbre se déplacent en un cortège mesuré avec des gestes contenus ; (2) les participants sont engagés dans des gestes très violents autour du mort. Dans le premier cas, il est possible de rapprocher une donnée de l'époque romaine, à savoir que « l'ensemble du groupe social [au début de la cérémonie] dit un dernier adieu au disparu lors de l'exposition²⁰ ». Il faudrait alors imaginer les différents personnages défilant lentement autour du défunt afin de le saluer. Le relief clusinien n° inv.

634 conservé à Pérouse (fig. V.3.1) illustrerait ce moment. Devant le lit funèbre, plusieurs personnages masculins défilent d'un pas solennel et mesuré en portant leurs mains à la tête. Des enfants prennent part au cortège, démontrant la participation de l'ensemble de la communauté.

C'est ensuite que la chorégraphie des lamentations prenait place. Les premiers temps étaient particulièrement violents et ostentatoires, comme le chant XVIII de l'*Illiade* le confirme. L'ouverture du rituel dédié à Patrocle est marquée par les gestes d'Achille : il se couvre de poussière, s'effondre au sol, s'arrache les cheveux ou jette un grand cri. Il est suivi par ses servantes qui se frappent la poitrine. Sa mère et les Néréides se joignent aux lamentations en poussant des cris, en pleurant et en se frappant la poitrine. C'est un procédé proche que Nicole Belayche note pour la mort de Constantin²¹.

¹⁸ Durand 1984, 31.

¹⁹ Cf. n. 13.

²⁰ Allara 1995, 70.

²¹ Belayche 2001, 143 : « Dès l'annonce de la mort de Constantin, toute sa garde se met en état de deuil



Fig. V.3.2 : Fragment d'urne en pierre fétide (dénomination Jannot 1984a : C, I, 6). Provenance : région de Chiusi. Hauteur : 15 cm. Largeur : 48 cm. Troisième tiers du VI^e siècle av. J.-C. (Collection privée. D'après Jannot 1984a, fig. 169).

Plusieurs scènes d'exposition funèbre sur les reliefs clusiniens correspondraient à ces lamentations préliminaires violentes. Sur le relief C, I, 6²² conservé dans une collection privée (fig. V.3.2), deux personnages féminins se frappent la poitrine devant les pieds du défunt²³. Sur le côté droit du lit, en arrière-plan, deux personnages masculins se portent les mains à la tête afin de se tirer les cheveux. Derrière la tête du défunt, un personnage féminin se griffe les joues.

Les phases finales de la lamentation, parfaitement repérables, correspondent aux derniers temps de l'exposition du défunt. Nous relevons des variations nettes, selon que le défunt est féminin ou masculin. Lorsque le défunt est féminin, des personnages également féminins s'affairent autour du lit et tiennent des vases à parfum, des alabastres et

rituel. Elle déchire ses vêtements et les jette à terre, elle se frappe la tête et pousse des gémissements mêlés aux lamentations et aux larmes. »

²² Dénomination Jean-René Jannot. Cf. Jannot 1984a, 47, fig. 169.

²³ Nous considérons l'emplacement des personnages autour du lit par rapport à la position du défunt allongé dont la tête est d'ordinaire à droite et les pieds à gauche sur l'image. Ainsi, les personnages dits en face du lit sont en face du mort, et positionnés à gauche sur l'image. Les personnages dits derrière le lit sont derrière la tête du mort, et positionnés à droite sur l'image. Les personnages dits sur le côté droit du lit sont en arrière-plan par rapport à lui. Les personnages dits sur le côté gauche du lit sont au premier-plan par rapport à lui.

des bulles. Ces objets sont manipulés autour et au-dessus du mort tandis que des personnages secondaires lèvent les mains de part et d'autre de leur tête, portent leurs mains à la tête ou se frappent la poitrine autour du lit²⁴. Sur le relief n° inv. MA 3602 conservé à Paris (fig. V.3.3) un personnage féminin est placé devant les pieds du défunt et agite un éventail afin, selon Dominique Frère²⁵, de diffuser le parfum tenu par les deux personnages féminins positionnés de part et d'autre du visage du mort. La temporalité est notée dans l'image. Il s'agirait en effet d'un moment final de l'exposition funèbre car deux des personnages féminins engagés dans la diffusion du parfum tiennent un pan du linceul et le soulèvent en vue de recouvrir définitivement le mort.

Lorsque le défunt est masculin, l'iconographie peut renvoyer à un modèle grec héroïque. Sur le relief n° inv. NI 8414 conservé à Palerme par exemple²⁶, le défunt est accompagné d'armes hoplitiques : des

²⁴ Comme l'illustre le relief n° inv. D 17 conservé à Londres. Cf. Jannot 1984a, 144-146, 322-324, 371-372, fig. 497-501. Pour une première étude de la scène, cf. Gouy 2013.

²⁵ Que nous remercions ici pour nous avoir aidée à formuler cette hypothèse. Sur le parfum, se reporter à ses travaux, et notamment Frère 2011.

²⁶ Jannot 1984a, 15, fig. 80-83.



Fig. V.3.3 : Fragment de base en pierre fétide. Provenance : région de Chiusi. Hauteur : 32 cm. Largeur : 56 cm. Premier tiers du ve siècle av. J.-C. Conservé à Paris, musée du Louvre (inv. MA 3602). (D'après Jannot 1984a, fig. 322).

cnémides et un casque corinthien²⁷. La scène d'exposition funèbre est entourée de quatre cavaliers répartis sur les deux faces adjacentes qui se dirigent vers le lit funèbre. Ils portent une main à la tête tandis que la seconde tient les guides de leur monture. Ces cavaliers apparaissent dans une danse à cheval autour du défunt dont le chant XXIII de l'*Iliade* offre un parallèle intéressant²⁸. Avant de placer le corps de Patrocle sur le bûcher, les compagnons d'Achille poussent trois fois leurs chevaux autour du mort en pleurant avant que le héros n'entame à nouveau les lamentations rituelles. Ces lamentations correspondent ainsi aux moments ultimes du rituel, avant que le corps ne soit brûlé.

3. Le rituel selon Van Gennep : séparation, marginalisation, agrégation.

Depuis 1909, la valeur heuristique du modèle des « rites de passage » élaboré par Arnold Van Gennep n'a pas été remise en cause et le concept demeure toujours opératoire²⁹. À travers le recours à la notion de « liminaire »,

²⁷ L'interprétation, très convaincante, est de Luca Cerchiai. L'auteur pense à un défunt masculin. Cf. d'Agostino / Cerchiai 1999, 127.

²⁸ Sur les cavaliers dans l'Italie préromaine, se reporter par exemple à Adam 1995 et Lubtchansky 2005a.

²⁹ Van Gennep 1909.

Van Gennep a mis en évidence la dimension temporelle des rituels, liée à un état de transition. Cette approche a été développée et revisitée par de nombreux théoriciens. Elle a aussi connu un très grand succès auprès des historiens français qui ont emprunté – et continuent à le faire – le schéma de Van Gennep. Son application dans l'étude de l'Antiquité classique a été marquée par la publication en 2010 des actes du séminaire tenu à Grenoble sur les *Rites de passage de la Grèce d'Homère à notre XXIe siècle*³⁰. Son utilisation pour l'étude des rituels étrusques et plus largement de l'Italie préromaine a été étudiée par Natacha Lubtchansky³¹.

Dans le cadre d'une étude du rituel funéraire en Italie préromaine et de son image, ce sont toutefois les travaux de Van Gennep qui nous sont apparus les plus opératoires. Le rituel funéraire constitue en effet le lieu de la répétition d'actes codifiés qui servent, pour les vivants, à sortir progressivement de la crise engendrée par la perte d'un des leurs et à se séparer de lui en l'agrégant symboliquement et physiquement au monde des morts. Van Gennep a souligné que les rituels visaient la transformation symbolique des individus. Dans un contexte funéraire, ils contribueraient à faire passer le défunt d'un état à un autre, du monde des vivants à celui des morts. Cette transformation s'effectuerait par la succession de trois phases que l'auteur distingue comme (1) la phase de séparation, (2) la phase liminaire et (3) la phase d'agrégation.

4. De la mise en image du rituel funéraire tyrrhénien au prisme des travaux de Van Gennep.

La classification opérée par Van Gennep se fonde sur les actes et la temporalité du rituel funéraire. Les rites à valeur de séparation constitueraient des phases initiales, comme le lavage du corps (cf. tableau n° 03). Les

³⁰ Hameau 2010.

³¹ Lubtchansky 2014b.

Rites préliminaires	Rites liminaires	Rites postliminaires
Lavage du corps mort	Exposition du mort	Fermeture de la tombe
	Transport du mort	Jeux
	Lamentations	
	Dépôt dans la tombe	
	Dépôt du mobilier	

Tableau n° 03 – Temporalité des rites d'après les travaux de Van Gennep.

rites de marge, comme les danses, renverraient à des moments intermédiaires au cours desquels la communauté, qui subit une désorganisation par la survenue d'une mort, tente de se réorganiser. Les phases ultimes du rituel funéraire, comme le banquet ou l'obturation de la tombe, marqueraient l'agrégation du défunt. Cette classification nous paraît fonctionner aussi pour l'imagerie funéraire. Il y aurait alors des images de séparation, des images de marginalisation et des images d'agrégation qui, agencées autour du mort, réactiveraient les différentes étapes du rituel funéraire. La position des scènes sur leur médium, à savoir une tombe tarquinienne ou un relief de Chiusi par exemple, apparaît déterminée par la temporalité rituelle et symbolique à laquelle elles renvoient. Mais elles sont également agencées selon la division symbolique de leur médium.

Mario Torelli a proposé de manière convaincante de voir une orientation et une organisation symboliques de l'espace et des parois dans les tombes tarquiniennes³². La paroi d'entrée marquerait un seuil entre l'espace du mort et celui des vivants. La définition symbolique de cette paroi déterminerait la présence régulière – du moins entre la fin du VI^e et la première moitié du V^e siècle av. J.-C., comme pour la garder, de pugilistes de part et d'autre de la porte, ou de musiciens³³. À l'opposé, la paroi du fond renverrait à l'au-delà,

à l'agrégation définitive du défunt au monde des morts³⁴. Dans ce cadre, les parois latérales constitueraient des espaces intermédiaires, de passage, ce que confirmeraient les scènes qu'elles accueillent. Ces dernières dépeignent d'ordinaire des cortèges ou des danses orientés vers la paroi du fond et semblant s'éloigner de la paroi d'entrée³⁵.

Si les différents espaces des tombes tarquiniennes monumentalisent la transformation physique et symbolique du défunt et y font référence, le choix des scènes figurées devait être effectué par rapport à cette division symbolique de l'espace funéraire. Sélectionner et agencer des phases initiales d'un rituel, peut-être funéraire, sur la paroi d'entrée devait contribuer à renforcer la définition symbolique de cette même paroi. L'image et le médium devaient ainsi s'activer mutuellement³⁶. Nous parlons d'iconographie

³⁴ C'est en ce sens que la scène de banquet, qui apparaît presque systématiquement sur la paroi du fond des tombes tarquiniennes, a été interprétée. Bruno d'Agostino présente ce courant de pensée, en le mettant à distance (l'auteur tend à valoriser une lecture sociale) : « Un'altra interpretazione, che potremmo definire 'magico-rituale', è quella secondo cui le immagini si riferiscono alla vita futura del defunto nell'aldilà : un'aldilà che si vuole simile a questo mondo ». Cf. d'Agostino / Cerchiai 1999, 32. Sur le banquet comme allusion au monde des morts, cf. Roncalli 1997. Pour une synthèse sur l'iconographie funéraire étrusque, cf. Lubchansky 2005a, 172-175 et Lubchansky 2014b.

³⁵ Cette lecture pourrait s'avérer problématique pour l'époque archaïque, et en particulier pour la tombe du Baron par exemple. Cf. par exemple Rouveret 2000. Cependant, l'étude est à reprendre en tenant compte de la dimension historique et de l'évolution chronologique des peintures.

³⁶ Ce qui rejoint les travaux de Tonio Hölscher sur le caractère vivant des images grecques. Cf. Höl-

³² Torelli 1997, 122 et suiv.

³³ Thuillier 1985, 183 et suiv. et en particulier Cerchiai 2003 et Jannot 1984b.

performative. Le but recherché était le même lors de la sélection de phases intermédiaires de rituels pour les parois latérales et de scènes de phases finales pour la paroi du fond³⁷. La position et le contexte des différentes scènes sur leur médium et leur mise en série permettent ainsi d'établir leur position dans le rituel. Ils confirmeraient dans ce cadre la nouvelle temporalité proposée pour le rituel funéraire étrusque. L'image posséderait donc deux dimensions : l'une symbolique, l'autre réaliste, qui se nourriraient mutuellement.

5. *La lamentation lucanienne à partir des tombes de Paestum : les gestes.*

La mise en série des peintures de Paestum permet de relever l'existence de deux types de gestes : de lamentation et d'attention. Les gestes de lamentation visent l'expression, par les membres vivants d'une communauté, de la douleur liée à la perte d'un individu. Les gestes d'attention concernent le soin apporté au corps. La présente étude se concentre sur les gestes de lamentation qui, plus limités qu'en Étrurie tyrrhénienne, sont au nombre de quatre. Le premier geste consiste à lever haut les membres supérieurs et à les tendre, comme l'illustre la tombe Andriuolo 4/1971 (fig. V.3.4). Une main peut éventuellement être portée à la tête³⁸. Le deuxième geste est défini par le port de deux mains à la tête³⁹. Le troisième geste est composé d'une main portée à la tête tandis que la seconde est portée à l'abdomen⁴⁰. Le quatrième consiste à placer

les deux mains sur l'abdomen⁴¹.

Une forte amplitude et un élan important caractérisent le premier geste. Il paraît renvoyer, à partir des conclusions formulées pour l'iconographie tyrrhénienne, aux premiers temps de l'exposition funèbre. Ce geste se rencontre fréquemment en Étrurie et en Grèce. Il présente alors une grande proximité avec le mort. Lorsque l'une des deux mains est portée à la tête, le geste se rapproche grandement des exemples attiques des VI^e, V^e et IV^e siècles av. J.-C., comme relevés par Marta Pedrina⁴². Porter les deux mains à la tête constitue un geste très caractéristique du rituel de la lamentation funèbre et est régulièrement représenté, quelle que soit la zone géographique.

Contrairement à ce que nous notons dans l'iconographie étrusque, les gestes de lamentation dans la peinture lucanienne sont réservés aux personnages féminins. Les quelques personnages masculins présents sont des flûtistes. Il est noté un cas exceptionnel dans la tombe Andriuolo 47⁴³. Si certains personnages masculins exécutent exceptionnellement un geste de lamentation, il s'agit de porter une main à la tête et la seconde à l'abdomen. Cependant, ces personnages masculins sont exclusivement des enfants ou de jeunes adolescents.

Le geste de porter les mains sur l'abdomen et les croiser, comme l'illustre la tombe Andriuolo 58 (fig. V.3.5), est absent de l'iconographie étrusque des VI^e et V^e siècles av. J.-C., comme de l'iconographie grecque. Il faut se tourner vers le VII^e siècle av. J.-C., à Vulci et Chiusi, afin de trouver des éléments de comparaison⁴⁴. Cependant, les mains sur les statues-bustes d'Étrurie sont positionnées côte à côte. C'est à Vetulonia, dans le tumulus de la Pietrera, que nous

scher 2015.

³⁷ Une étude d'ampleur à partir des tombes de Tarquinia est actuellement en cours. Ces « scènes de phases » initiales, intermédiaires et finales peuvent glisser d'une paroi à une autre sans que la portée symbolique du programme iconographique ne soit modifiée. Cf. sur ce point la tombe du Guerrier à Tarquinia datée de la deuxième moitié du V^e siècle av. J.-C. et notre thèse de doctorat (note 13).

³⁸ T. Andriuolo 4/1971 (fig. V.3.4).

³⁹ T. Andriuolo 51 (fig. V.3.6), t. Andriuolo 53 (fig. V.3.7).

⁴⁰ T. Andriuolo 53 (fig. V.3.7), t. Andriuolo 58 (fig. V.3.5).

⁴¹ T. Andriuolo 58 (fig. V.3.5), t. Andriuolo 30, t. Vannullo 1 (fig. V.3.9), t. 2 Sequestro Finanza (fig. V.3.8).

⁴² Pedrina 1999, 82 et suiv.

⁴³ Cf. Pontrandolfo / Rouveret 1992, 123.

⁴⁴ Cf. Hus 1961.



Fig. V.3.4 : Paestum. Nécropole : Andriuolo. Tombe n° 4, 1971. Plaque nord. Hauteur : 96 cm. Largeur : 202 cm. Conservée à Paestum, musée archéologique (inv. 24665). (D'après Pontrandolfo / Rouveret 1992, 196, fig. 2). Voir cahier central.



Fig. V.3.5 : Paestum. Nécropole : Andriuolo. Tombe n° 58, 1969. Plaque nord. Hauteur : 94 cm. Largeur : 227 cm. Conservée à Paestum, musée archéologique (inv. 21596). (D'après Pontrandolfo / Rouveret 1992, 149, fig. 2). Voir cahier central.

notons les éléments de comparaison les plus probants, et en particulier le buste n° inv. 8553 conservé à Florence – l'un des mieux préservés parmi la dizaine de statues de la chambre funéraire⁴⁵.

Malgré les éléments de comparaison disparates géographiquement et chronologique-

ment que nous possédons, la particularité de ce geste est son exécution exclusive par des figures strictement statiques, que ce soit dans la peinture paestane ou à Vetulonia. Dans les tombes paestanes, l'ensemble des autres gestes de lamentation sont exécutés par des personnages qui se déplacent ostensiblement autour du lit funèbre. Dans le tumulus de la Pietrera, la position exacte des différentes

⁴⁵ Hus 1961, 103-106.

figures reste difficile à assurer. D'après Giovanni Colonna et Frederik W. Von Hase, les statues devaient être placées le long des parois du dromos d'accès⁴⁶. Cependant, la majorité aurait été découverte dans la chambre supérieure de la tombe. D'après Alain Hus, à chaque lit auraient correspondu deux statues, une de chaque sexe, comme si elles veillaient le défunt⁴⁷. Ainsi, qu'implique l'absence de mouvement dans la représentation de ce geste ? Dans l'iconographie tyrrhénienne, les individus postés dans les scènes d'exposition ont pour fonction de délimiter l'espace du mort et d'en marquer le seuil⁴⁸. Dans la tombe de la Pietrera, les statues ont été diversement interprétées comme un chœur perpétuel de pleureurs ou des figures d'ancêtres⁴⁹. La présence de ce geste en Étrurie, spécifiquement sur des statues-bustes qui marquent l'espace dédié au défunt et l'agrégation du mort, amène à penser qu'il renvoie à une phase finale du rituel funéraire.

6. *Temporalité lucanienne de l'exposition funèbre.*

Considérer l'ensemble des gestes de lamentation amène à questionner leur enchaînement probable au cours du rituel, ceci à partir de l'imagerie. Dans ce cadre, ils doivent être compris dans un second temps avec les gestes d'attention. Ces derniers sont au nombre de trois, et consistent à : (1) apporter des offrandes et notamment du parfum, (2) apporter des bandelettes et les déposer sur le lit funèbre, et (3) déposer une couronne sur le lit. Nous arrivons à la conclusion que des phases initiales et des phases finales du rituel de la lamentation

funèbre autour du mort ont spécifiquement été sélectionnées.

Dans l'expression de la temporalité du rituel funéraire et dans la sélection de phases initiales ou finales du rituel, l'iconographie paestane apparaît très proche de celle de l'Étrurie tyrrhénienne (cf. tableau n° 04 ci-dessous), et en particulier des reliefs de Chiusi du v^e siècle av. J.-C. Elle présente néanmoins trois caractéristiques grecques très nettes, à savoir (1) la participation exclusive des personnages féminins à la lamentation funèbre, (2) des gestes semblables à ceux de l'iconographie attique comme celui qui consiste à lever et tendre les membres supérieurs au-dessus de la tête et à éventuellement porter une main à la tête, (3) la violence des gestes et la grande expressivité des personnages féminins par les yeux révulsés et la bouche ouverte.

Ainsi, la phase initiale du rituel funéraire lucanien devait prendre deux formes. Dans un premier temps, les participants à l'exposition funèbre se déplaçaient en un cortège mesuré et avec des gestes contenus. Dans un second temps, les participants exécutaient des gestes violents autour du mort. Les tombes Andriuolo 51 (fig. V.3.6) et 53 (fig. V.3.7) présentent des scènes caractéristiques de la première forme de cette phase initiale. Le fronton de la plaque ouest de la tombe Andriuolo 51 (fig. V.3.6) présente un groupe social en mouvement vers le défunt exposé. Dans le fronton est, des personnages féminins sont engagés dans une chorégraphie marquée par l'alternance régulière des deux gestes qui consistent (1) à se frapper la tête et (2) à porter une main à la tête et la seconde à l'abdomen. Cette alternance se poursuit au cours des phases suivantes, comme l'indique la tombe Andriuolo 53 (fig. V.3.7).

La seconde forme de cette phase initiale du rituel funéraire lucanien est illustrée dans les tombes Andriuolo 1971 n° 2 et n° 4 (fig. V.3.4). Sont relevés en effet la grande expressivité des personnages féminins, et la violence, l'amplitude, le caractère ostentatoire des

⁴⁶ Colonna / Von Hase 1986. Cf. aussi Colonna / Di Paolo 1997, 160-161.

⁴⁷ Hus 1961, 103-106. L'hypothèse serait renforcée par la présence de cinq lits funéraires.

⁴⁸ Cf. par exemple le relief n° inv. D 10 conservé au British Museum à Londres : Jannot 1984a, 15-17, fig. 84-87.

⁴⁹ Colonna / Von Hase 1986, 40 et suiv., et Camporeale 1967 ; Colonna / Di Paolo 1997, 160 ; Damgaard-Andersen 1993, 49-59 ; Hus 1961 ; Pincelli 1943.

	Phases préliminaires	Phases finales
Forme	Forme 1 : cortège mesuré et gestes contenus Forme 2 : gestes violents et amples autour du mort (lever haut les mains, se tirer les cheveux)	Gestes d'attention (apport de parfum, de bandelettes, de couronnes) + gestes de lamentation (mains portées sur l'abdomen et croisées)
Œuvres correspondantes	Forme 1 : tombes Andriuolo 51 et 53 Forme 2 : tombes Andriuolo 1971 n° 2 et n° 4	Tombe Andriuolo 58 ; tombe Sequestro Finanza n° 2 ; tombe 1 de Vannullo ; tombe Andriuolo 8.

Tableau n° 04 – Les moments de la lamentation funèbre paestane d'après les sources iconographiques.

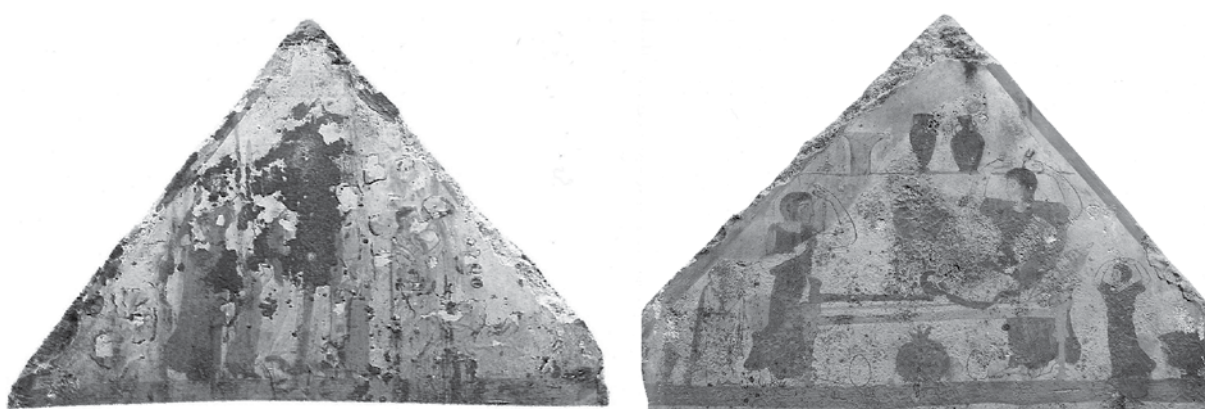


Fig. V.3.6 : Paestum. Nécropole : Andriuolo. Tombe n° 51. Plaques ouest et est. Hauteur : 145, cm. Largeur : 91,5 cm. Conservées à Paestum, musée archéologique (inv. 21664 et 21662). (D'après Pontrandolfo / Rouveret 1992, 132-133, fig. 4-5). Voir cahier central.



Fig. V.3.7 : Paestum. Nécropole : Andriuolo. Tombe n° 53. Plaque nord. Hauteur : 95 cm. Largeur : 209 cm. Conservée à Paestum, musée archéologique (inv. 21551). (D'après Pontrandolfo / Rouveret 1992, 137, fig. 2). Voir cahier central.



Fig. V.3.8 : Paestum. Tombe n° 2 « Sequestro Finanza ». Plaque longue. Hauteur : 84 cm. Largeur : 206 cm. Conservée à Paestum, musée archéologique (sans numéro). (D'après Pontrandolfo / Rouveret 1992, 299, fig. 1). Voir cahier central.

gestes. Les membres supérieurs sont tendus et une main peut tirer les cheveux. L'alternance est différente de celle employée dans l'iconographie clusinienne mais les gestes restent très amples et ostentatoires.

C'est la phase finale du rituel funéraire lucanien qui offre le plus de représentations. Alors que l'image de l'exposition funèbre en Étrurie présente des défunts également féminins ou masculins, l'iconographie paestane de l'exposition funèbre est exclusivement féminine. Ce point a conduit à penser qu'il s'agissait d'une iconographie élaborée spécifiquement pour un défunt de sexe féminin⁵⁰. Le point fondamental de ces scènes finales est l'utilisation, tout à fait semblable aux scènes tyrrhéniennes, du parfum. En ce sens, l'imagerie paestane diverge de l'iconographie grecque dans la mesure où ce moment n'est pas représenté (par conséquent, était-il absent ?), mais où l'application de l'huile parfumée sur la stèle funéraire est privilégiée⁵¹.

Sur la plaque nord de la tombe Andriuolo 53 (fig. V.3.7), l'alternance régulière des gestes de lamentation autour du lit marque une phase intermédiaire du rituel. Cependant, l'apport d'objets de toilette et en par-

ticulier de parfum par un personnage, situé à l'extrême gauche sur l'image, annonce le début de la phase finale de l'exposition. La scène constituerait ainsi un moment transitionnel. La phase finale de l'exposition funèbre comporte les gestes d'attention précédemment relevés et de manière récurrente le geste de porter les deux mains sur l'abdomen. Nous l'avons déjà relevé à partir de la tombe Andriuolo 58 (fig. V.3.5). Dans la tombe Sequestro Finanza n° 2 (fig. V.3.8), qui illustre un moment final de l'exposition, un personnage féminin apporte du parfum à la défunte et le présente au-dessus de son visage. Derrière lui et le long de la défunte, deux personnages féminins sont postés. Leurs mains sont portées à la poitrine. Ce dernier geste se retrouve dans la tombe 1 de Vannullo (fig. V.2.9) et positionné au centre de la scène d'exposition funèbre. Il n'est plus question ici d'apporter du parfum, mais désormais une couronne : un second personnage féminin est ainsi positionné au niveau des pieds du défunt. Il tend vers l'avant et à l'horizontale son membre supérieur droit afin de déposer la couronne sur le corps mort⁵². La scène est accompagnée d'un petit

⁵⁰ Pontrandolfo / Rouveret 1992, 299 et suiv.

⁵¹ Cf. Bodiou / Mehl 2008.

⁵² C'est aussi une couronne que vient déposer un personnage féminin sur la tête de la défunte sur la plaque est de la tombe Andriuolo 58 (fig. V.3.5). Ce per-

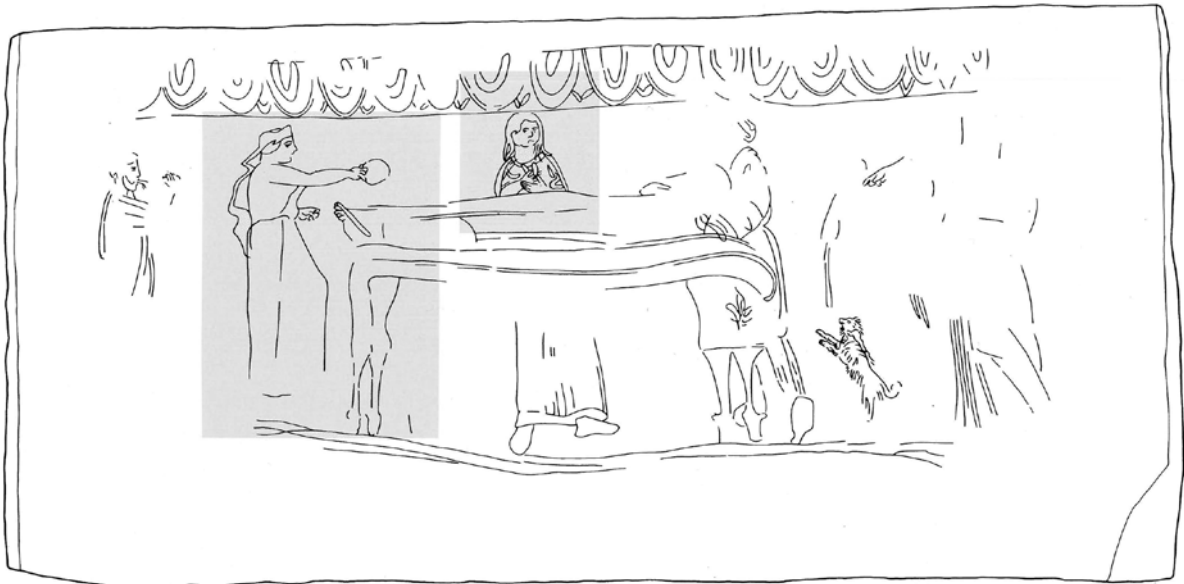


Fig. V.3.9 : Paestum. Nécropole : Vannullo. Tombe n° 1. Plaque nord. Hauteur : 85 cm. Largeur : 177 cm. Conservée à Paestum, musée archéologique (inv. 31695). (D'après Pontrandolfo / Rouveret 1992, 292, fig. 1).



Fig. V.3.10 : Paestum. Nécropole : Andriuolo. Tombe n° 8. Plaque nord (détail). Hauteur : 89 cm. Largeur : 145 cm. Conservée à Paestum, musée archéologique (inv. 21176). (D'après Pontrandolfo / Rouveret 1992, 165, fig. 3). Voir cahier central.

chien qui fait sens dans l'image. Ce dernier est représenté sur ses pattes arrière, essayant de bondir une dernière fois sur le défunt. L'animal confère un caractère pathétique à la scène. Il souligne le caractère inéluctable de la disparition du mort, et ainsi le moment ultime de l'exposition⁵³. Le dépôt de couronnes devait constituer le dernier rituel d'offrandes avant l'ensevelissement du mort. S'y joignait aussi le dépôt de bandelettes, comme l'illustre la plaque nord de la tombe Andriuolo 8 (fig. V.3.10). La phase finale évoquée ici est confirmée par la présence d'un personnage qui porte ses deux mains sur la poitrine et les croise. Les deux objets, couronne et bandelette, devaient contribuer à la consécration et à l'agrégation définitive du défunt au monde des morts.

7. Variations iconographiques de l'exposition funèbre de Chiusi à la Lucanie : des transferts rituels ?

Angela Pontrandolfo et Agnès Rouveret ont relevé l'agencement des images dans les tombes paestanes. Il apparaît aussi que l'étude de cet agencement peut être enrichie des travaux d'Arnold Van Gennep. De Chiusi à la Lucanie, les scènes relevées, de par la sélection rigoureuse opérée par les imagiers de moments donnés, sont agencées selon

sonnage est accompagné de deux autres qui sont postés. L'un a les mains croisées sur la poitrine, le second a une main à la tête et la seconde au niveau de l'abdomen. Ils semblent pleurer de manière exagérée et bruyante (bouche ouverte, yeux révulsés), comme pour augmenter la tension dramatique qu'implique la fin de l'exposition et donc la disparition définitive du défunt.

⁵³ Cet animal présente une attitude très proche et pourrait avoir un sens semblable dans les tombes des Inscriptions (paroi du fond) et du Triclinium (paroi latérale droite) à Tarquinia. Dans la tombe des Inscriptions en particulier, le chien est en tête d'un *komos* et il est arrêté net face à une porte feinte. Il a posé sa patte droite sur le côté droit de la porte et tourne la tête en direction des cômates. Le sens de l'animal dans l'image doit-il être rapproché de celui de la porte ? D'après Jean-René Jannot, cette dernière serait « la limite, la frontière, la marge commune à deux domaines, à deux mondes. » Cf. Jannot 1984b, 273. En posant sa patte sur la porte, le petit chien la matérialise, la rend plus présente et pourrait réaffirmer l'inéluctabilité de la mort.

qu'elles renvoient à des rites de séparation, de marge, ou d'agrégation (cf. tableau n° 05 ci-dessous). Il n'est pas possible d'affirmer avec certitude que tous les rituels représentés étaient véritablement exécutés. En revanche, leur mise en série couplée à l'étude de leur contexte révèle une temporalité qui dans un contexte funéraire devait faire sens.

Comment expliquer la sélection semblable opérée par les imagiers tyrrhéniens et les imagiers paestans, en particulier dans le choix des gestes autour du mort et des phases de l'exposition funèbre ? Comment expliquer de plus que les scènes d'exposition funèbre réapparaissent en Lucanie alors qu'elles ont disparu depuis un siècle en Étrurie tyrrhénienne ? Les programmes iconographiques, nous l'avons dit, sont constitués d'images qui renverraient aux rituels les « plus représentatifs du fonctionnement de l'aristocratie⁵⁴ ». Si la disparition de ces scènes en Étrurie tyrrhénienne peut être liée à l'influence grandissante de Rome et à l'impact éventuel des lois des XII Tables dont la onzième vise à limiter le luxe des funérailles, le développement de telles scènes à Paestum est-il lié à un mouvement inverse auprès des Lucaniens ? Nous pourrions voir en effet, dans la reprise d'une imagerie aristocratique d'origine tyrrhénienne, le reflet d'une volonté politique lucanienne d'ostentation à un moment de l'histoire où, avant les guerres samnites de 273 av. J.-C., les Latins se font de plus en plus présents⁵⁵.

⁵⁴ Hurlet 2012, 162.

⁵⁵ La standardisation puis la disparition des programmes peints funéraires à Paestum correspond d'ailleurs à l'érection d'enceintes fortifiées. Pour une histoire lucanienne, cf. Pontrandolfo 1982.

Image préliminaire (seuil)	Image liminaire (entre-deux)	Image postliminaire (au-delà)
Exposition du défunt	Lamentations	Lamentations
Phase d'échauffement (jeux)	Cortèges	Retour du guerrier
Pugilat	Courses de chars	Victoire aux jeux
Danse armée	Duels / combats armés	Scènes de gynécée
Musiciens	Musiciens	Musiciens
Phases préliminaires de la danse extatique	Phases intermédiaires de la danse extatique	Phases finales de la danse extatique
Chevaux	Chevaux	Banquet
		Accueil
		Unions

Tableau n° 05 – Classement des scènes funéraires étrusques et paestanes d'après les travaux de Van Gennep.