Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

17 | 2020

Regard•s homoérotique•s

Regards homoérotiques étrusques : une archéologie impossible ?

Etruscan Homoerotic Gazes: an Impossible Archaeology?

Sophie Pérard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7379>

DOI : 10.4000/imagesrevues.7379

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Sophie Pérard, « Regards homoérotiques étrusques : une archéologie impossible ? », *Images Re-vues* [En ligne], 17 | 2020, mis en ligne le 16 septembre 2020, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7379> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.7379>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Regards homoérotiques étrusques : une archéologie impossible ?

Etruscan Homoerotic Gazes: an Impossible Archaeology?

Sophie Péard

Je tiens à remercier l'équipe d'Image-Re-vues pour son invitation à réfléchir sur la question des regards homoérotiques dans la culture étrusque, et pour l'organisation du séminaire à l'INHA autour de ce sujet : les échanges que nous avons eus à cette occasion ont été stimulants à plus d'un titre. Je souhaite leur témoigner également ma gratitude pour les relectures qui ont été faites de cette contribution et qui m'ont ouvert de nouvelles perspectives.

[Les Étrusques] ont beaucoup de commerce avec les femmes, mais se plaisent toutefois beaucoup plus avec les garçons et les jeunes hommes. Ceux-ci, chez eux, sont tout à fait beaux à voir, parce qu'ils vivent voluptueusement et ont le corps épilé¹.

- 1 Cet extrait d'une notice à caractère ethnologique de l'historien grec Théopompe² que nous choisissons de mettre en exergue, nous plonge d'emblée dans le sujet du regard homoérotique, et pose clairement les enjeux de notre questionnement dans la culture étrusque. Il s'agit d'abord d'un regard extérieur, grec, et se pose la question des rapports entre culture grecque et culture étrusque.

- Il juxtapose dans la même phrase un *éros* féminin et un *éros* masculin, intenses l'un et l'autre, mais avec une évaluation marquée par la comparaison (« beaucoup...beaucoup plus »). Un lecteur moderne, en outre, n'est pas nécessairement à même de saisir le caractère dépréciatif du regard de Théopompe, qui souligne la beauté des Étrusques – il dit un peu plus haut que les femmes sont « tout à fait belles à voir », usant de la même expression laudative –, pour mieux la condamner : ce n'est pas l'image de l'idéal du *kalos kagathos* qui se dessine, mais celle d'une beauté molle (« voluptueusement ») et artificielle (« le corps épilé ») qui correspond à un caractère efféminé comme le suggère l'emploi de la même expression pour les jeunes hommes comme pour les femmes (« tout à fait beaux/belles à voir »). En somme, si la question des relations homoérotiques étrusques est évoquée clairement, il n'en demeure pas moins qu'elle ne va pas de soi pour le regard ethnocentré³ de Théopompe. Et l'on pourrait, du reste, se demander si nous ne sommes pas face à la même cécité, du fait de la spécificité de la culture étrusque. En l'absence de sources textuelles directes due à la disparition de la littérature⁴, et aux difficultés de traduction des données épigraphiques rédigées dans une langue peu connue⁵, demeurent les images qui donnent à voir des pratiques : autant de gestes pour lesquels il n'est guère possible de déceler la pensée sous-jacente.
- 2 Cette spécificité s'explique par la formation même de cette culture. En effet, la civilisation étrusque naît en Italie au VIII^e s. av. n. è. de la rencontre de la culture villanovienne et des cultures de la Méditerranée orientale, phénicienne notamment, mais surtout grecque. Marchands ou colons, à la recherche, entre autres, de minerais dont était riche le sous-sol de cette partie de l'Italie centrale, apportaient avec eux leur culture et ses pratiques : le vin, mais aussi l'écriture ou les récits mythiques, certaines divinités, un mode de vie et de pensée. Cela dit, ce processus d'assimilation⁶ n'est possible que dans le cas d'une culture déjà établie, qui adopte de nouveaux usages sans transformer de manière radicale ses propres représentations : nous sommes là dans le cadre de convergences culturelles⁷.
- 3 Si les relations homoérotiques, notamment masculines⁸ sont bien connues dans la culture hellénique, qu'en est-il dans la civilisation étrusque ?
- 4 Destinataires et consommateurs de produits grecs, matériels comme culturels, quel regard portaient les Étrusques sur ce qu'ils pouvaient percevoir, à travers les images notamment, des pratiques homoérotiques grecques ?
- 5 Comme nous invite à le penser le témoignage de Théopompe, d'autre part, pour un regard grec, les pratiques homoérotiques étrusques étaient-elles à ce point différentes qu'il faille les marquer du sceau de l'altérité jusqu'à les qualifier de « barbares »⁹ ?

- 6 Quel regard, en outre, les anciens Toscans eux-mêmes portaient-ils sur les relations homoérotiques dans leur propre culture, compte tenu de la modestie de la documentation étrusque proprement dite dont nous disposons ?
- 7 C'est en croisant ces trois regards et dans la circulation des images d'une culture à l'autre que nous tenterons de restituer la perspective étrusque sur les pratiques homoérotiques. Il faudra également tenir compte de notre statut surplombant de regardeur contemporain qui tente de voir clair dans ces représentations. De fait, l'ambition de cette contribution sera bien davantage de poser des questions et de proposer des pistes de réflexion, compte tenu des sources dont nous disposons.

Faire le Grec ?

- 8 Nous avons à notre disposition pour questionner le regard homoérotique en Étrurie, des données peu nombreuses, et qui ne sont pas exclusivement étrusques. Nous nous sommes efforcée de les rassembler dans ces pages en tendant vers l'exhaustivité. Nous disposons, en effet, de sources grecques composées d'artefacts et de textes littéraires. Nous avons également retenu des artefacts produits dans la zone de confins étrusco-campaniens au sud du territoire étrusque proprement dit, qui entremêlent culture grecque, étrusque et italique. Quoi qu'il en soit, force est de constater la relative modestie des sources, qui, en soi, pose question. L'arc temporel va de l'*acmè* de la puissance étrusque, dans la seconde moitié du VI^e s. av. n. è. au déclin de celle-ci, à la fin du IV^e s. av. n. è., avec des données plutôt concentrées au sud du territoire étrusque, en contact avec les territoires colonisés par les Grecs.
- 9 La polarité grecque est donc bien présente dans les sources homoérotiques en contexte étrusque du fait de cette territorialisation, et l'on pourrait se demander s'il s'agit, dans ce domaine comme dans d'autres, de « faire le Grec¹⁰ ».
- 10 Ainsi, si l'on se penche sur les images homoérotiques étrusques parvenues jusqu'à nous, on constate que la grande majorité d'entre elles a à voir avec un rituel social bien précis, celui du *symposion*, ou banquet « à la grecque »¹¹. En cela, elles s'inscrivent dans le cadre d'un certain nombre de pratiques passées par le filtre de la culture grecque, et qui participent de la *paideia*, c'est-à-dire l'éducation idéalisée à la grecque, propre à délivrer les normes de la *politeia*.
- 11 Lors du *symposion* grec, rituel de sociabilité en relation avec le statut du citoyen, préceptes et normes sont rappelés par les images qui circulent sur les vases liés au service du vin, dont un grand nombre véhicule des représentations codifiées d'*erastai* et d'*erômenoi*.
- 12 Or de tels vases, objets de prestige, n'ont pas manqué d'être mis au jour dans les tombes étrusques, avec des sujets plus ou moins explicites¹². Précisons, d'autre part, qu'il s'agit de céramique attique, et que la documentation est, de ce fait, le reflet de pratiques athéniennes plutôt que grecques. Il convient de noter, en outre, le caractère prestigieux de ces vases, compte tenu de l'attribution à des artisans athéniens de renom (Fig. 1). Cela démontre le goût de la clientèle étrusque pour ces belles pièces, avec lesquelles ils choisissent de se faire enterrer ou incinérer. Or, quel regard portaient leurs propriétaires étrusques sur ces vases d'importation liés au service du vin, donc en relation avec la convivialité du *symposion*, figurant de telles images homoérotiques ?

Fig. 1

Pélîkè à figures rouges attribuée au Peintre de Berlin issue de la collection Castellani¹³, vers 500-490 av. n. è., Rome, Musée de la Villa Giulia (Inv. 50755).

Photographie de l'auteure.

- 13 Les connaissances que nous avons des échanges étrusco-athéniens concernant le commerce de vases de prestige supposent, en effet, une participation active des commanditaires dans la sélection des sujets, et l'on peut inférer que les sujets homoérotiques procèdent d'un choix conscient. Faut-il donc supposer qu'un tel type de relations homoérotiques sinon « institutionnalisées¹⁴ », du moins traditionnelles, existait en contexte étrusque ? Dans l'état actuel des sources, rien ne permet de le confirmer, ni de l'infirmer, du reste. Ce type d'images véhiculait-il une grécité de bon aloi, dont l'élite étrusque se plaisait à partager les valeurs dans des moments codifiés, tel le *symposion*, haut lieu d'ostentation d'objets culturels, qu'ils fussent des vases ou des pratiques ? Il faut, en effet, garder présent à l'esprit que les Grecs ne sont pas de lointains commerçants venus de l'est de la Méditerranée, mais des voisins directs, installés dans les terres magno-grecques de l'Italie du sud, avec qui les Étrusques échangent sans cesse. Il faut sans doute imaginer que les *symposia* réunissent les élites de ces territoires qui communiquent autour d'une *koinè* culturelle, comme le montre l'une de nos pièces.
- 14 Ces relations interculturelles sont, en effet, exemplifiées dans l'olpè de Fratte, une modeste cruche à vernis noir destinée à verser le vin. Elle est conservée au Musée Archéologique Provincial de Salerne. Elle provient d'une tombe du « centro etrusco di Fratte¹⁵ », mais semble avoir été tournée à Paestum, comme l'indique son argile. Elle date du début du V^e s. av. n. è. Cette olpè, sur le mode ludique de la convivialité du *symposion*, donne à voir des relations entre les différentes composantes ethniques installées sur ce territoire : l'aire campanienne est occupée par des cités grecques, des

centres étrusques et des implantations indigènes italiques, populations structurées de manières différentes, mais établissant des rapports de forte réciprocité.

- 15 Un bel exemple de ces emmêlements culturels¹⁶, et qui concerne notre questionnement, est donné par la fameuse tombe du Plongeur de Paestum (Fig. 2). Les images s'inscrivent dans les conventions du *symposion*, avec des couples homoérotiques sur les *klinai*, constitués d'un *erastês* barbu et d'un *erômenos* imberbe – dont l'un joue au kottabe, jeu à connotation érotique – à l'exemple des scènes peintes sur la céramique attique. Toutefois, la pratique de la peinture funéraire à destination du défunt est bel et bien exclusivement étrusque, et absolument pas grecque¹⁷.

Fig. 2

Symposion avec couples homoérotiques sur des *klinai*, fresques de la Tombe du Plongeur de Paestum, vers 480-470 av. n. è., Musée archéologique national de Paestum

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paestum_tombeau_plongeur_c1.jpg

- 16 Revenons à l'olpè de Fratte. Son intérêt réside dans l'inscription en grec qu'elle porte (Fig. 3), et qui a été gravée avant cuisson, ce qui implique en tout état de cause un geste volontaire. Or, l'inscription est particulièrement significative. Elle est constituée de deux lignes, partagées en deux, et se lisant chacune en sens inverse, depuis le centre. On dispose donc de deux groupes de deux sections, articulant alternativement des couples homo- et hétérosexuels. L'un des prénoms masculins se répète.

Fig. 3

Inscription sur l'olpè de Fratte (d'après Pontrandolfo 1987, fig. 20, dessin apographe d'I. Cracas)

- 17 Cela donne :

Ἀπολλόδορος·Εὐλλας·ἔραται·Ὑβριχος·Παρμύνιος·ἦραται·

Φολχας·ἀπύγιζε·Ἀπολλόδορον·Ὀνάτας·Νιξὸς·ἔραται·

-sur la première ligne : Apollodoros désire Xyllas/ Hybrichos a désiré Parmunis

-sur la seconde : Volchas pénètre Apollodoros/ Onatas désire Nixô

- 18 On remarque que les deux prénoms féminins ne sont pas grecs, mais ont toutes les chances d'être italiques, et vraisemblablement samnites, avec une adaptation à la

graphie et à la prononciation grecques. En revanche, Volchas appartient clairement à l'onomastique étrusque, et correspond à Vulca, anthroponyme bien répertorié¹⁸.

- 19 Il semble que l'on ait, avec cette inscription qui fonctionne sur le principe de la répétition du verbe évoquant l'éros et du prénom Apollodoros, ainsi que la disposition en miroir¹⁹, le motif connu plus tardivement du *fututor fututus*²⁰, ou le fantasme de l'avaleur avalé...
- 20 Soulignons cependant, dans la perspective qui est la nôtre, au milieu de cette joyeuse bande d'hommes et de femmes, la présence d'un Étrusque engagé dans une action érotique (ici homoérotique), qui ne demande qu'à être poursuivie avec l'une ou l'autre de ces partenaires compte tenu de la disposition dynamique des prénoms et de leur répétition. On peut supposer qu'une telle inscription emblématise, sur le mode ludique de la sociabilité symposiaque, des relations sociales ou politiques qui ont pu se développer au sein de ces territoires de confins et de fusions culturelles. À noter cependant, dans le cadre de l'inscription bouffonne, typique d'un contexte culturel grec, les caractéristiques non grecques – et donc étrusques ou italiques ? – qui donnent à voir un éros tantôt féminin et masculin, et successivement actif et passif (ou plutôt pénétré et pénétrant, comme l'exemplifie Apollodore), dans le même lieu, sans solution de continuité.
- 21 Les représentations homoérotiques grecques en territoire étrusque ont donc à voir avec le *symposion* et ses pratiques de convivialité, puisqu'elles circulent principalement sur les vases à boire. Cependant, il paraît peu aisé, en contexte étrusque, de trouver des représentations normées du *symposion*, dont l'image de la tombe du Plongeur constitue le paradigme. À cet égard, il convient de rappeler le concept de « banquet étrusque²¹ », qui se distingue d'une orthopraxie du *symposion*. Ce type de banquet laisse, en effet, sa place aux femmes, et les relations exclusivement masculines sont rarement figurées²², ce qui a pu provoquer une certaine forme de réprobation, voire de condamnation, de la part des Grecs.

Condamnation ?

- 22 De fait, la littérature grecque n'a pas manqué de véhiculer une image négative des Étrusques, adonnés aux plaisirs. Or, cette condamnation a de quoi surprendre concernant la question des pratiques homoérotiques, car tel n'est pas le cas dans la culture grecque, où la relation *erastês/erômenos* aurait une dimension traditionnelle. En outre, cette condamnation grecque est couplée à un regard sinon réprobateur, du moins quelque peu perplexe, de la part de l'étruscologie moderne, ancrée dans une norme hétérosexuelle. Il y aurait donc une double incompréhension, qui nécessite une remise en perspective des sources.
- 23 Un autre passage du même extrait de Théopompe, cité par Athénée, peut nous éclairer. Ce témoignage de l'historien, du reste, devait rendre compte d'un certain type de discours à l'œuvre dans la culture grecque:

Théopompe, au livre 43 de son Histoire dit que [...] lorsque [les Tyrrhéniens] ont des réunions, soit de sociétés, soit de parenté, ils font comme ceci : d'abord lorsqu'ils ont fini de boire et sont disposés à dormir, les serviteurs font entrer auprès d'eux, les flambeaux encore allumés, tantôt des courtisanes, tantôt de fort beaux garçons, tantôt aussi leurs femmes ; lorsqu'ils ont pris leur plaisir avec eux ou elles, ce sont de jeunes gens en pleine force qu'ils font coucher avec ceux ou celles-là [...] ²³.

- 24 Nous ne citons qu'une partie de ce texte bien connu des étruscologues, car déroulant à l'envi des *topoi* propres à dénoncer le mode de vie étrusque qui aux yeux des Grecs, passe pour de la *truphè*²⁴. Cela dit, ce regard axiologique grec sur les pratiques sexuelles étrusques est riche d'enseignements. Il faut comprendre, en effet, que ce qui fait objet d'une condamnation morale de la part de Théopompe, ce n'est pas la nature des relations sexuelles, mais l'indétermination dans laquelle elles se déroulent. Dans les pratiques grecques normées, on ne peut, à la fois, dans un même lieu, à un même moment, ici le banquet, avoir des relations sexuelles avec des courtisanes ou des épouses, avec des garçons et des jeunes gens de condition servile. Tout cela est possible, mais il y a en matière de pratiques sexuelles, « les moments et leurs hommes », comme l'a théorisé Erving Goffman²⁵. Dans un contexte d'interaction, l'homme grec dans sa capacité de citoyen, s'il veut préserver son statut, se gardera de méconnaître les normes des espaces et des moments où il est autorisé à s'adonner aux plaisirs. Nous supposons, par conséquent, que la culture étrusque ne fonctionne pas selon les mêmes normes et ne semble pas discriminer de la même manière les moments où ce type d'interactions se joue.
- 25 L'autre texte qui fait mention de telles pratiques est un extrait des *Fabulae* d'Hygin le Fabuliste, et il n'est pas ancien²⁶ : il relate la légende de Dionysos enlevé par des pirates tyrrhéniens, c'est-à-dire étrusques, que le dieu métamorphose en dauphins, par punition. Mais il doit rendre compte d'un récit élaboré plus anciennement en contexte grec, à l'époque archaïque²⁷. Nous citons le début du récit :
- Comme les Tyrrhènes, qui ont été appelés Toscans par la suite, pratiquaient la piraterie (*piraticam*), le jeune Dionysos (*Liber Pater impubis*) monta dans leur navire et leur demanda de le déposer à Naxos ; et comme ceux-ci s'étaient emparés de lui et voulaient le violer (*constuprare*) à cause de sa beauté...²⁸
- 26 Ce texte nous intéresse particulièrement en ce qu'il propose, en quelque sorte, plusieurs strates d'une même tradition. On retrouve, en effet, avec le terme *impubis*, la strate grecque, où l'*éros* pour les jeunes garçons est valorisé. Le récit s'inscrit, du reste, dans une logique grecque clairement anti-étrusque, qui cherche à disqualifier les « trafics » tyrrhéniens²⁹, considérés comme de la piraterie (*piraticam*), motif présent à l'époque archaïque dès l'*Hymne homérique à Dionysos*. Il convient de noter, en effet, l'emploi du verbe *constuprare*, formé sur le radical de *stuprum*. Or, l'une des acceptions de ce terme latin difficilement traduisible ressortit, précisément, à la violence – sexuelle – commise dans le cadre de conflits³⁰. La strate grecque met donc l'accent sur la violence faite au jeune dieu par des barbares ne respectant pas les règles commerciales, ni celles, du reste, de l'hospitalité.
- 27 Ce texte trahit également une vision axiologique romaine, dans sa réélaboration latine tardive. Ainsi, outre l'identité de Dionysos à Liber Pater, le même terme *impubis* couplé avec *constuprare* offre une conception latine des rapports homoérotiques. En effet, le fait de jeter son dévolu sur un jeune homme de condition libre, un dieu de surcroît – mais les pirates l'ignorent – est hautement répréhensible dans la culture romaine. Aussi est-ce une autre acception de *stuprum* qu'il faut entendre ici³¹, qui désignerait l'incapacité à réprimer son *éros* selon les normes fixées par un statut : à Rome en effet, les relations sexuelles avec un jeune garçon de condition libre sont strictement prohibées³². Nous avons là, du reste, ce qui différencie de manière radicale les relations homoérotiques dans les cultures grecque et romaine : un *éros* recherché pour les jeunes

garçons de condition libre chez les Grecs, prohibé chez les Romains que ne rebute pas, en revanche, le même *éros* pour un jeune homme de condition servile ou ignoble.

- 28 Si l'on associe ce texte au précédent, se dessinerait un *éros* étrusque qui n'obéit pas aux mêmes règles, ce qui ne signifie pas qu'il n'est pas normé.
- 29 Compte tenu de l'absence de sources textuelles pour expliciter les pratiques que nous croyons déceler dans les images étrusques, nous ne pouvons nous en tenir qu'à des hypothèses.
- 30 Ainsi, nous pouvons inférer une évaluation différente du statut des éventuels partenaires sexuels, en termes de sexe ou de condition, comme nous pouvons le déduire de l'analyse de ces documents, mais également à l'examen des images qui sont parvenues jusqu'à nous.
- 31 La tombe des Biges de Tarquinia datée de 490 av. n. è. présente des scènes de banquet et de jeux athlétiques, y compris des courses de char qui ont donné leur nom à la tombe. Ainsi, sur la petite frise du mur du fond, on observe deux paires de tribunes remplies de spectateurs, hommes et femmes, de part et d'autre des scènes sportives. Sous ces tribunes, des hommes nus s'adonnent à diverses activités sexuelles, dans des positions variées (Fig. 4). La nudité, la taille moindre et l'emplacement de ces hommes sous la tribune, à laquelle ils ne semblent pas avoir accès, ont donné à penser qu'il s'agissait d'esclaves ou de serviteurs « dans des positions indécentes³³ ». Quel que soit le sens que l'on donne à la présence de ces étreintes très explicites dans une tombe, il nous paraît important de souligner ici que le regard porté sur ces pratiques serviles n'est pas stigmatisant.

Fig. 4

L'une des quatre tribunes représentées sur les fresques de la Tombe des Biges de Tarquinia, vers 490 av. n. è., dessin apographe de Corinne Journo, d'après les dessins de 1835.

Corinne Journo

- 32 De la même manière, semblent non seulement tolérées, mais encore valorisées, à l'instar du cas romain, les relations avec les esclaves, qui apparaissent sur les images étrusques. Ainsi, sur les reliefs archaïques de Chiusi, il n'est pas rare que de jeunes échantons nus soient l'objet de l'attention des hommes qui participent au banquet : c'est le cas sur une belle base circulaire de Florence, à deux reprises³⁴. Y a-t-il en filigrane l'évocation de Ganymède, le jeune et beau prince troyen enlevé par Zeus dans l'Olympe où il en fit son échanton ? Ou cela renvoie-t-il à des pratiques fréquentes ?

Toujours est-il que de telles scènes, en contexte étrusque, n'ont rien de répréhensible, compte tenu de la fonction funéraire du relief. Ajoutons que sur ce monument, dans cette scène de banquet, femmes et hommes se côtoient, au milieu de jeunes garçons nus de condition servile, selon le modèle décrit avec la plus grande réprobation par Théopompe...

- 33 Un autre point mérite d'être souligné. Dans une étude³⁵ consacrée aux inscriptions grecques et étrusques sur les vases à parfum³⁶ aux VII^e et VI^e s. av. n. è., a été constatée une absence d'inscriptions homoérotiques en contexte étrusque. C'est la divergence la plus nette par rapport aux pratiques grecques. Dans l'épigraphie étrusque de cette période, sur ce type de vase destiné à contenir un produit de luxe, marqueur de statut, l'accent semble mis, en revanche, sur le nom – du propriétaire comme du destinataire – dans une pratique de don/contre-don développée au sein des élites étrusques orientalisantes et archaïques, donnant à voir davantage un esprit de sérieux qu'une sociabilité ludique propre à la convivialité symposiaque. Faut-il en conclure que la dimension homoérotique des rapports sociaux masculins ne s'exprime pas entre pairs, mais dans le cadre d'une discrimination statutaire ?
- 34 La discordance par rapport au paradigme grec est également perceptible dans la teneur des scènes homoérotiques représentées. En effet, la pénétration anale n'est pas un sujet tabou, puisqu'elle apparaît sur la plupart des artefacts ou monuments de notre corpus : la Tombe des Biges, l'olpè de Fratte tout comme la tombe des Taureaux et l'amphore étrusco-campanienne de Naples (voir *infra*). Elle figure également sur l'amphore tyrrhénienne attribuée au Peintre Guglielmi conservée au Musée Claudio Faina à Orvieto (Fig. 5). Les amphores tyrrhéniennes proviennent quasiment toutes de tombes étrusques et doivent leur nom au fait que leur forme calque celle des amphores étrusques. Leur contexte de production est encore discuté, mais l'on s'accorde à considérer qu'elles sont produites dans des ateliers athéniens, à destination exclusive de clients étrusques. C'est pourquoi elles présentent des différences sensibles tant stylistiques qu'iconographiques avec le reste de la production athénienne, et contrastent avec la vision idéalisée de la relation homoérotique que proposent les images des vases attiques. Sur l'amphore d'Orvieto, dans un contexte de *symposion*, est représentée une scène de pénétration anale où un *erômenos* imberbe pénètre violemment un *erastês* quasi disloqué. Ils sont entourés d'autres hommes nus. Tous les éléments de la cour assidue de l'*erastês* sont absents. Les corps sont dépourvus de grâce ou de beauté, les sexes sont en érection, ou flaccides, mais disproportionnés et circoncis. D'autre part, le fait que la plupart des personnages se masturbent suggère qu'ils se préparent également à jouer un rôle plus actif, pénétrants et pénétrés s'associant dans l'image. Tout dans l'iconographie de cette amphore tyrrhénienne a à voir avec le renversement ludique des valeurs, sous l'égide de Dionysos, présent sur l'autre face.

Fig. 5

Scènes orgiaстiques, avec *symplegma*, amphore tyrrhénienne à figures noires du Peintre Guglielmi, vers 560 av. n. è., Orvieto, Musée Claudio Faina (Inv. 2664)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pittore_guglielmi_del_gruppo_tirrenico_anfora_con_scene_erotiche_e_dionisiache,_565-550_ac._ca._01_da_necrop._crocif._del_tufo,_orviet)

File:Pittore_guglielmi_del_gruppo_tirrenico_anfora_con_scene_erotiche_e_dionisiache,_565-550_ac._ca._01_da_necrop._crocif._del_tufo,_orviet

- 35 En effet, dans une scène grecque idéalisée, on trouve des lieux, des gestes, et des objets de convention. L'activité sexuelle est le plus souvent codifiée selon une logique de l'allusion : pas de sexe en érection ou de taille importante, pas d'autoérotisme, et un *symplegma* intercrural qui place les deux protagonistes face à face et exclut la pénétration. Ce face-à-face emblématise, du reste, l'égalité sociale de l'*erastês* et l'*erômenos* : leur relation n'est dissymétrique que par l'âge et l'expérience dont peut se prévaloir le premier.
- 36 L'examen des sources de notre corpus nous donne donc à voir des pratiques qui s'écartent quelque peu des normes grecques : les catégories de statut, d'espace et de temps semblent différer, autant que l'on puisse en juger. Cette absence de discrimination de sexes et de statuts n'a pas manqué de construire une vision fantasmée d'une Étrurie heureuse et hédoniste, et ce, dans la longue durée depuis les Grecs jusqu'à nos jours³⁷, en passant par le sensuel D. H. Lawrence, visitant les nécropoles et s'enthousiasmant pour l'art de vivre étrusque³⁸. Et si ce regard, extérieur, manquait une dimension essentielle, liée au fonctionnement de ces images homoérotiques en contexte étrusque ?

Efféminisation ?

- 37 Cette spécificité de pratiques s'accompagne d'une figuration qui recourt à une grammaire formelle particulière, et sur laquelle nous souhaiterions revenir.

- 38 La plus ancienne figuration de relations homoérotiques dans l'aire culturelle étrusque est une des plus explicites : il s'agit des fresques de la Tombe des Taureaux de Tarquinia³⁹ (Fig. 6). Dans la perspective qui est la nôtre ici, nous souhaiterions proposer certaines hypothèses, étayées par la comparaison avec les autres œuvres de notre corpus, et qui précisent les interprétations déjà proposées.

Fig. 6

Les fresques du mur du fond de la Tombe des Taureaux, vers 530 av. n. è., Tarquinia (sur le registre supérieur, des *symplagmata* très explicites)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomb_of_the_Bulls_back_wall_main_chamber.jpg

- 39 Le *symplegma* homoérotique représenté sur le registre supérieur de la fresque principale, s'inscrit dans un programme iconographique qui aborde également cet aspect. Sur la scène principale (Fig. 7), en effet, est figurée l'embuscade tendue par Achille à Troïlos, un prince troyen, le plus jeune des fils de Priam. Une prophétie rapportait que Troie ne serait prise qu'à la mort du jeune et beau prince⁴⁰ : Achille guette le jeune homme, le poursuit jusqu'au sanctuaire d'Apollon Thymbraios, et l'égorge sur l'autel. Ce motif rituel d'Achille sacrificateur se couple à un motif érotique qui fait de Troïlos l'objet du désir du Péléide, motif qui n'est connu que de sources tardives, mais qui devait être ancien, comme l'atteste cette fresque, produite dans un milieu très cultivé. En effet, le commanditaire, Arath Spuriana, selon l'inscription peinte entre les deux scènes érotiques, est un membre de la grande *gens* des Spuriana, appartenant à l'élite de Tarquinia⁴¹.

Fig. 7

L'embuscade tendue par Achille à Troïlos, registre central, Tombe des Taureaux, Tarquinia
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Etruscan_mural_achilles_Troilus.gif

- 40 Sur le registre supérieur, deux *symplegmata* sont représentés, au-dessus de chacune des portes qui conduisent aux chambres de la tombe. Sur notre gauche, du côté d'Achille, une étreinte entre deux hommes et une femme⁴². Derrière ce trio érotique, un taureau paisible, allongé tourne l'encolure vers le spectateur, et le fixe. En pendant, au-dessus de l'autre porte, du côté de Troïlos, une étreinte entre deux hommes, devant un taureau androcéphale et ithyphallique, qui semble sur le point de charger. C'est ce dispositif qui a pu suggérer une condamnation de l'étreinte entre hommes (Fig. 8).
- 41 Or, ce qui nous frappe, et qui n'a, à notre connaissance, jamais été souligné, est que le personnage en position d'*erastês* présente les caractéristiques d'une classe d'âge précise, celle de la jeunesse. Ce qui n'est pas le cas du personnage en position d'*erômenos*, qui, cependant, est figuré avec une caractéristique féminine.

Fig. 8

Symplegma homosexuel, Tombe des Taureaux, Tarquinia

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romanbullfresco.jpg>

- 42 Il faut revenir, cependant, à la scène principale, puisque la figuration du jeune homme de la scène de *symplegma* partage des traits avec Troïlos : même longue chevelure bouclée se déployant largement, blonde l'une et l'autre, mais selon des tonalités différentes⁴³. Or, ces traits caractéristiques distinguent une figuration de la jeunesse. En effet, apparaissent sur les monuments grecs et étrusques, des figures de *kouroi* à la blonde et longue chevelure sur leur monture, suggérant sans doute, dans le cas étrusque, des pratiques funéraires mettant en scène la famille dans ses différentes classes d'âge au sein d'une société régie par une idéologie de type gentilice⁴⁴.
- 43 Rappelons que les longs cheveux de ces cavaliers peuvent renvoyer à une pratique d'oblation de la chevelure comme rite de passage pour les jeunes gens, pratique connue dès Homère⁴⁵. Ce rite correspond au *koureion*, lorsque l'adolescent est introduit dans la phratrie, vers ses seize ans, pratique documentée également en contexte étrusque⁴⁶.
- 44 Si, comme nous l'avons montré, la longue chevelure blonde connote la jeunesse engagée dans une pratique liée à cette classe d'âge dans un contexte funéraire, tout se passe comme si la scène érotique mettait en scène un *erastês* et un *erômenos* dont les rôles seraient inversés : c'est le jeune homme qui domine l'autre, comme le suggère la fermeté avec laquelle il maintient la tête de son partenaire. Ce dernier, en revanche, ne partage pas cette même caractéristique juvénile, mais est représenté avec les codes de la féminité.
- 45 En effet, les conventions en place dès l'époque archaïque, donnent à voir des carnations plus claires attribuées aux figurations féminines. C'est le cas du *symplegma* mêlant des figures des deux sexes sur la gauche. Or, le même dispositif est à l'œuvre pour le second *symplegma* homoérotique, d'une manière moins tranchée que dans le cas précédent. Disons que le jeune homme est beaucoup plus bronzé que son partenaire, sans que la carnation de ce dernier ne soit aussi claire que celle de la femme en pendant. De fait, cette incongruité a pu faire supposer à certains qu'il s'agissait d'une étreinte hétéroérotique⁴⁷. Quoi qu'il en soit, le jeune homme affiche une peau bronzée, caractéristique d'une maturité virile, tannée par les exercices militaires ou la fréquentation des assemblées. Il est possible, du reste, que le choix de la carnation de son partenaire n'ait pas pour objet l'efféminisation de cette figure, mais, par contraste graphique⁴⁸, la sur-virilisation de la figuration du jeune homme. La stratégie qui vise à l'efficacité de l'image passe par le recours à la dichotomie dans le mode de représentation.

- 46 Ce dispositif serait-il propre au fonctionnement des images funéraires, qui proposent, en effet, une inversion⁴⁹ ou une distorsion des valeurs, renversant, notamment, le cycle biologique ? Un enfant peut être présenté comme un adulte, et sa sépulture donner à voir un mobilier ayant trait à un cycle vital vécu dans sa totalité, comme une synthèse de la vie qu'il n'a pas pu vivre, avec des références précises à des moments liés notamment au statut du défunt⁵⁰. Faut-il comprendre que l'image condense plusieurs moments et plusieurs espaces⁵¹ ? C'est ce qui fait la difficulté de son élaboration, mais également son efficacité.
- 47 Le *symplegma* figure le défunt comme jeune homme (longue chevelure blonde) et comme adulte (peau tannée et rôle actif de l'*erastês*) précisément dans un acte qui permet le passage de cette classe d'âge à l'autre et l'acquisition d'un nouveau statut au sein de la société. Il faut noter, du reste, que l'étreinte n'est pas figurée exactement au-dessus de la porte qui mène à la chambre funéraire, mais dans le prolongement du montant. C'est, en revanche, le taureau androcéphale qui occupe la place centrale, au-dessus de la porte, comme s'il y montait la garde.
- 48 Le devenir du défunt, évoqué par la référence au poème du cycle, passe par une incorporation lui permettant d'avoir accès à une forme d'héroïsation. Le *symplegma* serait à comprendre, ici, avec une valeur initiatique, permettant au jeune défunt de passer dans l'au-delà comme un héros, c'est-à-dire un homme⁵². La référence à ces pratiques ritualisées, connues en contexte grec et évoquant le passage d'un état à l'autre, emblématise également le passage dans l'au-delà.
- 49 Ainsi, le taureau androcéphale, identifié à Achéloos, divinité à caractère apotropaïque, ne sanctionne pas une relation « contre-nature⁵³ » ou « impie⁵⁴ », pour citer quelques exégètes, mais rend licite le passage, c'est-à-dire qu'il est susceptible tout autant d'exclure que de laisser passer : rappelons qu'il ne charge pas, mais qu'il est prêt à le faire. Ce n'est donc pas sans danger, et c'est pourquoi on remarque que le jeune homme détourne très nettement le regard de la créature, tandis qu'il maintient fermement la tête de son partenaire sexuel, qui se cramponne à un rameau de laurier, figurant la limite entre le monde du taureau, l'au-delà, et celui du couple.
- 50 Or, cette attention portée au regard a déjà été soulignée dans le cas de l'autre taureau de ce registre, paisible, dont nous avons précisé qu'il fixait le spectateur. De quel spectateur s'agit-il, dans une tombe fermée hermétiquement ? Dans le cas de la Tombe du Plongeur, nous avons souligné la spécificité de la pratique de la peinture étrusque, à l'intérieur de la tombe, car à l'attention du défunt. On peut, en effet, inférer que ces peintures sont destinées au mort pour lui permettre, dans leur dimension transitive et opératoire, le passage : le caractère érotique de ces figurations participe, du reste, de ce fonctionnement⁵⁵.
- 51 Il n'y a donc pas de condamnation de la relation homoérotique dans le cas de la Tombe des Taureaux, figurée par l'efféminisation de l'*erômenos*, le regard détourné de l'*erastês* et la charge du taureau furieux, « à l'allure agressive⁵⁶ ». Bien au contraire, comme le signalent également les frises de grenades sur lesquelles se déploient les *symplegmata* du registre supérieur : symbole de fertilité, de renaissance et de survie, elles ne sont jamais prises en mauvaise part, et en contexte funéraire, renvoient au statut de bienheureux des défunts. En outre, il convient d'évoquer le troisième taureau ithyphallique, qui accompagne, sur le registre supérieur du fronton, les exploits héroïques de Bellérophon, remportant la victoire sur la Chimère, comme le défunt

remporte la victoire sur la mort. Et comme le premier, il a le regard tourné vers le spectateur, c'est-à-dire le défunt en cours d'héroïsation.

- 52 Or, on retrouve un dispositif comparable sur les fresques de la tombe du Quadriga Infernal, à Sarteano (Fig. 9), en Étrurie Centrale, dans la deuxième moitié du IV^e s. av. n. è.⁵⁷. Sur les fresques de la paroi de gauche du *dromos*, au fond, avant d'entrer dans la chambre principale, un couple d'hommes festoie sur une *klinè* pourvue d'étoffes richement brodées, qui forment couverture et coussins. Ils portent des couronnes et sont eux-mêmes drapés dans le même type d'étoffe, mais laissant leur torse nu. Ce qui frappe, à nouveau, c'est la différence de carnation entre les deux personnages.

Fig. 9

Vue du *dromos* avec le couple à droite, Tombe du Quadriga Infernal, Sarteano
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ReproFresquesMSarteano.jpg>

- 53 L'homme à notre droite arbore une peau claire, selon les conventions de la féminité. En outre, il montre des signes de maturité (Fig. 10). Ses joues sont couvertes de poils drus : en effet, la mode étrusque pendant la période hellénistique n'est plus à la barbe, qui a totalement disparu des figurations⁵⁸. Il s'agit ici, cependant, de marquer l'âge du personnage, sans trahir les nouveaux modes de vie. On trouve une évolution comparable chez le citoyen romain sous la République, car, « les Romains ont en général une barbe de plusieurs jours sur le visage, comme quelqu'un qui se raserait environ toutes les semaines⁵⁹ », tel le fameux portrait en bronze du Brutus Capitolin de la fin du IV^e s. av. n. è., montrant l'homme pourvu d'une barbe de quelques jours, connotant sa *gravitas*, c'est-à-dire sa capacité à prendre en charge des fonctions politiques à Rome. Un visage trop glabre trahit, en effet, une attention suspecte à son apparence, et serait pris en mauvaise part, montrant un caractère efféminé (*cinaedus*)⁶⁰.

- 54 Ce n'est donc pas le cas sur la fresque. En outre, ce personnage à la barbe de trois jours montre également de menues rides, lesquelles connotent une maturité de bon aloi. À ses côtés, en revanche, repose un jeune homme, souriant, au visage frais et imberbe, mais à la carnation plus foncée...

Fig.10

Fac-similé de la fresque représentant le couple, Tombe du Quadriga Infernal, Sarteano, dessin avec rehauts d'aquarelle de Corinne Journo.

Corinne Journo

- 55 Si l'on poursuit l'analyse de cette image dans une perspective homoérotique⁶¹, on note, à nouveau que les gestes d'affection échangés sont les mêmes que ceux représentés pour l'un des couples de la Tombe du Plongeur de Paestum: le personnage plus âgé enlace le jeune homme qui avance la main droite vers la poitrine ou le visage de celui-ci. Nous serions donc en présence des gestes codifiés de la relation homoérotique, ce qui, au passage, confirme notre hypothèse. Ce qui diffère, en revanche, c'est que le jeune homme, de sa main gauche, a saisi la main gauche de son compagnon. Nous aurions donc affaire à une *dexiôsis*, motif du geste d'adieu courant sur les images funéraires, notamment entre époux, mais là encore, le schéma est inversé. La *dexiôsis* ou *dextrarum iunctio*⁶² consiste, comme de nos jours, à serrer les mains droites, et non les gauches. En revanche, une main gauche saisissant un poignet gauche, en grec « *cheir epi karpô* » (« la main sur le poignet »), évoque les scènes de rapt, qui soulignent l'ambivalence entre les sphères érotique et funéraire⁶³.
- 56 Tout se passe donc comme si, à nouveau, le schéma homoérotique était mis à mal dans un dispositif d'inversion, où le plus jeune doit apparaître actif et aguerri, tandis que l'aîné perd quelque peu cette prérogative du fait de l'efféminisation relative et contrôlée de l'image : en effet, dans l'univers raffiné du banquet (couronnes, étoffes

riches), elle mêle à des signes de virilité (barbe, rides) le signe de féminité qu'est la carnation plus claire.

- 57 Il nous semble donc voir à l'œuvre le même dispositif que dans la Tombe des Taureaux : l'inversion du schéma serait une stratégie destinée à évoquer le passage d'une classe d'âge à l'autre et l'acquisition d'un nouveau statut, emblématisant, à son tour, l'ultime passage. Il faut noter que sont présentes également dans les fresques des deux tombes des figures monstrueuses qui évoquent le passage.
- 58 Le dernier artefact qui présente également des composantes féminines dans la construction d'une image homoérotique est une amphore étrusco-campanienne en provenance de Capua Vetere (Fig. 11), dans une zone de convergences culturelles très comparable à celle de l'olpè de Fratte⁶⁴. Elle date du V^e s. av. n. è. Il s'agit à nouveau d'une scène très explicite de pénétration anale, ce qui la distingue des images codifiées de production grecque. L'étreinte, du reste, est assez semblable au schéma de la tombe des Taureaux. A priori donc, une image virile faite de nudité, réalisée dans une technique relativement fruste, nivelant quelque peu l'apparence de chacun des protagonistes. On serait même peu tenté de les désigner comme *erastês* et *erômenos* tant ils sont semblables, et paraissent, du reste, plutôt jeunes, car imberbes.

Fig. 11

Symplegma homoérotique sur une amphore étrusco-campanienne en provenance de Capua Vetere, V^e s. av. n. è, Cabinet Secret du Musée Archéologique de Naples (Inv. 27670).

Photographie de l'auteure.

- 59 Mais, à y regarder de plus près, le personnage en position d'*erômenos* tient un objet dans sa main gauche, sur lequel il s'appuie. Il s'agit d'un objet circulaire ou sphérique, qui a toutes les chances d'être une balle. Ce qui nous transporterait dans l'univers de la palestres, haut lieu de pratiques homoérotiques. Nous savons, en effet, par Platon⁶⁵

notamment, que les balles étaient utilisées lors des entraînements. Nous disposons même d'une stèle trouvée au Pirée, montrant un jeune athlète nu à cloche-pied, maintenant en équilibre une balle sur sa cuisse droite (Fig. 12).

Fig. 12

Stèle en marbre pentélique du Pirée, vers 400-375 av. n. è., Athènes, Musée Archéologique National
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ancient_Greek_Football_Player.jpg

- 60 Cependant, les jeux de balles se sont spécialisés, dans les représentations, à l'univers féminin. Car c'est bien sur le mode féminin qu'ils apparaissent dans la culture grecque avec Homère : la belle princesse Nausicaa et ses suivantes, après avoir lavé le linge et attendant qu'il sèche, s'ébattent sur la grève en jouant à la balle⁶⁶ (*sphaira*). La balle est non seulement féminine, mais semble fonctionner comme un marqueur de genre : « les femmes sont associées à la quenouille et au panier à laine, aux balles et aux osselets⁶⁷... ».
- 61 Comment interpréter ici cette référence à la *sphère* féminine dans une scène très crue et virile ? Sans doute y-a-t-il ici une dimension ludique, décelée déjà dans l'olpè de Fratte et qui renvoie aux pratiques grivoises propres à la convivialité symposiaque. Ainsi, la position de l'*erômenos* se cramponnant à la balle, et s'y appuyant sans doute pour garder l'équilibre, ce qui semble impossible compte tenu de l'ardeur de l'assaut, prélude à une chute burlesque... Il est significatif, en outre, de constater l'absence de dissymétrie, qui caractérise la relation homoérotique en contexte grec : ici, deux jeunes gens, en tous points semblables, dont la symétrie est encore accentuée par la position de la main largement ouverte de chacun des protagonistes.
- 62 Toutefois, il n'est sans doute pas nécessaire d'attribuer ici la balle à l'univers féminin. Ainsi, la stèle du Pirée donne à voir une image qu'il serait fallacieux d'interpréter dans ce sens. Nous renvoyons aux analyses de Françoise Héritier sur cette stèle : elle rappelle

qu'« il existe [dans l'Antiquité] de nombreux documents figurés d'êtres en équilibre instable, une jambe repliée et relevée [...] Dans les exercices de palestra, un bras dans le dos, une jambe repliée, il faut maintenir en équilibre une balle sur la cuisse ». Elle ajoute que la fonction de ce « rite d'équilibre » concerne la fécondité de la terre et la fertilité humaine, « parce que se concentre dans un seul membre, qui n'ébranle pas la terre, une force génésique accrue et intensifiée ». Elle conclut, du reste, que « la réduction à l'unité – soit la figure asymétrique – tout comme son contraire – la multiplication des membres – symbolise et connote l'intensification de la force, mais pas de n'importe quelle force : la force créatrice et procréatrice de la masculinité⁶⁸. »

- 63 Balle, jeu d'équilibre et multiplication des membres : il est tout à fait possible qu'il faille lire l'image de l'amphore étrusco-campanienne dans le sens d'une virilité valorisée dans la pleine force de la jeunesse⁶⁹, au sein d'une même classe d'âge. Cette valorisation de la force génésique, du reste, réside sans doute dans cette jeunesse même, ce qui montre des pratiques qui diffèrent radicalement de la dissymétrie homoérotique grecque, en termes statutaires. Pour finir, il convient, à nouveau, de rappeler la dimension funéraire de cette amphore⁷⁰ mise au jour dans une tombe⁷¹, et souligner le caractère eschatologique et anagogique de la figuration érotique⁷².
- 64 L'efféminisation de ces images est donc à nuancer, voire à bannir dans le cas de la dernière amphore. Le recours à des signes féminins évidents, comme la carnation claire, ne disqualifient pas ces images, mais *clarifie* le discours dans son fonctionnement dichotomique articulant le masculin au féminin afin d'énoncer un statut lié à une classe d'âge. Ils n'exemplifient pas, quoi qu'il en soit, un jugement dépréciatif sur les images homoérotiques. La figure de l'efféminé (*cinaedus*) ne semble pas faire sens pour le regard étrusque, autant que l'on puisse en juger.
- 65 Au terme de cette enquête sur les images homoérotiques en contexte étrusque, nous ne pouvons que souligner la frustration du chercheur face à des sources problématiques.
- 66 Nous pouvons toutefois avancer que les relations homoérotiques étrusques ne sont pas soumises aux mêmes normes que celles qui circulent dans la cité grecque, notamment athénienne, ce qui explique le regard réprobateur voire la condamnation dont elles ont pu faire l'objet dès l'époque archaïque dans les sources. La dimension volontiers ludique, d'autre part, et explicite dans la représentation, suggère, quoi qu'il en soit, un rapport au corps et à l'éros discordant au regard des modèles grecs.
- 67 Elles témoignent, en revanche, d'une connaissance approfondie de ces modèles tels qu'ils pouvaient circuler *via* les vases d'importation des services vinaires en usage dans le « banquet étrusque », ou lors des rencontres entre les différentes entités culturelles des territoires de confins que constituent les terres magno-grecques. En effet, l'utilisation d'images homoérotiques en contexte funéraire suggère une élaboration subtile en accord avec la cosmologie étrusque: sans doute, les commanditaires et leurs artisans avaient-ils conscience des enjeux véhiculés par ces pratiques, notamment en termes de statut, pour les avoir choisies comme ultime viatique.

NOTES

1. THÉOPOMPE, *ap.* Athénée, XII, 14, 518b (=FGH, I, 315, FGrH 115 F 204): Καὶ πλησιάζουσι μὲν σφόδρα καὶ ταῖς γυναῖξί, πολλὸ μέντοι γε μᾶλλον χαίρουσι συνόντες τοῖς παισὶ καὶ τοῖς μεираκίοις. Καὶ γὰρ γίνονται παρ'αὐτοῖς πάνυ καλοὶ τὰς ὄψεις, ἅτε τρυφερῶς διαιτώμενοι καὶ λεαινόμενοι τὰ σώματα. Voir Natacha LUBTCHANSKY, « Sous le regard de Rodin. Réflexions sur les pratiques d'acculturation dans l'iconographie de la consommation du vin étrusque », dans Catherine GRANDJEAN, Christophe HUGONOT, Brigitte LION (dir.), *Le banquet du monarque dans le monde antique* (Tours, 25-27 mars 2010), Rennes-Tours, 2013, p. 399-423.
2. Historien du IV^e s. av. n. è. (vers 378-320 av. n. è.).
3. Sur les enjeux de l'ethnographie grecque, voir François HARTOG, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, [1980] 2001.
4. Sur les *Etruscae litterae* florissantes voir Tite-Live (IX, 36, 3) et Dominique BRIQUEL, *Le Regard des autres. Les origines de Rome vues par ses ennemis (début du IV^e siècle/début du I^{er} siècle av. J.-C.)*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997, p. 75 ; ID., « Les *Etruscae litterae* avant les *Graecae litterae* : les Étrusques ont-ils eu une influence sur l'historiographie romaine ? », dans Bernard MINEO et Thierry PIEL (dir.), *Les premiers temps de Rome. VI^e-III^e s. av. J.-C. La fabrique d'une histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 29-54.
5. Dominique BRIQUEL, *Catalogue des inscriptions étrusques et italiques du Musée du Louvre*, Paris, Picard/Louvre éditions, 2016.
6. Certains éminents étruscologues vont jusqu'à écrire que « l'Etruria è una delle province della cultura greca », Bruno D'AGOSTINO, Luca CERCHIALI, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Rome, Donzelli Editore, 2000, p. XIX.
7. Michael DIETLER, « Archéologie du colonialisme : consommation, emmêlement culturel et rencontres coloniales en Méditerranée », dans Laurier TURGEON (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Laval, 2002, p. 135-184, ici : p. 163-164.
8. Nous ne nous en tiendrons qu'aux images homoérotiques masculines. Sur le versant féminin antique, voir Sandra BOEHRINGER, *L'Homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2007 ; Eva CANTARELLA, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Rome, Feltrinelli, [1981] 2017.
9. Quelques lignes plus loin, les Étrusques sont mentionnés comme appartenant au groupe des πάντες οἱ πρὸς ἑσπέραν οἰκοῦντες βάρβαροι (« les barbares qui habitent du côté de l'Occident »). Sur les doctrines de l'origine des Étrusques « quasi-Hellènes » (Pélasges ou Tyrrhéniens) et les enjeux idéologiques de ces traditions, voir Dominique BRIQUEL, *Les Pélasges en Italie. Recherches sur l'histoire de la légende*, Rome, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 252, 1984 ; ID., *L'Origine lydienne des Étrusques. Histoire de la doctrine dans l'Antiquité*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, 139, 1991., et ID., *Les Étrusques. Peuple de la différence*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 37-55.
10. Florence DUPONT, « Les mots grecs du banquet romain », *Mètis* n. s. 3, 2005, p. 35-56.
11. Bruno D'AGOSTINO, Luca CERCHIALI, « Il banchetto e il simposio nel mondo etrusco », dans *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, II, Bâle, Fondation pour le LIMC, 2004, p. 254-267 ; Natacha LUBTCHANSKY, *Art cit.*
12. Christoph REUSSER, *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen Attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus*, Zürich, Akanthus Verlag, 2003.; Natacha LUBTCHANSKY, « “Bespoken vases” tra Atene e Etruria? Rassegna degli studi e proposte di ricerca », dans M. DELLA FINA (dir.), *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo A.C.. Atti del XXI Convegno*

Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria. Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina", XXI, 2014, p. 357-386.

13. La collection Castellani a été formée à partir de la dispersion de la collection Campana. Le vase a donc toutes les chances de provenir d'une tombe d'une métropole de l'Etrurie méridionale (Susan WEBER SOROS, Stefanie WALKER, *Castellani and Italian Archaeological Jewelry*, Yale University Press, New York, 2004).

14. Bernard SERGENT, *L'Homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1984. Pour nuancer cette thèse, voir Pierre BOURDIEU, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la Recherche en Science Sociale*, 43, 1982, p. 58-63.

15. Angela PONTRANDOLFO, Bruno D'AGOSTINO, « Greci, Etruschi e Italici nella Campania e nella Lucania tirrenica », *Actes de la table ronde de Rome* (19-21 novembre 1987), Rome, Publications de l'École Française de Rome, 137, 1990, p. 101-116, ici p. 107.

16. Sur les enjeux des « emmêlements culturels » en contexte colonial, voir Michael DIETLER, « Archéologie du colonialisme : consommation, emmêlement culturel et rencontres coloniales en Méditerranée », dans Laurier TURGEON (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Laval, 2002, p. 135-184.

17. Luca CERCHIAI, « Sulle tombe del Tuffatore e della Caccia e della Pesca. Proposta di lettura iconologica », *Dialoghi di Archeologia*, 5, 1987, p. 113-123; Emmanuele GRECO, « Non morire in città: annotazioni sulla necropoli del Tuffatore di Posidonia », *AION*, 4, 1982, p. 51-56.

18. C'est, par exemple, selon la tradition, le nom de l'artiste que fit venir de Véies à Rome, pour la décoration du temple sur le Capitole, Tarquin l'Ancien (Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 157, citant Varron), ou Tarquin le Superbe (Plutarque, *Publicola*, 13), et qui réalisa la statue de culte de Jupiter Capitolin ainsi que le quadrigé placé sur le faîte du toit du temple aux alentours de 520-510 av. n. è.

19. François Lissarrague, lors du séminaire à l'INHA organisé autour de cette problématique dans la culture étrusque suggère que lors du maniement de l'olpè, c'est dans le vin lui-même comme miroir que l'inscription pouvait se lire. Il est donc possible d'imaginer une manipulation de l'objet placé au centre de pratiques symposiaques conviviales et/ou érotiques. Sur ces aspects, voir François LISSARRAGUE, *Un Flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987.

20. Laurent DUBOIS, *Inscriptions grecques dialectales de Grande-Grèce*, II, Genève, Droz, 2002, p. 72.

21. Stéphane VERGER, « Les Celtes anciens et le banquet méditerranéen (VII^e-IV^e s. av. J.-C.) », *Histoire antique et médiévale*, Hors-série 20, 2009, p. 20-25. Voir aussi D'AGOSTINO, CERCHIAI 2004, art cit ; LUBTCHANSKY 2013, art. cit.

22. Dans le cas de représentations de banquets étrusques exclusivement masculins, on remarque que sont figurés des représentants d'une même classe d'âge, comme dans le cas des jeunes hommes imberbes des fresques de la Tombe Casuccini de Chiusi : il s'agirait de sodalités (*hetaireia*) permettant la transmission de la *paideia*. La dimension homoérotique n'est pas présente. Voir Françoise-Hélène MASSA-PAIRAULT, « Aspects idéologiques des *ludi* », dans Jean-Paul THUILLIER, (dir.), *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Actes de la table ronde, Rome, 3-4 mai 1991, Rome, Collection de l'École Française de Rome, 172, 1991, p. 247-279, ici p. 253-255.

23. Théopompe, *ap. Athénée*, XII, 14, 517d (=FGH, I, 315, FGrH 115 F 204).

24. Sur cette notion que l'on pourrait traduire par luxe ostentatoire, voir Yves LIÉBERT, *Regards sur la truphè étrusque*, Limoges, Pulim, 2006.

25. Erving GOFFMANN, *Les Moments et leurs hommes. Textes recueillis et présentés par Yves Winkin*, trad. de l'anglais par Yves Winkin et al., Paris, Éditions du Seuil, 1988.

26. II^e s. de n. è., voir LIÉBERT, *op. cit.*, p. 115-118.

27. BRIQUEL, *Les Pélasges en Italie... op. cit.* p. 273.

28. Hygin, *Fabulae*, 134.

29. Ainsi, cet enlèvement de Dionysos par des pirates tyrrhéniens peut aussi évoquer les tentatives de mainmise de la thalassocratie étrusque sur le commerce du vin. Voir Gras 1985, p. 647.

30. « Le terme *stuprum* ne signifie pas “stupre”, et renvoie à un vaste champ sémantique ; il peut, dans certaines circonstances désigner un viol, voire un viol très violent suivi de meurtre. On trouve un grand nombre d’occurrences de ce mot chez les historiens qui racontent les guerres et les traitements infligés aux populations vaincues », S. BOEHRINGER, « Sociétés anciennes : la Grèce et Rome », dans Sylvie STEINBERG (dir.), *Une Histoire des sexualités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 21-89, ici p. 77-78.

31. « Pourtant, *stuprum* ne peut pas être traduit par viol, ni même par violence sexuelle, car, dans son usage courant le terme désigne également différents types de comportements personnels en lien avec le plaisir –érotisme, volupté, nourriture –, condamnés moralement, et encore des types de comportements où les partenaires sont parfaitement “consentants”. Cicéron, par exemple, condamne les pratiques érotiques de Verrès et celles de Catilina par le terme de *stuprum* lors de banquets arrosés ; ce que désigne l’orateur ne sont pas des actes violents mais la pratique par ces individus de relations érotiques qui engagent le *pudor* de l’homme libre et citoyen que sont Catilina et Verrès », *Ibid.*, p. 78.

32. C’est pourquoi l’*ingenuus* (le garçon de condition libre) porte des signes distinctifs, comme la toge prétexte (toge bordée de pourpre), à l’instar des magistrats, car il est « interdit d’attenter à l’intégrité de ce corps » (Florence DUPONT, *La Vie quotidienne du citoyen romain*, Paris, Hachette, 1989, p. 293) et la *bulla*, un pendentif, en outre, à valeur apotropaïque. Sur le port de la *bulla* et le caractère tabou du corps de l’*ingenuus*, voir Plutarque, *Questions romaines*, 101.

33. Stephan STEINGRÄBER, *Les Fresques étrusques*, trad. de l’allemand par Aude Virey-Wallon Paris, Citadelles et Mazenod, 2006, p. 103. Voir également le site ICAR (Iconographie et Archéologie pour l’Italie Préromaine sous la direction de N. Lubtchansky) : <http://icar.huma-num.fr/web/fr/>.

34. Jean-René JANNOT, *Les Reliefs archaïques de Chiusi*, Rome, Collection École française de Rome, 71, 1984, p. 101-104.

35. Gilles VAN HEEMS, « Le vase à parfum comme support d’écriture. Enquête sur les inscriptions grecques et étrusques sur vases à parfum (VII^e-VI^e s. av. J. C.) », dans Lydie BODIOLU, Dominique FRÈRE, Véronique MEHL (dir.), *Parfum et odeurs dans l’Antiquité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 241-255.

36. Omniprésent lors du *symposion* : « ...ce qui confirme encore que le parfum et son contenant jouaient un rôle dans les banquets (don entre amants ? utilisation du parfum lors du banquet ? jeux érotiques ?), à la manière, même si dans ce cas, c’est le vin qui est explicitement impliqué, du jeu du *kottabos* », *Ibid.*, p. 245.

37. Rappelons que le sous-titre de l’exposition consacrée aux Étrusques au Musée Maillol en 2013 était : « Un hymne à la vie ». Quant à l’ouvrage en hommage au professeur Jean-René Jannot, Dominique Frère et Laurent Hugot en 2014, l’ont intitulé : *Étrusques, les plus heureux des hommes*.

38. « Ce sens de l’incarnation vigoureuse de la vie est caractéristique des Étrusques et, d’une certaine façon, dépasse l’art. Vous ne pensez pas art mais vie pure, comme s’il s’agissait de la vie même des Étrusques, ici dansant dans leurs étoffes colorées, avec leurs membres nus tout en même temps massifs et exubérants que le plein air et la lumière de la mer ont rendu vermeils, dansant et jouant de la flûte parmi les délicats oliviers dans la fraîcheur du jour », David Herbert LAWRENCE, *Croquis étrusques*, Paris, Le Bruit du temps, 2010.

39. Pour les reproductions, la bibliographie et les synthèses concernant les quelque dix-sept interprétations, voir le site ICAR (Iconographie et Archéologie pour l’Italie Préromaine sous la direction de N. Lubtchansky) : <http://icar.huma-num.fr/web/fr/icar/scene/1212#interpretations>.

40. Le paradigme du prince troyen, jeune et beau, est Ganymède, rapté par Zeus, dont il fit son échanson sur l'Olympe, prototype, en quelque sorte de l'*erômenos*.
41. On peut parler de « culture de l'*emporion* », Françoise-Hélène MASSA-PAIRAULT, *La Cité des Étrusques*, Paris, CNRS Éditions, [1996] 2002, p. 130. Sur le sanctuaire emporique « grec » de Gravisca, port de Tarquinia, Marie-Laurence HAACK, « Le fer et le feu. Enquête sur l'économie du sanctuaire étrusque de Gravisca », dans Dominique FRÈRE, Laurent HUGOT (dir.), *Étrusques : les plus heureux des hommes : études offertes au professeur Jean-René Jannot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 199-209, ici p. 208-209.
42. Les repentirs montrent qu'une deuxième femme participait aux ébats, positionnée en face de l'homme « à quatre pattes ».
43. La blondeur est omniprésente dans les figurations de cette tombe : elle a une dimension eschatologique qui évoque l'immortalité et le passage dans l'au-delà, élaboration en place dès l'épopée homérique.
44. Anne-Marie ADAM, « Aspects de l'iconographie des cavaliers en Étrurie du VI^e au IV^e siècle avant notre ère », *Mélanges de l'École Française de Rome*, 1995, 107-1, p. 71-96., ici p. 85. Sur les représentations équestres de jeunes gens, Natacha LUBTCHANSKY, *Le Cavalier tyrrhénien. Représentations équestres dans l'Italie archaïque*, Rome, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 320, 2005.
45. Homère, *Illiade*, XXIII, v. 141 (Traduction Frédéric Mugler) : στᾶς ἄπάνευθε πυρῆς ξανθῶν ἄπεκείρατο χαίτην (S'éloignant du bûcher, il coupa ses beaux cheveux blonds). Il est précisé qu'Achille n'a pas encore coupé sa chevelure, qu'il devait consacrer au fleuve Sperchios, rite de passage du κούρειον. Voir Paul WATHELET, « La double initiation d'Achille dans l'*Illiade* », dans Vinciane PIRENNE-DELFORGE, Emilio SUAREZ DE LA TORRE (dir.), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, Actes du colloque organisé à l'Université de Valladolid, du 26 au 29 mai 1999, Liège, Presses universitaires de Liège, 2000, p.137-147.
46. Datant de la fin du V^e ou du début du IV^e s. av. n. è., la statuette d'un jeune homme coupant une mèche de cheveux, en provenance de Spina, décorait le sommet d'un candélabre. Elle est conservée au Musée archéologique de Ferrare (Natacha LUBTCHANSKY, *Le Cavalier tyrrhénien... op.cit.*).
47. « Nous ne sommes pas certain que, comme on le dit généralement, le couple représenté sur la droite du fronton de la tombe des Taureaux [...] soit homosexuel. Outre l'interprétation que nous avons suivie [...], le code des couleurs que suit le peintre semble nettement différencier les sexes : le personnage au teint plus clair peut donc être une femme », Yves LIÉBERT, *Regards sur la truphè étrusque*, Limoges, Pulim, 2006, p. 115, note 310. Idem Ambros Josef PFIFFIG, *Religio Etrusca*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1975, p. 210.
48. Ce dispositif de contraste est en œuvre pour le couple de danseurs de la Tombe des Lionnes de Tarquinia, datée de 520 av. n. è., un homme et une femme, dans ce cas précis.
49. Gilbert DURANT, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, [1969] 1992, p. 232-233.
50. Valentino NIZZO, 2013, « Relativismo e costruzione ideologica del "corpo" : l'archeologia e l'antropologia del genere e dell'età "sociale". La ricerca di un metodo per "scavare" i pregiudizi », *Forma Urbis*, Anno XVIII, n°3, 2013, p. 38-47, ici p. 46.
51. Comme le portrait de Vel Saties dans la Tombe François (Vulci, IV^e s. av. n. è.) : « ... il est déjà vêtu de la tenue de triomphateur alors qu'il est représenté dans la scène d'auspices préalable à la bataille au cours de laquelle les dieux lui ont manifesté leur faveur », BRIQUEL « Les *Etruscae litterae*. » *Art cit.* p. 43.
52. Comme Achille, dont l'*Illiade* constitue le récit de ses initiations, WATHELET, *art. cit.* 2000, p. 137-147.
53. PFIFFIG, *op. cit.*, p. 210.

54. J. P. OLESON, « Greek Myth and Etruscan Imagery in the Tomb of the Bulls at Tarquinia », *American Journal of Archaeology*, 73, 1975, p. 189-200, ici p. 198.
55. « Il nous semble en effet que la Tombe des Taureaux illustre parfaitement les comportements des individus face à la mort tels que E. de Martino les a étudiés ; des diverses modes de compensation face à la perte d'un être, à l'écroulement de la puissance formelle qu'est sa présence, mis en évidence par ce savant, nous en retrouvons deux : un comportement de fureur vengeresse, qui s'exprime par la *vendetta*, le sacrifice sanglant ou la compétition agonistique ; le thème de Troïlos, qui occupe la paroi du fond de la pièce principale de la tombe, entre les deux portes menant aux chambres, répond bien à cet aspect. De façon parallèle et complémentaire, les jeux lascifs ou les exhibitions obscènes relèvent d'un autre comportement caractérisé par un érotisme débridé : les groupes de la Tombe des Taureaux sont à comprendre en ce sens. Suivant cette lecture, la présence des scènes de *symplegma* ne sont pas gratuites, mais, de plus, sont probablement placées dans la tombe de façon moins aléatoire qu'il n'y paraît. B. d'Agostino a bien souligné le fait que ces groupes sont au-dessus de chacune des deux portes des chambres funéraires, à un emplacement qui marque le passage des vivants à celui des morts : au sacrifice sanglant, et plus précisément au sacrifice humain, qui est évoqué entre les deux portes, répondent de façon complémentaire, dans le cadre d'un processus de passage et d'un système de compensation de la perte d'individus, les scènes érotiques qui couronnent ces mêmes portes », LIÉBERT, *op. cit.* 2007, p. 27 ; un autre type d'explication sur la fonction de ces images érotiques en contexte funéraire est donnée par Rasmus J. BRANDT, « Tomba dei Tori at Tarquinia : A Ritual Approach », *Nordlit*, 33, 2014, p. 47-64, ici p. 56 : « Erotic scenes, which we find in more Etruscan tomb paintings, may seem out of context in a funerary situation, but their meaning was not connected to the intercourse actions in themselves, rather to the effect they had on the performers' state of mind at the moment of orgasm. At that particular moment are released forces in the body, which bring the performers into a transcendental space outside him-/herself, where he/she may come in contact with transcendental forces with which the safe journey of the dead soul could be negotiated and defended ». Voir également Adriano MAGGIANI, « Réflexions sur la religion étrusque "primitive" : de l'époque villanovienne à l'époque archaïque », dans Françoise GAULTIER, Dominique BRIQUEL (dir.), *Les Étrusques, le plus religieux des hommes*. Actes du colloque international (Galeries nationales du Grand Palais, 17-19 novembre 1992), Paris, La Documentation Française, 1997, p. 431-447, ici p. 435.
56. Stephan STEINGRÄBER, *Les Fresques étrusques*, trad. de l'allemand par Aude Virey-Wallon Paris, Citadelles et Mazenod, 2006, p. 91.
57. Alessandra MINETTI, *La Tomba della Quadriga infernale nella necropoli delle Pianacce di Sarteano, Rome*, L'Erma di Bretschneider, 2006.
58. Larissa BONFANTE, *Etruscan dress*, Baltimore, The John Hopkins University Press, [1975] 2003, p. 78.
59. Florence DUPONT, *La Vie quotidienne du citoyen romain*, Paris, Hachette, 1989, p. 298.
60. Aulu-Gelle, II, 12.
61. *Contra*, Steingraber 2006, p. 218 : « Les deux hommes en train de banqueter représentent peut-être le défunt et un de ses ancêtres ». Nous serions d'autant moins tentée de suivre cette piste que sur la Tombe François, par exemple, contemporaine de la Tombe de Quadriga Infernal, l'ancêtre de Vel Saties est figuré avec une carnation non pas plus claire, mais plus foncée que celle de son descendant, BRIQUEL, *Le Regard des autres...op.cit.*, p. 81. C'est également l'hypothèse de l'éditrice de la Tombe du Quadriga Infernal évoquant là aussi des repentirs qui permettent de comprendre le sens de l'image (MINETTI, *op.cit.*).
62. MINETTI, *op.cit.*
63. Elisabetta GOVI, « Il linguaggio figurativo delle stele felsinee », dans Elisabetta GOVI (dir.), *Studi sulle stele etrusche di Bologna tra V e IV sec. A. C.*, Rome, Quasar, 2015, p. 33.

64. Lidia FALCONE, Virginia IBELLI, *La ceramica campana a figure nere. Tipologia, sistema decorative, organizzazione delle botteghe*, Mediterranea, Suppl. 2, Pise-Rome, 2007.
65. PLATON, *Euthydème*, 277b
66. HOMÈRE, *Odyssée*, VI, 99-100 (Traduction Frédéric Mugler) : « L'appétit une fois calmé, servantes et maîtresse/ Jouèrent au ballon après avoir ôté leurs voiles. »
67. Violaine SEBILLOTTE CUCHET, « Représenter les sexes. Images et genres dans l'Antiquité grecque », *Perspective* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 09 octobre 2013, URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3570> ; DOI : 10.4000/perspective.3570.
68. Françoise HÉRITIER, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, [1996] 2012, p. 182, & fig. 4 p. 183, p. 186, p. 186-187.
69. Le jeune homme, sur la stèle du Pirée, fait face à un enfant nu lui tendant un aryballe contenant l'huile parfumée, qui préserve la beauté de la jeunesse du corps.
70. FALCONE et IBELLI (*op. cit.*) posent l'hypothèse d'un usage purement funéraire de ces vases, et nullement quotidien.
71. Comme l'ensemble des artefacts ou monuments de notre corpus : l'archéologie étrusque a longtemps été une archéologie funéraire.
72. La relecture de N. Lubtchansky me signale une pièce à verser au dossier des représentations homoérotiques dans la culture étrusque. Il s'agit d'une figuration apposée sur le col de l'amphore RC 1042 du Peintre de Micali, datée de 520-510 av. n. è., en provenance d'une tombe de Tarquinia et conservée au Musée Archéologique de Tarquinia. La scène représenterait les prémices d'un *symplegma* homoérotique : on y voit une figure masculine, portant un pétase, s'avancer énergiquement vers une autre figure vraisemblablement masculine, nue et agenouillée. L'ensemble de l'iconographie de l'amphore présente des éléments faisant référence au passage de la condition éphébique à l'âge adulte (danse armée, chasse, oiseau aquatique, sirènes...). Quoi qu'il en soit, on peut en tirer les mêmes conclusions que pour l'amphore étrusco-campanienne de Capoue : un *symplegma* homoérotique au sein d'une même classe d'âge. Pour une analyse précise, voir Alessandro PALMIERI, « L'anfora del pittore di Micali RC 1042 del Museo di Tarquinia: un caso di "special commission"? », *Mediterranea*, 2005, II, p. 107-132, notamment la fig. 3.
- Il faudrait également citer une amphore pontique attribuée au Peintre de Pâris, datée des environs de 530 av. n. è., apparue lors d'une enchère chez Christie's le 18 avril 2018, mais retirée de la vente pour cause de provenance frauduleuse, issue de fouilles clandestines. Quoi qu'il en soit, cette amphore présente une iconographie érotique foisonnante, mettant en scène des duos et des trios homo- et hétéroérotiques, de l'auto-érotisme, et incluant des chiens... Cette amphore n'a pas encore été publiée, et son interprétation demeure donc difficile. Rappelons que les amphores pontiques passent pour avoir été produites à Vulci sous l'influence d'artisans de la Grèce de l'Est. Pour des reproductions et un compte rendu du versant judiciaire, voir la livraison de l'hiver 2019 (vol. 21) d'*Etruscan News* (<https://as.nyu.edu/content/dam/nyu-as/ancient/documents/Etruscan%20NewsVolume%2021-Winter%202019.pdf>).

RÉSUMÉS

Le propos de cette contribution est de mettre en perspective les sources concernant les relations homoérotiques dans la culture étrusque, en tentant de restituer le regard porté par les Étrusques eux-mêmes sur ce type d'interaction. Il convient de souligner la relative modestie des données,

ce qui, en soi, fait question : elles sont principalement constituées d'images, compte tenu de la spécificité du cas étrusque, pour lequel nous ne disposons pas de sources littéraires directes, et dont les sources épigraphiques sont difficiles à interpréter.

Or, si les relations homoérotiques sont bien connues dans la culture hellénique, notamment dans un contexte masculin, que pouvons-nous en dire dans la culture étrusque ? Bien plus, dans ce domaine très institutionnalisé car relevant de la *paideia*, il ne semble pas que les Étrusques aient adopté purement et simplement des modèles grecs. Mais qu'ils ont bien plutôt forgé discours et images en accord avec leur cosmologie.

The aim of this paper is to put into perspective the sources concerning homoerotic relationships in Etruscan culture, by attempting to restore the Etruscans' own gaze of this type of interaction. It is important to underline the relative small amount of data at hand, which in itself is a question: it is mainly composed of images, given the specificity of the Etruscan case, for which we do not have direct literary sources and of which epigraphic sources are difficult to interpret.

However, if homoerotic relationships are well known in Hellenic culture, especially in a male context, what can we say about them in Etruscan culture? Moreover, in this highly institutionalized field because it is part of *paideia*, the Etruscans may not have merely adopted Greek models but have rather created discourses and images in accordance with their cosmology.

INDEX

Mots-clés : culture étrusque, images homoérotiques, symposion, Tombe des Taureaux, rites de passage, efféminisation.

Keywords : Etruscan culture, homoerotic images, symposion, Tomb of the Bulls, rites of passage, effeminization.

AUTEUR

SOPHIE PÉRARD

Sophie Pérard, docteure en langue et littérature latines à Sorbonne Université, et professeure agrégée de lettres classiques. Elle a soutenu en 2019 une thèse intitulée *L'apparence dans l'aire culturelle étrusque : la parure et ses enjeux*, sous la direction de M. le Professeur Dominique Briquel.