

Ba Besch

372
BASTET, F.L.

1970

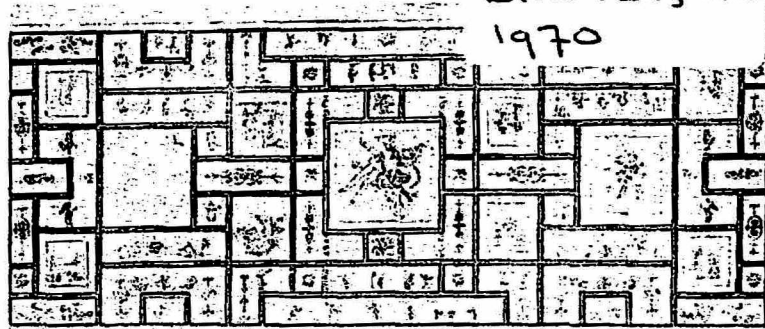


Fig. 1. Hypogée de la Porte Majeure: plafond de la grande nef.

QUELQUES REMARQUES RELATIVES À L'HYPOGÉE DE LA PORTE MAJEURE

Introduction.

Il a paru ces dernières années quelques ouvrages dans lesquels il est à nouveau question de l'hypogée de la Porte Majeure de Rome¹. Ceci n'a rien d'étonnant car les problèmes que cet édifice évoque sont loin d'être tous résolus de façon satisfaisante. L'intention de l'auteur du présent article est de signaler quelques points auxquels on n'a pas encore accordé assez d'attention. En outre quelques nouveaux malentendus pourraient être dissipés.

Il s'agit tout d'abord d'une publication de Paolo Mingazzini qui, prenant position contre certaines conceptions de Jérôme Carcopino, s'avance un peu loin en prétendant maintenant interpréter comme purement décoratives les représentations des plafonds dont le caractère eschatologique est pourtant prépondérant². Il tient l'édifice pour une salle de fête, un *specus aestivus*, et a déjà rallié des

adeptes à cette théorie³. La réfutation de cette interprétation consistera dans ses traits principaux en la reprise d'anciens arguments. Il est cependant permis de le souligner à nouveau car il semblerait que M. Mingazzini n'ait pas lu les ouvrages de Fr. Cumont, de B. Andreae et d'autres encore où on peut trouver tant de remarques relatives aux idées des Romains sur la vie de l'au-delà.

Puis ensuite, on constate que d'autres chercheurs continuent à être en désaccord sur la vraie nature de cet édifice. On n'arrive pas à choisir entre un tombeau ou un local destiné au culte⁴. Comme dans le courant des dernières années de nouvelles

¹ H. Mühlbus, *Die Reliefs der Portlandsteine und das antike Drogenbild* (Bayer. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse, Abh., N.F. Hft 61), 1965, 11 n. 32: «die überzeugend als specus aestivus gedeutete Basilica von Porta Maggiore».

² Andreae, *Grabkunst*, 12 dit: «Nun ist für die Frage nach dem Programm, das den Darstellungen zu Grunde liegt, nicht so wichtig, ob es sich bei dem Hypogäum um eine Grabanlage oder den Kultort einer Sekte handelt, da in beiden Fällen die Darstellung in gleich sinnvoller Weise eschatologische Anspielungen enthalten könnte». Ceci n'est valable qu'en partie: le panneau du milieu de la nef centrale et la scène de l'abside ne peuvent être expliqués de façon satisfaisante qu'en partant de la fonction originale de l'édifice. Même s'il est impossible «eine völlig logische Ordnung in dem Bilderzyklus zu entdecken», cela n'empêche que la destination de l'hypogée eût pu être examinée d'autre façon. Voir Bastet, *De datum*, 1 n. 2.

³ Bibliographie jusqu'en 1958: F. L. Bastet, *De datum van het grote hypogaeum bij de Porta Maggiore te Rome*, 1958, 126 ss.; id., «Claudius oder Tiberius?», *B.Besch.* 35, 1960, 1 ss.; voir aussi F. Nash, *Bilderkunst zur Topographie des antiken Rom I*, 1961, 169; B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst*, 1963, 12, n. 9 et 11.

⁴ P. Mingazzini, «Sul presunto carattere religioso della cosiddetta Basilica Sotterranea di Porta Maggiore», *Festschrift E. von Haecklin*, 1964, 90 ss.; J. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, 1943².

BASTET

publications ont permis la comparaison avec de données fraîches, on peut, semble-t-il, prendre position de façon plus explicite maintenant que c'était le cas auparavant. La décoration de l'abside, tout particulièrement, peut être l'objet d'un nouvel examen.

En outre, il faut porter attention à l'interprétation que Pieter Lambrechts donne du panneau central de la nef principale (Fig. 1). Qu'à mon avis, il fasse erreur, c'est ce que j'ai déjà signalé ailleurs⁵. Mais dans le contexte actuel, il nous faut y revenir car Lambrechts a dernièrement déclaré qu'il s'en tenait toujours à ses conceptions d'alors. Il s'agit ici d'Attis et des *Hilaria*; cette fête ne se serait célébrée qu'à partir du 2^e siècle après J.-C. et dans le panneau central ci-dessus nommé, nous ne devrions pas voir Attis dansant et promettant la vie éternelle à un jeune homme, mais un génie quelconque. Ces conceptions ont été, depuis lors, examinées quant à leur correction par H. W. Obbink⁶.

Enfin nous pouvons faire l'examen d'un certain nombre de détails des représentations. On a donné jusqu'à présent trop peu d'attention à la question de savoir d'où venait l'atelier qui a décoré l'hypogée. On peut penser par exemple à l'Italie méridionale, à Alexandrie, à Athènes ou bien à des artistes venant de l'Orient. Ce problème n'est pas facile à résoudre mais ne doit pourtant pas être négligé. Il se rattache à la question de savoir où il a d'abord été fait usage de certains symboles pour exprimer des pensées relatives au décès et à la moralité du défunt. Nous ne pouvons espérer hélas! beaucoup de renseignements nouveaux à ce sujet étant données les connaissances imparfaites que nous avons de la période hellénistique. Il est vrai que les matériaux que Fernanda Tinè Bertocchi a réunis ont jeté une lumière nouvelle sur l'Apulie, tandis que les importants répertoires d'Achille Adriani nous en ont appris davantage sur la situation à Alexandrie⁷.

Tout cela légitime un résumé de l'état de choses sans pour autant qu'on prétende épuiser le sujet.

⁵ Pieter Lambrechts, *Attis en het feest der Hilaria* (Meded. Kon. Ned. Akad. van Wetensch., afd. Letterkunde, N.F. 30 Nr. 9), 1967; avec des notes bibliographiques se rapportant à d'autres articles consacrés par lui à ce sujet. Voir F. L. Bastet, *Bibliotheca Orientalis* 22, 1966, 201.

⁶ H. W. Obbink, *Cybele, Isis, Mithras*, 1965, 32 ss.

⁷ Fernanda Tinè Bertocchi, *La pittura funeraria apula*, 1964; Achille Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romana*, série C, vol. I-II, 1966 (architettura e topografia).

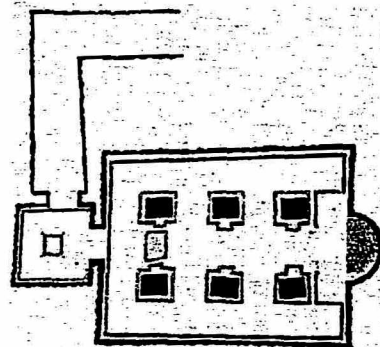


Fig. 2. Plan de l'hypogée.

Que l'hypogée date du règne de Tibère semble maintenant un fait acquis⁸. Nous pouvons donc nous y tenir comme point de départ et évoquer les années voisines de l'an 25 après J.-C.

1. C'est M. Andreae déjà qui, à juste titre, s'élève contre la conception de M. Mingazzini relativement au prétendu *specus (recessus) aestivus* puisque, dit-il: «die Basilica sotterranea nach Form und Bildschmuck dazu völlig ungeeignet scheint»⁹. Ceci demande cependant quelque explication complémentaire. On peut certainement approuver M. Mingazzini pour une partie de ses critiques de M. Carcopino. Ces critiques ne sont toutefois pas nouvelles en soi et M. Mingazzini évite malheureusement de citer ses prédécesseurs sur la matière¹⁰. En bref, cela revient à ceci que M. Carcopino a exagérément fait passer au premier plan les éléments pythagoriciens tandis que le caractère entier est très éclectique en réalité¹¹. Il faut renoncer

⁸ Theodor Kraus, *Das römische Weltreich* (Propylien Kunstgeschichte, Bd. II), 1967, 210, No. 160-161.

⁹ Andreae, *Grabkunst*, 12 n. 11.

¹⁰ Voir un aperçu concis par Bastet, *De datum*, 1 n. 2.

¹¹ Carcopino observe lui-même, *Basilique*, 158: «Le fait que les décorateurs de la basilique se sont largement inspirés de la religion dionysiaque n'est pas contestable» (avec renvoi à A. D. Nick, *The Classical Review* 38, 1924, 105 ss.); *ibid.*, 180: «... les éléments dionysiaques et orphiques sont indissolubles, dans la Péninsule, encore plus du développement que des origines du mouvement pythagoricien, et il n'y aura pas lieu d'être surpris qu'il s'en rencontre dans la basilique de la Porte Majeure».

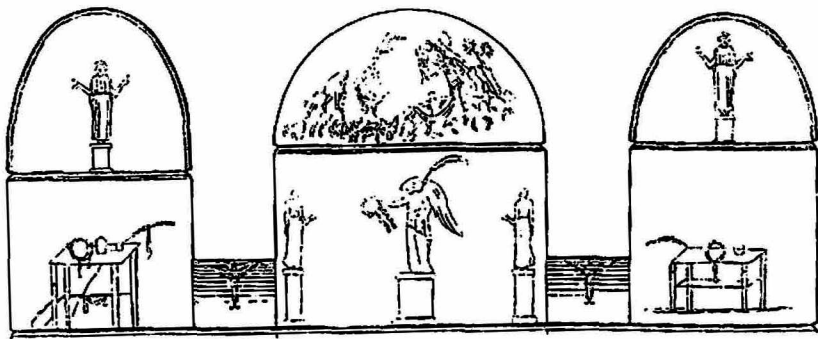


Fig. 3. Fonds des trois nefs de l'hypogée.

à des repas précédés de bains ou d'ablutions, affirme M. Mingazzini avec raison, car il n'y a pas de place pour les lits. Il n'y a pas de conduites d'adduction et d'écoulement des eaux et on ne voit pas où le personnel aurait pu se tenir pendant les rites qui eussent pris place pour 28 initiés. Ce dernier chiffre, en outre, repose sur une théorie des nombres insoutenable¹².

Les 28 panneaux le long des parois ne représentent pas du tout exclusivement des tombeaux. Lorsqu'il en est bien ainsi, on a représenté des urnes, tandis que les Pythagoriciens étaient justement opposés à l'incinération des morts¹³. Il n'est pas question, pourrions-nous ajouter, que certains éléments de la décoration aient un rapport direct avec la réalité. Les vases avec une branche de palmier que M. Carcopino prétend avoir été employés pour des aspersions¹⁴, ne sont que des coupes telles celles qu'on voit aussi ailleurs, données comme prix à l'occasion d'événements sportifs. Nous y reviendrons. Les tables qui y sont parfois figurées, sont des tables de proposition de la palestra ainsi qu'il a été à nouveau montré par C. Goudineau¹⁵ et n'ont rien à voir avec des rites mystérieux¹⁶. En

effet ce caractère mystérieux et secret s'en trouve éclairé d'une étrange lumière quand on admet qu'il s'agirait de 28 personnes et de leur domesticité. Et pourquoi aurait-on aménagé cet emplacement tout près de la Via Praenestina, au milieu d'autres tombeaux, tandis que tout autour s'étendaient d'immenses jardins et parcs qui offraient un site préférable?

La théorie suivant laquelle la villa de Statilius Taurus, confiscée par Agrippina, se serait élevée en ce lieu ne repose sur aucune donnée solide et au contraire même, il y a de bonnes raisons pour la rejeter¹⁷. La présence d'un autel dans la nef principale (Fig. 2) n'est certainement pas inhabituelle dans un tombeau¹⁸. La présence d'une chaire au fond dans l'abside ne peut être prouvée et nous étonnerait fort en cette période si reculée¹⁹. Il n'en existe pas d'analogues. Ainsi, tout bien considéré, s'éliminent bien des arguments qui font de l'hypogée un local pour l'exercice du culte

¹² Carcopino, *Basilique*, 89: "... ce sont là autant de tables de proposition, où les dévots venaient, tour à tour ou pélemêle, offrir à la divinité les piécettes de leurs bourses, les suiles de leurs libations et les viandes de leurs sacrifices".

¹³ Bastet, *De daum*, 38 ss.; Mingazzini, *Festschrift v. Mercklin*, 91.

¹⁴ Carcopino, *Basilique*, 90: "Mais un autel, des tables d'offrandes nous éloignent des tombeaux, où le premier n'a que faire, où les autres n'interviennent que rarement". On observe déjà des autels dans les tombeaux alexandrins et ils représentent un phénomène très normal en Italie.

¹⁵ Carcopino, *Basilique*, 26 ss. La chaire suppose ne peut avoir eu de support, ce qui pour Carcopino n'est pas une objection et en outre, elle n'aurait pas été placée non plus sur une élévation, ce qui serait étonnant. De sorte qu'il n'y a sans doute pas eu de chaire en cet endroit, mais peut-être deux statues mortuaires, voir ci-dessous, p. 173.

d'une secte sous les auspices de Statilius Taurus, *pythagoricus et mugus*²⁰. On peut même se demander s'il a jamais existé à Rome de tels lieux pour le culte. Les Pythagoriciens ont pu être persécutés au 1^{er} siècle après J.-C., il n'en fut pourtant plus de même par la suite et à cette époque plus tardive nous ne rencontrons pas non plus de tels lieux culturels²¹.

Nous pouvons donc nous rallier à M. Mingazzini pour ce qui est de quelques-unes de ses critiques; cependant, on ne le suivra pas dans sa contestation des théories de Goffredo Bendinelli, telles qu'elles sont exposées dans l'important ouvrage de ce dernier sur l'hypogée. En effet, M. Mingazzini écrit²²: „Bendinelli immagina che le urne cinerarie fossero poste su pilastri mobili, collocati dinanzi ai pilastri che sorreggono le volte e dividono lo spazio della basilica in tre navate". Il suppose ensuite que ces pilastres devaient être en bois et estime que ceci est en contradiction avec l'aménagement luxueux de l'ensemble du tombeau et que celui-ci pour cette seule raison ne peut être un tombeau. Mise à part la logique d'un tel raisonnement qu'il est difficile de suivre, on nous permettra de rectifier l'assertion que M. Bendinelli aurait parlé de pilastres de bois. Il parle, il est vrai, de „pilastri mobili", mais il ajoute que „le preziose urne cinerarie" reposaient sur des „relativi plinti scolpiti"²³. Dans tout l'hypogée, il n'y avait naturellement que de la „suppelletile marmorea o metallica". Il va de soi que ceci vaut également pour le grand autel près de l'entrée.

Une seconde objection de M. Mingazzini est également inadmissible. Il juge „strana e ingiustificata questa assenza della più piccola traccia delle urne e delle iscrizioni relative ai defunti"²⁴. Cette absence complète, qui devrait plaider contre la

théorie de la sépulture, n'est cependant guère étonnante. Non seulement les urnes cinéraires ont été dérobées, mais aussi les piédestaux de marbre. C'est justement sur ce marbre précieux que les spoliateurs plus tardifs ont jeté leur dévolu ainsi que nous le savons de nombre d'autres cas. En outre ils n'en sont pas tenus là. En plusieurs endroits, on a arraché des morceaux de la décoration en stuc qui ont donc été emportés à cause de leur valeur décorative. Grâce à cette dernière circonstance, nous conservons l'espoir que l'on retrouve un jour, par exemple dans des collections privées, quelque reste de l'installation. Il n'est pas nécessaire que l'autel ni les socles aient pris le chemin des fours à chaux. On peut aussi penser à des „fouisseurs" de trésors.

La théorie de l'*actus recessus* de M. Mingazzini ne nous occupera pas plus longtemps. Il n'y a vraiment rien qui mène dans cette direction. Une ignorance si absolue de toutes les publications parues auparavant qui traitaient de la matière même des décorations, éveille surtout l'étonnement. S'il est vrai qu'on ne peut interpréter tous les éléments aussi clairement dans l'hypothèse de la sépulture, cela n'enlève rien au fait qu'on ne peut donner à certaines figurations un autre sens que sépulcral, comme Cumont qui, de concert avec d'autres encore²⁵, l'a démontré de façon absolument convaincante. Dans ce qui suit, nous allons approfondir la question de ce caractère sépulcral²⁶.

²⁰ E. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, 1942 (1946), 97 ss. et passim.

²¹ Robert July, *Le tableau de Cébès et la philosophie religieuse*, 1963, 75, a résumé le débat: „La Basilique de la Porte Majeure groupait-elle au moins en un noyau actif un certain nombre de Pythagoriciens authentiques? L'hypothèse a séduit beaucoup de savants; Fr. Cumont a continué à défendre jusqu'à sa mort le point de vue de J. Carcopino. Mais le problème ne saurait être considéré comme tranché en faveur du neopythagorisme. Notre maître A. Delatte pense plutôt à une confrérie dionysiaque et notre autre maître J. Hubaux a ruiné, semble-t-il, l'interprétation de Carcopino par ses quelques articles décisifs. M. P. Boyance, qui croyait d'abord à un monument consacré aux Muses, y verrait maintenant une chapelle funéraire consacrée à quelqu'un qui serait mort prématurément et héroïquement". M. July ne fait lui-même pas de choix définitif. Il remarque cependant, qu'au temps des premiers empereurs, le pythagorisme (Cébès, 77): "... n'est guère une école organisée, rayonnant d'un centre déterminé, enregistrant ses doctrines. C'est plutôt une mode, une affection, comme a bien voulu nous l'écrire M. H. I. Marrou. Ceux qui font profession de pythagorisme sont des isolés comme Nigidius et ses rares amis ou Apollonius de Tyane". Goudineau n'adopte pas non plus un point de vue bien clair, mais voit bien dans l'ensemble de la décoration „un grand discours sur la mort et sur l'au-delà" (*MéL.* 1967, 127).



Fig. 4. Le saut de Sappho à Leucade.

II. Tout d'abord, revenons à la représentation qu'on observe dans l'abside (Figs. 3 et 4)²⁷. Quoique celle-ci soit absolument unique du point de vue iconographique – on a trouvé d'ailleurs dernièrement pour la première fois une composition quelque peu parallèle dans une mosaïque de Carthage (Fig. 5)²⁸ – on peut admettre avec certitude qu'il s'agit ici du saut de Sappho du rocher leucadique²⁹. Ce qui n'empêche que la signification exacte dans le contexte n'en est pas évidente pour autant. Il s'est élevé à juste titre quelque critique de l'interprétation que M. Carcopino fait d'un passage de Pliny l'Ancien où l'amour de Sappho pour Phaon serait qualifié de pythagorique-magique. Non seulement M. Carcopino interprète en cet endroit le texte de façon vraiment trop désinvolte, en outre, le saut de Leucade n'est absolument pas nommé par Pliny³⁰.

²⁷ Bendlinelli, *Monum.*, 1927, 128. XI SIBI.

²⁸ J. W. Salomonson, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, 1904, 70 ss., pl. LII, 2.

²⁹ Bastet, *De datum*, 71 ss. Voir aussi E. Janssens, «Leucade et le pays des morts», *L'Antiquaire Classique* 30, 1901, 351 ss.; Salomonson, *Monum.*, 111.

³⁰ Bastet, *De datum*, 73 n. 3, avec renvoi aux critiques de J. Hubaux en divers articles.

Le récit est fait par Strabon, puis par Ovide³¹. Strabon cite Ménandre qui a écrit une comédie sur le sujet. Ceci rend plausible le fait que Sappho aurait survécu au plongeon. Chez Ovide non plus d'ailleurs, il n'est pas question de la mort de Sappho, qui dans ce récit envisage seulement le saut effroyable et écrit une longue lettre à Phaon, où elle espère qu'il voudra bien continuer à l'aimer. Les condamnés avaient de bonnes chances de survie malgré la hauteur du rocher. On s'efforçait d'amortir la chute par toutes sortes de moyens. Aussi pouvons-nous certainement nous rallier à l'idée qu'il s'agissait ici en première instance d'une purification³². Les criminels qui, en l'honneur d'Apollon, étaient chaque année jetés à la mer s'en tiraient souvent, car ils étaient recueillis par de petits bateaux de pêche³³.

³¹ J. Carcopino, *De Pythagore aux apôtres*, 1946, 52 ss.; Janssens, *L'Ant. Class.*, 1901, 384 ss.; Strabo, X, 432; Ovidius, *Heroides*, 15.

³² J. Hubaux, «Le plongeon rituel», *Musée Belge* 17, 1923, 17 ss.; voir cependant Th. Zielinski, «Sappho und der Leukadische Sprung», *Klio* 23, 1930, 142; Bastet, *De datum*, 72 ss.

³³ En réalité, il n'est pas important que Sappho meure ou non. Le sauvetage est le motif essentiel. Apollon promet à *L'Épiphora* la résurrection à la vraie vie.



Fig. 5. Mosaïque de Carthage: détail avec le saut de Sappho.

L'Apollon de Leucade ne doit donc pas être considéré comme un dieu vengeur qui exige la vie de ses victimes³⁴, volontaires ou non. Il se trouve là justement comme un dieu sauveur, à gauche, sur le rocher et le Triton qui étend sa grande toile dans la mer (Fig. 10), veut démontrer que Sappho sera sauvée et qu'une fois purifiée, elle survivra au plongeon auquel elle est incitée par Eros. C'est dans ce sens que M. Carcopino prétend à juste titre interpréter la figuration. Il n'est pourtant pas absolument sûr qu'on doive penser en ce cas à une interprétation exclusivement pythagoricienne. Comme nous le disions plus haut, on doit faire usage du texte de Pliny avec plus de circonspection que M. Carcopino³⁵.

Jusqu'à présent, on a attaché trop peu d'attention

³⁴ Au sujet de cette purification, voir Janssens, *L'Ant. Class.*, 1961, 354 ss. La théorie de ce dernier ne peut d'ailleurs pas être correcte, cf. J. Hubaux, «L'herbe aux cent têtes», *Musée Belge* 37, 1928, 167 ss.; id., «Une épode d'Ovide», *Acta Lendiana*, 1930, 187 ss.; J. Hubaux – M. Leroy, «Le talisman de Phaon», *Mélanges Hans Conant*, 1936, 355 ss.

³⁵ Aussi lisons-nous dans Servius, *Busolani* VIII, 392: «apud Leucaten soliti erant se praecipitare qui aut suos parentes invente cupiebant, aut amari ab his desiderabant, quos amabant».

à la toile en question. Pourquoi a-t-on choisi une toile et pourquoi ne voyons-nous pas de bateau – comme, selon Strabon, on pourrait s'y attendre – ou bien un filet ou quelque chose de ce genre³⁶? La toile peut naturellement avoir été choisie parce que Sappho porte un voile sur la tête qui se gonfle au vent et la retient dans sa chute. Il va de soi que cette *velificatio* a un sens plus large, comparable à ce qu'on observe dans la représentation centrale de Ganymède (Fig. 12). Mais il est possible également que l'ornemaniste ait voulu y exprimer quelque chose d'extraordinaire. Dans ce cas, cette toile pourrait avoir, dans le caveau funéraire qu'est

³⁶ Il est probable que nous devons pourtant le considérer comme ayant un fond pythagoricien. Cf. J. de Vogel, *Pythagoras and early Pythagoreanism*, 1966, 127 ss. signale le rôle important que jouent ensemble Apollon et Eros chez les Pythagoriciens.

³⁷ Strabo, X, 432 (traduction de H. L. Jones): «it was an ancestral custom among the Leucallians, every year at the sacrifice performed in honour of Apollo, for some criminal to be hung from this rocky look-out for the sake of averting evil, wings and birds of all kinds being fastened to him, since by their fluttering they could lighten the leap, and also for a number of men, stationed all round below the rock in small fishing-boats, to take the victim in, and, when he had been taken on board, to do all in their power to get him safely outside their borders».



Fig. 6. Naissance d'Aphrodite, Gênes.

L'hypogée – nous nous en tenons du moins provisoirement à cette hypothèse comme point de départ de notre étude – cette toile, disons-nous, aurait une signification d'ordre funéraire qui nous échappe. Dans la mosaïque de Carthage, qui n'est pas de caractère funéraire, la toile manque, les Tritons étendent seulement les mains.

Nous pourrions peut-être penser ici à la toile qui depuis longtemps, dans les scènes représentant des naissances, joue un si grand rôle et interpréter la décoration de l'abside comme peignant une résurrection de l'âme: le saut de Sappho comme une mort symbolique à laquelle en fait, elle échappe parce qu'en vertu de son essence de muse, elle est sauvée par Apollon et renaît à la vie véritable qu'assure la purification.

Cette hypothèse requiert des points d'appui. On a déjà pu montrer autrefois, à propos du relief Ludovisi, l'ancienneté du motif de la toile qui, lors d'une naissance, est présentée pour y recevoir le nouveau-né²⁷. Si la série d'exemples qui furent

alors mis en avant donne une idée exacte de la marche des événements, on peut en conclure que ces toiles «de la naissance» (Fig. 6) apparaissent plus tard de préférence en rapport avec des funérailles. Le plus ancien exemple en serait le relief Ludovisi²⁸. La pensée que le trépas est non point une mort mais une résurrection est une idée essentielle des conceptions philosophiques pythagoriciennes. Qu'on se rapporte à ce propos aux remarques qu'en fait Cumont. Nous rencontrons plusieurs fois cette pensée au temps des empereurs romains²⁹.

Un exemple frappant qui en illustre la continuité, en est donné par une stèle tombale de Roumanie (Fig. 7) que l'on date du 3^e siècle après J.-C.³⁰. Un homme est étendu sur une couche et il tient avec une femme assise à gauche, une couronne. Sur une petite table, devant lui, sont disposés les mets. Un peu plus haut, nous voyons accrochées trois toiles, et derrière chacune d'elles apparaît une tête. On ne peut ici qu'évoquer trois enfants ou membres de la famille qui ont précédé les parents dans la mort. Qu'il s'agisse en ce cas de l'idée de la vie éternelle, est prouvé par les deux *putti* qui soutiennent une guirlande de fruits où piquent des pains. Ces oiseaux sont un symbole de l'immortalité dont on fait très souvent usage et qui a été repris dans l'art sépulcral chrétien³¹. Un fait parallèle avec le relief de l'abside de l'hypogée non moins curieux est présenté par la coupole du Baptistère des Orthodoxes à Ravenne

²⁷ L'idée que les *kathodot* et *anodon* de Koré s'y rapportent – et par suite non pas la naissance d'Aphrodite – est accréditée par une remarque de Cumont, *Recherches*, 96. *Anodon* et *kathodot* furent assimilés à celles des âmes, pour lesquelles les mêmes termes étaient employés. Selon les néopythagoriciens cette vie terrestre est-elle l'Hades, où les hommes sont torturés par leurs passions et leurs besoins. Koré sera donc l'essence divine qui s'élève ici-bas et s'enferme dans le corps, mais qui, libérée de cette captivité, retourne vers les hauteurs resplendissantes de l'éther.

²⁸ Cumont, *Recherches*, 89 n. 1 et passim. Le Triton, à gauche en dessous d'Apollon, saute du cor. En un autre endroit, Cumont signale le rôle que les vents jouent au moment de la mort (126 ss.). Il remarque (137/8), que jusqu'en la plus récente antiquité, il existe des croyances en l'existence d'âmes profondes, restes du Chaos primitif s'étendant entre les cieux et la terre, où les morts doivent subir une longue purification par l'air, par l'eau et surtout par le feu. Aussi voit-il dans les Tritons de l'hypogée des symboles de ces vents (149).

²⁹ *Pagan in Rome*, catalogue Kunsthalle Köln, 1900, 135, D 59, pl. 90 (avec bibl.). Le catalogue parle de «drei Genien, deren Körper von Faltenstücken verhüllt sind». Trouvé dans le camp romain de Câșei, Cluj. Voir un exemple occidental, Bastet, *BReb*, 1966, 41.

(410-458). C'est ici une représentation du baptême du Christ (Fig. 8), se trouvant au centre du tableau³². À gauche devant un paysage rocheux se tient St. Jean-Baptiste, représenté en une attitude qui rappelle quelque peu celle d'Apollon. Or, tout à droite, on voit le Jourdain comme dieu-fleuve du type païen bien connu, portant barbe et cheveux longs (Fig. 9). Il soulève une toile qui a une signification bien spéciale. Ce n'est naturellement pas une serviette, mais ici aussi une «toile de naissance»³³. De même que dans l'hypogée, la naissance de l'âme prend place par suite de la mort, la résurrection prend en ce cas place grâce au baptême. Il est naturel de penser que la mosaïque de la coupole du Baptistère a été inspirée par des représentations païennes de composition et de contenu analogues³⁴. Une relation certaine avec l'abside de l'hypogée doit bien être acceptée (Fig. 10), même si nous ne pouvons plus très bien retrouver les stades intermédiaires³⁵.

Comme dans la décoration de l'abside c'est un personnage féminin qui a été choisi pour exprimer cette idée d'immortalité – Sappho, la dixième muse – il semble au premier abord licite de penser que l'hypogée a été aussi édifié pour une femme³⁶. Cette hypothèse se heurte toutefois à des objections. Sur l'un des trois panneaux du milieu de la



Fig. 7. Stèle funéraire de Câșei, Cluj, Roumanie.

nef centrale, il y a bien, il est vrai, aussi un personnage féminin – l'enlèvement d'une Leucippide par un des Dioscures (Fig. 11)³⁷ – mais sur celui du milieu, tableau entouré de quatre personnages représentant Attis (Fig. 13), nous voyons un jeune homme qui est enlevé dans les airs par un personnage ailé (Fig. 12)³⁸, sur lequel nous reviendrons. On a donc autant de raisons de croire que l'hypogée a été édifié pour un jeune homme. Nous pouvons penser à un *Zeus*, comme M. Boyancé déjà le suppose³⁹. Mais peut-être serait-il possible d'imaginer un homme et une femme, tous les deux très jeunes, pas ou tout juste mariés, ou bien frère et sœur. Avant d'approfondir cette idée, dirigeons nos regards avec une plus grande attention vers le jeune homme.

³² Bendinelli, *MAI*, 1917, tav. XXI, 2; Bastet, *De datum*, 26 ss.

³³ Bendinelli, *MAI*, 1917, tav. XXI, 1; Bastet, *De datum*, 24 ss.

³⁴ P. Boyancé, *Funus Aeternum*, *REI*, 54, 1952, 289: «... un monument à la mémoire d'un enfant ou d'un jeune homme (ou d'une jeune fille): Cf. la Sappho de l'abside, elle aussi, une *diopos* herbe».



Fig. 8. Conque du Baptistère des Orthodoxes, Ravenne.

Sa présence rend à peu près certaine l'hypothèse que l'hypogée a été en première instance aménagé comme lieu funéraire. On a en effet trouvé d'autres tombeaux – qui d'ailleurs ont été détruits ensuite – où la figuration centrale est celle d'un jeune garçon comparable. Dans les anciennes éditions de Bartoli et de Bellori, on trouve encore des décorations de plafonds provenant de tombeaux qui ont indéniablement été aménagés pour des hommes morts jeunes. Dans l'un de ces cas, est représenté un jeune homme avec des ailes qui, dans la main gauche, porte une torche maintenue renversée et dans la main droite, des capsules de pavot (Fig. 14)³⁰. L'ornementation qui en fait

partie montre, outre des guirlandes décoratives, une scène tirée de la guerre de Troie et l'un des travaux d'Hercule (le cheval de Troie et Cerbère); sujets d'une virilité caractéristique par conséquent, de ceux qu'on peut imaginer dans le tombeau d'un jeune homme qui se distingue par la *virtus*. Reste la question de savoir si le personnage ailé représente le jeune homme lui-même ou bien un Hypnos. Peut-être est-il une combinaison des deux. Dans un autre cas, il s'agit d'une décoration de plafond (?) qu'il n'est pas plus possible de reconstituer³¹. Le personnage central (Fig. 15) présente

³⁰ P. S. Bartoli – F. Bartoli – G. P. Bellori – M. C. de la Chausse, *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro De' Nasoni*, 1796, Appendix, tav. III. Cp. également la décoration du plafond d'un tombeau découvert en 1913 Via Flaminia; G. Bendinelli, «Tomba a camera con pitture, trovata a Grottarossa („Saxa Rubra“) sulla Via Flaminia», NSc. 1927, 304.

beaucoup d'analogie avec le précédent. Seulement, le médaillon est enfermé dans un carré. Au-dessus, le graveur a représenté un second jeune garçon ailé et couronné, mais ayant comme seul attribut un voile replié et pendant qu'il tient des deux mains derrière lui. Ce dernier n'est certainement pas un Hypnos, mais le mort lui-même, représenté dans son héroïque nudité. Dans ces deux cas, il est certainement permis d'y voir des allusions à l'immortalité de l'âme, quoique les flambeaux soient tenus renversés. (Le jeune homme de l'hypogée tient le sien dirigé vers le haut).

Nous avons ci-dessus émis la conjecture que l'hypogée aurait pu avoir été édifié pour deux jeunes gens qui se seraient aimés ici-bas. Au risque d'être accusé – ce qui serait compréhensible – de romancer de façon inacceptable, il faut appuyer cette hypothèse sur des fondements un peu plus solides. Comme point de départ, nous devons souligner le fait que dans tout l'hypogée on n'a représenté que deux personnages avec la *selfectio*, c.-à-d. Sappho et le jeune garçon du panneau central.

Si nous examinons maintenant les sujets des scènes mythologiques voisines (Fig. 1), nous remarquons que celles-ci montrent chacune un homme et une femme – les seuls et uniques personnages principaux. Ce sont³²: Paris et Hélène, Jason et Médée, Héraclès et Hésione, Oreste et Iphigénie. Dans les angles de la nef centrale, suivent encore: Antigone et Teirésias, Héraclès et Athènes, Dédale et Pasiphaé, puis un duel (dans le cas où il s'agissait ici de deux hommes, ce serait la seule exception; le groupe est toutefois sérieusement endommagé)³³. Ce sont, pour certains, des couples d'amoureux, mais pourtant pas en ce qui concerne Héraclès et Hésione, ou Dédale et Pasiphaé, par exemple. La relation la plus importante que nous puissions reconnaître entre ces diverses représentations est celle de la *concordia*, auprès de laquelle le caractère amoureux est en quelque sorte rendu secondaire. L'homme et la femme remplissent des fonctions de valeur équivalente. Dans le mariage ceci acquiert naturellement un accent évident. La scène avec la *dextrarum junctio* montre l'homme et la femme à côté l'un de l'autre, habillés à la romaine avec une coiffure datant des débuts de l'empire³⁴.

³² Bendinelli, *MIInc.* 1927, tav. XV. Voir, pour les interprétations, Basset, *De datum*, 96 n.

³³ Bendinelli, *MIInc.* 1927, 696.



Fig. 9. Le Jourdain comme dieu-fleuve (détail Fig. 8).

Même dans les détails ornementaux, on s'est efforcé de maintenir un partage égal des deux sexes: 8 Victoires + 8 Méduses + 4 orantes assises + 2 porteuses d'eau sont en parfait équilibre avec 8 têtes d'Hamon + 8 griffons et arimaspes (4 x 2) + 4 Attis + 2 Amorini. C'est seulement dans les scènes de palestra et dans les représentations "égyptisantes" que l'élément mâle domine. Ainsi, si l'on ne peut affirmer que le programme est établi dans tous ses aspects, il n'en reste pas moins vrai que les deux sexes sont à peu près également représentés. La *concordia* entre l'homme et la femme est donc très accentuée; il est presque impossible que les artistes qui furent les exécutants n'aient pas accompli une mission bien définie.

Les inscriptions des stèles funéraires pour couples chez les Grecs de l'époque classique viennent parfois à notre aide en spécifiant lequel des deux est mort le premier³⁵. Dans l'hypogée, on ne trouve

³⁴ Bendinelli, *MIInc.* 1927, XVII, 1. Voir, pour la signification des panneaux nommés ici également: Carcopino, *Revue*, 124 ss. *Ibid.*, 138: «Place l'un en face de l'autre, le panneau de Médée et Jason, celui de Paris et Hélène se renvoient les mêmes images, charmantes ou graves, d'amoureuses et d'unités».

³⁵ Voir, à propos de la question de savoir à qui les stèles étaient destinées, K. Friis Johansen, *The little grave-reliefs of the classical period*, 1951.

aucune donnée à ce sujet. Il est possible que le monument ait été construit par sa famille pour un fils décédé trop jeune, victime d'une *mors immatura*, ainsi que le veut M. Boyancé. On peut également penser que l'hypogée soit construit sur l'ordre d'un jeune ménage dont on continuera à ignorer qui est mort le premier. La scène de la *destratum iunctio* est une indication sérieuse dans ce sens³⁴. Les effigies funéraires de ces personnages devaient se trouver dans l'abside, là où M. Carcopino projette à tort une chaire³⁵. Dans ce cas, les statues devaient être fixées au mur par des tenons, ce qui pourrait expliquer la présence d'encoches en cet endroit³⁶. Ainsi, la Victoire à la couronne, entre les deux orantes, qui domine l'abside sur son socle, est aussi dotée d'une fonction³⁷. La couronne et la palme qu'elle tient, sont les symboles de ceux qui ont bien lutté dans la bataille de la vie, et qui, dans la mort, ont gagné le prix de l'immortalité, attribué à ceux que les arts et les sciences ont ennoblis³⁸. Comme ceux qui sont initiés aux mystères, ils sont, dans la mort, ressuscités à la vie véritable, éternelle³⁹. Marc-Aurèle dit en effet (IV, 5) : *ἡ Σάπφης τριστότος εἰς γένεσις, ἡ δὲ τῶν μυστήριος*⁴⁰. Ainsi que nous l'avons signalé plus haut, on a déjà

³⁴ Carcopino, *Basilique*, 121, opte pour une autre interprétation, c.-à-d. : Le mariage... était assimilé par les Grecs à une initiation. A tel point qu'ils se servaient des mots *ἡγάμος* - cœlibataire - et *ἡμῆμος* - profane - comme de synonymes exacts.

³⁵ Carcopino, *Basilique*, 26 ss.; voir à ce sujet ce qu'en dit déjà Bendinelli, *MAIn.*, 1927, 835.

³⁶ Bendinelli, *MAIn.*, 1927, 835, ne voit là qu'une seule statue : *Sorge in tal modo l'ipotesi della statua marmorea, eretta sul suo alto basamento, solidamente fondato nel terreno, per ragioni di stabilità e di sicurezza*. - Le fameux testament de Bile (CH. XIII, 1708 = Dessau, 8379), qui exprime les dernières volontés d'un Gaulois de Langres, décrit une *cella memoriae*, avec, comme élément essentiel, une exèdre dans laquelle se trouvent deux statues. Devant l'exèdre se trouvait - de même que probablement dans l'hypogée - un autel funéraire. Cp. aussi le tombeau disparu des Furius près de Tusculum : A. Altman, *Die italischen Rundbauten*, 1906, 18 fig. 3.

³⁷ Bendinelli, *MAIn.*, 1927, 833.

³⁸ Merckelbach, *Roman and Mysticism*, 118, rappelle le mot grec pour "palme", *ῥοδίς*, identifié avec l'Phœnix, symbole de l'immortalité par excellence.

³⁹ Que dans l'hypogée les concepts "mystères" jouent également un rôle, pourrait se déduire du fait que la Sappho de l'abside est nu-pieds, ce qui a lieu de nous étonner au premier abord, étant donné sa belle robe. Cp. Doris Levi, *Reitzen*, 1947, 28 n. 26; "Very often it is specifically stated that the *mythos* must be barefoot, for a direct contact with the ethereal divinites" (voir aussi Th. Hopfner, *Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber* I, 1921, 719, § 858).

⁴⁰ Voir Cumont, *Recherches*, 89.

fait remarquer qu'il n'est pas correct d'interpréter le fond idéologique de l'hypogée dans un sens exclusivement pythagoricien. Attis prend une place importante dans les motifs de la décoration et ce dieu n'est nommé en aucun endroit de la littérature pythagoricienne⁴¹. Et justement, c'est dans l'hypogée un personnage si central que ce fait seul incite déjà à la prudence. Peut-être la décoration est-elle à peine orientée - et cela intentionnellement - en une direction unique parce que les membres de la famille ou les affranchis de ceux pour qui l'édifice avait été construit devaient, eux aussi, y faire déposer leurs cendres ultérieurement. Cet usage est une façon de faire assez habituelle⁴². Aussi n'a-t-on pas détaillé un programme précis, mais s'est-on contenté de s'en tenir aux idées générales d'immortalité⁴³. Le caractère de la décoration s'accorde bien avec l'époque à laquelle il a été construit. Il est d'ailleurs également difficile par la suite de distinguer les symboles dionysiaques des orphéo-pythagoriciens et d'autres encore : également difficile aux environs de l'an 300, de déterminer si certaines représentations doivent déjà être interprétées comme chrétiennes ou si elles sont encore païennes.

III. Il faut maintenant revenir sur la représentation centrale. Celle-ci a presque toujours - et à juste titre - été considérée comme la scène de Ganymède enlevé au ciel. L'identification de gens décédés prématurément avec Ganymède s'observe souvent⁴⁴. Que le mort trouve dans l'au-delà une vie de béatitude, est confirmé par le symbole de

⁴¹ Carcopino, *Basilique*, 127 n. 3. En dépit de quoi, *ibid.*, 116, il explique la résurrection d'Attis dans le sens pythagoricien, signalant Sallustius, *De divi et aurore*, 4 : où il est question de la voie lactée, ce que Carcopino relie avec le passage de Cicéron, *Somnium Scipionis*, dans lequel Scipion l'Africain descend de la voie lactée. Ceci est certainement juste, cp. R. P. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, II, 1949, 443 ; cet auteur pense à Héraclite du Pont, mais remarque cependant, *ibid.*, 458 que le *Somnium Scipionis* n'est qu'une mosaïque de lieux communs". Il est donc plus prudent de considérer également les décorations de l'hypogée comme une "mosaïque de lieux communs". Le caractère en est généralement éleusique. Cp. ce qui suit p. 172, sur le dialogue pseudo-platonique d'*Aschios* et sur le *Tableau de Cébès*.

⁴² Voir à ce propos le columbarium de Pomponius Hylas, où, pour la même raison, on a ajouté plus tard deux coléoles : T. Ashby, "The columbarium of Pomponius Hylas", *PSA*, 5, 1910, 463 ss.

⁴³ Andrae, *Grabhuhn*, 129, observe justement que "ein logisch aufgebautes ikonographisches Programm durchwegs nicht die Regel ist in der römischen Grabkunst".

⁴⁴ Cumont, *Recherches*, 97 ss.; A. D. Nock, *Gnomon* 1953, 563 ss.



Fig. 10. Le Triton de l'hypogée (détail Fig. 4).

la torche soulevée en l'air et le motif de la *velificatio*. Il n'est toutefois pas habituel de le voir enlevé par Attis. Dans les représentations de Ganymède cette fonction est généralement remplie par l'aigle de Jupiter ou par Jupiter lui-même. Et pourtant on ne peut pas douter qu'on a ici affaire à un Attis. Tout d'abord le panneau est encadré de quatre côtés par un "Attis funéraire". En outre l'habillement est une indication dans le même sens : le personnage ailé porte des anaxyrides et une courte tunique. S'il porte aussi le bonnet phrygien n'est plus possible à constater car le revêtement de stuc est endommagé à cet endroit.

M. Vermaseren a dernièrement consacré une étude iconographique à Attis où il est également question de la typologie d'*Attis trinus* et *hilaris*⁴⁵. Le type

⁴⁵ M. J. Vermaseren, *The legend of Attis in Greek and Roman art*, 1966.

de l'*Attis dansant* y est amplement traité⁴⁶. C'est à juste titre qu'il prend position contre M. Lambrechts qui prétend qu'aucune représentation d'Attis ne montre jamais des traits d'allégresse⁴⁷. Au contraire : on connaît un nombre qui est loin d'être négligeable d'Attis dansant⁴⁸, et parfois on le représente en même temps avec des ailes (Fig. 16)⁴⁹. C'est pourquoi il n'y a aucune raison de ne pas voir dans le personnage ailé du panneau central, un *Attis hilaris* dansant. Les quatre petits personnages qui l'entourent représentent au contraire distinctement l'*Attis trinus*. L'ensemble est une image des fêtes du culte d'Attis : le 24 mars on

⁴⁶ *Ibid.*, 39 ss.

⁴⁷ *Ibid.*, 41 ; P. Lambrechts, "De lemnologische methode in de goddienstwetenschap", *Meded. Vlaamse Acad. der Waensch.*, *Klanc der Latere* 16, no. 6, 1964, 16 ss.

⁴⁸ Vermaseren, *Attis*, 47 ss., pls. XXVI-XXXVI.

⁴⁹ *Ibid.*, pl. XXVI, 24 ; XXVIII, 1 et 4 ; XXIX, 4 ; XXXI, 1 et 2.

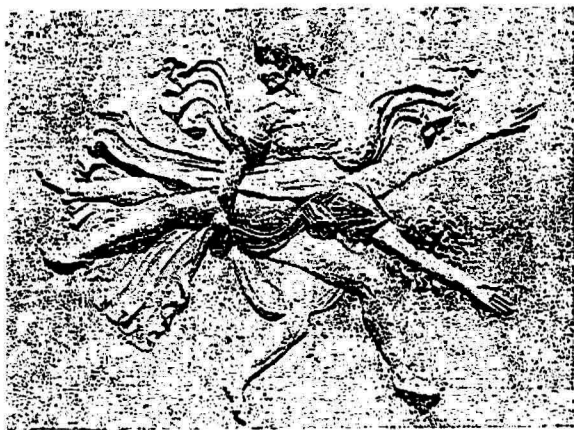


Fig. 11. Le rapt de la Leucippide (comp. Fig. 1).

célèbre le deuil, le 25 mars c'est la fête de la joie dont la résurrection d'Attis est le centre⁷². L'Attis ailé reviendra quelquefois dans la symbolique des sarcophages des siècles suivants⁷³. M. Vermaseren signale un texte de Damascius où il est question d'une personne originaire d'Hiérapolis qui rêvait qu'il est lui-même Attis⁷⁴. La mère des dieux fit alors célébrer la fête des *Hilaria*, qui se rapporte à l'ἐξ Ἄδου παρρησία. Ensuite Attis renaît et est ressuscité. Il est vrai que c'est un texte de date postérieure et aussi M. Lambrechts pense-t-il que ces *Hilaria* seraient une addition postérieure aux fêtes qui à l'origine devaient se terminer par la mort d'Attis. Nous avons déjà signalé ailleurs qu'à notre avis les arguments dont il use pour prouver ceci ne sont pas définitivement convaincants et même qu'on doit joindre à ceux-ci des arguments qui étayeraient justement le contraire⁷⁵. Or, ainsi que nous l'avons vu, M. Vermaseren a rassemblé une imposante série d'objets qui datent encore en partie de la période hellénistique et

qui montrent tous le type de l'Attis dansant en un certain nombre de variations. En outre, il rappelle le relief bien connu de Venise qui représente Attis comme dieu adulte et non comme jeune berger (Fig. 17). Celui-ci date encore du 2^e siècle avant J.-C.⁷⁶. Se détachant sur ce fond, le personnage ailé de l'hypogée peut difficilement être pris pour un autre que pour un Attis dansant, qui enlève au ciel un jeune garçon mort prématurément, représenté sous la forme de Ganymède⁷⁷. Ils étaient tous les deux bergers. Tous les deux immortels. Ils étaient même si proches que M. Hanfmann a pu dire⁷⁸: «the obvious ancestor of Attis as Winter is the Phrygian boy pouring rain from a jug, who stands in calendars for the months of January or February: he is really Ganymede, the wine pourer of gods, transplanted into the starry firmament as the sign of Aquarius». Ce qui n'empêche que M. Lambrechts exprime dans sa dernière publication relative aux *Hilaria*, qu'à son avis, le personnage

⁷² Vermaseren, *Attis*, pl. XII, 1.

⁷³ *Ibid.*, 54, où on souscrit à la même conception.

⁷⁴ G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagi in Dumbarton Oaks*, 1951, 140; Vermaseren, *Attis*, 54 n. 6. Voir aussi Cumont, *Recherches*, 98. Au sujet de Ganymède, voir Ph. Bruneau, «Ganymède et l'aigle», *BCH*, 86, 1962, 193 ss., et surtout K. Schauenburg, «Ganymed in der unteritalischen Vasenmalerei», *Opus Nobilitate, Festschrift Ulf Jantzen*, 1969, 131 ss.

⁷⁵ Une autre interprétation de P. Lambrechts, «Attis en het feest der Hilaria», *Meded. Kon. Ned. Acad. v. Wetensch.*, 1962, 10 ss.

⁷⁶ Vermaseren, *Attis*, pl. XXIV.

⁷⁷ *Ibid.*, 45.

⁷⁸ F. L. Bastet, *Bulh.* XXII, 1901, 101 ss., à propos de son ouvrage *Attis, van herderknaap tot god*, 1902.



Fig. 12. „L'enlèvement de Ganymède" (comp. Fig. 1).

ailé de l'hypogée n'a presque certainement jamais représenté Attis⁷⁹. S'il en était vraiment ainsi, il serait sorti d'embarras: rien qu'en maintenant cette dénégation, il pourrait éliminer un des arguments majeurs allant à l'encontre de la conception suivant laquelle la fête des *Hilaria* serait non seulement une adjonction de date postérieure à la suite des fêtes d'Attis, mais ne serait pas attachée, à l'origine, à des espérances personnelles concernant l'avenir. A cet égard, M. Obbink est plus prudent: il est incliné à reconnaître à ce panneau central une signification eschatologique⁸⁰.

M. Lambrechts ne veut pas reconnaître Attis en ce personnage car celui-ci ne porte aucun des attributs de celui-là: syrinx et pedum. Une torche, c'est vrai, mais qui selon lui, ne s'observe jamais chez Attis. Mis à part le fait que pourtant Attis porte parfois le flambeau⁸¹, l'absence des attributs qui sont loin d'être toujours présents⁸², ne doit pas prendre trop d'importance. Les quatre personnages funéraires d'Attis qui entourent le panneau mettent bien l'accent sur ce dont il s'agit et ils sont bien pourvus des attributs en question.

⁷⁹ Lambrechts, *Hilaria*, 11.

⁸⁰ Obbink, *Cybele*, 30.

⁸¹ Vermaseren, *Attis*, pl. XV, 1.

⁸² *Ibid.*, pl. XXXII, 1, où malgré cela, il s'agit sans erreur possible d'effigies d'Attis.



Fig. 13. Attis (comp. Fig. 1).

Il est sans aucun doute exact, qu'on ne connaît pas d'autres monuments où Attis joue le rôle de „ravisser". Mais l'ensemble de l'hypogée est un cas unique en cette première période de l'empire et cet argument *et silentio* peut donc difficilement être avancé comme contre-argument.

Déjà à l'époque hellénistique Attis prend une certaine importance en tant que dieu, ainsi que le prouvent un relief et des inscriptions du Pirée⁸³. Admettons que le rôle qu'il a joué à Rome à l'origine n'a pu être très important, mais les dimensions colossales qu'on lui a données sur le relief de Venise montrent par contre (Fig. 17), qu'il joue là vis-à-vis des gens également présents, très nettement le rôle d'un dieu, celui d'un personnage de rang égal à celui de Cybèle, à gauche⁸⁴. La découverte de petites effigies d'Attis dans le Temple de la Magna Mater sur le Mont Palatin ne peut pas être jugée si négativement que le fait M. Lambrechts⁸⁵.

M. Lambrechts a déjà plusieurs fois remarqué que selon lui les *Hilaria* du 25 mars auraient été ajoutées

⁸³ M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, II, 1901, 641-642, pl. 10, 1. Lambrechts, *Hilaria*, 4 n. 1, parle d'un „irriterend relief".

⁸⁴ Bruno Forlani Lanari, *Il museo archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, 1941, 62; J. Boardman, J. Dörig, W. Fuchs, M. Hirmer, *Die griechische Kunst*, 1966, fig. 170.

⁸⁵ Lambrechts, *Hilaria*, 1 n. 1, avec la bibliographie.

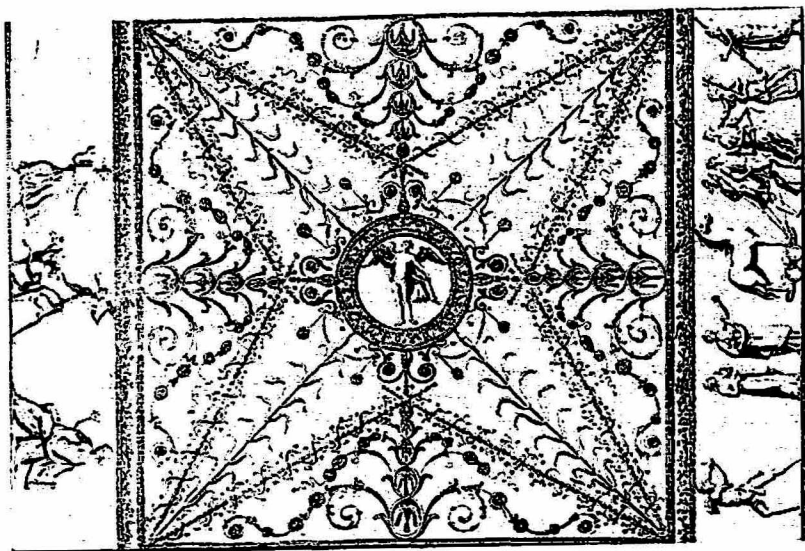


Fig. 14. Plafond d'un tombeau disparu, Rome.

lort tard, au 3^e ou au 4^e siècle, aux fêtes d'Attis²⁰. Les données littéraires ne sont pas très claires à cet égard. C'est pourquoi on doit d'autant plus insister sur l'importance de la scène centrale de l'hypogée. De la présence d'un *Attis hilaris* en cet endroit découle que la célébration des *Hilaria* sous les premiers empereurs est un fait admissible. Il ne faut pas oublier que la fête tombait à l'équinoxe de printemps; la renaissance de la nature après le sommeil mortel de l'hiver lui donne tout son sens et il va de soi que cette symbolique de la résurrection pût prendre une signification personnelle pour ceux qui, quelles que fussent leurs raisons, voulaient s'identifier avec Attis. C'est cela que le panneau central peint. Ce n'est pas le défunt qui a été enlevé par la mort que nous voyons là, mais un ressuscité à qui la mort a donné l'unique et véritable vie²¹. C'est de façon extraordinaire par conséquent que ce relief en stuc corrobore les théories qui étaient admises longtemps avant qu'il ne fût découvert. Mettre en doute leur véracité, c'est violenter les données littéraires²².

²⁰ Lambrechts, *Hilaria*, 13 ss., avec des renvois.

Après cette question, il faut en traiter une autre, celle de l'origine des ateliers qui ont construit et décoré l'hypogée. Des motifs capitaux comme le Dioscure qui enlève une Leucippide, Sappho qui se précipite du haut du rocher et Attis qui emporte un jeune garçon au ciel, s'accompagnent d'un grand nombre d'autres motifs qu'on doit inter-

²¹ Voir Bastet, *BdE*, XXII, 1964, 201 ss., et surtout Boyancé, *RIA*, 1957, 127-128. - Obbink, *Cybele*, 31, cite une inscription tombale (probablement fin du 1^{er} siècle) d'où il ressort que le Phrygien défunt, du nom d'Hector, ne relâit pas d'espérances personnelles pour l'avenir aux *Hilaria*. La représentation de l'hypogée pourrait cependant être un cas d'exception devant d'une époque plus ancienne (Obbink, *Cybele*, 36 n. 494).

²² Il ne faut pas perdre de vue que le panneau central ne doit pas être considéré indépendamment du panneau qui montre le rapt d'une Leucippide par un Dioscure. La signification de cette dernière scène est traitée de façon détaillée par Cumont, *Recherches*, 64 ss. Le rôle de ces Dioscures comme Psychopompes, «*âmes sauveurs*», est identique à celui d'Attis. Le motif des Dioscures a cependant été utilisé bien plus souvent. Son caractère essentiellement funéraire - il apparaît souvent par la suite sur des sarcophages, mais au 1^{er} siècle après J.-C. aussi dans les décorations de voûte tombales, voir Ronczewski, *Gedächtnis*, 1901, pl. XIV - est un argument important en faveur de l'hypothèse que l'hypogée serait un tombeau.

prêter comme orphéo-pythagoriciens ou bien qui sont de caractère dionysiaque.

Aussi est-on à priori enclin à penser à l'Italie méridionale pour ce qui est de l'origine. L'art du relief en stuc n'est toutefois pas originaire de cette région. On pourrait donc avec autant de raison penser à Alexandrie, d'autant plus qu'entre cette ville et Tarente, à l'époque hellénistique, on observe des échanges culturels manifestes et constants. Il est peu probable que les ateliers soient venus de l'Orient. Dans cette décoration sobre, on ne trouve aucun détail qui pourrait suggérer des relations avec Pergame, par exemple, comme c'était le cas pour les motifs de feuillage de l'Ara Pacis. Par ailleurs, des motifs décoratifs classiques comme les combinaisons de palmettes ne sont pas forcément liés à Athènes. Ils ont été trop souvent appliqués à l'époque des premiers empereurs pour pouvoir être qualifiés de purement attiques.

S'il nous était possible de déterminer l'origine de ces ateliers, cela serait une donnée essentielle permettant de nous former une idée de certains modèles de l'art décoratif, sous les premiers empereurs. Que les artistes aient été des Grecs qui travaillaient suivant une tradition ancienne et exerçaient leur artisanat avec une formation solide, n'a guère besoin d'être démontré. Il n'est certes pas question de penser à des artisans romains. Toutefois, on peut se demander si on a quelque raison de vouloir distinguer nettement le grec du romain à l'époque des premiers empereurs. Rome n'a-t-elle pas en effet emprunté quantité d'éléments étrangers qu'elle a faits siens en un seul *mixtum compositum* qu'on définira le mieux par le terme de «stadtrömisch»?

Ce fut en effet la marche des événements à partir du 2^e siècle avant J.-C. Ce qui n'empêche que l'hypogée est un phénomène absolument nouveau au point de vue architectonique, tandis que peu de reliefs en stuc ont été trouvés si tôt dans la capitale qui puissent se mesurer avec ces décorations. Nous devons donc continuer à nous demander d'où sont venues ces innovations et s'il en existe ailleurs des antécédents.

IV. Dans le passé on a déjà consacré beaucoup d'attention à la forme architecturale de l'hypogée. Ainsi, on a plus d'une fois signalé des ressemblances avec la «salle dite hypostyle» de Délos, que l'on nomme même avant-courrière²³. Tous les autres



Fig. 15. Décoration d'un tombeau disparu, Rome.

parallèles relativement à la forme de triple nef sont toutefois de plus récente date que l'hypogée. Point n'est besoin de nous appesantir sur l'évolution des formes de ce type²⁴. Le fait qu'il s'agit ici d'un édifice souterrain fait de l'hypogée un cas d'autant plus exceptionnel. Nous connaissons beaucoup d'hypogées, mais ils sont tous de plus petites dimensions.

Les analyses déjà citées d'A. Adriani et de F. Tiné Bertocchi nous permettent d'acquiescer une meilleure idée de l'architecture funéraire monumentale

²³ W. B. Dinsmore, *The architecture of ancient Greece*, 1950², 294 ss.

²⁴ G. Picard, «La basilique funéraire de Julius Pius à Mactar», *CPH*, 1945, 185 ss., décrit une construction basilicale à trois nefs, avec portique, découverte en 1944 à Mactaris en Tunisie. Il s'y trouvait deux autels funéraires, pour un père et sa fille. Dans l'abside se trouvaient les statues des bénéficiaires du culte. Cette basilique fut plus tard utilisée comme église. Il semble qu'on en ait trouvé ici un parallèle frappant pour notre hypogée. Des fouilles récentes modifieront cependant l'aspect. Des publications ultérieures de Picard, «Le mysticisme africain», *CPH*, 1946, 443 ss., et «Fouilles récentes en Tunisie», *La Nouvelle Cho*, 1949-1950, 175 ss., montreront que l'édifice remonte à une construction du temps de Diocétien, et ne parvient qu'au 3^e siècle à la configuration esquissée plus haut.



Fig. 16. Attis dansant, Paris (Bibl. Nat.).

d'Alexandrie et de l'Italie méridionale à l'époque hellénistique. Il faut aussi citer de nouvelles découvertes faites en Macédonie, quoiqu'il faille en même temps ajouter que, si intéressantes qu'elles soient en elles-mêmes, elles ne présentent pas de liens structurels nets avec l'hypogée de Rome⁹¹. Ceci vaut également pour les tombeaux de la Russie méridionale qui sont connus depuis longtemps⁹². Des voûtes en berceau comme celles de l'hypogée, se trouvent dès le 3^e siècle av. J.-C. tant en Russie méridionale qu'en Macédonie. Il n'y a donc pas lieu d'être surpris de leur présence en Italie méridionale et à Alexandrie et cela ne nous livre pas de données nouvelles⁹³. Il faut partir du plan.

On entrait dans l'hypogée par un atrium à peu près carré après avoir suivi un couloir fléchissant à angle droit. Ce dernier était construit suivant une pente légère et devait continuer par des

marches - mais là on n'a pas de certitude car on n'a pu poursuivre les fouilles jusque là - et celles-ci devaient réduire la différence de niveau assez considérable avec le sol. La construction du bâtiment principal est strictement axiale dans son plan, quoiqu'elle présente quelques négligences qui n'ont d'ailleurs pas d'importance ici⁹⁴.

À Alexandrie, il n'a pas été trouvé de constructions identiques. M. Adriani décrit cependant quelques tombeaux, qui présentent un principe comparable, même si on ne retrouve nulle part l'idée si sensationnelle des trois nefs. Par exemple la chambre funéraire N. 75, l'un des deux «ipogei della ex villa reale di Montazah», à quelques kilomètres à l'est d'Alexandrie⁹⁵. Cet hypogée a disparu, mais il en existe une description par Breccia. On accède par un escalier, sous le sol, à une assez grande salle rectangulaire (5,25 x 3,50 m), où se trouve, à l'arrière, à un niveau un peu plus élevé, une abside d'où partent six loculi, construits en éventail. En outre, il y a à gauche de l'entrée une petite pièce carrée. L'hypogée était pourvu de lits pour les morts. M. Adriani le compare à plusieurs hypogées de Pharos, dont aucun toutefois ne présente une telle clôture absidiale.

Parmi les tombeaux qu'il décrit, beaucoup sont bâtis suivant un plan axial, combiné avec des gradins. Mais dans l'ensemble, ils sont pourtant construits tout autrement que l'hypogée de Rome. Il y a généralement de nombreuses pièces latérales qui offrent une grande variation dans leurs dispositions respectives. On est naturellement plus enclin à remarquer les ressemblances avec le tombeau romain pour en conclure assez rapidement que les différences l'emportent, et par suite, sont décisives. Ce serait forcer les données que de décider qu'il y a eu manifestement relations et emprunts. Le mode de décoration surtout présente à peine de ressemblances. Un grand nombre de ces tombeaux sont d'ailleurs pourvus d'un autel, placé quelque part dans le local, sans être fixé au sol.

Si l'on s'en tient au plan, on est facilement dérouter

⁹¹ Ces anomalies sont expliquées parfois comme ayant été appliquées à dessein pour suggérer l'idée de grotte. Il ne peut toutefois pas en être question. La décoration des nefs latérales est aussi manifestement négligée. Le fait que certains piliers sont quelque peu inclinés s'explique par des raisons purement techniques (le coulage du béton avec insouciance de soin). L'un des panneaux de la nef principale a été encadré par erreur de façon différente (Bendinelli, *MAIn.* 1927, pl. XXII, 2; comp. XXII, 1), ce qu'on a négligé de corriger.

⁹² Adriani, *Papetotio*, 1966, I, 121; II, tav. 42, fig. 160.



Fig. 17. Attis et Cybele, relief en marbre, Venise (Mus. Arch.).

par des constructions qui sont analogues au premier abord, comme c'est le cas par exemple de N. 86, un hypogée de la nécropole de Mustapha Pascià qui après examen plus approfondi, montre, à l'intérieur, quelques différences de niveau⁹⁶. La partie centrale consiste en une cour, particularité que cet hypogée partage avec un certain nombre d'autres tombeaux alexandrins. En outre, il n'est nulle part question ici de tombeaux crématoires. Les lits de repos et les loculi pour les morts déterminent presque toujours fortement la forme du bâtiment, où du reste la décoration architectonique joue un rôle important. Les autres motifs décoratifs de ces hypogées se distinguent tout autant par un genre qui leur est propre. Lorsqu'une tête de Méduse est représentée, celle-ci est d'un type différent de celui que nous rencontrons dans l'hypogée de la Porte Majeure⁹⁷.

Pour ce qui est des tombeaux de l'Italie méridionale, ceux-ci sont en général d'une nature beaucoup plus simple que ceux que nous connaissons à Alexandrie et environs. Fernanda Tiné Bertocchi a examiné 9 tombeaux à Canosa, 2 à Ruvo, 4 à Gnathia et 39 à Tarente. Une vingtaine encore en d'autres lieux, c.-à-d. à San Basilio, Ginosa, Salento, Manduria, Oria, Lecce et Rudiae. Dans cette série, le tombeau de Lecce occupe une place toute

particulière à cause de ses reliefs figurant des scènes de bataille⁹⁸. Dans la plupart de ces tombeaux, il n'est malheureusement presque rien resté de la décoration.

Fernanda Tiné a pu distinguer, dans ce groupe de 74 tombeaux en tout, deux types principaux: un type-Canosa, caractérisé par un plus grand nombre de chambres, un dromos central et un atrium principal, et un type-Tarente qui n'a qu'une seule pièce, qu'on atteint par un petit escalier d'accès⁹⁹. Caractéristiques pour Tarente sont ses lits taillés dans la masse comme on en trouve également à Alexandrie. À Canosa on ne peut en désigner qu'un seul exemple. Ce qui reste encore ici et là de la décoration, si peu que ce soit, est encore plus intéressant que les formes architecturales, rarement surprenantes. Celles-ci rappellent souvent l'architecture funéraire étrusque. On ne rencontre pas de tombeaux aux dimensions vraiment imposantes, tandis que les clôtures absidiales y manquent également. Parfois, comme au tombeau 9 de Canosa, on trouve une antichambre¹⁰⁰.

Dans ses conclusions, Fernanda Tiné constate que le groupe de Tarente occupe une place exceptionnelle dans l'ensemble¹⁰¹. Du point de vue

⁹⁶ Tina Bertocchi, *Pittura funeraria*, 127 nr. 64.

⁹⁷ *Ibid.*, 137.

⁹⁸ *Ibid.*, 17 nr. 9.

⁹⁹ *Ibid.*, 143.

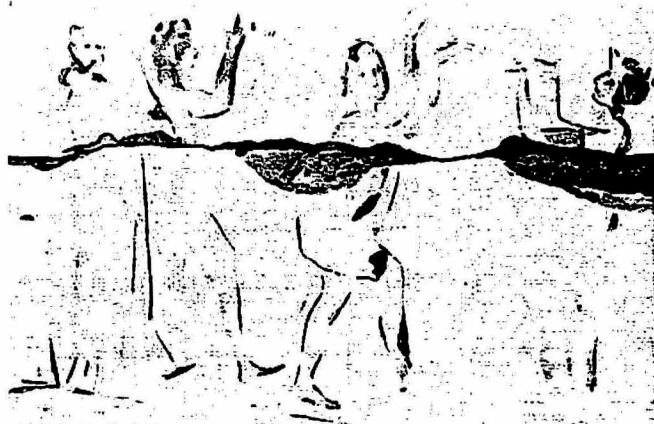


Fig. 18. Décoration du tombeau no. 16 à Tarente (d'après aquarelle).

culturel, Tarente se rattache d'abord surtout à la Grèce, ensuite à l'Épire, puis à l'Égypte des Ptolémées, pour être soumise enfin à l'influence de Rome. Les relations avec Alexandrie, qui importe entre autres de la céramique de Tarente, sont, au commencement de la période hellénistique, fortement développées. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner, si nous constatons l'influence de l'Égypte dans l'architecture funéraire, ce qui rend difficile le problème de déterminer à quels motifs il faut donner la priorité: aux alexandrins ou à ceux de Tarente, car on doit constamment tenir compte d'emprunts réciproques.

Ceci vaut aussi pour un certain nombre d'éléments décoratifs. On peut cependant en désigner quelques-uns qui présentent une parenté évidente avec des motifs de l'hypogée de Rome et dont l'origine, selon toute vraisemblance, se ramène à l'Italie méridionale. Si donc les formes architecturales ne fournissent pas davantage d'indications, les peintures ou ornements plastiques le font pour une part un peu plus grande. Nous allons donner quelques exemples à titre d'illustration.

Dans le tombeau 16 de Tarente, datant probablement du 2^e siècle avant J.-C. et où quelques transformations ont encore été apportées au 1^{er} siècle, il y a eu sur la paroi de droite, une paire de scènes de danse (Fig. 18), qui malheureusement

ont disparu mais dont on a fait des aquarelles¹⁰⁶. Le motif rappelle fortement une scène de la nef principale de l'hypogée de Rome, qui se répète avec des variantes dans le columbarium Doria Pamphili¹⁰⁷. Moins connus sont les ornements en stuc d'un tombeau de Cumes qui, découvert en 1809 par un paysan, fut étudié par Goethe qui l'interpréta comme étant la tombe d'une danseuse (Fig. 19). On ne les connaît que par les dessins qui seuls en sont restés¹⁰⁸. Ils se raccordent aux précédents. Nous pouvons conclure de ces derniers exemples que de telles scènes de danse étaient évidemment populaires dans l'art funéraire de l'Italie méridionale et qu'ils ont donc sans aucun doute rempli une fonction spéciale. Il nous faut toutefois ajouter ici que le relief d'Ariccia qui y est apparenté est probablement alexandrin d'origine¹⁰⁹.

À Tarente aussi, se trouvent fréquemment des guirlandes auxquelles sont parfois accrochés de petits objets, comme un tympanon, une syrinx, des couronnes et de petites tables votives peintes.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 66, fig. 40 et 41.
¹⁰⁷ Bendinelli, *MAI*, 1927, 653, fig. 10; Bastedo, *Bildersch.*, 1960, 20-21, fig. 20 et 21.
¹⁰⁸ L. Franz, "Goethe und ein antikes Relief aus Cumae", *Opf.*, XXXVIII, 1950, 42 ss.
¹⁰⁹ R. Paribeni, "Ariccia: rilievi con scene egizie", *NSc.*, 1919, 106 ss.

On remarque ces dernières dans la tombe 19 qu'il faut dater de l'an 150 avant J.-C. environ. Sur des murs blancs sont accrochés, entre des masques, des festons auxquels pendillent des "pinakes", des couronnes de fleurs, un carquois et des instruments de musique¹⁰⁸. La façon dont ces objets sont disposés rappelle fortement ce qu'on voit dans l'hypogée de Rome, tant dans le vestibule que dans les nefs latérales. Nous trouvons quelque chose d'analogue quoique moins caractéristique dans le tombeau 22 (fin du 1^{er} siècle av. J.-C.) et le tombeau 25 (fin du 2^e siècle av. J.-C.)¹⁰⁷. Dans ces derniers, toutefois, il n'y a que des couronnes.

La tombe 26 (environ 200 ans av. J.-C.) montre une paire de motifs (Fig. 20) qui se trouvent aussi dans l'hypogée de Rome (Fig. 21); ce sont une coupe agonistique avec une palme et un flambeau¹⁰⁸. Le premier est un motif emprunté à la palestra, qu'on remarque également sur une mosaïque de la fin de l'époque hellénistique de Délos (Fig. 22)¹⁰⁹ et qu'on observe en outre sur une hydrie de Hadra¹¹⁰. Dans ce dernier cas, il est également combiné avec un flambeau. Le rapport avec la course au flambeau populaire a déjà été évoqué¹¹¹.

L'interprétation de M. Carcopino relativement à ces coupes agonistiques repose sur la fantaisie. Ainsi que nous l'avons dit, il y voit des images d'instruments cultuels. La palme servirait à des aspersions¹¹². En réalité il s'agit ici de symboles de la pensée que la vie est un combat que gagne l'honnête homme. Celui-ci obtiendra sa récompense dans l'au-delà. Nous retrouvons la même idée dans l'*Isiokhos* pseudo-platonicien datant de la même époque (l'homme est un athlète)¹¹³ et aussi à plusieurs reprises chez Plutarque¹¹⁴. C'est une métaphore assez usuelle.

¹⁰⁸ Tine Bertinucci, *Puttini Funerari*, 71 ss., figs. 48-57.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 81 ss., figs. 61-63; 88 ss., figs. 68-70.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 91, fig. 71; Bendinelli, *MAI*, 1927, 770, tav. XXXII, 1; 743, fig. 30. F. Diehl, *Die Hydrie*, 1964, 48, parle d'hydries: "Der Künstler missverstand griechische Vorbilder, da ihm die tägliche Anschauung solcher Gefässe fehlte".

¹⁰⁹ B. R. Brown, *Pottery Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style*, 1957, pl. XXXVII, 2; voir aussi *Ibid.*, pl. XIII, 3.

¹¹⁰ C. W. Linsingh Scheurleer, *Griechische Keramik*, 1936, pl. XLVII, fig. 135 (Amsterdam, coll. Six. Non traité par Lucia Guerrini, *Vasi di Hadra*, *Studi Miscellanei* 3, 1964); Brown, *Pottery Paintings*, pl. XXXVII, 1.

¹¹¹ G. van Hoorn, "De Fakkelloop", *Meded. Ned. Inst. Ind. Rome*, IV, 1924, 1 ss.

¹¹² Carcopino, *Basilique*, 87 ss. Voir les critiques de C. Gualleau sur ce sujet, *Mélanges*, 1967, 77 ss.



Fig. 19. Décoration d'un tombeau de Cumes (d'après dessin).

Quoiqu'il en soit, en tentant de rapporter de préférence tout cela à l'Italie méridionale¹¹⁵, il ne faut pourtant pas ignorer le fait que les motifs précités se trouvent également pour une bonne part dans le delta du Nil, de sorte qu'on ne peut obtenir de certitude absolue sur leur lieu d'origine. Nous devons donc nous demander s'il

¹¹² Pseudo-Platon, *Isiokhos*, 365a. Carcopino, *Basilique*, 293: "on donnait aux morts des couronnes parce qu'on les considérait comme les vainqueurs de la bataille de la vie". Comp. les représentations du tombeau d'Octavia Paulina, voir G. Bendinelli, "Via Trionfale", *NSc.*, 1921, 438-439. (Ce tombeau fut édifié pour la petite fille dont le sarcophage se trouvait dans la niche centrale. On y a mis plus tard d'autres membres de la famille et en dernier lieu, le père. C'est est donc aussi un cas de *anagnorisis*, récompensée par un tombeau spécial). Comp. aussi *Car.*, 9: 24-25.

¹¹³ Plutarque, *De sera numini vindicta*, 561, id., *De genio Socratis*, 24. Voir aussi Camou, *Recherches*, 473 ss.

¹¹⁴ De Vogel, *Pythagoras*, 49: "what cannot be proved is the continued existence of a formal Pythagorean School, like the one which flourished for generations in Croton. But there are indications that the Orphic-Pythagorean ideas about the immortality of the soul and its transmigration lived on, together with certain ethical principles which are more or less connected with these ideas".

Fig. 20. Décoration du tombeau no. 26 à l'arcue (d'après Agnartelle).

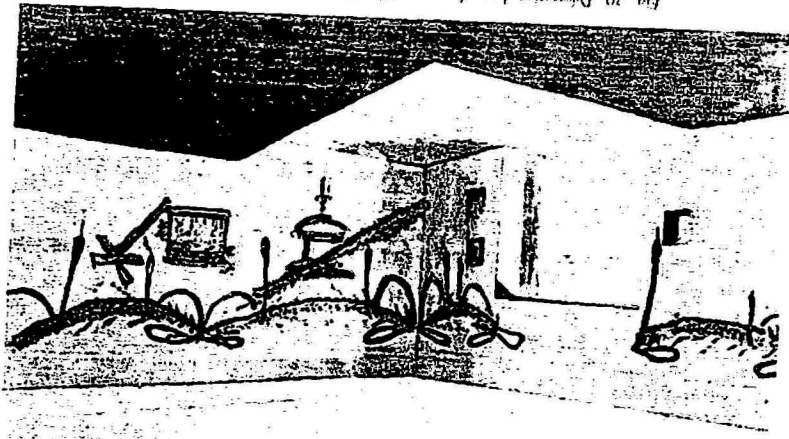


Fig. 20. Décoration du tombeau no. 26 à l'arcue (d'après Agnartelle).

Fig. 11. Case agnomique: hypogée (est gauche).

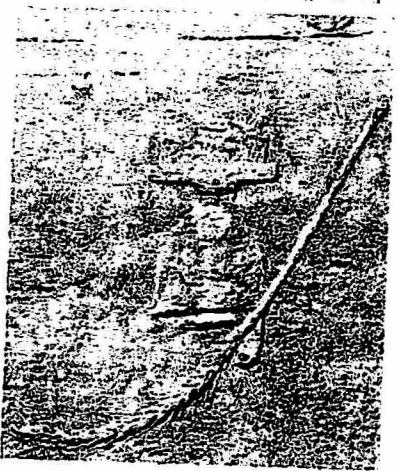


Fig. 11. Case agnomique: hypogée (est gauche).



Fig. 22. Vase agnostiques: Maison du Tridém, Delos.



Fig. 23. Tête de Méduse: hypogée (comp. Fig. 1).

Lullies¹²⁷ - tire la conclusion que ça ne peut reposer sur une préférence due au hasard¹²⁸: „Die im 4. Jahrhundert massiert einsetzende Darstellung von Motiven aus der Arimaspeüberlieferung und ihre bevorzugte Wahl für die Gräberausstattung stehen in engem Zusammenhang mit dem starken Wiederaufleben pythagoreischer Strömungen, die durch Archytas von Tarent und seinen Kreis hervorgerufen worden sind“. „Die bevorzugte Wahl der Bildmotive für die Gräberausstattung weist auf Jenseitshoffnungen im Sinne von Entrückungsvorstellungen“. Ces considérations s'alignent parfaitement sur ce que nous observons des décorations du plafond de notre hypogée, où ces „Entrückungsvorstellungen“ forment littéralement le centre tandis que les „Jenseitshoffnungen“ peuvent en être qualifiées comme le thème central. Même si le motif de l'Arimaspe et du grillon est conçu de façon assez décorative, cela n'empêche que le choix n'en est certainement pas dû au hasard. Entre ces deux personnages et Apollon, le dieu de l'abside qui apporte la rédemption, il existent déjà de très anciennes relations. Apollon, qui en d'autres endroits de l'hypogée prend aussi une place importante et apparaît plus souvent que

quel autre dieu que ce soit, jouait dans la doctrine de Pythagore un rôle de premier ordre. La préférence que l'on accorde au 4^e siècle à Tarente au motif d'Arimaspe peut être en effet probablement - d'accord avec M. Wiesner - mise sur le compte des cercles pythagoriciens. „Aus der literarischen Überlieferung“, - c'est ainsi qu'il conclut enfin¹²⁹ „die eine Verflechtung der Erzählungen von Aristas, Abaris und Pythagoras erkennen lässt, ergibt sich eine enge Beziehung des Themenkreises zu den Vorstellungen vom hyperboreischen Apollon, dem göttlichen Jahresordner“.

V. Considérant l'ensemble de ces données, il nous semble d'autant plus clair que l'hypogée contient exclusivement des représentations ayant une fonction funéraire. Ceci vaut même pour des motifs qui au premier abord, paraissent triviaux comme des effigies de Priape, des paons, des oiseaux mangeant des fruits et des Pymées dans des paysages égyptisants (Fig. 26). Il n'est pas nécessaire de s'appesantir sur tous ces motifs, après que F. Cumont, B. Andreae et d'autres encore se sont déjà occupés de ces symboles et les ont consignés. Priape, qui apparaît aussi dans les tombes de l'Italie méridionale¹³⁰, n'est pas seulement un symbole de la fécondité sans plus, mais en tant que tel en même temps „dieu de la force génératrice qui fait renaitre la vie de la mort“¹³¹. Le paon, comme motif de l'immortalité de l'âme, passe dans l'art chrétien¹³². Et pour les oiseaux en train de se nourrir de fruits, il en est de même¹³³.

La signification des Pymées comme symboles funéraires, n'est pas immédiatement évidente, de sorte qu'il nous faut nous attarder ici un instant. On voit apparaître les Pymées comme motifs décoratifs depuis le 6^e siècle av. J.-C. et ils sont si généralement répandus dans les siècles suivants qu'il faut nous garder de leur reconnaître une signification trop précise¹³⁴. Bien souvent on les remarque aussi sur des fresques où il n'est pas question de motifs funéraires. Ils appartiennent à la population fixe des paysages du Nil, où ils ont

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Tine Bertuch, *Plutarchus Funeraria*, 63; 138-139; 147.

¹²⁹ Cumont, *Pachyphaga*, 89 n. 2. Cp. l'inscription de Priape, *CH.*, VI, 1708: *Ego sum mortis et vitae locus*.

¹³⁰ Voir ci-dessus, 154 et 155, n. 41.

¹³¹ Andreae, *Grabkammer*, 63; 126 n. 140.

¹³² W. H. Roscher, *Lexikon*, III 2, 3283 ss.



Fig. 24. Les Danuïdes: hypogée de la Porte Majeure (nef droite).

souvent un aspect caricatural. Dans l'hypogée, ils jouent un rôle subalterne, mais là aussi ils l'ont un effet comique qui semble voulu.

Il y a longtemps que Otto Jahn, dans une étude qui vaut toujours la peine d'être lue, a signalé que le caractère phallique des Pymées offrait une protection contre le mauvais œil, de même que Priape, lui aussi, repousse le mal par son caractère ithyphallique¹³⁵. On peut probablement expliquer de la même façon les Pymées phalliques de bronze, dont on connaît un grand nombre.

Pourquoi cependant agissent-ils de préférence dans des paysages égyptisants? Ceci est peu clair, à moins que M. Dobrovits et M. Leclant aient raison, qui pensent que l'Égypte représente essentiellement le pays des dieux et des morts¹³⁶.

Dans le columbarium Doria Panphili, du temps d'Auguste, l'action des Pymées est à dessin très

obscène¹³⁷. On aurait cependant tort de les considérer comme „those who never cared for initiation, or remained half initiated or betrayed the mystery of initiation; the Pymies in their ridiculous futile occupations represent those who never think of death“¹³⁸. Les représentations des Pymées ont trop de bonhomie pour une interprétation si négative. On peut, en prenant comme point de départ la conformité que les Pymées présentent avec les Grylloï, dont il est presque impossible de les distinguer, on peut, disons-nous, supposer que leur symbolique est un *mixtum compositum* de divers éléments qu'il n'est pas facile de séparer les uns des autres. La fécondité, la défense contre le mal - ce qui est aussi la fonction des têtes de Méduse¹³⁹ - en sont les caractéristiques principales.

¹³⁷ G. Bendinelli, *Le pitture del Columbario di Villa Panphili* (Mon. d. Pitt., ser. 3, Roma fasc. V), 1941, tav. agg. 2, 2 et 3.

¹³⁸ M. Rostovtzeff, *History of Art*, 1927, 117. Carcapius entend quelque chose d'analogue, *Basilique*, 117: „... C'est pour mieux allier leur idéal, qu'au pied de sa figure, les ornements de la basilique en ont dessiné la caricature...“ Cp. *ibid.*, 217.

¹³⁹ Cumont, *Pachyphaga*, 130. L'interprétation fantastique de Carcapius, *Basilique*, 108, n'est pas acceptable: „Avec sa face poupine et son air hilare, la Méduse des temps nouveaux ne glaçait plus les initiés d'un frisson d'épouvante. Elle les encourageait, au contraire, en leur rappelant, et la traversée de l'Océan vers les Îles Fortunées, et la réalité qui se cache dans cette métaphore, l'éternité sidérale de Pythagore“.

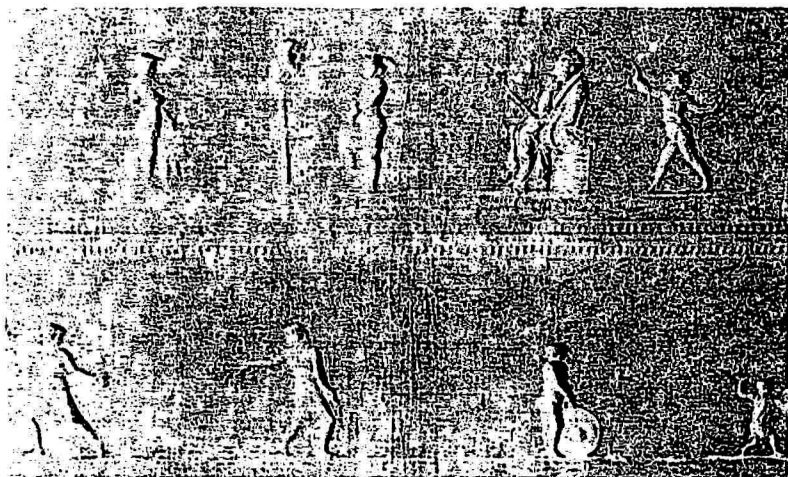


Fig. 25. Scène d'école et jeux de paletre: hypogée (comp. Fig. 1).

Ils sont probablement étroitement apparentés à Priape sur le plan funéraire. Comme ce dernier, ils peuvent jouer en dehors du tombeau, un rôle comparable. Il est bien connu, qu'à des époques bien postérieures les personnages qui excitaient le rire étaient considérés comme portant bonheur; comme bouffons, on choisissait de préférence des nains difformes.

Quoi qu'il en soit, les Pygmées apparaissent souvent liés aux funérailles. D'autre part, les paysages égyptisants sont si généralement à la mode à cette époque qu'il est prudent de ne pas y chercher une signification trop précise. De toute façon, il n'y a aucune raison de voir en la présence de ces scènes dans l'hypogée de la Porte Majeure un argument contre l'interprétation, qui fait un tombeau de ce local.

A l'intérieur du tombeau, les deux autels ont sans doute rempli leur fonction normale. Qu'on se rappelle les *Parentalia*, fêtes du 13 au 21 février. Pendant ces *dies religiosi*, on apportait en effet du pain, du sel et du vin aux morts et en surcroît des couronnes¹¹². Par ailleurs, le local peut avoir servi de *schola* d'un *collegium funeraticium*. Un exemple parallèle en est le tombeau XV, découvert

au cimetière situé près de la Basilique de Saint-Paul, où un collège analogue se réunissait¹¹³. On ne peut pourtant pas parler d'un vrai culte.

Ainsi que nous l'avons fait observer, on a déjà bien souvent comparé le dialogue connu sous le nom de *Kēšzēte* *Ḥyḫzēte* *Ḥlḫzēte* avec les idées qui forment l'arrière-plan des décorations de l'hypogée¹¹⁴, non sans raison du reste, comme il ressort d'une étude de Robert Joly¹¹⁵. Ce dialogue est daté du I^{er} siècle après J.-C. On en a qualifié la teneur de stoïque, de pythagoricien, aussi bien que de stoïque-pythagoricien et par suite éclectique¹¹⁶. Des recherches de M. Joly il ressort clairement que le dialogue contient surtout des éléments pythagoriciens et cyniques, auprès desquels on reconnaît des influences dues à l'orplisme et aux mystères¹¹⁷. Le caractère stoïque y semble de moindre importance qu'on a d'abord cru¹¹⁸. Malheureusement M. Joly ne s'exprime pas clairement sur l'interprétation qu'on pourrait donner, selon

¹¹² G. Lugli, «Via Ostiense. Scavi di un sepolcero romano presso la Basilica di S. Paolo», *Nec.* 1919, 331.

¹¹³ Cumont, *Eschernes*, 11.

¹¹⁴ Robert Joly, *Le tableau de Cébès et la philosophie religieuse*, 1961.

¹¹⁵ Joly, *Cébès*, 9-20.

¹¹⁶ *Ibid.*, 77.

¹¹⁷ *Ibid.*, 33.

¹¹⁸ Kurt Latte, *Römische Religionsgeschichte*, 1960, 98.

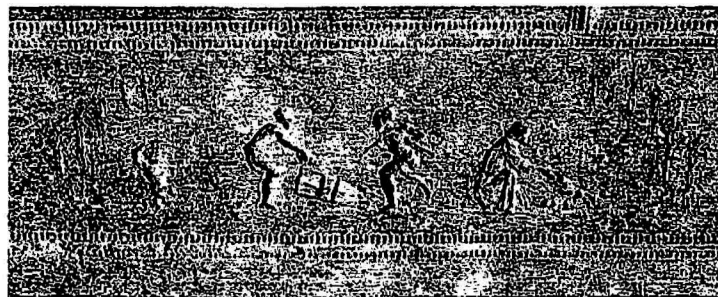


Fig. 26. Esclaves et Pygmée: hypogée (comp. Fig. 1).

lui, à l'hypogée de la Porte Majeure, bien qu'il ait effleuré le problème de ce point de vue¹¹⁹.

Quoiqu'il n'existe pas de relation directe entre l'hypogée et ce dialogue, on peut en résumer quelques analogies comme suit. L'écrit dépeint le cours de la vie de l'homme, à qui, à sa naissance, 'Aπέρη donne une boisson d'ignorance et d'erreur. Le chemin qu'il parcourt se poursuit ensuite par étapes. S'il se laisse dominer par ses passions et ses plaisirs, il finit par atteindre un état d'infortune d'où seul le repentir peut le sauver.

Grâce à *Ψευδοπυθαγόρας* il peut se faire purifier et enfin par *Ἠλπίδα* obtenir les vertus et le bonheur qui le rendront immunisé pour le reste de sa vie. C'est seulement par *Ἠλπίδα* qu'on sera délivré du mal infligé par 'Aπέρη. M. Joly parle d'une «Kēšzēte pythagorico-platonicienne, antidote de l'incarnation» et fait observer, qu'on a ici affaire à une vieille notion orphéo-pythagoricienne¹²⁰. Au sujet du peintre du pinax, il est en effet très clairement exprimé que c'est un Pythagoricien.

D'autre part, l'influence des mystères: un passage d'une étude de Plutarque, *Περὶ ψυχῆς*, traite des initiations d'Éléusis. Qui est initié, est délivré et obtient une couronne. Nous trouvons aussi ce motif de la couronne chez Cébès: l'homme heureux en reçoit une du démon Bonheur, qui lui-même porte aussi une couronne. Là-dessus il est emmené par les Vertus. Les initiés voient chez Plutarque et Cébès la foule impure des non-initiés, dont la vie est dominée par l'intempérance, l'avidité,

l'orgueil etc. Ainsi que dans les mystères, on parle ici d'un insuffler du courage, après quoi la délivrance, *στυγία*, suit. Les bienheureux enfin, sont comme les athlètes, qui se sont retirés après la victoire. Ce sont eux qui encouragent les athlètes plus jeunes, ainsi que font ceux qui par leurs vertus sont devenus *Δαίμονες*¹²¹.

On retrouve tous ces motifs dans l'hypogée (Fig. 25). Le jeune homme; le rôle de l'éducation par la musique, les lettres et le sport; ceux qui sont possédés par des passions condamnables comme Marsyas et les Danaïdes; l'obtention enfin du prix triomphal après *πύρρις* qu'Héraclès a aussi dû traverser; ce sont tous là des motifs qui jouent pêle-mêle et qui pour ainsi dire convergent dans la couronne triomphale qu'avec la palme la Victoire brandit dans l'abside. Sans aucun doute, nous pouvons voir dans les effigies à droite et à gauche, sur les socles, les plus vieux athlètes, qui observent le combat des jeunes pour l'obtention de ce qu'ils ont déjà conquis, eux: l'état de béatitude dans l'au-delà.

L'essence éclectique de cet écrit correspond en effet de façon frappante avec ce que nous trouvons dans l'hypogée. Nous éprouvons une grande admiration pour la façon délicate dont les ornemanistes ont su illustrer toutes ces idées eschatologiques. Il est bien certain que beaucoup de choses nous échappent et il y a peu d'espoir que nous puissions jamais débrouiller beaucoup plus de finesse que c'est aujourd'hui le cas. Ce qui n'empêche pas qu'on doit définitivement désapprouver les paroles suivantes de M. Mingazzini:

¹¹⁹ *Ibid.*, 78: «... le problème ne saurait être considéré comme tranché en faveur du néopythagorisme».

¹²⁰ *Ibid.*, 17.

¹²¹ *Ibid.*, 64.

„tutto si spiega per chi ha la fede" . . .¹³². Même si les conceptions de M. Carcopino ne sont pas exemptes de toute contestation raisonnable pour des questions de détail, il a sans aucun doute en général bien compris le sens des représentations.

Le fait que l'hypogée n'est pas un sanctuaire culturel néopythagoricien, mais un tombeau décoré de façon éclectique, n'y change au fond pas grand-chose.

VI. Conclusions.

Résumant notre argumentation, on peut dire, ainsi qu'il a déjà été annoncé dans l'introduction, qu'elle apporte en définitive peu de choses nouvelles à ce qu'on savait déjà; plutôt, elle prétend souligner de façon bien nette quelques points très importants. La théorie qu'il s'agirait ici d'un *specus aeternus* plus ou moins frivole doit être définitivement rejetée. La décoration de la calotte de l'abside a une signification funéraire et semble faire allusion à la mort d'une jeune femme qui, grâce à son éducation spirituelle, revendique une vie de béatitude après sa mort. La toile étendue dans la mer par le Triton est en toute probabilité un symbole de la naissance de l'âme à une vie éternelle après la mort. Le Ganymède du panneau central doit aussi être interprété de cette façon. Le fait que le plafond de la nef centrale accentue en plusieurs endroits l'idée de *concordia* entre l'homme et la femme fait supposer que l'hypogée

était destiné à deux jeunes gens. Les cendres d'autres personnes y auront été jointes plus tard.

Attis hilaris remplit ici une fonction importante, ce qui entraîne des conséquences relatives à la place des *Hilaria* dans la série des fêtes d'Attis au printemps: selon toute probabilité, il faut s'en tenir aux anciennes conceptions selon lesquelles les *Hilaria* étaient déjà officiellement célébrés du temps de Claudius. Attis, le berger, confère ici l'immortalité à l'autre berger – le berger par excellence – Ganymède, avec qui de nombreux jeunes hommes, atteints par la *mors immatura*, étaient identifiés.

L'atelier qui a construit l'hypogée puise ses motifs, ainsi que les ornementistes, dans différentes traditions dont l'origine n'est pas possible à bien déterminer. Ce qu'on peut dire, c'est que l'apport de l'art et du monde des idées de l'Italie méridionale est assez fortement marqué. Ce qui s'accorde avec l'influence pythagoricienne qui a déjà souvent été observée. Cependant d'autres éléments jouent également un rôle. Le tout peut être aisément comparé avec le *Pinax* de Cébès de la même époque où nous rencontrons le même mélange d'idées philosophiques. Dans ce dialogue, on voit exactement comment l'homme doit agir pour atteindre un état de béatitude véritable. Cette bataille de la vie de l'homme est ce que l'hypogée illustre. Les athlètes vainqueurs recevront les couronnes.

¹³² Minguzzi, *Festschrift v. J. Henckins*, 1911.

F. L. Rustet

— Quelques remarques relatives à l'hypogée de la Porte Majeure : BVAB XLV 1970 148-174. | Il s'agit d'un caveau funéraire destiné probablement à deux jeunes gens. Dans la décoration, on constate l'influence d'idées eschatologiques illustrées dans l'art de l'Italie méridionale, sans que l'aspect pythagoricien soit pour autant prédominant.