ÉTUDES ET MÉMOIRES

I

UN AVATAR ÉTRUSQUE DU MYTHE GREC

Actéon, Calu et le jeu de Phersu

PAR JEAN-RENÉ JANNOT

Professeur à l'Université de Nantes, Département d'Histoire
chemin de la Sensive du Tertre, B. P. 1025, 44036 Nantes, Cedex

SOMMAIRE. — *Les* **représentations grecques** *de la* **mort d'Actéon** *sont nombreuses et beaucoup d'entre elles parviennent en* **Étrurie**. *Elles sont très précises et insistent toutes sur la personnalité de la victime, sur la présence d'Artémis et la métamorphose du héros en cerf. Au contraire, les* **représentations étrusques**, *sont parfaitement anonymes, ce n'est pas Actéon que l'on voit, mais un homme dévoré par des chiens. S'agit-il d'une simple banalisation du* **mythe**? *En fait ces images se substituent à basse époque à un* **rite archaïque** *au cours duquel un homme était affronté à un chien. Des urnes tardives permettent de restituer la signification de ce* « **jeu de Phersu** » : *le chien ou le chien-loup représente une divinité infernale qui attaque l'homme et l'arrache au monde des vivants. La transposition du mythe d'Actéon répond à un besoin d'efficacité* **magique** *et remplace le rite archaïque au cours duquel était* **mimé** *l'affrontement de l'homme et des puissances de l'au-delà.*

EPITOME. — *Artifices Etrusci, quamuis nota iis fuerit Graeca fabula, non Actaeonis sed hominis cuiusuis a canibus dilaniati mortem proferre solebant. Canis autem* "Αιδου *est animal, qui mortem exprimit. Compluribus enim in Etruscis imaginibus canem exeuntem e mortuorum puteo, qui mundus dicitur, et in hominem irruentem uidere possumus. Per canis igitur speciem Tusci significabant mortem cum subit ad homines moribundos corripiendos. Quod in funeribus mos antea erat per ritum agere, id posterius mortem Actaeonis effingendo exprimere coeperunt.*

Les représentations étrusques des mythes grecs ont donné lieu, depuis près d'un siècle, à d'innombrables études. Les unes insistaient sur l'évidente connaissance des récits épiques ou mythiques en terre tyrrhénienne et concluaient à une sorte de pénétration littéraire de

l'épopée en Étrurie[1], les autres s'attachaient au contraire à décrire les glissements, les déviations, les apparentes incompréhensions[2] ; elles y lisaient la preuve de la diffusion en Occident de variantes inconnues du mythe[3] ; parfois même plus radicalement, elles concluaient, à notre sens un peu vite, à l'indifférence des Étrusques à l'égard du mythe lui-même. En un mot, le souci majeur des érudits qui s'interrogeaient sur ces questions était d'apprécier le niveau d'hellénisation du monde étrusque, et ils considéraient l'adoption ou la représentation des mythes grecs comme des éléments d'évaluation de la pénétration de l'hellénisme, ici profonde, là superficielle.

Cette démarche, pour fructueuse qu'elle soit dans l'étude des rapports gréco-étrusques, néglige complètement la fonction même du mythe. Elle s'attache à sa forme, le traite comme un phénomène culturel, un objet d'échanges, une preuve de contacts. Elle s'assigne pour but de répondre à la question : « comment le mythe grec pénètre-t-il en Étrurie », elle s'intéresse aux cheminements, aux intermédiaires, non à la cause.

Nous voudrions ici, très modestement et sur un point de détail, tenter d'apporter une réponse à la question « pourquoi le mythe grec est-il adopté en Étrurie? ». Certes, cette réponse sera partielle, incomplète, mais en aucune manière l'exemple que nous allons développer ne saurait apparaître comme une exception. Cette démarche pourra d'ailleurs s'appliquer à bien d'autres mythes.

Nous avons arrêté notre choix sur celui d'Actéon. Il a été assez largement représenté en Étrurie et nous en connaissons une douzaine de versions iconographiques, tant sur des urnes cinéraires que sur des vases ou des monuments plus importants[4].

Le mythe d'Actéon.

On connaît l'histoire de ce fils d'Apollon élevé par le centaure Chiron et qui fut transformé en cerf par Artémis et dévoré par ses propres chiens. Cette dramatique histoire apparaît comme le châtiment de l'*ubris* dont la victime s'est rendue coupable. Mais deux versions du

1. Cf. R. Hampe, E. Simon, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, Mainz, 1964. Beaucoup de travaux ont suivi cette voie, de manière plus ou moins ferme. I. Krauskopf, *Der thebanische SagenKreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz,1979.

2. Presque à l'opposé se placent les études de G. Camporeale, *Banalizzazione etrusche di miti greci*, *Studi in onore di* L. Banti.

3. C'est le cas par exemple pour certains passages de l'*Odyssée*, M. Cristofani, *Nuove letture di monumenti etruschi*, Firenze, 1971, p. 67 sq. et *S. E.*

4. La liste en a été dressée de manière satisfaisante par Lucien Guimond, in *L. I. M. C.*, s. v. *Aktaion*, col. 454 sq. Nous les classerons différemment, cette fois de manière chronologique :
— Amphore à FN de Florence M. N. 75690. *Nuove letture*. Tav XXXVI. Début v^e^ siècle.
— Sarcophage « des Amazones », Florence M. N. 5811, P. Bocci, *S. E.*, 28, 1970, p. 121 sq. (vers 370).

mythe étaient connues des anciens : l'une, rapportée par Hésiode[5] et Stésichore d'Himère[6], rappelle qu'Actéon avait désiré Sémélé et que c'était sur l'ordre de Zeus qu'Artémis avait lancé ses chiens sur le jeune héros ; l'autre, que l'on trouve principalement chez les poètes tragiques et qui aura une longue fortune[7], contait l'aventure du bain d'Artémis, le désir du jeune chasseur et son châtiment. Dans les deux versions du mythe, le châtiment est la punition d'un désir défendu et Artémis avec laquelle, de surcroît, Actéon rivalisait à la chasse, joue un rôle de tout premier plan.

L'illustration de ce mythe par l'art grec est parfaitement explicite : Artémis est très souvent présente, en général à gauche de la scène[8] ; elle n'est parfois qu'une simple spectatrice, parfois au contraire elle joue un rôle actif, excitant les chiens, les lançant comme à la chasse ; il lui arrive même de menacer symboliquement de ses flèches le héros abattu[9]. Quand elle est absente, d'autres détails, dont la précision est parfaite, viennent nous assurer que cet homme dévoré par des chiens est bien Actéon, qu'il ne s'agit pas d'un banal accident de chasse ou d'un fait divers : la métamorphose de la victime montre clairement que cette mort est un châtiment divin[10] ; la peau de cerf recouvre Actéon, les bois poussent sur son front, parfois même une tête de cervidé se greffe sur son corps humain. Nul ne peut se méprendre, tant le récit mythique est reconnaissable : il doit l'être, car le propos de l'illustrateur est de rappeler ce mythe précis.

— Miroir, Bruxelles, Mus. Art. Hist. R, 1278, R. LAMBRECHTS, *Les miroirs étrusques...*, Bruxelles, 1978, p. 177, n° 28. Vers le milieu du IV^e^ siècle.

— Scarabée de cornaline, Boston, 98730, FÜRTWANGLER, *Ant. Gemmen*, 17, 47. IV^e^ siècle.

— Scarabée de cornaline, Paris, Med. 1500, ZAZOF, *Etr. Skarab.*, p. 146, n° 342. IV^e^ siècle.

— Cratère F. R. Londres Br. Mus. F 480, BEAZLEY, *E. V. P.*, p. 136, pl. 32, 1-2. Début III^e^ siècle.

— Attache de bronze, Copenhague, Thor. Mus. H 2287. Début III^e^ siècle.

— Miroir, GERHARD, *Etruskische Spiegel*, IV, 357, 1. Milieu III^e^ siècle. Perdu.

— Urne cinéraire, Vatican, Mus. Greg. Etr. 13889. Début du II^e^ siècle.

— Urne cinéraire, Volterra, Mus. Guarnacci, 356. Début du II^e^ siècle.

— Urne cinéraire, Volterra, Mus. Guarnacci, 357. Début du II^e^ siècle.

5. Hésiode, dans ses ἠοῖαι l'évoquait déjà, mais c'est là une conjecture, cf. L. MALTEN, *Kyrene*, 1911, p. 16 sq.

6. *P. M. G.*, Fr. n° 236.

7. L'auteur de cette seconde leçon semble être Callimaque, dans son *Hymne pour le bain de Pallas*, vers 110 sq. « Et cependant (Actéon) sera le compagnon de chasse de la puissante Artémis ; mais ni ses courses avec elle, ni d'avoir avec elle aussi dans la colline lancé des traits, rien ne pourra le sauver, le jour où il aura, et sans le vouloir, vu le bain de la gracieuse déesse ». Ovide dans les *Métamorphoses*, 3, 138, et Apulée lui aussi dans son second livre des *Métamorphoses*, « iam in cervum ferinus » évoquent Actéon. Cette seconde version prévaut jusqu'à l'Antiquité tardive. Le Moyen Age lui-même ressuscitera le mythe comme un symbole chrétien. — La rivalité de chasse était évoquée par Euripide, *Les Bacchantes*, 337 sq.

8. La plus belle et la plus cruelle des représentations est sans doute la fameuse métope du temple E de Sélinonte au Musée de Palerme. C'est de cette construction équilibrée que dérivent toutes les autres figures, celle de l'amphore de Hambourg, celles des vases italiotes.

9. Cf. le cratère du peintre de Pan à Boston, et la Pelikè du peintre de Geras à Paris, Louvre.

10. Seuls les dieux sont maîtres des formes et des apparences, le signe même de la métamorphose est le signe de la présence et de l'action divines.

Les représentations qui arrivent en Étrurie sont nombreuses et les trouvailles archéologiques en témoignent[11]. Celles qui s'élaborent en Italie méridionale et dont le modèle se retrouve partiellement utilisé dans l'art des Étrusques[12] reprennent des constructions semblables et illustrent le mythe avec un étonnant luxe de détails. En un mot, les représentations de la mort d'Actéon qui parviennent en Étrurie et y servent de modèles aux œuvres locales relatent avec précision les péripéties et les circonstances du récit. Voyons ce que deviennent ces modèles dans leur interprétation étrusque.

Actéon en Étrurie.

Les représentations étrusques traditionnellement considérées comme des illustrations du mythe d'Actéon semblent bien vagues, bien imprécises quand on les compare à leurs modèles grecs. Si l'on excepte une intaille provenant de Toscanella[13] où figure clairement le mot « ATAIUN » (Actéon) et deux vases du pays falisque[14] étroitement dépendants de modèles de Grande Grèce, aucune des représentations étrusques parvenues jusqu'à nous ne permet de dire avec certitude que l'homme attaqué par les chiens est réellement Actéon. Tantôt, et c'est le cas pour les figures des urnes de Volterra, la victime n'est plus qu'un chasseur quelconque qui se défend avec son *lagobolon* contre des chiens furieux, tandis que parfois[15] un compagnon de chasse tente d'intervenir ou au contraire s'enfuit épouvanté ; tantôt l'homme assailli est seul, ici sous une vigne, là dans un lieu indéterminé. Bien plus, au lieu d'Artémis désignant sa victime, on voit apparaître une autre femme, parfois même deux qui n'ont aucun rapport avec les protagonistes du mythe : ailées, vêtues de courtes tuniques, portant des torches renversées, elles sont familières à tous ceux qui s'intéressent à l'au-delà étrusque. Ce sont des représentations de Vanθ, ce génie féminin à la fois guide et protecteur des morts qui accompagne les défunts dans le long périple qui conduit au royaume des ombres. Cette femme s'est substituée à la cruelle Artémis ; elle occupe sa place et porte presque la même tunique, mais le sens de la représentation est radicalement différent. Il est clair qu'il ne faut plus voir là qu'un homme dévoré par des chiens

11. Nous avons relevé au moins neuf représentations céramiques de la scène, dans toute sa précision.

12. Nous avons déjà noté la chose dans notre étude sur *La Tombe della Mercareccia*, dans *R. B. P. H.*, LX, 1982, 1, p. 127. La composition étrusque utilise les conventions grecques, en particulier l'attitude du vaincu.

13. Boston, Mus. Fine Arts, 98730. FURTWÄNGLER, *Ant. Gemmen*, Taf. 23, 1.

14. Cratère de Corchiano au Musée de la Villa Giulia, 6360 .. La scène est très peuplée, et Artémis y figure au milieu des êtres des bois. — Oenochoé de Cività Castellana, Villa Giulia, 1601. Artémis est une fois de plus présente. Le schéma dérive directement de modèles de Grande Grèce.

15. Ainsi sur l'urne 356 du Musée Guarnacci de Volterra, cf. C. LAVIOSA, *Scultura tardo etrusca di Volterra*, Firenze, 1964, pl. 65-68.

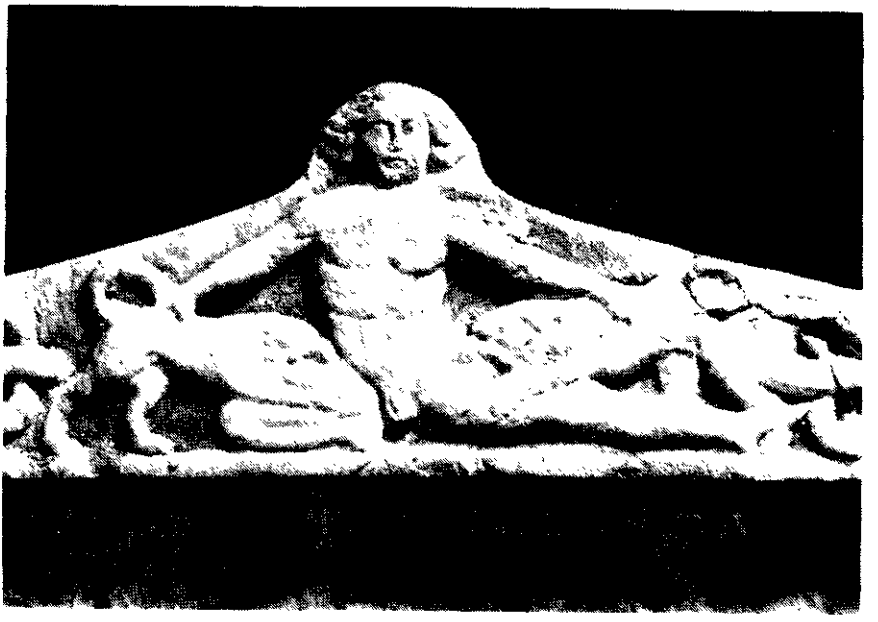


FIGURE 1



FIGURE 2



FIGURE 3



FIGURE 4



FIGURE 5

(FIGURE 6 : voir page suivante



FIGURE 7



FIGURE 6

et sur le point de mourir ; les génies des portes de l'au-delà l'attendent pour le conduire et les vivants se détournent avec horreur de la scène atroce qu'ils ont sous les yeux[16].

Le modèle issu du mythe grec se trouve ainsi systématiquement « banalisé ». Toute référence d'identification est volontairement et soigneusement gommée : les imagiers étrusques sur les urnes comme sur les miroirs, sur les sarcophages comme sur les décors de casques, ne nous montrent plus qu'un homme anonyme dévoré par une meute. Nous trouverions ailleurs de très nombreux témoignages de cet abandon du récit mythique, de ce glissement vers l'anonyme et le général[17]. Il est nécessaire de se demander pourquoi l'image de ce mythe connu (songeons à la bague gravée ATAIUN) est ainsi détournée de sa fonction initiale.

L'image substitutive.

On pense immédiatement que cette image tragique, parfois théâtralement mise en scène[18], en rupture avec le récit mythique, est absolument équivalente à ces autres scènes sanglantes que répètent à l'envie les urnes tardives et même la grande peinture. Le mythe d'Actéon ainsi dévoyé rejoint toutes ces représentations de meurtres et d'égorgements, de duels et de massacres, de sacrifices humains où on a parfois voulu reconnaître un pessimisme de fin de civilisation, une vision tragique due à un fatalisme millénariste. Il n'y aurait donc là qu'une banale image de plus de la mort omniprésente, qu'un symbole du tragique de la vie? Au mieux nous aurions là une belle allégorie de la mort dévorante.

Peut-être cette lecture est-elle justifiée (encore qu'elle nous semble relever d'une mentalité très postérieure), mais elle paraît simpliste et les exemples ne manquent pas d'interprétations toutes différentes des scènes sanglantes contemporaines.

A la tombe François de Vulci, l'égorgement des prisonniers troyens devant le bûcher de Patrocle a été interprété comme une commémoration politique ; on y a vu l'image symbolique des hauts faits d'une famille[19] ; ce n'est donc plus une simple image de la mort tragique?

16. Urne 356 du Musée Guarnacci de Volterra. Le personnage est vêtu selon les conventions de la scène tragique. Tous ces groupes ternaires semblent d'ailleurs porter l'empreinte de compositions d'origine scéniques.

17. J. PENNY SMALL, *Studies Related to The Theban Cycle on Late Etruscan Urns*, Roma, 1981, consacre toute une partie de son excellent travail à ce phénomène. Ce sont ces « réattributions » qui sont de loin plus nombreuses que les représentations authentiques des mythes. C'est là, nous semble-t-il, l'un des problèmes majeurs posés par ces séries de thèmes issus du mythe grec.

18. Notons les gestes excessifs et convenus des personnages, la position de la victime, la mimique des participants qui s'oppose à l'impassibilité des femmes qui représentent Van0. Notons à nouveau la composition ternaire initiale de ces scènes.

19. L'idée a été largement développée à un colloque récent sur la peinture tardive (Univer-

Mais cette interprétation politique et gentilice doit-elle s'appliquer aussi au sarcophage de Torre San Severo qui répète le même thème[20] ou aux urnes modestes et maladroites où l'on reconnaît la même scène? Il est bien clair que cette explication ne s'applique pas dans ces deux cas et qu'il faut chercher autre chose.

Il est plus que probable que ces scènes sanglantes sont substitutives. Le meurtre des captifs ou l'égorgement d'Iphigénie, l'assassinat d'Ériphyle ou le duel d'Étéocle et de Polynice ne sont pas de simples évocations de la mort ; ces scènes tiennent lieu de sacrifices humains ou de combats de gladiateurs et qu'importe alors si le récit mythique s'estompe, si les scènes se contaminent, si le thème se banalise. La course de Pélops tient peut-être la place des courses des tombes archaïques[21] où les chars se doublent et se renversent !

Aux funérailles de Patrocle, l'égorgement des prisonniers troyens était d'abord un sacrifice funéraire, une offrande chthonienne, un acte revitalisant pour le défunt. L'image de ce rite sanglant assume en Étrurie une part de cette fonction : l'image est un substitut au rite.

S'il en va ainsi de nos Actéons étrusques, la référence au mythe grec n'est plus que morphologique, et c'est nous qui, pénétrés de culture grecque, lisons « Actéon » lorsqu'il n'y a qu'un homme attaqué par des chiens. Quant à cette image, elle doit avoir une fonction substitutive, comme le sont les duels et les égorgements. L'image d'Actéon dévoré par ses chiens se substitue à un rite inconnu où se déroulait une scène comparable.

Le jeu de Phersu.

Si, au lieu de rechercher une stérile « *lecture grecque* » de nos images, nous tentons de retrouver une parenté étrusque, nous ne pouvons manquer de rapprocher ces hommes dévorés par les chiens des tristes victimes de ce que l'on nomme le « jeu de Phersu ». Rappelons que ce jeu énigmatique[22], attesté par deux représentations certaines et une probable, opposait un homme à un chien. La représentation de la Tombe des Augures de Tarquinia[23] est la plus complète que nous ayons : on

sité de Pérouse, 1983). Cf. également D. et R. Rebuffat, dans *Latomus*, XXXVII, 1, 1978, p. 88 sq. M. Cristofani, *Dia Arch.*, I, 1967, p. 186 sq., et, dans un sens différent, A. Alföldi, *Early Rome and the Latins*, Ann Arbor, 1965, p. 222 sq.

20. Nous ne suivons pas sur ce point l'opinion de Cagiano de Azevedo qui estime que les sculptures du sarcophage sont fausses. Seule la polychromie est, à notre avis, l'œuvre de restaurateurs.

21. On y retrouve en tout cas les péripéties qui plaisaient tant aux peintres et aux sculpteurs de l'époque archaïque, les chutes et les accidents, qu'ils semblent avoir illustrés avec prédilection. Cf. notre étude *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome, 1984, chap. III.

22. On a voulu y voir, à tort nous semble-t-il, une représentation du mythe d'Héraclès ; seuls des éléments du schéma iconographique de la capture de Cerbère ont été adoptés.

23. La meilleure description est celle de J. Heurgon, *La vie quotidienne chez les Étrusques*, Paris, 1961, p. 264 sq. La représentation de la Tombe des Olympiades est presque symétrique-

y reconnaît clairement la victime, la tête enfermée dans un grand sac probablement maintenu par une armature sphérique, qui, vêtue seulement d'un pagne très court, se défend de son mieux contre les morsures d'un chien féroce en tentant de l'assommer avec une lourde massue. Le chien, dont le collier assez original est d'un modèle « étrangleur », est tenu en laisse par un personnage masqué, barbu et coiffé d'un bonnet pointu qui, à la Tombe des Olympiades, porte une casaque à carreaux. La laisse très longue s'est embrouillée autour du pied de la victime et autour de sa massue[24].

Si le schéma morphologique dérive de certaines représentations où Héraklès affronte Cerbère, le jeu lui-même semble ne rien lui devoir. Le combat est clairement destiné à durer : la longueur de la laisse, l'utilisation du collier permettent au « Phersu » d'interrompre le combat et de le relancer. Le sac ne semble pas avoir seulement pour fonction d'aveugler le pauvre combattant, mais il descend sur le cou et par conséquent le protège des morsures les plus dangereuses, précaution qui là encore permet de prolonger l'affrontement.

Or ce « jeu » prend place parmi les compétitions sportives, les épreuves de lutte (à la tombe des Augures), les épreuves de lancer et de saut (à la Tombe des Olympiades). Ce voisinage laisserait à penser qu'il ne s'agit là que d'un spectacle si le maître du chien n'avait revêtu un masque, ce qui l'apparente à ces Ludions aux masques de Silènes qui, dans d'autres scènes funéraires, dansent un rite d'enlèvement[25], si, surtout, le nom même de PHERSU n'apparaissait près de lui ; or ce nom, à juste titre, a été mis en relation avec celui de PHERSIPNEI, la Persephone étrusque[26].

Il ne peut donc s'agir simplement d'un jeu, d'un divertissement, même si le public pouvait se divertir cruellement à ce spectacle. Le masque qui transforme le maître du chien, son nom aux résonances chthoniennes, le sang répandu élèvent ce combat au niveau d'un rite

ment l'inverse de celle de la tombe des Augures. Cf. R. BARTOCCINI, C. LERICI et M. MORETTI, *La tomba delle Olimpiadi*, Roma-Milano, 1959, fig. 14.

24. Il ne nous semble pas qu'il y ait la quelque intention malveillante de la part de Phersu, c'est la violence des gestes de la victime qui le conduit à s'entraver lui-même dans la laisse trop longue. On notera que toutes les boucles remontent, le long de la jambe ou du bras baissé. Cette laisse ne sert pas intentionnellement d'entrave, car on ne comprendrait pas alors la fonction du collier étrangleur.

25. Cf. J. HEURGON, *Recherches sur la civilisation de Capoue préromaine*, Rome, 1942, p. 357 et 389, et notre étude, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome, 1984, chap. III. La reconstitution de ces danses représentatives est possible grâce à une série de représentations des reliefs de Chiusi. La présence de ces danseurs siléniques est d'ailleurs attestée par Denys d'Halicarnasse, *Ant. Rom.*, II, 72, dans le cortège de la *pompa* du cirque.

26. H. RHEINFELDER, *Das Wort « Persona »*, dans *Zeitschr. für Roman Phil.*, 77, 1928 ; H. C. DOWDALL, *The word « Person »* dans *Church Quart. Review*, 1928, p. 229 ; F. ALTHEIM, *Maske und Totenkult*, dans *Terra Mater*, 1931, p. 48 sq. ; K. KERENYI, *Telesphoros*, dans *Egyetemes Phil. Közlöny*, 1933, p. 11 sq. ; A. VON BLUMENTHAL, s. v. *Persona*, dans *R. E.*, 19, 1 ; E. VETTER, s. v. *Pherse, Phersipnai, Phersu*, dans *R. E.*, 19, 2, col. 2056 sq. ; J. HEURGON, *Recherches...*, p. 434.

dont la signification n'est pas claire, mais dont le sens général est manifestement funéraire.

Deux fois représenté à la charnière du dernier quart du VI^e^ siècle (trois fois si l'on compte l'allusion de la tombe *della Pulcinella*), il disparaît complètement des représentations plus tardives, qui, d'ailleurs, abandonnent également les illustrations des jeux funéraires[27]. Faut-il penser que ce rite-spectacle est tombé en désuétude? Doit-on au contraire imaginer qu'il a poursuivi une existence que nous ne percevons pas? L'absence de représentations ne signifie pas nécessairement la disparition, mais rien ne permet de le prouver.

En revanche, si les images tardives de l'homme dévoré par les chiens sont des représentations substitutives d'un rite funéraire disparu, il nous semble que ce ne peut être que de celui-là. On passe ainsi de la représentation réaliste d'un rite à la citation tronquée et déviée d'un mythe.

Mais la question fondamentale demeure : quel est ce rite, quel est sa signification et sa fonction, à quelles croyances fait-il allusion?

Si la fonction revitalisante du sang versé semble probable, si le caractère chthonien du Phersu semble certain, cela n'explique pas la forme singulière de ce jeu-sacrifice funéraire. Pourquoi un combat contre un chien?

Le chien de l'au-delà.

La réponse à cette question nous semble être donnée par une série de représentations tardives, provenant pour la plupart d'Étrurie intérieure et publiées voici une dizaine d'années[28].

Elles se développent sur des urnes tardives de la région de Pérouse, de Chiusi et sur deux exemplaires de Volterra. Une scène étrange se répète avec de faibles variantes sur tous ces monuments. Au centre se trouve un *mundus*, une margelle de puits qui est le point de communication avec le monde inférieur. Un être monstrueux en sort : c'est le plus souvent un énorme chien ou un loup, mais parfois c'est un corps d'homme que l'on voit émerger, horriblement terminé par une tête de chien, et sur les reliefs les plus tardifs, c'est un homme véritable, dont la tête est couverte par la dépouille d'un chien. Le chien, l'homme-chien ou l'homme revêtu de la dépouille d'un chien s'empare invariablement d'un personnage que l'on voit à gauche du *mundus*, et, à coup de patte ou de griffes, il tente de l'entraîner, de le blesser ou de le saisir.

27. Elles disparaissent progressivement (à l'exception de la boxe) des tombes du classicisme tardif et complètement des derniers reliefs de Chiusi, cf. notre étude, chap. III.

28. P. Defosse, *Génie funéraire ravisseur sur quelques urnes étrusques* (Calu), dans *Ant. Class.*, XLI, 1972, 2, p. 487 sq. — La publication inclut de manière peu convaincante un relief du Musée de Sestino, mais elle regroupe de manière claire et à nos yeux certaine les reliefs des urnes et les figures d'Aita/Hadès. Nous lui devons beaucoup .

Parfois l'homme, armé et vêtu comme un soldat, tente de se défendre, parfois au contraire il se laisse saisir, apparaissant déjà comme vaincu. Invariablement un autre personnage, symétriquement disposé à droite, tient le chien, le loup ou le monstre au bout d'une puissante laisse qui est parfois une chaîne. Il arrive qu'il tente de retenir l'être qui sort du puits, mais aussi qu'il le combatte. Parfois au contraire il abandonne tout combat avec résignation. Vanθ est présente derrière le monstre de l'au-delà sur l'urne de Pérouse et, comme sur les urnes aux pseudo-Actéons, elle s'apprête à remplir sa fonction de guide des défunts. Sur plusieurs reliefs un personnage coiffé d'un bonnet pointu répand une libation au-dessus du monstre et du *mundus*.

Ces scènes singulières, où l'on a voulu voir quelque mythe étrusque inconnu[29], livrent confusément leur sens véritable. Le loup, le chien ou l'homme-chien appartiennent au monde infernal, on y a reconnu Calu[30]; pour notre part nous y voyons sans aucun doute possible le seigneur de l'au-delà, ou le monde même des morts[31]. On sait en effet que Aita/Hadès est représenté de manière constante coiffé d'une dépouille de chien-loup, à la tombe Golini d'Orvieto[32], à la seconde tombe de l'Ogre de Tarquinia[33]; sur les monnaies et les vases[34] c'est lui qui apparaît sous cet aspect inquiétant et c'est encore lui qui saisit par l'épaule les héros du mythe sur le sarcophage de Torre San Severo[35].

29. D. Anziani, *M. E. F. R.*, XXX, 1910, p. 226 sq. Bellucci y a reconnu à tort la légende du monstre Volta ou Olta (Pline l'Ancien, *Hist. nat.*, II, 53, 140).

30. P. Defosse, *art. cit.* Mais s'il s'agit sans aucun doute d'un génie ou d'une divinité infernale, est-il certain que ce soit Calu? Le nom s'applique, nous semble-t-il, à toutes les divinités masculines de l'au-delà; quant à la dépouille de chien, elle est aussi l'attribut d'Aita.

31. Il est certain que le chien est un animal chthonien : l'Hadès est gardé par Cerbère, et on sait qu'Hécate, qui apparaît comme une sorte d'Artémis chthonienne, se montre tantôt sous la forme d'une louve tantôt sous celle d'une chienne. Sa ressemblance morphologique avec Vanθ est d'ailleurs frappante, et les flambeaux qu'elle tient évoquent ceux des génies funéraires étrusques.

32. La tombe Golini I est datée des années 350 (en dernier lieu, colloque déjà cité de l'Université de Pérouse). La tombe est en mauvais état. Sur la restauration de ces peintures : L. Borelli, *Il distacco della Tombe Golini I... Boll. Inst. Centrale del Restauro*, V-VI, 1951, p. 21 sq.

33. La seconde tombe de l'Ogre doit être datée des années 310, peut-être même 300. Le thème dérive de la peinture célèbre de Nicias d'Athènes qui avait dû peindre le modèle de cette image du monde des morts vers 330. Nous ne partageons pas l'opinion des partisans de la datation basse, la qualité de la peinture plaide en faveur d'une imitation rapide du modèle attique. On remarquera que le couple infernal porte ici non plus son nom étrusque, mais le nom grec : référence évidente à l'œuvre initiale.

34. Sur les monnaies : P. Defosse, *art. cit.*, pl. VII, 1 et 2. Monnaies de Populonia et Vetulonia. Sur les vases la tête d'Aita fait face à un visage de femme : œnochoé du Louvre K 471. Sur ce point, en dernier lieu, V. Jolivet, *Recherches sur la céramique étrusque à figures tardive du Musée du Louvre*, Paris, 1982, p. 87. L'auteur doute de l'opinion de Del Chiaro qui voyait Phersipnai dans le visage féminin du profil droit.

35. Orvieto, Museo Civico. Les reliefs, nous l'avons dit, nous semblent authentiques. Le sarcophage est un des rares témoignages de l'art funéraire aristocratique de la région d'Orvieto, et doit dater du milieu du IVe siècle. Les monstres de l'au-delà n'ont en aucune manière des têtes de lions, mais au contraire des faces de chiens-loups. Celui de droite a même commencé de mordre la femme tandis que celui de gauche saisit l'homme par l'épaule. Le génie chthonien à l'aspect de chien ou de loup est attesté dans son rôle de dévoreur et de ravisseur dès le milieu du IVe siècle.

Il est multiple, et si nous le connaissons sous le nom de Calu[36], nous savons aussi que ce mot existe au pluriel[37] et nous traduirions volontiers ce nom par « le (ou les) chthonien(s) »[38].

La scène des urnes de Volterra ou de Pérouse ne nous semble donc pas une représentation mythique, mais, au contraire, une illustration « théologique » de la mort. Toutes choses égales par ailleurs, nous avons là l'équivalent des représentations médiévales des derniers instants de la vie : l'homme se défend de son mieux contre l'envoyé de l'au-delà qui l'a déjà saisi, tandis qu'on effectue une libation au-dessus du ravisseur afin de le rendre favorable.

Nous avons donc là une sorte de réalisme théologique ; c'est l'image la plus claire que nous ayons de la manière dont les Étrusques se représentaient la mort, c'est le récit de leurs croyances sur ce point majeur. On objectera qu'il s'agit là d'un témoignage tardif, d'une image qui n'est attestée que pour le second siècle et de surcroît principalement en Étrurie intérieure. Mais les croyances chrétiennes concernant les fins dernières de l'homme n'ont pas sensiblement varié pendant des siècles alors que leur illustration figurée s'est fondamentalement modifiée[39]. Il ne fait guère de doute à nos yeux que les représentations tardives expriment des croyances peu différentes de celles des temps anciens et nous trouverons d'ailleurs des jalons qui nous conduiront au-delà même de nos représentations du jeu de Phersu[40].

Le petit chien « appartenant à Calu » et qui fut retrouvé à Cortona semble stylistiquement appartenir à un IV^e^ siècle tardif et l'examen épigraphique vient confirmer cette datation[41]. Vers le milieu du IV^e^ siècle les génies infernaux à tête de chien apparaissent sur un des petits côtés du sarcophage de Torre San Severo[42] ; sur une amphore parisienne (Louvre E 723) du groupe de la feuille de lierre[43], soit du premier quart

36. Sur Calu, P. DEFOSSE, *art. cit.*, mais surtout A. J. PFIFFIG, *Religio Etrusca*, Graz, 1975, p. 319 sq., qui passe en revue la plupart des inscriptions où apparaît ce dieu. Selon MILANI, Calu n'est autre que le souverain du monde des morts, et se trouve confondu avec Atia/Hadès. VETTER, quant à lui (*Etruskischen Wortdeutungen*, Wien, 1937, p. 48 sq.) le considère comme le dieu des morts, c'est-à-dire comme Hadès. Nous exposerons notre opinion sur ce point *infra*, note 38.

37. Cf. le génitif pluriel CALUSRASI (*T. L. E.*, 172) que l'on traduit d'ordinaire par « le monde des morts » (des Calu = des dieux des morts = le domaine de ces dieux).

38. Cette interprétation nous semble justifiée par l'existence d'une inscription (*T. L. E.*, 270) sur une phiale du temple du Belvédère à Orvieto où l'on peut lire TINIA CALUSNA. *Calusna* est manifestement une épithète, ou plus exactement une épiclèse et l'ensemble se traduit par « Zeus Chthonien ». Nous proposons par conséquent de considérer le pluriel *Calusur* comme une sorte de terme fonctionnel désignant globalement l'ensemble des divinités masculines de l'au-delà. *Calu* ne serait alors qu'un nom de caractère générique.

39. Tout récemment dans Ph. ARIÈS, *Images de l'homme devant la Mort*, Paris, 1983, p. 145 sq., le phénomène est brièvement mais clairement exposé.

40. Ainsi sur le vase de *Bucchero pesante* de Chiusi au Musée de Palerme connu sous le nom de vase d'Anubis.

41. En particulier la forme du S écrit M, celle du A très courbe sur son jambage gauche et celle du L.

42. Cf. *supra*, note 35.

43. T. DOHRN, *Die Schwarzfigurigen Etruskischen Vasen*.

du v^e^ siècle au plus tard, dans l'attitude de la course agenouillée, on a représenté un homme cuirassé comme ceux du sarcophage de Torre San Severo, avec une tête et une queue de chien loup[44]. C'est encore un être à corps humain et à tête de canidé (et non pas d'oiseau, comme le montre sans doute à tort un dessin assez maladroit) qui apparaît debout ou accroupi sur divers documents du v^e^ et de l'aube du vi^e^ siècles, étroitement associé à la scène de la mort de Troïlus. Ici il brandit une lance, là il tient le sabre court « makairos » et on y a reconnu à juste titre un « démon de la mort »[45]. Enfin, s'il faut remonter jusqu'en plein vi^e^ siècle, on reconnaîtra aisément le même démon infernal dans la figure du prétendu « Anubis » qui apparaît sur le vase de *bucchero* célèbre de la collection Casuccini de Palerme[46].

Contrairement aux apparences, il n'y a pas d'hiatus entre l'archaïsme où apparaît pour la première fois le dieu à tête de chien et la basse époque où nous le voyons dans son rôle de ravisseur : le dieu-chien ou loup est, aussi loin que nous remontions, attesté dans toute l'Étrurie et c'est, nous semble-t-il, la forme animale de ce dieu qui permet de comprendre le rite de Phersu.

La croyance, le rite et le mythe.

Les Étrusques croyaient que les divinités mâles du monde des morts (Calu ou Aita/Hadès), sous forme de chiens ou de loups, venaient saisir les vivants pour les entraîner, à force de crocs et de griffes, dans leur domaine (qui est peut-être traduit par le pluriel CALUSUR) ; ils les ont représentés sous cette forme dès le vi^e^ siècle, mais ne semblent avoir illustré cet enlèvement que tardivement. Toutefois, aux funérailles, un rite commémorait, mimait magiquement cet enlèvement cruel et il ne s'agissait pas d'un jeu, mais bien d'une représentation sacrée. C'est ainsi, nous semble-t-il, qu'il faut lire le « jeu de Phersu ».

Le fonctionnement de ce rite s'éclaire si on le compare au rite connu des danses siléniques[47] : aux funérailles des acteurs costumés en Silènes dansent avec des femmes couronnées un ballet du rapt qui n'est pas seulement un spectacle, mais d'abord un acte mimétique à

44. On a souvent parlé de tête de lion (DOHRN lui même semble le penser) mais la queue du personnage ne laisse aucun doute : c'est une forme équine (ce qui serait absurde) ou canine. La tête elle même fait davantage penser à un chien loup à poils mi-longs qu'à un lion. On retrouve cette forme au sarcophage de Torre San Severo et à la tombe Golini. En fait nous sommes accoutumés à voir Héraclès sous une peau de lion de sorte que nous reconnaissons à tort une dépouille de lion chaque fois qu'une image de ce type se présente.

45. F. PRAYON, *Todesdämonen und die Troilossage in des frühetruskischen Kunst*, dans *Röm. Mitt.*, 84, 1977, p. 181 sq., principalement Taf. 98, 1 ; 99, 1, 2 et 3. L'image la plus éloquente étant celle de l'amphore du Vatican où le « démon » a réellement l'aspect d'un Anubis.

46. Le vase (Giglioli, LIII) représente Persée et les gorgones. La présence d' « Anubis » est donc bien étrange à moins qu'il ne s'agisse d'une image de la mort à laquelle est promise Méduse...

47. Cf. notre étude déjà citée, chap. III, et *supra*, note 25.

fonction magique. Le rite du combat contre le chien doit avoir une fonction comparable. On ne sait malheureusement pas quel était l'épilogue de ce combat où l'homme mimait sa lutte maladroite et désespérée contre la mort dévorante, mais il est clair que l'homme masqué, Phersu, devait intervenir, car il en avait les moyens. La signification globale n'est guère douteuse : Phersu (dont nous avons noté la parenté avec Phersipnei) guide le chien de l'au-delà porteur de mort et ravisseur. Là s'arrêtent nos certitudes ; nous ne pouvons savoir si le rite est substitutif ou revitalisant ou simplement commémoratif, mais il ne faut pas exclure qu'il puisse être tout à la fois, car la mentalité archaïque ignore notre logique.

Le rite tombé en désuétude, comme d'ailleurs la plupart des jeux funéraires, la croyance demeure, et l'image de la mort ne change guère. Lorsqu'il faudra, à l'aube du IV^e^ siècle, évoquer au fronton du sarcophage des Amazones l'homme tragiquement saisi par la mort, c'est l'image d'Actéon, privée de ses références mythiques, que l'on va adopter, et le thème demeurera en usage jusque vers le milieu du second siècle. L'image de cette mort se substituera au rite disparu et en assumera la fonction à la fois représentative et revitalisante.

L'archaïsme exprimait par le rite à la fois ses croyances en face de la mort et son besoin d'efficacité. Les époques tardives au contraire dissocient les deux aspects : ici nous trouvons le récit, là l'image efficace issue du mythe.

Cet avatar exemplaire prouve une fois de plus que le propre du mythe est d'être indéfiniment interprétable et qu'en ce domaine le monde étrusque, bien loin d'adopter le mode de pensée grec ou d'ignorer au contraire les récits mythiques, accapare et détourne pour exprimer ses propres croyances les images d'une civilisation qui n'est pas la sienne.