

ETRURIA E ITALIA PREROMANA

STUDI IN ONORE
DI GIOVANNANGELO CAMPOREALE

COMITATO PROMOTORE

LUCIANO AGOSTINIANI · ANGELO BOTTINI · DOMINIQUE BRIQUEL
STEFANO BRUNI · GIOVANNI COLONNA · GIULIANO DE MARINIS
LUIGI DONATI · SYBILLE HAYNES · FABRIZIO SERRA
ANNA MARIA SGUBINI MORETTI · JANOS GYÖRGY SZILÁGYI

A CURA DI
STEFANO BRUNI

· I ·



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE

MMIX

PLANTES ET NATURE DANS LA PEINTURE FUNÉRAIRE ÉTRUSQUE. OBSERVATIONS À PROPOS DE LA TOMBE DE LA CHASSE ET DE LA PÊCHE À TARQUINIA

PAUL FONTAINE

PEU de peintures funéraires étrusques ont suscité une littérature aussi abondante que celles de la Tombe de la Chasse et de la Pêche à Tarquinia.¹ Depuis leur découverte en 1873, elles fascinent autant par les thèmes figurés – à la fois simples et énigmatiques – qui ont donné leur nom à la tombe, que par la qualité de leur style et l'originalité de leur composition. Si la fonction et la signification symbolique des peintures décorant les deux pièces de l'hypogée ont plus particulièrement focalisé les recherches récentes,² ces fresques n'en suscitent pas moins encore et toujours des questions à d'autres niveaux ou à d'autres points de vue.

Comme on le sait, plus que dans tout autre tombeau étrusque, la nature constitue l'élément dominant des frises de la tombe de la Chasse et de la Pêche, à la fois par la place qui lui est réservée et par la surprenante réduction de la taille des personnages représentés. Dans le cadre de cette modeste contribution, nous nous placerons d'abord sur le terrain de la définition des espèces botaniques figurées dans la tombe, touchant ainsi à un domaine qui n'a plus guère été exploré depuis les travaux de Pampanini.³ Plus précisément, nous nous attacherons à l'identification de la principale plante peinte dans la première chambre. En second lieu, nous considérerons la composition et le style des éléments naturels. En nous plaçant cette fois sur le terrain de l'histoire de l'art, nous voudrions prolonger les observations déjà anciennes de P. Romanelli, M. Pallottino et L. Banti,⁴ pour souligner *in fine* les accents «minoens» du célèbre paysage de la seconde chambre de la tombe.

1. LAURIER OU MYRTE ?

La frise peinte de la première chambre recrée un lieu arboré où des cômastes, tous masculins et nus, se livrent à une danse endiablée, en compagnie d'un flûtiste. Les

arbustes, chargés de couronnes, de rubans et d'autres offrandes, scandent à intervalle régulier les parois, figurant une sorte d'enclos autour de l'espace de la pièce. Garnis de feuilles à nervure centrale notée systématiquement et de façon appuyée, ces arbustes au tronc filiforme présentent quasiment la même taille élancée, atteignant presque la hauteur totale de la frise peinte.⁵ Plusieurs d'entre eux portent des baies noires. Sur les parois latérales de la chambre, on observe une alternance de deux types de ramure : l'un, figuré 8 fois, se caractérise par une seule paire de branches opposées près de la cime ; l'autre, représenté 6 fois, se distingue par deux paires de branches opposées, une au premier tiers du tronc et une autre placée, comme dans le premier type, près de la cime (FIG. 1). D'après les relevés anciens,⁶ les deux arbustes situés de part et d'autre du passage de la paroi d'entrée et de celui de la paroi du fond, présentaient également deux paires de branches. Ils prolongeaient ainsi harmonieusement l'alternance notée dans la ramure des arbustes figurés sur les parois latérales.

Selon les auteurs, tous ces arbustes sont indistinctement appelés tantôt lauriers, tantôt myrtes, et la présence d'offrandes suspendues à leurs branches a suggéré de reconnaître dans la première chambre de la tombe la représentation d'un bois sacré dédié tantôt à Apollon, tantôt à Aphrodite... selon que l'on a estimé reconnaître des lauriers ou des myrtes.⁷ En réalité, il s'agit d'identifications conventionnelles, au sens où on n'a pas vraiment pris la peine de les justifier par des arguments tirés des caractéristiques morphologiques des arbustes. À cet égard, P. Romanelli ne cache pas un certain scepticisme. A choisir entre l'olivier, le laurier et le myrte, il considère le myrte comme plus probable «a giudicare dalla forma delle foglie e anche dalle bacche che, attaccate a brevi steli, si alternano con esse in alcuni degli alberelli»; mais il ajoute immédiatement : «non lo

¹ La bibliographie relative à cette tombe, datée des années 520-500, est réunie par E. POULSGAARD MARKUSSEN, *Painted Tombs in Etruria. A Catalogue*, Roma, 1993 («AnRomIstDan», Suppl. xvii), pp. 161-162, et sur le site <http://icar.image-et-religion.org>. Pour une présentation des peintures avec illustrations, on se reportera à : P. ROMANELLI, *Le pitture della Tomba della Caccia e Pesca*, Roma, 1938 («Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia, Tarquinii II»); S. STEINGRÄBER, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano, 1984, pp. 299-300; en dernier lieu, C. WEBER-LEHMANN, *Tomba della Caccia e Pesca* dans *Die Etrusker*. Catalogue de l'exposition de Hambourg, Bucerius Kunst Forum et Museum für Kunst u. Gewerbe, 2004, München, 2004, pp. 136-141 et p. 153. Rappelons ici que la scène de la chasse au lièvre de la 1ère chambre, a fait l'objet d'une étude détaillée de G. CAMPOREALE, *La caccia in Etruria*, Roma, 1984 («Archaeologica», 50), pp. 124-134.

² Voir en particulier A. ROUVERET, *Espace sacré, espace pictural : une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia*, «AION. ArchStorAnt», x, 1988, pp. 203-216; A. -M. ADAM, *Végétation et paysage dans la peinture funéraire étrusque*, «Ktema», 15, 1990, pp. 146-150; A. ROUVERET, *La tombe tarquinienne de la Chasse et de la Pêche. Quelques remarques sur la peinture de paysage à l'époque archaïque*, «Revue Archéologique», 1992-1, pp. 170-171 et N. LUBTCHANSKY, *Le pêcheur et la mêtis. Pêche et statut social en Italie centrale à l'époque archaïque*, «MEFRA-Antiquité», 110-1, 1998, pp. 111-146. Plus généralement, sur la place et la fonction des plantes dans la peinture étrusque : I. ZANONI, *Natur- und Landschaftsdarstellungen in der etruskischen und unteritalischen Wandmalerei*, Bern-Berlin-Frankfurt a. M., 1998 («Europäische Hochschulschriften», Reihe 38, Archäologie, 71).

³ R. PAMPANINI, *Le piante nell'arte decorativa degli Etruschi*, «StEtr»,

4, 1930, pp. 293-320; ID., *Altri soggetti fitomorfi nell'arte decorativa etrusca*, «StEtr», 5, 1931, pp. 415-426. Citée par I. ZANONI, *op. cit.*, p. 28, note 7, la dissertation de M. STANGL, *Die Pflanzendarstellungen in der etruskischen Wandmalerei* (Graz, 1974) est restée inédite et nous n'avons pas eu le loisir de la consulter.

⁴ P. ROMANELLI, *op. cit.*, pp. 15-19; L. BANTI, *Problemi della pittura arcaica etrusca. La tomba dei Tori a Tarquinia*, «StEtr», 24, 1955-1956, pp. 155-161; M. PALLOTTINO, *La peinture étrusque*, Genève-Paris-New York, 1952, p. 52.

⁵ Vu la minceur des troncs et l'absence de tout renflement à leur base, P. ROMANELLI, *op. cit.*, p. 5 rapproche très justement ces arbustes de branches coupées qu'on aurait plantées dans le sol.

⁶ P. ROMANELLI, *op. cit.*, figg. 4-7a; H. BLANCK, C. WEBER-LEHMANN, *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Mainz a. Rhein, 1987, p. 84, fig. 30 (= aquarelles de G. Mariani [1885], également publiées dans C. WEBER-LEHMANN, *Tomba della Caccia e Pesca*, cit. note 1, p. 141; M. MOLTESEN, C. WEBER-LEHMANN, *Etruskische Grabmalerei. Faksimiles und Aquarelle. Dokumentation aus der Ny Carlsberg Glyptotek und dem Schwedischen Institut in Rom*, Mainz a. Rhein, 1992 («ZABERNS BILDBÄNDE ZUR ARCHÄOLOGIE», 7), p. 21, fig. 2.1 (aquarelle de Morani, 1908) et p. 23, fig. 5.2.

⁷ E. SIMON, *Die Tomba dei Tori und der etruskische Apollonkult*, «JDAI», 88, 1973, pp. 28 et 32; F.-H. MASSA-PAIRAULT, *Aspects idéologiques des ludi*, dans *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*. Actes de la table ronde (Rome, 3-4 mai 1991), Rome, 1993 («Collection de l'Ecole française de Rome», 172), pp. 257-258. C. WEBER-LEHMANN, *Tomba della Caccia e Pesca*, cit., p. 136.



FIG. 1. Tombe de la Chasse et de la Pêche, première chambre. Détail de la paroi latérale droite. (D'après P. Romanelli).

si può affermare con assoluta sicurezza, tanto più che la convenzionalità della rappresentazione è forse in queste pitture maggiore che in altre, posteriori».⁸

L'identification de plantes dans une œuvre où la fidélité à la réalité botanique n'est pas le premier souci de l'artiste, requiert évidemment beaucoup de prudence. Il va de soi que l'opération peut aboutir, le cas échéant, à mettre en lumière la liberté ou la fantaisie du décorateur, plutôt qu'à révéler une plante précise. Ainsi, dans cette même première chambre de la tombe qui nous occupe, la scène du «retour de chasse» ornant le tympan de la paroi fond offre un bel exemple de plante issue de l'imagination du peintre. Le palmier qui, par trois fois, apparaît au milieu de la végétation, combine en effet des feuilles en éventail et une hauteur réduite, typiques du palmier nain ou palmier doum (*Chamaerops humilis*), avec deux «fruits» dont l'emplacement et la tige en arceau renvoient aux grappes du haut palmier dattier (*Phoenix dactylifera*).⁹

Revenant aux arbustes rythmant la frise de la pièce, nous croyons qu'il est possible d'affiner les observations et d'apporter de nouveaux éléments de conclusion. En premier lieu, on doit souligner qu'aucun arbuste ne présente des feuilles et des baies alternes, c'est-à-dire isolées à des hauteurs différentes sur la tige. Au contraire, elles sont toujours opposées – ou quasi opposées – et donc figurées par paire, en vis-à-vis à même hauteur. Or la disposition alterne est caractéristique du laurier (Laurier d'Apollon ou *Laurus nobilis*).¹⁰ Considéré sous

l'angle botanique, aucun des arbustes ne peut donc être identifié avec du laurier. Mais, comme on va le voir, cette conclusion ne donne pas pour autant complètement raison aux partisans du myrte.

Un examen attentif de la frise révèle sans doute possible, et en dépit de l'état fragmentaire des peintures, la présence non pas d'une mais bien de deux espèces d'arbustes, dont la distinction recoupe les différences observées au niveau des ramures.¹¹ Ainsi, les dix arbustes pourvus de deux paires de branches se caractérisent en outre par la forme ovoïde-lancéolée de leurs feuilles et sont les seuls à porter des baies (FIG. 2, a). Celles-ci respectent la même disposition opposée que les feuilles et sont rattachées au tronc par un long pédoncule. La disposition des feuilles et des baies, la forme des premières et les longues tiges et la couleur noire des secondes sont autant de traits morphologiques dont la combinaison renvoie sans hésitation possible au myrte (*Myrtus communis*) (FIG. 3).¹² Du point de vue botanique, la représentation de ces dix arbustes n'est pas aléatoire mais répète les mêmes caractéristiques, preuve que, tout en adoptant certaines conventions figuratives dont nous parlerons plus loin, l'artiste s'est appliqué à reproduire un arbre déterminé. Si l'on veut bien admettre cette conclusion, il est tentant de l'appliquer aux autres arbustes, ceux qui ne possèdent qu'une paire de branches. Contrairement à l'opinion courante, nous ne pensons pas qu'il ne faille y voir qu'une variante des arbustes à deux paires de branches (c'est-à-dire des

⁸ P. ROMANELLI, *op. cit.*, p. 5.

⁹ O. POLUNIN, B. EVERARD, *Arbres et arbustes d'Europe*, Neuchâtel-Paris, 2e éd., 1992 («Les guides du naturaliste - Delachaux & Niestlé»), pp. 183-184. Ce caractère hybride du palmier dans la peinture étrusque a déjà été relevé par R. Pampanini (*Le piante nell'arte decorativa*, cit. note 3, p. 308).

¹⁰ O. POLUNIN, B. EVERARD, *op. cit.*, p. 70.

¹¹ D'après I. ZANONI, *op. cit.*, p. 102, note 193, M. Stangl (*Die Pflanzendarstellungen*, cit.) ne mentionne que des arbustes de myrte.

¹² O. POLUNIN, B. EVERARD, *op. cit.*, p. 147.

myrtes), en quelque sorte une forme plus jeune et non encore arrivée à maturité du même arbre. Par comparaison, les feuilles des arbustes à une paire de branches sont en effet sensiblement plus grandes, plus larges aussi, et présentent le plus souvent une terminaison acuminée, c'est-à-dire en apex nettement distinct (FIG. 2, b). La forme des feuilles exclut toute identification avec l'olivier. Un rapprochement avec le cornouiller mâle (*Cornus mas*)¹³ est possible mais l'absence d'autres traits morphologiques, tels que des fleurs ou des fruits, ne permet pas de dépasser le seuil de la simple hypothèse de travail. En conclusion, l'analyse botanique confirme la présence d'arbustes de myrte et autorise à postuler celle d'une autre espèce d'arbuste, qui demeure toutefois malaisée à identifier.

Le myrte, qui n'est pas rare dans la peinture funéraire étrusque, s'intègre bien dans la thématique de la première pièce de la tombe. En tant que plante d'Aphrodite, il participe à l'exaltation des forces vitales que manifestent la danse orgiaque et l'ivresse des cômastes de la frise, ainsi que la présence de satyres sur le fronton de la paroi d'entrée.¹⁴ De même, le myrte peut s'accorder avec l'hypothèse de l'érotisme sous-jacent à la scène du « retour de chasse »¹⁵ et à la figuration de certains objets suspendus aux arbres (e. a. des rubans et des cistes).¹⁶ Comme l'ont souligné A. Rouveret et A.-M. Adam,¹⁷ cette première chambre, à l'instar de la première chambre de la Tombe des Tauraux, associe des éléments végétaux et des personnages en action propres à affirmer la vie et à rassurer contre la mort, voire à rétablir magiquement le contact avec le défunt. En ce sens, le décor de la première pièce semblerait conçu en fonction d'une relation du défunt aux vivants, tandis que celui de la seconde pièce, avec son célèbre paysage marin, le serait plus exclusivement en relation au défunt lui-même. La première pièce constituerait en somme le lieu du rituel, le lieu des derniers échanges entre le défunt et les vivants, avant la seconde pièce, spécifiquement réservée au défunt et où d'ailleurs ont été trouvées dans le sol, à gauche devant la paroi du fond, quatre cavités marquant l'emplacement du lit funéraire.¹⁸

2. COMPOSITION ET STYLE

Quelles que soient les interprétations concrètes ou symboliques que l'on donne du paysage de la seconde chambre et des motifs qui le composent, le décor de cet-



FIG. 2. Idem. Les deux types d'arbuste, détails à même échelle. (D'après P. Romanelli).

te pièce institue un espace tout différent et, peut-on dire même, de conception diamétralement opposée par rapport à celui que définissent les peintures de la première pièce. Ainsi, de l'espace clos, balisé par les arbustes, de la première chambre,¹⁹ en d'autres termes, d'un lieu limité et somme toute cohérent avec l'espace réel, on débouche, en pénétrant dans la chambre funéraire, dans un lieu imaginaire sans limites, spatialement ouvert sur l'infini de la mer et du ciel.²⁰

Nous voudrions ici souligner que cette opposition entre les lieux figurés dans les deux chambres ne se manifeste pas seulement au niveau spatial mais aussi à travers l'organisation et le style des motifs naturels peints. À cet égard, les principes figuratifs ne sont pas identiques d'une pièce à l'autre et ceci ne fait que renforcer le sentiment de passage d'un monde à un autre.

¹³ Id., p. 153.

¹⁴ C. WEBER-LEHMANN, *Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia*, RM, 92, 1985, p. 27 et pl. 11.

¹⁵ L. CERCHIALI, *Sulle Tombe del Tuffatore e della Caccia e della Pesca. Proposta di lettura iconologica*, Dialoghi di archeologia, 3a ser., 5, 1987-2, p. 117.

¹⁶ Ibidem. Voir aussi le miroir de Berlin, Staatl. Mus., Antikensammlung, Fr 32, avec une scène de rencontre (Adonis et Aphrodite?): I. MAYER-PROKOP, *Die gravierten etruskischen Griffspiegel archaischen Stils*, Heidelberg, 1967, pp. 34-35 (S 43), pl. 38; G. ZIMMER, *CSE Bundesrepublik Deutschland*, 4, München, 1995, p. 25 (n. 16), fig. 16 a-b.

¹⁷ A. ROUVERET, *Espace sacré, espace pictural*, cit., pp. 207-209; A.-M. ADAM, *Végétation et paysage*, cit., pp. 147-148.

¹⁸ P. ROMANELLI, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹ A. ROUVERET, *op. cit.*, pp. 204-205 observe que les arbustes paraissent délimiter un espace, en l'occurrence celui de la chambre, d'une manière qui rappelle le *templum* ou espace consacré romain, dont le périmètre pouvait être délimité par une rangée d'arbres. Ils pourraient ainsi exprimer le caractère sacré de la pièce. Dans le même sens: A.-M. ADAM, *op. cit.*, p. 146.

²⁰ Dans un article précurseur (*L'espace dans la peinture funéraire étrusque*, Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. Académie Royale de Belgique, 67, 1985, pp. 142-168), J.-C. Balty note ainsi (p. 157): «... un extraordinaire vol d'oiseaux (...) sur les quatre parois et la continuité de la masse sombre des flots, à la base même des murs, confèrent [au paysage] une unité que l'ampleur de la scène et la taille réduite des personnages agrandissent jusqu'à l'échelle cosmique.»



FIG. 3. Myrte.



FIG. 4. Tombe de la Chasse et de la Pêche, seconde chambre. Détail de la paroi gauche. (D'après S. Steingraber).

Dans la première chambre, tous les éléments naturels – arbres et plantes – sont, comme les personnages, les animaux et les objets, contournés d'une épaisse ligne noire et, le cas échéant, détaillés intérieurement en recourant également à des traits foncés. Le procédé confère à l'ensemble des peintures une grande homogénéité formelle. Par ailleurs, les couleurs utilisées pour les plantes sont, si pas réalistes, du moins naturelles ou conventionnelles: brun-rouge pour les troncs et les branches, vert à azur pour les feuilles. Ces dernières sont partout, sauf à l'extrémité des branches, figurées de

face, comme les feuilles d'un herbier, suivant en cela également une convention courante dans l'art archaïque. Sur la frise, les 7 arbustes que compte de chaque paroi latérale, ne sont pas rigoureusement équidistants mais le quatrième arbuste est néanmoins figuré sur chaque paroi, exactement à même distance de la paroi d'entrée. Les arbustes des parois d'entrée et du fond sont quant à eux centrés dans le champ, de part et d'autre du passage. Par ailleurs nous avons déjà souligné plus haut la stricte alternance des ramures à une et à deux paires de branches, qui, notons-le, se déploient chaque fois symétriquement de part et d'autre du tronc. Ce dernier est tout à fait conventionnel pour l'époque, c'est-à-dire parfaitement raide et filiforme.²¹ Pour envahissante qu'elle soit, la nature se présente en somme sous un jour domestiqué, convenu et rationnel. Sa mise en place et sa peinture se conforment à des principes de symétrie, d'homogénéité et de conventions figuratives. En regard du «bon ordre végétal», le caractère débridé, irrationnel du comportement des cômastes n'en est que plus évident.

S'agissant du paysage de la seconde pièce, l'analyse stylistique de L. Banti²² a déjà bien mis en exergue plusieurs traits qui contrastent formellement avec ce que l'on peut observer dans la première pièce. La composition d'ensemble n'est ni symétrique ni antithétique; le motif principal, en l'occurrence les oiseaux, se déploie de manière toute natu-

relle, c'est-à-dire irrégulièrement, sans crainte de vides et hors de toute contrainte abstraite ou mathématique – tel l'axe central de chaque paroi. Au plan coloristique, et abstraction faite des personnages, on peut parler d'une véritable joie des couleurs, bien éloignée cette fois et de la réalité naturelle et des conventions: teintes unies et éclatantes des oiseaux, îlots rocheux à stratifications multicolores.²³

Deux autres points, passés quelque peu inaperçus jusqu'ici, méritent encore d'être soulignés. La ligne de contour noire, nette et appuyée, omniprésente dans

²¹ Ce n'est qu'à partir du 2^e quart du V^e s. env. qu'apparaissent des représentations d'arbres plus réalistes, avec un tronc épais. Voir p. ex. la Tombe d'Orphée et Eurydice à Chiusi (S. STEINGRÄBER, *op. cit.*, pp. 275-276).

²² L. BANTI, *Problemi della pittura arcaica etrusca*, cit., pp. 155-161.

²³ Un rocher – ou un îlot rocheux – est pareillement figuré dans la Tombe des Taureaux (fronton de la paroi d'entrée) et dans la Tomba della Nave (paroi de gauche) à Tarquinia.

les peintures de la première pièce, est ici concurrencée par une ligne de contour plus claire, de teinte orangée, qui prévaut pour les éléments naturels du cadre marin. Ainsi cette ligne claire court-elle à la surface de la mer, créant une sorte de *sfumato*, comme le notait déjà M. Pallottino.²⁴ Mais c'est elle aussi qui délimite les stratifications des îlots rocheux et cerne le contour de ces derniers, sauf au contact des petits personnages. Cette ligne claire, qui estompe le contour au profit de la couleur, est encore particulièrement bien visible sur l'îlot pointu de la paroi latérale gauche (FIG. 4). Par ailleurs, sur la pente gauche du même îlot se dresse, au-dessus de quelques touffes de végétation rabougries, une fleur figurée de profil et, curieusement, tout en brun. M. Pampanini y reconnaît un iris, identification qui nous paraît la plus plausible.²⁵ Du point de vue esthétique, on est frappé par le sens du mouvement naturel qui émane de cette représentation où les tiges et les fleurs s'incurvent sous l'effet d'une légère brise.

C'est un lieu commun que de rappeler le caractère à ce jour absolument unique, pour les époques archaïque et classique, du paysage marin de la Tombe de la Chasse et de la Pêche. Si, bien plus tôt déjà, l'Égypte et le Proche-Orient ont pratiqué l'art du paysage, ce n'est cependant pas dans ces contrées que l'on trouve les meilleurs précédents formels au paysage de la tombe tarquinienne. Ainsi que l'avait déjà très bien perçu P. Romanelli, c'est du côté de l'Égée du deuxième millénaire qu'il faut se tourner. Les maigres restes de peintures créto-mycéniennes connues à son époque lui avaient déjà permis de reconnaître une ampleur de composition, une spontanéité et une vivacité comparables à ce que montre la peinture tarquinienne; il relevait aussi, plus fondamentalement, la même conception d'un environnement naturel autonome et prépondérant par rapport à l'homme.²⁶ Aujourd'hui, les fresques découvertes sur le site d'Akrotiri à Théra confirment, nous semble-t-il, toute la justesse de cette intuition en permettant de nouveaux rapprochements.²⁷ Ainsi, pour la liberté de la composition et pour la figuration des reliefs par une superposition de couleurs fantaisistes, on peut citer la



Fig. 5. Théra, détail de la Fresque du Printemps. (D'après C. Doumas).

Frise Miniature, fameux paysage de la «West House», représentant diverses contrées, avec des zones côtières, des villes et des flottilles.²⁸ La Fresque du Printemps du complexe Delta offre un intéressant parallèle pour la liberté de vol des oiseaux et pour ses rochers garnis de plants de lys bercés par le vent (FIG. 5).²⁹ Enfin, la

²⁴ M. PALLOTTINO, *op. cit.*, p. 51.

²⁵ R. PAMPANINI, *La piante nell'arte decorativa degli Etruschi*, cit., p. 310 (dessin de la plante passablement inexact, p. 309, fig. 40). La caractéristique principale de l'iris est de posséder trois pétales extérieurs recourbés et trois pétales intérieurs plus courts et dressés. Sur la fresque ne sont visibles que deux pétales extérieurs parce que la fleur est figurée de profil. L'artiste a représenté le moment de la floraison où les pétales extérieurs se sont ouverts et se recourbent tandis que les pétales intérieurs sont encore fermés et dressés vers le ciel. Nous remercions pour ces informations V. Scaillet, auteur d'un mémoire de licence sur les représentations de plantes dans la peinture funéraire étrusque (Louvain-la-Neuve, 1995). Sur les différentes sortes d'iris, voir E. BAYER, K. P. BUTTLER, X. FINKENZELLER, J. GRAU, *Guide de la flore méditerranéenne*, Neuchâtel-Paris, 1990 («Les guides du naturaliste - Delachaux & Niestlé»), pp. 254-255.

²⁶ P. ROMANELLI, *op. cit.*, p. 15. Dans le même sens, L. BANTI, *op. cit.*, p. 157, note 38.

²⁷ Fresques découvertes lors des fouilles de S. Marinatos de 1967 à 1974 et dont une part importante, à présent restaurée, est publiée par C. DOUMAS, *The Wall-painting of Thera*, Athens, 1992. Ces peintures remontent au Cycladique Récent I et sont ainsi datables de la première moitié du 2^e millénaire av. J.-C., avant l'éruption du volcan de Théra. La chronologie absolue de l'éruption demeure tirailée entre la date «traditionnelle» de 1550-1530 et une date haute (vers 1630) défendue par certains. Voir C. DOUMAS, *op. cit.*, pp. 29-31 et J. DRIESSEN, C. F. MACDONALD, *The troubled island. Minoan Crete before and after the Santorin eruption*, Liège-Austin, 1997 («AEGAEUM», 17), pp. 22-23.

²⁸ C. DOUMAS, *op. cit.*, pp. 46-49, 64-65, 71-72, figg. 30-32, 36-37 (chambre 5, zone supérieure).

²⁹ Id., pp. 99-101, figg. 66-68 (rez-de-chaussée, chambre Delta 2).

fresque des Cueilleuses de Safran permet d'observer le traitement différencié de la ligne de contour, selon qu'il s'agit d'un personnage (fine ligne noire) ou d'un relief (ligne d'épaisseur variable, claire ou sombre, à valeur plastique).³⁰ Ajoutons qu'un faisceau de bandes multicolores délimite le bord supérieur ou le bord inférieur de la plupart des peintures d'Akrotiri:³¹ ce motif n'est en soi pas différent de celui qui couronne la frise de tant de tombes étrusques archaïques.

Entre le paysage de la Tombe de la Chasse et de la Pêche et les fresques des maisons de Théra, disparues

quelque mille ans plus tôt dans le cataclysme que l'on sait, on perçoit indiscutablement, au-delà les différences d'époque, de lieu et de contexte de réalisation, des similitudes de conception, de style et de procédés. Simple coïncidence ou résurgence de lointaines traditions méditerranéennes? La seconde hypothèse, qui pose évidemment la question des relais entre l'Égée de l'Âge du Bronze et l'Étrurie de l'époque historique,³² n'est pas à écarter. J. Heurgon l'envisageait déjà à propos des costumes de «théâtre» des danseuses étrusques, qu'il reliait aux atours des princesses minoennes.³³

³⁰ Id., p. 162, fig. 116 (Xeste 3, chambre 3a, mur est).

³¹ Id., p. 21.

³² Le style ionien de certains détails (p. ex. le type physique et le costume des personnages) et les rapprochements que l'on a pu proposer en particulier avec la peinture vasculaire des ateliers des «Petits Maîtres» samiens pourraient suggérer la médiation de modèles grecs-orientaux, héritiers des traditions picturales égéennes et orientales et qui, à la dif-

férence du reste du monde grec, auraient perpétué un genre de peinture paysagiste. En ce sens, M. PALLOTTINO, *op. cit.*, p. 52 et, plus récemment, A. ROUVERET, *La tombe tarquinienne de la Chasse et de la Pêche. Quelques remarques sur la peinture de paysage à l'époque archaïque*, «Revue Archéologique», 1992-1, p. 171.

³³ J. HEURGON, *La vie quotidienne chez les Etrusques*, Paris, 1961, pp. 214-215.