



HAL
open science

Gestes et attitudes devant l'autel en Étrurie

Laurent Hugot

► **To cite this version:**

Laurent Hugot. Gestes et attitudes devant l'autel en Étrurie. Anne-Françoise Jaccottet. *Rituels en image – Images de rituel. Iconographie – Histoire des religions – Archéologie*, 9, Peter Lang, pp.45-56, 2021, *Etudes genevoises sur l'Antiquité*, 978-3-0343-3908-7. hal-04335007

HAL Id: hal-04335007

<https://hal.science/hal-04335007>

Submitted on 11 Dec 2023

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

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

Copyright

EGeA

VOL.9



ANNE-FRANÇOISE JACCOTTET (éd.)

**RITUELS EN
IMAGE – IMAGES
DE RITUEL
ICONOGRAPHIE –
HISTOIRE DES RELIGIONS –
ARCHÉOLOGIE**



PETER LANG



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

FACULTÉ DES LETTRES
Département des sciences
de l'Antiquité

Les rituels sont un élément clé des sociétés antiques. Suites orchestrées d'actes et de paroles mettant en scène et garantissant les relations entre la/les divinité(s) et les hommes, ils sont un défi méthodologique par leur nature vécue et performative. Leur mise en images pose de nombreuses questions qui ressortissent tant à une réflexion iconographique qu'à une approche interprétative d'histoire des religions et d'archéologie. Ce volume est le fruit d'un dialogue entre spécialistes des diverses disciplines et des divers domaines culturels antiques (sphères mésopotamienne, hittite, étrusque, italique, grecque, romaine, byzantine). Ces analyses transversales mettent en lumière les modalités de création d'une image de rituel, les motivations qui la sous-tendent, ainsi que les contextes dans lesquels elle s'inscrit, pour en proposer une interprétation fondée méthodologiquement.

Anne-Françoise Jaccottet est chargée de cours en archéologie classique et en histoire ancienne à l'Université de Genève. Ses champs de recherches sont l'iconographie et la religion grecques et romaines, avec une orientation vers des études transdisciplinaires en Sciences de l'Antiquité qui prennent en compte l'ensemble d'une thématique sans subir le cloisonnement artificiel des disciplines modernes.



RITUELS EN IMAGE – IMAGES DE RITUEL

This is a personal reading copy for the author of this published work and limited to personal use only. It is imperative to respect the publisher's repository policy and copyright restrictions (www.peterlang.com/howtoshare). Any use outside this policy and especially any commercial use is a violation of law

EGeA

VOL. 9

Direction : Lorenz E. Baumer, Philippe Collombert

Comité scientifique : Michel Aberson (Universités de Lausanne et de Genève),
Miroslav Novak (Universität Bern), Joachim Quack (Universität Heidelberg),
François Queyrel (EPHE, Paris)

This is a personal reading copy for the author of this published work and limited to personal use only. It is imperative to respect the publisher's repository policy and copyright restrictions (www.intellectang.com/howtoshare). Any use outside this policy and especially any commercial use is a violation of law

ANNE-FRANÇOISE JACCOTTET (éd.)

RITUELS EN IMAGE – IMAGES DE RITUEL

ICONOGRAPHIE – HISTOIRE DES RELIGIONS – ARCHÉOLOGIE

This is a personal reading copy for the author of the published work and limited to personal use only. It is imperative to respect the publisher's repository policy and copyright restrictions (www.peterlang.com/howtoshare). Any use outside this policy and especially any commercial use is a violation of law.



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Nationalbibliothek »
« Die Deutsche Nationalbibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie »; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur Internet sous <http://dnb.d-nb.de>.

Nous remercions pour leur soutien à la publication du présent ouvrage : Fondation Ernst et Lucie Schmidheiny, Société Académique de Genève, Maison de l'Histoire de l'Université de Genève, Département des Sciences de l'Antiquité de l'Université de Genève, Faculté des Lettres de l'Université de Genève, Fonds Général de l'Université de Genève.



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

FACULTÉ DES LETTRES
Département des sciences
de l'Antiquité



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

FACULTÉ DES LETTRES



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

MAISON DE L'HISTOIRE



**FONDS GÉNÉRAL
DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE**

**Fondation
Ernst et Lucie Schmidheiny**

**Société
Académique**
de
Genève

Illustration de couverture :

Autel dit de Vespasien, Pompéi ; © Anne-Françoise Jaccottet

ISSN 2296-8628 • ISBN 978-3-0343-3908-7 (Print)
E-ISBN 978-3-0343-4268-1 (E-PDF) • E-ISBN 978-3-0343-4269-8 (EPUB)
E-ISBN 978-3-0343-4270-4 (MOBI) • DOI 10.3726/b17971

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

@ Peter Lang SA
Editions scientifiques internationales
Berne 2021
Tous droits réservés.

Cette publication est protégée dans sa totalité par copyright. Toute utilisation en dehors des strictes limites de la loi sur le copyright est interdite et punissable sans le consentement explicite de la maison d'édition. Ceci s'applique en particulier pour les reproductions, traductions, microfilms, ainsi que le stockage et le traitement sous forme électronique.

www.peterlang.com

Table des matières

ANNE-FRANÇOISE JACCOTTET
Représenter un rituel, représenter du rituel : en guise d'introduction7

Partie I. La construction de l'image rituelle

FRANÇOIS LISSARRAGUE
Ce que l'image fait du rituel : variations attiques.....21

MONIQUE HALM-TISSERANT
Semiosis et Techniques. Supports vasculaires, rhétorique visuelle
et codes perspectifs dans l'imagerie sacrificielle31

LAURENT HUGOT
Gestes et attitudes devant l'autel en Étrurie.....45

ANNE-CAROLINE RENDU LOISEL
Un « mariage sacré » pour Nanna ?
Iconographie et épigraphie d'un rituel du III^e millénaire av. n. è.57

Partie II. Ambiances rituelles

CORNELIA ISLER-KERÉNYI
Le thiasse dionysiaque : de la danse au cortège.....69

ANNIE VERBANCK-PIÉRARD
Les scènes d'hommage à la divinité sur les vases attiques de la figure rouge tardive :
ambiance de rituels – rituels d'ambiance ?.....77

STÉPHANIE WYLER
Sacra per topia : images de rituels dans les « paysages sacro-idylliques » romains91

Partie III. Iconographie d'objets rituels

PATRICK M. MICHEL
Sémiologie de l'image : méthodologie pour l'interprétation
des images rituelles de l'Anatolie hittite.....107

SANDRINE HUBER
Des images au service des premiers rituels à Érétrie121

CHRISTINA MITSOPOULOU
Faisceaux et guirlandes, entre iconographie et réalité :
images, gestes, rites et finances éleusiniennes133

VALÉRIE HUET
Le sacrifice romain en image ou des questions de perception de rituels :
à propos de la visibilité de l'autel et de ses images155

Partie IV. Images rituelles dans le sanctuaire

HÉLÈNE COLLARD
Images et rituel, questions de méthode : l'exemple des *pinakes* de Locres173

JEAN-MARIE PAILLER
Le trône bachique de Bolsena. De l'antre à la lumière, au cœur d'un parcours rituel.....189

SYLVIA ESTIENNE
Les Dioscures entre deux rivages. À propos du relief d'Argénidas.....203

GÜNTHER SCHÖRNER
Sacrifice d'animaux dans les provinces romaines d'Asie Mineure :
représentations de rituels en contexte215

CLAUDE BÉRARD
«Nous qui dans ce mystère sommes l'icône des chérubins»229

Partie V. Regards croisés entre un archéologue-iconologue et une historienne des religions... en guise de conclusion

ALAIN SCHNAPP
Le rituel et le rôle des images dans la cité239

NICOLE BELAYCHE
Rituels en image – Images de rituel :
quelques réflexions sur textes et images247

Résumés – Summaries255

Planches

LAURENT HUGOT *

Gestes et attitudes devant l'autel en Étrurie

Le premier numéro de la revue *Archimède*, publié en 2014, est organisé autour d'un dossier thématique consacré à *L'archéologie du rituel*¹. L'introduction au dossier, écrite par Sylvie Donnat, est un plaidoyer «pour une approche pluridisciplinaire du rituel». Ainsi, l'auteur indique que «l'historien des religions et des pratiques antiques mesure régulièrement toute la difficulté qu'il y a à se penser comme un ethnologue des civilisations passées en l'absence de toute possibilité d'observation directe des rites»². Elle poursuit sa réflexion en mettant en évidence l'apport des sources archéologiques à l'écriture de l'histoire, en reprenant les conclusions de John Scheid dans un article intitulé «Pour une archéologie du rite», paru en 2000 dans la revue *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. L'auteur y «faisait le constat que les sources littéraires – sources de prédilection de l'historien – étaient suffisantes pour nous dire l'importance du rite dans les religions antiques, mais pas assez précises pour en donner le détail des gestes»³. Ainsi, l'analyse des sources littéraires et épigraphiques, confrontées aux données

archéologiques permet dans de nombreux cas d'éclairer les pratiques rituelles antiques. Elle permet aussi de comprendre les images que les Anciens nous ont transmises en nous fournissant les clés de lecture indispensables.

La compréhension des rites étrusques est beaucoup plus difficile que dans beaucoup de sociétés antiques en raison des lacunes des sources littéraires et épigraphiques. En effet, le naufrage complet de la littérature étrusque et la perte des livres d'histoire sur les Étrusques comme les *Res Tuscae* de Verrius Flaccus, les *Tyrrhenica* du polygraphe Sostratos de Nysa (I^{er} s. av. n. è.) et de l'Empereur Claude⁴ nous privent de sources essentielles pour caractériser les rites sacrificiels des anciens toscans. De plus, si la documentation épigraphique est abondante – car nous disposons de plus d'inscriptions étrusques que d'inscriptions latines contemporaines – elle n'est que d'une aide relative. En effet, les inscriptions, le plus souvent funéraires, sont laconiques. Elles présentent en peu de mots le défunt et évoquent ses ascendants. Nous disposons heureusement de documents essentiels comme les calendriers rituels inscrits sur la tuile de Capoue⁵ ou sur le livre de lin qui enveloppait une momie égyptienne d'époque hellénistique qui se trouve au musée de Zagreb⁶, mais nous maîtrisons encore trop mal la langue étrusque pour traduire ces textes de manière satisfaisante et pour avoir une

* Université de La Rochelle

1 Il s'agit d'une revue électronique d'histoire ancienne dont les articles sont accessibles gratuitement en ligne, conçue par les équipes de l'UMR 7044 de l'Université de Strasbourg et de l'Université de Haute Alsace: <http://archimede.unistra.fr/revue-archimede/archimede-1-2014/> (consulté le 27/07/2016).

2 DONNAT 2014, p. 2.

3 SCHEID 2000.

4 BRUNI 2002, p. 7.

5 CRISTOFANI 1995.

6 WOUDHUIZEN 2008. VAN DER MEER 2007.

connaissance précise des rituels qui sont évoqués. Ainsi, l'étrusologue doit, comme l'ethnologue s'installant chez une population dont il ne maîtrise pas la langue, observer la culture matérielle et tenter de restituer le sens des images qui sont offertes à son regard. Les artistes ne nous simplifient pas la tâche, comme en témoigne une superbe représentation d'un joueur de lyre sur une olpé à figures noires attribuée au Groupe du Peintre de Micali et datée du début du V^e s. av. n. è.⁷ On y voit un musicien barbu, vêtu d'une chlamyde, qui joue de la lyre. Sur cette représentation, l'artiste a voulu évoquer le chant en associant l'écrit à l'image. En effet, des sons sortent de la bouche du chanteur-musicien, sous la forme de lettres. On aurait espéré trouver quelques mots d'un chant étrusque; il s'agit en réalité d'une suite de lettres sans signification, d'un décor pour évoquer le chant, mais privé de sens⁸.

Mais revenons aux rites pour en évoquer des lieux emblématiques: les espaces sacrificiels. Le nombre important de ces espaces, dans des contextes archéologiques variés, prouve la place essentielle qu'avaient les sacrifices dans la vie des anciens toscans. Leur diversité indique la variété de ces pratiques culturelles. Mais, dans ce contexte où l'image ne peut servir d'illustration aux sources littéraires et épigraphiques, l'analyse et le décryptage des représentations figurées produites entre le VIII^e et le I^{er} s. av. n. è. dans l'aire de diffusion de la culture étrusque, sont essentiels pour comprendre les gestes et les attitudes des personnages autour des autels, dans les espaces sacrificiels.

Images grecques, images étrusques

À partir de la fin du VIII^e s. av. n. è., des artistes grecs s'installent en Étrurie où ils travaillent pour la clientèle locale. De ce fait, les représentations étrusques, en particulier picturales, sont apparentées de manière plus ou moins évidente aux

représentations grecques contemporaines. On peut, pour illustrer ce propos, prendre l'exemple des hydries de Caéré, produites par des artistes ioniens dans la seconde moitié du VI^e s. av. n. è. et, pour rester dans la thématique sacrificielle, citer une hydrie conservée à Vienne mettant en scène Héraclès et Busiris⁹, ou une autre conservée à Copenhague représentant une procession sacrificielle¹⁰. Les sujets et l'iconographie de ces vases montrent que les artistes ont mobilisé un imaginaire grec pour produire des œuvres qui pouvaient satisfaire une clientèle étrusque. Nourris de culture grecque, nous comprenons ce que les artistes ont souhaité mettre en image, mais nous ignorons comment ces images étaient reçues et comprises par les Étrusques. L'univers mental des élites étrusques était assez éloigné de celui des Grecs. On le perçoit lorsqu'on s'intéresse à des vases ou à des miroirs qui nous racontent des histoires aberrantes si on se réfère à la mythologie grecque. Ainsi, on trouve à plusieurs reprises des représentations de style grec, le plus souvent attique, où Héraclès tète le sein d'Uni/Héra, comme sur un miroir de bronze de la fin du IV^e s. av. n. è. conservé au musée archéologique de Florence¹¹. Parfois, Athéna se trouve à côté d'Héraclès, dans l'attitude d'une épouse¹²! Le héros athénien Echelos, qui aurait aidé les Athéniens lors de la bataille de Marathon, apparaît dans des représentations de combats, sur des urnes cinéraires hellénistiques de la région de Chiusi de qualité médiocre¹³. Il y a quelques années, Stefano Bruni a étudié une amphore attribuée au Peintre des satyres dansants conservée au Musée du Louvre, qui met en scène le combat d'Héraclès et d'un personnage qui ne peut être

7 VICCEI 2011, p. 65-66 (avec bibliographie). Cerveteri 1980, p. 200, n° 23.

8 Le même phénomène existe sur les vases grecs. Voir LISSARAGUE 1992 et CHIARINI 2018.

9 HEMELRIJK 1984, n° 34, pl. 119-122. Vienne, Kunsthistorisches Museum (inv. 3576). Voir aussi GIGLIOLI 1935, pl. cxxviii, 1. PUGLIESE CARRATELLI 1986, n° 108.

10 HEMELRIJK 1984, n° 15. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek (inv. 13567). *ThesCRA*, I 1 Processions, étr. 9 = I 2 a Sacrifices étr. 51 = I 2a Sacrifices, gr. 454.

11 JANNOT 1998, p. 172.

12 JANNOT 1998, p. 172.

13 HUGOT 2009, p. 175-178 (avec la bibliographie).

que le Minotaure¹⁴. On pourrait multiplier les exemples et expliquer simplement ces scènes en mettant l'accent sur l'incompétence des artistes qui, par méconnaissance, auraient simplement mélangé plusieurs histoires. Cette explication est un peu courte, car on retrouve les mêmes schémas sur plusieurs représentations, sur différents supports et à des dates différentes. Il faut plutôt imaginer que soit ces histoires circulaient dans le monde grec, soit plus vraisemblablement que les Étrusques avaient leurs propres *fabulae* dont certaines pouvaient mettre en scène des dieux et des héros grecs. On sait par ailleurs, grâce à Pliny l'Ancien, que de telles histoires mettaient aussi en scène des légendes locales, comme la lutte de Porsenna contre le monstre Olta¹⁵. Pour illustrer ces «histoires toscanes», c'est aussi le vocabulaire iconographique grec que les artistes utilisaient, ce qui explique qu'on ait parfois des difficultés à expliquer des scènes figurées étrusques. Ainsi, Stefano Bruni pense qu'il est possible que le décor de la panse d'une amphore étrusque à figures noires du premier quart du V^e s. av. n. è. conservée dans une collection privée à Bâle, qui a été présentée lors de l'exposition *Das Tier in der Antike* à Zürich en 1974, fasse référence à un récit légendaire étrusque dont on aurait perdu toute trace écrite¹⁶.

Une représentation singulière d'un rituel sacrificiel : l'amphore «aux chiens voltigeurs» de Bâle (Pl. 10, 1, 2, 3, 4)

La scène figurée sur l'amphore «aux chiens voltigeurs» est en champ continu et elle couvre les trois quarts de la panse et la totalité de l'épaule du vase. Comme sur beaucoup de vases étrusques, on a réservé le plus de place possible aux scènes figurées au détriment des décors ornementaux.

Deux hommes de profil se font face de part et d'autre d'un autel à escalier, construit à l'aide de petits moellons de tailles inégales. Quatre canidés de profil (chiens ou loups) font des cabrioles entre chaque personnage et un second autel situé derrière eux. Le corps du second monument est cette fois constitué d'un seul bloc. Un *thymiaterion* est placé au bord de la table d'autel dont la partie centrale est occupée par un feu. Une barre relie la partie inférieure de l'escalier du premier autel à la table du second. D'autres barres, qui sont placées de manière non réaliste dans la scène, servent de support aux évolutions des huit animaux. On trouve parfois, comme dans la tombe de Poggio al Moro de Chiusi¹⁷ de telles installations utilisées par de jeunes hommes pour faire des cabrioles lors de jeux funèbres. On les qualifierait aujourd'hui d'artistes de cirque, car ils étaient recrutés et formés pour divertir les convives par leurs exploits¹⁸. Nous savons par Tite Live que de hauts personnages entretenaient des troupes qu'ils utilisaient parfois à des fins politiques. Ainsi, en 403 av. n. è. un roi de Véies, irrité de ne pas avoir été élu grand prêtre lors d'une réunion panétrusque, aurait «rappelé au milieu du spectacle les acteurs, qui presque tous étaient ses esclaves»¹⁹. Stefano Bruni met la présence des canidés sur le vase de Bâle en relation avec un texte dans lequel Servius Grammaticus explique le nom des *Hirpi Sorani* en contant une histoire de loups volant les entrailles des victimes lors d'un sacrifice pour le dieu Mars²⁰. Il pense que si cette histoire existait en pays falisque, des récits de ce type devaient exister en Étrurie où le loup était étroitement lié à une divinité chtonienne du nom de *Šuri*, qu'on qualifie d'«Apollon noir étrusque»²¹.

Si on fait abstraction des canidés qui devaient donner un sens à cette scène et indiquer dans quel sanctuaire on se trouve, il nous reste

14 BRUNI 2002.

15 CHIERICI 1994.

16 Amphore de Bâle, collection privée. H : 20, 6 ; Diam. : 12, 2. ZÜRICH 1974, p. 54, taf. 56, n° 325. ZACCAGNINO 1998, p. 28, 73, 90. HUGOT 2011, p. 150.

17 STEINGRÄBER 1984, p. 279-280, n° 22.

18 Voir la thèse de THUILLIER 1985.

19 Liv. 5, 1.

20 Sur les *Hirpi Sorani* : DONA 2003, p. 54-55. ALFÖLDI 1974, 77-78 et 98-99. GAGÉ 1955, p. 84 sq. BINDER 1964, p. 92-93.

21 BRUNI 2002, p. 22.

une superbe représentation de rites effectués en contexte sacrificiel. Les deux personnages sont clairement identifiables. Le jeune homme à droite, vêtu d'une courte tunique et dont le crâne est ceint d'un bandeau, est l'aide du prêtre. Ce type de personnage est souvent présent à côté du sacrifiant. Il peut être chargé d'apporter les animaux jusqu'à l'autel, il est parfois déguisé en satyre, nu avec une queue équine²² ou il peut être légèrement vêtu et armé d'un couteau²³. Notre personnage tient dans sa main droite une cuillère qu'il présente au-dessus de l'autel. On retrouve des modèles en bucchero de ces cuillères dans nombre de tombes étrusques²⁴. En l'état actuel de nos connaissances, il est peu probable que l'ustensile contenait des substances parfumées et à plus forte raison des grains d'encens, comme on l'indique habituellement. On n'a jamais retrouvé de traces de *boswellia* lors des nombreuses analyses de chimie organique effectuées dans le cadre du programme de recherche Perhamo, financé par l'Agence Nationale de la Recherche, qui étudiait les techniques, usages et échanges des huiles parfumées en Méditerranée occidentale à l'époque archaïque²⁵. Les rares attestations de découverte archéologique de *boswellia* se sont avérées erronées, puisqu'il s'agissait d'autres oléorésines. De plus, il aurait été plus judicieux

de verser ces substances résineuses dans le feu, donc sur l'autre autel si on avait voulu diffuser des odeurs ! Il faut plutôt concevoir que cette cuillère contenait une préparation à base de céréales, une farine semblable à la *mola salsa* des Romains. Sur un miroir conservé à Berlin (Pl. 11, 1) et daté de la fin du V^e s. av. n. è., une femme identifiée par l'inscription *menercva* (Athéna/Minerve), tient dans sa main droite une pyxide dont le couvercle est posé sur l'autel²⁶. On indique traditionnellement qu'elle verse des grains d'encens, qu'elle vient de prendre dans la boîte, dans le feu de l'autel. Pourtant, si on y regarde de plus près, on s'aperçoit que sa main est au-dessus de la tête du caprin qui va être sacrifié et non au-dessus de l'autel. Elle verse donc non pas des grains d'encens ou d'autres résines dans le feu de l'autel, mais de la farine sur la tête de l'animal. On est proche de pratiques romaines. Si on n'avait pas l'inscription *menercva*, on serait bien en peine de reconnaître l'Athéna étrusque sur ce miroir puisque celle-ci est couronnée et vêtue comme l'aide-sacrificateur de l'amphore de Bâle. Elle n'a aucun des attributs habituels de la divinité. C'est qu'elle n'est pas dans son « rôle de déesse », elle est là pour aider Héraclès à accomplir les rites sacrificiels dans un lieu qu'on identifie parfois au jardin des Hespérides. Elle porte « l'uniforme » de sa fonction. Sur ce miroir, c'est Héraclès qui fait office de prêtre. Il est clairement identifiable, non seulement par l'inscription *hercle*, mais également par sa massue et sa léonté qui est curieusement attachée : elle lui fait un pagne et la tête du lion lui sert de cache-sexe. Il tient sa massue comme un sceptre et sa

- 22 Amphore (panse). Groupe d'Orvieto ou groupe Vatican 265. Dresde, Staatliche Kunstsammlung. Skulpturensammlung (inv. ZV 1653). HUGOT 2003, volume IV, corpus : CN5. KÄSTNER, HERES 1988, p. 151-152. MARTELLI 1992. CRISTOFANI 1995, fig. XIXa. Stamnos à figures noires (panse). Peintre Faina ou très proche. Chianciano Terme I, Necropoli della Pedata, tombe II. Museo Archeologico di Chianciano Terme (inv. 229519). HUGOT 2003, volume IV, corpus : Z7. PAOLUCCI, RASTRELLI 1977. PAOLUCCI, RASTRELLI 1999 (tombe II). Voir aussi HUGOT 2003, volume IV, corpus : Z8 et Sca 10.
- 23 Stamnos surpeint (panse). Groupe Vagnonville ou Praxias. Boston, Museum of Fine Arts (inv. 80.596). HUGOT 2003, volume IV, corpus : CR1. BRUNI 1993, tav. VII.
- 24 Voir par exemple PELAGATTI, AMPOLO, BARKER 1987, p. 165, n° 50. HUGOT 2011, p. 156.
- 25 Voir le site bioarchaeo : <http://www.bioarchaeo.net/spip.php?article26> (consulté le 27/07/2016). Voir aussi sur le site de l'ENS : <http://www.archeo.ens.fr/spip.php?article341> (consulté le 27/07/2016).

- 26 CRISTOFANI 1995, fig. XX c. PFFIFFIG 1975, n°9. Voir aussi HUGOT 2008, p. 339, fig. 16. L'inscription se trouve sur l'autel. On pourrait envisager que l'inscription ne qualifie pas le personnage mais qu'elle désigne la divinité à qui était destiné ce sacrifice. Cette hypothèse n'a jamais été retenue par les chercheurs. D'une part parce qu'il s'agirait d'un *unicum* (et on ne comprendrait pas pourquoi un seul personnage sur les deux aurait été nommé) et d'autre part parce que l'espace utilisé était le seul disponible pour écrire le nom de la divinité, tant le décor de ce miroir est chargé. On a trouvé un petit espace pour inscrire *hercle*, mais pour *menercva*, c'était plus compliqué.

main droite est ouverte au-dessus de l'autel. On retrouve ce geste de la main ouverte, paume dirigée vers l'autel sur beaucoup de représentations sacrificielles. C'est le geste le plus fréquemment accompli au-dessus de l'autel au V^e s. av. n. è. et au début du IV^e s. av. n. è.²⁷ Il s'agit d'un geste de prière ou plus précisément d'invocation qui devait accompagner les phases préliminaires aux sacrifices dont on trouve de nombreuses mentions dans les calendriers rituels. C'était par ailleurs aussi le geste par lequel on prêtait serment au-dessus de l'autel²⁸.

Sur l'amphore de Bâle, le prêtre est également clairement identifiable. Il pourrait être le *cepen* dont nous parlent parfois les textes²⁹. Il ne s'agit pas cette fois d'Héraclès, mais d'un homme de profil vers la droite. Il est vêtu d'un manteau drapé à l'étrusque et il porte sur sa tête un bonnet, comme beaucoup de prêtres étrusques³⁰. Sur l'épaule d'un grand cratère étrusco-corinthien conservé au musée archéologique de Cerveteri et daté du premier tiers du VI^e s. av. n. è., un homme vêtu du gros manteau que portent habituellement à cette époque les aristocrates toscans, conduit un bœuf vers un autel à escalier (Pl. 11, 2). Ce

personnage est coiffé d'un curieux bonnet qui n'est pas sans rappeler celui du *cepen* de Bâle³¹. Ce dernier est penché au-dessus de l'autel. C'est une attitude qu'on retrouve fréquemment quand on procède au sacrifice d'un animal ou pour déposer des offrandes sur un autel de petite taille³². Sur de nombreuses autres représentations, si les sacrifiants sont penchés au-dessus de l'autel, c'est pour scruter les *exta* d'une victime³³. Ils pratiquent ainsi l'extispiscine qui représentait l'acte essentiel de la plupart des sacrifices. Sur l'amphore de Bâle, notre prêtre pratique vraisemblablement l'extispiscine au-dessus de l'autel à escalier, en scrutant les signes divins dans les entrailles d'une victime qui vient d'être sacrifiée³⁴. Il tient dans sa main gauche, à la verticale, comme une lance, une longue tige fine avec une grosse boule dans la partie supérieure. Il s'agirait d'une broche avec des *exta*. Il est vrai que c'est une manière habituelle, dans le monde grec, de représenter les broches garnies, comme sur la célèbre hydrie Ricci du musée de la Villa Giulia³⁵. La manière dont cette broche est tenue est étonnante, mais sur une olpé à figure noire contemporaine, du Peintre du Vatican G49, Héraclès tient ainsi sa broche garnie d'*exta* devant l'autel³⁶.

27 HUGOT 2003, volume IV, corpus : CR2, CR7, CR12, CR18, CR20, CR21, CR32, CR35, CR59, CF15, M2, M4, Sca14, Sca18.

28 Il était fait avant le sacrifice lors des phases préliminaires, mais aussi lors de simples invocations sans sacrifice. HUGOT 2003, p. 484-500.

29 Voir par exemple THOMSON DE GRUMMOND, SIMON 2006, p. 33-39.

30 Par exemple, sur la plaque Boccanera numéro 18, conservée au British Museum de Londres, deux aristocrates discutent face à face. Celui de gauche tient une branche dans sa main droite et il a un bonnet sur la tête. L'autre personnage porte un chapeau différent et il porte son sceptre sur son épaule. Ici, rien n'indique qu'il s'agisse de prêtres, ce sont des aristocrates. RONCALLI 1965, p. 280, pl. 12-15. Voir aussi PALLOTINO 1952, p. 25-28. Reich 1979, p. 84-85. SPRENGER, BARTOLONI 1983, pl. 74 (avec références). Un chapeau semblable sur une urne de Chiusi, VON VACANO 1955, fig. 19. Peut-être le même couvre-chef sur un bijou d'or, CRISTOFANI, MARTELLI 1983, fig. 183. Un homme allongé sur un sarcophage de Chiusi a un bonnet assez semblable (époque hellénistique), MAGGIANI 1989, tav. III, b. THOMSON DE GRUMMOND, SIMON, chap. III.

31 Peintre «delle Code Annodate», mis au jour dans la nécropole de la Banditaccia, Cerveteri, Zone A, tumulus I, tombe I. 590-570. Conservé à Cerveteri, Museo Archeologico (inv. 19539). Voir MARTELLI 1987, n° 85, p. 289-291, fig. 85, p. 132 (avec bibliographie). EUWE-BEAUFORT 1987, p. 41-50.

32 HUGOT 2003, volume IV, corpus : Sca10, Sca13, Sca14 ou Sca17 par exemple.

33 HUGOT 2003, volume IV, corpus : M21, M22, Sca2, Sca3, Sca4, Sca15 et D16.

34 On trouve très souvent des scènes semblables dans la céramique attique contemporaine ou un peu antérieure.

35 Rome, Musée National de la Villa Giulia (inv. 80983), daté vers 530-520 av. n. è. Voir *ThesCRA* I, p.124, n° 535 et 559. Le vase a été tout d'abord publié par RICCI 1946-9. HEMELRIJK 1963. DURAND 1979. MARTELLI 1981. LAURENS 1986. Voir aussi l'étude de CERCHIAI 1995.

36 *ThesCRA* I, p. 127, n° 564, avec bibliographie : Olpé attique à figures noires du Peintre du Vatican G49. Berlin Staatl. Mus. (inv. F. 1919). Voir DURAND 1986, p. 168, fig. 81 et fig. 82-85 pour des scènes semblables.

Il reste à comprendre pourquoi l'artiste a jugé nécessaire de représenter deux autels. L'autel à feu est d'un type courant en Étrurie. La présence d'un *thymiaterion* n'est pas non plus exceptionnelle, on en retrouve de semblables en contexte archéologique³⁷ et deux autres sont représentés sur la table d'autels sur des reliefs archaïques de Chiusi³⁸. C'est probablement vers cet autel que le prêtre va se tourner ensuite pour faire cuire les *exta* piqués sur la broche. Le second autel est précédé d'un escalier. Il est semblable à celui qui se trouve sur l'épaule d'une amphore pontique conservée au Louvre, dans une scène où Achille poursuit Polyxène qui gravit les marches pour se réfugier sur l'édifice³⁹. On trouve en contexte archéologique de nombreux autels précédés d'un escalier d'accès. Il s'agit de structures monumentales et la partie supérieure comporte un trou qui communique avec le sol. Il s'agissait d'autels utilisés pour communiquer avec des divinités souterraines. On y faisait des libations, mais on a également retrouvé dans ces puits des ossements d'animaux⁴⁰. L'autel à escalier de Bâle, comme celui de l'amphore pontique du Louvre, a été représenté à une échelle réduite. C'est dans un trou percé dans le monument que le jeune homme verse la préparation contenue dans la cuillère et c'est au-dessus de cet espace ouvert, permettant la communication avec les « dieux d'en bas », que le prêtre pratique la divination. Ainsi, on comprend que les canidés soient à la fête, que leur joie soit ainsi mise en scène, car les rites sont effectués dans les règles de l'art pour la divinité qu'ils représentent.

En raison de la présence des canidés et des aspects divinatoires de la scène, on a émis l'hypothèse qu'il s'agissait d'un sacrifice en

l'honneur d'un dieu du nom de Śuri qui serait lié au loup. Dans le sanctuaire sud de Pyrgi, Giovanni Colonna a mis en évidence un culte oraculaire qu'il associe à cette divinité. Toutefois, Jean-Paul Thuillier a, dans plusieurs articles solidement argumentés, remis en cause l'existence même de cette divinité⁴¹. Pour faire avancer le débat, il nous semble utile de proposer une hypothèse qui pourrait expliquer la présence des canidés voltigeurs. Les animaux représentés sur l'amphore de Bâle ressemblent beaucoup aux chiens qu'on retrouve sous les lits du banquet dans de nombreuses scènes d'époques archaïque et classique, sur des supports variés et peu à des loups. De plus, on connaît un petit bronze de chien, provenant de Cortone et conservé au musée archéologique de Florence, qui porte une inscription dédicatoire en l'honneur d'une divinité funéraire qui porte le nom de Calu⁴². Avant l'apparition au IV^e s. av. n. è. du nom d'Aita, qui est dérivé du nom de l'Hadès grec, Calu était une divinité funéraire très importante à laquelle on offrait des sacrifices. Son nom apparaît sur la tuile de Capoue (qu'on a trouvée dans une zone de nécropole), on y apprend qu'on lui faisait aussi des offrandes⁴³. Lorsque la figure d'Aita/Hadès apparaît, comme dans la tombe Golini I d'Orvieto, il est d'ailleurs coiffé d'une dépouille de canidé. Paul Defosse a étudié une série de représentations sur des urnes hellénistiques mettant en scène un monstre, qui pouvait être un canidé, un homme à tête de canidé ou un homme vêtu d'une dépouille de cet animal. L'auteur a fait le lien entre ce monstre qui tente de sortir d'un puits⁴⁴ et le dieu Calu. Sur ces urnes, des hommes tentent d'empêcher ce monstre, qu'on identifie symboliquement à la mort, de prendre pied sur terre et de faire son

37 Voir par exemple TESTA 1989 et AMBROSINI 2002.

38 Reliefs archaïques de Chiusi. Musée du Louvre (inv. MA 3610 et MA 3611). SCOTT RYBERG 1955, fig. 8a et 8b. BRIGUET 1972, fig. 1, 12, 16-17 et fig. 1 et 3. JANNOT 1984, n^{os} 105 et 106. HUGOT 2003, volume IV, corpus : D4 et D5.

39 DUCATI 1968, pl. 9b. HANNESTAD 1974, pl. 2. MARTELLI 1987, n^o 105 (illustration). HUGOT 2003, volume IV, corpus : CN3. HUGOT 2011, catalogue, n^o A3. *LIMC* I, s.v. *Achle* 17. *LIMC* VII, s.v. *Polyxene* 16.

40 HUGOT 2011, p. 143-149.

41 Sur le dieu Śuri, voir MARCATTILI 2011. COLONNA 2007 [2009]. COLONNA 2009 [2012]. DE SIMONE 2012. J. P. Thuillier remet en cause l'existence même du dieu: THUILLIER 2007 [2009]. THUILLIER 2009 [2012].

42 Voir THOMSON DE GRUMMOND, SIMON, p. 75 et 81 note 50 pour la bibliographie.

43 JANNOT 1998 p. 162-163.

44 DEFOSSE 1972. CHIERICI 1994. *LIMC* II, p. 42 et p. 58 (avec bibliographie).

œuvre. Paul Defosse est ennuyé lorsqu'il tente de définir ce monstre qui parfois ressemble à un loup et d'autres fois à un chien. Il conclut que «Calu doit être considéré comme le nom de la divinité infernale symbolisée par l'animal de race canine, le chien-loup ravisseur, figuré sur les urnes. Au contact du monde grec, l'image de Hadès s'est en quelque sorte superposée à la forme traditionnelle»⁴⁵. La présence de chiens autour des autels sur l'amphore de Bâle pourrait ainsi évoquer un sacrifice en l'honneur de la divinité chtonienne Calu. Les sacrifices de chiens ne sont d'ailleurs pas rares en Étrurie⁴⁶. Ceci ne signifie pas obligatoirement que la thématique de ce vase est funéraire, même si cette hypothèse a notre préférence. Calu avait sans contestation possible une place essentielle dans les sacrifices funéraires, mais son aspect chtonien pourrait également indiquer qu'on l'évoquait à des fins divinatoires. Ces deux hypothèses ne s'excluent peut-être pas. En effet, sur des urnes cinéraires hellénistiques de Volterra, il existe plusieurs exemples de prêtres pratiquant la divination à l'aide de *sortes* qu'ils retirent d'une urne placée au centre d'un édifice funéraire.

Autres gestes originaux devant l'autel en Étrurie

Les exemples que nous venons d'évoquer montrent qu'il existait une gestuelle propre aux Étrusques en contexte sacrificiel. G.Ch. Picard et S. Hummel ont mis en évidence un geste original, main ouverte avec la paume dirigée vers le visage avec le pouce ramené contre l'intérieur de l'index sur de nombreuses représentations d'orants ou de divinités étrusques⁴⁷. On retrouve ce geste, effectué par des hommes et des femmes devant des autels sur deux reliefs clusiens de *pietra fetida*, datés de la première moitié du V^e s. av. n. è.⁴⁸ (Pl. 11, 3). Il est peu fréquent que la

prière s'accompagne d'un contact avec l'autel pour établir la communication avec la divinité bénéficiaire. Toutefois, sur un scarabée de cornaline conservé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale, Hercle pose entièrement sa main droite au centre d'un autel qui doit être le sien⁴⁹. Sur une urne cinéraire en Albâtre de Volterra⁵⁰, un homme agenouillé à côté de l'autel fait le même geste. Dans ce cas l'autel est un refuge, l'homme se met sous la protection de la divinité en touchant l'autel. L'autel, lorsqu'il est figuré sur les urnes hellénistiques étrusques, est le plus souvent utilisé comme un lieu de refuge contre des assaillants. Il existe plusieurs dizaines de représentations mettant en scène les histoires les plus diverses avec Myrtilos, Pâris ou encore Oreste et Pylade. Dans les autres cas, le contact avec l'autel est beaucoup plus subtil. Sur une représentation dans le médaillon d'une coupe kylix à figures rouges conservée à Arezzo, l'homme pose délicatement les doigts sur le bord de la table⁵¹. Il est rare que les orants soient en contact physique avec le monument. La plupart du temps, ils tiennent un vase ou une offrande au-dessus de l'autel, font une libation sur l'autel ou sur la tête des victimes. Toutefois, sur une célèbre plaque peinte conservée au Louvre et datée des environs de 530 av. n. è., un jeune garçon est devant l'autel. Il est vêtu d'un court chiton moulant (Pl. 11, 4). Ce jeune homme porte une tenue qui l'identifie à un aide-sacrificateur. Il exécute un acte préliminaire au sacrifice. Les doigts de sa main gauche sont posés sur le bord de l'autel et sa main droite est devant sa bouche, ses doigts légèrement repliés comme s'il chuchotait quelque chose en direction du feu qui brûle sur la table. Servius nous apprend que «selon les Anciens, on

45 DEFOSSE 1972 (conclusion à son article).

46 *ThesCRA* I, p. 145-146 (sur les chiens sacrifiés dans des sanctuaires).

47 HUMMEL 1986-87 et surtout PICARD 1936.

48 Voir JANNOT 1984, n° 520 et note 29 *supra* (Louvre MA 3610). HUGOT 2003, volume IV, corpus : respectivement D3 et D5.

49 Scarabée d'agate (cornaline). ZAZOFF 1968, n° 96. Paris, Cabinet des Médailles de la BN (inv. 1766). HUGOT 2003, volume IV, corpus : Scal.

50 Urne d'Albâtre de Volterra. Florence, Museo Archeologico Nazionale (inv. 78497). KÖRTE 1896, LXXXV, 9. CRISTOFANI 1975, n° 140. HUGOT 2003, volume IV, corpus : U246.

51 Fragment d'un kylix (médaillon). Arezzo, Museo Archeologico G. C. Mecenate (inv. 22045). BOCCI PACINI 1979, tav. XVIII, 1. BOCCI PACINI 1987, p. 120. HUGOT 2003, volume IV, corpus : CR18.

n'allumait pas le feu sur les autels, mais on attirait avec des prières le feu divin qui brûlait sur les autels»⁵². Il est possible que ce soit ce qu'est en train de faire cet homme. L'usage préférentiel de la main gauche en contexte rituel est inhabituel en Étrurie, on en déduit donc que le geste important est celui qu'il fait avec son autre main⁵³. On pourrait rapprocher le geste qu'il fait de sa main droite d'un geste semblable effectué par de jeunes hommes sur des petits bronzes d'époque classique. Par exemple, sur une cimaise de candélabre de bronze conservée au musée archéologique de Florence et datée du milieu du V^e s. av. n. è.⁵⁴, un jeune homme porte un manteau qui laisse son torse et son épaule droite découverts. Il tient une *machaira*, une arme souvent utilisée en contexte sacrificiel, contre son bras, l'extrémité étant appuyée contre son épaule gauche⁵⁵. Sa main droite est contre sa bouche et ses doigts sont repliés. Si on se réfère à Pline l'Ancien⁵⁶, qui nous dit que «pour saluer nous portons la main droite à la bouche, et nous tournons tout le corps à droite», il pourrait s'agir d'un geste de salut et non la représentation d'un chuchotement ou d'une allusion au silence face à la divinité.

Les gestes traditionnels de la prière effectués devant l'autel en Grèce et à Rome sont assez rares sur les représentations étrusques⁵⁷. Par contre,

pour évoquer devant l'autel les gestes du désespoir et de la douleur, on utilise les mêmes images qu'en Grèce. Deux représentations du troisième quart du V^e s. av. n. è. montrent un homme⁵⁸ et une femme⁵⁹ penchés au-dessus de l'autel, pour montrer leur tristesse à cause du départ à la guerre d'un jeune homme qui est sans doute le fils de la famille⁶⁰. La femme est couverte et tous les deux posent leur main sur leur tête. Ces deux scènes sont très proches des représentations attiques de la première moitié du V^e s. av. n. è. Ces vases font partie des premières productions d'imitation de figures rouges attiques en Étrurie par des artistes athéniens ou des céramistes formés à «l'école attique». Les gestes de désespoir et de douleur sont assez fréquents dans notre documentation jusqu'à l'époque hellénistique : les femmes et les hommes se couvrent la tête en signe de deuil sur des représentations qui sont funéraires⁶¹.

Conclusion

En étruscologie, les débats sont souvent plus vifs que dans beaucoup de disciplines scientifiques. Il suffit de suivre les discussions dans les revues *Ostraka* ou dans les *Studi Etruschi* pour s'en convaincre. C'est que nos sources principales sont des représentations figurées et qu'il nous manque les codes de lecture fournis ailleurs par les sources littéraires. Il faut donc inlassablement

52 Serv. Aen. 12, 200. *ThesCRA* III, p. 142, n° 6.

53 Sur l'opposition gauche/droite voir MEHL 2000, p. 117-118.

54 *ThesCRA* III, p. 147 Florence, coll. von Schwarzenberg. BRUNI 1991, p. 138, n° 6, tav. 48, 6-7.

55 Un autre petit bronze de Cortone Mus. Acc. Etr., inv. 1616): *ThesCRA* III, p. 146-147, n° 37. Bruschetti 1988, p. 24, fig. 25. BRUNI 1991, p. 140.

56 *HN*, 28, 5, 3. *ThesCRA* III, p. 146.

57 Ce geste de salut est très fréquent dans l'iconographie grecque et romaine, mais aussi étrusque et pas seulement en contexte funéraire ou religieux. En Étrurie, il s'agit d'un geste lié aux rituels funéraires. Il est marginal ou au moins représenté de manière marginale. On le trouve aussi sur les statuettes d'orants. Il est possible que ce geste soit un geste de prière funéraire, car les représentations où ce geste apparaît sont des scènes funéraires. Toutefois, sur plusieurs représentations, ces gestes semblent être ceux de personnes qui conversent (HUGOT 2003, volume IV, corpus: U266, D3)!

58 Cratère surpeint du groupe Vagnonville. Orvieto, Museo C. Faina. BRUNI 1993, p. 288, tav. IX. HUGOT 2003, volume IV, corpus: CR4.

59 Cratère surpeint du groupe Vagnonville. Florence, Museo Archeologico Nazionale. BRUNI 1993, tav. IV. HUGOT 2003, volume IV, corpus: CR3.

60 Sur ce sujet, voir l'ouvrage de PEDRINA 2001.

61 Lire l'article de TSINGARIDA 1993, voir aussi HUGOT 2003, volume I, p. 491. Par exemple HUGOT 2003, volume IV, corpus: U68, U69, U70, U72, U74 et sur U268 devant un autel à bétyle, voir aussi CBI. Il ne faut pas confondre ce geste avec celui des femmes qui mettent un léger voile sur leur tête et qui est un geste de pudeur (U253, U254, U255). Voir LIOU-GILLE 2001, p. 112: «Plutarque qui se réfère à Varron, nous donne des informations complémentaires. Deux rites du culte funéraires l'ont frappé: que les hommes se voilent la tête (*capite uelato*) et qu'ils décrivent un cercle autour du tombeau».

reliere les images, en changeant de perspective et en modifiant nos angles d'approche. Il faut méthodiquement s'attacher à chaque détail pour faire apparaître des cohérences qui échappent au premier coup d'œil. Il faut oser proposer des hypothèses argumentées pour enrichir les débats, quitte parfois à accepter ensuite d'infléchir ses positions.

C'est en s'appuyant sur les précédentes lectures de la scène figurée sur l'amphore à figures noires conservée à Bâle qu'il est possible d'apporter des éléments nouveaux pour mieux comprendre la construction de l'image, d'en saisir la cohérence et de proposer de nouvelles interprétations. Il s'agit ici de la représentation la plus complète d'un espace sacrificiel mettant en scène deux autels ayant une fonction précise lors des sacrifices. Le sacrifice n'est pas représenté. Ce n'est pas étonnant, car en Étrurie le plus important n'était pas la mise à mort de l'animal, mais la lecture des signes divins dans ses entrailles. C'est ce à quoi est occupé le prêtre de l'amphore de Bâle. L'animal a été tué et ses *exta* ont été prélevés. Après avoir lu dans les entrailles, le *cepen* va se retourner vers l'autel sur lequel brûle un feu pour cuire les *exta*. On comprend mieux ainsi pourquoi, dans nombre de sanctuaires étrusques on retrouve associés deux types d'autels, non pas pour deux divinités différentes, mais pour pouvoir effectuer correctement l'ensemble du rituel.

Bibliographie

- ALFÖLDI 1974: A. ALFÖLDI, *Die Struktur des voretruskischen Römerstaates*, Heidelberg 1974
- AMBROSINI 2002: L. AMBROSINI, *Thymiateria etruschi in bronzo di età tardo classica, alto e medio hellenistica*, Roma 2002
- BINDER 1964: G. BINDER, *Die Aussetzung des Königskindes. Kyros und Romulus* (Beiträge zur klassischen Philologie 10), Meisenheim an Glan 1964
- BOCCI PACINI 1979: P. BOCCI PACINI, «Alcune coppe etrusche di imitazione attica», in *Studi per E. Fiumi*, Pisa 1979, p. 61-72
- BOCCI PACINI 1987: P. BOCCI PACINI, *Il Museo Archeologico G. C. Mecenate in Arezzo*, Arezzo 1987
- BRIGUET 1972: M.-F. BRIGUET, «La sculpture en pierre fétide de Chiusi au Musée du Louvre», *MEFRA* 84, 1972-2, p. 847-877
- BRUNI 1991: St. BRUNI, «I bronzi della Coll. v. Schwarzenberg», *SE* 56, 1991, p. 127-151.
- BRUNI 1993: St. BRUNI, «Ceramiche sovradipinte del V° Sec. A.C. dal territorio chiusino: il gruppo Vagnonville. Una proposta di definizione», in *La civiltà di Chiusi e del suo territorio*, Roma 1993, p. 272-295
- BRUNI 2002: St. BRUNI, «Nugae de Etruscorum fabulis», *Ostraka* 11, 2002-1, p. 7-28
- BRUSCHETTI 1988: P. BRUSCHETTI, *Il Museo dell'Accademia di Cortona*, Cortona 1988
- CERCHIAI 1995: L. CERCHIAI, «Un programma figurativo dell'hydria Ricci», *AK* 38, 1995, p. 81-91
- Cerveteri 1980: *Gli Etruschi a Cerveteri*. Catalogue de l'exposition de Milan, Milano 1980
- CHIARINI 2018: S. CHIARINI, *The So-called Nonsense Inscriptions on Ancient Greek Vases Between Paideia and Paidia*, (Brill Studies in Greek and Roman Epigraphy 10), Leiden 2018
- CHIERICI 1994: A. CHIERICI, «Porsenna e Olta, riflessioni su un mito etrusco», *MEFRA* 106, 1, 1994, p. 353-402. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-5102_1994_num_106_1_1851 (consulté le 27/07/2016)
- COLONNA 2007 [2009]: G. COLONNA, «L'Apollon di Pyrgi, sur/suri (il «Nero») e l'Apollo Sourios», *SE* 73, 2007 [2009], p. 101-134
- COLONNA 2009 [2012]: G. COLONNA, «Ancora su Sur/Suri, 1. L'epiteto *EISTA («il dio»), 2. L'attributo del fulmine», *SE* 75, 2009 [2012], p. 9-32
- CRISTOFANI 1995: M. CRISTOFANI, *Tabula Capuana: un calendario festivo di età arcaica*, Firenze 1995
- CRISTOFANI 1995: M. CRISTOFANI, *Tabula Capuana*, Firenze 1995
- CRISTOFANI, CRISTOFANI 1975: M. CRISTOFANI, M. CRISTOFANI, *Corpus delle urne etrusche di età ellenistica, I. Urne Volterrane. I complessi tombali*, Firenze 1975

- CRISTOFANI, MARTELLI 1983: M. CRISTOFANI, M. MARTELLI, *L'oro degli Etruschi*, Novara 1983
- DE SIMONE 2012: C. DE SIMONE, «Il teonimo etrusco šuri-. Riflessioni ad alta voce», *Mediterranea* 9, 2012, p. 107-132
- DEFOSSE 1972: P. DEFOSSE, «Génie funéraire ravisseur (Calu) sur quelques urnes étrusques», *AC* XLI, 1972, p. 487-499
- DONÀ 2003: C. DONÀ, *Per le vie dell'altro mondo: l'animale guida e il mito del viaggio*, Roma 2003
- DONNAT 2014: S. DONNAT, «Introduction. Pour une approche pluridisciplinaire du rituel», *Archimède* [En ligne] 1, 2014, p. 1-6. URL: http://archimede.unistra.fr/fileadmin/upload/DUN/archimede/Revue_Archimede_RAHA/Numero_1/03_Archimede_N1_DONNAT_INT_Rituel.pdf (consulté le 27/07/2016)
- DUCATI 1968: P. DUCATI, *Pontische Vasen*, Roma 1968
- DURAND 1979: J.-L. DURAND, «Bêtes grecques. Propositions pour une typologie des corps à manger», in M. DÉTIENNE, J.-P. VERNANT (ed.), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 1979, p. 133-166
- DURAND 1986: J.-L. DURAND, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne*, Paris, Roma 1986
- EUWE-BEAUFORT 1987: J. EUWE-BEAUFORT, «Due singolari monumenti rupestri nel Braccianese», *BMNE* XLVII, 1987, p. 41-50
- GIGLIOLI 1935: G.Q. GIGLIOLI, *L'arte etrusca*, Milano 1935
- HANNESTAD 1974: L. HANNESTAD, *The Paris Painter*, København 1974
- HEMELRIJK 1963: J.M. HEMELRIJK, «A Hydria of the Campana Group in Bonn», *JBerlM* 5, 1963, p. 107-120
- HEMELRIJK 1984: J.M. HEMELRIJK, *De Caeretan Hydriae*, 2 volumes, Rotterdam 1984
- HUGOT 2003: L. HUGOT, *Recherches sur le sacrifice en Étrurie, VII^e-I^{er} siècle av. J.-C.*, Doctorat d'histoire, spécialité histoire ancienne, Université de Nantes, Nantes 2003
- HUGOT 2008: L. HUGOT, «Les sacrifices en images. Les représentations des sacrifices en Étrurie (VII^e siècle avant J.-C. – I^{er} siècle avant J.-C.)», in S. ESTIENNE, D. JAILLARD et al. (ed.), *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine*. Actes du colloque de Rome 11-13 décembre 2003, Napoli 2008, p. 329-343
- HUGOT 2009: L. HUGOT, «Les urnes et les sarcophages étrusques dans les musées d'Aix-en-Provence, d'Arles, d'Avignon et de Nîmes», *SE* LXXIII, 2009, p. 149-188
- HUGOT 2011: L. HUGOT, «Les représentations des espaces sacrificiels sur la céramique étrusque à figures noires», *Mediterranea* VII, 2011, p. 135-168
- HUMMEL 1986-87: S. HUMMEL, «Die Lex Gestus bei den Etruskern», *JOAI* 1986-87, p. 7-12
- JANNOT 1984: J.R. JANNOT, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Collection de l'École française de Rome 71, Roma 1984
- JANNOT 1998: J.R. JANNOT, *Devins, Dieux et Démons. Regards sur la Religion de l'Étrurie Antique*, Paris 1998
- KÄSTNER, HERES: V. KÄSTNER, H. HERES (ed.), *Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder*. Catalogue de l'exposition de Berlin-Est, Berlin 1988
- KÖRTE 1896: G. KÖRTE, *I rilievi delle urne etrusche, II, 2*, Roma, Berlin 1896
- LAURENS 1986: A. FR. LAURENS, «Pour une systématique iconographique. Lecture du vase Ricci de la Villa Giulia», in L. KAHIL, C. AUGÉ, P. LINANT DE BELLEFONDS (ed.), *Iconographie classique et identités régionales, BCH*, supplément 14, 1986, p. 45-56
- LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, München, Düsseldorf 1981-1999. Supplementum 2009, DÜSSELDORF 2009.
- LIU-GILLE 2001: B. LIU-GILLE, «Divinisation des morts dans la Rome ancienne», *RBPB* 79, 2001, p. 107-115
- LISSARRAGUE 1989: FR. LISSARRAGUE, «Graphein: écrire et dessiner», in Chr. BRON, E. KASSAPOGLOU (ed.), *L'image en jeu. De l'Antiquité à Paul Klee*, Yens-sur Morges 1992, p. 189-204
- MAGGIANI 1989: A. MAGGIANI, «Immagini di aruspici», in *Secondo congresso internazionale etrusco*, Firenze 26 maggio - 2 giugno 1985, Roma 1989, p. 1557-1563
- MARCATTILI 2011: F. MARCATTILI, «Rath, Šuri ed Hercle. Sul donario veiente con l'elefante e cerbero», *Ostraka* 20, 2011, p. 71-81
- MARTELLI 1981: M. MARTELLI, «Un askos del Museo di Tarquinia ed il problema delle presenze nord-ioniche in Etruria», *Prospettiva* 27, 1981, p. 2-14
- MARTELLI 1987: M. MARTELLI, *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Novara 1987
- MARTELLI 1992: M. MARTELLI, «Festa Etrusca, Kotinos», in *Festschrift für E. Simon*, Mainz 1992, p. 342-346
- MEHL 2000: V. MEHL, *Les objets des sacrifices dans le monde grec antique*, Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, Bordeaux 2000
- PALLOTINO 1952: M. PALLOTINO, *Etruscan Painting* (trad. par E. STANLEY and St. GILBERT), Genève 1952
- PAOLUCCI, RASTRELLI 1977: G. PAOLUCCI, A. RASTRELLI, *Chianciano Terme I, Necropoli della Pedata*, Roma 1977
- PAOLUCCI, RASTRELLI 1999: G. PAOLUCCI, A. RASTRELLI, *Chianciano Terme. Vol. 1^o: Necropoli della Pedata (Tombe 1-21). Necropoli di via Montale (Tombe 2-4)*, Roma 1999
- PEDRINA 2001: M. PEDRINA, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco* (Istituto Veneto di SS.LL.AA., Memorie, XCVII), Venezia 2001
- PELAGATTI, AMPOLO, BARKER 1987: P. PELAGATTI, C. AMPOLO, Gt. BARKER (ed.), *L'alimentazione nel mondo antico: gli Etruschi*, Roma 1987
- PFIFFIG 1975: A.J. PFIFFIG, *Religio Etrusca*, Graz 1975

- PICARD 1936: G.Ch. PICARD, «Le geste de la prière funéraire en Grèce et en Étrurie», *RHR* 1936, p. 135-157
- PUGLIESE CARRATELLI 1986: G. PUGLIESE CARRATELLI, *Rasenna, storia e civiltà degli Etruschi*, Milano 1986
- REICH 1979: J. REICH, *Italy before Rome*, Oxford 1979
- RICCI 1946-49: G. RICCI, «Una hydria ionica da Caere», *ASAA* 24-26, 1946-9, p. 47-57
- RISSANEN 2012: M. RISSANEN, «The Hirpi Sorani and the Wolf Cults of Central Italy», *Arctos* 46, 2012, p. 115-135
- RONCALLI 1965: Fr. RONCALLI, *Le Lastre dipinte da Cerveteri*, Firenze 1965.
- SCHIED 2000: J. SCHIED. «Pour une archéologie du rite», *Annales (HSS)* 55^e année, 3, 2000, p. 615-622
- SCOTT RYBERG 1955: I. SCOTT RYBERG, *Rites of the State Religion in Roman Art, MemAmAc XXII*, Roma 1955
- SPRENGER, BARTOLONI 1983: M. SPRENGER, G. BARTOLONI, *The Etruscans: Their History, Art, and Architecture* (Translated from the German and Italian by Robert Erich Wolf), New York 1983
- STEINGRÄBER 1984: St. STEINGRÄBER, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Tokyo 1984
- TESTA 1989: A. TESTA, *Candelabri e Thymiateria*, Roma 1989
- ThesCRA: Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles (5 vol.) 2004-2005
- THOMSON DE GRUMMOND, SIMON 2006: N. THOMSON DE GRUMMOND, E. SIMON, *The religion of the Etruscans*, Austin 2006
- THUILLIER 1985: J.-P. THUILLIER, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque* (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 256), Roma 1985
- THUILLIER 2007 [2009]: J.-P. THUILLIER, «L'Apollon de Pyrgi. Un dieu disparaît?», *SE* 73, 2007 [2009], p. 93-100
- THUILLIER 2009 [2012]: J.-P. THUILLIER, «Sur/*Suri/Šuris/Sorex/Sors. Le dieu et les sorts», *SE* 75, 2009 [2012], p. 33-50
- TSINGARIDA 1993: A. TSINGARIDA, «Soif d'émotions. La représentation des sentiments dans la céramique des VI^e et V^e avant n. ère», *RBPH* 71-1, 1993, p. 5-29
- VAN DER MEER 2007: L.B. VAN DER MEER, *Liber Linteus Zagabiensis. the Linen Book of Zagreb. A Comment on the Longest Etruscan Text*, Louvain, Dudley MA 2007
- VICCEI 2011: R. VICCEI, *Suoni silenti. Immagini e strumenti musicali del Civico Museo Archeologico di Milan*. Guida alla mostra, Milano 2011
- VON VACANO 1955: O.W. VON VACANO, *Die Etrusker, Werden und geistige Welt*, Hamburg 1955
- WOUDHUIZEN 2008: F.C. WOUDHUIZEN, «Ritual Prescriptions in the Etruscan Liber Linteus», *Res Antiquae* 5, 2008, p. 281-296
- ZACCAGNINO 1998: C. ZACCAGNINO, *Il thymiaterion nel mondo greco*, Roma 1998
- ZÜRICH 1974: *Das Tier in der Antike*. Catalogue de l'exposition de Zurich, Zürich 1974.

Illustrations

Pl. 10

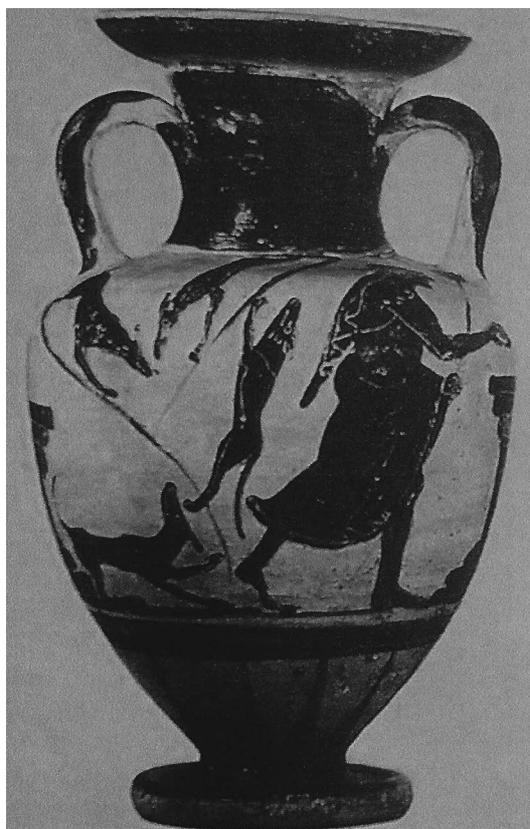
1. Amphore, successeurs du Peintre de Micali. Bâle, collection privée suisse. Provenance inconnue. Datation : vers 480 av. n. è. (fin de VI^e-début V^e s. av. n. è.). D'après BRUNI 2002, p. 13, fig. 6. Détail de la panse.
2. Amphore, successeurs du Peintre de Micali. Bâle, collection privée suisse. Provenance inconnue. Datation : vers 480 av. n. è. (fin de VI^e-début V^e s. av. n. è.). D'après BRUNI 2002, p. 13, fig. 7. Détail de la panse.
3. Amphore, successeurs du Peintre de Micali. Bâle, collection privée suisse. Provenance inconnue. Datation : vers 480 av. n. è. (fin de VI^e-début V^e s. av. n. è.). D'après BRUNI 2002, p. 14, fig. 8. Détail de la panse.
4. Amphore, successeurs du Peintre de Micali. Bâle, collection privée suisse. Provenance inconnue. Vers 480 av. n. è. (fin de VI^e-début V^e s. av. n. è.). D'après BRUNI 2002, p. 14, fig. 9. Détail de la panse.

Pl. 11

1. Revers de miroir de bronze (dessin). Berlin, Antikensammlungen. Fin du V^e s. av. n. è. D'après PFIFFIG 1975, n°9.
2. Amphore du peintre «delle Code Annodate», nécropole de la Banditaccia, Cerveteri, Zone A, tumulus I, tombe I. 590-570 av. n. è. Conservé à Cerveteri, Museo Archeologico (inv. 19539). Dessin de la panse. D'après MARTELLI 1987, n°85, p. 289-291, fig. 85, p. 132.
3. Relief archaïque de Chiusi. Paris, Musée du Louvre (inv. MA 3610). 590-570 av. n. è. D'après JANNOT 1984, n°105.
4. Plaque dite Campana. Cerveteri, nécropole de la Banditaccia. Musée du Louvre (inv. cp6627). Vers 530 av. n. è. D'après Fr. GAULTIER, L. HAUMESSER, K. CHATZIEFREMIDOU, *L'art étrusque: 100 chefs-d'œuvre du Musée du Louvre*, Paris 2013, p. 77.

Pl. 10

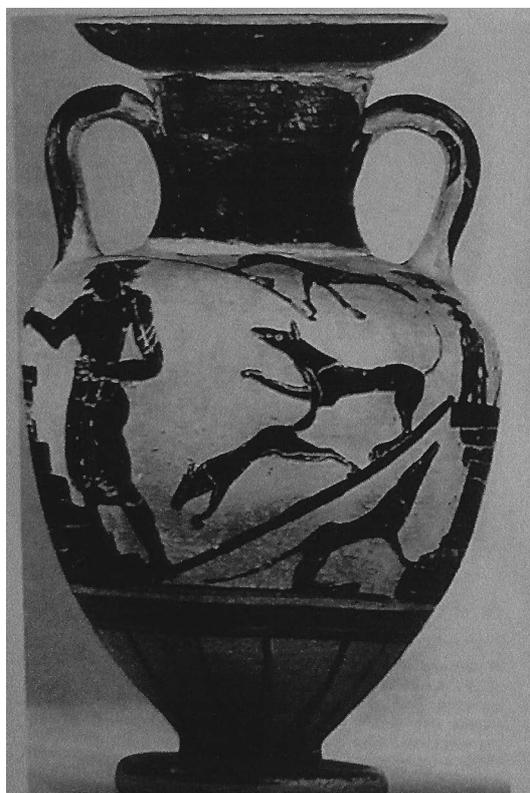
LAURENT HUGOT



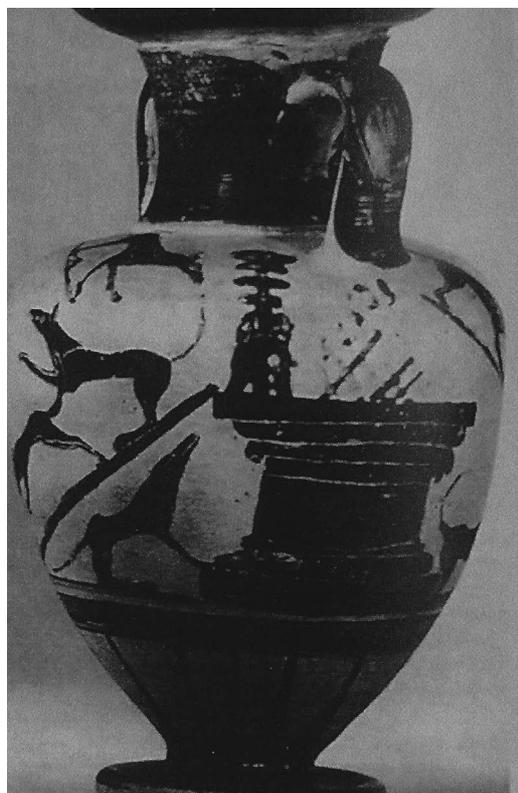
1



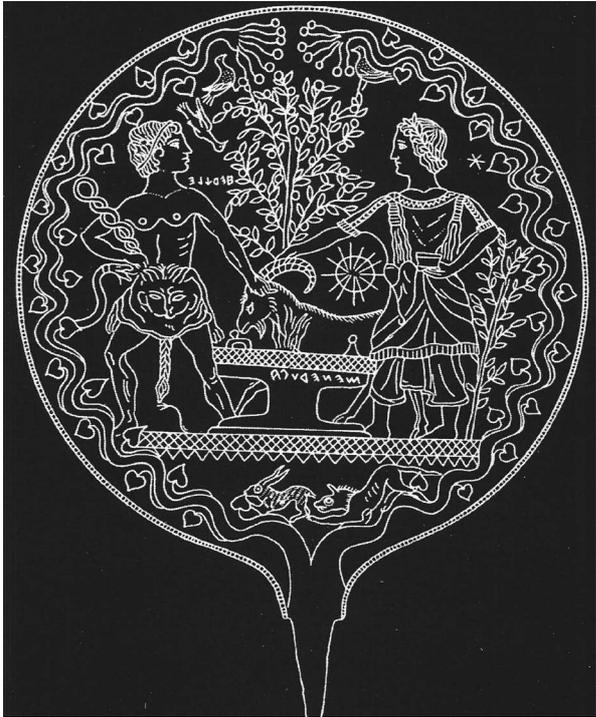
2



3



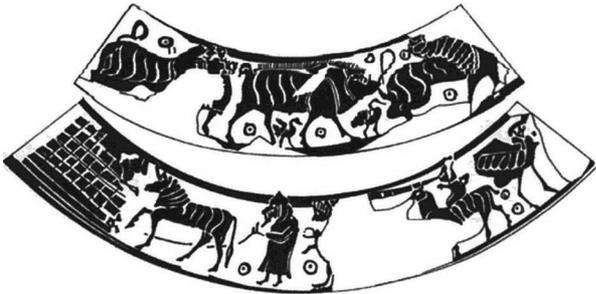
4



1



4



2



3