

La peinture étrusque, première peinture de l'Europe ?

Jean-René Jannot

Professeur émérite à l'université de Nantes Membre de l'Istituto di Studi Etruschi ed Italici
(Florence-Rome)

Joyeuses danses de plein air, bateaux et dauphins, athlètes et musiciennes : d'où viennent le charme, la fraîcheur, la vivacité de la peinture étrusque ? S'ils ont emprunté aux Grecs de nombreuses techniques, les artistes étrusques se sont dégagés d'un certain formalisme, pour représenter un monde tout de pittoresque et de spontanéité. Découvrons cet art qui, en l'absence de toute œuvre grecque originale, ouvre sur l'extraordinaire aventure de la peinture européenne.

De Byzance à la Toscane

L'invention des arts plastiques est une aventure spécifique de certaines grandes familles de civilisations. La peinture s'est développée en Égypte au service d'une pensée religieuse d'une extrême complexité et les peintures d'Extrême Orient ne peuvent se dissocier de la méditation poétique et philosophique. En revanche, l'art pictural occidental, avant même qu'Aristote ne définisse sa finalité comme étant l'imitation du réel, puise son inspiration dans l'environnement direct de l'artiste : dans l'observation de l'individu, de ses actes, de son milieu, voire du paysage où il évolue. Or, si l'on excepte l'expérience sans lendemain de la Crète minoenne, qui doit peut-être cette floraison au miracle, lui aussi sans grande postérité, de Tell el Amarna, la peinture méditerranéenne à sa sortie de la protohistoire, en Grèce, ne laissait guère prévoir ce qu'elle allait devenir. Son développement en Grèce propre, centré sur le mythe et l'épopée, son abâtardissement à Rome, sa lente résurrection sous l'Empire ottonien, semblent de peu de conséquence, et c'est de l'imagerie chrétienne qu'émerge ultérieurement un art pictural spécifique de l'Europe occidentale.

Les historiens d'art ont depuis longtemps identifié les débuts de la peinture occidentale dans l'Italie médiévale. Entre 1150 et 1300, les modèles byzantins, largement diffusés de Venise à Palerme, se transfigurent en Toscane, à Florence et plus timidement à Sienne, dans les églises et les couvents des villes qui s'ornent d'un nouveau décor. La *Pantanassa* des icônes byzantines devient la Vierge de Cimabue, les scènes de la vie du Christ se transposent sur *La Maesta* de Duccio, les schémas mystiques de l'iconographie byzantine donnent naissance à ce qui sera la peinture toscane. Les personnages, fixés dans un cadre immuable où le moindre pli de vêtement est codifié, acquièrent une liberté de mouvement toute nouvelle. Les scènes se recomposent, les volumes apparaissent, l'espace mystiquement abstrait de l'icône grecque cherche timidement à se creuser, en un mot la peinture toscane – au sens large, celle de Florence et celle de Sienne – crée ses nouvelles conventions et abandonne l'une après l'autre celles de l'art qui l'a fait naître, celles des icônes et des décors mosaïques ; le patrimoine grec n'est plus en Italie moyenne qu'un héritage dans lequel on puise.

Aux valeurs théologiques et mystiques de l'Église grecque se sont lentement substitués des goûts

en apparence plus séculiers, des tendances spirituelles plus proches du monde, de la nature, de l'homme de la rue, ces valeurs mêmes que développera le courant franciscain. C'est de ce mouvement, de cet héritage transformé que naît toute la peinture européenne.

L'Étrurie, premier témoin de la peinture antique

Est-ce un hasard ? Dix-huit siècles plus tôt c'est dans ce même pays que naissait la peinture étrusque, la première peinture de l'Europe occidentale. La première ? Du moins la seule qui nous reste, car dans le grand naufrage de la Grèce antique, depuis le sac de Corinthe, depuis le zèle des saints briseurs d'images païennes, jusqu'à la domination turque, les œuvres de Briaxis ou d'Apelle ont à jamais disparu, comme celles de Parrhasios ou de Polygnote de Thasos. De ces maîtres dont Plin l'Ancien décrit l'œuvre avec passion, ne subsistent que des copies de copies, des reproductions fades ou banales dont les derniers reflets, dégradés à chaque transposition, ornent les maisons bourgeoises de Pompéi et les villas de Campanie. Quant aux originaux, les tombes de Vergina en Macédoine ne nous en ont jusqu'ici fourni que de très rares exemples dont la valeur plus décorative que représentative ne témoigne pas réellement de la peinture grecque. Lorsqu'on découvrit, voici trente-cinq ans dans la nécropole de Paestum, l'antique Posidonia, une tombe très bien conservée dont les parois de pierre étaient peintes de scènes très vives, on n'hésita pas à parler de « la découverte de la grande peinture grecque », mais ce n'était certainement qu'un assez pâle reflet par un artisan de cimetière d'une production datant de la fin de l'archaïsme et le grand intérêt artistique de la tombe « du plongeur » ne saurait compenser l'absence d'autres exemples...

Il convient donc de revenir en Toscane, en Étrurie, à Chiusi, à Véies, à Caere et surtout à Tarquinia, vers la fin du VI^e siècle avant J.-C. pour rencontrer la peinture de la Méditerranée antique. Dans les tombes, les riches aristocrates de ces cités ont fait représenter les rites funèbres, les banquets organisés pour les défunts, les danses de lamentations, les courses et les jeux gymniques, les compétitions équestres et les tours de bateleurs, les représentations et les danses mimétiques qui prenaient place dans les cérémonies funèbres. Par la suite, au IV^e siècle, on verra apparaître une évocation de l'au-delà ou du moins de ses abords, une représentation de cet itinéraire que le défunt doit parcourir avant de « dîner chez Hadès », nommé en Étrurie Aita.

Fraîcheur et vivacité

Parcourons les images que nous laissent les Étrusques : ici des chevaux lancés au galop se disputent la victoire sur un hippodrome de campagne, là des enfants nus plongent dans une mer où sautent les dauphins, ailleurs, des couples élégants sont étendus au banquet et des danseurs aux gestes raffinés glissent au son de l'aulos et de la cithare dans un jardin peuplé d'oiseaux, plus loin le profil d'une femme mélancolique se découpe comme une médaille de Pisanello tandis qu'une autre femme au regard embué se dissout dans l'inconsistance d'un au-delà incertain. Telles sont les images qui sautent aux yeux lorsque, de tombe en tombe, on parcourt la nécropole de Tarquinia. On retient la joie du mouvement, la vivacité des couleurs, la spontanéité du dessin, on est sensible au charme des divertissements aristocratiques et à la soudaine gravité des derniers siècles. Les thèmes de cette peinture ne sont ni mythologiques ni guerriers, comme semblent l'avoir été les grandes œuvres perdues de la peinture grecque et seules les toutes dernières représentations montrent, comme on le fera à Rome, de fastidieux défilés de magistrats et d'appariteurs. Aussi est-ce leur caractère familier ou intime qui nous touche directement comme le font les scènes de la vie rurale sur les parois des tombes de Saqqara, les fresques de Thera ou certains vases attiques. Ce sont d'abord ces thèmes qui rendent si attrayantes les peintures étrusques.

Mais c'est aussi l'étonnante fraîcheur de leurs coloris qui les fait paraître si proches : le bleu, le vert, tous les rouges et les bruns sombres qui se marient le plus souvent d'une manière presque joyeuse. Enfin, l'évolution des arts occidentaux depuis un siècle, en nous familiarisant avec les couleurs pures, les à-plats, les formes simplifiées et une forme d'expression puisée aux arts dits « primitifs » – que l'intellectuellement correct nomme maintenant premiers – nous ont rendus réceptifs à cette peinture que Winkelmann, suivis par les plus fades académistes, à la fin du XVIII^e siècle, jugeait encore barbare.

Thèmes, modes et influences

Il n'y a pas une peinture, mais des peintures étrusques. Chaque époque adopte un langage, un ton qui lui sont propres, chaque moment assigne à la peinture un rôle différent. Les Étrusques en effet entretiennent de manière presque permanente des relations avec l'ensemble de la Méditerranée et singulièrement avec la Grèce continentale et insulaire, avec la Grèce d'Asie et bien sûr avec celle d'Occident. Aussi les modes, lancées en Asie Mineure ou en Attique, les schémas diffusés à partir des îles égéennes ou plus tard de Tarente se transmettent-ils très vite, quand ce ne sont pas les artistes mêmes qui émigrent et apportent leur savoir faire et leur répertoire.

Les premières productions reprennent les motifs de l'art géométrique occidental, ainsi celui des frises de canards (Tombe *delle anatre*) ; puis, à la fin du VIIe et à l'aube du VIe siècle, les peintres répètent les modèles exotiques d'un répertoire dit orientalisant, venu d'Asie Mineure et souvent transmis par l'intermédiaire d'artisans rhodiens ou corinthiens. Ce ne sont que frises d'animaux réels ou fantastiques, motifs de palmettes, réseau d'entrelacs où l'horreur du vide engendre la profusion des détails. Ces peintures, qui ne sont que des imitations de tentures brodées, semblent n'avoir qu'une fonction décorative.

La véritable naissance de la peinture étrusque se place vers le milieu du VIe siècle, elle se manifeste dans un climat qui est proche de celui de l'archaïsme grec. On fabrique alors à Caere des plaques de terre cuite peintes selon la technique des peintres de vases et qui reprennent la disposition du décor céramique corinthien (Plaques *Boccanera* et *Campana*, vers 580). Il faut imaginer l'intérieur de certains temples et peut-être celui des maisons aristocratiques, couvert de ce type de décor.

Bientôt les tombes de l'aristocratie adoptent la même esthétique, mais les modèles archaïques attiques et insulaires remplacent très vite les schémas corinthiens. Certains artistes sont à la fois des peintres de vases et des décorateurs de tombes. C'est le moment où, pour la décoration des tombes à chambre, se fixe le programme représentatif : les cérémonies funéraires – exposition du défunt, mais surtout banquet funèbre, danses de plein air et jeux athlétiques – se déroulent sur les quatre parois des tombes. Comme sur les vases attiques à figures noires puis à figures rouges, les visages sont toujours de profil et le buste, du moins dans les tombes les plus anciennes, toujours de face. Les personnages sont juxtaposés côte à côte et la profondeur n'est évoquée que par d'infimes détails, comme la superposition des chevaux d'un attelage ou celle des bras des danseurs. La technique grecque des figures claires sur fond sombre fait naître à la tombe des *Biges* un décor sur deux registres semblables à celui de certains vases attiques à figures rouges.

Techniques grecques, scènes étrusques

Toutefois sous cette apparente uniformité, qui semble le résultat des influences attiques, on identifie des personnalités très marquées : ainsi, le peintre de la tombe tarquinienne de *la Chasse et de la Pêche* (vers 515) est sensible au paysage maritime et se plaît à conter l'anecdote avec une verve un peu naïve, celui de la tombe *des Olympiades* (vers 510), plus traditionnel dans la composition, aime à croquer des expressions et à distinguer des physionomies ; de son côté, l'artiste raffiné qui peint entre autres vers 470 la tombe du *Triclinium* et vers la fin de sa carrière la tombe du *Lit funèbre* (vers 450) connaît et pratique avec maestria tous les raffinements du dessin grec contemporain et parvient dans sa dernière œuvre à évoquer un espace immense, en se souvenant peut-être des peintures de Polygnote de Thasos. Il semble, à y regarder de près, que certains artistes connus à Tarquinia aient pu travailler ailleurs, en particulier à Chiusi où une tombe aujourd'hui perdue, celle *della Ciaia*, était peut-être du même peintre que celle du *Triclinium*.

Devant ces chefs-d'œuvre, on ne peut éviter de se demander si ces peintres étaient des artistes locaux ou des grecs immigrés. La peinture étrusque n'est-elle qu'un courant de la peinture grecque ? On a soupçonné la présence d'une main grecque dans l'exécution des peintures de la tombe *des Biges* (490 ?) tant il est clair que le dessin et la composition sont proches de ceux des céramistes attiques les plus raffinés, en particulier Euphronios et Phintias. Mais l'iconographie est

originale, les scènes figurées authentiquement étrusques et le climat humain bien différent de celui de la peinture céramique grecque.

Les productions du premier âge classique n'ont pas, loin s'en faut, l'attrait de celles qui les ont précédées. Le niveau artistique baisse et ceci d'autant plus vite que les relations avec la Grèce propre semblent se disjoindre, au moins sur la côte tyrrhénienne. La production se limite souvent à n'être qu'une exécution répétitive ressassant des schémas attardés, les scènes de banquet et de danses, les musiciens et les boxeurs à leur place invariable de part et d'autre de la porte. On voit se glisser dans l'iconographie désormais figée, des éléments étrangers et nouveaux : à la tombe *della Scrofa nera* (vers 430) une chasse au sanglier qui rappelle les exploits de Thésée a peut-être un sens politique et à celle *della Nave* (vers 410) le défunt fait représenter un de ses cargos, comme le souhaitera plus tard Trimalchion et comme le fera Jacques Cœur. Ainsi le sens même de l'iconographie funéraire se modifie profondément.

L'aube du IV^e siècle consomme cette rupture. En Grèce, à la fin du V^e siècle et à l'aube du IV^e les peintres rompent avec la technique des à-plats, ils pratiquent un modelé sommaire mais efficace, ils ombrent les parties fuyantes et font « tourner » les volumes, ils proposent des raccourcis et les premiers essais de perspective. Cette technique n'est plus transmise par les exportations de céramique, en pleine décadence et ne doit être connue que par des croquis, des « cartons ». Des artistes circulent, venus sans doute d'Italie du Sud ou même de Grèce propre, vendant ici et là leur savoir faire et répétant sur des sarcophages en marbre de Paros les modèles qu'ils colportent. Toute une série de sarcophages appartiennent à cette production : celui *du Prêtre*, celui *des Amazones* (vers 360). Ils témoignent de la pénétration en Étrurie d'un répertoire et d'un style nouveaux, largement dépendants de modèles grecs. Mais on perçoit également dans le choix de cette thématique des arrière-pensées politiques et bientôt religieuses proprement étrusques.

Alors apparaissent des épisodes tirés de *l'Illiade* et de *l'Odyssée*, des mythes, des souvenirs littéraires qui, réutilisés, appartiennent désormais au répertoire funéraire. À Vulci, les peintures de la tombe *François* (vers 340), reprennent un schéma certainement largement répandu en Grèce d'Occident, celui du sacrifice des prisonniers troyens sur le bûcher de Patrocle. Mais on voit se glisser dans la composition grecque d'étranges personnages, l'un est une femme ailée, connue ailleurs sous le nom de *Vanth*, un génie qui aide et conduit les âmes des défunts, l'autre est *Charu*, un horrible personnage aux chairs bleues souvent porteur d'un maillet, le portier de l'au-delà et le guide vers la Cité des morts. Les scènes de carnage qui accompagnent l'illustration du sacrifice des prisonniers troyens, sont elles aussi étroitement dépendantes de modèles grecs, mais l'un des guerriers vainqueurs se nomme *Aule Vipinas* (Vibenna), l'un des vaincus *Cneves Tarchunies* (Tarquin) de Rome tandis que *Macstarna* (Servius Tullius) délivre de ses liens *Caile Vipina* (Vibenna). L'imagerie funéraire est ici devenue une véritable peinture historique qui rappelle les hauts faits des ancêtres du défunt, au moment du renversement des Tarquins à Rome et de l'avènement de Servius Tullius. Les peintures de cette tombe témoignent d'une très vive opposition à l'attitude de Rome et en cette fin du IV^e siècle, se chargent d'un message politique.

Les peintures d'époque hellénistique, c'est-à-dire, celles qui sont postérieures à la fin du IV^e siècle, se rattachent à deux courants majeurs. Dans les cités désormais « alliées » de Rome, les *foederatae*, l'imagerie funéraire se borne souvent à illustrer la carrière du défunt représenté sous les traits d'un magistrat entouré de ses licteurs, de ses musiciens et de ses appariteurs et se dirigeant vers l'au-delà (Tombe *Golini II*, Orvieto, vers 300 ; Tombe *Bruschi*, vers 200).

Mais c'est parfois l'au-delà lui même qui est mis en scène. Le défunt, en compagnie de son épouse (Tombe *Golini I*, Orvieto, vers 320), entouré de ses domestiques, semble survivre dans un monde alangui où apparaissent, comme à la tombe *dell'Orco*, (vers 300) les maîtres du royaume des morts, *Aita* (Hadès) recouvert de la dépouille d'un chien loup et *Phersipnai*, la Perséphone étrusque et les héros de l'épopée ou de la légende, que Virgile peindra dans *l'Énéide*.

Décor, rites et mysticisme

Ces peintures semblent donc, selon les périodes, assurer trois fonctions bien différentes qu'il

convient d'identifier afin d'en mesurer la portée.

Les toutes premières, celles des époques géométrique et orientalisante, sont purement décoratives, reflètent le décor des demeures nobles et témoignent tout au plus du goût fastueux et exotique de l'aristocratie du haut archaïsme. Les références au mythe, présentes sur les vases ou même les bijoux contemporains, ne sont pas décelables dans les peintures qui nous sont parvenues.

En revanche, celles qui, du milieu du VI^e siècle au milieu du Ve suivent les modèles ioniques et attiques en se donnant pour but de représenter les rites, les banquets et les jeux funéraires, atteignent d'emblée une autre fonction, perpétuent les actes rituels et se substituent peut-être à certains d'entre eux. Elles n'ont pas pour but de plaire, ne sont pas destinées à être vues, doivent demeurer dans l'obscurité de la tombe à chambre : ce sont des peintures substitutives et utilitaires, faites pour le mort. De ce fait, elles sont des témoignages capitaux sur les rites et la société et confirment les allusions de nombre de sources écrites. Il convient de les regarder dans cet esprit.

Les peintures tardives évoquent à la fois les conceptions mystiques sur l'au-delà et la fierté de ceux qui ont géré des fonctions publiques. Les idées grecques sur une autre vie semblent se répandre et la première expression picturale étrusque en est peut-être, à la tombe *dei demoni azzuri*, la copie, ou la transposition, de peintures exécutées à Delphes par Polygnote de Thasos. L'imagerie n'est plus utilitaire, on ne figure plus la réalité des rites, mais la spéculation mystique. Le fait est d'autant plus curieux qu'il s'accompagne d'une tendance à transposer dans la tombe le décor des maisons aristocratiques où se développait une iconographie socialement valorisante relatant les hauts faits des membres de la famille et montrant les magistrats dans l'exercice de leurs fonctions.

Du monde des idées au monde réel

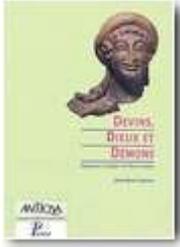
Il faut certes garder présentes à la mémoire ces quelques clés de lecture. Mais cette peinture touche le spectateur, par-delà sa valeur historique. La fraîcheur et l'apparente naïveté des œuvres archaïques enthousiasment les admirateurs de Braque et de Matisse ; mais Michel Ange avait déjà été fasciné par *Aita*, le sombre dieu à la dépouille de loup et Mantegna peut-être, comme Piero della Francesca, avait eu connaissance d'autres images non moins envoûtantes.

Enfin cette peinture est directement issue de la peinture grecque. On a même soutenu, nous l'avons rappelé, avec des arguments de valeur, que certaines tombes avaient été exécutées par des peintres grecs installés en Étrurie. Faudrait-il donc admettre qu'elle n'est qu'une production périphérique de l'art grec ? Devrait-on penser que cet art d'Étrurie n'est qu'une transposition provinciale maladroitement ou banalisée de modèles recopiés pêle-mêle ? Le problème est complexe. Certes tous les modèles figuratifs sont grecs, tous les schémas représentatifs sont issus de ceux que véhicule la céramique corinthienne puis attique, de ceux que popularisent les petits objets venus d'Ionie et de Grèce d'Asie. Mais tous aussi ont subi une mutation. Leur transposition en Étrurie se fait parfois au prix d'une perte de qualité technique, de rigueur d'exécution ou de perfection formelle, mais elle s'accompagne le plus souvent d'une grande spontanéité, d'un souci du réel, d'une volonté de représenter la nature et de caractériser les personnages. Le goût du vrai et du pittoresque, le sens de la nature et du plein air, la proximité des animaux et des plantes, des fleurs et des arbres, le désir de faire figurer l'espace et le ciel, le vol des oiseaux et la vie maritime, tout cela est original. En perdant leur pureté et leur universalisme, les modèles grecs acquièrent en Étrurie cette part un peu triviale mais si rassurante et si proche de l'humanité banale et réelle qui va devenir le fondement de l'art romain. Un glissement se produit entre un modèle grec qui ressortit encore au monde des idées, et une lecture étrusque qui s'attache au réel. C'est en cela que la peinture étrusque, qui ne nous parle plus dans les termes religieux, magiques ou politiques qui furent ceux de sa création, faute de ravir l'esprit par la pureté de ses formes, nous réjouit le cœur par sa spontanéité et sa joie de vivre.

Ce glissement du pensé vers le réel ou vers le senti n'évoque-t-il pas celui auquel nous faisons allusion en commençant et qui conduisit à l'aube du XIII^e siècle l'icône mystique des ascètes byzantins à se transposer en une peinture florentine foyer de l'humanisme renaissant ?

Jean-René Jannot
Décembre 2002
Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



Dieux, démons et devins. Regards sur la religion de l'Etrurie antique
Jean-René Jannot
Picard, Paris, 1998



Etruscan Civilization : A Cultural History
Sybille Haynes
British Museum Press, Londres, 2000



La Peinture étrusque
Massimo Pillottino
Skira, Genève, 1985



Catalogo ragionato della pittura etrusca
Stephan Steingraber
Tokyo, 1984