

Lameere, William. Un symbole Pythagoricien dans l'art funéraire de Rome (Pl. 11—18).

B.; G.; L.; N.; U Arch. Inst.

Bulletin de correspondance hellénique, 63 (1939), p. 43—85.

W. LAMEERE, *Un symbole pythagoricien dans l'art funéraire de Rome* : BCH 1939 43-85. | Le motif, qui apparaît sur les sarcophages du III^e siècle, de deux génies dégageant le défunt de la draperie qui le couvrait de la tête aux pieds, représente l'action de la mort délivrant l'âme et lui rendant sa pureté originelle.

208 p.
LAMEERE, W.

1939

FS

UN SYMBOLE PYTHAGORICIEN DANS L'ART FUNÉRAIRE DE ROME

(Pl. XI-XVIII)

En 1936, mon collègue et ami, M. Franz De Ruyt, publia dans le *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* un sarcophage qui avait été découvert quelques années auparavant à Pantano-Borghèse, près de Rome, et qui figure aujourd'hui dans les collections des Musées royaux du Cinquantenaire, à Bruxelles. A ce propos, M. De Ruyt exposa ses vues sur les divers symboles qui constituent la décoration de ce remarquable monument de la sculpture romaine ; il data ce relief de la seconde moitié du III^e siècle de notre ère (1).

Sur la face principale de ce sarcophage, le buste d'une jeune fille occupe le centre de la décoration. Debout, de part et d'autre de la défunte, deux génies, ailés et nus, soutiennent derrière elle et au-dessus de sa tête une ample draperie. A chaque extrémité de la cuve, un lion, la gueule ouverte, la tête dressée, tient entre ses pattes les restes d'un quadrupède qu'il a saisi et dévoré. Deux paons s'intercalent entre les deux lions et les génies qui encadrent le personnage (Pl. XI).

Nous ne reviendrons pas sur la signification de ces motifs dans l'art funéraire de Rome ; nous ne chercherons pas à rendre raison, d'une manière plus précise, de la présence, sur les sarcophages de cette espèce, de ce rouleau de papyrus que la défunte serre dans la main gauche, ou de cet

(1) Franz De Ruyt, *Études de symbolisme funéraire. A propos d'un nouveau sarcophage romain aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles*, *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XVII (1936), pp. 143-185 ; v. du même, *Un sarcophage romain du III^e siècle récemment acquis par nos Musées*, *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, III, 7, 1935, n° 3, pp. 68-70 et la fig. 10. Sur ces deux publications, v. Charles Picard, *Chronique de la sculpture étrusco-latine* (1936), *Revue des Études Latines*, XV, 1937, p. 171 et p. 370.

Un symbole pythagoricien dans l'art funéraire de Rome

William Lameere

Bulletin de correspondance hellénique, Année 1939, Volume 63, Numéro 1
p. 43 - 85

[Voir l'article en ligne](#)

Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/>). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

UN SYMBOLE PYTHAGORICIEN DANS L'ART FUNÉRAIRE DE ROME

(Pl. XI-XVIII)

En 1936, mon collègue et ami, M. Franz De Ruyt, publia dans le *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* un sarcophage qui avait été découvert quelques années auparavant à Pantano-Borghèse, près de Rome, et qui figure aujourd'hui dans les collections des Musées royaux du Cinquenaire, à Bruxelles. A ce propos, M. De Ruyt exposa ses vues sur les divers symboles qui constituent la décoration de ce remarquable monument de la sculpture romaine ; il data ce relief de la seconde moitié du III^e siècle de notre ère (1).

Sur la face principale de ce sarcophage, le buste d'une jeune fille occupe le centre de la décoration. Debout, de part et d'autre de la défunte, deux génies, ailés et nus, soutiennent derrière elle et au-dessus de sa tête une ample draperie. A chaque extrémité de la cuve, un lion, la gueule ouverte, la tête dressée, tient entre ses pattes les restes d'un quadrupède qu'il a saisi et dévoré. Deux paons s'intercalent entre les deux lions et les génies qui encadrent le personnage (Pl. XI).

Nous ne reviendrons pas sur la signification de ces motifs dans l'art funéraire de Rome ; nous ne chercherons pas à rendre raison, d'une manière plus précise, de la présence, sur les sarcophages de cette espèce, de ce rouleau de papyrus que la défunte serre dans la main gauche, ou de cet

(1) Franz De Ruyt, *Études de symbolisme funéraire. A propos d'un nouveau sarcophage romain aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles, Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XVII (1936), pp. 143-185 ; v. du même, *Un sarcophage romain du III^e siècle récemment acquis par nos Musées, Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, III, 7, 1935, n° 3, pp. 68-70 et la fig. 10. Sur ces deux publications, v. Charles Picard, *Chronique de la sculpture étrusco-latine* (1936), *Revue des Études Latines*, XV, 1937, p. 171 et p. 370.

objet de forme sphérique qu'on voit reposer sur un petit socle qui se trouve à la base du buste de la jeune fille et dans l'axe de son visage. Nous voudrions simplement examiner ici l'interprétation proposée par M. De Ruyt de la draperie — ou *parapetasma* — que tendent les deux génies, et confronter cette interprétation avec celles qui ont été conçues depuis lors. Nous verrons ensuite s'il ne convient pas de faire valoir quelques observations supplémentaires (1).

I

M. De Ruyt n'hésite pas à attribuer un sens religieux au voile ainsi déployé par les génies derrière le portrait du défunt. Il ne s'agit pas, déclare-t-il, d'un décor de fond, d'une tenture analogue à celles qui se retrouvent, en si grand nombre, sur les sarcophages à sujet mythologique, et dont la présence révèle que la scène se passe à l'intérieur d'une maison. Il importe aussi de distinguer notre *parapetasma* de ce rideau qui marque, dans la peinture des catacombes, le seuil du paradis où pénètre l'élu guidé par de saints personnages ; ou encore d'en distinguer la draperie tendue derrière le couple des époux qui apparaissent au premier plan des scènes de la *dextrarum junctio*. M. De Ruyt remarque avec raison qu'ici la draperie n'est ni un rideau ni une tenture, car les génies — particularité tout à fait remarquable — la passent ostensiblement au-dessus de la tête de la jeune défunte. Celle-ci au surplus est seule, et il ne semble pas qu'on lui ait réservé cette pièce d'étoffe qui se déploie sans autre apprêt et au second plan, derrière le portrait de deux époux.

Dans la décoration des sarcophages, si le motif central est souvent réservé au buste des défunts, on y voit également, sculptés avec eux et autour d'eux, divers symboles qui sont destinés à évoquer leur apothéose. Tantôt un cercle orné des signes du zodiaque entoure le médaillon où sont encastés leurs portraits. Tantôt, deux génies emportent ce médaillon dans les airs, et les allégories de la Terre et de l'Océan accentuent encore par leur image évocatrice cette idée d'enlèvement vers les régions supérieures. Au centre de la composition du sarcophage de Pantano-Borghèse, le voile

(1) Cet article n'aurait pas été rédigé sans l'amicale insistance de M. Franz Cumont, que je tiens à remercier de sa bienveillante sollicitude. Que tous ceux qui m'ont aidé à réunir les matériaux du présent travail, veuillent également s'assurer de ma plus vive reconnaissance. Que Mgr Belvederi et M. l'abbé Lucien De Bruyne, de l'Institut Pontifical d'Archéologie Chrétienne, et M. Heinrich Fuhrmann, de l'Institut Archéologique Allemand de Rome, me pardonnent de révéler publiquement ce que je dois à leur inépuisable complaisance.

que tendent les génies, n'aurait-il pas également une signification eschatologique ? M. De Ruyt estime en effet qu'on ne saurait séparer ce motif des thèmes analogues où l'immortalité céleste du défunt est affirmée par tant de signes révélateurs.

On sera d'autant plus enclin à orienter dans ce sens l'exégèse du sarcophage, que l'iconographie des monuments antiques nous a familiarisés avec le symbole du voile gonflé au-dessus de la tête des divinités du ciel, comme la Lune, le Soleil ou la Nuit, voile élégant et léger qui évoque la voûte céleste, séjour des âmes bienheureuses. Ici, comme il ne s'agit pas d'un voile gonflé largement au-dessus de la tête de la défunte, M. De Ruyt émet l'hypothèse qu'à l'usage iconographique du voile des divinités célestes s'est mêlé un deuxième usage qu'il croit retrouver dans l'iconographie de l'art étrusque.

Quelle est la destination de l'étoffe que tiennent les génies ? que suggère leur attitude ? Pour M. De Ruyt, les puissances surnaturelles semblent vouloir recouvrir la jeune défunte comme d'un vaste et mystérieux linceul. Bien loin de commencer à se gonfler et à se détacher du buste, le voile en est approché par les deux génies qui s'apprêtent à l'en recouvrir.

S'il en est ainsi, pourquoi ne pas comparer notre *parapetasma* au linceul dont deux génies ailés recouvrent les cadavres, comme le montre une peinture étrusque du ^v^e siècle avant J.-C., laquelle décore un monument funéraire des environs de Tarquinies, aujourd'hui dénommé : « tomba della Pulcella » ? A la suite de M. Frederik Poulsen, M. De Ruyt croit pouvoir user de ce rapprochement.

A l'occasion des peintures qui ornent ce tombeau, M. Poulsen s'est demandé s'il ne convenait pas de comparer la peinture centrale de cet ensemble aux scènes qui constituent la décoration de quelques urnes cinéraires étrusques trouvées à Chiusi. Il s'est demandé si le *parapetasma* des sarcophages romains ne remontait pas en dernière analyse aux représentations de ce genre, sans vouloir, il est vrai, se prononcer sur le résultat auquel aboutirait toute recherche sur l'origine de ce motif (1).

(1) Frederik Poulsen, *Etruscan Tomb Paintings. Their subjects and significance* (translated by Ingeborg Andersen, Oxford, 1922), pp. 55-56 ; v. en particulier p. 56 : « ... It is to be hoped that future investigation may throw some light on this point, and may also deal with the question whether the oft-recurring motive on the Roman sarcophagi of two genii holding a cloth (*parapetasma*) between them, as a background either for a scene or for the portrait of the deceased..., can be traced to Etruscan prototypes or not. Hitherto, we have probably been too one-sided in attributing the types and symbols of the plastic art of Roman sarcophagi to Greek pictures, and the investigation of the share of Etruria therein would be a fine subject for a monograph.. ».

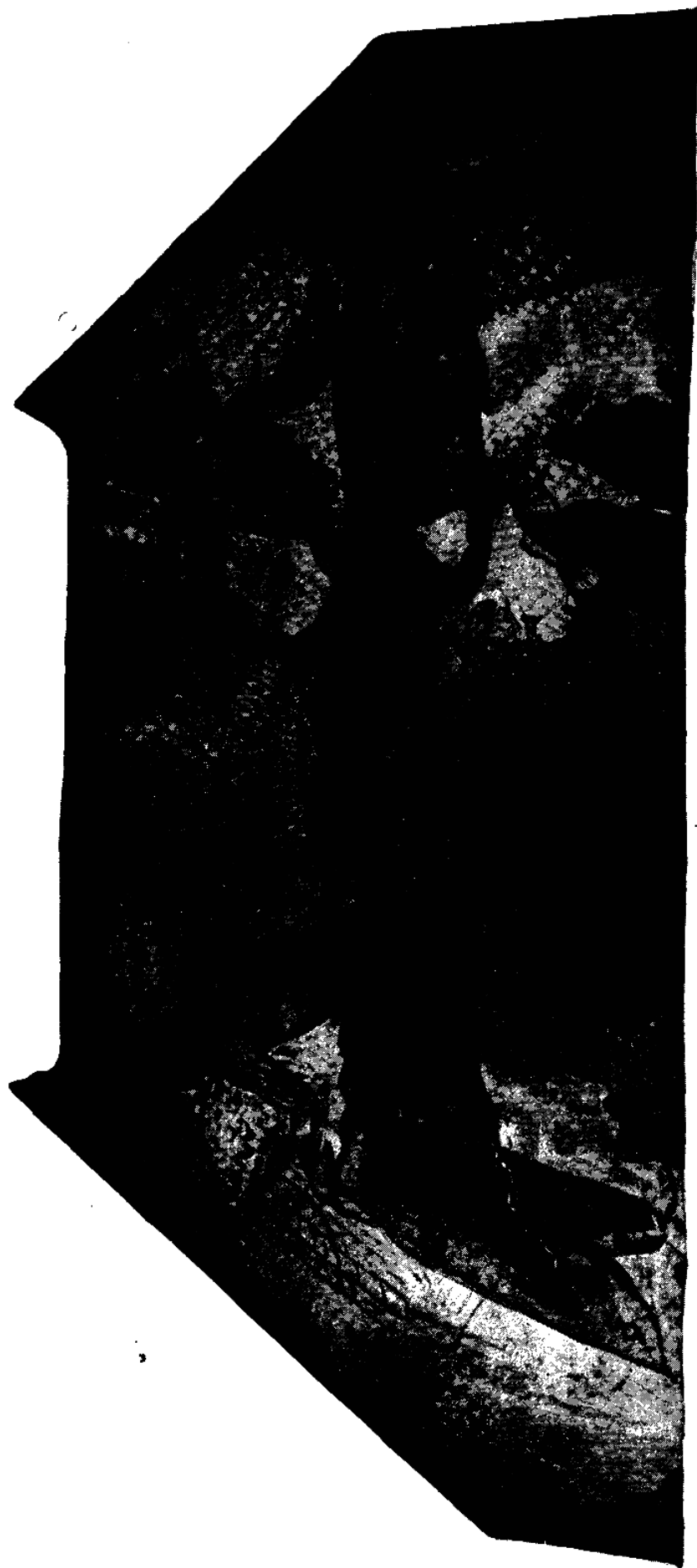


Fig. 1. — Peinture d'une tombe étrusque dite " della Pulcella ", à Tarquinies
(d'après les *Ant. Denkm.*, II, 1908, pl. 43, fig. 3).

La tombe dite « della Pulcella » présente une alcôve où reposait le corps du défunt. Les parois extérieures et le mur du fond de cette alcôve sont décorés de peintures. Sur le mur du fond, on aperçoit deux génies ailés et nus qui étendent un vaste linceul sur le cadavre du défunt qui gît à leurs pieds, mais que l'artiste a laissé en dehors de sa composition (fig. 1) (1). La scène est analogue à la représentation, si fréquente dans l'art grec, d'Hypnos et de Thanatos, ces deux adolescents, nus et ailés eux aussi, qui s'apprêtent à emporter, étendu de tout son long, le corps raidi d'un défunt (fig. 2) (2).



Fig. 2. — Détail d'un cratère du Musée du Louvre (d'après Carl Robert, *Thanatos*, p. 4).

M. De Ruyt adopte la filiation suggérée par M. Poulsen. Une double constatation l'a donc entraîné à comparer le motif du sarcophage de Pantano-Borghèse à une double catégorie de monuments. D'une part, la présence du motif au centre de la face principale du sarcophage et au

(1) Peinture de la tombe étrusque dite « della Pulcella », à Corneto-Tarquiniæ, d'après les *Antike Denkmäler*, II, 1908, pl. 43, fig. 3.

(2) Cratère du Musée du Louvre, d'après Carl Robert, *Thanatos*, Neununddreissigstes Programm zum Winckelmannsfeste der archaeologischen Gesellschaft zu Berlin, Berlin, 1879, p. 4 ; v. également : E. Pottier, *Musée National du Louvre. Catalogue des vases antiques de terre cuite*, vol. III, Paris, 1906, G 163, pp. 1011-1014 ; Otto Waser, dans W. H. Roscher, *Lex. Myth.*, s. v. *Thanatos*, vol. V (1916-1924), col. 506-507 ; *CV*, France, Musée du Louvre, par E. Pottier, fasc. 5 [= France. Fascicule 8 ; Louvre. Fascicule 5], planches 8 et 9. Sur ce genre de composition, outre l'étude de Carl Robert et l'article d'Otto Waser [col. 516, n° 27] mentionnés ci-dessus, v. E. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, 1883, pp. 22-33.

La comparaison de la peinture étrusque avec le motif grec d'Hypnos et de Thanatos est due à G. Körte, *Antike Denkmäler*, 1899-1901, pp. 6-7. V. aussi une gemme étrusque signalée par M. Frederik Poulsen, *op. cit.*, p. 55, note 1, et publiée dans J.-D. Beazley, *The Lewis House Collection of ancient gems*, Oxford, 1920, pp. 33-34, n° 37, et la planche 3, n° 37.

milieu d'autres motifs qui sont de caractère eschatologique, l'engage à donner au *parapetasma* une signification également eschatologique et à le rapprocher de l'attribut des divinités célestes, ce voile qui se gonfle avec ampleur au-dessus de leur tête. D'autre part, interprétant le geste des deux génies comme étant analogue à celui de nos deux démons de la tombe étrusque dite « della Pulcella », lesquels étendent un linceul sur le corps du défunt et l'en couvrent de la tête aux pieds, M. De Ruyt estime que cet usage iconographique, d'origine étrusque et grecque, s'est combiné avec celui du voile des divinités célestes. L'argumentation de mon savant collègue se décompose ainsi en quatre points essentiels que nous reproduirons dans l'ordre que voici :

1° Le voile que tendent les génies derrière le buste de la défunte a une signification eschatologique ;

2° Ce voile rappelle celui des divinités célestes, usage iconographique par lequel nous sommes assurés que le voile, chez les Anciens, évoque parfois le ciel ;

3° La présence des génies et la draperie qu'ils déploient sont autant de traits analogues à ceux d'une peinture de l'art étrusque, où l'influence de la représentation que les artistes grecs ont élaborée d'Hypnos et de Thanatos, ravisseurs de cadavres, est particulièrement sensible ;

4° Les génies s'apprêtent à recouvrir la défunte comme d'un linceul.

Avant de procéder plus avant, nous examinerons tour à tour le bien-fondé du double enseignement d'ordre iconographique que M. De Ruyt tire de l'examen du sarcophage, et le degré d'affinité que celui-ci présente avec les deux séries de monuments invoquées.

Les intentions symboliques des motifs du sarcophage de Pantano-Borghèse ne sont pas douteuses. La seule présence des deux paons dont les queues constellées s'allongent entre les jambes des génies, suffirait à le démontrer. Ici, les paons rappellent que notre âme est destinée à vivre éternellement parmi les étoiles dont ils portent sur la queue le brillant semis (1). Aux deux extrémités de la cuve, les lions dévorants qui ont achevé leur repas, évoquent une image qui forme un violent contraste

(1) V. Franz Cumont, *Fouilles de Doura-Europos* (1922-1923), *Texte*, Paris, 1926, pp. 228-231 ; Helmut Lothar, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst. Eine Studie über das Verhältnis von Ornament und Symbol*, Studien über christliche Denkmäler herausgegeben von Johannes Ficker, Neue Folge, fasc. XVIII, Leipzig, 1929 ; A. Merlin et L. Poinssot, *Deux mosaïques de Tunisie à sujets prophylactiques (Musée du Bardo)...*, *Mon. Piot*, t. XXXIV (1934), pp. 129-176 ; v. en particulier pp. 134-139.

avec celle que suggèrent les deux oiseaux : c'est l'image de la mort qui ravit et dévore sa proie (1). Il est donc infiniment vraisemblable, à la seule constatation de la présence, sur le sarcophage, de ces éléments iconographiques, que le motif central de la décoration soit en rapport avec ce double symbole de la survie spirituelle de l'humanité et de sa destruction matérielle par la mort, qui est rapace et destructrice à la manière des animaux féroces.

Cette vraisemblance devient une certitude si, nous laissant guider par les heureuses déductions de M. De Ruyt, auxquelles nous nous plaisons de rendre ici un amical hommage, nous tenons pour acquis que la partie centrale d'un grand nombre de sarcophages est réservée à un symbole dont la signification eschatologique n'est pas douteuse. Mais comment franchirons-nous le pas difficile par lequel nous réussirons à rendre compte de ce *parapetasma* symbolique qui tiendrait lieu, notamment, de cercle zodiacal, pour évoquer l'immortalité céleste des âmes ? Puisqu'il s'agit d'un voile, pensa M. De Ruyt, et que l'attribut des divinités du ciel est un voile gonflé par le vent et destiné à suggérer l'image de la voûte étoilée, n'aurions-nous pas ici comme un reflet de cet usage, et ne faudrait-il pas donner au voile du sarcophage de Pantano-Borghèse le sens que nous lui avons découvert sur les représentations des divinités ou allégories célestes ?

Malheureusement, il nous paraît impossible de résoudre la difficulté par ce moyen. Si l'étoffe tendue par les deux génies comporte une signification eschatologique, la nuance exacte qu'elle prétend traduire, n'est pas forcément celle du symbole par lequel on a rendu l'idée de la voûte céleste. La destinée humaine dans l'au-delà, limitée même à ce qu'enseignait la croyance en l'immortalité sidérale, peut être exprimée par bien des symboles, dont chacun est susceptible de se rattacher à un point particulier de la doctrine dans son ensemble. Nous relevons ainsi dans la religion des Anciens plusieurs théories sur les démons qui ont pour trait commun de s'inspirer toutes d'une croyance en l'immortalité céleste des défunts (2).

(1) V. Franz De Ruyt, *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, fasc. XVII (1936), pp. 169-175.

(2) Immortalité céleste de l'âme professée par les Pythagoriciens, qui croyaient aux génies et aux héros, les génies formant une catégorie supérieure aux héros : Diogène-Laërce, *Vie de Pythagore*, c. 23, c. 31, c. 32 ; Jamblique, *De Vita Pythagorica*, c. 6, § 31, pp. 18-19, éd. L. Deubner ; Porphyre, *Vie de Pythagore*, c. 38 ; cf. Virgile, *Énéide*, VI, 724-751 [sur ce passage v. en particulier Pierre Boyancé, *Les deux démons personnels dans l'antiquité grecque et latine*, *R. Ph.*, t. LXI (1935), pp. 189-202] ; cf. également Chalcidius, *In Platonis Timaeum Commentarius*, CXXXVI, éd. Wrobel.

Immortalité sidérale professée par les « Chaldéens » de l'époque hellénistique et romaine : les démons se subordonnent aux astres qui sont, eux aussi, des êtres divins : *Hermetica*, Libellus XVI,

Ce grand principe est donc susceptible de variations infinies et chacune de ces dernières pourra se traduire d'une façon plastique par un détail différent. Aussi, dans le problème qui nous occupe, les détails de la décoration ne sont-ils pas dénués d'importance. Or, le seul détail qui soit commun à notre sarcophage et aux représentations figurées des divinités célestes, est l'usage du voile. Mais quel est ce voile, et dans quelle mesure celui du sarcophage de Pantano-Borghèse est-il comparable au voile des allégories célestes ?

On sait que les problèmes d'ordre iconographique réservent parfois des surprises à ceux qui en recherchent la solution. Souvent deux idées différentes, appartenant à deux religions distinctes, se traduisent par un motif identique. Si les deux conceptions ainsi représentées sont clairement commentées par les textes, on s'aperçoit que le motif ne s'adapte pas d'une façon précise aux exigences de l'une de ces deux scènes, c'est-à-dire à celle qui dérive de l'autre du point de vue iconographique. Dans ce cas, la similitude reste frappante, la filiation n'est pas douteuse, et pourtant les deux idées n'ont point de rapport entre elles. Nous songeons ici au motif chrétien de l'adoration des rois mages. Ce motif dérive indubitablement du motif païen des rois barbares qui s'empressent de venir déposer leurs présents aux pieds du guerrier vainqueur. Cet exemple nous avertit qu'une même conception iconographique ne traduit pas nécessairement la même idée, et que, dans le cas le plus favorable à la filiation des symboles, ceux-ci restent parfois étrangers l'un à l'autre (1).

Dans le cas présent, si le voile de la défunte du sarcophage de Pantano-Borghèse se gonflait au-dessus de sa tête de la même manière que celui des divinités célestes, cette analogie de caractère iconographique ne suffirait pas encore à prouver qu'il s'agit, dans les deux cas, de la même idée. Or, quelle que soit la pièce d'étoffe qui se gonfle au vent et qui semble sur le point d'emporter dans les airs l'être surnaturel qui en a saisi les extré-

§§ 12-13, p. 352 Reitzenstein, §§ 17-18, pp. 353-354 Reitzenstein ; Ἑρμῆπος [ἦ] Περὶ Ἀστρολογίας, I, 16, pp. 25-26, éd. Kroll-Viereck.

Immortalité sidérale de la religion juive, laquelle s'accompagne de la doctrine des anges : ceux-ci sont directement soumis au Tout-Puissant.

Immortalité sidérale de la religion iranienne où les génies sont organisés en deux armées qui se font une guerre perpétuelle sous la direction de leurs maîtres respectifs, Ormuzd, dieu du Bien, et Ahriman, dieu du Mal : Porphyre, *De Abstinencia*, II, 37-43 ; cf. Franz Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, 4^e éd., Paris, 1929, p. 142 et p. 280, note 53, et surtout Joseph Bidez et Franz Cumont, *Les Mages hellénisés. Zoroastre, Ostanès et Hystaspe d'après la tradition grecque* (Paris, « Les Belles-Lettres », 1938), t. I, pp. 178-180 ; t. II, pp. 275-282.

(1) V. Franz Cumont, *L'adoration des mages et l'art triomphal de Rome*, *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, III, 1932, pp. 81-105.

mités : que ce soit le seul attribut vestimentaire d'une Néréide nonchalamment assise sur le dos d'un Centaure (1), un pan de l'himation d'une mortelle héroïsée, sur le point de monter au ciel, comme la jeune femme qu'on distingue dans l'abside de la basilique pythagoricienne de la Porte Majeure (2), ou l'himation constellé de la Lune, qu'a de comparable cette étoffe largement déployée au-dessus de ces têtes féminines avec le *parapetasma* de notre sarcophage ? Ainsi, les éléments de notre problème sont encore moins favorables à l'hypothèse d'une analogie de symboles que le cas invoqué plus haut, lequel était le plus favorable à cette analogie, et où pourtant nous avons vu qu'il était interdit, en bonne méthode, de conclure d'une similitude d'ordre iconographique à une similitude de caractère symbolique ou religieux.

Entre nos deux voiles, il n'existe aucune ressemblance de nature iconographique. Le *parapetasma* du sarcophage de Pantano-Borghèse se distingue du voile des divinités célestes par la manière dont il est déployé au-dessus de la tête de la défunte et par la distance qui l'en sépare. Ici, les génies le tiennent et le déploient librement, sans qu'il fasse partie des vêtements ordinaires de la jeune fille, alors que le voile des divinités célestes est retenu par celles-ci ou se rattache à une partie de leur habillement. Loin de former comme une large ombrelle, sensiblement éloignée de la tête et des épaules du personnage, comme il arrive dans les représentations des divinités du ciel, la draperie du sarcophage de Bruxelles est en contact avec les épaules, la nuque et la tête de la défunte. Sans reposer, semble-t-il, sur le dessus de la tête, le *parapetasma* le recouvre et en épouse avec précision les contours arrondis.

Ainsi deux considérations de caractère différent nous obligent à rejeter l'hypothèse d'une influence de la draperie des divinités célestes : l'extrême variété des idées en cours au sein même des doctrines mystiques relatives à l'immortalité sidérale, ce qui rend assez dangereuse toute tentative de rattacher les deux motifs à une même idée religieuse ; et les différences trop accusées qui se marquent entre les deux thèmes, ce qui exclut toute relation de caractère iconographique.

Nous ne nierons pas cependant que le voile du sarcophage de Pantano-Borghèse ait pu rappeler aux Anciens le voile des divinités célestes, et qu'à

(1) V. un sarcophage romain du Musée des Thermes, cliché de l'Institut Archéologique allemand de Rome, Inst. Neg. 1930, 378 ; Roberto Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Rome, 1928, pp. 151-152, n° 331 (78684).

(2) V. Jérôme Carcopino, *Études romaines*, I, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris, 1926, pp. 371-383 et la planche XXIV.

la longue les deux symboles se soient mutuellement complétés dans leur imagination en raison même de leurs dissemblances et des traits communs qui les rattachaient l'un à l'autre. Mais on évitera de confondre à ce propos l'effet que ces détails ont pu produire sur ceux qui les contemplaient et à qui leur double image était devenue familière, avec l'intention précise qui les avait inspirés à l'origine. Autant vaudrait confondre l'étymologie d'un mot avec les sens divers que ce mot reçut par la suite. Il n'en est pas moins évident que les deux voiles sont distincts l'un de l'autre, et que les inéluctables difficultés auxquelles se heurterait toute interprétation commune aux deux symboles, induisent M. De Ruyt à compléter une exégèse dont nous abandonnons déjà les premiers éléments.

La présence des deux génies, porteurs du voile, et la position de celui-ci par rapport au buste de la défunte exigent, en effet, une interprétation plus précise. Or les deux génies qui sont peints sur le mur du fond de la tombe dite « della Pulcella », ne s'affairent-ils pas autour d'un défunt eux aussi, et n'étendent-ils pas également un voile qui est ici le linceul destiné à recouvrir le cadavre ? L'analogie est séduisante, mais ne résiste pas à un examen rigoureux.

Il est possible que les génies qu'on trouve en si grand nombre et dans des attitudes si variées sur les sarcophages romains, remontent à l'iconographie des monuments étrusques. Il est infiniment probable notamment que la représentation du couple romain qu'encadrent deux démons qui tiennent un ample voile déployé derrière eux, ait pour lointains modèles des compositions étrusques analogues à celle du fronton de Civita Alba (fig. 3) (1). La partie centrale de ce fronton — aujourd'hui mutilé — représentait les noces d'Ariane et de Bacchus. On distingue encore les deux génies ainsi qu'une grande portion de la draperie qu'ils soutiennent derrière le couple. Celui-ci a disparu, mais il subsiste un troisième démon ailé qu'on voit surgir de derrière le voile, entre ses deux acolytes, et qui se penche en avant pour couronner les futurs époux. Quelle qu'ait été dans la suite l'influence du voile des scènes de mariage dans l'iconographie des sarcophages, il est clair que l'idée suggérée par cette pièce d'étoffe se rattache à l'ensemble des conceptions relatives au mariage, et que pareil symbole est sans rapport avec la décoration, toute de caractère eschatologique, du sarcophage de Pantano-Borghèse. Au reste, un détail précis marque la distinction qu'il convient d'observer entre les deux voiles : celui des scènes

(1) Pericle Ducati, *Storia dell' arte etrusca*, vol. II, Florence, 1927, pl. 263, fig. 641.

de mariage se déploie toujours derrière les époux, tandis que le *parapetasma* du sarcophage de Pantano-Borghèse se colle au buste de la défunte et lui couvre la tête de la manière que nous avons indiquée plus haut.

Il nous a paru nécessaire de formuler ces réserves préalables afin de dissiper un malentendu possible quant à l'origine des génies ailés du sarcophage de Pantano-Borghèse. A cet égard, nous sommes loin d'exclure

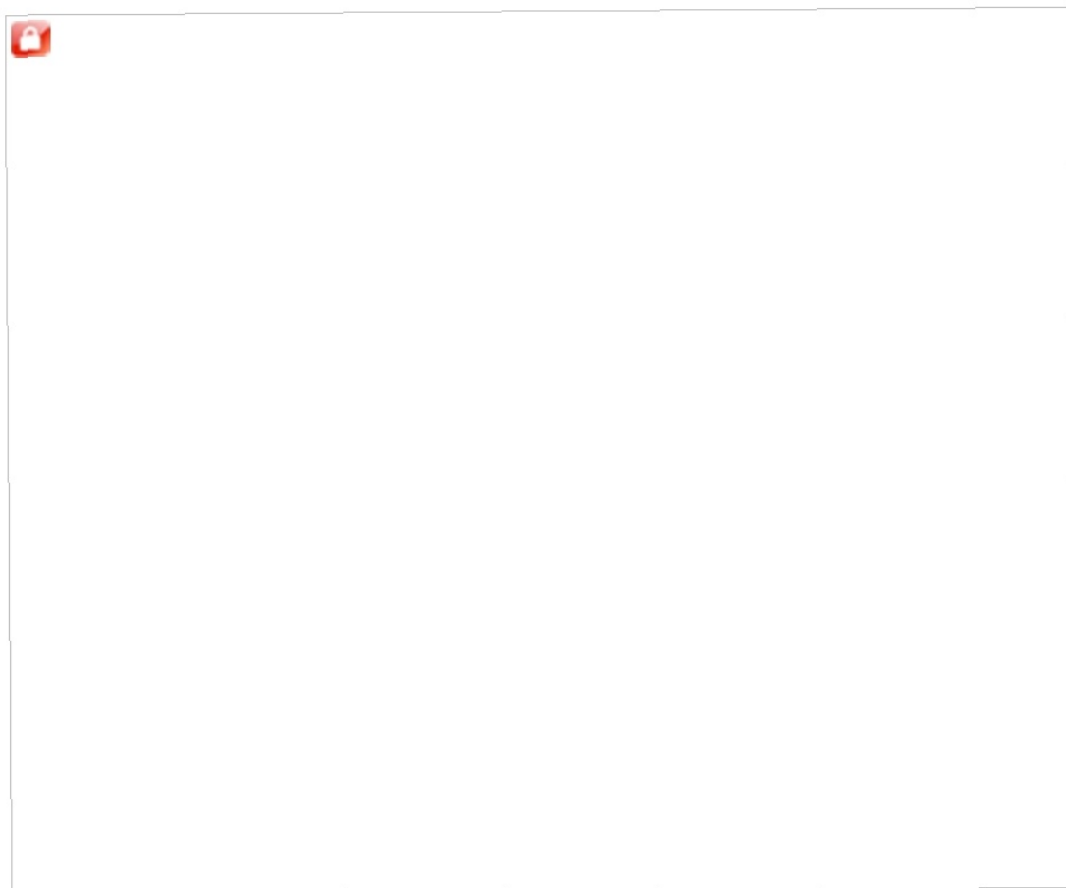


Fig. 3. — Partie centrale d'un fronton étrusque de Civita Alba
(Cl. Poppi, Bologne).

l'hypothèse de l'origine étrusque. Que ces génies remontent à ceux des scènes de mariage, ou à ceux des représentations funéraires analogues à celle de la tombe de Tarquinies, nous cherchons seulement à caractériser d'une façon précise le voile soutenu par ces puissances surnaturelles. Après avoir montré rapidement que le *parapetasma* qui nous intéresse est distinct de la draperie des scènes de mariage, nous revenons à notre scène funéraire de la tombe étrusque et au linceul déployé par les deux génies.

Pour la commodité de notre démonstration, accordons à ces deux génies les noms d'Hypnos et de Thanatos. Cette composition, toute grecque de style, est de huit siècles antérieure au sarcophage de Pantano-Borghèse.

L'ensemble des compositions de cette époque auxquelles il est permis de l'assimiler, s'inspire d'une religion primitive où la croyance en la survie dans l'au-delà était peu développée. Les morts descendent dans les ténèbres de l'Hadès, où leur ombre poursuit une existence qui ne vaut pas celle qu'ils ont menée sur la terre, et qui reste sous la dépendance du culte particulier que les vivants entretiendront sur leur tombe. Hypnos et Thanatos prennent soin d'un cadavre étendu à leurs pieds, dans une chambre souterraine, où son ombre continuera de vivre misérablement, toute pénétrée du regret de sa vie passée. Sur son corps, ils étendent un vaste linceul, et leur attitude ne suggère qu'une pieuse attention à l'égard de celui qui ne quittera plus les profondeurs de la terre.

Si nous passons directement de cette peinture funéraire à la décoration de notre sarcophage, nous ne manquerons pas de remarquer le violent contraste qui oppose l'une à l'autre ces deux représentations. La peinture et le relief nous montrent bien tous les deux une paire de génies ailés qui soutiennent un voile, mais à Tarquinies il s'agit d'un cadavre étendu aux pieds des démons ; sur le sarcophage, il s'agit d'un défunt qu'ils ne font qu'encadrer et qui est debout. Nous sommes confus de mettre en valeur une observation aussi élémentaire : nous la jugeons indispensable pour la suite de notre raisonnement.

N'est-il pas naturel de penser que ce contraste ne traduit pas seulement la différence d'ordre iconographique qui peut se marquer entre deux monuments conçus à huit siècles d'intervalle, mais qu'il trahit également la divergence des idées religieuses qui en ont inspiré la composition ? Au III^e siècle de notre ère, les défunts dont le sarcophage est décoré de paons, ne sont plus destinés à mener une misérable existence dans les profondeurs de la terre. Qu'ils soient païens ou chrétiens, s'ils ont observé de leur vivant les préceptes de leur religion ou ceux de leur philosophie, il n'est pas interdit d'espérer qu'après leur mort ils jouiront dans le ciel d'une *félicité dont la vie d'ici-bas ne saurait leur offrir qu'un très pâle reflet*. Que signifie dès lors ce voile ou ce linceul dont les puissances surnaturelles s'apprêteraient, selon M. De Ruyt, à recouvrir cette âme promise à une vie meilleure et préservée de la destruction ? Pour les esprits religieux de cette époque, loin d'être une disparition sans retour et le triste ensevelissement d'un cadavre destiné à demeurer pour toujours dans le sein de la terre, la mort, qui délivre, est un voyage vers les régions inondées de lumière de la voûte céleste.

Sans doute croyons-nous nécessaire de garder toute sa valeur démons-

trative au caractère eschatologique de la décoration du sarcophage de Pantano-Borghèse. Mais si nous cherchons en même temps à tenir compte des idées en cours, au III^e siècle de notre ère, sur l'immortalité céleste des défunts, nous sommes entraînés par la nature même de ces conceptions à nous demander si la draperie de notre sarcophage ne joue pas un rôle exactement opposé à celui du linceul dont Hypnos et Thanatos recouvrent le défunt de la tombe étrusque de Tarquinies. Cette observation peut sembler étrange. Cependant, il nous paraît difficile d'en méconnaître la portée, en raison de la présence des divers symboles qui sont représentés sur le sarcophage, et qui portent la trace indubitable des croyances que nous venons de rappeler. Tout le poids de cette observation retombe ainsi sur le *parapetasma* que tendent les génies et sur l'interprétation qu'en a donnée M. De Ruyt. Puisque la mort est le contraire d'un anéantissement et d'un voyage vers le sombre séjour des Enfers, ce voile ne serait-il pas lui aussi l'opposé d'un linceul funèbre, ou plutôt ce linceul ne serait-il pas celui de la vie elle-même, au lieu de représenter ce drap dont la mort se sert pour ensevelir et emporter les cadavres ? Car la disposition de l'étoffe derrière le buste de la défunte et la manière dont cette étoffe est tenue par les deux génies, n'évoquent en rien l'idée d'un enlèvement vers le ciel. Ne convient-il pas de répéter ici la réflexion amère dont Euripide se faisait déjà l'interprète au V^e siècle avant J.-C. ? « Qui sait si ce que nous nommons mort n'est point la vie, et si ce que nous nommons vie n'est point la mort elle-même ? » (1). De ce *parapetasma* les démons recouvrent-ils la jeune défunte ou cherchent-ils à l'en dégager, la délivrant ainsi du linceul qui l'empêchait, durant sa vie d'ici-bas, d'accéder aux vérités éternelles ?

Nous parvenons ainsi au dernier point à examiner de l'argumentation présentée par M. De Ruyt : les génies s'apprêtent-ils réellement à recouvrir la défunte comme d'un linceul ? Des quatre points essentiels dont se composait cette argumentation, nous n'avons retenu que le premier point, avec M. De Ruyt tombant d'accord pour attribuer au voile du sarcophage de Pantano-Borghèse une signification eschatologique. En revanche, nous avons écarté l'hypothèse d'une influence du voile des divinités célestes, et, en raison de la trop grande différence des temps, nous nous refusons à rechercher l'origine de notre *parapetasma* dans les compositions étrusques

(1) Euripide, *Fragm.* 833, Nauck², p. 631 : Τίς δ' οἶδεν εἰ ζῆν τοῦθ' ὃ κέκληται θανεῖν — τὸ ζῆν δὲ θνήσκειν ἐστί ; πλὴν ὅμως βροτῶν — νοσοῦσιν οἱ βλέποντες, οἱ δ' ὀλωλότες — οὐδὲν νοσοῦσιν οὐδὲ κέκτῃνται κακά. — Sur ce passage, cf. Jérôme Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, pp. 251-254.

analogues à la peinture de Tarquinies. Le quatrième et dernier point soulève une difficulté de caractère iconographique. Pour la résoudre, il importe d'invoquer maintenant le témoignage des œuvres comparables au sarcophage en question. Nous allons passer en revue quelques-uns de ces monuments, avant de présenter notre conclusion d'ensemble sur la théorie de notre distingué compatriote, et avant de signaler d'autres interprétations, dont la plus importante est celle de M. Hans von Schoenebeck.

II

La nécessité où nous sommes d'alléguer le témoignage des monuments comparables au sarcophage de Pantano-Borghèse, nous oblige à caractériser celui-ci d'une manière précise. Énumérons-en les traits essentiels :

- 1° Deux génies tendent un voile derrière le buste du défunt ;
- 2° Un seul défunt fait partie de la représentation ;
- 3° Le voile flotte librement dans les mains des démons ;
- 4° Le bord supérieur du voile dépasse légèrement la tête du défunt et forme d'une main à l'autre des démons qui le supportent, une ligne sinueuse dont la partie médiane épouse les contours du crâne, et qui, de part et d'autre de celui-ci, se prolonge vers les mains des deux génies par une légère incurvation.

Ces premières caractéristiques nous aident à constituer un groupe bien défini de témoins. L'examen de ceux-ci nous permettra de préciser et de compléter ces observations, par lesquelles nous parvenons dès l'abord à éliminer plusieurs séries de monuments d'un autre type.

Par la première caractéristique, nous éliminons les nombreux cas de la draperie qui n'est pas soutenue par deux génies, et qui se présente comme un simple décor de fond. Il semble bien qu'un tel usage iconographique dérive des scènes de la *dextrarum junctio* (1).

Par la deuxième observation, nous excluons les scènes où les époux sont représentés et dont l'origine a été suggérée plus haut.

La troisième observation oppose au type du sarcophage de Pantano-Borghèse le type du sarcophage Ludovisi, que nous citerons comme un exemple de la catégorie des monuments où le *parapetasma* est fixé au moyen d'un clou et ressemble à une tente ou à un baldaquin dont il ne

(1) V. *infra*, pp. 76-77 et p. 77, note I.

convient pas de rechercher ici la signification symbolique (fig. 4) (1).

Enfin, par la quatrième observation, nous évitons de tenir compte des compositions en tous points analogues à celles du sarcophage de Pantano-Borghèse, mais où nous ne trouvons pas ce remarquable traitement du voile qui constitue le trait distinctif des quelques témoins que nous présentons ici.

Le choix de monuments auquel nous sommes bien forcés de nous limiter en raison du cadre restreint du présent article, appartient donc à une catégorie strictement définie, en dehors de laquelle nous éviterons d'étendre la portée de nos observations. Ce choix est emprunté aux spécimens les



Fig. 4. — Couvercle du sarcophage Ludovisi (*Cl. Mus. Centr. Mayence*).

plus connus et les plus immédiatement accessibles de l'art funéraire de Rome. Nous ne prétendons pas offrir ici l'inventaire exhaustif qui seul pourrait nous autoriser à formuler une conclusion durable sur le problème du *parapetasma* des défunts. Qu'il suffise au lecteur de ne pas oublier que nos observations n'ont d'autre but que d'éveiller l'intérêt des archéologues sur les distinctions à établir entre les diverses catégories de sarcophages, tout en leur suggérant des interprétations nouvelles.

Voici les différents lieux de conservation de cinq monuments analogues au sarcophage de Pantano-Borghèse :

- 1° Copenhague, Glyptothèque Ny-Carlsberg ;
- 2° Pise, Campo Santo ;
- 3° Environs de Rome, Musée des Catacombes de Prétextat ;
- 4° Rome, Musée Chrétien du Latran ;
- 5° Rome, Musée du Vatican.

(1) Sur ce sarcophage v. Gerhart Rodenwaldt, *Antike Denkmäler*, Band IV, Drittes und Viertes Heft, Berlin, 1929, pp. 61-68 et la planche 41.

Ces sarcophages appartiennent au III^e siècle ; ils offrent les quatre caractéristiques énumérées plus haut, et le motif du *parapetasma* y occupe chaque fois le centre de la décoration qui couvre la face principale du sarcophage. Mais la décoration de cette face accuse de très notables divergences. Nous commencerons par noter celles-ci, afin de reconnaître les différents symboles qui accompagnent la représentation du *parapetasma* derrière le portrait du défunt ; nous préciserons ensuite le traitement du voile et l'attitude des génies, de manière à compléter les observations de M. De Ruyt.

Le sarcophage de la Glyptothèque Ny-Carlsberg, à Copenhague, est orné d'un petit amour à chacune des deux extrémités de sa face principale (Pl. XII, fig. 1) (1). Deux amours ailés, de dimensions beaucoup plus considérables et revêtus de la chlamyde, emportent dans les airs le *parapetasma* devant lequel se détache le portrait d'une femme. Celle-ci tient un rouleau de papyrus ou de parchemin dans la main gauche. Ni socle, ni sphère ne marque la base du buste de la défunte. Seuls, deux paons complètent la décoration sous les deux génies dont les efforts convergent vers le centre du monument. On remarquera surtout le sensible intervalle qui sépare le sommet de la tête de la défunte du bord supérieur du voile.

Les symboles qui entourent l'étoffe ne prêtent ici à aucune équivoque. Comme on le sait déjà, les deux oiseaux font allusion à l'immortalité céleste de la défunte, à qui est ainsi réservée cette sorte d'apothéose, que traduit également le vol des deux génies qui encadrent son effigie. Décoration toute spirituelle, toute mystique, et bien conforme aux aspirations religieuses du III^e siècle.

Le monument du Campo Santo de Pise diffère assez peu de la décoration précédente, si ce n'est que les symboles en sont plus nettement accusés (Pl. XII, fig. 2) (2). Deux personnages se font pendant aux deux extrémités de la face principale. Du côté gauche, une femme tient dans la main gauche un instrument que nous nous refusons à identifier. Du côté droit, Apollon est aisément reconnaissable à sa lyre, à son torse nu, ainsi qu'à la couronne de laurier qui lui ceint le front. Au centre de la décoration, deux génies ailés et revêtus seulement de la chlamyde ont pris leur vol et soutiennent un *parapetasma* devant lequel se détache le portrait d'un homme. Cet

(1) Sur ce sarcophage v. Frederik Poulsen, *Tillaeg til katalog over Ny Carlsberg Glyptoteks antike kunstvaerker*, Copenhague, 1914, pp. 108-109, n° 789 b ; *Ny Carlsberg Glyptotek. Tillaeg til billedtafler af antike kunstvaerker*, Copenhague, 1915, planche XIII, n° 789 b.

(2) Ce sarcophage ne figure pas dans le recueil de Lasinio. Cliché de l'Institut Archéologique allemand de Rome : Inst. Neg., 1934, 700.

homme tient un rouleau dans la main gauche. Son buste paraît reposer sur un petit socle de forme arrondie. Sous les amours, à la place des deux paons de tout à l'heure, sont sculptées les allégories de l'Océan, du côté gauche, et de la Terre, du côté droit.

Ces allégories font allusion à l'apothéose du défunt aussi clairement que les deux oiseaux du sarcophage de la Glyptothèque Ny-Carlsberg. Le défunt a quitté la terre ; les génies l'ont emporté vers le ciel, tandis qu'aux deux extrémités du sarcophage, les divinités musiciennes rappellent que la musique initie à la vraie sagesse, par laquelle on habitue l'âme à se détacher des objets sensibles.

Au Musée des Catacombes de Prétextat, le beau sarcophage qu'a reconstitué et décrit M^{lle} Margarete Gütschow, présente une décoration semblable à celle des deux sarcophages précédents (pl. XIII) (1). L'extrémité du côté droit a disparu, mais la disposition générale des motifs n'est pas douteuse. Au centre de la composition, un buste de femme se détache sur un grand *parapetasma* que soutiennent deux génies ailés. Ceux-ci ont le corps nu, bien qu'ils soient revêtus de la *chlamyde*, et leur attitude trahit le vol impétueux qui les emporte vers le ciel avec la morte dont ils encadrent l'effigie. La défunte tient un rouleau dans la main gauche ; son buste paraît reposer sur un petit socle, de part et d'autre duquel un oiseau picore les fruits qui s'échappent d'une corbeille renversée. Les allégories de l'Océan et de la Terre, sont respectivement sculptées sous les génies, du côté gauche et du côté droit de la décoration. A l'extrémité de gauche, on remarque un amour assoupi qui tient dans la main gauche un collier de pétales de roses et un flambeau renversé.

Pour traduire une même conception religieuse : l'apothéose du défunt, son immortalité assurée dans la demeure idéale qu'est la voûte céleste, la décoration de ces trois sarcophages a emprunté au fonds commun des motifs traditionnels de l'art funéraire les mêmes éléments iconographiques. Voici maintenant deux sarcophages dont la décoration s'inspire d'un autre motif, sans abandonner toutefois le cercle de ces théories mystiques.

Un sarcophage du Musée Chrétien du Latran offre au centre de la décoration qui couvre sa face principale, le buste d'une femme dont la tête est

(1) Sur ce sarcophage v. Margarete Gütschow, *Das Museum der Prætextat-Katakomben, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, III, *Memorie*, IV, fasc. II, 1938, pp. [95] 123-[97] 125, et les planches XIX, fig. 1 et XXXIII, fig. 1.

inachevée et qui tient un volumen dans la main gauche (pl. XIV) (1). Une sphère est déposée sur un petit socle de forme arrondie qui est sculpté sous ce buste. Celui-ci se détache sur un *parapetasma* que soutiennent deux génies ailés. Jambes et pieds nus, ces génies sont revêtus d'une chlamyde et d'une tunique. De part et d'autre du motif central, en deux groupes symétriques de deux personnages qui se dirigent vers les deux extrémités du monument, se répartissent quatre petits génies ailés, semblables aux précédents, et qu'on identifie sans peine avec ceux des quatre Saisons, grâce aux divers attributs dont ils sont chargés et qui complètent heureusement l'ensemble de la composition.

Dans la Cour du Belvédère, au Musée du Vatican, les génies des Saisons forment également une partie du décor de la face principale d'un beau sarcophage du III^e siècle (pl. XV) (2). Ici encore, l'effigie du défunt — la statue d'un adolescent qui tient un volumen dans la main gauche — se détache au centre du sarcophage sur un ample voile que soutiennent le génie du Printemps, du côté gauche, le génie de l'Été, du côté droit. Ceux-ci ont le corps et les pieds nus : une chlamyde leur couvre les épaules, et l'on voit leurs deux compagnons, l'Automne, à gauche, l'Hiver, à droite, vêtus d'une tunique et d'une chlamyde, chaussés de bottes, se diriger vers le centre du sarcophage, porteurs des dépouilles des Saisons qu'ils représentent. A chaque extrémité du monument, un lion qui dévore une antilope, accentue le symbolisme de ce beau relief.

Les génies des quatre Saisons n'évoquent pas les âges de la vie, comme on l'a prétendu parfois, mais la résurrection de la nature au printemps et en été, après l'engourdissement de l'automne et la mort de l'hiver, cette espèce de résurrection qu'est aussi pour les hommes l'accès à une vie bienheureuse dans l'au-delà (3). Ces idées se manifestent avec beaucoup de clarté sur le sarcophage de la Cour du Belvédère, où ce sont le Printemps et l'Été qui encadrent l'adolescent et qui soutiennent la tenture dont le motif a évidemment quelque rapport avec cette idée de résurrection

(1) Sur ce sarcophage v. notamment Orazio Marucchi, *I monumenti del Museo Cristiano Pio-Lateranense riprodotti in atlante di XCVI tavole...*, Milan, Hoepli, 1910, pp. 10-11, et, pl. IV, la fig. 4 ; Franz De Ruyt, *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, fasc. XVII (1936), p. 155, et, pl. III, la fig. 5 ; Margarete Gütschow, *Das Museum der Prätextat-Katakombe*, pp. [127] 155-[129] 157 et la fig. 32.

(2) Sur ce sarcophage v. W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, vol. II, *Text*, Berlin, 1908, pp. 148-149, et vol. II, *Tafeln*, Berlin, 1908, planche 16.

(3) Sur le symbole des quatre Saisons, v. notamment Franz Cumont, *Un fragment de sarcophage judéo-païen*, RA, V^e série, t. IV, 1916, p. 10 ; Margarete Gütschow, *Das Museum der Prätextat-Katakombe*, pp. [124] 152-[125] 153.

qu'évoque la présence des génies des plus beaux moments de l'année, à côté de l'hiver et de l'automne ; ce symbole fixe d'autant mieux l'attention au centre du sarcophage qu'aux deux extrémités de celui-ci les lions dévorants représentent la mort dans ce qu'elle a de rapace et de destructeur.

Malgré les différences assez sensibles qu'on relève ainsi dans la décoration des cinq monuments que nous venons de citer et que nous comparons au sarcophage de Pantano-Borghèse, l'unité d'inspiration de ces six témoins est remarquable et nous engage à mettre le motif du *parapetasma* en rapport avec les autres motifs par lesquels se traduisent les idées religieuses du III^e siècle. M. De Ruyt nous a précédé dans cette voie et nous écartons avec lui, au moins pour cette catégorie de monuments, tout essai d'interprétation qui risquerait de nous éloigner de ces conceptions : l'immortalité de l'âme, l'enlèvement et le séjour de celle-ci dans les régions supérieures de la voûte céleste, par la mort enfin, sa résurrection d'être spirituel promis à une vie meilleure. Il n'est pas douteux que, mis en évidence au centre de la face principale du sarcophage avec le portrait du défunt, le *parapetasma* soit un symbole plus clair encore de ce changement prodigieux qu'accomplit la mort dans la condition des hommes. La signification de ce symbole se dégagera donc et de l'examen du voile qui le traduit et de l'analyse de l'attitude que les sculpteurs ont voulu prêter aux deux génies qui soutiennent l'étoffe.

On aura déjà noté la manière dont le *parapetasma* couvre la tête du défunt, soit en étant posé directement sur le sommet du crâne, comme on le voit sur le sarcophage de la Cour du Belvédère, soit en étant séparé de la tête par un sillon qui crée un intervalle de dimensions variables entre la tête et le bord du voile. Que signifient ces différences et ce vide apparemment inutile, si les artistes ont voulu que le voile reposât réellement sur la tête du mort ? On sait que la décoration des sarcophages, antérieurement à la commande que suivait la livraison, était achevée dans toutes ses parties à l'exception de la tête qui devait reproduire les traits particuliers du défunt. Les derniers soins du sculpteur consistaient donc à travailler la masse dégrossie qui attendait de recevoir l'effigie du futur client. Ce travail avait pour effet d'en réduire le volume d'une manière assez sensible. Si la tête inachevée avait son contour supérieur bordé par l'épaisseur du voile de façon que celui-ci reposât, dès avant la fin du travail, sur la masse à terminer, on devine qu'en poursuivant sa besogne de manière à donner la ressemblance voulue à la tête dégrossie, le sculpteur en ait réduit notablement le

volume et qu'il ait abouti au résultat déconcertant que nous révèlent les sarcophages (1).

Par un heureux hasard, nous sommes en mesure de reconstituer les étapes de ce procédé dont les monuments envisagés jusqu'ici nous ont marqué seulement la dernière étape. Considérons le décor d'un beau sarcophage du Musée du Louvre, lequel remonte au III^e siècle de notre ère, et dont la cuve représente sur la face principale la légende d'Ariane et de Bacchus. A droite du cartel qui occupe le centre d'un des longs côtés du couvercle, côté correspondant à la face principale de la cuve, est sculpté un décor dont le motif essentiel est celui de notre *parapetasma* soutenu par deux bacchantes, et devant lequel se détache le buste d'un défunt (pl. XVI) (2). Ce buste est celui d'un *togatus* qui tient un rouleau dans la main gauche et dont la tête est inachevée. Le voile est contigu au contour supérieur du crâne. On reconnaîtra que si l'ouvrier de ce sarcophage n'avait pas l'intention d'achever cette tête à la ressemblance du mort en y appliquant un masque de stuc, ou en peignant la surface du marbre, il n'avait d'autre procédé à sa disposition pour satisfaire son client, que celui de tailler plus avant sa pièce de marbre et de réduire ainsi le volume de la tête que nous avons sous les yeux. D'où la naissance, au cours de ce travail, d'une solution de continuité entre le bord supérieur du voile et le sommet du crâne, ainsi que nous l'avons relevé sur le sarcophage de Pantano-Borghèse et sur quelques-uns des sarcophages que nous avons décrits tout à l'heure.

L'inachèvement de ce détail d'un sarcophage du Musée du Louvre nous garantit qu'il ne convient pas d'établir de différence entre le traitement du voile des beaux sarcophages, comme celui de la Cour du Belvédère, au Vatican, ou celui du Musée des Catacombes de Prétextat, et le traitement du voile des reliefs où un intervalle de dimensions variables s'insinue entre le sommet de la tête et le bord supérieur de la draperie. Une des caractéristiques du *parapetasma* que nous étudions est de ne pas être seulement soutenu par les deux génies, mais de reposer également sur le sommet de la tête du personnage représenté. Si les puissances surnaturelles laissaient retomber l'étoffe de part et d'autre du défunt, loin de tomber à terre, le *parapetasma* couvrirait le sommet de la tête et descendrait sur les épaules

(1) Je remercie M. Hans von Schoenebeck de m'avoir rappelé avec beaucoup d'à-propos ce détail de la technique des sarcophages.

(2) Sur ce sarcophage v. Émile Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, II, *Aquitaine*, Paris, 1908, n° 1242, pp. 217-220.

à la manière de ce pan de leur toge ou de leur manteau dont les prêtres romains se couvraient la tête et la nuque, au moment de procéder à l'une des cérémonies du culte dont ils avaient la charge. Un indice supplémentaire de ce traitement est fourni par la retombée qui s'accuse sur tous les sarcophages, de chaque côté de la tête du défunt, en une double incurvation du voile, lequel s'affaisse entre ses trois points d'appui, qui sont la tête au centre, et la main des génies aux deux extrémités.

Si nous continuons à préciser le traitement du voile sans tenir compte de l'attitude des deux génies, nous devons admettre que la position du *parapetasma* sur la tête du défunt peut répondre à deux intentions différentes. Mais nous admettrons aussi que dans les deux cas, le geste des génies porteurs du voile reste dénué de brusquerie et de précipitation, puisque l'étoffe a eu le temps d'épouser les contours du crâne, et de retomber mollement des deux côtés de celui-ci, soit que les puissances surnaturelles aient songé à envelopper le mort comme dans un linceul, soit au contraire qu'ils cherchent à le débarrasser du voile qui le recouvre de la tête aux pieds. Dans le premier cas, ils ont approché doucement le voile qui est venu se poser sur la tête du personnage, et, comme celui-ci reste découvert, quant aux autres parties du relief qui le représente, ils se seraient arrêtés dans leur mouvement comme pour montrer une dernière fois celui qui va bientôt disparaître. Dans le deuxième cas, ils découvriraient peu à peu le défunt qui fut durant sa vie comme entièrement revêtu de cette étoffe. Sera-t-il possible de se prononcer pour l'une de ces deux solutions en examinant l'attitude générale des génies et le mouvement que ceux-ci ont imprimé aux deux coins du voile ?

En y comprenant le sarcophage de Pantano-Borghèse, sur les six monuments que nous avons décrits, il en est un seulement, celui de la Cour du Belvédère au Musée du Vatican, où les génies ne soient pas représentés dans une attitude conventionnelle. Trois d'entre eux — les sarcophages de Copenhague, de Pise et du Musée des Catacombes de Prétextat — ont reproduit le motif très répandu des génies ailés qui emportent dans les airs le médaillon du défunt. Ceci nous montre déjà que la composition des reliefs est un assemblage de motifs stéréotypés et disparates. Les monuments de Pantano-Borghèse et du Musée chrétien du Latran présentent deux génies qui s'écartent de la figure centrale et qui, d'un mouvement rapide, semblent se diriger obliquement vers les deux extrémités du sarcophage. Ce mouvement s'adapte mal à la scène représentée : pour peu qu'il se prolonge dans le sens que l'artiste lui a donné, le voile sera tendu à

l'extrême au-dessus de la tête du défunt et finira par se déchirer. Ce détail montre également que par l'attitude des deux génies le sculpteur vise aux dépens de la vraisemblance à obtenir un effet purement décoratif. Enfin, si les génies du sarcophage de la Cour du Belvédère, au Vatican, accusent aussi un art quelque peu conventionnel et si, par leur attitude, ils ressemblent aux deux génies des Saisons qui soutiennent le médaillon entouré des signes du zodiaque, du sarcophage du Palais Barberini, par exemple (1), reconnaissons-leur au moins une certaine souplesse et une certaine nonchalance dans les mouvements. Ils semblent élever jusqu'à la hauteur de la tête du personnage les coins de la draperie qu'ils soutiennent. Leur déhanchement paraît indiquer qu'ils écartent l'étoffe, et pour peu que le mouvement s'accroisse, le voile finira par glisser doucement du sommet de la tête du jeune homme, en le découvrant tout à fait. Ici, l'artiste, plus habile que ses confrères, a su terminer à sa ressemblance la tête du défunt, sans que le voile cessât de reposer sur le sommet du crâne. Il est donc vraisemblable qu'il a su rendre sans équivoque ni maladresse le mouvement que les deux génies imprimaient au voile. Grâce aux puissances surnaturelles, le défunt se dégage lentement de la draperie qui le couvrait de la tête aux pieds. Le sens de ce mouvement est confirmé par les autres symboles du sarcophage, où les lions dévorants qui en rehaussent les deux extrémités de leur puissant relief, forment un saisissant contraste avec le motif principal de la décoration. Comme on le sait déjà, les fauves évoquent l'image de la mort rapace et destructrice. L'allégorie des quatre Saisons exprime au contraire l'idée d'une naissance, d'un renouveau analogue à la floraison du Printemps, l'idée d'une promesse d'accomplissement et de plénitude comparables à la splendeur de l'été. Au centre de la décoration, à gauche et à droite du défunt, le Printemps et l'Été soutiennent la draperie, et font apparaître le mort en écartant le voile, opérant par cet acte surnaturel une transformation quasi miraculeuse qui s'oppose à l'anéantissement de la mort. On méconnaîtrait le sens de ce relief en supposant que les génies s'apprêtent à ensevelir le mort dans un grand linceul, comme les lions font disparaître en les dévorant les antilopes qu'ils tiennent sous leurs griffes.

Au reste, quelque confusion qu'apporte l'attitude conventionnelle des génies dans l'interprétation du voile et de leur attitude à l'égard de celui-ci, si l'on se reporte à la décoration des sarcophages que nous avons cités avec

(1) Cl. Anderson n° 6377. Sur ce sarcophage v. Franz Cumont, *RA*, V^e série, t. IV, 1916, pp. 4-5 et p. 5, fig. 2.

celui de la Cour du Belvédère au Vatican, plus d'un détail relatif au *parapetasma* invite à considérer que les génies découvrent le défunt au lieu de s'apprêter à l'ensevelir. Qu'on examine en effet les deux coins supérieurs du voile que les puissances surnaturelles tiennent ouvert à la hauteur des yeux et du front du défunt. Ces coins sont fortement relevés, comme tordus dans la main des génies, de façon à rejeter l'étoffe du côté de la paroi du sarcophage. A cet égard, le monument de la Cour du Belvédère est le seul qui fasse exception, étant donné le caractère particulier de son décor. Ce sont ces coins qui provoquent la double incurvation du bord supérieur de la draperie, de chaque côté de la tête, et qui est due, non pas à un mouvement du haut vers le bas des génies qui la soutiennent, mais à leur effort du bas vers le haut. Ce détail est surtout sensible sur le sarcophage conservé au Musée chrétien du Latran. La tête inachevée de la défunte s'y trouve comme logée dans un creux du voile. Celui-ci se gonfle des deux côtés de la tête, et se rabat doucement vers la paroi du sarcophage à mesure que sa double pointe s'approche de la main des deux génies. Il en résulte que le profil de ce relief affecte un contour sinueux, par où se trahit le mouvement des bras qui attirent la draperie vers le fond du décor. Qu'on observe également sur le sarcophage du Musée des Catacombes de Prétextat la manière dont les génies tiennent l'étoffe des deux mains. Le bras inférieur accentue de la façon la plus nette le mouvement du bras supérieur dont la main supporte le coin du voile.

Une enquête plus étendue sur le motif que nous analysons tendrait à confirmer par de nouveaux indices cette étrange libération du défunt qu'assistent les puissances surnaturelles. Aux exemples choisis plus haut, joignons trois fragments de sarcophages, que nous n'avons pas envisagés jusqu'ici, parce que le motif du *parapetasma* n'y figure pas au centre de la face principale de la cuve (pl. XVII) (1). A ces fragments, ajoutons le détail d'un sarcophage du Musée du Louvre, cette composition que nous

(1) Fig. 1 : fragment d'un couvercle de sarcophage du Musée des Catacombes de Prétextat : Giuseppe Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, Volume Primo, *Tavole*, Rome, 1929, planche LXVIII, fig. 2 ; Margarete Gütschow, *Das Museum der Prätextat-Katakomben*, Cité du Vatican, 1938, pp. [98] 126-[99] 127 et planches XXIX, fig. 3, et XXX, fig. 2.

Fig. 2 : couvercle de sarcophage du Musée des Thermes, n° 113 227 : phot. de l'Institut pontifical d'archéologie chrétienne n° 12258 ; inscription : D. M. | M. Aurelio | Romano. Eq. R. | filio dulcissimo | qui vix. ann. XVII | m. IIII. dieb. XXI | M. Aur. Julianus | Pater. Sur ce monument, v. Henri-Irénée Marrou *Μουσικὸς Ἄνθρωπος, Étude sur les Scènes de la Vie Intellectuelle figurant sur les Monuments Funéraires Romains* (1938), p. 173, n° 233 et pp. 176-177. Sur l'épisode d'Ulysse et des Sirènes dans l'art funéraire de Rome, v. notamment H.-I. Marrou, *op. cit.*, pp. 172-177 et pp. 252-253. Aux passages de Plutarque et de Porphyre cités par M. Marrou, p. 253, notes 70 et 71, pour expliquer le sens symbolique de cet épisode, ajoutons un texte du pythagoricien

avons mentionnée tout à l'heure (1). Ici, l'effort des allégories féminines qui tirent vers le haut les deux coins du voile, est particulièrement sensible. Sans nous appesantir sur les caractéristiques de ces quatre monuments, retenons que le buste du défunt y est encadré chaque fois par deux génies qui sont debout à côté de lui. Le mouvement qu'ils impriment à la draperie leur fait parfois rejeter en arrière la tête ou le haut du corps, comme pour éviter, ou attirer à soi, le coin supérieur de l'étoffe qu'ils s'apprêtent à faire glisser derrière la tête et le dos du défunt.

Nous serions enclins à compléter ces remarques en cherchant à démêler l'origine iconographique du *parapetasma* lui-même. Nous savons déjà que le motif des deux génies a été conçu dans la plupart des cas d'une manière toute conventionnelle, et qu'il remonte probablement à l'iconographie de l'art étrusque. Les sculpteurs n'ont-ils pas traité le voile de la même façon, et ne serait-il pas légitime de rechercher dans les modèles qu'ils ont choisis, les intentions qu'ils désiraient exprimer et qu'ils trouvaient ainsi traduites avant eux avec toute la clarté et toute la perfection désirables ? Si leur propre travail restait imparfait, le souvenir de ces modèles n'aidait-il pas la clientèle de ces artistes à mieux comprendre la signification de la scène représentée ? Comme il s'agit selon nous du dévoilement de l'effigie du défunt, ne conviendrait-il pas d'invoquer pour modèles — au moins dans le cas du sarcophage de Pantano-Borghèse qui appartient à la seconde moitié du III^e siècle — les monuments de l'art classique où les déesses écartent lentement le voile qui repose sur leur tête, et où les contours supérieurs du voile accusent un profil analogue à celui de nos voiles romains ?

Ce geste de femme apparaît sur les stèles grecques dès l'époque archaïque (2). Une métope d'un des temples de Sélinonte, où l'on a cru reconnaître l'hiérogamie de Zeus et d'Héra, a rendu ce geste célèbre (pl. XVIII, fig. 1) (3), sans parler de l'Héra sculptée sur la frise du Parthénon, où la déesse écarte

Démophile : Δεῖ ὥσπερ Σειρήνας τὰς ἡδονὰς παρελθεῖν τὸν κατασπεύδοντα τὴν ἀρετὴν ἰδεῖν ὡς πατρίδα (F. G. Aug. Mullach, *Fragmenta Philosophorum Graecorum*, vol. I, p. 486, § 23).

Fig. 3 : fragment d'un couvercle de sarcophage du Musée des Thermes, n° 67625 : Giuseppe Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, Volume Primo, *Tavole*, Rome, 1929, planche LXXXXV, fig. 2 ; cf. Volume Primo, *Testo*, Rome, 1929, pp. 100-103 : « Appendice I. Osservazioni generali sui ritratti dei defunti nell' arte funeraria ».

(1) Planche XVI. V. plus haut p. 62.

(2) Charles Picard, *Stèle archaïque thasienne de la fin du VI^e siècle*, *Mon. Piot*, t. XXXII (1932), pp. 21-32 et la planche II.

(3) L'interprétation traditionnelle de cette métope a été combattue par M. Charles Picard, *Sur l'identification des temples de Sélinonte : plateau de Marinella (I Pileri)*, *RA*, 6^e série, t. VIII (1936), p. 39. Mon attention a été attirée sur ce point par mon collègue et ami, M. Jean Bousquet.

son voile d'un geste large et solennel (1). C'est aussi l'attitude d'une déesse qui fait partie d'un petit relief conservé au Musée du Vatican (2) : la scène n'a pas été identifiée avec certitude, mais, du côté droit, la jeune femme assise qui se lamente, soulève des deux mains le voile qui l'importune et, pour peu que son geste se prolonge, nous aboutirions à une position du voile en tous points analogue à celle de la plupart de nos draperies funéraires. Nous ne faisons que suggérer ces comparaisons, sans chercher à établir le moindre rapport de nature funéraire ou religieuse entre les monuments classiques et nos sculptures de basse époque ; nous ne méconnaissons pas davantage qu'au lieu d'être tenu par les mains du défunt lui-même, ce sont les génies qui supportent le voile, et qu'en raison de ces différences on pourrait s'attendre à un traitement du voile étranger à ces modèles de l'art classique. Nous estimons néanmoins que les sculpteurs du III^e siècle, cherchant à rendre le dévoilement du défunt par les puissances surnaturelles, se sont inspirés parfois de ces vieux motifs en modelant les contours et la position du voile, ou, peut-être et plus simplement, ont-ils abouti à une solution analogue à celle des anciens maîtres, en voulant résoudre à leur tour le problème que ceux-ci s'étaient posés avant eux (3). En tout cas, l'analogie des formes nous permet de conclure, semble-t-il, à l'analogie du mouvement, et ce détail caractéristique ne confirme-t-il pas ce que nous avons démontré plus haut par d'autres indices ?

Nous avons décomposé l'argumentation de M. De Ruyt en quatre points essentiels. Tout en nous accordant avec lui sur la signification eschatologique du voile, débat qui formait le premier de ces quatre points, nous avons rejeté les deux points suivants par lesquels notre savant collègue avait tenté d'expliquer le motif du *parapetasma* en combinant la tradition du voile des divinités célestes avec le souvenir du linceul qu'étendent les démons étrusques de la tombe de Tarquinies. Le dernier point concernait

(1) *Le Parthénon. L'histoire, l'architecture et la sculpture. Introduction par Maxime Collignon...*, Paris, s. d. [1912], p. 37 et la planche 127, fig. 28-31.

(2) *Il Museo Chiaramonti descritto e illustrato da Filippo Aurelio Visconti e Giuseppe Antonio Guattani*, Milan, 1820, pp. 57-65, et la planche VIII ; J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, vol. III, Leipzig, 1873, p. 129 G, et du même, *Atlas der griechischen Kunstmythologie...*, Zweite Lieferung..., Leipzig, 1873, planche X, n° 17 ; Walter Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums...*, Band I, Text, 4. *Museo Chiaramonti*, Berlin, 1903, n° 641, pp. 745-746 ; Band I, *Tafeln*, Berlin, 1903, planche 81, n° 641.

(3) Sur ce traitement du voile on trouvera des indications précieuses dans Léon Heuzey, *Le péplos des femmes grecques étudié sur le modèle vivant*, Mon. Piot, t. XXIV (1920), pp. 5-46 ; v. en particulier pp. 24-29 : « Le péplos-ouvert, avec repli servant de voile », et p. 28, la fig. 9 ; pp. 41-46 : « Le péplos-fermé servant de voile », et p. 43, la fig. 22, et p. 45, la fig. 25.

la destination du voile et l'attitude des deux génies. Ceux-ci s'apprêtent-ils à recouvrir le défunt comme d'un linceul ou cherchent-ils au contraire à le dévoiler ? La solution de ce problème exigeait l'examen sommaire que nous venons de terminer. Là aussi, nous abandonnons les hypothèses de M. De Ruyt, puisque nous reconnaissons à l'iconographie de notre *parapetasma* les caractères d'un dévoilement symbolique. Nous voici donc ramenés au premier point de son argumentation, mais avant de présenter à notre tour un essai d'exégèse fondé à la fois sur de telles prémisses et sur la conclusion à laquelle nous venons d'aboutir, nous signalerons rapidement les hypothèses de M^{lle} Margarete Gütschow et de M. Hans von Schoenebeck.

III

Nous ne nous arrêterons pas longtemps sur l'hypothèse que M^{lle} Margarete Gütschow a formulée au sujet de la draperie du sarcophage des Catacombes de Prétextat. En décrivant ce sarcophage, M^{lle} Gütschow a interprété le voile que les génies déploient derrière le buste de la défunte, comme étant destiné à séparer celle-ci de l'ambiance profane du monde extérieur (1). Cette réflexion, qui tend à conférer au voile une signification eschatologique, fait songer à ce que M. Deonna entendait naguère par voile de ségrégation (2). Mais un voile de ségrégation ne saurait convenir à ceux que la mort a déjà séparés du monde profane des vivants, comme l'indique assez clairement tous les détails allégoriques qui sont groupés autour du buste de la défunte ; ce sont les vivants au contraire qui cherchent, en se protégeant au moyen d'un voile, à éviter tout contact impur avec le milieu profane où ils se trouvent encore plongés. A moins que M^{lle} Gütschow ne considère que le monde profane dont il convient de se séparer est cette région aérienne où les Néo-Pythagoriciens situaient les enfers de la fable,

(1) Margarete Gütschow, *Das Museum der Prätextat-Katakomben*, p. [95] 123 : « Das ursprüngliche Thema ist hier auf eigentümliche Weise variiert oder missverstanden, jedenfalls im Bewusstsein des Steinmetzen verdunkelt worden. Nicht mehr die Verstorbene oder ihr Bild wird von den Eroten getragen, sondern sie schweben heran, um einen Vorhang hinter der Büste auszubreiten, wohl um sie dadurch von der profanen Umwelt abzusondern. Aber einer Büste mit profiliertem Fuss, die nicht mehr eine unmittelbare Uebertragung des Menschen, sondern nur eine indirekte seines Bildnisses ist, kann kaum mehr dieselbe Bedeutung zukommen.

Trotzdem aber ist an der üblichen Umgebung nichts geändert : die grossen Eroten schweben über Okeanos und Tellus hinweg, und kleine sitzen trauernd mit geschlossenen Augen, mit gesenkter Fackel und Kranz auf einem Felsen und stehen an einen Baum angelehnt zu beiden Seiten ».

(2) W. Deonna, *Questions d'archéologie religieuse et symbolique*, XI, *La Vierge de Miséricorde*, *RHR*, t. LXXIV (1916), pp. 190-227 ; v. en particulier pp. 215-223.

et que, d'après eux, l'âme humaine devait traverser avant d'accéder aux régions supérieures de l'empyrée (1). Ce serait là charger la décoration de ce sarcophage d'intentions bien mal exprimées, car c'est en vain que nous y chercherons le masque aux joues gonflées d'un dieu du Vent dont la personnification nous révélerait dans quelle partie du ciel les génies sont en train d'emporter la défunte (2).

Il est vrai qu'un voile dit de ségrégation pourrait servir ici à désigner la défunte par opposition aux mortels qui vivent encore, c'est-à-dire à ceux qui contemplent son portrait sculpté, et cela en dépit des allégories qui complètent la décoration du sarcophage. Mais il convient de faire observer une fois de plus qu'une conception de ce genre, par laquelle on insisterait avant tout sur l'irréremédiable séparation que la mort impose aux humains en les arrachant à la communauté des autres hommes, ainsi qu'à la lumière du jour, ne s'adapte pas aux idées mystiques du III^e siècle. Pour les esprits religieux de cette époque, la mort était le contraire d'une séparation. Par elle on était délivré de ce qui séparait l'âme de son existence véritable, la seule qui comptât, celle des esprits purs qui séjournent au ciel et qui sont absorbés pour toujours dans la contemplation des beautés éternelles. Aussi bien, comme on l'a vu tout à l'heure, les génies découvrent le buste de la défunte. En critiquant l'hypothèse de M^{lle} Gütschow, nous arrivons ainsi à nous demander si le voile n'exprime pas exactement le contraire de ce à quoi M^{lle} Gütschow aura pensé : au lieu de séparer, la mort délivre, et le voile dont les génies semblent vouloir débarrasser l'âme humaine est peut-être ce qui la relie au monde des vivants, et ce qui risque de l'entraver dans son ascension vers le ciel. En conviendra-t-on avec nous ? Par l'examen de cette hypothèse, nous aboutissons au même résultat que celui auquel nous étions arrivés plus haut en critiquant les idées de M. De Ruyt. Quand nous formulerons nos propres observations, nous chercherons à tirer parti de ce double avertissement, non sans avoir examiné au préalable la théorie de M. Hans von Schoenebeck.

(1) Franz Cumont, *Lucrèce et le symbolisme pythagoricien des enfers*, *R. Ph.*, t. XLIV (1920), p. 240, note 1 ; du même, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, 4^e éd., Paris, 1929, p. 281, note 55.

(2) Sur la représentation des dieux aériens dans l'art funéraire de Rome, v. notamment Franz Cumont, *L'ascension des âmes à travers les éléments représentée sur un cippe funéraire*, *Oest. Jahresh.*, vol. XII (1909), *Beiblatt*, col. 213-214 ; *Dict. Ant.*, s. v. Zodiacus [Franz Cumont], p. 1058 et p. 1058, note 11 ; Richard Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin et Leipzig, 1929, *Text*, p. 229, *Tafeln*, planche 59 ; Franz Cumont, *CRAI*, 1938, p. 469 [séance du 4 novembre 1938] et *RA*, 1939, pp. 26-59 (*Une terre-cuite de Soings et les Vents dans le culte des morts*).

Le point de départ des idées de M. von Schoenebeck (1) réside dans l'intérêt qu'éveilla en lui un fragment de sarcophage qui se trouve encastré dans un mur de la cour intérieure du Palais Corsetti, à Rome. C'est le fragment d'un couvercle qui date du III^e siècle, et dont il n'est pas sûr que toutes les parties soient originales. De part et d'autre du cartouche qui nous a conservé, au centre du couvercle, les noms des deux époux à qui le sarcophage était destiné, sont sculptés deux grands *parapetasma* devant lesquels ne se détache ni buste, ni statue, ni portrait des défunts. A droite du cartouche, l'un de ces voiles est soutenu par deux allégories féminines ; du côté gauche, deux génies supportent le second voile, mais le génie de

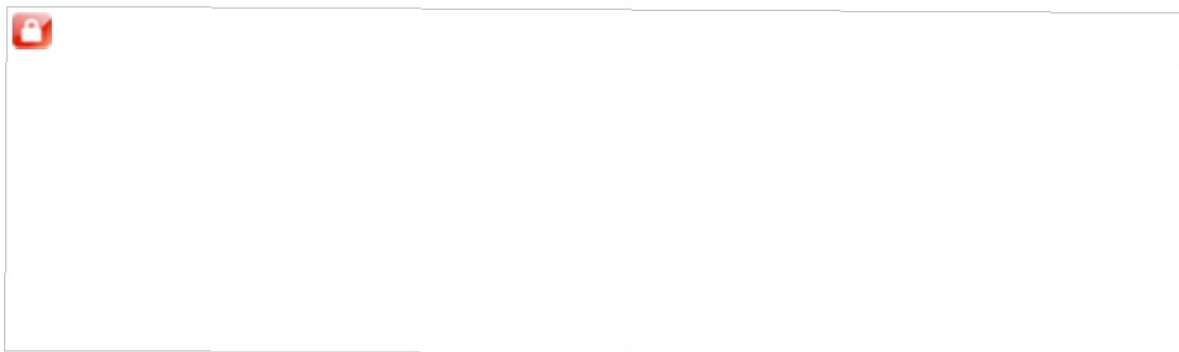


Fig. 5. — Fragment d'un couvercle de sarcophage du Palais Corsetti, à Rome
(Cl. de l'Institut Archéologique Allemand de Rome, 1933, 1265).

l'extrême-gauche, ayant disparu à une époque indéterminée, a été remplacé par un petit amour ailé qui est sans rapport avec le reste de la composition (fig. 5) (2).

Nous verrons tout à l'heure quels sont les doutes qui ont été élevés sur l'authenticité de cette étrange décoration. Les deux étoffes sont largement déployées, et le seul détail que leur surface nue puisse offrir à ceux qui les examinent, est celui de leurs plis nettement accusés, et dont la direction trahit le léger effort des bras qui les soutiennent. M. von Schoenebeck ne manqua pas de rapprocher ce monument des nombreuses compositions

(1) Hans von Schoenebeck, *Allchristliche Grabendenkmäler und antike Grabgebräuche in Rom*, *Archiv für Religionswissenschaft*, XXXIV (1937), p. 71, note 2. L'exposé que nous présentons ici des idées de M. von Schoenebeck dépasse sensiblement les indications sommaires de son article. Nous avons eu l'honneur de nous entretenir longuement sur ce sujet avec M. von Schoenebeck lui-même, et c'est d'accord avec lui que nous avons arrêté les points essentiels du développement qui concerne sa théorie.

(2) Sur ce couvercle de sarcophage v. Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in Rom...*, II, Leipzig, 1881, p. 148, n° 2543 ; Hans von Schoenebeck, *Archiv für Religionswissenschaft*, vol. XXXIV (1937), p. 71, note 2 ; G. Rodenwaldt, *The three graces on a fluted sarcophagus*, *Journ. of Roman Stud.*, vol. XXVIII (1938), p. 60, note 2.

où le portrait du défunt se détache sur une draperie analogue, mais, comme le seul détail essentiel qui soit sculpté sur le fragment de sarcophage du Palais Corsetti, est ce voile dépourvu de la figure humaine qu'on attendrait à voir se détacher devant lui, il compara ce motif à celui du voile qui recouvre le trône des dieux et des monarques en l'absence de ces derniers. D'où la tentative d'expliquer par le symbole du trône voilé la décoration particulière du fragment de sarcophage du Palais Corsetti, et celle d'expliquer à peu près de la même façon l'usage iconographique du *parapetasma* devant lequel le portrait du défunt se détache.

Envisageons le cas du sarcophage Corsetti. Selon M. von Schoenebeck, le portrait du mort y fait défaut parce que le sarcophage est vraisemblablement celui d'un Oriental ou d'un membre d'une secte orientale dans le milieu duquel on répugnait à la reproduction des traits particuliers d'un individu. En revanche, le voile y apparaît comme un symbole de la divinisation du mort. Une pièce d'étoffe analogue ne figure-t-elle pas, entourée de leurs attributs respectifs, sur les trônes vides qui ont été consacrés aux dieux ou qui sont réservés aux souverains qui sont l'objet d'un culte eux aussi, à l'instar des dieux ? Cette coutume est d'origine hellénistique et orientale (1). Or l'usage du voile sculpté sur les monuments funéraires et dépourvu de toute autre représentation, est d'origine orientale lui aussi. Les stèles funéraires de Palmyre nous en fournissent une preuve indubitable dès le 1^{er} siècle de notre ère. Sur quelques-uns de ces monuments orientaux, nous voyons en effet un *parapetasma* se déployer sur la surface de la pierre, sans qu'aucun personnage, vivant ou défunt, y ait été sculpté. La fréquence du motif des trônes voilés suffirait à rendre compte du caractère symbolique du voile ainsi figuré sans autre indication, et destiné à évoquer la divinisation des défunts que la mort a élevés au rang des titulaires de ces trônes. De son côté, le sarcophage Corsetti fournirait la preuve du passage de ce symbole de l'art oriental à l'art funéraire de Rome.

La pensée de M. von Schoenebeck est moins nette en ce qui concerne le cas plus général des *parapetasma* réservés au portrait du défunt dans la décoration des sarcophages. Tout en se rattachant à l'interprétation de la sculpture du Palais Corsetti, les deux explications qu'il propose et qui lui paraissent également susceptibles de rendre compte de la réalité, s'inspirent d'une observation précise et pertinente. M. von Schoenebeck considère que les génies découvrent le buste du défunt et que l'étoffe dissi-

(1) Cf. Andreas Alföldi, *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, R.M., 50 (1935), pp. 134-139.

mulerait entièrement ce dernier si les puissances surnaturelles ne songeaient à soutenir le voile, ou si celui-ci n'était pas attaché au moyen d'un clou ou de deux clous au-dessus de la tête du défunt. Notre savant collègue fait ici allusion aux deux types de représentations que nous avons distingués plus haut : le type du sarcophage de Pantano-Borghèse, où le voile est soutenu par les génies, et celui du sarcophage Ludovisi où le *parapetasma* est fixé au-dessus de la tête de la défunte. M. von Schoenebeck considère simplement que le type du sarcophage Ludovisi est la reproduction la plus exacte du symbole, et que le type du *parapetasma* posé sur la tête ou légèrement passé au-dessus de celle-ci, non sans épouser sa forme arrondie, comme on peut observer ce détail sur le sarcophage de Pantano-Borghèse, est une altération causée par la négligence de certains sculpteurs.

Puisqu'il en est ainsi et que le fragment du Palais Corsetti semble fournir la preuve que le motif du trône voilé est à l'origine du thème iconographique étudié par nous, M. von Schoenebeck énonce une première explication où transparaît l'influence du motif invoqué, et une deuxième explication où ce motif n'intervient pas. Cependant, par l'une et par l'autre de ces hypothèses, M. von Schoenebeck essaye de montrer pourquoi les génies découvrent l'image sculptée du défunt.

Il paraîtra sans doute étrange que l'on songe à faire intervenir le voile des trônes consacrés aux dieux et entourés seulement de leurs attributs, sans que les dieux eux-mêmes y soient représentés, pour tenter l'exégèse de monuments où figure au contraire devant un voile un personnage auquel cette étoffe a été destinée, étoffe qui devient le symbole de sa divinisation. Le cas du sarcophage du Palais Corsetti est isolé, et si M. von Schoenebeck suggère cette première explication, ce n'est pas sans ajouter que les génies découvrent le buste du défunt et font apparaître celui-ci comme on fait apparaître la statue d'une divinité au cours d'une fête religieuse. En l'absence du dieu, son trône est recouvert d'un voile ou dissimulé aux regards des spectateurs au moyen d'un voile qu'on enlève aux jours fixés pour l'apparition du trône et celle du dieu à qui le trône est réservé.

La deuxième explication est empruntée au culte des morts, et, à l'inverse de la précédente, tient surtout compte de la présence du portrait des défunts devant le voile. Les génies découvrent leur buste comme on avait coutume de le découvrir à l'occasion des rites funèbres qui se déroulaient autour de leur tombe. Ce culte des morts chez les Romains, ainsi que le rappelle M. von Schoenebeck, se caractérisait essentiellement par l'usage des effigies du mort, lesquelles étaient destinées à perpétuer son image

spirituelle dans sa demeure définitive qu'est le tombeau, et où il prolongeait misérablement son existence. Ces tombes étaient l'objet d'un culte particulier dont les fêtes revenaient chaque année à date fixe. Au cours de ces fêtes, la tombe était ornée de fleurs ; on procédait également au repas funèbre, sans oublier de découvrir et d'exposer l'effigie du défunt. Telles étaient quelques-unes des cérémonies qui se déroulaient autour de la tombe à l'époque ancienne. Le thème iconographique de l'effigie du mort que découvrent les puissances surnaturelles, serait une curieuse adaptation plastique de ces anciens usages, un reflet tenace de ces vieilles croyances.

Il serait aisé de réfuter les théories de M. von Schoenebeck en faisant valoir les doutes qu'on a émis sur l'authenticité du fragment de sarcophage du Palais Corsetti (1). Nous détruirions ainsi le chaînon par lequel il rattache le thème romain de nos *parapetasma* à la symbolique funéraire des stèles de Palmyre. Ainsi nous écarterions sans peine la première des explications proposées. Mais nous estimons que par un procédé de ce genre nous risquons d'éliminer d'une façon purement arbitraire le cas le plus favorable aux hypothèses de M. von Schoenebeck. Nous jugeons plus opportun de montrer que même si le fragment du Palais Corsetti est authentique, il convient d'écarter les interprétations du jeune archéologue allemand.

Du point de vue qui nous occupe, et dès le 1^{er} siècle de notre ère, les stèles de Palmyre appartiennent à trois types distincts (fig. 6) (2). Ces trois types caractérisent la représentation du défunt au moyen d'un voile, par opposition au portrait des personnes vivantes qui sont parfois représentées à côté du mort, mais à qui ce voile n'est jamais réservé comme attribut (3). L'étoffe est le plus souvent suspendue au moyen de deux rosaces. A chacune de ces rosaces est fixée une palmette qui suggère probablement la victoire du mort sur les puissances du mal (4), à moins qu'on ne préfère interpréter ce détail par sa fonction prophylactique (5), car ces deux hypothèses ne sont nullement inconciliables. Or ce voile apparaît sur la stèle tantôt

(1) Ces doutes ont été émis par M. Gerhart Rodenwaldt, *ibid.* M. Heinrich Fuhrmann veut bien m'écrire qu'il continue à partager ces doutes, mais la question requiert un examen particulier qu'il serait hors de propos de tenter ici.

(2) V. Henri Seyrig, *Note sur les plus anciennes sculptures palmyréniennes*, *Berytus*, III (1936), pp. 137-140.

(3) Harald Ingholt, *Palmyrene sculptures in Beirut*, *Berytus*, I (1934), pp. 32-43 ; v. en particulier p. 37 et les planches IX et X, et plus particulièrement encore la fig. 1 de la planche X.

(4) Franz Cumont, *Catalogue des sculptures et inscriptions antiques (monuments lapidaires) des musées royaux du Cinquantenaire*, 2^e éd., Bruxelles, 1913, p. 106.

(5) Henri Seyrig, *Berytus*, III (1936), p. 140.



Fig. 6. — Stèles palmyréniennes du 1^{er} siècle après J.-C. (d'après H. Seyrig, *Berytus*, III, 1936, pl. XXXII).

devant le portrait du mort, tantôt derrière lui, tantôt sans qu'aucun personnage y soit figuré. Ainsi que M. Seyrig l'a fait justement observer (1), le voile est manifestement le même dans les trois cas, et l'interprétation que l'on proposera pour l'un de ces trois genres de représentations vaudra nécessairement pour les deux autres.

Le voile des stèles palmyréniennes est un symbole et non pas un simple motif de décoration. Mais quelle idée précise un pareil symbole avait-il pour effet de suggérer ? Il n'est pas douteux que sa signification se rattache à une idée plus générale qui est celle de la mort elle-même. Disons-nous que le motif de ces humbles stèles s'inspire de la symbolique solennelle et toute protocolaire des multiples attributs qui forment l'apanage des souverains et des dieux ? Parfois de petites galettes sont suspendues aux palmes que fixent les deux rosaces. Les trois catégories de sculptures que nous venons de définir semblent même nous démontrer qu'il est indifférent que le défunt apparaisse ou n'apparaisse pas en même temps que le voile. Peu importe aussi que l'étoffe soit suspendue derrière ou devant l'image du défunt. Par conséquent, l'idée commune aux trois catégories de représentations n'est pas l'idée de la présence du défunt devant le voile, ou, dans le cas de son absence, de son remplacement par une draperie, comme il serait logique de le supposer si le motif du trône voilé était à l'origine de ces trois compositions, mais plutôt l'idée que la mort s'accompagne de ce vêtement, et que la victoire sur les puissances du mal, suggérée par les palmes qui sont attachées à cet emblème, se marque également par la conquête de ce vêtement symbolique. Un examen plus attentif des monuments paraît donc nous éloigner de l'iconographie suggérée par M. von Schoenebeck, au lieu de nous y conduire.

Nous ne prétendons pas résoudre ce problème de l'iconographie palmyrénienne (2). Nous pensons seulement qu'il serait dangereux de vouloir

(1) Henri Seyrig, *Berytus*, III (1936), pp. 139-140.

(2) Ce problème excéderait les limites du présent article. M. Cumont nous confirme qu'à son avis les monuments palmyréniens n'ont aucun rapport avec nos représentations romaines. Voici comment s'expliqueraient selon lui les trois bas-reliefs reproduits ci-dessus (fig. 6). Les deux palmes sont un emblème funéraire du triomphe sur la mort. L'étoffe est le vêtement glorieux que l'âme recevra dans l'autre vie. C'est là une idée courante dans le judaïsme et dans le paganisme sémitique. L'association du vêtement et de la palme sur les tombeaux palmyréniens paraît imposer cette interprétation. Ainsi nous dépassons largement le cadre de la monographie souhaitée par M. Poulsen (v. *supra*, p. 45, note 1). Le lecteur voudra bien tenir compte que nous nous contentons au cours de ces pages d'esquisser un programme d'études. A l'iconographie des stèles palmyréniennes, qu'il lui suffise d'opposer l'ensemble des représentations romaines : il saisira sur-le-champ l'ampleur des questions qui se rapportent à l'iconographie du voile dans les représentations funéraires de l'antiquité. De son côté, M. Gerhart Rodenwaldt attire notre attention

interpréter l'une des trois compositions caractéristiques par où s'exprime le motif du voile, en négligeant délibérément les deux autres. Seule une interprétation commune à ces trois catégories a quelque chance d'aboutir à la vérité. On voit que cette interprétation ne suggère en rien le motif de la draperie des trônes voilés. Dès lors, si l'on admet avec M. von Schoenebeck que ce genre de voile explique à la fois l'iconographie palmyrénienne et la composition du fragment de sarcophage du Palais Corsetti et que les motifs de ce sarcophage dérivent des motifs orientaux — ce qui est loin d'être démontré, — on est contraint de reconnaître qu'il importe de rechercher pour le sarcophage Corsetti une explication différente de celle qu'a proposée M. von Schoenebeck, puisque les stèles de Palmyre s'expliqueraient difficilement par l'iconographie des trônes voilés.

La nécessité où nous sommes d'abandonner l'hypothèse de M. von Schoenebeck pour essayer d'établir un rapport entre le *parapetasma* des sarcophages romains et celui des stèles de Palmyre, nous invite à limiter aux seuls monuments de Rome la vérification que nous allons tenter maintenant des deux hypothèses mises en avant par notre distingué collègue. Au préalable, on nous permettra d'énoncer ici une observation d'ordre général, par laquelle nous éclairerons les véritables perspectives de ces deux hypothèses.

Il serait peut-être injuste de reprocher à M. von Schoenebeck de n'avoir pas songé à tenir compte des différents types de *parapetasma* que nous avons énumérés plus haut. Quelques lignes seulement d'une note occasionnelle au bas d'une page ont été consacrées par lui au problème que nous débattons. Et pourtant c'est la coexistence de ces différents types qui nous paraît devoir former la plus grave objection à l'ensemble de ses idées. Dans l'esprit de notre collègue, ses deux explications semblent valoir pour tous les cas que nous avons distingués tout à l'heure. Or il a été reconnu — sans que nous puissions nous permettre ici de développer ce chapitre particulier de l'iconographie des sarcophages — que la draperie d'un très grand nombre de monuments s'explique par l'iconographie des scènes de

sur l'influence des scènes de la « *dextrarum junctio* » dans l'iconographie proprement romaine (v. *supra*, p. 56 et *infra*, pp. 76-77 et p. 77, note 1). Nous le remercions vivement de l'intérêt qu'il nous témoigne et de l'occasion qu'il nous offre ainsi de montrer qu'au sein même de l'archéologie romaine, les questions à résoudre sont aussi variées que difficiles. Nous reviendrons sur l'ensemble de ces problèmes, et, notamment, sur le symbolisme des stèles de Palmyre. Charles Clermont-Ganneau (*Études d'archéologie orientale*, t. I, Paris, 1880, p. 113) a supposé des rapports entre l'iconographie palmyrénienne et la légende de « l'icône achéiropoïète de la fabuleuse sainte Véronique, représentant la tête du Christ empreinte sur le fameux *linge* ».

mariage (1). D'autre part, il nous semble arbitraire de considérer le type du sarcophage de Pantano-Borghèse comme étant une simple altération de la catégorie des monuments analogues au sarcophage Ludovisi. Quelques-uns des sarcophages du premier groupe sont d'assez beaux spécimens de sculpture : les intentions du décorateur s'y expriment avec toute l'aisance et toute la clarté désirables. Le voile n'y est jamais fixé. Les seules mains des génies le soutiennent, et l'unique variation susceptible d'altérer les particularités inhérentes à ce type, se rapporte à la manière dont la draperie repose sur la tête du défunt ou la recouvre pour ainsi dire sans l'effleurer. Il en va tout autrement du couvercle du sarcophage Ludovisi. La draperie y est fixée au-dessus de la tête de la défunte, et y affecte le profil triangulaire d'un fronton ou d'un baldaquin (2). Les deux pointes qui sont à la base de ce triangle et qui marquent l'endroit où les génies soutiennent la draperie, paraissent fixes elles aussi. Il semble même que les démons n'encadrent le baldaquin que pour rehausser l'effet décoratif de cet ensemble, et que les trois points fixes ainsi constitués soient assimilables à ceux des tentes des chefs d'armée. Le profil du baldaquin analogue à celui du sarcophage Ludovisi est triangulaire ; celui que forme la draperie du sarcophage de Pantano-Borghèse, d'une main à l'autre des deux génies qui la soulèvent, est une ligne à la fois sinueuse et libre de toute entrave. Tout essai d'exégèse doit rendre compte de ces notables différences qui traduisent selon nous deux types de *parapetasma* distincts. Ni l'un ni l'autre ne paraît se rattacher à la symbolique du mariage. Ce qu'ils expriment ne saurait manquer d'avoir un certain rapport avec le reste de la décoration dont ils font partie. Aussi ne nous attarderons-nous pas longtemps à réfuter le double essai d'explication présenté par M. von Schoenebeck.

Dans la première hypothèse, il nous paraît difficile d'admettre qu'en exceptant la décoration du sarcophage Corsetti — dont l'authenticité est discutable, — aucun détail, aucune trace de l'iconographie du trône voilé n'ait subsisté dans les motifs de l'art funéraire de Rome. Nous avons montré que le *parapetasma* des défunts y était susceptible de variations assez prononcées, au point de trahir la coexistence de plusieurs types qui paraissent eux-mêmes trahir autant de motifs qui étaient distincts à leur origine. Si l'un de ces motifs avait été celui du trône voilé, ou si toutes les catégories que nous avons distinguées tout à l'heure devaient s'expliquer

(1) C'est l'opinion de M. Gerhart Rodenwaldt : tout en la partageant, nous faisons valoir les réserves qui découlent du présent article. V. également p. 75, note 2.

(2) V. plus haut la figure 4, p. 57.

en dernière analyse par ce motif, il serait étrange que parmi toutes ces variations de détail que M. von Schoenebeck a reconnues lui-même et qu'il a cru devoir attribuer à la négligence de quelques sculpteurs, aucune trace du motif invoqué par lui n'ait subsisté, ou n'ait marqué les jalons d'un développement iconographique du motif original au motif que nous étudions.

Dans la deuxième hypothèse, il est sans doute exact que le buste et la statue du défunt, sculptés à sa ressemblance, prouvent la ténacité d'un très vieil usage au sein de la famille romaine : celui des *imagines* dans le culte des ancêtres et plus particulièrement dans celui des morts, mais il ne faut pas oublier qu'au III^e siècle de notre ère ces effigies sont chargées d'une signification mystique : désormais elles représentent l'être spirituel à qui l'immortalité céleste a été promise. Si la conception et l'usage de ces effigies est d'origine ancienne, tous les symboles qui les entourent ont été renouvelés et sont chargés d'un sens religieux qui est à l'opposé des vieilles croyances qui inspiraient autrefois le culte des morts. Ce n'est pas seulement l'ensemble de la décoration des sarcophages qui contredit au III^e siècle les enseignements de la religion traditionnelle. Les génies ailés qui emportent le défunt dans les airs, les génies des Saisons qui évoquent la renaissance de l'âme dans un monde meilleur, contredisent avec éclat l'humble culte du mort misérablement enfermé dans la tombe obscure et souterraine qu'est sa dernière demeure. Ces nouveaux symboles ne couvrent pas seulement la surface du sarcophage qui n'est pas réservée au portrait du mort, à la façon d'un décor adventice mal adapté à la décoration primitive. C'est aussi le portrait du défunt, au centre même du sarcophage, qui est entouré des nouveaux symboles, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut, et comme l'a si bien montré notre collègue et ami, M. De Ruyt. Loin de rappeler un détail du culte des morts, que contrediraient les intentions de tous les motifs assemblés autour de lui, ainsi que les symboles qui occupent sa place sur d'autres sarcophages, loin de faire allusion à la cérémonie funèbre au cours de laquelle on dévoilait l'image du défunt, le *parapetasma* du sarcophage de Pantano-Borghèse est en harmonie avec tout le reste de sa décoration et constitue au centre du monument un symbole analogue à ceux que l'on voit sculptés sur d'autres monuments de la même époque, au centre de la face principale du sarcophage.

IV

Un examen fragmentaire et provisoire comme celui que nous venons de tenter des monuments analogues au sarcophage de Pantano-Borghèse, ne saurait s'accompagner que d'un essai d'interprétation tout provisoire lui

aussi, essai destiné bien plus à susciter de nouvelles observations, de judicieuses critiques, qu'à clore un débat qui risque malheureusement de diviser les archéologues. Mais comme il nous a paru indispensable d'écarter les solutions proposées par M. De Ruyt et par M. von Schoenebeck, nous nous jugeons tenus de présenter à notre tour un essai d'explication qui nous semble plus conforme aux indications fournies par les monuments eux-mêmes. Ceux-ci nous ont prouvé que les génies découvrent lentement le buste du défunt, et que le motif central par lequel se traduit cette opération surnaturelle est entouré des symboles par où s'exprime habituellement le mysticisme du III^e siècle. Ainsi toute interprétation du voile des défunts, tel que ce voile apparaît sur le sarcophage de Pantano-Borghèse, doit viser selon nous à rendre compte de cette double observation.

Quand le défunt est représenté au moyen d'une statue, comme celui du sarcophage de la Cour du Belvédère, au Vatican, le voile, dont les génies le débarrassent, le recouvre de la tête aux pieds. S'il s'agit d'un buste apparemment posé sur un petit socle, on voit la partie inférieure du voile dépasser largement le bord inférieur du buste proprement dit. Le *parapetasma* concerne donc la personne entière du défunt, et, comme on l'a vu, repose sur sa tête à la manière de ce pan de leur toge dont les prêtres romains se couvrent la tête en sacrifiant.

Si la mort a pour effet de délivrer les hommes de cet élément que les sculpteurs de nos sarcophages ont rendu au moyen d'un voile, ce voile ne saurait être autre chose que l'emblème du corps dont l'âme se détache pour aller rejoindre les régions étoilées de la voûte céleste. Ne nous dissimulons pas ce qu'une conclusion de ce genre a d'inéluctable si l'analyse des sarcophages que nous avons examinés, porte en elle quelques-uns des enseignements que nous vaudrait une enquête plus étendue.

Sans doute est-il aisé de faire voir que les Anciens ont maintes fois comparé l'enveloppe charnelle de l'âme au vêtement qui couvre le corps. Au premier siècle de notre ère, Sénèque écrivait ceci à son ami Lucilius :

« ...Si je revêts la tunique que je dois porter, si je me promène comme il convient, si je dîne comme il faut que je dîne, ni mon repas, ni ma promenade, ni mon vêtement ne valent par eux-mêmes, mais bien la règle, à laquelle je m'astreins, d'observer dans chacune de ces actions une mesure qui soit conforme à la raison. J'ajouterai même que l'homme doit viser au choix d'une tunique pure ; en effet, l'homme est par nature un être élégant et propre. Aussi n'est-ce pas un vêtement propre qui est un bien en soi, mais le choix d'un vêtement propre. Notre vertu réside dans

nos actes, non point dans les choses par lesquelles nous agissons. Ce que j'ai dit d'une tunique, estime que je le dis également du corps. Car le corps est le voile de l'âme dans la mesure où le corps nous a été donné par la nature pour entourer l'âme comme d'une tunique (1). »

Il serait oiseux de multiplier ici les exemples de la comparaison du corps, vêtement de l'âme. On jugera peut-être que cette image est devenue à ce point banale et courante dans la littérature ancienne qu'il serait dangereux d'y vouloir chercher le reflet d'une doctrine religieuse dont la diffusion excéderait largement les cadres de la dissertation littéraire et de la spéculation philosophique. Mais n'oublions pas qu'au cours des premiers siècles de notre ère, parmi les nombreuses spéculations qui entouraient la croyance en l'immortalité sidérale, celle qui concernait les diverses tuniques dont l'âme se revêt pour descendre sur la terre en traversant les cercles du ciel, et dont elle se débarrasse successivement après la mort pour entreprendre à nouveau ce grand voyage à travers le ciel, mais en sens inverse, est l'indice indubitable d'une conception religieuse qui reste indépendante des écrivains et des philosophes (2).

Pour en venir sur-le-champ au III^e siècle de l'ère chrétienne et aux idées mystiques qui circulaient à cette époque dans la Ville Éternelle, tandis que dans leurs ateliers les artistes procédaient à la décoration des sarcophages analogues à celui de Pantano-Borghèse, rappelons-nous ce que professait le grand maître de la philosophie néo-platonicienne dont les leçons eurent un tel retentissement à Rome même. Plotin s'exprimait ainsi dans son traité sur le Beau :

« Il faut donc encore remonter vers le Bien, vers qui tendent toutes les âmes. Si on l'a vu, on sait ce que je veux dire et en quel sens il est beau. Comme Bien, il est désiré et le désir tend vers lui ; mais seuls l'obtiennent ceux qui montent vers la région supérieure, se tournent vers lui et se dépouillent des vêtements qu'ils ont revêtus dans leur descente, comme

(1) Sénèque, *Épître* 92, 11-13, éd. A. Beltrami : « Nam cum vestem qualem decet, sumo, cum ambulo ut oportet, cum ceno quemadmodum debeo, non cena aut ambulatio aut vestis bona sunt, sed meum in his propositum servantis in quaque re rationi convenientem modum. Etiam nunc adiciam : mundaе vestis electio adpetenda est homini ; natura enim homo mundum et elegans animal est. Itaque non est bonum per se munda vestis, sed mundaе vestis electio, quia non in re bonum est, sed in electione quali : actiones nostrae honestae sunt, non ipsa quae aguntur. Quod de veste dixi, idem me dicere de corpore existima. Nam hoc quoque natura ut quandam vestem animo circumdedit, velamentum ejus est ».

(2) Cf. Franz Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, 4^e éd., Paris, 1929, p. 117, p. 217, note 36 et p. 282, note 69. Sur la comparaison du corps, vêtement de l'âme, v. également les textes cités par Vittorio Macchioro, *Zagreus. Studi intorno all' Orfismo*, Florence, 1930, pp. 532-535.

ceux qui montent vers les sanctuaires des temples doivent se purifier, quitter leurs anciens vêtements, et y monter dévêtus ; jusqu'à ce que, ayant abandonné dans cette montée, tout ce qui était étranger à Dieu, on voie seul à seul dans son isolement, sa simplicité et sa pureté, l'être dont tout dépend, vers qui tout regarde, par qui est l'être, la vie et la pensée ; car il est cause de la vie, de l'intelligence et de l'être (1). »

Porphyre, qui fut l'élève de Plotin, usait d'un pareil langage à l'époque où se répandait le motif que nous cherchons à interpréter (2). Ainsi l'âme se libérait par la mort de tout ce qui était étranger à Dieu et risquait de l'entraver dans son ascension vers le ciel, se dépouillant comme d'un vêtement de son enveloppe charnelle qui est le corps. Cette doctrine était professée par les néo-platoniciens et les disciples de Pythagore qui se réclamaient eux aussi de Platon. Mais en multipliant les indices de ces conceptions religieuses qui exercèrent leur influence sur ces systèmes philosophiques, et qui, vraisemblablement, nous reporteraient dans la partie orientale de l'Empire romain, nous ne réussirions guère à dégager d'une façon précise le lien par lequel l'iconographie de nos sarcophages se rattache à cet ensemble de considérations mystiques. Faisons plutôt valoir un texte emprunté aux *Questions Romaines* de Plutarque, où apparaissent à

(1) Traduction de M. Émile Bréhier ; Plotin, *Ennéades*, I, 6, 7 : 'Αναβατέον οὖν πάλιν ἐπὶ τὸ ἀγαθόν, οὗ ὁρέγεται πᾶσα ψυχὴ. Εἴ τις οὖν εἶδεν αὐτό, οἶδεν δὲ λέγω, ὅπως καλόν. ἐφετὸν μὲν γὰρ ὡς ἀγαθόν καὶ ἡ ἐφ᾽ ἑαυτοῦ πρὸς τοῦτο, τεύξις δὲ αὐτοῦ ἀναβαίνουσι πρὸς τὸ ἄνω καὶ ἐπιστραφεῖσι καὶ ἀποδυμένοις δὲ καταβαίνοντες ἡμφιέσμεθα. οἷον ἐπὶ τὰ ἅγια τῶν ἱερῶν τοῖς ἀνιούσι καθάρσεις τε καὶ ἱματίων ἀποθέσεις τῶν πρὶν καὶ τὸ γυμνοῖς ἀνιέναι. ἕως ἄν τις παρελθὼν ἐν τῇ ἀναβάσει πᾶν ὅσον ἄλλότριον τοῦ θεοῦ αὐτῷ μόνῳ αὐτὸ μόνον ἴδῃ εἰλικρινές, ἀπλοῦν, καθαρόν, ἀφ' οὗ πάντα ἐξήρτηται, καὶ πρὸς αὐτὸ βλέπει καὶ ἔστι καὶ ζῆ καὶ νοεῖ. ζῶης γὰρ αἰτίον καὶ νοῦ καὶ τοῦ εἶναι.

Texte cité par M. Franz Cumont, *Rel. Or.*, 4^e éd., p. 283.

(2) Porphyre, *De Abstinentia*, I, 31, Nauck² : ὥστε καὶ μελετητέον, εἴπερ ἀναστρέφειν πρὸς τὰ ἐξ ἀρχῆς ἐσπουδάκαμεν, καθ' ὅσον δύναιμι, αἰσθήσεως μὲν ἀφίστασθαι καὶ φαντασίας τῆς τε ταύταις ἐπομένης ἀλογίας καὶ τῶν κατ' αὐτὴν παθῶν [καθ' ὅσον μὴ ἐπείγῃ ἡ ἀνάγκη τῆς γενέσεως] . διαβρωτέον δὲ τὰ κατὰ τὸν νοῦν, εἰρήνην αὐτῷ καὶ ἡσυχίαν ἐκ τοῦ <πρὸς> τὴν ἀλογίαν πολέμου παρασκευάζοντας . ἵνα μὴ μόνον ἀκούωμεν περὶ νοῦ καὶ τῶν νοητῶν, ἀλλὰ καί, ὅση δύναμις, ὦμεν ἀπολαύοντές τε αὐτοῦ τῆς θεωρίας καὶ εἰς τὴν ἀσωματίαν καθιστάμενοι καὶ ζῶντες μετ' ἀληθείας δι' ἐκεῖνον, ἀλλ' οὐ ψευδῶς μετὰ τῶν τοῖς σώμασι συμφύλων. ἀποδυτέον ἄρα τοὺς πολλοὺς ἡμῖν χιτῶνας, τὸν τε ὁρατὸν τοῦτον καὶ σάρκινον καὶ οὗς ἔσωθέν ἡμφιέσμεθα προσεχεῖς ὄντας τοῖς δερματίνοις, γυμνοὶ δὲ καὶ ἀχίτωνες ἐπὶ τὸ στάδιον ἀναβαίνωμεν τὰ τῆς ψυχῆς Ὀλύμπια ἀγωνισόμενοι.

Texte cité par M. Franz Cumont, *Rel. Or.*, 4^e éd., p. 282, note 69. Sur les rapports entre la sculpture des sarcophages et l'enseignement philosophique de Plotin à Rome, v. notamment : Gerhart Rodenwaldt, *Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270*, *Jahrb.*, 1936, pp. 82-113 ; Charles Picard, *Chronique de la sculpture étrusco-latine* (1937), *Revue des Études Latines*, XVI, 1938, pp. 400-402 ; G. Rodenwaldt, *The transition to late-classical art*, *The Cambridge Ancient History*, XII, 1939, pp. 556-560.

la fois le symbole du corps, vêtement de l'âme, et la forme plastique par laquelle ce symbole a pu s'exprimer (1).

Ce texte de Plutarque fait allusion au rite du sacrifice romain, *velato capite*, par lequel le prêtre chargé de la cérémonie se couvre la tête et la nuque au moyen d'un pan de sa toge ou de son manteau. C'est notamment par ce détail qu'on distinguait dans les sacrifices le rite romain du rite grec qui se déroulait *aperto capite*. Nous n'insisterons pas sur ces prescriptions du culte chez les Anciens : de nombreux monuments les attestent. Qu'il suffise de rappeler un relief du Palais des Conservateurs à Rome, où nous voyons l'empereur Marc-Aurèle sur le point de sacrifier un taureau devant le temple de Jupiter Capitolin (Pl. XVIII, fig. 2). Ici, comme ailleurs, le voile qui couvre la nuque et la tête de celui qui sacrifie, ne dissimule qu'une partie du crâne, ne retombant jamais sur les yeux, n'atteignant pas même le bord supérieur du front.

Or Plutarque nous rapporte à ce propos les explications de ceux dont la curiosité s'exerça sur l'origine de cet usage :

« Pourquoi les Romains se prosternent-ils devant leurs dieux, en se couvrant la tête ? Pourquoi se découvrent-ils, quand ils viennent à rencontrer des personnes qui sont dignes de considération ? ».

Il commence par faire allusion à la légende d'Énée. Cette légende relate que le héros troyen fut attaqué par Diomède, tandis qu'il sacrifiait avec un voile sur la tête, selon la recommandation qui lui en avait été faite par le devin Hélénius, fils de Priam. Nous connaissons ce dernier détail par Virgile, qui a rapporté cette particularité de la fable dans le III^e livre de l'Énéide. Cependant, grâce à ce voile qui l'isolait du monde extérieur, Énée put achever la cérémonie sans être autrement dérangé. Le voile protège donc le sacrificateur contre ses ennemis éventuels. Peut-être aussi, ajoute Plutarque, agit-on de la sorte par humilité envers les dieux, ou encore afin d'éviter qu'une parole de mauvais augure ne tombe dans l'oreille de celui qui sacrifie. Et voici la dernière explication proposée par Plutarque et que celui-ci emprunte à Castor de Rhodes :

« ... Ou, ainsi que l'affirme Castor, qui accommode les usages romains aux doctrines pythagoriciennes, en priant les dieux du monde extérieur et en les suppliant, le démon qui réside en nous, signifie par le rite de la tête couverte que l'âme est voilée et dissimulée par le corps... » (2).

(1) Plutarque, *Questions Romaines*, 10, p. 266 C-E.

(2) Ἡ ὡς Κάστωρ λέγει, τὰ Ῥωμαϊκὰ τοῖς Πυθαγορικοῖς συννοικειῶν, τὸν ἐν ἡμῖν δαίμονα δεῖσθαι τῶν ἐκτὸς θεῶν καὶ ἱκετεύειν, τῇ τῆς κεφαλῆς ἐπικαλύψει τὴν τῆς ψυχῆς αἰνιττόμενον ὑπὸ τοῦ σώματος ἐγκάλυψιν καὶ ἀπόκρυψιν. Jacoby, *Fr. Gr. Hist.* 250 F 15.

Ce Castor de Rhodes mentionné par Plutarque était surtout connu, semble-t-il, pour sa Chronique en six livres, qu'il publia au temps de Cicéron, et qu'utilisa dans la suite Eusèbe de Césarée dans son grand ouvrage de chronologie. Nous ne rappellerons pas ici les relations que Castor de Rhodes entretint avec Rome, et qui lui valurent le titre d'« ami du peuple romain », ni les liens de parenté qui l'unirent au roi Déjotarus, que défendit Cicéron. Retenons seulement que cet écrivain, dont aucune œuvre n'est parvenue jusqu'à nous, vécut surtout à Gorbeus, près d'Ancyre, en Galatie, où il semble avoir occupé une position assez en vue dans la société de ce pays-là (1).

Cette brève citation, due à Plutarque, est infiniment précieuse. Jadis Salomon Reinach en signala l'intérêt dans un mémoire dont il fit lecture au cours d'une séance publique de l'Institut de France. Mais l'enseignement que nous nous apprêtons à tirer de ce témoignage, n'est pas celui qu'en tira le savant académicien. Ce dernier remarqua seulement que le texte attestait dans le rituel pythagoricien l'usage de se voiler la tête en priant. Il s'appliqua à relever chez les Grecs de nombreux exemples de cette pratique, dont il fit ressortir l'origine lointaine et dont il s'efforça de dégager le sens primitif (2).

Sans chercher à corroborer ou à infirmer le témoignage relatif au rituel pythagoricien que Salomon Reinach a cru découvrir ici (3), nous suivrons de plus près les indications fournies par Plutarque et Castor de Rhodes. Ce texte, en réalité, contient les trois affirmations suivantes :

1^o Plutarque observe à propos du texte qu'il utilise, que Castor de Rhodes a combiné des éléments romains avec des éléments pythagoriciens ;

2^o Il existe une croyance d'après laquelle un démon, c'est-à-dire un élément divin, réside en nous de notre vivant, être divin qui est en relations

(1) Sur Castor de Rhodes, chronographe du 1^{er} siècle avant J.-C., v. Franz Susemihl, *Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit*, II, Leipzig, Teubner, 1892, pp. 365-372 ; *PW*, s. v. Kastor (8), X, 2^e fasc., 1919, col. 2347-2357 [Kubitschek] ; fragments dans Félix Jacoby, *FGR Hist.*, 250.

(2) Salomon Reinach, *Le voile de l'oblation (Cultes, Mythes et Religions, t. I, Paris, 1908)*, pp. 299-311. Sur cet important passage, v. également Armand Delatte, *Études sur la littérature pythagoricienne*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences historiques et philologiques, 217^e fascicule, Paris, 1915, pp. 68-69 ; Morris Jastrow, *Veiling in Ancient Assyria*, *RA*, 5^e série, t. XIV (1921), pp. 209-238 ; v. en particulier pp. 234-238 ; H.-J. Rose, *The Roman Questions of Plutarch. A new translation with introductory essays and a running commentary*, Oxford, At the Clarendon Press, 1924, pp. 26-27 ; Marcel Bulard, *La Religion Domestique dans la Colonie Italienne de Délos d'après les peintures murales et les autels historiés*, 1926, pp. 31-32.

(3) M. Marcel Bulard remarque avec raison (*op. cit.*, p. 32, note 5) que la thèse développée par Salomon Reinach ne s'applique pas avec exactitude au rite *velato capite*, puisque les exemples qu'il invoque dans son étude « montrent le personnage consacré au dieu la tête entièrement recouverte d'un voile ».

ou qui cherche à se mettre en relations avec les dieux du monde extérieur ;

3° Castor de Rhodes a expliqué l'usage du voile dont les prêtres romains se couvrent la tête en sacrifiant, par le symbole du corps qui dissimule et couvre l'âme à la manière d'un vêtement.

Les seuls éléments romains dont il soit question dans ce texte sont relatifs à l'usage du voile dont les prêtres romains se couvrent la tête pendant la cérémonie du sacrifice. Au contraire, les éléments pythagoriciens qui s'y mêlent sont de deux sortes. Nous connaissons suffisamment les théories que professaient les disciples de Pythagore au sujet de l'âme, parcelle divine de l'être humain, destinée à rejoindre, en remontant vers le ciel, après la mort terrestre, le monde divin et pur d'où elle était descendue, pour distinguer ici les traces de leurs théories eschatologiques (1). Nous reconnaissons également dans le symbole du corps qui couvre l'âme à la manière d'un vêtement cette prédilection des Pythagoriciens pour les symboles de tous genres dans lesquels ils se plaisaient à envelopper leurs pensées. Ainsi que nous l'atteste l'écrivain de Chéronée, Castor de Rhodes a donc voulu expliquer un usage de la religion romaine non seulement par une doctrine pythagoricienne, mais aussi par le symbole qui l'exprimait et qui coïncidait dans ses manifestations extérieures, si l'on ose ainsi s'exprimer, avec cet usage de se poser un voile sur la tête à la manière des prêtres romains.

Dans le même traité de Plutarque, nous discernons la tendance marquée de Castor de Rhodes à l'interprétation de quelques-uns des usages de Rome par des doctrines pythagoriciennes. Ainsi, les vieilles familles romaines avaient coutume d'orner leurs chaussures d'un croissant d'ivoire. A ce propos, Castor de Rhodes imagine que pareil usage fait allusion au séjour réservé dans le ciel aux âmes privilégiées, d'où ces âmes pourront contempler la lune au-dessous d'elles, comme si cet astre était situé à leurs pieds (2). Cette doctrine est incontestablement pythagoricienne (3). On voit donc quel est le genre de parallèle que Castor de Rhodes a établi dans l'ouvrage auquel Plutarque emprunta ces explications. Il est donc naturel aussi de penser que le symbole de la tête couverte d'un voile est d'origine

(1) Cf. Armand Delatte, *Études sur la littérature pythagoricienne*, pp. 68-69.

(2) Plutarque, *Questions Romaines*, 76, p. 282 A, éd. J.-B. Titchener : 'Διὰ τί τὰς ἐν τοῖς ὑποδήμασι σεληνίδας οἱ διαφέρειν δοκοῦντες εὐγενεῖα φοροῦσιν ; 'πότερον, ὥς Κάστωρ (Fr. Gr. Hist. 250 F. 16) φησί, σύμβολόν ἐστι τοῦτο τῆς λεγομένης οἰκήσεως ἐπὶ τῆς σελήνης καὶ ὅτι μετὰ τὴν τελευτὴν αὖθις αἱ ψυχαὶ τὴν σελήνην ὑπὸ πόδας ἔξουσιν...' — Sur cet usage, v. *Dict. Ant.*, s. v. *Calceus*, t. 1^{er}, 2^e partie, 1887, pp. 815-820 [Léon Heuzey] ; v. en particulier pp. 817-818.

(3) Jamblique, *De Vita Pythagorica*, 82, éd. L. Deubner : Τί ἐστὶν αἱ μακάρων νῆσοι ; ἥλιος καὶ σελήνη.

pythagoricienne, et que, dans les milieux romains où se répandit cette comparaison, que ces milieux fussent néo-platoniciens ou néo-pythagoriciens, on traduisit ce symbole dans les ateliers de sculpture par l'intermédiaire d'une comparaison analogue à celle de Castor de Rhodes, c'est-à-dire en utilisant le motif du voile posé sur la tête à la manière des prêtres romains absorbés dans l'exercice de leurs fonctions (1).

Ainsi la représentation qui nous a retenus au cours de ces pages, s'expliquerait selon nous par le dévoilement symbolique de l'âme qui se dégage des liens corporels au moment de la mort, comme on se débarrasse d'un vêtement désormais inutile. Il n'est pas nécessaire d'insister sur la conformité de ce symbole avec les différents motifs qui l'accompagnent dans la décoration des sarcophages du III^e siècle. Au surplus, c'est par lui que nous croyons pouvoir éclairer ce curieux détail grâce auquel nous avons réussi à distinguer le motif de notre *parapetasma* de celui des draperies analogues à celle du sarcophage Ludovisi, à celle des scènes de mariage ou des représentations dérivées des scènes de mariage, comme à la draperie des simples décors de fond : notre *parapetasma* repose sur la tête du défunt comme on voit tout prêtre romain se couvrir le dessus de la tête suivant la coutume qui caractérise le rite *velato capite*.

Les deux génies qui dégagent le défunt de la draperie qui le couvrait de la tête aux pieds, représentent l'action de la mort qui délivre l'âme et lui rend sa pureté originelle. Bientôt cette âme pourra monter vers la voûte étoilée et entreprendre ce voyage auquel s'apprête avec tant de grâce et de sérénité la défunte dont la silhouette à demi effacée décore l'abside de la basilique pythagoricienne de la Porte Majeure, à Rome. Cet affranchissement des liens du corps est réservé aux âmes vertueuses, et celles-ci perçoivent d'une manière de plus en plus distincte la céleste harmonie des sphères, à mesure que cet affranchissement poursuit sa miraculeuse métamorphose pour aboutir à la complète libération de l'élément divin qui réside en nous.

Athènes, février 1939.

William LAMEERE.

(1) M. Macchioro considère que l'image du corps, vêtement de l'âme, est d'origine orphique. Bien que nous supposions une origine pythagoricienne à ce symbole, nous ne cherchons pas à contredire l'opinion de notre savant confrère, car il ne semble pas que les deux hypothèses soient inconciliables. En tout cas, au III^e siècle de notre ère, cette comparaison s'était largement répandue dans les milieux qui se réclamaient à la fois de Platon et de Pythagore, et c'est dans le sens où on l'entendait à cette époque, que nous la qualifions de pythagoricienne. Retenons également qu'elle remonte au moins à Empédocle, ainsi que M. Franz Cumont me le fait remarquer (Fragm. 126, p. 362 Diels⁵), et qu'on la trouve, beaucoup plus tard encore, dans les écrits de saint Augustin (*De Trinitate*, III, 4-5, Migne, *PL*, XLII, 870-871 ; cf. Joseph Turmel, *Histoire des dogmes*, vol. IV, Paris, 1935, pp. 72-73).