II

# LES LÉGENDES DIONYSIAQUES EN ÉTRURIE

PAR YVES BOMATI

SOMMAIRE. — *Les Étrusques connaissent Dionysos-Fufluns depuis le VI^e siècle avant J.-C. Ils ont reçu de Grèce et d'Italie du Sud les légendes dionysiaques ainsi que le prouve un important matériel archéologique. Parfois même ils les ont si bien intégrées à leur propre mythologie qu'ils les ont transformées selon une interprétation très étrusque (Thalna et les Enfances de Dionysos par exemple). Cependant on remarque qu'ils ont surtout retenu les légendes chthoniennes, les légendes de survie dans l'au-delà (celles d'Hercule et d'Orphée entre autres), marquant peut-être par ce choix l'intérêt qu'ils portaient aux mystères dionysiaques et à l'initiation bachique, dont certains rites furent dévoilés lors de l'Affaire des Bacchanales à Rome en 186 avant J.-C — rites qui, Tite-Live nous le dit, venaient, justement, d'Étrurie.*

## LES LÉGENDES DIONYSIAQUES EN ÉTRURIE

Parmi les scandales que l'Antiquité a connus, l'Affaire des Bacchanales romaines occupe une place de choix. En effet, Tite-Live, dans un texte assez long[1], nous dévoile certains rituels — jusqu'alors cachés — des mystères dionysiaques. Notre propos n'est pas ici d'analyser le récit livien pour en justifier certains aspects. Nous voudrions simplement, par un regard sur les légendes bachiques connues en Étrurie et illustrées sur les œuvres d'art étrusques, nous demander quel est le choix que les Étrusques ont opéré parmi les multiples légendes bachiques grecques, quel besoin étrusque ce choix traduit et de quelle façon il éclaire le scandale romain des Bacchanales.

* * *

Il est, en effet, étonnant de constater que les Étrusques privilégient certains « moments » de la légende dionysiaque. Pour la clarté de notre exposé, nous étudierons tout d'abord les légendes où Dionysos, le Fufluns étrusque, est l'acteur principal, ensuite celles où

1. Tite-Live, XXXIX, 8 à 19.

il est entouré de son thiase, enfin celles qui sont directement liées aux mystères.

A. — *Les Enfances de Dionysos* : Ce sont, en premier lieu, les « Enfances de Dionysos » que les Étrusques connaissent bien grâce aux céramiques grecques du VI^e^-V^e^ siècle avant J.-C., importées en Étrurie. Une *péliké* retrouvée à Caere et un cratère découvert à Vulci portent tous deux la scène où Hermès remet l'enfant Dionysos à Nysa[2]. Sur le cratère de Vulci figure en plus un Papposilène. Assurément de tels vases ont permis la diffusion du mythe et ont servi de point de départ aux imitations étrusques.

Ainsi, une œnochoé du Musée du Louvre[3], fabriquée à Vulci ou à Chiusi entre 470 et 420, rappelle par son thème le cratère cité plus haut. Un graveur de talent a représenté, sur la panse de l'œnochoé, Nysa assise avec un manteau aux multiples plis, Hermès et l'enfant, Silène enfin qui, à droite, observe la scène. Plus tard au IV^e^ siècle avant J.-C., un *stamnos* falisque d'excellente facture[4] illustre un moment légèrement antérieur de la légende : celui où Zeus remet l'enfant Dionysos à Hermès pour qu'il le porte aux nymphes. L'artiste falisque a ajouté à la scène des ménades, des satyres, un Éros mais aussi Héra, reconnaissable à son sceptre. La présence de la déesse est étonnante. Le peintre méconnut-il les finesses de la légende? Il ne semble pas car il a représenté Héra dans le bas de la scène, comme à l'écart, tournant la tête en signe de désapprobation. Au III^e^ siècle aussi, la légende continue à vivre. L'art du miroir y a souvent recours. A Tarquinia, un couvercle de miroir à reliefs illustre la scène où la nymphe tient l'enfant Dionysos sous les yeux d'Hermès. Une colombe vole au-dessus du groupe ; on aperçoit de plus, dans le champ, un vieil homme qu'il n'est pas possible d'identifier avec précision comme étant Silène[5]. A Vulci, un miroir, sans doute un peu plus ancien, représente Hermès en mouvement, sandales ailées et chlamyde volante, qui s'éloigne en courant après avoir reçu de Zeus l'enfant[6]. Enfin à Préneste, Hermès l'enfant dans les bras, s'éloignant d'une femme, est le sujet d'un miroir.

2. Pour la *péliké*, cf. M. Moretti, *Il Museo di Villa Giulia*, p. 106. Pour le cratère en calice à figures rouges (Musée Grégorien Étrusque, Vatican Inv. 559) : cf. Rayet-Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, p. 223 ; Musée Grégorien II, t. XXVI ; Helbig, *Guide des Musées du Vatican*, n° 103.

3. A. Waiblinger, *Deux vases étrusques...*, Acad. des Inscriptions et Belles Lettres, Paris, 1980, p. 140 sq et fig. 1 et 2.

4. Musée de Villa Giulia, Inv. 2350. M. Moretti, *op. cit.*, p. 182 ; J. Beazley, *Etruscan Vase Painting*, Oxford, 1947, p. 102 (qui en parle d'une façon très floue). Le sujet de ce *stamnos* rappelle une scène du proscenium du théâtre de Dionysos à Athènes.

5. *Annali*, 1884, p. 30-49 ; J. Martha, *L'art étrusque*, p. 545, fig. 373.

6. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, IV, pl. 298.

D'après Moretti, ce serait le messager des dieux qui reprendrait l'enfant à Nysa[7].

Ces illustrations de la légende des Enfances de Dionysos doivent tout à l'iconographie grecque. On ne note nulle part un parti pris étrusque, une *interpretatio*. Cependant un seul épisode — la seconde naissance de Dionysos — échappe sur un point précis à la force de l'influence grecque : lorsque l'enfant, cousu dans la cuisse de Jupiter, vient au monde pour la deuxième fois, c'est une certaine *Thalna* qui le recueille. Qui est donc ce personnage de sève étrusque, aussi mystérieux qu'important? Il apparaît sur deux miroirs inscrits dont la provenance, à ce jour, n'est pas précisée. Sur le premier[8], à gauche se tient *Aplu* avec une branche de laurier. A côté de lui, une femme drapée et parée magnifiquement, un diadème dans les cheveux, se penche vers le petit Dionysos nu qui est au centre de la composition : c'est *Thalna*. Assis devant elle, avec un sceptre surmonté d'un oiseau, *Tinia* la regarde alors qu'elle retire l'enfant de sa cuisse. Enfin, à droite se trouve une divinité féminine ailée du nom de *Mean*, qui, bien qu'ayant l'apparence de l'Ilithyie grecque, n'en remplit pas les fonctions. Dans le rôle de déesse de l'enfantement, c'est bien Thalna que nous trouvons : elle nous étonne à plus d'un titre. En effet sur un très grand nombre de vases grecs — dont le plus ancien est un vase de fabrication corinthienne[9] — c'est Ilithyie ailée, assistée d'Hermès, Thémis et Déméter ou Athéna, qui reçoit l'enfant. Sur notre miroir étrusque, les dieux qui entourent Thalna sont différents. La scène appartient entièrement à la mythologie étrusque. Thalna est-elle l'égale de l'Ilithyie grecque qui préside aux enfantements? Nous ne pouvons l'affirmer car le second miroir — dont nous parlions plus haut — nous laisse perplexe. Il est daté du IVe siècle avant J.-C.[10] et présente trois personnages dans son médaillon. Au centre, *Tinia* tient la foudre. A gauche, un homme, qui s'appuie sur un bâton, est désigné comme *Thalna*. A droite, c'est *Turms* nu avec son pétase et ses sandales ailées. Or la masculinité de Thalna ne fait aucun doute sur ce miroir. Ainsi Thalna, personnage de la mythologie étrusque, est représenté tantôt comme un homme, tantôt comme une femme! Est-ce une erreur du graveur? Est-ce un désir voulu de représenter une divinité de l'enfantement tantôt en homme tantôt en femme? Cette variante étrusque relative à la seconde naissance de Dionysos-Fufluns est, en tout cas, étonnante. Le manque

7. M. Moretti, *op. cit.*, Préneste, p. 312.
8. Ce miroir appartient au Musée de Naples. Cf. Gerhard, *op. cit.*, I, 82 ; A. Pfiffig, *Religio Etrusca*, Graz, 1975, p. 290 et fig. 123.
9. R. Rochette, *Peint. de Pomp.*, p. 73, 76, 77 ; Daremberg-Saglio, *Art. Bacchus*, p. 602.
10. Gerhard, *op. cit.*, I, 75.

de documents sur l'identité de Thalna — et de Mean — est une entrave réelle à la résolution de cette énigme[11].

Ce qui est sûr, c'est que les Étrusques ont intégré surtout cette partie de la légende dionysiaque dans leur propre mythologie. Peut-être ont-ils voulu marquer par là leur profonde connaissance de la nature hermaphrodite de *Fufluns*, le Dithyrambos, né une fois d'une femme *Semla*, une autre fois d'un homme *Tinia*, en dotant Thalna d'une nature ambiguë ! Quoi qu'il en soit, il est intéressant de noter le sort particulier de cette légende de la double naissance, une légende d'espoir qui, en ce IV^e^ siècle étrusque, dévoile nettement les croyances eschatologiques des esprits religieux. Notons enfin que ce mythe des Enfances de Dionysos s'est répandu dès le V^e^ siècle d'abord dans le sud du pays grâce à Préneste puis, au IV^e^ siècle, dans toute l'Étrurie.

B. — *Dionysos, Sémélé et Ariane* : Les légendes relatives aux deux divinités féminines proches de Dionysos répondent au même besoin et eurent la même faveur que les précédentes, chez les Étrusques.

En effet de la légende de Sémélé, la déesse-mère, dont l'origine chthonienne ne fait plus de doute[12], les Étrusques ne retiennent apparemment que trois épisodes : ses amours avec Zeus, son apothéose et sa participation aux *orgia* bachiques.

Du premier épisode, il reste peu de choses : deux dessins gardent le souvenir d'un miroir aujourd'hui disparu[13]. Mais de l'apothéose de Sémélé, la situle du Prince Czartoryski, datée du III^e^ siècle avant J.-C., est une illustration[14]. Cette situle de bronze représente deux scènes organisées autour de la Nymphe de Lerne[15]. La première illustre la légende de Poséidon et d'Amymoné. La seconde, qui nous intéresse ici plus particulièrement, est une scène à cinq personnages. A gauche, Aphrodite, debout, vêtue d'un ample *peplos*, tient un sceptre de la main gauche ; elle regarde à droite l'accueil qu'un Dionysos barbu à la forte corpulence, couronné de lierre et s'appuyant sur un bâton, réserve à Héraclès qui est en face de lui, vêtu de la *léonté* et portant la massue. Les deux personnages se serrent la main. Athéna, plus à droite, regarde la scène ainsi qu'un éphèbe qui tient une bandelette

11. A. Pfiffig, *op. cit.*, p. 209-210, rappelle la famille romaine des Juventii Thalnae : cette « gens » porte le nom de la divinité étrusque Thalna qui dut être une sorte d'Hébé comme le suggère *Juventii*, traduction latine de Thalnae. Il rapproche ces noms du gentilice *Scribonius* qui est la traduction de l'étrusque Ziχu, de Ziχ = écrire.

12. H. Jeanmaire, *Dionysos*, Paris, 1976, p. 343-345 ; Dodds, *Bacchae*, p. 62-63 ; Nilsonn, *The Dionysiac Mysteries*, p. 566.

13. Gerhard, *op. cit.*, I, 81, 1.

14. J. de Witte, *Situla étrusque de bronze*, dans *Gazette archéologique*, 1881-1882, p. 6 sq. et pl. 1 et 2 — Apollodore, II, 1, 4.

15. L'iconographie de cette situle est la seule allusion directe que nous ayons en Étrurie aux Mystères Lerniens.

en forme de couronne et une palme. Cette scène fait clairement allusion à deux légendes bien connues. La première concerne Héraclès et sa victoire sur l'Hydre de Lerne. La seconde rappelle les Mystères Lerniens, célébrés en l'honneur de Déméter mais où une fois par an, durant une nuit, on vénérait Dionysos. Les cérémonies nocturnes des Mystères Lerniens, qu'il n'était pas possible de dévoiler, faisaient en effet état d'une légende où Dionysos se rendait à Lerne pour chercher un chemin par où il pourrait retrouver Sémélé aux Enfers. Un texte de Pausanias (II, 36, 8-8 et II, 37, 1-5) nous renseigne précisément sur cet épisode. L'écrivain rapporte qu'il a vu « le lac Alcyonien par où Dionysos, disent les Argiens, descendit aux Enfers pour en ramener Sémélé, sa mère, route qui lui avait été indiquée par Polymnos ». C'est sur les bords de ce lac que Dionysos accueille Héraclès, car il est honoré en ce lieu, lui qui est descendu aux Enfers avant le fils d'Alcmène. En effet, pour que Sémélé, rivale d'Héra, pût accéder à l'Olympe, il fallait que son fils lui fît dépasser l'épreuve de la mort et qu'il la ramenât de l'Hadès. Sémélé retrouva donc la lumière et Dionysos la conduisit lui-même dans l'Olympe. Sémélé fut appelée alors Thyôné[16]. Cette situle de bronze sous-entend donc une connaissance de l'apothéose de la mère du dieu.

Enfin, le troisième épisode de la légende de Sémélé que les Étrusques ont représenté concerne les rapports qu'elle eut avec son fils. Sémélé fut en effet parfois associée, dans le monde grec, au culte de Dionysos. Euripide le notait dans les *Bacchantes* au vers 998 : « Il (Penthée) vient assister à tes mystères orgiaques et à ceux de ta mère », et dans « les *Phéniciennes* au vers 1755. L'Idylle les *Bacchantes*, attribuée à Théocrite (XXVI, 5 sq), insiste sur un autre point et affirme que, sur les douze autels élevés par Inô, Autonoé et Agavé, neuf reviennent à Dionysos, trois à Sémélé. Cette liaison entre la mère et le fils est connue en Étrurie. Sur un seul miroir daté de la fin du v^e^ siècle ou du début du IV^e^ siècle avant J.-C., elle est clairement illustrée. En effet, le miroir de Vulci[17] est inscrit : *Fufluns* qui enlace *Semla*[18] est au centre du médaillon. Plus sûrement qu'à un rapport incestueux, on peut penser à une hiérogamie qui unit les deux divinités.

Ainsi les trois épisodes du mythe de Sémélé, que les Étrusques ont retenus, touchent à la mort, à la résurrection et aux félicités de l'au-delà. Ce choix, venu surtout de l'Étrurie centrale côtière, ne peut

16. Apollodore, III, 38 ; Diodore, IV, 25 ; H. Jeanmaire, *Dionysos*, p. 343 ; Daremberg-Saglio, *art. Bacchus*, p. 601. Hadès accepta le myrte pour prix du retour à la lumière de Sémélé.

17. Gerhard, *op. cit.*, I, pl. 83 ; J. Beazley, *The world of Etruscan Mirrors*, pl. VI, fig. 7 ; Ducati, *Arte Etrusca*, pl. 211 ; Giglioli, *Arte Etrusca*, pl. 296 ; A. Hus, *Vulci*, p. 150.

18. Nous pouvons remarquer que le nom de Thyôné n'est pas connu des Étrusques et cependant la scène de notre miroir se place après le retour de Sémélé à la lumière. Ce nom faisait de Sémélé le type divin de la Ménade.

étonner. Il met l'accent encore plus sur la fonction chtonienne du dionysisme étrusque.

Le miroir de Vulci, que nous venons de citer et qui est daté au plus tard de 350 avant J.-C., a de grandes similitudes avec un ensemble de céramiques de la fin du IVe siècle. Ainsi deux *kylix* falisques[19], un cratère à figures rouges du « Groupe fluide » d'Aléria[20] présentent un couple enlacé selon les mêmes règles stylistiques[21] qui renvoient, sans doute, aux productions attiques du Peintre d'Iéna de la fin du Ve siècle[22]. Est-ce Sémélé — et non Ariane, comme on l'a écrit — qui serait, sur ces céramiques, la compagne de Dionysos? Nous ne saurions le dire car ces représentations sont muettes. Peut-être au IVe siècle avant J.-C., Sémélé et Ariane sont-elles interchangeables?

Ce serait fort possible du fait que les deux déesses se ressemblent étonnamment. Ainsi un miroir inscrit de Chiusi, daté du troisième quart du IVe siècle avant J.-C., présente côte à côte *Areatha* drapée et *Sémila* mi-nue. *Simé* nu et *Fufluns* nu sont les deux autres personnages du médaillon[23]. Ici, pas d'ambiguïté possible : c'est bien Ariane que Fufluns embrasse sous le regard de Sémélé assise. Mais si nous regardons les deux femmes, nous constatons que leurs cheveux sont coiffés pareillement, qu'elles sont parées de la même façon, qu'elles portent les mêmes colliers et torques autour du cou. De plus, elles semblent avoir le même âge. Leurs légendes respectives expliquent l'apparent paradoxe. Sémélé et Ariane sont toutes deux des divinités voisines, d'origines comparables. Ainsi est-il prouvé que les Étrusques connaissaient deux hiérogamies : celle qui unit *Fufluns* à *Semla* et celle qui unit *Areatha* au dieu.

La légende d'Ariane est d'ailleurs encore plus répandue que celle de Sémélé, parmi les Étrusques. Les Grecs nous ont livré deux versions des faits qui précèdent l'union de la fille de Minos à Dionysos[24]. Si les Modernes ont surtout retenu l'abandon d'Ariane par Thésée, les Anciens, au contraire, privilégièrent la suite du destin d'Ariane. Un texte, sans doute de l'époque de Pisistrate (?) et rattaché à la Nékyia de l'*Odyssée*, évoque :

« ... la fille du scélérat Minos qu'un jour Thésée ramenait de Crète vers les croupes de la sainte Athènes mais il n'en jouit pas, aupara-

19. Giglioli, *op. cit.*, pl. 272, 1 ; Beazley, *Etruscan Vase Painting*, p. 7 et p. 106-107 ; *Notizie degli scavi*, 1912, p. 73-74 et fig. 1.

20. L. Jehasse, in *Et. Corses*, n° 1, 1973, fig. 14 et p. 27 sq.

21. Voir aussi un miroir avec Lasa et un citharède : Ducati, *op. cit.*, fig. 592 ; Gerhard, *op. cit.*, suppl. 31.

22. A. D. Trendall, *V. A. D. V.*, pl. 65, œnochoé Z 113, etc...

23. Gerhard, *op. cit.*, IV, 293. Pour l'inscription, cf. M. Cristofani et M. Martelli, *S. E.*, 1978, p. 119-135.

24. Sur toutes les légendes relatives à Ariane, cf. H. Jeanmaire, *op. cit.*, p. 225 sq. et les notes qui s'y rapportent.

vant Artémis la tua dans l'île de Dia sur dénonciation de Dionysos. »

Seule l'épreuve de la mort permet à Dionysos, génie du monde infernal, d'épouser Ariane : le dieu ne peut en effet s'unir qu'à une immortelle. Une seconde version voulait au contraire que la fille de Minos ne mourût pas mais qu'elle se consumât de chagrin sur l'île de Naxos après l'abandon de Thésée. S'étant endormie sous le poids de la douleur, elle émut Dionysos, qui, avec son thiase, abordait sur l'île. Si cette seconde version séduisit les Étrusques du IIe siècle avant J.-C., c'est surtout la première qui inspira leurs peintres et graveurs dès le Ve siècle avant J.-C.

En effet, dès la deuxième moitié du Ve siècle avant J.-C., un miroir de Préneste[25], conservé au Musée de Bologne illustre la mort d'Ariane. Ce miroir a d'ailleurs une réplique, conservée à Bruxelles. Quatre personnages en ornent le médaillon. Ils sont identifiés grâce à des inscriptions en étrusque[26]. *Artame(s)* au long chiton tient un arc et porte dans ses bras une jeune femme dont la taille est curieusement celle d'une enfant. Ce personnage, dont les cheveux sont retenus par un bandeau, a pour nom *Exia*. Au centre, *Fuflunus*, jeune, sans barbe, couronné, porte le canthare et regarde la scène ainsi que *Menarva* ailée portant le casque et le gorgoneion. Entre les jambes d'Artémis et de Fufluns, on voit une curieuse tête de silène. Sans aucun doute, l'artiste a illustré le passage interpolé de la Nékyia dont nous parlions plus haut. Il faudrait donc en conclure qu'Ariane était appelée *Exia* à Préneste. Mais comme ce nom n'est, à notre connaissance, attesté nulle part ailleurs, il est difficile d'expliquer dans l'état actuel des découvertes, pourquoi Ariane s'appellerait *Exia* à Préneste et surtout pourquoi cette Exia aurait la taille d'une enfant. Bien que ces raisons nous échappent, nous ne pouvons que constater que cette légende très particulière de la mort d'Ariane est illustrée — et donc connue — dès la deuxième moitié du Ve siècle avant J.-C., ce qui en dit long sur la précocité de la pénétration du mythe dionysiaque en Italie centrale.

L'illustration du « réveil d'Ariane » par le Thiase bachique apparaît bien plus tardivement, dans la première moitié du IIe siècle avant J.-C., en Étrurie centrale intérieure et en Ombrie. Sur une urne de Chiusi[27], Ariane nue[28], devant une grotte, repose sur un drapé. Un jeune homme ambigu, Dionysos, le manteau dégrafé, se tient près

25. Gerhard, *op. cit.*, 87 = *C. I.*, I, 43 = *S. E.*, XV, p. 307, 1. Sur la réplique de Bruxelles, cf. Gerhard, *op. cit.*, 305 — G. Colonna, *S. E.*, 43, 1975, p. 216, n° 19.

26. Nous suivons ici la lecture des noms la plus récente, celle de G. Colonna. Sur les autres lectures proposées, voir l'article de G. Colonna.

27. Brunn-Korte, *Rilievi*, III, p. 245 ; F. H. Pairault-Massa, *M. É. F. R. A.*, t. 90, 1978-1, p. 197-234.

28. Sur la nudité d'Ariane, voir Catulle, 64-65.

d'elle. La composition stylistique de cette urne funéraire rappelle irrésistiblement le fronton templaire de Civitalba en Ombrie, daté de 180-150 avant J.-C.[29]. Là aussi, un Dionysos jeune, entouré de satyres, regarde Ariane endormie. Un satyre soulève un voile d'Ariane en présence d'Hyménée, de Silène et de deux Lasas étrusques.

Si les deux versions de la rencontre d'Ariane et de Dionysos ont été ressenties à des époques très différentes en Étrurie, il n'en est pas de même pour l'union mystique des deux divinités dont les représentations envahissent l'art dès le IVe siècle avant J.-C. En effet aussi bien sur les vases[30] que les bronzes[31], Dionysos et Ariane apparaissent ensemble. On les retrouve même sur un tympan de Vulci daté du IIIe siècle avant J.-C.[32], sur la plaque d'un *columen*, daté du IIe-Ier siècle avant J.-C.[33]. Les représentations envahissent toute l'Étrurie et finissent par se fondre dans ce grand mouvement dionysiaque de la *Koiné* hellénistique des IIe-Ier siècles avant J.-C. où s'insèrent des reliefs comme les plaques architectoniques de Caere[34] aux motifs stylistiques aussi italiques qu'étrusques.

Ainsi, en même temps que la figure de Dionysos se répand, celle d'Ariane devient très populaire. Divinité minoenne de la végétation, elle se voit honorée à ce titre en même temps que Dionysos. Elle est la reine, la *maîtresse* du culte bachique. Son nom est connu, bien que différent suivant les régions : elle s'appelle *Aratha* à Bolsena[35], *Aréatha* à Chiusi[36], *Vésuna* à Orvieto[37], qui rappelle le couple *Pomono-Vésona* que l'on trouve sur les tables eugubines. Enfin, elle se nomme *Exia* à Préneste. A propos de ces différents noms, on pourrait peut-être avancer que, de même qu'il y a en Grèce, une Koré/Perséphone avec un nom pour la vivante au soleil et un nom pour la souveraine des morts, de même il a pu exister dans certaines parties de l'Étrurie une Aratha ou Areatha devenant Exia ou Vesuna dans un contexte chthonien. Les Étrusques ont privilégié dans sa légende des « moments »

29. M. Cristofani, *Arte degli Etruschi*, p. 190 ; A. Bruhl, *Liber Pater*, p. 76 ; A. Andrèn, *Architectural Terracottas*, pl. 98-99-100, etc. La position d'Ariane endormie rappelle une coupe grecque du Foundry Painter trouvée et conservée à Tarquinia (Musée national, RC 5291).

30. Par exemple, œnochoé du Musée du Louvre, CP 1187=K 457 (Peintre Cérétain de Villa Giulia) ; stamnos falisque du Musée de Villa Giulia, 1755 (Peintre de Villa Giulia) ; Giglioli, *Arte Etrusca*, p. 274, 5 ; cratère en cloche du Musée arch. d'Aléria, n° 70/185 (Atelier du groupe fluide d'Aléria) = L. Jehasse, *La céramique étrusque d'Aléria*, dans *Ét. Corses*, n° 1, 1973, p. 27 sq. et fig. 14), etc...

31. Par exemple, miroir clusien du British Museum : Gerhard, *op. cit.*, IV, 299 ; Ciste du Walters Art Gallery 54155 de Baltimore = T. B. L. Webster, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, Londres, 1978, p. 131 ; miroir prénestin des Musées royaux de Bruxelles, R 1261 = Gerhard, *op. cit.*, pl. 307, etc...

32. Ferraguti, *S. E.*, X, 1936, p. 55-59 ; A. Hus, *Vulci étrusque et romaine*, Paris, 1971, p. 137.

33. A. Hus, *op. cit.*, p. 137 ; A. Andrèn, *op. cit.*, III : 4, Ph. 79 : 275.

34. A. Andrèn, *op. cit.*, V : 1 et pl. 21 : 60...

35. Miroir de Bolsena : Gerhard, *op. cit.*, V, pl. 88, 2.

36. Miroir de Chiusi : Gerhard, *op. cit.*, IV, 299.

37. Miroir d'Orvieto : Gerhard, *op. cit.*, V, 35 ; Devoto, *Nomi di divinita*, *S. E.*, VI, 1932.

porteurs d'espoir : après la mort ou le sommeil, c'est la renaissance et la joie dans un monde d'initiation.

Car les choix étrusques sont cohérents. Les légendes d'Ariane sont apparentées à celles de Sémélé. En effet, Sémélé et Ariane sont des divinités liées à la terre, à la végétation. Elles ressemblent en cela au couple éleusinien Déméter-Koré. De plus, elles ont toutes deux connu la mort, l'une foudroyée par Zeus, l'autre tuée par Artémis. Toutes deux sont revenues de la mort grâce à Dionysos. Toutes deux ont eu leur apothéose dans l'Olympe et dans le ciel[38]. Toutes deux sont jeunes. Aussi peut-on se demander s'il n'y avait pas, du fait de toutes ces superpositions de mythes, de toutes ces transpositions chez les Étrusques, l'idée d'une triade qui réunirait Fufluns-Aréatha-Sémila[39] tout comme il y a à Rome la triade Liber-Libera-Cérès[40].

Enfin, nous pourrions remarquer que là encore c'est surtout l'Étrurie du Sud et tardivement l'Étrurie centrale intérieure, qui connaissent et divulguent les mythes relatifs à Ariane, Dionysos et Sémélé.

C. — *Fufluns et les Pirates tyrrhéniens* : C'est encore Caere, en Étrurie méridionale, qui nous offre la seule attestation étrusque d'une légende dionysiaque peu répandue, même dans l'iconographie grecque[41], sur un plat du groupe Génucilia[42], daté du IVe siècle avant J.-C. et trouvé dans un « puits » de la Régia au Forum romain : l'épisode de Fufluns et des pirates tyrrhéniens.

La littérature nous renseigne sur le mythe[43], et particulièrement l'hymne à Dionysos, daté par J. Humbert de la fin du Ve siècle avant J.-C. Le jeune dieu, prisonnier des pirates tyrrhéniens qui ignorent son identité, accomplit des prodiges : des vrilles s'enroulent autour du mât du navire, le dieu se transforme en un lion puis en une « ourse à la nuque hérissée ». Les marins terrifiés se précipitent dans la mer où ils sont changés en dauphins.

C'est précisément le moment de la transformation des pirates qui a retenu l'attention de l'artiste étrusque. En effet, isolé du groupe

38. Le lieu dionysiaque, par excellence, n'est pas l'Olympe mais l'Empyrée où s'ébattent le thiase idéal, les Victoires et les Amours ailés.

39. Comme sur le miroir clusien cité (Gerhard, *op. cit.*, IV, 299).

40. Sémélé est en effet très proche de Gê et de Déméter.

41. Une coupe à figures noires du VIe siècle avant J.-C. (Munich, Antikensammlungen, Inv. nº 2044) exécutée par Exékuias illustre ce sujet. Cf. Jeanmaire, *op. cit.*, p. 49. L'œuvre est datée vers 530 avant J.-C. Cf. Boardman, *The Athenian Black-Figure vases*, fig. 104-3. C'est le sujet également de la frise du monument choragique de Lysicrate à Athènes (cf. Daremberg-Saglio, *Art. Bacchus*, p. 611, fig. 688).

42. M. del Chiaro, *Etruscan vase Painting at Caere*, p. 65-66 et fig. 5. Cette céramique par son style s'apparente plus aux vases italo-géométriques des VIIIe-VIIe siècles avant J.-C. qu'aux productions de la fin du IVe siècle avant J.-C.

43. Euripide, *Le Cyclope*, v. 11-14 ; Ovide, *Métamorphoses*, III, v. 597-686, *Hymne à Dionysos*, v. 1-59 ; Nonnus, *Dionys.*, XLV, 105 sq. ; Apollodore, III, 5, 3 ; Hyg., *Fab.*, 134 ; Servius, *ad. Aen.*, 1, 67.

des marins, Fufluns tient à bout de bras un dauphin qui s'apprête à plonger dans l'eau. Quatre autres matelots attendent le même sort. Au-dessus du groupe, une vigne s'enroule au mât. Cette scène est très voisine de celle que nous lisons sur la coupe grecque d'Exékuias, trouvée à Vulci. Dionysos y est couché, appuyé sur le coude. Sept dauphins entourent le bateau. Vignes et grappes de raisin s'accrochent au mât et occupent un espace fort important : le tiers supérieur de l'intérieur de la coupe. Hormis Dionysos, on ne voit aucun être humain. Le plat étrusque, lui, illustre un moment *antérieur* de l'épisode : celui de la transformation des pirates en dauphins. On reconnaît bien là cet amour du mouvement et du passage que l'on retrouve par exemple dans la Tombe de la Chasse et de la Pêche[44]. Le peintre étrusque n'a donc pas copié un original grec. Il semble connaître la légende et illustrer une conception chthonienne du dionysisme étrusque. Fufluns y apparaît de plus en plus comme le dieu des « passages » donc symboliquement des métamorphoses. Les dauphins eux-mêmes sont des symboles funéraires de passage. Bien que nous n'ayons qu'une attestation de cette légende, nous ne pouvons occulter le sens qui découle de ce plat cérétain dans la mesure où il confirme ce que les premières légendes étudiées nous faisaient sentir : le passage vers l'ailleurs semble être la préoccupation majeure qui poussa les Étrusques vers Dionysos-Fufluns.

D. — *Dionysos, Jason et Médée : La légende des Argonautes.* Un autre épisode très particulier d'une légende rare où Dionysos a sa place se voit attesté une fois, en Étrurie. Il s'agit d'un moment de l'expédition des Argonautes conduite par Jason au pays de Médée[45]. Un miroir de Bolsena, daté de la fin du IV^e^ siècle — début du III^e^ siècle avant J.-C., représente, dans son médaillon, Dionysos, jeune et nu, qui porte le thyrse et qui se précipite en avant[46] ; Jason nu, assis par terre, le retient en lui embrassant le genou gauche. La scène a lieu en plein air, en face d'un temple, près de la statue d'Éros. Ariane et Castor en sont les témoins. Ce miroir ne laisse subsister aucun doute sur l'identité des personnages : des inscriptions en langue étrusque nomment *Fufluns*, *Eiasun*, *Castur*, *Aratha* et *Aminth*[47]. Cette légende

44. Les peintures de la Tombe de la Chasse et de la Pêche, si elles représentent sans le moindre doute une chasse et une pêche, portent peut-être aussi l'image d'un plongeon rituel, bien que l'idée d'une skiagraphie ait été avancée par M^me^ Rouveret. En effet, une frise de dauphins, de couronnes et d'arbres funéraires et la présence en fronton des cratères bachiques du symposium, nous orienteraient vers cette explication.

45. Certes l'expédition des Argonautes est illustrée en Étrurie : sur la ciste Ficoroni, par exemple. Bien qu'on note la présence d'un satyre, le dieu lui-même n'est pas directement concerné par la représentation.

46. Beazley, *Etruscan Mirrors*, p. 16 et pl. 21 — Dracontius, 10, 180, pour la légende.

47. Eiasun, pour désigner Jason, rappelle évidemment le nom du héros en Grec. On ne peut en dire autant d'Aminth, nom d'Éros, attesté ici seulement et dont l'origine nous échappe.

resterait pour nous dénuée de sens si, curieusement, un auteur chrétien du v^e^ siècle après J.-C., Dracontius, ne l'avait rapportée. Jason, sur le point d'être sacrifié sur l'autel de Diane, invoque Amor. Celui-ci écoute sa prière et fait en sorte que Médée tombe amoureuse de Jason et le délivre. C'est alors qu'intervient Dionysos. Il persuade le père de Médée de marier les deux jeunes gens. Certes, le récit de Dracontius et notre miroir présentent des différences notoires. C'est Jason lui-même qui implore Dionysos sous le regard d'Éros. Mais il ne semble pas que l'on puisse douter que le fondement du récit et l'inspiration du graveur ne dérivent d'un original commun.

Aussi, notre étonnement est grand. Le texte de Dracontius ne s'éclaire, à notre connaissance, que grâce à notre miroir étrusque qui lui est antérieur de plus de huit siècles ! Nul doute que l'artiste bolsénien connaissait une légende fort peu répandue, ce qui tendrait à prouver encore mieux que le mythe dionysiaque — du moins pour l'Étrurie du Sud — était beaucoup plus connu dans ses détails qu'on a voulu le dire. De plus, Dionysos y apparaît encore comme le dieu sauveur.

* * *

Dans toutes les légendes que nous avons mentionnées, Dionysos-Fufluns était l'acteur principal, le centre d'intérêt de chaque scène ; son thiase n'était pas directement concerné. Or, celui-ci joue un rôle important dans l'un des aspects les plus connus du mythe : le châtiment de Penthée. Euripide fit de la légende béotienne la plus belle de ses tragédies, *Les Bacchantes*. Il y dévoila les rites sauvages du *Diasparagmos*.

E. — *Le Diasparagmos :* On se souvient que Penthée, juché sur un sapin est découvert par les Ménades en délire qui déracinent l'arbre et déchirent de leurs propres mains les membres de l'impie. Ce démembrement, que Dionysos lui-même subit de la part des Titans, c'est le *diasparagmos*[48]. A ce rite cruel s'ajoute parfois la consommation de la chair crue et du sang : c'est l'*omophagia*. Ces pratiques du premier dionysisme subsistèrent-elles autrement que symboliquement dans l'histoire du culte? Hispala Fescenia, lors du scandale des Bacchanales romaines en 186 l'affirme : quiconque se refuse aux pratiques dionysiaques est « immolé telle une victime »[49].

48. Sur le démembrement de Dionysos, voir Jeanmaire, *op. cit.*, p. 383 sq. Le *diasparagmos* tient autant du rite que de la légende dionysiaque. La légende d'Orphée, étudiée plus loin, se termine par le *diasparagmos* du héros thrace. La pratique de l'ômophagie appartient également au rituel orphique.

49. Tite-Live, XXXIX, 13, emploie *discrepere* équivalent de *sparassein*.

En Étrurie, les témoignages que l'archéologie nous offre sur ce sujet important sont rares, comme si les artistes évitaient de le représenter. Quelques indices cependant peuvent orienter notre réflexion.

Le *Diasparagmos* est le sujet d'une œnochoé cérétaine du dernier quart du IVe siècle avant J.-C., attribuée au Peintre cérétain de Volterra[50]. En effet, sur la panse du vase, une Ménade en mouvement tient dans la main gauche un cuissot de « chevreuil » dont un sabot est visible[51] et, dans la main droite, un couteau qu'elle élève en avant. Cette œnochoé peut être rapprochée d'un vase de Castro, sans doute d'Étrurie méridionale, où le peintre a représenté une Ménade en course, la tête renversée sous l'emprise de l'extase, tenant dans une main un couteau et dans l'autre une tête de cerf[52]. Ces deux vases sont fort intéressants. Ils présentent tous deux un membre d'animal dépecé grâce à un couteau. On peut retrouver ce couteau rituel sur d'autres œuvres étrusques[53]. La pratique barbare du dépècement de la victime à mains nues semble abandonnée.

A ces quelques indices s'en ajoute un dernier qui concerne plus spécifiquement la légende relatée par Euripide : le *diasparagmos* humain. Une *kylix* du Cabinet des Médailles, attribuée au Peintre des Settecamini et datée des environs de 390 avant notre ère[54], présente à l'extérieur une ménade qui brandit une jambe humaine et une autre ménade qui brandit un bras humain. Beazley rejette l'hypothèse d'une scène d'ômophagie qu'avait proposée Lenormant et voit plutôt, dans la représentation, des épisodes de la mort de Penthée, suivant en cela Panolfa[55]. Nous sommes plutôt de l'avis de Beazley car l'intérieur de la coupe représente une scène des *Crétois* d'Euripide. Il semble logique que l'artiste suive pour l'extérieur de la même coupe un autre codex d'Euripide. De toute façon, l'allusion aux Ménades ayant déchiré Penthée, qu'elle provienne de la pièce grecque ou de la légende qui a inspiré la pièce, est flagrante.

Les Étrusques paraissent donc ne pas laisser de côté le rite cruel du *diasparagmos*. Ils le représentent peu mais le connaissent bien.

50. M. del Chiaro, *op. cit.*, pl. 30 ; A. Stenico, *Finarte 5* (Auction Catalogue) March 1963, n° 130, p. 68 ; *S. E.*, XXXVIII, 1970, p. 93, n° 4 et pl. VII d.

51. L'interprétation de M. del Chiaro qui voit dans le cuissot un « thyrse mal peint » ne tient pas.

52. *La Città Etrusca e l'Italica Preromana*, Bologne, 1970, tav. 26 a.

53. Par exemple plaques de bronze de Bomarzo (Musée du Vatican) = M. F. Briguet, *M. É. F. R. A.*, 84, 1972, 2, p. 875 (Ve siècle avant J.-C.) ; statuette de bronze (Musée de Munich) = A. Hus, *Les bronzes étrusques*, p. III et pl. 48 (fin du IVe siècle avant J.-C.) ; stamnos de Tarquinia (Musée de Tarquinia, RC 2263) = G. Pianu, *Materiali del Museo Archeologico nazionale di Tarquinia*, Rome, 1980, pl. XXIX, 31 a-b-c, p. 51-52 (fin du IVe siècle — Peintre « delle Spalline »).

54. Beazley, *Etruscan Vase Painting*, p. 54, 4 et pl. 10 (3.5).

55. Euripide, *Bacch.*, V, 1134 sq. « C'était à la fois toutes sortes de cris ; lui gémissait avec ce qui lui restait de souffle ; les autres poussaient des hurlements. L'une emportait un bras, une autre un pied avec la chaussure. »

Quant à l'*omophagia*, nous ne pouvons pas nous prononcer n'ayant aucun indice de sa pratique en Étrurie. A notre avis cependant, ce rite cruel remonterait à un moment très primitif du dionysisme et il ne nous étonnerait pas qu'il ait disparu au v^e^-IV^e^ siècle avant J.-C. en Étrurie. Sans doute est-ce une expérience par les textes plutôt que par la pratique que les Étrusques ont eue de ces deux moments des rites dionysiaques, *diasparagmos* et *omophagia*, inscrits au centre de la légende dionysiaque[56].

* * *

Dionysos-Fufluns et son thiase sont représentés aussi en Étrurie comme participant à la légende d'autres dieux ou héros. Ils forment un cortège brillant, bruyant et accompagnent Héphaïstos et Héraclès, dans l'Olympe.

F. — *Héphaïstos et le Thiase bachique :* Héphaïstos est le demi-frère de Dionysos. Fâché contre sa mère Héra, il ne voulait plus réapparaître au milieu des dieux. Dionysos, l'enivrant, parvient à le jucher sur une mule et à le ramener sur l'Olympe. Les Étrusques ont connu cette légende d'espoir sans doute par les vases grecs d'importation comme le vase François retrouvé à Chiusi. Un autre vase grec retrouvé à Caere et daté des VI^e^-v^e^ siècles avant J.-C. illustre la légende[57]. Les peintres étrusques, pour leur part, la représentent aussi dès le v^e^ siècle avant J.-C. Un cratère en calice de Vulci[58] présente sur un des côtés de sa panse Dionysos et des satyres et, sur l'autre côté, Héphaïstos et des satyres. L'allusion au mythe est claire. Plus tard, au IV^e^ siècle avant J.-C., à Vulci encore, une *kylix* à figures rouges, conservée au Cabinet des Médailles[59] représente, sur son extérieur, Héphaïstos ramené dans l'Olympe par Dionysos et son thiase au milieu de danses frénétiques. Enfin, il faut citer la célèbre situle de Bolsena qui, au III^e^ siècle avant J.-C., reprend le même sujet[60]. Sur cette situle de bronze, un Dionysos ivre, suivi d'Ariane et soutenu par deux satyres, accompagne Héphaïstos assis sur son mulet et aidé par deux autres satyres. D'autres satyres, jeunes et vieux, des ménades, une biche apparaissent sur cette œuvre qui fait partie des bronzes dits *'suthina*, c'est-à-dire à usage funéraire. Enfin, un miroir de provenance indéterminée réunit Héphaïstos et Dionysos qui s'embrassent[61].

56. Euripide, *Bacch.*, 1105, 1168 ; Théocrite, *Idylle*, 26.
57. M. Moretti, *Il Museo Nationale di Villa Giulia*, Braccio 14, p. 99.
58. Beazley, *op. cit.*, p. 29.
59. S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, p. 141.
60. W. Amelung, *Führer durch die antiken in Florence*, n° 220, fig. 42 ; R. Bloch, *Volsinies étrusque et romaine*, p. 89 sq. ; Milani, *Il r. museo archeol. di Firenze*, tav. 24, p. 130, Inv. 70472, etc...
61. Dorow, *Voyage*, pl. XV ; Dar.-Sagl., *Art. Bacchus*, p. 610.

De ce fait, cette légende fort répandue chez les Grecs l'est aussi chez les Étrusques. Vulci semble en avoir eu une connaissance précoce. La représentation de ce thème a subsisté durant toute l'époque hellénistique. Notons enfin que là aussi le foyer qui divulgue cette légende grecque en Étrurie se situe au sud du pays, comme pour presque tous les autres épisodes déjà évoqués.

G. — *Héraclès (Herclé) et le thiase dionysiaque :* Parallèlement à cette légende relative à Héphaïstos, il convient de citer celle qui a trait à l'apothéose d'Héraclès dans l'Olympe[62]. Le thème est, en effet, fort connu dans l'antiquité et nous ne sommes guère surpris de trouver le héros entouré de divinités telles Poséidon, Arès, Athéna, Héra et Zeus sur une hydrie de la fin du VI^e^ siècle avant J.-C., attribuée au Peintre de Micali et sans doute fabriquée à Vulci[63]. Dionysos qui n'apparaît pas sur l'hydrie est cependant au cœur de la légende d'Héraclès.

Si Dionysos n'est que spectateur sur le cratère falisque de Nazzano[64] où Héraclès enfant égorge les serpents qu'Héra lui envoie pour sa perte, sa légende recouvre très fréquemment celle du héros qui, plus âgé, peut parfois être considéré comme inclus dans le thiase bachique. A Orvieto, par exemple, *Herclé* apparaît sur un miroir de la fin du IV^e^ siècle avant J.-C.[65] aux côtés de *Svutaf*, avec le couple divin *Fufluns-Vesuna*. Il retrouve le dieu au marais de Lerne sur la situle Czartoryski déjà évoquée[66] : il vient tuer l'hydre, ce qui constitue le second de ses travaux.

Une autre légende propre à Héraclès situe bien notre héros dans une atmosphère bachique. Héra, nous l'avons dit, est hostile à Héraclès car il est le fils d'Alcmène. Cependant sur deux bronzes étrusques Héra et Héraclès sont représentés ensemble. Sur le premier, un trépied du Musée grégorien étrusque, daté de la fin du VI^e^ siècle avant J.-C. et produit à Vulci[67], W. Helbig a cru reconnaître parmi les groupes du sommet des tiges, Hercule et Junon. Les autres groupes sont formés, sans aucune contestation, de deux animaux ou de deux silènes ivres L'anneau de ce trépied est décoré de trois silènes couchés. Si l'identification de W. Helbig est bonne, le couple *Héra-Héraclès* apparaît donc en contexte dionysiaque. L'étude du second bronze aboutit aux

62. *Odyssée*, II, 602.
63. *Catalogue Prima Italia*, n° 92 p. 156 sq. (avec toute la bibliographie).
64. Cratère du British Museum, F 47 e = Beazley, *op. cit.*, p. 92, 1 et pl. 22, 1 et 21, 3.
65. Gerhard-Körte, *op. cit.*, V, 35 ; A. Brubl, *Liber Pater*, p. 73 sq. ; Devoto, *Nomi di divinita, S. E.*, VI, 1932 ; Cristofani-Martelli, *S. E.*, 1978, n° 9, p. 119 à 135 ; A. Pfiffig, *Religio Etrusca*, p. 290.
66. J. de Witte, *Situla étrusque*, dans *Gazette arch.*, 1881-1882, p. 6 sq. et pl. 1 et 2.
67. W. Helbig, *Guide dans les Musées d'arch. de Rome*, n° 150.

mêmes conclusions. Il s'agit d'un miroir de Volterra[68] daté des environs de 300 avant J.-C. Dans l'exergue supérieur, un silène couché tient une phiale. Dans l'exergue inférieur, un Éros accroupi, une *bulla* au cou, tient dans chaque main un objet de forme ovoïde. La scène principale est fort intéressante. Héra, assise sur un trône, tend de la main gauche le sein à Héraclès lequel est barbu, vêtu de la *léonté*. Quelques divinités assistent à la scène : Aphrodite, Apollon. Zeus, qui tient un long sceptre, est aussi présent : il montre une tablette sur laquelle est gravée l'inscription suivante : « *Eca sren tva ichnac Hercle Unial clan thra scc* ». Deux autres miroirs étrusques des IVe et IIIe siècles avant J.-C. illustrent cette légende[69]. A la différence de notre miroir volterran, Herclé y est représenté plus jeune et sans barbe. Il convient cependant de noter que les Étrusques ont interprété le mythe grec car c'est un Héraclès enfant qui est allaité par Héra chez les Grecs. Mais les Étrusques rejoignent les Grecs sur la finalité de la légende selon laquelle l'allaitement par Héra est le seul moyen pour un héros de parvenir à l'Olympe, pour un enfant de Zeus de devenir immortel. Herclé, par ce rituel, devient fils d'Uni. Or, ce rite, cette accession à l'Olympe et à l'immortalité se font dans une ambiance de bonheur dionysiaque. En effet, comme le remarque fort bien P. Sestieri, le silène de l'exergue supérieur ne boit pas dans une phiale mais il regarde le fond de celle-ci qui est évidemment métallique comme sa forme et ses bosses sur le côté l'indiquent. Il se sert du vase comme d'un miroir concave pour une catoptromancie qui rappelle étonnamment la scène de la Villa Item à Pompéi. Ce faisant, il pratique un des rites les plus importants du rituel orphique et de l'initiation dionysiaque. De plus, l'Éros qui se trouve en-dessous de la scène principale joue avec des boules ou tient des œufs, ce qui renforce cette atmosphère dionysiaque et orphique dans laquelle baigne l'action de notre médaillon. Plus que du bonheur dionysiaque, ces œuvres sont l'illustration de l'accès au salut divin, qui ouvre le domaine du bonheur[70].

Les légendes d'Héraclès et de Dionysos ont de nombreux points communs : Héraclès, tout comme Dionysos, fut détesté d'Héra ; tout comme le dieu, il revint des Enfers. Grâce à Dionysos, il connut l'immor-

68. Gerhard, *op. cit.*, V, 60 ; *Catalogue Prima Italia*, n° 120, p. 190 ; A. Hus, *Les bronzes étrusques*, p. 134-135 et pl. 166 ; A. Pfiffig, *op. cit.*, p. 345 ; M. Pallottino, *The Etruscans*, n° 36, p. 282 ; J. D. Beazley, *The Etruscan Mirrors*, p. 14 et fig. 19 ; M. Cristofani, *L'Arte degli Etruschi*, n° 144 et p. 167 ; P. C. Sestieri, *S. E.*, XIII, p. 252, fig. 1.

69. Un miroir est de Bologne (Gerhard, *op. cit.*, pl. 126), l'autre de Berlin (Körte, *op. cit.*, pl. 59). On peut les trouver aussi dans *S. E.*, XIX, 1946-1947, p. 57 sq. 122 et *S. E.*, XX, 1948-1949, p. 76 sq. Voir aussi le vase italiote du British Museum, F 107, où Héraclès est représenté petit enfant.

70. J. Bayet, *Hercule funéraire*, p. 273-274 : « Pour les Étrusques, victoire, accession à l'Olympe et bonheur dionysiaque se confondaient, comme le prouve un miroir où l'on voit, au milieu de symboles bachiques, Hercule assis dans le giron de Junon qui l'allaite, en présence de Jupiter, Minerve, Turan et Mean, tenant prêts les rameaux de la victoire. »

talité. Car c'est Dionysos qui préside ici aussi à un « passage » : de la mort vers la vie, par le triomphe sur les forces maléfiques et jusqu'à l'apothéose. L'initiation, orphique ou dionysiaque, est la seule garantie de ce salut divin. Nous ne pouvons alors plus nous étonner de la diffusion de la légende d'Héraclès à Faléries, Vulci, Orvieto et Volterra, de son interprétation étrusque, pas plus que nous ne pouvons être surpris du fait qu'Herclé figure sur le foie de Plaisance à côté de Fufluns et de Catha et qu'il soit entré de plain-pied dans le panthéon étrusque [71].

* * *

La plupart des légendes bachiques que les Étrusques ont retenues sont des légendes d'espoir, de survie dans l'au-delà grâce au passeur qu'est Fufluns. Cette conception très chthonienne du dionysisme étrusque nous amène à nous demander si les Étrusques avaient connaissance des mystères antiques. Nous avons déjà évoqué ceux de Lerne à propos des légendes de Sémélé et d'Héraclès. L'étude de quelques urnes et céramiques nous conduit à présent à rappeler les Mystères d'Éleusis et les Mystères Orphiques.

H. — *Dionysos et Éleusis :* Le démembrement de Dionysos Zagreus et son retour à la vie font du dieu un symbole de résurrection pour les initiés qui croient en lui. Les Mystères d'Éleusis, consacrés à Déméter et Koré, font une large place à Dionysos, invoqué sous le nom de Iacchos, qui, d'Athènes, conduisait les mystes vers la Grande Déesse de la Terre, dispensatrice du blé. Le dieu était ainsi associé aux perspectives heureuses qui s'ouvraient dans l'au-delà [72].

Les Étrusques connurent-ils les Mystères d'Eleusis ou les légendes relatives à ces mystères? C'est fort probable. Quelques urnes volterranes du III^e^-II^e^ siècle avant J.-C. illustrent le rapt de Perséphone par Hadès. Si certaines, comme l'urne 379, ne présentent rien de proprement dionysiaque, en revanche, l'urne 400 mérite un regard attentif. Sur un char attelé de quatre chevaux, Pluton entraîne Perséphone. Deux êtres assistent à la scène. Le premier, à droite, est nu, ailé, et a un serpent autour du bras gauche. Ses oreilles sont siléniques. Tout comme le second qui est sous le char mais dont le corps est anguiforme. Ainsi, le type des démons de cette urne est un type silénique qui rappelle les Charuns siléniques d'Étrurie centrale côtière du IV^e^ siècle

71. P. Mingazzini, *Le rappresentazione vascolari del mito dell' apoteosi di Herakles*, Mem. Linc., série 6, vol. 1 (1925), p. 470-473 et 489.

72. Jeanmaire, *op. cit.*, p. 402 sq. ; Sophocle, *Antigone*, 1115 ; Aristophane, *Les grenouilles*, v. 316 sq. ; Euripide, *Ion.*, 1074.

avant J.-C. L'urne est ainsi teintée de dionysisme. Peut-être faut-il voir aussi, dans la frise du bas de l'urne, composée d'une alternance de fleurs et de têtes de taureaux une allusion au Dionysos chthonien. D'autant plus que le côté droit de l'urne représente la défunte, la tête recouverte d'un voile. Cette urne est hélas tardive : c'est la seule qu'il nous semble utile de considérer à propos de cette légende du rapt de Perséphone. Plus intéressant, car plus ancien, est le témoignage que nous offre un cratère de Fabrica di Roma de la fin du IVe siècle avant J.-C.[73]. Au milieu de satyres nus et barbus qui dansent, le corps paré de deux fils perlés qui se croisent, Koré nue, dont la chevelure retombe sur les épaules, surgit de terre, les deux bras levés. Au-dessus d'elle, une colonne peinte en blanc est une allusion à Dionysos qui, à Thèbes par exemple, était honoré sous la forme primitive d'une colonne[74]. La panse de ce cratère en calice est également décorée de rubans, tympanon, motifs végétaux, petit animal qui s'intercalent entre les personnages. Le satyre qui est à la gauche de Koré pose ses pieds sur des rochers. Cette scène situe Koré dans un cadre bachique très caractérisé et est une allusion directe aux rites éleusiniens.

Certes, ces mystères nous sont restés, dans le détail, inconnus mais il est sûr que la légende de Koré et de Déméter y était évoquée et que Dionysos y était célébré fréquemment. Les Étrusques ne l'ignorent pas, bien qu'ils représentent peu le mythe. Mais peut-être avons nous une allusion indirecte de plus aux rites éleusiniens dans les différents noms d'Ariane qui se nomme Exia à Préneste et Vesuna à Orvieto, comme nous l'avons vu. Les preuves nous manquent cependant pour l'affirmer avec force.

I. — *Dionysos et Orphée :* Si Dionysos est lié à Koré-Perséphone dans les Mystères d'Éleusis, il l'est aussi dans les Mystères Orphiques. C'est Dionysos Zagreus que les disciples d'Orphée honorent. Par sa naissance, le dieu touche aux puissances infernales et à l'outre-tombe[75]. Les disciples d'Orphée, tout comme les initiés d'Éleusis, l'avaient choisi pour sa puissance qui le faisait ressembler à Hadès. D'ailleurs, chose remarquable, dès le IVe siècle avant J.-C., Orphée passait pour le fondateur de tous les mystères[76]. Instigateur des orgies bachiques, il en est aussi le réformateur[77]. La figure d'Orphée a donc une importance extrême. L'initié orphique trouvera grâce devant Koré-Perséphone et Dionysos-Hadès.

73. M. Moretti, *op. cit.*, Faléries, vitr. 3, p. 115.

74. Il existe un Dionysos Perikionios, « à l'entour de la colonne ». Voir Jeanmaire, *op. cit.*, p. 340, et O. Kern, *Rel. Gr.*, p. 4.

75. H. Jeanmaire, *op. cit.*, p. 402.

76. Démosthène, *In Aristag.*, I, p. 772 ; Pausanias, I, 37, 4.

77. Euripide, *Hippol.*, 953 ; Servius, *Ad Aen.*, VI, 646.

L'orphisme fut sans doute diffusé en Étrurie dès le VI^e siècle avant J.-C.[78]. Nous en avons reconnu une trace possible au IV^e siècle avant J.-C. sur le miroir de l'allaitement d'Héra. Or, alors que le personnage de Dionysos est souvent représenté en Étrurie, celui d'Orphée n'apparaît que très rarement et encore seulement sur des vases. Sa légende semble moins répandue que la doctrine orphique. Du héros thrace, compagnon des Argonautes, époux d'Euridyce, les Étrusques ne retiennent que le voyage aux Enfers et la Mort.

Polygnote, dans la fresque qu'il exécuta pour la Lesché de Delphes, avait représenté le citharède dans le bois de Perséphone. A l'instar de Polygnote, les artistes grecs ont montré Orphée aux Enfers. Une seule attestation de cette légende en Étrurie nous est fournie par un *stamnos* falisque à figures rouges du IV^e siècle avant J.-C.[79]. La représentation qui figure sur la face noble du vase est étonnante. Au centre, un personnage nu est assis sur une étoffe et joue de la lyre. Son apparence est ambiguë. En effet, il est paré comme une femme le serait. Sa poitrine, cependant, est masculine. C'est Orphée qui pratique son art sans se soucier des deux démons qui l'entourent. Celui de droite est barbu. Ses oreilles sont animales et dans ses cheveux, deux serpents se rejoignent : c'est une représentation d'un Charun silénique dont le nez crochu fait penser à Tuchulcha. Il est vêtu d'un *chiton* décoré de petites étoiles. Sur l'épaule, il porte un long manteau. Il brandit un serpent qui s'enroule autour de son bras droit. Le personnage de gauche lui ressemble, C'est une femme moins terrifiante, aux oreilles de forme humaine. De ses deux bras, elle brandit deux serpents. La scène se passe aux Enfers. Orphée tranche par son calme. Il n'a pas peur des puissances infernales car il les charme par sa mélodie. Quant aux deux démons, il est intéressant de noter que l'un est féminin et l'autre masculin et qu'ils encadrent un être androgyne. Le Charun féminin peut rappeler la χαρόντισσα de la poésie « volgare dei Neogreci », comme le remarque G. Körte[80]. L'intérêt de notre vase, c'est qu'il présente Orphée entouré de démons étrusques, ce qui prouve que les Étrusques ne copient pas un modèle grec et qu'ils privilégient, dans la légende d'Orphée, un moment particulièrement rempli d'espoir pour les disciples du héros : celui où il l'emporte sur les divinités de la mort.

La deuxième légende orphique connue chez les Étrusques est

78. Un disciple de Pythagore — Nausithoos — était étrusque : Iambich, *Vit. Pyth.*, 146. La tombe des Lionnes, de plus, présente des symboles orphiques tout comme de nombreuses œuvres du V^e-IV^e siècle...

79. *Stamnos* falisque à anses tressées du Kunsthistorische Museum de Vienne, 3960 = G. Körte *Annali*, 1879, tav. V, p. 305, 7 ; A. Pfiffig, *op. cit.*, p. 229 et fig. 101 ; J. D. Beazley, *op. cit.*, p. 152, 5, et pl. 11, 5.

80. G. Körte, *Annali*, 1879 ; B. Schmidt, *Der Volksglaube der Neugriechen*, p. 245.

celle qui se rapporte à la mort du poète magicien. Le héros, revenu à la lumière après la perte d'Eurydice, aurait été déchiré par les bacchantes thraces, irritées par ses dédains. Ainsi, sur une amphore vulcienne, le héros est assailli par des femmes[81]. Un vase de Chiusi, dont on a perdu la trace mais dont on connaît le décor grâce à un dessin d'E. Braun[82], représente Orphée nu qui brandit une lyre. Il est au centre de la composition. A sa droite, deux ménades au long chiton le regardent : l'une d'elle porte une peau de léopard ou de panthère, peut-être de renard. A la gauche d'Orphée, une amazone en bonnet phrygien est montée sur un cheval. Ces scènes sont un rappel évident du *diasparagmos* d'Orphée sur les bords de l'Hèbre.

Telles sont les légendes relatives à Orphée que les Étrusques ont représentées. Il est frappant de constater qu'elles tournent toutes autour de la mort. Certes, la puissance d'Orphée sur les démons d'en bas est primordiale[83]. Cependant, ce choix étrusque est peut-être guidé par les préoccupations d'un peuple tourné de plus en plus vers l'autre monde. La victoire d'Orphée sur les démons menaçants est rassurante à une époque où les parois des tombes vont s'orner de plus en plus de visions effrayantes de la mort. Le dionysisme réformé par Orphée se tourne ainsi vers l'espérance d'une autre vie.

* * *

Les épisodes du mythe dionysiaque sont nombreux et notre étonnement est grand d'en voir autant qui soient connus en Étrurie. Tite-Live affirmait bien que le mal dionysiaque était venu à Rome d'Étrurie mais l'historien ne disait rien de l'imprégnation évidente des croyances étrusques par les forces dionysiaques dès le VI^e^ siècle. Les Étrusques n'ont pas fait qu'adopter une religion en opérant des emprunts superficiels. Ils ont su lire les représentations des vases grecs de prestige. Lorsqu'à leur tour ils peignent des épisodes de la légende dionysiaque, leur choix est réel et cohérent. Parfois même ils vont jusqu'à l'interprétation.

Ainsi le Fufluns étrusque est un dieu chthonien : il est, de toute évidence et avec une force remarquable, le Dithyrambos. Nous avons remarqué, en effet, que la légende la plus précocement connue a été celle de la double naissance du dieu. Dès l'origine, les Étrusques affirment par le choix d'un mythe de renaissance, leur confiance en un dieu

81. Dar. Sagl., *Art. Orph.*, p. 244, n° 26 ; Gerhard, *Trinksch. u. Gef.*, II, 1850, p. 55.

82. E. Braun, *Bull. del Inst.*, 1846, p. 86 ; *Annali*, 1871, p. 128. Ce vase est à rapprocher de celui de Nola sur le même sujet (Daremberg-Saglio, *Dict...*, fig. 5433).

83. Ps.-Euripide, *Rhes.*, 943 ; Euripide, *Alc.*, 357 ; Aristophane, *Les grenouilles*, 1032.

« introducteur » dans l'autre vie, un dieu-prophète qui a subi lui-même l'épreuve de la mort, qui sait ce qu'est « le passage » vers l'au-delà. L'introduction de figures proprement étrusques dans le mythe — Thalna et Mean dont la présence reste quelque peu mystérieuse — témoigne encore plus de la prise en charge étrusque du culte dionysiaque, attirant par l'espoir dont il est porteur.

Les deux autres légendes qui eurent presque aussi précocement la faveur des Étrusques tournent aussi autour de la mort : il s'agit de l'apothéose de Sémélé et de la mort d'Ariane, suivie de ses Noces. Ces choix sont révélateurs d'une même inquiétude étrusque en face de l'ailleurs. La popularité de Fufluns y trouve sa cause : le dieu, vainqueur de sa propre mort, est le transgresseur de l'ordre naturel ; il permet à ceux qu'il aime de revivre. C'est pourquoi les légendes d'Hercule et d'Orphée sont liées aux légendes dionysiaques. Hercule l'emporte sur l'hydre des marais lerniens où il salue Fufluns. Orphée, vainqueur de la mort, charmeur des deux Charuns, est le voyageur cosmique, le prophète initiatique d'un culte de salut. Il y a donc bien un choix cohérent étrusque dans les mythes bachiques.

Car les Étrusques ont surtout vu dans le dionysisme une promesse de salut divin, garant du bonheur infini. Sémélé, brûlée par le feu de Zeus, est ramenée parmi les dieux, grâce à son fils ; Héraclès, par le nécessaire allaitement d'Héra, trouve lui aussi, dans un paysage bachique, le chemin de l'Olympe ; Héphaïstos, grâce au breuvage dionysiaque accède à l'Olympe ; Ariane devient l'immortelle déesse. parèdre féminin de Fufluns, maîtresse de l'initiation.

C'est au terme de l'initiation bachique que tous les fidèles sont sauvés et peuvent « passer » dans l'autre monde. Dionysos est le dieu du passage, dangereux pour quiconque refuse l'initiation. C'est ce « passage » humain qui est rappelé par la façon dont les Étrusques ont emprunté la légende des pirates, dont l'iconographie correspond si bien à certains thèmes de représentation qui leur étaient usuels. Ainsi, très tôt, les Étrusques s'attachent à l'image d'un Dionysos-Fufluns présidant le passage dans l'autre monde.

Comment alors ne pas rattacher cette vision du dieu à l'extraordinaire expansion des légendes dionysiaques au IV^e^ siècle en rapport elle-même avec la soudaine « explosion » du culte à cette même époque? Nous remarquons, en effet, que bien des aspects des légendes que nous avons étudiées en Étrurie, évoquant transformation, mort, *diasparagmos*, rendent compte d'un moment-clé de l'initiation dionysiaque, révélé lors de l'Affaire des Bacchanales romaines : la disparition des victimes. De plus, le rappel des « Enfances de Dionysos » est aussi un moment privilégié de l'initiation dionysiaque : les mystères font fréquemment référence à l'Antre de Nysa. Ne peut-on alors trouver dans

ce choix des légendes dionysiaques, dans leur popularité croissante à la fin du IVe siècle avant J.-C., non seulement une illustration de plus de la fonction chthonienne du dionysisme étrusque mais encore une preuve inattendue de la célébration des Mystères dionysiaques en Étrurie dès le début de l'époque hellénistique?

Enfin une dernière remarque, d'ordre géographique, s'impose. Falerii Veteres, Caere et Vulci sont de toute évidence les foyers les plus actifs de la propagation de la nouvelle religion. De ce fait, toute l'Étrurie du sud — Étrurie méridionale et Étrurie centrale côtière — paraît précocement imprégnée des légendes dionysiaques. Cela explique sans doute pourquoi Tite-Live « hésite » et propose une origine étrusque ou campanienne du dionysisme romain : le « mal vint de l'Étrurie » mais la direction du thiase de Rome est campanienne. L'Étrurie du Sud, au même titre que la Campanie, est imprégnée des pratiques dionysiaques, sans doute à cause d'un commerce ancien et de la proximité de l'Italie méridionale où Tarente et tant d'autres villes sont vouées au dieu de la végétation arborescente et du principe humide. L'Étrurie du Sud est responsable non seulement d'une partie des pratiques dionysiaques de Rome mais encore de la pénétration du mythe dionysiaque et de son triomphe dans toutes les régions étrusques, auxquelles elle impose son choix. Au terme de cette étude, le texte de Tite-Live trouve donc de nouvelles confirmations.