

330
PICARD, G.C.
1957

Une mosaïque pythagoricienne à El Djem

(Planches LIV-LVI)

Le musée du Bardo possède une mosaïque découverte à El Djem en 1923 et signalée alors dans le *Bulletin Archéologique du Comité*, par MM. Poinssot et Lantier (1) ; c'est un tableau carré, entouré d'une bordure de « fleurs de lys » à cinq pétales, posés tête bêche, entre deux encadrements rectilignes. Au delà d'un nouvel encadrement semblable, une tresse à deux brins forme la bordure interne ; ce cadre mesure 3m02 de côté. Le carré ainsi délimité se divise en un « pseudo-emblema », lui aussi carré, au centre et quatre médaillons circulaires dans les angles, séparés par quatre trapèzes aux côtés concaves. Une guirlande de laurier continue entoure le carré central et les médaillons circulaires ; les écoinçons subsistant entre ces derniers et le cadre sont meublés de triangles rectangfles subdivisés en quatre triangles de teinte différente.

Les médaillons d'angle enferment les bustes des Saisons ailées, au milieu d'un cercle de postes. L'Hiver en bas à gauche, couronné de roseaux est emmitoufflé dans un manteau vert. En bas à droite, une jeune fille vêtue d'une tunique agrafée aux épaules, parée d'un collier de perles et d'une couronne de feuillages légers, représente le Printemps. L'Été a la figure maigre, comme desséchée par la canicule, et ses yeux noirs semblent brûler de fièvre sous les épis qui ceignent sa chevelure ; son collier est un cercle d'or et sa draperie ne couvre que l'épaule gauche. L'Automne, aux joues gonflées, porte la couronne de pampres de Dionysos et un collier de pierres rondes sur une robe largement décolletée.

Les cadres trapézoïdaux, bordés intérieurement de perles et pirouettes, enferment chacun un cratère étroit et élancé dont les anses s'attachent au bas de la panse. Des plantes s'en échappent, assorties chaque fois à la saison qui se trouve immédiatement à

(1) *Bull. Arch. du Comité*, 1923, p. LXX-LXXII.

gauche du vase : olives pour l'Hiver, fleurs du Printemps, épis de vigne pour l'Été et l'Automne.

Le tableau central qui mesure 1 m02 de côté, entouré d'un cadre de postes et d'une bordure rectiligne, figure la victoire d'Apollon sur Marsyas : à droite Apollon assis, vu de trois quarts face, est nu dans un manteau rouge qui couvre son giron et revient en arrière sur l'épaule gauche. Sa main droite tient la lyre, qui devrait reposer sur un rocher non figuré ; de la gauche il se couronne. Le satyre imberbe, aux chairs rouges, est debout, le pied gauche posé sur une pierre, tout le corps tendu pour échapper au dieu qui, pour s'assurer de lui autant que pour le défier, lui marche sur le pied gauche ; le visage de Marsyas est bouleversé par la peur ; pourtant il tient encore la double flûte.

Le Scythe, debout derrière les rivaux, tourne la tête vers Apollon dans l'attente de ses ordres. Il est coiffé du bonnet phrygien, vêtu d'une tunique serrée par une ceinture ; son bras gauche, seul visible, porte un bracelet. A l'extrême droite, Athéna, debout elle aussi, vient de rendre le jugement ; coiffée du casque à cimier, vêtue d'une longue robe aux plis retroussés par le vent, elle tient une lance barbelée. Au bas du tableau, quelques ombres suggèrent un sol rocheux ; deux bandes plus sombres, à peu près horizontales, indiquent l'ombre portée de Marsyas et d'Apollon.

Comme beaucoup de mosaïques d'époque impériale, celle-ci imite dans sa composition le plafond qu'elle est censée refléter (1). Le « pseudo-emblème » correspond au « ciel » de la voûte, les médaillons d'angles aux arrêtes qui le supportent. Cependant la disposition des éléments de notre pavement ne se retrouve exactement que sur un très petit nombre de mosaïques ; les plus proches à notre connaissance sont des mosaïques italiennes noires et blanches d'époque antonine (2) ; le cadre géométrique de notre tableau est remplacé ici par des rinceaux qui se développent élégamment autour des figures d'angle et de la scène centrale. Une mosaïque encore inédite, provenant de Thuburbo Majus, comporte un emblème carré, représentant un poète méditant et quatre médaillons circulaires disposés en quinconque ; mais ces éléments ne sont pas contigus, et l'origine architecturale de la disposition paraît ici oubliée.

(1) D. LÉVI, *Antioch Mos. Pavements*, I, p. 228 sqq.

(2) M. E. BLAKE, *Roman mosaics of the 2nd cent.*, dans *Mem. Am. Ac.*, XIII, 1936, pl. 39, 3-4.

La bordure de fleurs de lys placées tête bêche est rare : nous n'en connaissons qu'un exemple africain, dans la maison du triomphe de Neptune, à Acholla ; mais la fleur de lys isolée est un des motifs les plus courants du « style fleuri » mis à la mode par Hadrien (1). Postes, perles et pirouettes, passées du répertoire des sculpteurs à celui des mosaïstes, par l'intermédiaire des stuccateurs, sont au contraire tout à fait fréquents dans les décors d'encadrement, surtout au II^e s. (2). La guirlande de lauriers enfin n'est guère employée, pour souligner les divisions internes d'un pavement avant le milieu du II^e s. au plus tôt (3).

L'usage de représenter les Saisons par des bustes de jeunes femmes ailées se répand, selon M. G. Hanfmann, à qui notre pavement a d'ailleurs échappé, dans le courant du II^e s. ap. J.-C. (4). Les plus anciens exemples proviennent d'Antioche (maison du calendrier) et de la Villa Hadriana de Tibur. Une mosaïque de Zliten est peut être plus récente que les autres pavements de la maison dont elle fait partie, datée, avec raison croyons nous, de l'époque flavienne par S. Aurigemma (5). Les cratères sont souvent employés pour meubler des panneaux allongés, dès le début du II^e s. (6).

Les figures du tableau central reproduisent toutes des poncifs souvent répétés par l'art romain. Nous reviendrons ci-après sur le type de l'Apollon assis ; l'esclave scythe est inspiré, comme l'avaient noté les premiers éditeurs, par la base de Mantinée, œuvre du IV^e s. av. J.-C., où apparaît aussi déjà un Marsyas incliné à l'opposé du dieu, le torse rejeté dans le prolongement de la jambe droite tendue (7). Contrairement à la tradition la plus courante, le satyre est représenté imberbe à El-Djem, comme sur certaines gemmes (8).

Ces sujets banals retrouvent une certaine personnalité grâce au style ; l'artiste est un « impressionniste », qui tire ses effets du jeu des lumières et de l'opposition de masses de couleurs très tranchées :

(1) D. LEVI, *op. l.*, p. 500-501.

(2) D. LEVI, *op. l.*, p. 337 sqq.

(3) *Ibid.*, p. 388-389.

(4) *Season sarcophagus at Dumbarton Oaks*, I, p. 212 sqq.

(5) Sur ce problème, voir en dernier lieu *Karthago*, V, p. 207.

(6) M. E. BLAKE, *Pavements of Rom. buildings* dans *Mem. Am. Ac.*, VIII, 1930, p. 104.

(7) G. FOUGÈRES, *B.C.H.*, XII, 1888, p. 109 sqq. et pl. I.

(8) JESSEN, ap. ROSCHER, *Lex.*, s. v. *Marsyas*, col. 2449-2450.

rouge sombre du corps du satyre et du manteau d'Apollon, blancheur des chairs du dieu. Le dessin est presque inexistant, pour les contours comme à l'intérieur des taches. Les problèmes de perspective ne sont pas esquivés, et l'obliquité des personnages par rapport au fond suggère assez heureusement la profondeur. Le décor matériel est d'ailleurs négligé délibérément : quelques touches d'ombre suffisent à évoquer un sol rocheux, et la pierre même, qui sert de siège au dieu et d'appui à sa lyre, est totalement omise. Malgré une construction très géométrique, sur laquelle nous reviendrons, l'œuvre échappe au schématisme, par ses contrastes fortement accusés de mouvement et de lumière, et par le regard pathétique des personnages, seul vivant dans la masse à peine ébauchée des visages.

Cette manière où reparaissent, après la réaction néoclassique hadrianienne, les audaces de l'époque flavienne, caractérise l'école commodo-sévérienne ⁽¹⁾. La mosaïque de Thysdrus peut donc être datée du dernier quart du II^e s. ; elle se trouve ainsi contemporaine de toute une série d'œuvres qui lui sont étroitement apparentées, tant par le sujet que par le style.

Cette famille ne comporte pas, à notre connaissance, d'autres mosaïques. La défaite de Marsyas n'apparaît en effet que sur un petit nombre de pavements beaucoup plus récents : celui de St-Leu, en Oranie, que nous daterions de l'époque tétrarchique ⁽²⁾ ; un autre, découvert sur la Via Appia, qui ne serait pas antérieur au V^e s. ap. J.-C. ⁽³⁾.

La patère d'argent doré de Bizerte ⁽⁴⁾, a été justement rapprochée de notre mosaïque par MM. Poinssot et Lantier ; considérée comme une œuvre hellénistique par P. Gauckler, elle date sans doute en fait du II^e s. ap. J.-C., comme le prouve la similitude de

(1) La définition que donne M. D. LEVI, *op. l.*, p. 538 sqq., du style sévérien nous semble valable déjà pour l'époque de Commode ; la mosaïque de Cuicul qu'il tient pour caractéristique de cette période nous paraît en effet plus ancienne d'une génération (cf. *Rev. Arch.* 1950, p. 145 sqq.). Les mosaïques de la maison d'Asinius Rufinus à Acholla, sûrement datées de 184 (*Karthago*, IV, p. 123 sqq.), appartiennent déjà au style impressionniste fondé sur l'emploi de « taches colorées » et la négligence du dessin ; comparer l'Hercule, *ibid.* pl. 2, et le Marsyas de Thysdrus.

(2) S. REINACH, *R.P.G.R.*, p. 31, 1 ; R. LA BLANCHÈRE, *Mus. d'Oran*, pl. IV.

(3) G. HANFMANN, *op. l.*, p. 153, n° 184.

(4) P. GAUCKLER, *Mon. Piot*, II, p. 77-94 et pl. VIII-IX.

ses anses avec un fragment tout récemment acquis par le Metropolitan Museum ⁽¹⁾.

Mais l'évolution du thème dans l'art romain doit être étudiée surtout en fonction des sarcophages, dont le classement a été établi déjà par K. Robert ⁽²⁾. Les plus anciens sont des sarcophages à guirlandes, de la première moitié du II^e s., qui représentent, d'après un prototype pictural, la découverte de la flûte et le châtimement du satyre. Une deuxième classe réunit les deux épisodes du concours et du supplice en un ensemble inspiré par la statuaire. Le troisième groupe représente trois épisodes : Athéna rejetant la flûte, le concours, et l'exécution. Ces derniers monuments, datables de l'époque aurélo-commodienne ⁽³⁾, présentent avec notre mosaïque les analogies les plus évidentes : les deux antagonistes apparaissent tels que les a saisis le mosaïste thysdritain, les corps croisés en V, et le dieu pose son pied sur celui du satyre vaincu ; comme la mosaïque, le sarcophage d'Hermogènes de Sidon montre Apollon assis ; les autres le figurent appuyé seulement en arrière contre le rocher.

Il semble donc que vers 170, un artiste ait réalisé, en groupant des figures empruntées au répertoire, une composition sur le mythe de Marsyas qui servit désormais de modèle aux sculpteurs, aux toreutes et, plus rarement, aux mosaïstes ; mais cette création ne répondait pas seulement aux préoccupations esthétiques du temps ; elle était une des manifestations du grand mouvement de défense et d'interprétation de la mythologie dont les stoïciens mystiques et bientôt les néoplatoniciens se faisaient les champions.

Les sarcophages dont nous venons de parler ont inspiré à F. Cumont une exégèse qu'il avait choisie comme exemple de sa méthode ⁽⁴⁾ ; d'après Aristide Quintilien, (II, 19), les pythagoriciens, dépouillant le mythe de Marsyas de sa barbarie, n'en voulaient retenir que la victoire de la lyre sur la flûte ; or, l'harmonie de l'heptacorde reproduisait pour eux celle des sept sphères de l'univers, tandis que les sons impurs de l'instrument à vent excitaient les passions honteuses.

(1) Chr. ALEXANDER, *Bull. Metr. Mus.*, nov. 1955, p. 64-67.

(2) *Antiken Sarkophag Reliefs*, III, 2, N, p. 242-267 ? , pl. LXIII-LXIX.

(3) La datation du sarcophage d'Hermogènes est assurée par le buste-portrait du défunt sculpté au milieu du couvercle ; il porte la chevelure et la barbe à la mode de Commode.

(4) *Le symbolisme funéraire des Romains*, p. 18 sqq., 316 sqq.

Bien que l'Afrique, pauvre en sarcophages, n'ait rendu aucun de ceux dont il est ici question, les doctrines recueillies par le musico-graphe n'y étaient sans doute pas ignorées. Jamblique nous apprend que la Carthage punique avait déjà abrité une école pythagoricienne et nous donne les noms de ses principaux membres : Miltiade, Athèn, Hodios et Léocrite ⁽¹⁾ ; peut-être leur enseignement exerça-t-il une influence sur les milieux sacerdotaux puniques, qui réalisèrent, dans les derniers temps de l'indépendance de leur patrie, la synchrèse de leur théologie avec la philosophie grecque. En tous cas le dieu phénicien, peut être Reshef?, qui était assimilé à Apollon, apparaît souvent en joueur de lyre ⁽²⁾, et sur l'une de ses statues insignes, découverte dans le temple de Bulla Regia, la caisse de l'instrument est ornée des images de « l'Arrotino » et de Marsyas pendu ⁽³⁾. Thysdrus rendait un culte à ce dieu ⁽⁴⁾.

Mais une interprétation valable pour des monuments funéraires peut elle être étendue à un pavement domestique? Nous n'oserions l'affirmer si l'analyse de la composition du tableau n'y faisait apparaître une ordonnance géométrique dont l'extrême rigueur, contrastant avec la violence du drame, nous semble procéder directement de l'austère philosophie mathématique des pythagoriciens. Il est aisé en effet d'observer que le point où le pied d'Apollon rencontre celui de Marsyas est le sommet d'un triangle équilatéral, dont la base est formée par le côté supérieur du cadre du tableau, et dont les deux autres côtés déterminent, celui de gauche le contour extérieur de la jambe gauche du flûtiste, prolongé par son flanc, celui de droite l'axe du torse du dieu ; l'axe du corps du Scythe coïncide d'autre part avec la hauteur du même triangle. L'apex du bonnet de cet esclave marque le sommet d'un autre triangle équilatéral bâti sur le côté inférieur du cadre, qui détermine le tracé de la cuisse droite de Marsyas et de son bras droit, et celui de la jambe gauche d'Apollon.

Le mosaïste africain semble bien l'auteur de cette trame géométrique qu'on ne retrouve en effet ni sur la patère de Bizerte ni sur les sarcophages ; les sculpteurs ont cependant tiré parti, sur ces derniers, du croisement en V des corps antagonistes pour faire naître

(1) *De Pythagorica vita*, XXVII, 128 ; XXXVI, 267.

(2) A. MERLIN, *Bull. Arch. du Comité*, 1912, p. 512 sqq.

(3) A. MERLIN, *Le temple d'Apollon à Bulla Regia*, p. 16.

(4) A. MERLIN, *Bull. Arch. du Comité*, 1912, p. 513.

le rythme « en chiasme » qui domine toute leur composition ; ce souci d'ordonner le décor correspond bien d'ailleurs aux tendances des écoles antonines, comme l'a montré M. G. Hamberg ⁽¹⁾.

L'emploi de tracés directeurs fondés sur le triangle équilatéral est préconisé notamment par Vitruve et M. J. Formigé l'a décelé par exemple au Trophée des Alpes ⁽²⁾. Nous l'avons retrouvé nous même dans la composition d'un emblème carré, analogue à bien des égards à celui de Thysdrus, quoique plus ancien d'au moins un demi siècle, dans les thermes de Trajan à Acholla ⁽³⁾. Il s'agit donc d'un procédé d'atelier ; mais cette recette était fondée sur l'enseignement pythagoricien.

Lucien nous apprend en effet ⁽⁴⁾ que le triangle équilatéral était tenu par les pythagoriciens pour la figure parfaite, parce qu'il représente la *tetractys* : dans leur système « ponctuel » de notation géométrique, il réunissait en effet dix points équidistants disposés selon la série des quatre premiers nombres :

```

      *
    * *
  * * *
* * * *

```

En inscrivant dans les lignes de la figure sacrée les trois acteurs de son drame, le mosaïste avertissait donc l'initié de ne pas s'arrêter à la seule valeur morale du mythe (défaite de l'*hybristès* et des passions), mais de s'élever jusqu'à sa signification métaphysique : l'harmonie de la lyre divine, identique à celle des sphères cosmiques n'est en effet elle même qu'une forme sensible de ces merveilleuses propriétés des nombres, toutes contenues dans la *tetractys* ⁽⁵⁾. Cette signification cosmique est d'ailleurs soulignée par la présence, aux angles du tableau, des figures des Saisons. Pour la philosophie providentialiste du 11^e s., le renouvellement périodique de la nature est l'expression la plus aisément perceptible de l'ordre et de l'harmonie de l'univers ⁽⁶⁾. Le soleil, à qui on identifie Apollon, est le guide suprême, le premier moteur de ce mouvement, dont la régularité démontre la bienveillante sagesse de la divinité.

(1) *Studies in Roman imperial art*, p. 172 sqq.

(2) *Trophée des Alpes*, p. 39 sqq.

(3) *Mél. Ch. Picard*, II, p. 814-815.

(4) *Vita auct.*, 4. Cf. A. DELATTE, *Études sur la littérature pythagoricienne* p. 236, et n. 1.

(5) J. CARCOPINO, *Basil. pythagoricienne*, p. 165.

(6) G. HANFMANN, *op. l.*, p. 150 sqq.

Le type même d'Apollon est emprunté à la tradition pythagoricienne ; cette image du dieu assis se retrouve en effet presque identique, sur les sarcophages comme sur la patère de Bizerte ; mais la seule œuvre où l'on voit le dieu se couronner lui-même, comme il le fait sur notre pavement, est celle dont l'appartenance pythagoricienne est la moins contestable : le stuc de la basilique de la Porte Majeure, qui représente pourtant d'autres épisodes du drame (1). M. J. Gagé vient de rappeler justement l'étroite parenté de cet Apollon triomphant avec l'Actius protecteur d'Octave (2), et nous croyons comme lui qu'elle révèle les relations du triumvir avec la secte : la propagande pythagoricienne pouvait contrarier efficacement en effet celle des thiasses dionysiaques acquis à Antoine. Peut-être la victoire d'Actium, qui restaurait l'ordre et la paix, apparût-elle comme un renouvellement de la défaite du satyre, dont les bacchants d'Alexandrie imitaient les mœurs impures.

La mosaïque de Thysdrus n'est pas la seule, dans nos collections, qui soit chargée d'un symbolisme religieux ; la célèbre mosaïque dionysiaque de Cuicul (3), qui retrace les phases de l'initiation, et s'apparente ainsi aux fresques de la villa Igem, les pavements isiaques d'Antioche (4), suffiraient à attester que cette forme d'art n'était pas jugée indigne d'exprimer, aussi bien que les peintures pariétales (5), les convictions et les espoirs des maîtres des maisons. D'autres, comme les portraits d'hommes de lettres, souvent associés à des bacchanales (6), ou comme le décor encore inédit d'une

maison de Dougga, qui oppose Ulysse échappant aux Sirènes au châtiement des pirates tyrrhéniens par Dionysos (1), présentent, ainsi que la nôtre, une analogie qui ne peut être fortuite avec les sculptures des sarcophages contemporains. Les maisons ainsi ornées servaient peut-être aux réunions de ces innombrables confréries mystiques qui pullulaient dans l'empire, ou seulement d'habitation à des hommes à la fois pieux et lettrés ; le commun se contentait ordinairement de pavements prophylactiques (2), qui apaisaient un peu les terreurs superstitieuses de leur âme naïve ; dans un monde de plus en plus dominé par le surnaturel, et ramené vers les formes de pensée primitives, l'art perdait le désintéressement relatif que lui avait conféré pour un temps le rationalisme hellénique, et retrouvait l'efficacité magique de ses plus anciennes manifestations.

Strasbourg.

G. CHARLES-PICARD.

ont été expliqués par F. Cumont, comme une illustration de la théorie platonicienne de l'enthousiasme (op. l., p. 310 sqq.).

(1) Sur le symbolisme de ce mythe (salut du juste). F. Cumont, *ibid.*, p. 326 sqq. Le châtiement des pirates tyrrhéniens, inspiré par l'hymne homérique à Dionysos, n'apparaît pas dans le répertoire des sarcophages, ni d'ailleurs dans celui de la mosaïque ; mais il représente évidemment la damnation des impies, par métamorphose animale ; ailleurs c'est par exemple la folie de Lycurge qui traduit le même thème.

(2) A. MERLIN et L. POINSSOT, *Mon. Piot*, XXXIV, p. 129 sqq.

(1) J. CARCOPINO, op. l., p. 132-134, fig. 13.

(2) *Apollon Romain*, p. 619-621. Le type du vainqueur de Marsyas s'apparente directement à la statue assise, consacrée par Octave à Nicopolis, et connue par le relief de Budapest et l'autel de la gens Augusta, à Carthage (op. l., p. 510).

(3) L. LESCHI, *Mon. Piot*, XXXV, p. 139 sqq.

(4) D. LEVI, op. l. p. 63 sqq. et *Berytus*, VII, 1942, p. 19 sqq.

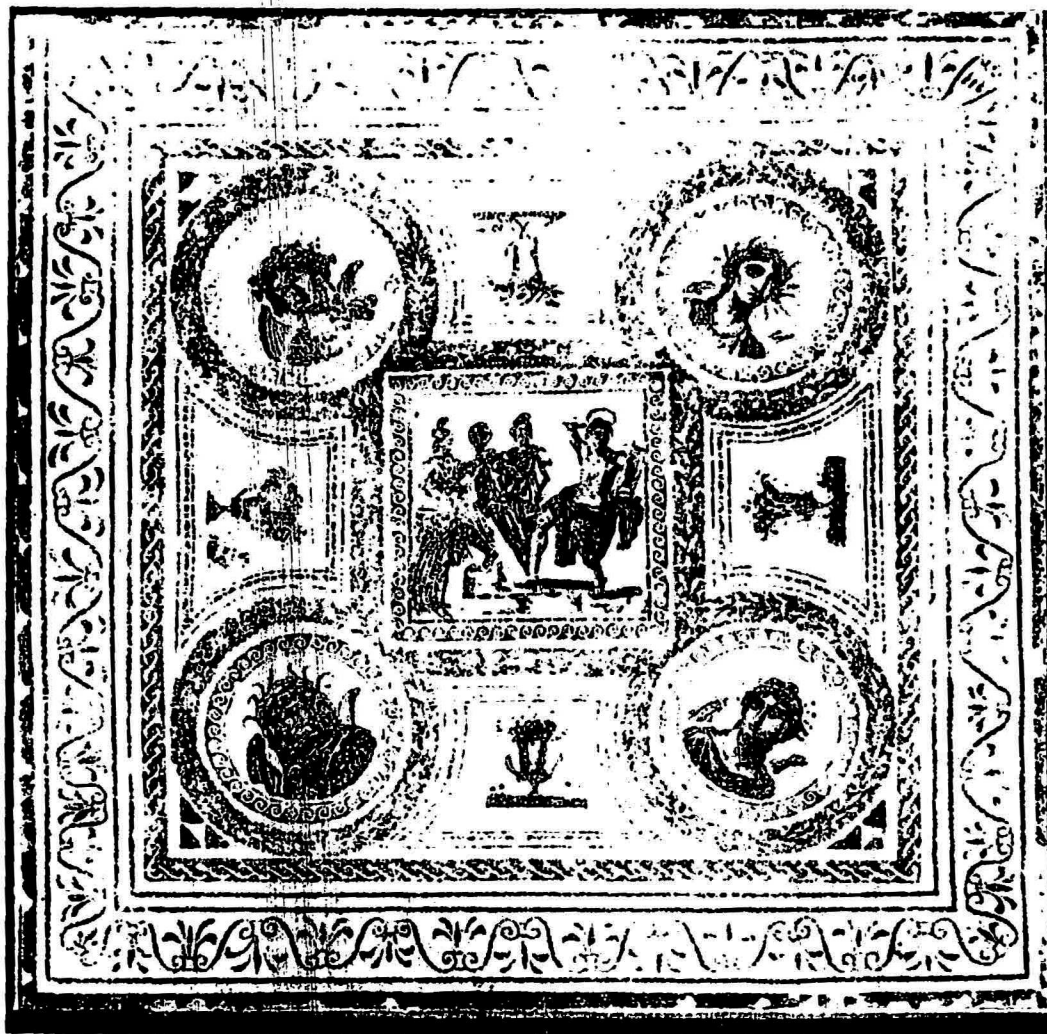
(5) Sur le symbolisme religieux des fresques romaines, K. SCHEFOLD, *Mel. Ch. Picard*, II, p. 936 sqq.

(6) Outre le célèbre Virgile de Sousse, la mosaïque de Thuburbo Maius signalée ci-dessus, et l'Ennius (?) récemment découvert à Sfax (CRAI, 1953, p. 323 et fig.). A côté du Virgile, la mosaïque mutilée interprétée par P. Gauckler comme les Adieux de Didon et d'Énée, représente en fait le viol d'Auge par Héraklès. Cf. la mosaïque de Chott Maria, *Bull. Arch. du Com.*, 1954, p. 771 et pl. IV. Dans les thermes de Sfax, où a été retrouvé l'Ennius, le pavement d'une salle voisine représentait aussi un Héraklès ivre. Ces associations d'hommes de lettres et de bacchants, qui se retrouvent aussi sur des sarcophages,

→ 57 PICARD G. CH, Une mosaïque pythagoricienne à El Djem ; cf. Archéologie romaine.

— Une mosaïque pythagoricienne à El Djem : Hommages à W. Deonna (cf. *Mélanges*) 385-394. | Découverte à El Djem en 1923 et conservée au musée du Bardo, la mosaïque représente le triomphe d'Apollon sur Marsyas dans un tableau central et, dans des médaillons d'angle, les bustes des Saisons allées. Elle date de la fin du II^e siècle ap. J.C. et se trouve contemporaine d'une série d'œuvres surtout sculpturales qui lui sont, par le sujet et par le style, étroitement apparentées, et qui paraissent s'inspirer d'un modèle réalisé vers 170. Chargée de symbolisme religieux, cette œuvre appartient au grand mouvement de défense et d'interprétation de la mythologie mené par les philosophes païens et mystiques.

Hommages à W. Deonna : Coll. Latomus XXVIII Bruxelles-Berchem 61 Av. Laure 1957 VII & 539 p. 69 pl. 1000 Fr. B. | REL XXXV 1957 493-494 Marouzeau.



MOSAÏQUE DE THYDRUS

G. PICARD, *Une mosaïque pythagoricienne à El-Djem.*

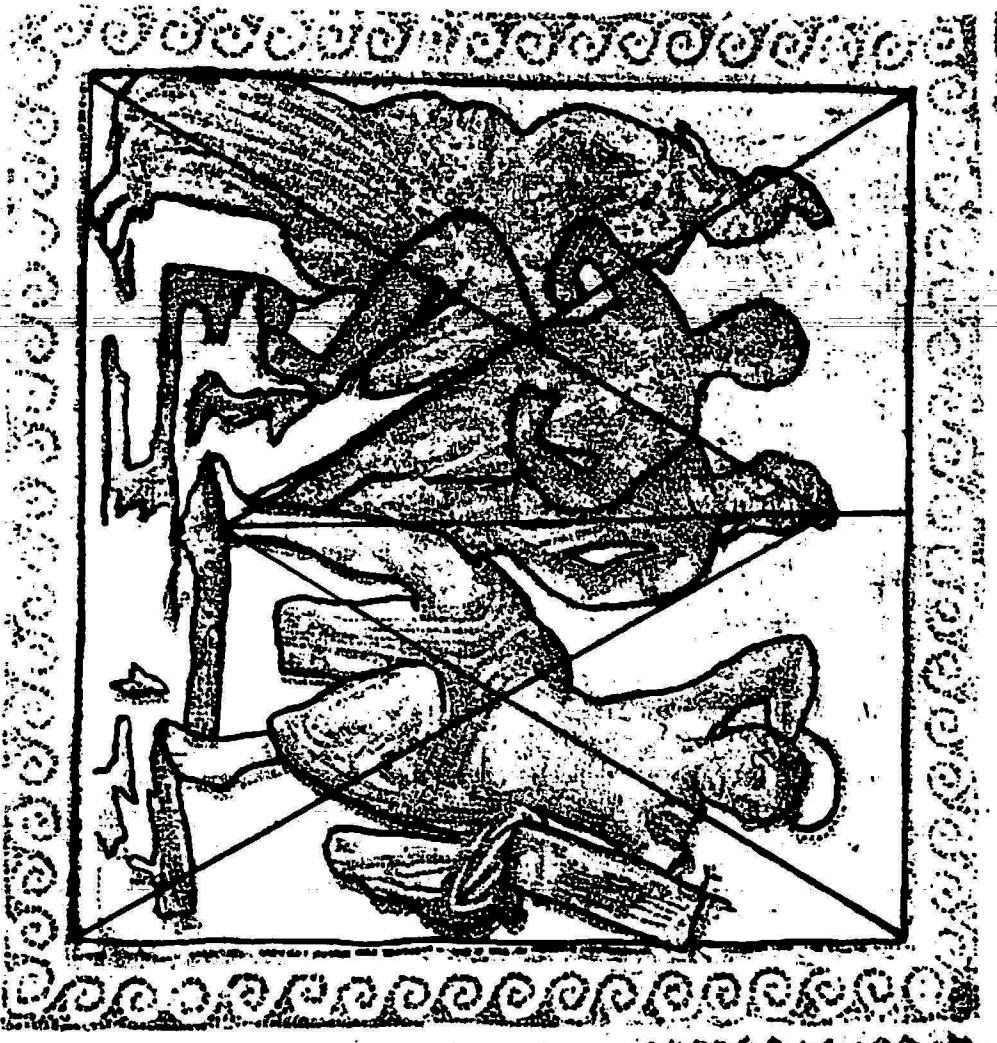


TABLEAU GÉNÉRAL DE LA MONTAGNE DE TILLYMONT

65. Hecce, Chie'musarique' pashagayricine' a' ef' b'jehi.

G. Picard, Une mosquée pythagoricienne à El-Djem.

TAFELAU CENTRAL DE LA MOSQUÉE DE TUSSEUS.

