

La Basilique de la Porte Majeure

In: Revue des deux Mondes -

~~55x~~- 96 - 1926 - tome 35 p. 781 - 810

tome 36 p. 170 - 201

tome 36 p. 393 - ~~incomp~~
425.

15397 paf
CARCOPINO, J.
1926

D Carcopino, J. Arch
II Fig. (2) Note (6)

— La Basilique de la Porte majeure : RDM XCVI, 5 1926 781-810 ; 6 170-201, 393-425. I : La découverte du monument. II : La destination religieuse. III : Une église pythagoricienne. Articles réunis dans le tome I des Etudes romaines, publié à l'Artisan du livre.

Revue des Deux Mondes
(7^{per}. 36) 96,6 170-201
VV 520

A Carcopino, J. Arch
III Fig. (5)

→ — La Basilique de la Porte majeure : RDM XCVI, 5 1926 781-810 ; 6 170-201, 393-425. I : La découverte du monument. II : La destination religieuse. III : Une église pythagoricienne. Articles réunis dans le tome I des Etudes romaines, publié à l'Artisan du livre.

96,6 (1926) (7^{per}ide 36) 393-425
Revue des Deux-Mondes

(II notes (6))
Fig. (2)
(I Fig 2)

VV 520
+ 930
V 218
a

LA BASILIQUE DE LA PORTE MAJEÛRE

I LA DÉCOUVERTE DU MONUMENT

LA PORTA MAGGIORE

Le voyageur qui arrive directement de France à Rome admire déjà la ville antique avant d'être descendu dans la capitale italienne. Dans les dernières minutes du trajet, il a suivi du regard le déroulement majestueux de la fortification que l'Empire, à la fin du III^e siècle, dressa, comme un défi aux Barbares, et dont les hautes masses de brique, si belles en leur ruineux éclat, ont résisté aux progrès modernes comme à la ruée dévastatrice des invasions et à l'anarchie du moyen âge. Au moment où le chemin de fer, pour entrer en gare, rebrousse, comme la muraille, de l'est vers le nord, surgit la porte la plus imposante, celle que les Romains désignent communément sous le nom de *Porta Maggiore*, mais qui, plus ancienne et plus récente à la fois que les murs qui l'enserrent, revêt un aspect composite auquel trois règnes ont collaboré.

Les arches de la Porte Majeure furent érigées, entre le 25 janvier 52 et le 24 janvier 53, par Claude, pour soutenir les deux canalisations superposées de ses nouveaux aqueducs, l'Aqua Claudia et l'Anio Novus, au-dessus des deux routes qui convergeaient en ce lieu : la Voie Labicane, au sud, et, au nord, la Voie Prénestine (1). Au passage de chacune d'elles et

(1) Voyez le croquis page suivante.

par l'activité humaine ou l'opulence monumentale de la région qu'elle dominait alors comme aujourd'hui. Elles tiennent à l'importance de la fonction qui lui avait été dévolue d'abord, qu'elle ne cessa pas d'exercer ensuite, quand, par surcroît, elle eut été transformée en ouvrage défensif, et qui consistait à amener dans la Ville les sources limpides et fraîches des ravins de Subiaco. Claude l'avait dressée à la rencontre des anciens aqueducs du iv^e et du iii^e siècles avant notre ère, et au terme de ceux par lesquels il avait enfin doublé et surpassé ces branchements archaïques, comme on élève un arc triomphal; et elle a continué, pendant toute la durée de l'Empire, à porter sur ses robustes épaules de travertin le texte unique des deux inscriptions qui, gravées à l'entablement supérieur de sa double façade, proclamèrent, au début de 53, au plus tard, l'orgueil du bâtisseur impérial et l'accomplissement de sa vaste tâche.

Mais la gloire de la Porte Majeure brillait dans la solitude. Autour d'elle s'étendaient seulement l'ombre des grands parcs et le silence des sépultures. Nous lisons dans le traité de Frontin qu'elle était sise aux confins d'immenses jardins : les *Horti Torquatiani*, que Néron acquit en 64 par le meurtre de leur maître légitime, D. Junius Silanus Torquatus, et les *Horti... ani*, dont les copistes ont mutilé le vocable, mais qui subirent aussi la confiscation, puisque, au iii^e siècle, la propriété impériale avait envahi l'emplacement des uns et des autres. En dehors d'eux et de leurs bâtiments, les textes anciens ne mentionnent là qu'un petit sanctuaire, qui était dédié à la Vieille Espérance, — *Spes vetus*, — et qui n'a pas laissé de vestiges.

Jusqu'à la découverte sensationnelle dont nous allons parler et à laquelle la Porte Majeure a prêté son nom, les fouilles n'avaient dégagé dans son voisinage que des tombes : celle du boulanger et fournisseur de l'État, M. Vergilius Eurysaces, à deux pas à l'est, vers la campagne, et, du côté opposé, vers la Ville, des colombaires de grandes familles : celui des Arruntii notamment, et surtout celui des Statilii, établi au sud-est du précédent, à quelques dizaines de mètres à l'ouest et en deçà de la Porte, dans l'espace extra-urbain que les morts gardèrent le droit de disputer aux vivants, tant que le tracé des murs d'Aurélien n'eut pas reculé jusqu'à elle la ligne pomériale interdite, depuis la législation des XII Tables, aux cendres comme aux cadavres des défunts. Les routes mêmes au bord desquelles

s'alignèrent ces tombeaux, des deux côtés de la Porte qu'elles franchissaient, n'étaient guère fréquentées. Ni Labicum, ni Préneste n'avaient conservé, sous l'Empire, l'importance que ces vieilles métropoles latines détenaient à l'époque républicaine et dont les convulsions des guerres civiles les avaient définitivement privées. C'étaient là de grands noms qui se survivaient en de médiocres bourgades, où les puissants du jour possédaient d'immenses domaines et de luxueuses villas, mais dont la population s'était peu à peu clairsemée, et d'où se détournaient les grands courants du commerce péninsulaire. Les voies qui y menaient ne pouvaient pas être très passantes, et à leurs carrefours il n'y avait pas à craindre d'encombrement. Il faut stimuler un peu son imagination pour retrouver, autour de la Porte Majeure, qu'ébranlent, de nos jours, les autocamions qui la traversent et les express qui la côtoient, le calme et le silence qui l'enveloppaient autrefois. Ne nous plaignons pas, du reste, de cette bruyante métamorphose, car sans les chemins de fer nous ignorerions encore l'existence de l'étonnant édifice qui s'était réfugié à ses pieds et que, par un paradoxe du sort, un banal accident nous a rendu (1).

SUR LA LIGNE DE ROME A NAPLES

Le 23 avril 1917, à une centaine de mètres à l'est de la Porte Majeure, le ballast s'affaissait sous les rails de la ligne de Rome à Naples, entre le pont en ciment armé sur lequel passe la Via Malabarba et le viaduc qui chevauche la Via Prenestina, superposée en cette section de son parcours à l'antique route de Préneste.

Prévenus de l'éboulement, les ingénieurs de la traction décidèrent aussitôt d'en chercher la cause, et entreprirent à cet effet un sondage dans le sol qui, sans raison apparente, venait de céder sous le poids de la voie ferrée. Ils l'avaient à peine

(1) La bibliographie, éparpillée, est des maintenant considérable. Une page de la *Revue* ne suffirait pas à la dresser. Qu'on me permette, du moins, de citer ici, avec reconnaissance, les noms des savants aux travaux desquels, même quand je m'écarte de leurs conclusions, je me sens particulièrement obligé : les premiers éditeurs, feu Fornari et M. Edoardo Gatti ; — le surintendant des fouilles de Rome, M. Paribeni ; — son illustre prédécesseur, M. Lanciani ; — MM. Bendinelli, Lugli, Hubaux, Leopold ; et, enfin, M^{me} Strong, à qui nous devons la première description systématique de la décoration, et M. Franz Cumont, dont le *Mémoire*, paru dans la *Revue Archéologique*, dès 1918, mérita, par une science et une divination également remarquables, d'être initiateur et demeure fondamental.

approfondi de 3 mètres, qu'à leur vive surprise, ils rencontraient un puits circulaire de 0 m. 90 de diamètre, ménagé comme une prise d'air au-dessus d'un couloir qui, peu après, se repliait en angle droit. Ainsi les rails reposaient sur le vide creusé, à neuf mètres au-dessous du sol antique, par une vaste construction souterraine dont le couloir ne formait que la moindre dépendance. Car cette galerie, voûtée en berceau et d'une largeur de 2 mètres environ, après s'être dirigée de l'est vers l'ouest, puis du nord vers le sud, conduisait dans une première pièce, presque aussi large que longue (3 m. 62 $\times$ 3 m. 50), et couverte d'une voûte que troue, à la clé, le rectangle d'un lucernaire. De là, on pénétrait dans une grande salle de 108 mètres carrés de superficie. Même limité aux extrémités de cette grande salle, et compte tenu de l'écart de 4 m. 80 qui s'étend entre son mur septentrional et la galerie d'accès, l'ensemble couvre une surface totale de plus de quatre ares. C'est un miracle que le ballast suspendu au-dessus de lui n'ait pas fléchi plus tôt, et l'on comprend que la direction des *Ferrovie dello Stato* se soit empressée de solliciter le concours de la surintendance des fouilles. L'archéologie est accoutumée, dans Rome, à se mêler au courant de la vie journalière ; et le moyen de rendre à la voie ferrée sa solidité a consisté, d'abord à explorer à fond, puis à préserver pour l'avenir le monument qu'elle recouvre, et auquel la profusion de ses ornements, autant que la singularité de sa destination, confère la valeur d'un exemplaire unique.

A première vue et à ne considérer que son plan, on est enclin à le prendre pour une crypte chrétienne, et beaucoup de touristes, peu familiarisés avec la mythologie d'où proviennent les motifs figurés qui le décorent, se persuadent d'emblée qu'il reçut originellement cet usage. La dernière fois que je l'ai visité, au mois d'octobre 1924, j'étais seul à examiner un à un les panneaux de stuc dont il est revêtu, quand survinrent deux étrangers qui cherchaient vainement dans leur guide des renseignements que les ouvrages de ce genre n'ont pas encore eu le loisir de s'approprier. Le carnet sur lequel j'étais en train de prendre des notes, et la lorgnette que je portais en bandoulière, en grossissant à leurs yeux ma compétence, les encouragèrent à s'adresser à moi pour confirmer l'impression qu'ils avaient ressentie comme un choc, et qu'ils tenaient déjà

constitue essentiellement un vaisseau à trois nefs. Celles-ci sont séparées les unes des autres par deux rangées de trois piliers et elles comportent, selon la règle, des dimensions inégales. Longues de 12 mètres, toutes trois sont voûtées en berceau, mais celle du milieu mesure 3 mètres de large entre les piliers qui la déterminent, tandis que chacune des deux autres ne comprend que 2 mètres entre le mur latéral et la rangée de piliers qui l'enserrent. Celles-ci sont terminées à leurs deux extrémités respectives par un mur plein. Celle du milieu, au contraire, aboutit à une abside qui fait face à la porte ouverte sur l'*atrium*; et sur le fond de cette abside semi-circulaire, d'un rayon de 1 m. 55, persiste la trace qu'ont laissée, sur la couche de peinture dont il était enduit à sa partie inférieure, les deux montants et la banquette du siège qui y était adossé.

Ainsi, de la grande nef aux bas côtés, de l'aître ou du porche que présentent encore nombre de nos cathédrales, jusqu'à la *cathedra* sur laquelle s'asseyait l'évêque à l'heure de l'office divin, toutes les particularités de la « basilique » de la Porte Majeure se retrouvent dans les anciennes basiliques chrétiennes. Elle semble calquée sur leur modèle, et l'on devrait, en vertu de cette identité des dispositifs, l'assimiler à l'une d'elles, si toutes les représentations qui en tapissent les murs, les piliers et les voûtes ne juraient avec le christianisme, et surtout si, à l'époque où elle fut construite, les chrétiens, qui commençaient à peine à s'assembler dans Rome, n'avaient été absolument incapables, dans leur faiblesse alors dérisoire, d'une fondation aussi considérable et somptueuse. Il nous reste donc loisible d'appeler basilique l'hypogée de la Porte Majeure. Mais cette basilique n'a pu appartenir à des disciples du Christ, puisque, comme nous l'allons voir, elle a été bâtie, — et détruite, — avant la fin du règne de Claude (41-54 ap. J.-C.)

LE MONUMENT DATÉ PAR SA DÉCORATION

Assurément, la preuve de cette chronologie ne nous incomberait point si nous disposions de l'un de ces textes épigraphiques dont la précision supplée à l'incertitude de nos raisonnements. Mais, hélas ! si jamais quelque inscription fut apposée aux murs de la basilique, tout souvenir en est aujourd'hui

évanoui, et nous en sommes réduits, pour remonter vers le temps qui la vit naître, aux indices plus vagues qui résultent, par une induction qui n'est point infallible, de l'ancienneté des monuments qui l'entourent, ou qui ressortent, par des analogies plus décisives avec d'autres édifices datés, de la nature de sa construction et de ses caractères décoratifs. Du moins ces divers éléments d'information s'accordent-ils entre eux, et, une fois tombée l'animation des premières polémiques, la plupart des érudits sont revenus à la conclusion que M. Edoardo Gatti et le regretté Fornari avaient proposée, dès l'abord, et qui me semble inébranlable.

Remarquons tout de suite que le quartier auquel appartient la basilique porte l'empreinte des premières décades de notre ère. Le tombeau d'Eurysacès, sur lequel on bute en sortant de la Porte Majeure, dut être élevé quelques années avant notre ère. Les affranchis de la *gens Statilia*, dont les cendres ont été déposées dans le colominaire qui la précède d'une soixantaine de mètres, avaient servi le consulaire Statilius Taurus qui mourut en 52 après J.-C. Le colominaire semblable, aménagé au nord-ouest du précédent pour les gens du consulaire L. Arruntius, se rapporte, peut-être une quinzaine d'années plus tôt, à la même époque. Enfin les travaux considérables qui ont valu à ce coin de banlieue la physionomie qu'il devait garder dans le cours de l'antiquité et qui n'est point encore effacée, la restauration de ses anciens aqueducs et la création de nouveaux branchements, honorent le gouvernement de Claude et furent terminés en 53 au plus tard. Certes, rien n'empêcherait *a priori* que notre basilique les eût devancés ou suivis à long intervalle. Mais, en l'assignant à la même période que les primitives arcades de la Porte Majeure et que les tombeaux environnants, on ne risque point de disséminer dans le temps ce que le terrain a ramassé, et on laisse, au contraire, au site où tous ces monuments se sont rencontrés, une homogénéité d'aspect qui, en soi, constitue déjà une vraisemblance.

Mais il y a plus : certains procédés de construction marquent leur âge et quelques-uns de ceux qu'on observe dans la basilique de la Porte Majeure sont, en quelque sorte, signés. Le blocage dont est formé son gros œuvre n'est point engagé dans un des « appareils » qui se succédèrent dans l'architecture romaine et qui ont changé avec les générations d'architectes.

Il supporte directement, soit l'enduit peint, soit le stuc dont il est partout recouvert. Mais, à défaut d'un parement dont l'armature renfermerait la date, il offre en soi de sérieux repères. Son exécution, dont sa résistance actuelle atteste le soin, témoigne en faveur d'une haute époque et l'excellent béton que pressent ses moellons n'a admis, dans sa composition, ni les débris de tuile, ni les fragments de marbre, qui, durant la seconde moitié du 1^{er} siècle, commencent d'apparaître dans le mortier romain. C'est là une présomption qu'il n'a pas été gâché beaucoup après l'an 50 de notre ère, au plus tard. En outre, dans les parties adventices du monument, où le blocage fait défaut, dans les rebords du lucernaire, érigé au sommet de la voûte de l'*atrium* et décrit par M. Edoardo Gatti, c'est une maçonnerie en appareil réticulé, de la meilleure facture, qui l'a remplacé; et ce genre de construction a été surtout répandu à la fin de la République et sous les premiers Césars, d'Auguste à Claude (27 av. J.-C. — 54 ap. J.-C.)

Or, c'est à la fin de cette période que nous amène une étude méthodique de la décoration.

A l'origine, le monument, partout pavé d'une mosaïque à fond blanc, était, en son entier, couvert de stucs. Ceux du couloir d'accès ont été détruits. Les autres ont presque totalement survécu. Ceux de l'*atrium* sont parfois coloriés et reposent sur une plinthe peinte en rouge. Ceux de la salle principale, ou *cella*, sans trace aucune de peinture, drapent leurs blanches broderies sur tout le corps du bâtiment, à l'exception d'une plinthe, identique à celle de l'*atrium*, qui régnait sur le pourtour des murs et autour de l'abside, derrière la *cathedra* qui y était accolée. Ces stucs se répartissent en une multitude de panneaux qui sont demeurés lisses au bas de certains piliers et que rehaussent ailleurs des reliefs, tantôt simplement ornementaux, et tantôt figurés : ici, des personnages isolés et, là, de véritables compositions, tour à tour austères et plaisantes, paisibles ou dramatiques, empruntées aux usages, aux rituels et aux mythes du paganisme. Les unes se rapetissent aux proportions de tableaux; d'autres rejoignent celles des stèles et des sarcophages; une seule, qui garnit le fond de la coquille surmontant l'abside, est traitée avec l'ampleur d'une fresque, aux trois quarts de la grandeur naturelle des personnages qu'elle rassemble. L'esprit reste presque partout confondu

par le merveilleux état de conservation de ces œuvres fragiles ; l'œil est aveuglé par tant de luxe et la mémoire cherche en vain un ensemble qui soit comparable à celui-là et que n'atteignent, en effet, ni les lambeaux détachés de la Farnésine, ni les fragments ravins de la villa de Domitien à Castel Gandolfo, ni même les voûtes, à certains égards plus parfaites, mais sensiblement plus restreintes, des tombeaux de la Voie Latine. C'est ici vraiment qu'il faudra descendre pour apprécier les ressources que prodiguait à ses maîtres cette ancienne forme de modelage : aux murs de la basilique de la Porte Majeure se déploie le triomphe des stucateurs romains.

Né en Égypte, d'où il fut introduit dès la xviii^e dynastie pharaonique dans la Crète minoenne, délaissé par les Grecs de la période classique, l'art du stuc sculpté se développa surtout dans le monde hellénistique, sous l'influence d'Alexandrie. C'est vraisemblablement de la métropole lagide qu'il a pénétré à Carthage, en Étrurie, dans l'Italie méridionale et finalement à Rome. Mais il ne s'est pas acclimaté dans la Ville antérieurement aux premières années du premier siècle avant notre ère, et il n'y pénétra, semble-t-il, qu'après que Sylla eut achevé la soumission de la Campanie. Il y brilla alors d'un vif éclat, mais ainsi qu'un feu de paille, car sa faveur n'y a pas tout à fait duré deux siècles et s'éteignit, sur une dernière flambée, avec la dynastie des Antonins. Par conséquent, à n'envisager que sa matière, la décoration de la basilique de la Porte Majeure se place entre ces deux termes extrêmes, et il est facile de réduire davantage cette marge déjà étroite par le style dont elle relève et les sujets qu'elle a préférés.

Assurément, en fait de stucs, tout n'est pas bon à considérer du point de vue du style, ou, si l'on aime mieux, tous les éléments ne révèlent point le style. Toujours nécessaire, une prudente discrimination s'impose d'autant plus qu'il s'agit, avec la basilique de la Porte Majeure, d'un édifice où, de toute évidence, plusieurs artistes ont travaillé à la fois. Il y a la part à faire des degrés de leur dextérité et celle des originaux dont ils s'inspirèrent, aussi docilement qu'un tapissier suit son carton. Si on lève le regard vers la voûte centrale de la *cella*, on sera amusé par le mouvement des scènes qui s'insèrent à ses extrémités : pygmées qui vaquent avec une gaucherie grotesque à leurs occupations domestiques où champêtres, magiciens qui

préparent leurs jongleries en des poses d'acrobates. Vives comme une pirouette, spirituelles comme une anecdote, elles dérivent, à n'en pas douter, de ces ouvrages hellénistiques où réalisme et fantaisie se mariaient drôlement et frisaient l'impertinence d'une caricature. Au contraire, l'Héraclès au jardin des Hespérides, qui remplit un registre supérieur du pilier central de la rangée du nord, paraît, en sa noble gravité, provenir en droite ligne d'une de ces métopes que les Grecs du v^e siècle avant J.-C. sculptèrent aux frontons de leurs temples. Un éclectisme qui mêle à ce point les genres, les écoles et les siècles se dérobe à tout classement logique ou chronologique, et, en outre, la diversité de ses modèles se complique de la criante inégalité de leurs imitations. Le corps du Ganymède, qui, à la clé de voûte de la grande nef, est emporté en plein ciel par le rapt de Jupiter, fut modelé avec une science consommée de l'anatomie, avec un relief et une sûreté extraordinaires. Au contraire, les grandes figures qui se succèdent au long des frises des bas côtés ont été dessinées dans le vague, d'une main négligente et molle. Le profil du vieux pédagogue qui, sur la voûte centrale, préside sans aménité à la leçon des écoliers, a été enlevé en quelques touches rapides, tandis que les élégantes danseuses qui, non loin de là, s'élancent auprès d'un candélabre, en faisant s'envoler le bas de leurs robes, ont été façonnées avec une minutieuse application. Ces personnages sont animés d'un même souffle de vie, et pourtant la première figure, en sa vérité sourcilleuse et massive, a été saisie d'un trait, à la manière des impressionnistes ; la seconde, d'une grâce pimpante, a été rendue, à force de patience, par un ciseleur méticuleux. En somme, en tous ces tableaux éclate la diversité des manières appliquées par une équipe d'ornemanistes à une infinité de modèles ; et, à raffiner sur tant de nuances et de contrastes, l'on s'exposerait finalement à échelonner sur plusieurs générations une facture qui, sans doute, n'a demandé que quelques mois, et, suivant les compositions et les types, tantôt l'on vanterait la bravoure d'une exécution digne de la plus belle époque artistique du Haut-Empire, et tantôt l'on dénoncerait des faiblesses imputables à la décadence de la fin du II^e siècle.

La basilique de la Porte Majeure ne nous montre-t-elle donc tant de tableaux que pour mieux nous décevoir ? Et vic-

time de ces cruels disparates, l'archéologue doit-il désespérer de l'utilité de sa science ? Certes, s'il étend démesurément ses ambitions, il finira par tomber dans le scepticisme. Mais, pour peu qu'il discipline sa recherche, il reprendra bien vite confiance dans l'enseignement du style. Celui-ci, dans les stucs de la basilique de la Porte Majeure, parle un langage aussi clair que la plus limpide épigraphe, mais à la condition de ne l'interroger que là où il s'affirme : dans les formes qui se reproduisent à satiété et dans l'encadrement qu'elles ont reçu, dans les motifs communs que les stucateurs puisaient à des moules confectionnés à l'avance et qu'ils n'avaient que la peine de plaquer sur les parois qui leur avaient été respectivement assignées, enfin et surtout dans l'ordonnance générale dont le chef de l'entreprise avait divisé les registres, dessiné les nervures et imposé le rythme à tous ses collaborateurs. Il nous suffira cette fois d'un ou deux exemples, choisis dans la masse des rapprochements que son immense érudition a signalés à M. Bèndinelli, pour réhabiliter la méthode archéologique et éprouver la qualité de ses résultats.

Dans l'*atrium* comme dans la *cella*, les stucs ne commencent pas au niveau du pavement. Au ras de la mosaïque, court sur tous les murs une large bande de peinture rouge. Dans l'*atrium*, elle a conservé des parties du décor qui y était superposé : une colonnade, un jardin avec des perroquets, un étang où baignent des canards et qu'un héron regarde de la rive, des régimes de fruits que becquettent des oiseaux pillards. Chacun de ces registres est indépendant de ses voisins et délimité, soit par des candélabres dont une cariatide forme le fût, soit par des Ménades qui, un thyrsé en une main, un tambourin dans l'autre, s'érigent sur des piédestaux, comme si, elles aussi, avaient dû servir de supports à des candélabres. Or, s'il y fut appliqué selon d'autres proportions, le principe d'une combinaison entre le stuc et la peinture, intervient dans la décoration de la villa que Livie possédait à Prima Porta (Ad Gallinas) ; et, dans le colombaire de la villa Doria-Pamphili, comme dans la chambre funéraire de la pyramide de Cestius, qui remontent l'un et l'autre à la fin de la République, des Ménades et des cariatides morcelaient pareillement une suite semblable de paysages conventionnels. Plus haut, les murs de l'*atrium* et les pendentifs qui les couronnent sont divisés avec une rigoureuse symétrie en un cer-

tain nombre de compartiments qui affectent tous une forme régulière, carrés, rectangles ou ovales et portions de cercles, et renferment des motifs de stuc se répétant ou se répondant l'un à l'autre, tantôt blancs comme le fond sur lequel ils se détachent, et tantôt peints de bleus qui alternent avec les rouges.

Or, cette segmentation géométrique, ce mélange dosé de la couleur et du relief, ce balancement de types plusieurs fois reproduits se retrouvent dans des monuments contemporains ou immédiatement postérieurs. De même, à la Farnésine, de sveltes candélabres déterminent les différents panneaux entre leurs tiges élancées qu'interceptent de minces plateaux et qu'assouplissent les frondaisons de leurs volutes. De même, dans la chambre sépulcrale de la pyramide de Cestius, des guirlandes feuillues relient ces candélabres entre eux ; et à chacune d'elles est suspendu, soit un masque, soit l'orbe d'un *oscillum* par le nœud d'une bandelette. Enfin, au haut de la frise comprise entre les murs et les pendentifs, M. Bendinelli a discerné les faux guichets dont les battants ont tourné sur leurs charnières et s'ouvrent de profil, ainsi qu'à la Farnésine.

La *cella* fourmille des mêmes analogies. Sur les murs de fond, sur les murs latéraux, aux flancs des piliers, dans les courbures des arcades, s'élancent, telles de belles plantes épanouies et flexibles, les cariatides des candélabres, et les Victoires, aux ailes éployées ou recoquillées, qui, de leurs mains abaissées ou tendues, tiennent la rosace d'une fleur. Ce sont les sœurs de celles de la Farnésine, et si frappante est leur ressemblance avec elles qu'on les dirait jaillies du même moule. Près d'elles, passent des apparitions de la Méduse, dont les chevelures s'ébouriffent autour de têtes rondes et joufflues, à l'imitation du *Gorgoneion* de bronze qui avait été cloué à la proue du ponton de Caligula et que les scaphandriers ont sauvé naguère des eaux du lac de Nemi. Dans les bas côtés, vingt fois, un cratère a été placé entre deux monstres affrontés, thème qui reparaît non seulement sur les plaques de terre cuite réputées les plus anciennes, et sur la mosaïque dont fut orné, au temps de Tibère, le mausolée de Pomponius Hylas, mais, avec la même régularité, sur le soubassement de la voûte du colombaire des Arruntii, à peu de chose près contemporain. Aux quatre angles de la voûte centrale, luttent le griffon et l'arimaspe, en cette sorte de duel immobile qu'ont fixé à l'envi les stucateurs de la Farnésine

et les peintres de Pompéi qui vivaient à la même époque, tandis qu'en son milieu ressortent les masques d'Ammon, qui flanquent communément les cippes et les urnes funéraires du 1^{er} siècle.

Aucun de ces détails n'est indifférent. Mais plus probante encore se montre l'ordonnance générale des voûtes, spécialement celle de la voûte centrale où, grâce à l'étendue de la surface, le système adopté pour la garniture des nefs a été poussé jusqu'à ses extrêmes conséquences et se révèle en pleine clarté. Le plafond a été sectionné, par une série de lignes ou parallèles ou perpendiculaires à son axe longitudinal, en un échiquier de carrés égaux. Puis, de place en place, deux ou plusieurs de ces carrés ont été réunis en un seul par la suppression des divisions intérieures. A la naissance de la voûte, s'étirent de longues prédelles, cependant qu'à la clé se massent de grands carrés et que, dans l'intervalle, s'alignent ou se superposent des rectangles, tantôt équivalents, tantôt inégaux, alternativement posés dans le sens de leurs bases ou dressés sur l'un de leurs petits côtés. Ainsi l'artiste, par un procédé invariable, et sans jamais rien changer que les dimensions ou la position d'une même figure, est parvenu, non seulement à couvrir sans discordance une paroi concave d'un décor rectiligne, mais à donner l'illusion d'une savante diversité, et à dissimuler, sous l'enchevêtrement du réseau qu'il a tendu avec une habile simplicité, la monotonie de mailles uniformes.

C'est une gageure qu'il a brillamment gagnée; mais il n'a pas été autrefois, dans Rome, le seul à jouer cette partie. Elle ne sera abandonnée qu'après la chute de la dynastie julio-claudienne, timidement d'abord par les ornemanistes du temps de Domitien, qui ont multiplié aux voûtes du Palatin les losanges et les polygones, puis avec éclat par ceux qui ont tendu d'un souple manteau de stucs complexes et sinueux les plafonds resplendissants des deux tombeaux que, sous Antonin le Pieux ou Marc-Aurèle, les Valerii et les Pancratii s'étaient préparés sur la Voie Latine.

Auparavant, le système paradoxal de notre basilique avait été suivi, non seulement par les stucateurs de la Farnésine, mais par ceux du colombaire des Arruntii et par ceux à qui Néron confia la décoration des voûtes de son nouveau palais; et, s'ajoutant à toutes les autres, cette dernière et fondamentale

analogie achève de nous instruire. Le style de notre monument ne peut, ni descendre plus bas que le règne de Néron, ni remonter plus haut que la fin de la République. A son terme supérieur, il se relie au colombaire de la villa Doria-Pamphili et à la pyramide de Cestius; à son terme le plus récent, à la Maison Dorée. La basilique de la Porte Majeure est ainsi placée à coup sûr au 1^{er} siècle de notre ère, plus exactement dans la première moitié de ce siècle, puisque c'est avec la maison de la Farnésine et avec le colombaire des Arruntii qu'elle offre les ressemblances les plus nombreuses et les plus frappantes. La maison de la Farnésine est généralement assignée au règne d'Auguste. Le colombaire des Arruntii, qui n'est guère distant que de 250 mètres de l'emplacement de notre basilique, appartenait à la maison de L. Arruntius, qui, consul en l'an 6 de notre ère, se tua en 37 par peur d'une accusation de lèse-majesté portée contre lui, dans le Sénat, par Macron, le dernier favori de Tibère. Si bien que nous n'aurons guère chance de nous tromper en l'enfermant elle-même, vers le même temps, dans la période comprise entre le règne d'Auguste, au plus tôt, et l'avènement de Néron, au plus tard; et l'examen des sujets que ses constructeurs y ont traités va maintenant confirmer les attestations concordantes du terrain, des matériaux et du style, en resserrant encore les limites de l'attribution qu'elles ont fondée.

SCÈNES ET PORTRAITS

Les stucs, nous l'avons déjà dit et nous aurons plus d'une occasion de le voir, foisonnent en une infinité de sujets. Parmi ces sujets, il n'y en a qu'un seul, le principal, il est vrai, celui qui plafonne au sommet de l'abside, qui se soit jusqu'ici montré réfractaire à toute tentative de confrontation avec des motifs déjà connus par ailleurs. Assurément, les autres ne sont pas tous identifiés sans réserve. Mais, même pour ceux qui se prêtent à plusieurs interprétations concurrentes, c'est moins l'absence de comparaisons possibles que le choix entre de trop nombreuses réminiscences qui crée notre embarras. Il semble dès l'abord que cette abondance de biens doive faciliter la réalisation de notre dessein. Mais on s'aperçoit bien vite qu'elle la gêne, au contraire. Dans l'antiquité, comme dans l'iconographie médiévale et moderne, les sujets ont eu la vie dure. Ils s'échelonnent sur une longue suite de générations qui ne purent se

déprendre de leur accoutumance, et se les passèrent, de l'une à l'autre, sans en modifier le caractère fondamental. Nous avons déjà mentionné le bas-relief d'Hercule recevant la pomme de l'Hespéride, dans le panneau supérieur qui, face à la grande nef, termine le pilier central de la rangée du nord. Or, cet épisode célèbre est entré dans la familiarité des artistes au ^v^e siècle avant notre ère et il n'en est plus sorti. La remarque vaut aussi pour la scène qui lui fait pendant, face au bas côté septentrional, sur le même pilier, et où Déméter, sceptre en main, enseigne Triptolème, comme sur de nombreux vases à peintures rouges du ^v^e et du ^{iv}^e siècle avant notre ère. Le type des griffons, au corps de lion, à la tête et aux ailes d'aigle, dont les stucateurs de la basilique ont usé à profusion, remonterait, si l'on en croyait une découverte récente de Sir Arthur Evans dans les ruines de la Pylos préhellénique, au ^{xvi}^e siècle avant J.-C. Il a survécu à toutes les secousses qui ont ébranlé le monde méditerranéen depuis l'avènement de la civilisation grecque. Il a traversé les révolutions et les âges, pour refleurir, intact et toujours semblable à lui-même, aux chapiteaux des églises romanes. Décidément, l'imagination des hommes est plus courte que leur histoire, et, comme M. Salomon Reinach l'a affirmé à propos de la sculpture attique, c'est seulement dans l'adaptation de motifs quasi immuables aux progrès de la technique et aux flottements du goût que les artistes de l'antiquité ont, à l'ordinaire, déployé la leur. En sorte que, dans la grande majorité des cas, un examen des sujets qui illustrent la basilique de la Porte Majeure coïnciderait finalement avec l'étude de leur style et ne peut nous conduire plus avant.

Il existe toutefois d'heureuses exceptions à la règle générale, soit que certains sujets aient été affectés d'un fort coefficient d'évidente actualité, soit que le fonds mythologique dont la plupart procèdent, ait profité, depuis Homère, de renouvellements dont le gain est l'œuvre appréciable d'une époque déterminée. Dans le premier cas, le sujet implique sa date. Dans le second, il indique au moins la date, plus ou moins récente, au delà de laquelle il ne put être abordé. Et cette double chance nous est échue avec quelques stucs de la basilique, rares, il est vrai, mais privilégiés.

Les piliers qui soutiennent la *cella* ont reçu une ornementation dont la symétrie demeure frappante, en dépit des dété-

riorations particulièrement regrettables qu'elle a subies. Cependant que leurs faces internes sont revêtues de stucs parement décoratifs, candélabres à cariatides superposés à des candélabres sans cariatides, les faces extérieures qu'ils présentent aux bas côtés se subdivisent en plusieurs bas-reliefs figurés dont l'agencement calculé dispose uniformément, au-dessous de la scène mythologique du registre le plus haut, un cadre rectangulaire où s'inscrit, en faible relief, un buste d'homme ou de femme, de dimensions sensiblement conformes à la réalité. Comme il y a six piliers, le décorateur avait modelé au moins six de ces bustes qui s'alignaient trois par trois au long de chacun des deux bas côtés. Sans doute même y en eut-il douze à l'origine, si les vides équivalents, laissés à hauteur égale, dans les faces des piliers tournées vers la grande nef, correspondent, comme on l'a conjecturé avec vraisemblance, à l'emplacement de bustes identiques, exécutés, non dans le stuc, mais dans des plaques de marbre qui nous manquent aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, trois seulement sur les six, ou plutôt sur les douze, sont parvenus jusqu'à nous : l'un, au premier pilier de droite, à partir de l'entrée, les deux autres, aux deux premiers piliers de la rangee de gauche. Un seul, le dernier des trois, dans l'ordre de mon énumération, est un buste de femme. Les deux autres sont des bustes d'hommes ayant atteint ou dépassé l'âge mûr.

Or, si les érudits discutent sur l'identité de leurs modèles, ils sont unanimes à leur en chercher à tous les trois, comme à des portraits. Aussi bien, ces bas-reliefs paraissent-ils copiés d'après nature, celui-ci avec son visage glabre, son cou étroit et maigre, le toupet qui pointe sur son front; celui-là avec sa tête chauve au sommet, garnie sur l'occiput de cheveux bouclés, ses grosses lèvres qui ont l'air d'avoir fermé la bouche d'un homme de couleur. De cette lippe, on a spirituellement déduit que le personnage dont elle alourdit le visage devait avoir une ascendance orientale. Quant aux mèches de l'autre, elles ne sont peut-être qu'un artifice bien connu de la coquetterie masculine; mais, si la calvitie qu'elles cherchent, ici, à dissimuler et qui, là, au contraire, aurait exercé ses ravages au point de les rendre impossibles, vaut un signalement individuel, elle n'est pas plus affaire d'époque que de nationalité et n'offre pas à la chronologie les prises qu'elle donne à la plaisanterie. Il n'en va pas de même, heureusement, de la coiffure féminine. Qu'on interroge plutôt

les figures d'impératrices qui se succèdent dans les galeries de sculpture et les collections de numismatique. Les transformations de la chevelure, naturelle, adventice ou combinée, qui orne ces têtes augustes, se suivent, rapides et tyranniques comme la mode qu'elles consacraient et qu'elles reflètent. A deux exceptions près, au début du 1^{er} siècle et à la fin du 11^e, les types ne se ressemblent que par la complication commune à des formes par ailleurs très différentes. On pourrait presque retourner le vieux paradigme de Lhomond, *Quot sententiæ, tot capita*, et, d'un regard, au seul aspect d'un arrangement qui mit plus d'une fois à la torture l'*ornatrix* et sa maîtresse, l'antiquaire le plus novice n'éprouve aucun mal à distinguer la femme d'Antonin le Pieux et celle de Marc-Aurèle, qui pourtant étaient la mère et la fille; Plotine, la femme de Trajan, et Sabine, sa nièce, qu'avait épousée Hadrien; la triste Octavie et la hautaine Poppée. Or, le portrait de femme que la basilique nous a transmis se caractérise par la sobriété d'une coiffure qu'une raie départage, dont les bandeaux lissés couvrent les tempes et qui se relève sur la nuque par un court chignon. Cette austère simplicité débute avec Livie, lorsque la veuve d'Auguste eut renoncé à nouer au milieu du front les mèches disgracieuses que porte l'impératrice, ainsi que sa belle-sœur Octavie, sur leurs bustes de bronze, au musée du Louvre. Elle régna à la cour de Tibère et durait encore à celle de Claude, où vécurent ces délicieuses anonymes qui posèrent pour les bustes de l'antiquarium romain et de la glyptothèque de Ny-Carlsberg, deux créations, exquises entre toutes, des portraitistes anciens. Mais elle commence à s'altérer chez Agrippine. Entièrement délaissée par les princesses flaviennes pour des échafaudages orgueilleux et des frisures savantes, elle ne retrouvera jamais plus tard, même quand, par réaction contre tant d'atours, les Romaines, sous Commode et les Sévères, s'évertueront à y revenir, la pureté d'antan.

Nous ne saurons sans doute jamais le nom de l'héroïne, — ou plutôt de la simple donatrice, — dont le stucateur de la basilique prétendit immortaliser le visage. Mais, de même qu'il arrêta net chacun de ses bustes aux clavicules, ainsi que le faisaient couramment les sculpteurs du siècle d'Auguste, il a prêté à cette mortelle les traits des femmes qu'on coudoyait dans la Ville, dans le deuxième quart du premier siècle de

notre ère, après l'exemple que leur avait donné la mère de Tibère, avant celui que leur donnera la mère de Néron.

Au surplus, les apparitions des immortels dans la basilique corroborent le témoignage des portraits humains. Tous les dieux, en effet, ne sont pas nés en même temps à la foi du paganisme. Si les divinités helléniques firent l'objet, de la part des Romains, d'une adoption qui, dès la fin de la République, peut passer pour collective, celles de l'Orient n'ont été introduites qu'une à une dans un Panthéon jalousement policé. L'Égyptienne Isis, intronisée publiquement dans Rome par Caligula, n'a vraiment cessé d'y être traitée en étrangère que sous Vespasien (69-79). La propagation du culte iranien de Mithra fut plus tardive encore : des centaines de chapelles mithriaques que les fouilles ont dégagées à la surface de l'Empire, les plus anciennement datées ne remontent pas plus haut que les Flaviens. Enfin, ce n'est pas non plus avant le ^{II}^e siècle de notre ère que se groupent en masse les documents du prosélytisme syrien. Or, à la luxuriante floraison des mythes grecs dont elle est illustrée, notre basilique oppose, en une criante antithèse, l'indigence de ses emprunts aux mythologies orientales. Nulle part, on n'a relevé dans ses stucs, ni l'image du Mithra tauroctone, ni les colombes d'Astarté, ni même l'*uræus* ou le sistre d'Isis. Son silence est éloquent et, comme l'a écrit M. Cumont, « la confirmation la plus sûre de son antiquité résulte de l'absence » de ces éléments dans sa décoration.

Il est pourtant un dieu, étranger à l'hellénisme, qu'elle a accueilli sous ses voûtes ; mais c'est justement celui dont l'avènement au culte romain se place à la fin même de la période à laquelle nos investigations précédentes nous avaient arrêtés. Aux quatre angles du registre central qui, à la clé de la grande nef, représente le rapt de Ganymède, comme pour le supporter sur la volute exagérément arrondie qui termine, en la stylisant, sa houlette distinctive, ont été posées quatre figures du berger divin Attis (1), dans l'attitude méditative où, par la suite, il continuera, sur nombre de sarcophages, à exprimer l'attente de la résurrection. Il est vêtu d'une tunique à manches et d'un pantalon bouffant, ou *anaxyris*, et sa tête est ceinte du bonnet phrygien, sa coiffure nationale, selon le type classique

(1) Attis ou Atyr, berger de Phrygie aimé de Cybèle qui le fit mourir pour le punir de son infidélité, puis le ressuscita.

de ses effigies. La jambe droite à plat, la gauche légèrement détendue, la main droite repliée sous le menton, il songe tristement aux péchés de sa vie ardente dans les halliers de l'Ida, au sacrifice qu'il a consenti de sa virilité, et qui l'eût envoyé à une mort éternelle si la Grande Mère Idéenne, Cybèle, au culte de qui il était voué et qu'il avait trahie pour les beaux yeux de la nymphe Sangaria, ne l'avait, en sa miséricorde, miraculeusement ranimé. Quatre fois, les décorateurs de la basilique ont répété cette image, dont les traits, empreints d'une émouvante mélancolie, sont devenus populaires dans l'antiquité romaine et restent si nettement particularisés, dans leur expression et leur emploi, que les archéologues sont convenus d'un qualificatif pour la distinguer de toutes les autres figurations du dieu : c'est l'Attis funéraire, l'Attis juvénile et songeur, douloureux et confiant, que l'Empire placera dans ses tombeaux comme un rappel de l'au-delà.

Or, Attis n'a atteint à la hauteur de cette signification spirituelle, radicalement différente des conceptions naturalistes de la Phrygie, que grâce à la réforme qui lui ouvrit toutes grandes les portes de la cité romaine. Les plus vieux Attis funéraires que nous possédions jusqu'alors avaient été trouvés à Pompéi et attribués au règne de Néron. D'autre part, la réforme qui a, pour la première fois, associé le culte d'Attis à celui de Cybèle dans le calendrier romain, mais qui tâcha, du même coup, d'en tempérer les rites orgiastiques et d'en assagir la scabreuse légende, date certainement du règne de Claude. C'est cet empereur qui, prévoyant le danger que courrait la religion officielle, appauvrie dans sa substance et ébranlée sur ses bases, comprenant la nécessité de faire sa part au mysticisme des foules, pour l'empêcher de tout briser, se heurtant à l'impossibilité de déraciner du roc natal, pour y convertir le monde, la vénérable religion d'Éleusis, se flatte de pouvoir, à l'imitation de Timothée, le subtil hiérophante du iv^e siècle avant J.-C., insuffler l'esprit sacré des mystères grecs à la vieille religion, sensuelle et grossière, des plateaux d'Anatolie. Il n'est certes point parvenu à chasser tous « les relents d'abattoir et de mauvais lieu » qui émanent des rites phrygiens ; mais c'est tout de même grâce à lui si le type d'Attis s'est rénové et si la figure équivoque et malsaine du pâtre émasculé, en qui les Galles (1)

(1) Prêtres de Cybèle.

méprisables et honnis adoraient le premier des leurs, s'est élevé à l'éminente dignité d'un dieu racheté et sauveur. Les idées incarnées dans Attis funéraire présupposent la réforme dont elles procèdent. La basilique de la Porte Majeure, où elles s'énoncent, n'a donc pu les réaliser auparavant; par conséquent, c'est au règne de Claude, plus probablement à la seconde partie du règne de Claude, après que sa réforme, dont la date, au reste, ne saurait être précisée davantage, eut produit ses premiers effets, qu'il convient de la rapporter; et comme la basilique a été pillée et fermée peu après sa construction, c'est aux dernières années de Claude que nous devons, par force, en attribuer tout ensemble le commencement et la fin.

LA CATASTROPHE

Il n'y a point de doute, en effet, que la basilique de la Porte Majeure n'ait été soumise à une épreuve mortelle, démenagée de son mobilier, partiellement comblée des gravats que ses explorateurs ont eu d'abord à déblayer. De cruelles violences lui furent alors portées; et ses plaies, largement visibles, sont aisées à dénombrer.

De la *cathedra*, qui se dressait au fond de l'abside, nous ne discernons plus que les traces, sur le mur concave auquel elle s'appuyait. Nous savons aussi que, dans chacun des piliers qui flanquent la grande nef, à la hauteur des portraits de stuc qu'ils présentent aux bas côtés, s'encastrent jadis des panneaux de dimensions égales, dans lesquels d'autres portraits, semblables aux précédents, avaient sans doute été sculptés en marbre. De ces bustes absents, nous pouvons reconnaître les places, non seulement aux six brèches rectangulaires qui éminent régulièrement, à ce niveau, le stuc des piliers et mettent à nu le blocage sous-jacent, mais aux petits crampons de fer qui les y avaient fixés et dont plus d'un reste enfoncé dans la maçonnerie. Avec ses consoles hautes de 0 m. 80, larges de 0 m. 35, chacun de ces cadres subsiste toujours, mais le tableau qu'ils enchâssaient a disparu.

La mosaïque à fond blanc qui pave la basilique est rehaussée dans la *cella*, comme dans l'*atrium* du reste, d'une double bordure de cubes noirs, qui suit le pourtour des murs et des piliers. Au long des murailles, cette moulure court en ligne droite, et ne s'interrompt que dans la partie où sa présence eût

paru la plus indiquée : devant l'abside. Faut-il justifier cette anomalie comme Sir Arthur Evans, en invoquant le précédent, seize fois séculaire, de la salle royale du palais de Cnossos, dont la balustrade suit un tracé analogue et s'arrête pareillement devant le trône minoen ? N'est-il pas préférable, au contraire, d'imaginer que la moulure, qui règne partout ailleurs, s'effaça, dans l'abside, devant un cancel dont le marbre couvrait l'espace qu'elle eût, en cet endroit, inutilement rempli ? Le sol, malheureusement défoncé à cette place, ne permet plus d'opter entre ces suppositions contradictoires. Mais, si la preuve de ce larcin nous échappe, la mosaïque en décèle plusieurs autres qui ne sont pas contestables.

La double bordure noire affecte, autour des piliers, une forme significative. Parallèle aux parois des six piliers sur leurs trois autres faces, elle se prolonge, sur celle de leurs faces qu'ils tournent vers la grande nef, par une saillie crénelée qui atteste la présence initiale, entre elle et la face correspondante, d'un cippe, ou d'une base, ou d'une stèle adossée au milieu du pilier. De fait, à la partie inférieure de chacun de ces quatre piliers, la face de la grande nef, à l'exclusion des autres, se contente d'un badigeon de stuc uni, sans addition du moindre relief, comme si, dans le plan primitif des décorateurs, elle avait dû demeurer invisible derrière le socle, plus ou moins massif, qui lui était destiné ; et, de fait encore, au pied de chacun d'eux, se creuse, vers l'axe de la grande nef, dans l'échancrure moulée par le double liséré noir de la mosaïque, un trou carré, profond de 15 à 20 centimètres et de 34 centimètres de côté, où s'emboîtait, en pleine terre, le support qu'on y avait implanté à l'origine, mais qui en fut arraché par la suite.

De même, le sol naturel, soustrait à l'application des cubes blancs qui constituent le fond de la mosaïque, reparait, semblablement encadré d'une double moulure à cubes noirs, d'abord au milieu de la grande nef, entre les deux premiers piliers à partir de l'entrée, puis sous les arcades qui retombent, entre la grande nef et les bas côtés, sur les quatre premiers piliers de la *cella*. La première de ces excavations, qui est considérable, et au bord de laquelle se remarquent encore les tenons d'un scellement, mesure 1 mètre du nord au sud et 0 m. 62 d'est en ouest. Les quatre autres, symétriques entre elles, sont des rectangles de 0 m. 50 de long sur 0 m. 40 de largeur. Quoi qu'on

suppose de leur nature, il est certain que les pièces d'un mobilier, à la fois précieux et transportable, y avaient été fichées : sans quoi l'on ne comprendrait, ni qu'elles y eussent été dotées d'un encadrement aussi soigné, ni qu'elles en eussent été aussi facilement enlevées. Sans doute étaient-elles de marbre blanc, d'une blancheur qui vibrait à l'unisson des stucs blancs, de la blanche mosaïque et du marbre où se taillaient, à la belle époque de l'art romain, et dans des monuments d'une telle somptuosité, les stèles et les cippes, les autels et les tables, les *cathedræ* et les cancels; et cette fastueuse richesse, évoquée soudain par la rapine qu'elle a subie, expliquerait, à elle seule, l'acharnement de ses déprédateurs.

Mais elle ne rend pas compte de la méthode avec laquelle ils semblent avoir procédé, non dans les tâtonnements et la hâte d'un pillage clandestin, mais dans la lenteur d'une effraction de tout repos, effectuée avec les précautions et l'aisance d'une opération légitime et publique. Leur sécurité démasque en eux des favoris ou des agents du pouvoir, et les circonstances de leur intervention la refoulent au delà des temps modernes et du moyen âge, jusqu'à l'antiquité. Au cours du moyen âge, les édifices antiques ont été exposés au vandalisme des fabricants de chaux qui, sans vergogne, installaient leurs fours à proximité des ruines, et alimentaient leur industrie avec les chefs-d'œuvre qu'ils déterraient. Lorsqu'en ces siècles de misère matérielle et de détresse morale, ils pouvaient poursuivre sans être inquiétés leurs manipulations sacrilèges dans les décombres de la Rome impériale, il n'est pas vraisemblable qu'ils aient perdu leur temps à descendre dans les profondeurs de notre basilique, pour en extraire, à grand peine, les matériaux qu'elle recélait dans les entrailles du sol et qu'ils trouvaient alors en abondance, soit à la surface, soit à fleur de terre. Ils ne ravaageaient les gloires du passé que pour s'épargner les fatigues et les frais d'exploitation d'une carrière. Ils n'ont point entrepris une besogne qui eût exigé d'eux un aussi rude effort sans leur procurer un aussi gros profit. Admettons, néanmoins, qu'ils s'y soient obstinés. On ne s'explique plus, dès lors, ni qu'ils aient négligé de décaper les stucs, ni qu'ils aient contribué à étendre sur le champ de leurs méfaits la couche de terre qui a retardé le déblaiement récent de l'édifice, et s'élevait, à l'intérieur de la *cella*, au tiers de sa hauteur. Les chaufourniers du moyen âge

ont assez de crimes sur la conscience sans qu'on ait besoin de la charger encore de celui-là.

Restent les amateurs de la Renaissance et des temps modernes, qui, dans l'aveuglement de leur passion, rémunéraient les concours les moins avouables et laissaient saccager, au seul bénéfice de leurs galeries privées, les plus rares écrins de l'art antique. M. Lanciani les a tout de suite incriminés et il était d'autant plus fondé à les soupçonner qu'en nettoyant le bas côté nord de la *cella*, on ressentit nettement l'impression que la terre qui le remblayait partiellement avait déjà été passée au crible. Il appert de cette simple remarque que les archéologues du *xx^e* siècle, à qui, du reste, elle ne saurait ravir l'honneur d'avoir découvert la basilique de la Porte Majeure, y ont été précédés par les pourvoyeurs à gages de quelque collectionneur indélicat. Mais le fait que cette observation ne s'étend ni à l'autre bas côté, ni à la grande nef, prouve, avec la même force, que les chercheurs se sont bien vite lassés d'un tamisage dont le néant de leurs sondages antérieurs leur avait suggéré le propos, mais dont l'inanité de ses propres résultats leur fit prestement suspendre l'exécution; et, sans que cette assurance puisse consoler notre amour-propre, il est clair que notre génération, si elle n'a pas eu la chance d'explorer la première les cryptes de la Porte Majeure, n'a pas été, non plus, la seule à éprouver la déception d'en remonter les mains vides.

Aussi bien, si nos tristes devanciers avaient été plus favorisés, en saurions-nous quelque chose aujourd'hui? Ils ne volaient pas pour détruire, mais pour vendre ou conserver, et nous aurions déjà reconnu quelques-uns des objets qu'ils auraient emportés de la basilique et dont la nature, les dimensions, parfois même, comme pour les portraits des piliers, les sujets, s'inscrivent dans les traces ineffacées de leur ancienne présence. En vain, M. Lanciani a-t-il convié le monde savant à reprendre une à une les vieilles acquisitions du Louvre, du British Museum et du Vatican, à dépouiller les catalogues qu'avaient fait dresser de leurs collections les grands amateurs du *xvii^e* et du *xviii^e* siècle, les Ottoboni et les Barberini, le cardinal Camille Massimi, aussi bien que le cardinal Alexandre Albani. Son espoir de rattraper ainsi les fugitifs ne s'est point réalisé. Qui mieux d'ailleurs que le grand historien des

fouilles de Rome eût été capable de dépister, à travers leurs avatars successifs, les marbres dérobés? Si, pour M. Lanciani lui-même, ils restent insaisissables, c'est qu'ils ne sont jamais entrés dans nos galeries, et pour cause. Pour n'en avoir rien extrait, les archéologues de l'ancien temps se sont désintéressés de la basilique de la Porte Majeure. Ils en ont désappris ou ignoré l'emplacement, si bien que, sur les plus vieux plans de Rome, le site qu'elle occupe, ou bien est désigné par l'appellation fantaisiste et toute livresque d'*Horti Torquatiani*, comme sur ceux de Ligorio et de du Pérac de 1573 et 1574, ou bien ne porte plus de nom du tout, comme sur les plans postérieurs de Bufalini et de Nolli. Avant la nôtre, elle n'a donc reçu dans les temps modernes que la visite furtive de spoliateurs qui ne récidivèrent pas et ne se sont point vantés de leur déconvenue; et, si nous l'avons trouvée nue sous ses gravats, ce n'est pas plus la faute des collectionneurs de la Renaissance ou des derniers siècles que celle des fabricants de chaux du moyen âge; c'est bien plutôt que, dès l'antiquité, elle a été quittée brusquement, vidée alors de tout ce qui pouvait en être retiré, frappée d'une sorte de condamnation brutale qui ne lui laissa que ses murs et son pavé et en avait matériellement empêché l'accès; et, au surplus, cette déchéance n'a guère tardé à se produire : à peine si ses stucs étaient secs, quand, tout d'un coup et à l'improviste, la basilique de la Porte Majeure a été vouée à un irrémissible abandon.

D'abord, son pavement n'a nulle part été usé ou rapiécé. Sur sa mosaïque, ni éraflures, ni raccords. Les pas semblent avoir glissé sur elle sans y mordre, comme si l'édifice qu'elle a pavé, ou bien n'avait pas été fréquenté, ou avait, très tôt, cessé de l'être.

Puis, sur les murs, on n'a relevé aucun de ces *graffiti*, jeux, dessins, devises, acclamations ou obscénités, que les Romains incisaient à la pointe dans les lieux qui leur étaient familiers. Ailleurs, on en a déchiffré partout, sur les pavés des places, sur les briques des parois extérieures, sur les peintures des lambris; et, jadis, un homme avisé prenait soin, par des malédictions appropriées, de prémunir son tombeau contre les auteurs éventuels de ces profanations courantes. Jusque dans les maisons des immortels ou des morts, les *graffiti* sont venus, à la longue, souligner le passage des vivants. L'absence du

moindre *graffito* dans la basilique présume que les vivants, ou bien n'en ont pas pris le chemin, ou bien l'ont tout de suite oublié.

A la clé des arcades qui surplombent les piliers, s'alignent des trous forés à des distances égales entre eux. Aux tenons qu'on y avait enfoncés, s'accrochaient jadis les chaînettes auxquelles étaient attachés les lampadaires éclairant les bas côtés. Or, les stucs des arcades n'ont pas plus pâti que les autres, et leur éclat n'a pas été terni davantage. Ils n'ont pas souffert de la fumée. Les lampes, ici, n'ont été, ni souvent, ni longtemps allumées. Si elles n'ont pas noirci les panneaux auxquels elles se balançaient, c'est sans doute qu'on les éteignit pour toujours presque aussitôt après les avoir suspendues.

Enfin et surtout, il semble bien que la catastrophe se soit abattue sur la basilique alors que ses ornemanistes n'y avaient pas encore rempli toute leur tâche. Miss Wadsworth a noté que les difficultés d'interprétation soulevées par la scène qui remplit le grand panneau flanquant, au nord-est, l'enlèvement de Ganymède, tiennent, pour la majeure part, à l'indécision de l'artiste qui l'a modelée. Difficilement intelligibles si on les avait constatés dans un édifice depuis longtemps en usage, ces repentirs vont de soi, s'il n'était pas encore terminé quand un accident imprévu vint couper court à son existence.

Il y a plus : pour deux stucs au moins, j'ai cru m'apercevoir que le modelage est inachevé. Dans celui qui, au sud-est de l'enlèvement de Ganymède, fait pendant au précédent et figure la délivrance d'Hésione, on distingue, vaguement sur les photographies, mais nettement sur le relief lui-même, un petit rectangle surmonté d'un trapèze, schématisant, à la droite de l'héroïne, la silhouette, qui s'estompe dans le lointain, de la ville de Laomédon. Tout de suite, la grossièreté de cette représentation rudimentaire m'avait intrigué. Je songeai, d'abord, à une dégradation du stuc, qui en aurait fait tomber les saillies, pour n'en respecter que le contour. Mais le fond ne portait pas même la raie d'une égratignure, et le reste du panneau était intact. J'accusai alors l'inexpérience du stucateur, inhabile à traduire par des moyens convenables le recul fuyant d'une perspective éloignée. Mais la continuation de ma visite confondit bientôt mon erreur. Parmi les registres rectangulaires qui accompagnent la retombée de la voûte du bas-côté droit, celui qui, vers les piliers et en partant de l'entrée, fait suite à des

dévotions autour d'un chevreau consacré, représente une scène de la liturgie dionysiaque. Une femme assise semble s'entretenir avec deux femmes qui l'encadrent debout. Celle de gauche tourne le dos à un court pilier, qui pourrait être un autel ; celle de droite tient le thyrses de Bacchus, incliné dans la saignée de son bras gauche. A sa droite, devait se tenir un quatrième personnage, mais l'artiste s'est borné à préparer, par quelques incisions dans le stuc lisse, les lignes où, plus tard, il aurait appliqué l'image qu'il n'a pas eu le loisir de compléter. Ainsi, la maisonnette signalétique des murailles d'Ilium, dans le panneau d'Hésione, et la quatrième assistante des rites dionysiaques, dans le bas-côté sud, doivent être, l'une et l'autre, considérées comme des ébauches dont les circonstances ont arrêté l'exécution.

Les auteurs de la basilique n'ont pas attendu, nous le verrons, que leur monument fût achevé pour s'en servir, mais il ressort de tous ces indices accumulés, qu'ils venaient à peine d'y entrer quand ils en ont été exclus pour toujours, et le désastre qui a ruiné leurs projets en a suivi de trop près l'entreprise pour que nous ne soyons pas obligés de l'assigner, comme elle, au règne de Claude, et invités, par là même, à chercher dans les annales de cet empereur la cause qui le détermina.

LES CRUAUTÉS DE L'EMPEREUR CLAUDE

Cette cause ne saurait dériver de l'ordre physique. La basilique n'a succombé, ni à un incendie, dont la flamme n'a pas léché ses murs, ni à un tremblement de terre, dont les secousses les eussent plus ou moins infléchis ou désaxés, ni à un effondrement qu'à notre époque la formidable trépidation de cent trains par jour n'a pas suffi à provoquer. Elle fut la victime d'une raison morale ou, si l'on préfère, de la raison d'État, d'une sentence fulminée contre ses occupants, d'un interdit jeté sur son usage : à la muette protestation qu'exhalent ses salles dénudées, répondent, comme un écho grossissant, les rumeurs de l'histoire.

Claude, comme tous les réformateurs religieux, a manqué de tolérance. Il avait fait aux tendances nouvelles des concessions calculées, mais il n'en a que plus âprement pourchassé les mystiques qui ne s'en contentaient pas et visaient à les dépasser.

Fidèle à la politique de ses grands prédécesseurs, il fut, à sa manière, conservateur autant qu'Auguste, et rigoriste comme Tibère. Lui aussi monta une garde sévère autour de la religion traditionnelle dont il était le pontife suprême ; et il la protégea avec d'autant plus de zèle que, pour la mieux défendre, il y avait introduit des innovations, qu'il avait estimées inévitables et salutaires, mais dont les dévots, en leur for intérieur, blâmaient la hardiesse et redoutaient les périls.

A peine proclamé, il s'irrite de l'effervescence que manifeste la communauté juive d'Alexandrie : il lui adresse une verte sermonce, intimant à ses membres l'ordre de ne pas usurper de nouvelles libertés, et les avertissant, avec colère, que, s'ils ne réfrènent pas l'ardeur de leur propagande, il les poursuivra par tous les moyens dont dispose son autorité, comme on enrayer une épidémie dont la contagion pourrait gagner l'Empire. En 49, il s'alarme des troubles que propagent sans trêve, dans les milieux hébraïques de Rome, les premières prédications chrétiennes, ôte aux Juifs de la Ville le droit de réunion, procède à l'expulsion des agitateurs.

Vers la fin de son règne, ses coups se précipitent. En 52, un sénatus-consulte, voté à son instigation, exila d'Italie tous ceux que le vulgaire englobait sous le nom de *mathematici*, qu'ils fussent mages, néo-pythagoriciens ou simples astrologues. Ce fut, nous dit Tacite, une cruauté inutile : *Senatus consultum atrox et irritum*. Expulsés par la porte, nos « mathématiciens » rentraient par la fenêtre. La police dut entamer des poursuites individuelles. Et les procès pour crime de lèse-religion devinrent à ce point la monnaie courante du régime que, pour se débarrasser d'un rival ou accaparer les biens d'un voisin, les grands ne se mettaient plus en frais d'imagination et, courant au plus sûr et au plus pressé, l'accusaient d'emblée de sacrilège. L'impératrice ne dédaigna pas de recourir à l'expédient pour assouvir son ambition. En 49, dès le lendemain de son mariage, elle se rappelle avec une fureur jalouse que Lollia Paulina avait osé lui disputer la main de Claude. Elle persuade à son mari que l'imprudente s'adonnait à la magie. Aussitôt l'empereur, que domine sa femme et que hante le péril religieux, défère au Sénat celle qu'il avait failli épouser quelques mois plus tôt, prononce contre elle un cruel réquisitoire et, comme si elle avait attenté à la sûreté de l'État,

obtient que Lolliia soit frustrée de presque tout son immense patrimoine et impitoyablement chassée d'Italie.

En 52 après J.-C., Agrippine s'inquiète du prestige croissant de Furius Scribonianus que la haute noblesse de cet arrière-petit-fils du grand Pompée paraissait désigner comme un candidat possible à l'Empire; à tort ou à raison, elle tremble pour l'avenir de son propre fils et médite la perte de ce concurrent éventuel à une succession qu'elle ouvrira par un crime, plutôt que de la laisser échapper à Néron. L'arme de sa vengeance est tout de suite forgée, et Furius Scribonianus est banni sous prétexte qu'il consultait les Chaldéens et cherchait à savoir d'eux la fin du Prince. Quelques mois plus tard, en 53, les jardins que Statilius Taurus possédait sur l'Esquilin aiguissent sa convoitise. Comme il ne songeait pas à les donner et n'entendait pas les vendre, elle n'avait plus qu'à les confisquer. Elle recruta des complices dans le Sénat. Un ancien légat de Statilius Taurus, qui l'avait assisté au temps où il gouvernait l'Afrique en qualité de proconsul, Tarquitius, l'accuse, en pleine Curie, d'avoir prévariqué dans la province qu'ils avaient administrée ensemble. Statilius Taurus aurait probablement obtenu gain de cause devant ses pairs, que révoltaient la félonie du délateur et l'inconsistance de ses imputations, lorsqu'un grief d'impiété fut incidemment greffé sur l'accusation principale. Il aurait pu escompter un acquittement du chef de péculat. Mais quand il s'entendit reprocher ses superstitions magiques, il se sentit perdu et n'échappa que par une mort volontaire à une condamnation désormais inéluctable.

Dès 1918, le chapitre des *Annales* où Tacite a raconté la disgrâce de Statilius Taurus parut à M. Fornari éclaircir la brume dont s'enveloppaient les destinées de notre basilique. Peut-être, en effet, convient-il de lier, par une corrélation immédiate, le sort pitoyable qui lui est advenu aux malheurs qui, dans le même temps, fondirent sur l'ancien consul de 43. Le tombeau de la famille Statilia contenait plus d'une présomption en faveur de l'affiliation de certains de ses membres à quelque secte mystique; l'un d'eux, affranchi du consulaire, avait donné à son fils le surnom significatif de *Mystes*, — le myste, — lequel préjuge moins les convictions futures de l'enfant qu'il n'atteste la foi chevillée au cœur de ses parents. Sur les flancs d'une urne cinéraire en marbre, extraite de ce colom-

baire, se déroulent en bas-reliefs, comme sur plusieurs stucs de la basilique, des scènes relatives à des mystères divins, aux initiations qu'ils dispensent, aux sacrifices qu'ils prescrivent. Or, le monument des Statilii, situé sur le bord septentrional de la Voie Prénestine, comme la basilique, n'est distant de la basilique que de 200 mètres environ, et, puisque le fonds sur lequel il s'érige dépendait d'un des plus grands propriétaires de Rome, tout porte à croire que ce fonds comprit, par surcroît, le terrain antique sous lequel elle fut disposée et qu'il appartint, avec ou sans solution de continuité, au domaine suburbain de Statilius Taurus, à ces *Horti Tauriani* dont une partie s'est sûrement étendue au voisinage de la Porte Tiburtine, mais dont la lacune du texte de Frontin, signalée au début, nous autorise à placer une autre sur les confins des *Horti Torquatiani*, aux environs et au delà de la Porte Majeure.

N'oserait-on pas néanmoins l'affirmer, que le lien subsisterait encore entre la fermeture prématurée de cet édifice à l'époque de Claude et le despotisme de cet empereur. Pour que les maîtres de la basilique l'aient fuie sans même se soucier d'en finir les derniers détails, et qu'à peine dotée du luxe qu'ils avaient rêvé pour elle, ils l'aient désertée sans espoir et livrée sans résistance au sac et aux profanations, il faut qu'ils aient obéi à une nécessité impérieuse, qu'ils aient senti passer en rafale les menaces et la puissance de l'État. La *cella* solitaire et ses nefs dévastées résonnent des pas de leur dispersion. Entre les murs spoliés et sur les mosaïques béantes flottent toujours les réprobations et les colères qu'ils s'étaient attirées dans cette crypte maudite. Ainsi, du même coup qui l'a frappée, commencent à se dissiper les ténèbres qui s'épaississaient autour d'elle. A n'en pas douter, la basilique de la Porte Majeure fut l'œuvre éphémère d'hommes qui s'écartaient des limites assignées aux Romains par la prudence soupçonneuse du Prince. Elle a abrité des pratiques et des croyances qu'abominait le pouvoir et qui, presque aussitôt, attirèrent sur elle les foudres impériales; et cette donnée essentielle implique déjà la destination religieuse qui fut la sienne, et que nous devons maintenant définir.

JÉRÔME CARCOPINO.

(A suivre.)

LA BASILIQUE DE LA PORTE MAJEURE

II⁽¹⁾

LA DESTINATION RELIGIEUSE DE LA BASILIQUE

La basilique a déjà défrayé toute une littérature : mais, sur sa destination, les avis diffèrent moins que les langues dans lesquelles ils s'expriment. D'où qu'ils viennent, en effet, Belges, Italiens, Français, Anglais, Américains, Danois, Hollandais, Allemands ou Russes, les érudits, depuis qu'elle sollicite leur curiosité, ne se partagent qu'en trois groupes. Il y a ceux, — et on peut les compter sur les doigts, — qui assimilent la basilique à une salle des fêtes. Il y a ceux, — ou plutôt il y a celui, — pour qui elle ne fut jamais qu'un tombeau. Enfin, il y a ceux, qui, dociles à l'impulsion du premier éditeur, brodent leurs appréciations personnelles sur le jugement que, dès le premier jour, avait formulé M. Fornari, et se réconcilient, malgré leurs dissentiments sur la secte à laquelle appartient l'édifice, dans la conviction que, cultuel et mystique, il servit de lieu de réunion à des sectaires. Ces savants sont aujourd'hui légion, et je pense qu'ils disent vrai. Mais la vérité n'est pas affaire de nombre : avant de la proclamer, il faut mettre ses contradicteurs en échec.

SALLE DES FÊTES?...

Deux, et non des moindres, M. Huelsen et M. Rostovzeff, tiennent, — ou plutôt ont tenu (2), — pour ce que j'appellerai

(1) Voyez la *Revue* du 15 octobre.

(2) Dans un bel article de synthèse, *Augustus*, des *Römische Mitteilungen* de 1924, M. Rostovzeff a adhéré en termes frappants à l'explication mystique qu'il avait écartée dans le *Times* du 16 août 1923

L'explication gaie, celle qui justifie le niveau de la basilique par une préoccupation de confort, et la prodigalité de ses compositions décoratives par le dilettantisme littéraire. La basilique est profondément enterrée au-dessous de ce qui fut le sol antique. Qu'à cela ne tienne ! Les Romains savaient se protéger délicieusement contre les excès de la chaleur méridionale. Que ce fût au Palatin ou à Tivoli, à Anzio, à Baïes ou à Bulla Regia, dans l'Afrique proconsulaire, ils aimaient à se ménager, en leurs villas, comme autant de retraites ombreuses et fraîches, ces sortes de jardins d'été artificiels, qu'ils appelaient des cryptoportiques. Au propriétaire dont elle dépendait jadis, la basilique a rendu le même service qu'à Pline le Jeune le cryptoportique de son *Laurentinum* : elle a protégé ses loisirs contre les effluves brûlants des lourds après-midis d'été. Quant aux ornements dont la basilique est parée, ils y rappellent, avec plus de splendeur, soit la mosaïque blanche à bordure noire et les stucs dont le cryptoportique du Palatin conserve encore des traces, soit les peintures qui retraçaient les principaux épisodes de l'*Éthiopide* et de l'*Iliade* aux murs du cryptoportique dernièrement découvert dans les nouvelles fouilles de Pompéi. Admirateur du cycle homérique, le riche Pompéien, qui l'avait annexé à sa demeure, s'y délassait à ses heures par la récitation de ses rhapsodies préférées. Il s'y berçait à leur chant, qu'accompagnait le murmure d'un jet d'eau dans une vasque de marbre, et suivait des yeux, sur les fresques dont il s'était entouré, le drame héroïque ou touchant de la vieille épopée. A en croire M. Rostovzeff, le fondateur de notre basilique n'avait pas une autre conception de l'existence et savourait la même douceur de vivre.

A entendre M. Huelsen, il était seulement de goût plus éclectique et d'humeur plus allègre. Les stucs qu'il a commandés abondent en réminiscences, non seulement de l'*Iliade* et de l'*Éthiopide*, mais de bien d'autres poèmes légendaires. Il aimait les lettres, mais sa dilection n'avait rien d'exclusif. Par surcroît, il aimait le vin et la bonne chère, qu'évoquent devant nous les amphores et les tables dressées, dont l'image se répète en larges bas-reliefs sur les murs des bas côtés : et, par-dessus tout, s'il est vrai que le stuc principal, celui de l'abside, soit consacré à la gloire de Sapho, il aimait l'amour. Ainsi la basilique souterraine de la Porte Majeure, créée par le caprice de quelques jouisseurs lettrés, participerait à la fois du crypto-

logie, ou bien s'inspirent tour à tour des légendes les plus diverses, ou bien, quand elles se rattachent à la même, en reflètent les aspects les plus différents et en rappellent, sans continuité, des épisodes indépendants. Au plafond de la nef, les grands carrés mythologiques reposent sur des tableaux de genre : ici, la célébration d'un mariage ; là, les exercices de la palestre ou la leçon du maître d'école ; la délivrance d'Hésione fait suite à la capture de la Toison d'or ; et celle-ci fait face à l'enlèvement d'Hélène. Ou l'on niera qu'un lien ait jamais uni entre elles ces images si éloignées les unes des autres malgré leur contiguité matérielle, ou l'on devra le nouer, en dehors de leurs formes tangibles et de leurs significations apparentes, au fond des consciences où elles n'ont pu s'harmoniser que par la vertu d'un symbolisme cohérent et secret. En aucun cas, il ne sera permis de les renfermer dans le répertoire d'un cénacle, de les interpréter comme les signes d'une vocation et d'un engouement poétiques qu'elles n'ont nulle part manifestés.

D'autre part, si la basilique offre avec une certaine variété de cryptoportiques ce trait commun, d'être une construction souterraine, la ressemblance ne va pas plus loin. Les cryptoportiques font toujours partie intégrante d'une habitation, soit qu'ils s'élèvent à la surface du sol, comme une galerie couverte, entre la salle à manger et la chambre à coucher, soit qu'ils se creusent au-dessous du rez-de-chaussée, d'où quelques marches y mènent directement. La basilique, au contraire, est isolée. Les degrés, par lesquels nous y accédons aujourd'hui, ont été posés, pour notre commodité, par la surintendance des antiquités ; et nul escalier n'y descendait jadis d'un étage qui a toujours manqué au-dessus d'elle. Dans les cryptoportiques de plein air, un jeu adroitement combiné de petites et grandes fenêtres procurait à leurs hôtes le double avantage d'une température agréable par les jours les plus torrides et de vues choisies sur des paysages ondoyants et divers. Dans les cryptoportiques souterrains, la lumière se répandait à flots, soit par leurs extrémités, lorsqu'ils consistaient, comme au Palatin, en un élégant et bref tunnel, soit, quand ils ordonnaient, comme à Bulla Regia, un cortège de chambres autour d'un péristyle central, par les soupiraux pratiqués au sommet de leurs murs extérieurs, et par le vaste *atrium*, enfoncé comme une trouée de lumière et d'azur au milieu des pièces auxquelles il dispensait le ciel et la vie.

Que la basilique est donc loin de ce plaisant et clair dispositif ! Elle n'a ni fenêtres, ni soupiraux, et, au lieu de la pénétrer, largement, un modique *atrium* la précède, qui, partiellement obturé par sa couverture, ne lui distribue qu'avec une avarice calculée quelques rayons de soleil, par l'étroit goulet du lucernaire qui le coiffait comme un *compluvium* ou comme une cheminée. Dans les cryptoportiques que les fouilles nous ont révélés ou que les auteurs nous décrivent, tout est plaisant, exquis et lumineux, tandis que, sous sa chape constellée de stucs, la basilique baigne dans une sombre austérité.

J'envie l'archéologue qui porte une telle joie en lui-même qu'il soit capable d'en communiquer le rayonnement à ces voûtes splendides et pourtant ténébreuses, et de rêver, près de leurs piliers écrasants, au charme discret d'un concert mondain, à la gaieté stridente des flûtes dans les banquets. Quant à moi, je le confesse, ces flatteuses impressions ne m'ont jamais effleuré de leur aile légère, et je ne suis jamais entré dans la basilique sans qu'y pesât l'obsession d'une grave pensée, l'inquiétude d'un grand mystère. A chaque visite dans sa pénombre anxieuse, j'ai été étreint par une sorte d'horreur sacrée, et, sans partager ce sentiment, je ne m'étonne point que M. Bendinelli n'y ait perçu qu'un silence de mort et le froid d'un sépulcre.

...OU SALLE FUNÉRAIRE ?

M. Bendinelli s'est, en effet, laissé convaincre par le décor de la basilique qu'elle n'a jamais consisté qu'en une tombe plus vaste, plus profonde et plus ornée que les tombes d'alentour, mais en une tombe dont les urnes de marbre nous auraient été dérobées, avec les cendres qu'elles renfermaient et les noms des défunts inscrits sur leurs flancs. Les motifs des stucs, qu'il a analysés par le menu sont, pour la plupart, empruntés à l'art des tombeaux, et, en outre, quelques-uns d'entre eux dessinent à ses yeux les urnes cinéraires qu'elle contenait primitivement. De fait, dans la basilique, reparaissent de tous côtés les types habituels de l'imagerie sépulcrale. Qu'il s'agisse du masque de Méduse ou de celui de l'Océan, d'Hermès Psychopompe ou d'Attis funéraire, d'Éros papillonnants ou de Victoires ailées, du tourment des Danaïdes ou du supplice de Marsyas, d'Achille qu'enseigne Chiron ou de Phèdre que repousse Hippolyte, d'Héraclès

délivrant Hésione, ou de Jason enlevant la Toison d'or, ce sont les sujets qui remplissent, soit en peinture, soit en bas-relief, les parois des colomnaires et qui se déploient au long des sarcophages romains. Puisque la décoration de la basilique se conforme à celle des tombeaux de l'époque impériale, la destination dut en être identique, et, au surplus, la place des morts demeure visible dans l'édifice et en commande l'évocation. Car M. Bendinelli, qui, le premier, aura démontré, hors de toute contestation, l'existence antérieure des supports de marbre qui s'adossaient aux faces des piliers tournés vers la grande nef, a rétabli à leur sommet les urnes crématoires que les stucateurs n'auraient eu que le mal de copier, et dont il suffirait de restaurer, par la pensée, l'ancienne présence, pour imposer à la basilique l'affectation tombale à laquelle il la réduit.

M. Bendinelli n'a pas seulement dépensé au service de sa théorie une grande puissance d'argumentation et une science imperturbable, il l'a fondée sur deux observations dont l'exactitude défie la critique. D'abord, l'on ne peut nier que nombre des thèmes ornementaux qui brillent dans l'obscurité de la basilique reviennent, avec une fréquence monotone, dans les tombeaux et sur les sarcophages contemporains et postérieurs, et cette constatation dissiperait à elle seule, si jamais nous en avions subi l'attrait, la mélodieuse vision du salon de musique auquel on l'a naguère assimilée. Puis il est évident que toute tentative sérieuse d'en reconstituer le mobilier disparu devra utiliser, avant tous autres éléments, les attributs représentés sur ses parois. Mais, à mon humble avis, M. Bendinelli a eu le tort, dans les deux cas, de ne retenir de ces remarques fécondes que le secours qu'elles prêtaient à sa thèse. Qu'on s'applique, au contraire, à les exploiter en elles-mêmes et sans idées préconçues : on sera vite obligé d'en tirer une tout autre conclusion.

En ce qui concerne les thèmes d'inspiration, il est incontestable que la plupart caractérisent l'art funéraire. Mais il en existe aussi qui, jusqu'à présent, lui furent constamment étrangers, à commencer par le sujet principal, celui qui l'emporte sur tous les autres par ses dimensions et par la place qu'il occupe au sommet de l'abside, et dont l'explication, quelle qu'elle soit, nuancera, de sa teinte particulière, celle du monument en son entier. Fussions-nous d'ailleurs capables de nous prévaloir, non de rapprochements multiples, mais d'une

coïncidence totale, que nous ne serions pas, pour si peu, fondés à identifier à un tombeau l'hypogée de la Porte Majeure. Si nombreuses qu'on les suppose, les rencontres indéniables qu'a invoquées M. Bendinelli nous laissent toujours le choix : ou la basilique de la Porte Majeure n'aura été qu'un tombeau, ou bien, aussi, elle consista en un sanctuaire traversé des terreurs et animé des espérances qui s'expriment au fond des tombeaux de la même période. On part de la diffusion des motifs décoratifs, qu'une doctrine commune aurait partout adaptés à son enseignement, pour nier sa présence cultuelle dans l'hypogée qu'ils illustrent. Mais le raisonnement se laisse aisément renverser, et nous gardons le droit de penser que les idées des fondateurs de la basilique avaient plus ou moins conquis la société de leur temps, empruntant en tous lieux les symboles intelligibles alors à toutes les consciences tourmentées de la même angoisse et soulevées des mêmes désirs. Tant qu'on n'aura pas prouvé, par ailleurs, que la basilique était un tombeau, peu importe qu'on en fasse un sanctuaire indépendant des colombaires qui l'environnent, ou qu'on suppose en elle, selon l'heureuse suggestion de M. Lugli, la chapelle d'un collège funéraire dont les tombes étaient voisines ; il est possible que sa décoration procède simplement des croyances qui y étaient professées et dont nous n'aurions plus qu'à suivre l'expansion, au fil des analogies décoratives, sur les murs des tombeaux comme aux flancs des sarcophages de la Rome impériale.

Or, si nous devons à M. Bendinelli une reconstitution vraisemblable et méritoire du mobilier de l'hypogée, celle-ci ne recèle pas la preuve annoncée. Après M. Bendinelli et comme lui, je crois que les stucateurs de l'hypogée ont reproduit des objets qui l'ornaient en réalité. Après lui et comme lui, je pense que les socles, dont la trace a été relevée sur les piliers auxquels ils adhéraient, portaient, soit des cratères, soit des amphores semblables aux cratères et aux amphores des stucs. Mais je ne puis, pour cela, me résoudre à assimiler ces vases à des urnes funéraires. Leur aspect, M. Bendinelli le confesse, est plutôt celui des vases agonistiques donnés en récompense aux vainqueurs des anciens jeux. Et, du reste, l'artiste ne les a pas isolés sur leurs bases de stuc. Les deux cratères, qui se répètent et s'opposent à la fois, sur la voûte du bas côté nord, sont flanqués l'un d'un tambourin et d'un *oscillum*, l'autre d'un

oscillum et d'un grand cercle que détermine, à ce qu'il m'a paru, la courbe d'un roseau replié sur lui-même. Quant aux amphores qui s'intercalent, au long de la frise, entre des imitations de statues drapées d'hommes et de femmes, elles sont le plus souvent accompagnées d'une grande palme dont la tige s'appuie à leur panse et le feuillage s'incline sur le disque de leur goulot. Aucun de ces détails ne cadre avec la notion que M. Bendinelli s'est formée de leurs modèles. Tous se rapportent aux lustrations sacrées : le tambourin dont les battements sont censés effrayer les démons; l'*oscillum*, ce disque de marbre ou de bronze qui, suspendu aux branches des arbres ou aux solives d'une charpente, nettoie de ses miasmes et de ses souillures l'atmosphère qu'il agite de son balancement; le roseau ou la palme avec lesquels on puise et asperge l'eau salulaire. Si les amphores sculptées des bas côtés furent copiées sur les amphores de marbre qui s'érigeaient dans la nef, en avant des piliers, celles-ci n'ont point contenu les cendres des trépassés. On n'y a jamais versé que l'eau lustrale, et, au lieu qu'elles aient servi d'ossuaires en un tombeau, elles furent employées aux rites purificateurs accomplis dans un sanctuaire.

Au surplus, les amphores ne sont pas les seuls ustensiles cultuels dont les stucateurs de la basilique aient indiqué les formes sur ses murs. Dans le bas côté gauche, un des bas-reliefs qui ornent la retombée de sa voûte sur le mur nord esquisse les préparatifs d'une cérémonie. A la gauche d'un autel, une femme, drapée de l'*himation*, s'approche en dansant et en jouant de la double flûte qu'elle élève de ses bras tendus. A sa droite, deux femmes, drapées comme la précédente, se dirigent vers lui : la plus éloignée, un long thyrses sur l'épaule droite, ébauche une révérence, l'autre s'incline devant lui pour y déposer une guirlande enrubannée. Sur sa plate-forme, massive et carrée, brûle la flamme sur laquelle s'égrènera l'encens et grésilleront les chairs des victimes. Il est au centre de la composition qu'on pourrait intituler la toilette de l'autel avant le sacrifice. Ce n'est pas tout : de part et d'autre de l'abside et de l'entrée de la *cella*, aux deux extrémités de chacun des murs est et ouest, comme aussi de place en place sur les voûtes des bas côtés, des tables votives ont été dressées en bas-relief ; elles reposent sur quatre pieds arrondis à leur partie inférieure, réunis en leur milieu par une barre transversale. Sur

l'une, deux couronnes sont posées ; sur une autre, une ciste et une couronne ; sur une troisième, une amphore. Sur la plus chargée, on compte, de gauche à droite, une écuelle, une aiguière et deux patères ; au-dessus d'elle, des bandelettes retiennent une grosse couronne de feuillage, et les plis d'une étoffe s'enroulent autour de ses barreaux ; à sa gauche, s'appuie une seconde couronne à lemnisques ; à la gauche des autres, s'appuient pareillement, ici, un plateau ou une tablette quadrangulaire et, là, un *oscillum* ou un petit bouclier ; sur l'une d'elles, comme tout à l'heure au-dessus des amphores, s'inclinent les branches d'une palme à aspersion. De toute évidence, ce sont là autant de tables de proposition, où les dévots venaient, tour à tour ou pêle-mêle, offrir à la divinité les piécettes de leurs bourses, les fioles de leurs libations et les viandes de leurs sacrifices.

Mais si les amphores en bas-relief ont été copiées par les stucateurs sur les amphores qui existaient réellement dans la basilique, nous ne pouvons nous arrêter arbitrairement dans la voie inaugurée par M. Bendinelli : il nous faut poursuivre le raisonnement qu'il borne à leur cas, et, pas plus qu'elles, nous ne devons négliger les tables et l'autel que les stucs nous montrent à côté d'elles. Précisément, les trous qui défoncent le pavement sous les arcades sont doubles des trous adossés aux piliers et ne peuvent avoir contenu les mêmes supports ; et, d'autre part, le grand trou qui s'élargit au milieu de la nef, devant la porte de la *cella*, est presque double des précédents. Il n'est que de regarder les stucs pour remplir ces vides. Dans les lignes concaves du rectangle creusé à l'entrée, M^{me} Strong a eu raison de circonscrire l'emplacement d'un autel que ses fondateurs avaient taillé en une vague silhouette de peau de bête pour rendre permanente la vertu des immolations sanglantes auxquelles il était réservé. De même, il convient de relever, sous les arcades des piliers, les tables de proposition qu'elles ont surplombées à l'origine et dont les stucs voisins continuent à nous renvoyer l'image. 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, pour nous rapprocher des sacrifices qui se célébraient dans les sanctuaires et dont les tables de proposition (*mensae*), avec l'autel (*ara*), ou à son défaut, furent, pendant toute la durée du paganisme, depuis les

prescriptions immémoriales du droit papirien jusqu'au dogmatisme de Macrobe, les instruments indispensables.

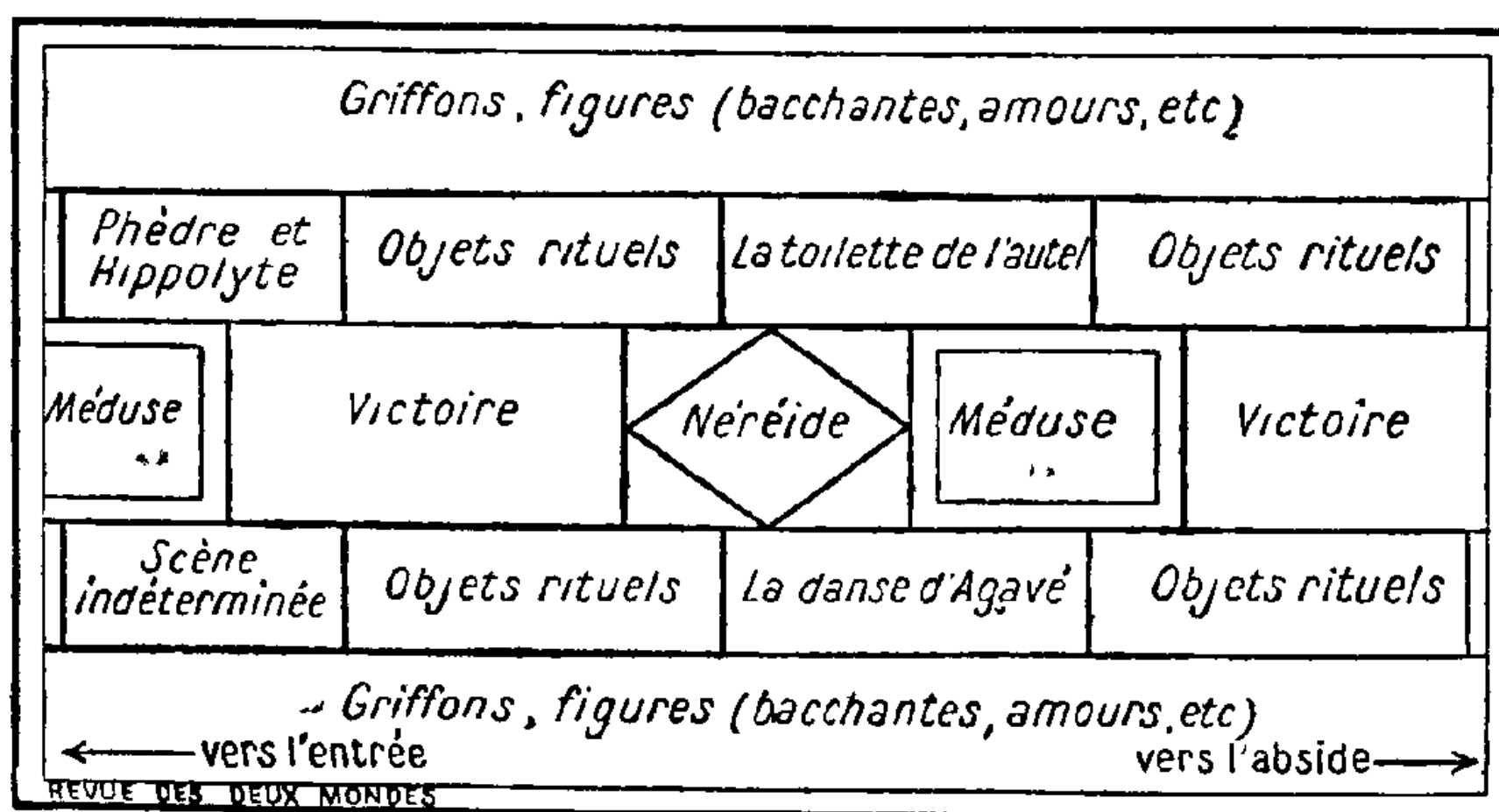
Que la basilique ait été le théâtre habituel de cérémonies sacrificatoires, voilà qui renverse du même coup les deux thèses adverses, et celle qui prétend qu'elle n'abrita jamais que des fêtes mondaines, et celle qui soutient que les morts seuls l'ont habitée. Or, si l'idée du sacrifice flotte, éparse, sur ses bas-reliefs, les restes des sacrifices auxquels il y fut jadis procédé, ont été découverts ; et cette simple constatation vaut la meilleure des preuves. D'abord, en nettoyant le bassin de l'*atrium*, on en a exhumé des ossements de porc, qu'on y avait jetés, sans doute, en escomptant que l'eau de pluie, qui y tombait du lucernaire, les entraînerait à l'égout par le canal d'écoulement percé dans son mur nord. Ils proviennent, évidemment, d'un des sacrifices offerts sur l'autel, qui était érigé à l'entrée de la *cella*, et d'où les sacrificateurs n'avaient que quelques pas à faire pour éliminer les déchets de l'autre côté de la porte, dans l'*impluvium* de l'âtre contigu. Puis, en déblayant le fond de l'abside, on a dégagé une cavité artificielle, qui s'étendait en avant du mur de fond et se prolongeait au-dessous de lui. Cette cavité renfermait côte à côte le squelette d'un chien et celui d'un porcelet, et, en son milieu, s'évasaient deux orifices, par lesquels, au moment de l'immolation, le sang de ces animaux était allé se mêler à la terre de l'édifice. Nous n'avons plus affaire là aux débris d'un sacrifice quelconque. Nous sommes en présence des restes laissés par le sacrifice obligé de la fondation : chien et porcelet ont été immolés au jour de la consécration de la basilique.

M. Bendinelli n'a point nié la réalité de ce sacrifice inaugural, mais, alléguant les coutumes du christianisme, qui a enseveli ses morts dans ses églises, il a contesté qu'elle pût exclure nécessairement la destination sépulcrale du monument. Avec la majorité des érudits, je suis intimement convaincu du contraire : l'analogie, à laquelle il se fie, n'est que spécieuse ; en soi, l'église des chrétiens est un lieu de culte et ne devient un cimetière que secondairement et par occasion ; en outre, l'analogie n'est point valable ; car il ne serait légitime d'affirmer que l'immolation d'un chien et d'un porcelet a été consommée pour la consécration d'un tombeau païen, que si d'autres tombeaux nous avaient déjà livré, comme les temples païens, des débris de ces sacrifices propitiatoires. Faute d'un seul exemple de ce genre,

nous sommes contraints de réserver à un sanctuaire celui qu'attestent les deux squelettes de l'abside. Essentiellement, la basilique de la Porte Majeure est donc un édifice cultuel. Comme l'église chrétienne, elle a réuni, pour leurs offices, les pratiquants d'une même religion. Mais, à l'inverse de l'église chrétienne, elle ne recèle aucun indice que ses fidèles y aient jamais admis leurs défunts; si des motifs funéraires assombrissent l'éclat de son décor, c'est que ses hôtes, hantés par l'inévitable échéance, mais sûrs de la conjurer à temps, ont conçu leur sanctuaire comme un refuge infailible contre le néant.

LE CHAMP DE LA MORT ET DE LA VIE

Pour s'en convaincre, il n'est que de surmonter l'impression d'accablement dont on est d'abord envahi devant cette multitude de bas-reliefs, la diversité de leurs formats, les contrastes de leur style et l'apparente incohérence de leurs sujets. Bientôt un



MOTIFS ORNANT LA VOÛTE DU BAS-CÔTÉ NORD

A droite du croquis, la voûte est ornée des bas-reliefs suivants : *le Culte du Iiknon*, *le Culte du serpent*; à gauche : *Apollon et Marsyas* : *les préparatifs du concours*, *la condamnation*.

ordre libérateur se manifeste sous cette étouffante prodigalité, et l'esprit finit par discerner les *leitmotivs* qui disciplinent et harmonisent la tumultueuse symphonie des stucs. Trois thèmes percent, clairs et distincts, sous toutes les variations, où ils se suivent et se rejoignent, s'opposent et s'enchaînent inces-

samment : celui de la mort qui, de toutes parts, cerne la destinée des hommes, celui du salut promis aux initiés pour l'éternité et celui de l'initiation qui affranchit de la mort et procure le salut. Ces idées, simples et puissantes, nous guident, aujourd'hui, dans ce dédale de figures et de compositions, comme jadis, par leurs affirmations rééditées sous cent formes différentes, elles attisaient la ferveur des croyants rassemblés en ce lieu.

La basilique est enveloppée par la pensée de la mort. Sur les murs de son *atrium* comme sur ceux de sa *cella*, se projette le souvenir des tombeaux dispersés dans les campagnes environnantes. Entre la plinthe et la frise, s'insèrent de grands panneaux, qui tiennent toute la hauteur de la paroi intermédiaire et dont la largeur mesure deux mètres en moyenne. Ils se succèdent sans interruption, dix autour de l'*atrium*, vingt-huit autour de la *cella*, et sont remplis, les uns après les autres, de paysages stylisés, qui, dans leurs grandes lignes, se ressemblent tous. Au milieu se dresse un pilier ou une colonne qu'ombragent les branches inégales d'un arbre au tronc noueux et qu'entoure généralement une clôture de maçonnerie percée de plusieurs ouvertures et disposée en cercle ou en fer à cheval. Rarement, la clôture a été omise. Tantôt, elle est remplacée par une colonnade supportant une architrave de bois ; tantôt, elle se dédouble, et deux enceintes ont été tracées côte à côte : la plus large, à gauche, circonscrit le pilier habituel ; de la plus petite, à droite, émerge un cyprès isolé.

La plupart des bétyles sont surmontés d'une amphore, ou d'un grand tambourin ovale, ou même, semble-t-il, d'un œuf géant, et festonnés de guirlandes. Parfois, ils sont flanqués d'un piédestal sur lequel se dresse une statue de dieu ou de déesse ; et parfois, au contraire, le piédestal et la statue se sont substitués à lui sous les frondaisons du vieil arbre tortu. De tous ces paysages émane une solennité paisible et familière. Ils sont imprégnés de religion et de sérénité. Visiblement, le bruit des agitations humaines expire à leurs limites ; et la calme poésie qu'ils exhalent est celle des champs de repos sur lesquels plane une présence divine. Aussi bien, chacun d'eux n'est-il que l'effigie conventionnelle d'une tombe. Déjà cette signification avait été attribuée, par conjecture, à des fresques analogues de Pompéi et de la maison de Julie au Palatin, et à certains stucs de la l'arnésine, qu'on dirait calqués sur le même modèle. Dans

la basilique de la Porte Majeure, elle s'impose comme une vérité. Le premier tableau à droite, en entrant dans la nef, et à la naissance de la voûte, représente Oreste, lorsqu'après le meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre, dont les cadavres jonchent le sol entre sa sœur et lui, il se rencontre avec Électre, assise près du tombeau de leur père, Agamemnon. Sur la voûte du bas-côté droit, à sa retombée sur le mur du sud, Polyxène, résignée près du tombeau d'Achille, va recevoir de Pyrrhus le coup qui l'immolera aux mânes du héros. Dans ces deux scènes, le tombeau est figuré par un pilier qui soutient un attribut ovale, et la même représentation, semblablement stéréotypée sur les murs, ne peut y prendre un autre sens. Les sites qu'elle a partout marqués d'un signe irrécusable s'identifient avec ceux des cimetières. Une galerie funèbre enserme la basilique comme, autrefois, l'idée de la mort obséda ses visiteurs.

Mais cette idée ne les effrayait pas. Sur leurs trépassés veille la protection de la divinité. Le quatrième tombeau du mur sud (à partir de l'entrée) est confié à la garde d'un dieu dont les dégradations du stuc ne laissent pas ressaisir la personnalité. Près du bétyle qui surgit à droite de l'entrée, sur le mur ouest du bas côté nord, se tient une déesse, armée, à ce qu'il m'a paru, de la lance et du bouclier : peut-être Athèna, à moins que ce ne soit Artémis (Diane) en appareil guerrier. Dans le panneau suivant, Diane-Hécate brandit dans sa droite le fléau que les anciens remettaient comme un sceptre aux mains de cette reine infernale, terrible à ceux qui dédaignaient son pouvoir, secourable à ceux qui l'avaient fléchi de leurs implorations. Sur le mur est, Diane Chasseresse, l'arc dans la main gauche, le carquois attaché derrière l'épaule droite, se détend, immobile et les jambes croisées, entre un chien de sa meute et un cerf arrêté à ses pieds. Les stucs se conforment à l'habitude, qui s'était répandue, dès les premiers siècles de l'Empire, d'orner les sépultures de portraits des défunts sculptés avec les attributs des dieux. Stace, par exemple, décrivant le mausolée d'une grande dame de ses amies, Priscilla, l'y reconnaît quatre fois sous les traits de quatre immortelles : dans ce bronze, Cérès et, dans cet autre, la blonde Ariane ; sur cette coupole, Maia, mère de Mercure, et plus loin, taillée dans la pierre, une pudique Vénus, qui, toutes, ont daigné emprunter à la morte les beaux traits de son visage. De faction perpétuelle autour des

sépulcres, les dieux assumaient auprès des défunts le rôle d'anges gardiens ; et en même temps, les morts, figurant sous les apparences des dieux, s'exaltaient jusqu'à eux et participaient à leur sublimité. Lorsque, plus tard, dans les *Métamorphoses* d'Apulée, Tlépolème eut succombé à un accident de chasse, Charité, sa veuve, consumant ses jours et ses nuits dans les regrets et le deuil, avait commandé, pour le tombeau de son mari, une image où il était représenté en Bacchus, et elle se voua, telle une hiérodoule, à ce culte nouveau.

Ces statues idéales héroïsaient les morts dont elles défendaient le tombeau, et les paysages funéraires de la basilique, auxquels elles président de place en place, respirent un air d'apothéose. Comme Tlépolème, les morts qui les habitent reçoivent des honneurs divins. Ici, des femmes leur font hommage de festons, qu'elles ne consacreront pas avec plus de piété sur un autel. Là, une autre s'agenouille en suppliante devant leur toute-puissante intervention. Au-dessus de leurs enceintes, tremblent des *oscilla*, comme au plafond des temples. Au pied de leurs enclos, comme entre des tables de proposition, gisent des cistes mystiques, des tambourins, des doubles flûtes, des thyrses abandonnés sur place après l'achèvement des sacrifices et des rites. Non loin d'eux, un hermès en marbre du Priape Ithyphallique a été fiché dans la terre du tombeau, non seulement pour la préserver de toute atteinte, mais pour annoncer la vie qui lève et palpète en elle. De chacun de ces jardins sacrés, on peut répéter ce que Priape est censé dire de lui-même en l'une de ses dédicaces : *Ego sum mortis et vitæ locus*. C'est le champ de la mort et de la vie. Il s'étend au terme de l'existence humaine et au seuil de la renaissance divine. Ainsi le trépas auquel mène le chemin de tombes qui tourne, en bas-reliefs autour de la *cella*, n'est qu'une étape sur le plan éternel ; et, dans la funèbre et douce image vingt-huit fois appliquée sur ses murs, commence à poindre l'aube bienheureuse que tant d'autres stucs énoncent ou sous-entendent, suggerent ou proclament à l'envi.

/ DES IMAGES DU BIENHEUREUX SÉJOUR

Les Champs Élysées auxquels aspiraient les fondateurs de la basilique avaient bien changé depuis l'*Odyssée*. La vision s'en était à la fois déplacée et embellie. A mesure que leurs vœux

d'immortalité s'étaient faits plus ardents, les païens avaient souffert davantage de l'insuffisance des anciens mythes. Ils en avaient répudié, sans regret, et la topographie étriquée et l'aspect attristant. A quoi bon recommencer une seconde existence, si elle ne devait consister qu'en un pâle décalque de la première? Peu à peu, la créance s'était perdue d'un au-delà souterrain et blafard, emprisonnant les bons et les méchants dans les remous fangeux de l'Achéron. Même un poète comme Virgile, qui, pour mieux rivaliser avec Homère, n'avait pu s'empêcher de descendre dans l'Hadès, s'était empressé d'y introduire l'éblouissement d'étoiles inconnues, l'exubérance des tournois de la palestre, l'allégresse des chœurs dansants et chantants dans les radieuses clairières d'un paysage inimitable. En réalité, sa visite aux enfers tentait un compromis entre les mornes visions d'autrefois et les conceptions nouvelles du paganisme.

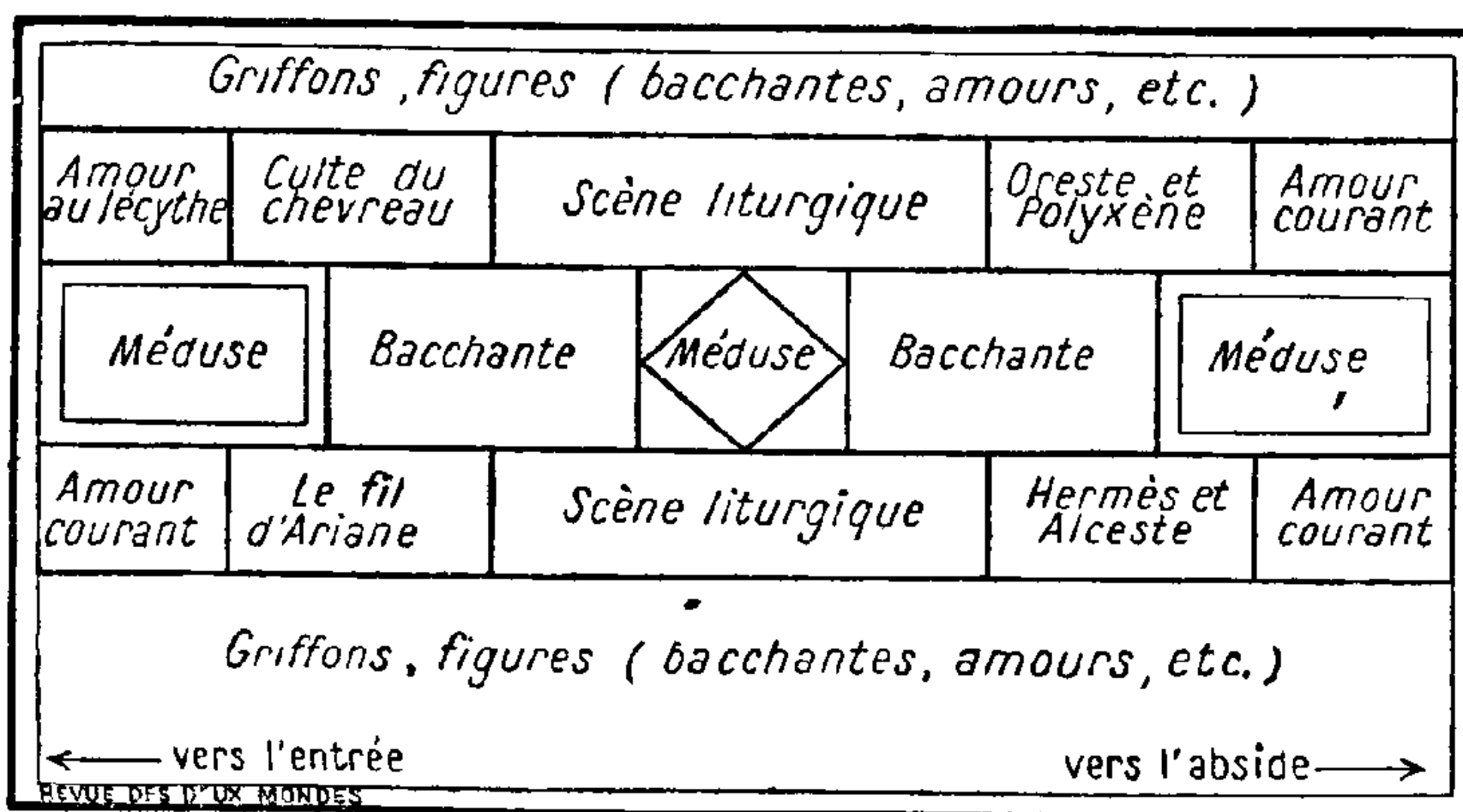
Vers le milieu du 1^{er} siècle de notre ère, les récits des supplices du Tartare n'impressionnaient guère plus qu'un conte de nourrice. Dans les cercles cultivés de la société impériale, les spiritualistes qui croyaient à la réalité d'outre-tombe, considéraient, d'habitude, l'anéantissement comme le châtiment des réprouvés, et mettaient la récompense des élus dans la suite infinie des joies où s'abreuvaient perpétuellement leurs âmes désormais indestructibles. L'autre monde n'était plus pour eux un coin de ténèbres au fond d'un abîme; qu'ils l'eussent reculé, soit aux confins de l'Océan, vers les antipodes de la terre, soit dans les astres auxquels la terre est subordonnée, c'était vraiment un monde, immense, enchanteur, étincelant, idéal. La survie ne consistait plus à leurs yeux en une prolongation ralentie et indéterminée de la vie; mais bien en une abolition de ses servitudes, en un épanouissement prodigieux de ses facultés supérieures. Ainsi transfigurées par une beauté inconcevable, les « Iles des Bienheureux » demeuraient inaccessibles à l'imagination des poètes; et pour les signaler à l'horizon des vivants, les artistes en étaient forcément réduits à des comparaisons inégales et à la suggestion des symboles. Les stucateurs de la basilique de la Porte Majeure n'ont pu se soustraire à cette contrainte innée, et, dans leurs bas-reliefs, les jeux de l'amour, l'ivresse du thiasse bachique, l'essor vertigineux vers les cîmes de l'Olympe éthéré remplacent et signifient un paradis indescriptible.

Dès l'*atrium*, on est charmé par les panneaux, oblongs ou circulaires, qui se répliquent sur chacun de ses pendentifs. De petits Éros s'y adonnent avec une grâce enfantine à leurs plaisirs insoucians. Celui-ci se baisse comme pour verser, d'une amphore presque aussi haute que lui, le baume qu'elle renferme; celui-là se dresse sur un bige ciselé comme un merveilleux joujou, et rend les rênes aux deux chevreuils qui l'emportent au galop; deux autres s'apprêtent à saisir les papillons qui voltigent entre eux. Dans des tableaux pareils, leurs frères peuplent les bas-côtés, la nef de la *cella* et jusqu'aux montants sculptés qui encadrent l'abside: et sur les voûtes et les piliers, on les voit courir à toutes jambes, une torche à la main. Ces ornements gracieux sont autant d'emblèmes transparents. Chacun de ces *putti* éveille une allusion. Leur amphore est remplie de délices. Leur course capricieuse entraîne leur char dans un rêve d'interminable félicité. La flamme qu'ils promènent à leur poing potelé embrase de son ardente lumière les âmes qu'elle attire: et de même que, par une confusion de vocables qui, procédant d'une métaphysique sans doute plus vieille que l'hellénisme, a duré autant que lui, le grec n'a jamais possédé qu'un mot, — ψυχή, psychè, — pour désigner le papillon sorti de sa chrysalide et l'âme débarrassée de son enveloppe, les papillons que poursuivent les Éros de la basilique sont des âmes que conquiert la volupté de l'amour divin.

D'autres motifs de l'*atrium*, empruntés au cycle dionysiaque, ne sont pas moins parlants. Sur le mur sud, est figurée la préparation d'un divin breuvage: au centre du panneau, un énorme cratère est posé sur le sol; de la gauche, un grand satyre, nu et barbu, s'avance vers lui, comme pour y vider l'*œnochoè* qu'il maintient sur son épaule droite de son bras replié. A droite, et lui faisant face, un personnage plus petit, faunisque ou Dionysos enfant, ou simple mortel invité du thiasse, le corps couvert d'un manteau, appuie les mains au rebord du cratère et se penche sur son goulot comme pour assister de plus près au délectable mélange qui s'achève dans la *cella*, sur la face sud du premier pilier de droite. Nos personnages se retrouvent là tous les deux: le grand satyre et le petit homme au manteau. Le premier renverse dans un récipient qu'on distingue mal le contenu d'une amphore, la main droite sous le pied du vase, la main gauche à l'anse, cependant que son compagnon, spectateur

avide, tend les doigts au flot qui s'épanche. En vain, s'évertuerait-on à traiter ces tableaux mythologiques comme des scènes de genre. Quelque interprétation qu'on en propose, qu'ils schématisent un épisode de l'enfance de Dionysos, ou bien qu'ils convient les humains à boire le vin du dieu, nous nous évadons avec eux, hors de la réalité quotidienne, dans le bienheureux séjour où coule le nectar des immortels et s'élabore la béatitude des saintes orgies.

Du reste, il n'existe pas, dans la basilique, qu'une allégorie



MOTIFS ORNANT LA VOÛTE DU BAS-CÔTÉ SUD

A droite du croquis, cette voûte est ornée des bas-reliefs suivants : *la Lecture sacrée, les Non-initiés* (Danaïdes); à gauche, deux groupes sacrés.

du banquet des élus, et l'ivresse où ils sont plongés, et dont a parlé Platon, se réfléchit en d'autres miroirs que le cratère de Dionysos. Deux d'entre eux ont subsisté sur le deuxième pilier du nord. Face au bas-côté gauche, Dèmèter, reconnaissable à son sceptre et à sa corbeille en forme de boisseau d'où s'échappe un serpent, serre précieusement sur son ventre, de sa main droite repliée sur les plis bouffants de sa robe, une poignée d'épis. Un adolescent, ses longs cheveux sur les épaules, le visage imberbe, le corps nu sous la chlamyde, un poignard ou une faucille dans la main gauche, la contemple avec vénération et incline devant elle une poignée d'épis, que lui aussi tient dans sa main droite. C'est Triptolème, à qui la déesse chthonienne vient de remettre, pour le répandre parmi les hommes, le don

sublime de son blé. Dans l'épi divin réside plus et mieux qu'une nourriture physique. En lui mûrit l'aliment surnaturel qui vivifie les âmes; et sa vue, solennellement dévoilée aux dévots d'Éleusis dans la dernière nuit des grands mystères, entraînait leurs cœurs au delà des horizons terrestres, comme si le grain de Dèmèter, subsistance en cette vie et viatique dans l'autre, avait été semé sur les sillons de Triptolème pour lever parmi les champs de l'éternité.

Face à la grande nef, le bas-relief symétrique du précédent traduit, sous un autre aspect, la même idée. Une Hespéride debout, les bras nus hors du péplos qui drape son corps et recouvre sa tête, trois pommes dans une main, une pomme dans l'autre, les présente à Héraclès qui va les recevoir. L'infatigable voyageur a consenti à s'asseoir. Toujours vigoureux, l'invincible athlète, dont le beau corps semble rajeuni, se repose. Il a laissé tomber négligemment les pans de sa chlamyde sur son siège, et glisser sa massue, désormais inutile, le long de ses jambes immobiles et nues. Ne vient-il pas de toucher au havre de la délivrance, et, après toute sorte de tribulations et d'épreuves, de retrouver une force intacte et fraîche dans le verger, merveilleux comme un Éden, où chantent les filles de la Nuit sous l'arbre de vie aux fruits toujours vermeils? Attributs disséminés dans leurs légendes respectives, le vin de Dionysos, le blé de Triptolème et les pommes d'or d'Héraclès se rejoignent au paradis entrevu par le paganisme et s'inscrivent dans la basilique comme autant de signes avant-coureurs de cette ascension vers l'immortalité que dessinent avec évidence les stucs les plus beaux des voûtes

Au-dessus du mur ouest de l'*atrium*, dans un panneau oblong, un génie ailé enlève, sur son dos, une femme voilée, et, dans ses mains, une amphore à l'envers, goulot en bas. Cette figure étrange n'est pas isolée. A quelques variantes près, on la rencontre sur le grand camée de France, où elle soutient la montée de l'âme d'Auguste; sur la base de la colonne Antonine, où elle supporte l'envol, entre les aigles de Zeus, de Faustine et d'Antonin divinisés; sur la cuirasse armoriée d'Auguste, dans la statue de Prima Porta. Là, comme dans la basilique, le génie de l'éternité abandonne à la terre les cendres des défunts, tandis qu'il entraîne jusqu'aux astres l'apparition de leurs âmes immortelles. Au-dessus des murs nord et sud, le médaillon du milieu est rempli par la chevauchée d'une ménade. Ses beaux

cheveux ceints d'un bandeau, le corps dévêtu sous les plis d'une écharpe éparpillée autour d'elle, les jambes ballantes, un thyrsé équilibré dans une main, l'autre posé à plat sur le col de sa monture, la suivante de Dionysos est assise, sereine et triomphale, sur l'échine domptée d'une panthère bondissante. Elle a déjà perdu de vue notre humble monde ; et la bête qui l'emmène se cabre dans le vide : ce n'est, assurément, ni dans la jungle indienne, ni dans les vallons de Nysa, c'est au ciel que Bacchus attire cette bacchante, comme c'est au ciel que sont ravis et le Ganymède et la Leucippide dont l'histoire s'abrège au faite de la *cella*, dans la grande nef.

Trois sujets convergents, dérivés de fables analogues, se succédaient à la clef de la voûte dans de grands registres carrés. Le troisième, vers l'abside, s'est effrité totalement ; mais nul doute qu'il ne s'accordât aux deux autres et ne concourût avec eux, soit par la représentation d'un troisième enlèvement mythologique, celui de Perséphone par exemple, soit plutôt, et beaucoup plus probablement, par le dédoublement quasi obligatoire du premier, à rendre sensible pour l'esprit la magnifique promesse dont ils étaient chargés tous les trois.

Du côté de l'entrée, l'un des Dioscures, le chef couvert du *pilos* qui les distingue, s'enfuit vers la droite ; les jambes lancées dans une course aérienne, il détourne à gauche un regard menaçant, comme s'il épiait les mouvements de l'invisible adversaire dont nous le savons poursuivi ; et, de ses bras passés sous la taille et la cuisse d'une des filles de Leucippe, il emporte sa proie. Saisie par la violence soudaine qu'elle a subie au milieu de ses noces avec un des fils d'Aphareus, la Leucippide, la tête renversée, la chevelure éparse, la robe défaite, les bras en l'air, paraît défaillir d'épouvante, comme si ce rapt était celui de la mort. Mais qu'on ne s'y trompe point : suivre le sort des Dioscures, c'est mourir pour renaître perpétuellement. En vain, les Apharides, Idas et Lynkeus, à qui Leucippe, d'abord, avait promis ses filles, ont-ils rattrapé les audacieux ravisseurs. En vain Idas a-t-il transpercé Castor. Bientôt Lynkeus succombe sous les coups de Pollux, et Zeus, qui a foudroyé Idas, ressuscite Castor, à la condition que Pollux partagera désormais avec son frère sa propre immortalité. Ils alternent depuis lors entre les deux hémisphères, et ils passent tour à tour des ténèbres subterrestres à la gloire de l'empyrée, à laquelle ne cessent plus de

participer, avec eux, les deux filles de Leucippe qu'ils ont épousées : Phoibé, brillante comme le soleil, et Ililaeira, dont le nom garde, en grec, la caresse d'un rayon de lune.

En revanche, s'il est vrai que, sur le bas-relief de la basilique, la Leucippide frissonne devant un destin dont la beauté ne lui avait pas encore été révélée, le tableau qui lui fait suite, du côté de l'abside, sur le grand axe du plafond, respire un sentiment de plénitude heureuse et d'allégresse. Ganymède, que soulève un génie, ou un dieu, dont les ailes se déploient toutes grandes, exulte sur l'azur. Dans l'éclatante nudité d'un beau corps souple, juvénile et robuste, le héros se livre tout entier à l'élan qui le transporte. Du bras droit qu'il courbe au-dessus de sa tête bouclée, l'adolescent élu par Zeus pour remplir les coupes des immortels incline le goulot d'une amphore. Du bras gauche, et par un mouvement contraire, il relève une torche embrasée. Ainsi que, dans l'*atrium*, le génie de l'éternité renverse l'urne cinéraire dont nous l'avons vu porteur, Ganymède s'empresse à vider sur ce globe, qu'il a quitté sans regret ni retour, jusqu'à la dernière goutte de sa vie mortelle ; et, tels les Éros qui, sur les stucs voisins, escortent son ravissement, il dresse le flambeau où s'est allumé le feu impérissable de la vie divine. Ses attributs tiennent entre ses mains comme des trophées. Il réalise enfin cette apotheose, dont les pierres des tombeaux schématisés sur les parois des bas-côtés n'étouffaient pas l'appel, que les bas-reliefs des piliers nous ont laissé pressentir, et qui, au sommet des voûtes et au milieu de la *cella*, monte victorieusement avec lui.

L'INITIATION ET SES MYSTÈRES

Mais le salut est une récompense, et si les stucs la garantissent à qui l'a méritée, ils enseignent aussi les mérites qui la doivent obtenir : la dévotion des cœurs et leur renouvellement substantiel en la pureté des initiations religieuses.

Dès l'*atrium*, le signe en apparaît. Sur la voussure surplombant le mur de l'ouest, dans le troisième panneau à partir de l'entrée, une femme est assise et lit un *volumen* déroulé entre ses mains, attentive à ne rien perdre de la bonne parole ; et sur la voûte du bas côté droit, vers l'abside, cette scène se complique sans comporter une autre interprétation. Une petite

filles s'avance de la gauche, un rouleau à la main, vers une femme assise qui lit dans un autre rouleau qu'elle tient devant elle. A droite, une femme debout, armée du thyrsé sacré, écoute une seconde lectrice, qui, carrée dans un fauteuil à haut dossier, déplie sans hâte le texte qu'elle énonce. Ici et là, nous assistons au début nécessaire d'une initiation, à la préparation obligée de toute *téléte* (1). Sous quelque évocation qu'ils se placent, il n'est point de mystères sans un enseignement préalable, et celui-ci ne saurait se diffuser au hasard des transmissions orales. A chaque *telestérion* (2), est annexée, si pauvre soit-elle, une bibliothèque jalousement interdite aux profanes. Nous connaissons par Pausanias celle de Phéneus en Arcadie et celle qu'Épitélès déterra du sol de la future Messène. Nous avons appris de Démosthène que son rival Eschine, parvenu à l'âge d'homme, devait lire à haute voix pour sa mère illettrée les écrits des mystères suspects auxquels elle s'était fait admettre. Dionysos lui-même a dû épeler le livre sacré avant de devenir le « myste » idéal que tous ses fidèles ont eu à cœur d'imiter; et je ne sais pas de peinture ancienne qui répande un charme plus délicieux en sa solennité que celle de la villa Item, près Pompéi, où l'enfant divin, cambrant avec orgueil son petit corps nu sur ses pieds chaussés de sandales d'or, serre de toutes ses forces le rituel qui lui fut remis, et applique l'amusant sérieux d'une intelligence encore balbutiante à déchiffrer le texte que la nymphe Mystis, la main maternellement passée derrière la jolie tête brune, souligne à mesure de la pointe de son calame. Tous ces exemples éclairent les stucs de la basilique, et, sans nul doute, ses pieuses lectrices apprennent dans le discours sacré du fondateur de ses mystères la parole qui les sauvera, comme elle a sauvé les grands initiés de la mythologie.

L'un d'entre eux a été représenté comme tel, dans la grande nef, au-dessus de la frise, et occupe le second panneau de gauche à partir de l'entrée. Éphèbe au corps alerte, les jambes en garde et les coudes au corps, il est en train de répéter les mouvements que lui montre le centaure Chiron. Est-ce Achille, comme sur le sarcophage du *British Museum*, où le centaure l'entraîne à la lutte, et comme sur les bas-reliefs de bronze du char Capitolin, où Chiron le dresse aux jeux de la chasse et de la

(1) Célébration de mystère.

(2) Endroit où s'accomplissaient les cérémonies d'initiation.

lyre? Est-ce Apollon qui, suivant l'apologiste Justin, n'aurait pas dédaigné de prendre ses leçons? Ou seulement l'un des fils de Phoibos? Soit Aristée, né de la nymphe Cyrène, soit Asclépios qu'enfanta Coronis, car tous deux furent remis par leur père à l'infailible pédagogie du centaure. S'agit-il de Jason, dont ses conseils ont favorisé l'audacieuse entreprise? Ou d'Héraclès, qui a hanté son antre, comme sur la mosaïque de Saint-Leu? Ou de Dionysos qui était allé acquérir auprès de lui les rudiments de la science sacrée? Peu importe. Moins l'image du héros se caractérise, plus clair devient le symbole qu'elle comporte.

Frère de Zeus, Chiron fut, au dire d'Homère, le seul juste parmi les Titans. Il personnifie la perfection dans la sagesse, selon Platon; la perfection dans la piété, selon Euripide. En sortant à vingt ans de son école, les héros qu'il a élevés pouvaient se rendre cette justice de n'avoir « jamais ni dit une parole, ni fait une action inconvenantes » (1) : son esprit est inspiré, et son intelligence, d'une insondable profondeur, exerce un pouvoir en quelque sorte illimité. A lui remonte « l'emploi des remèdes appliqués d'une main légère » aux souffrances qu'il soulage et guérit; et il s'est montré également capable de dessiller les yeux de l'aveugle Phœnix et de rappeler Pélée d'entre les morts. Issu du temps éternel, le chronide Chiron est le maître incomparable dont les mains expertes se jouent du destin et façonnent les dieux et les héros immortels; et, dans la basilique où le stucateur l'a modelée, la leçon que nous lui voyons donner à un héros anonyme n'est qu'un symbole de l'éducation divine.

Faute de l'avoir reçue, les hommes ne sauraient qu'errer jusqu'à la mort. Elle leur est aussi indispensable que le fil d'Ariane le fut à Thésée dans les détours du labyrinthe; et de fait, l'artiste, en un stuc du bas côté droit, a résumé ce mythe translucide.

Le héros attique porte, dans la saignée du bras gauche, la massue dont les céramistes du ^v^e siècle avant notre ère l'avaient déjà muni à l'exemple d'Héraclès, son émule, et qui lui sert à assommer le Minotaure, sur les peintures de Pompéi comme sur les mosaïques de la Gaule narbonnaise. De la main droite,

(1) Traduit de Pindare.

il s'apprête à saisir la pelote que lui offre Ariane et dont, pour plus de sûreté, elle a déjà commencé de dévider les fils. Rien, dans le tableau, ne rappelle la séduction qu'a subie la fille de Minos; rien, non plus, ne nous laisse pressentir l'infidélité prochaine de son séducteur. Il ne nous livre que le secret auquel Thésée a dû sa victoire et sa délivrance; et si tant est qu'Ariane ait failli, ce n'est point sa chute qu'il indique, mais l'inspiration dont elle fut possédée, et qui, soufflant des sommets, eut la force de l'y soulever à son tour. Ariane, « la très sainte », a été purifiée de toute souillure par l'amour de Dionysos. Devenue la femme du dieu, elle garde, à travers les siècles, une beauté toujours jeune; et sa couronne nuptiale, sertie par Héphaistos d'or et de gemmes étincelantes, brille dans les constellations d'un éclat prophétique. Elle conduit le chœur dionysiaque, et de tous les mystes qui le composent, elle est la plus près du dieu, si près qu'elle se confond presque avec lui dans la dévotion de leurs adorateurs. Au siècle d'Auguste, Horace, le poète-lauréat, se réjouit du droit qui lui fut concédé de chanter l'épouse « béatifiée » de Bacchus; Ovide contemple les neuf étoiles d'or qui ont à jamais rivé à la voûte céleste le souvenir de cette alliance indestructible; et Properce invoque dans l'exemple d'Ariane, la preuve de la puissance de Bacchus sur les âmes et le gage de leur affranchissement : « Puisses-tu, Bacchus, effacer le vice du fond de mon cœur; car ce pouvoir t'appartient aussi, et tu le manifestes au ciel où tu as emporté Ariane, sur le dos de tes lynx, jusqu'aux astres » :

*Tu vitium ex animo dilue, Bacche, meo;
Te quoque enim non esse rudem testatur in astris
Lyncibus ad cælum vecta Ariadna tuis.*

Ainsi Ariane s'est élevée au rang des déesses : de Bacchus, elle a partagé l'immortalité, le nom et les puissances. Elle a fini par doubler le rôle initiateur de son époux, comme Thésée a fini par doubler le rôle d'Hercule, quand ce n'est pas Hercule qui, « par la faveur de Thésée, est initié aux mystères »; et, dans la basilique, où il nous guide, le fil d'Ariane n'intervient, à coup sûr, que comme l'emblème de l'initiation sans laquelle Thésée eût été dévoré par le Minotaure, et tant de héros ont succombé dans la fable.

Malheur à ceux qui l'ignorent ou l'oublient. Toutes leurs

intentions, si bonnes qu'elles soient, sont vouées à un échec certain. Tous leurs efforts, à l'avance, sont frappés de stérilité. L'initiation est l'unique levain du labeur des hommes; et au stuc du bas côté droit, où des initiées de tout âge sont réunies pour commenter en paix les livres saints, s'oppose, en une instructive antithèse, un groupe de travailleuses dont la tâche fatigante se poursuit en vain. Deux *loutrophores* sont parties pour l'accomplir, celle de gauche vers la droite, celle de droite vers la gauche; la première, avec une *hydrie* qu'elle a saisie par le goulot et qu'elle promène au bout de son bras gauche allongé; la seconde, avec deux hydries à la fois : l'une qu'elle a empoignée du même geste, et qu'elle traîne, tant le poids en est lourd, à ras de terre, l'autre qu'elle maintient en équilibre sur son épaule. Au centre, deux verseuses s'emploient à leur impossible besogne : l'une précipite, d'une amphore qu'elle renverse au-dessus de sa tête, des flots de liquide, qui tombent en cascade dans un gros *pithos* qu'ils n'arrivent pas à remplir; l'autre, le corps plié en deux, se baisse sur un récipient imperceptible, qui, posé à plat sur le sol, ne peut guère être qu'un crible. Dans ces quatre malheureuses à la peine perdue, on reconnaît, soit les Danaïdes, qui, dans l'Iliade, avaient été condamnées, pour l'assassinat de leurs fiancés, à recommencer sans trêve l'interminable remplissage de vases sans fond, soit plutôt, les « non-initiées » qui, dans une fresque de Polygnote à Delphes, versaient éternellement, dans des jarres percées, une eau insaisissable.

Au reste, les profanes ne sont pas les seuls à pâtir de leur ignorance. Les faux initiés, les demi-initiés, s'exposent à partager leur malheur. Les deux panneaux qui se regardent sur la voûte du bas côté gauche, à son entrée, n'ont pas d'autre objet que de les en avertir. Du côté du mur nord, les stucateurs ont retracé les préparatifs du jugement de Marsyas, et, du côté des piliers, ceux de son châtimement. Le premier de ces registres se compose de deux groupes qui se tournent le dos. A droite, Apollon, une écharpe autour des reins, est assis sur un trône rustique à très haut dossier, la lyre dans la main gauche, la main droite levée à la hauteur de la couronne de laurier dont est ceinte sa tête divine. A sa droite, une Muse, appuyée à un court pilier, la main ouverte étendue vers lui, semble lui parler du concours musical, qu'elle et ses sœurs auront à juger,

et dont Marsyas, enorgueilli d'avoir ramassé la flûte d'Athènes, a lancé l'insolent défi. Les cheveux en broussaille, la barbe inculte et le front sourcilleux, le téméraire s'est assis à l'autre extrémité du tableau, une étoffe pendant sur son dos et ses jambes. Une Muse se détourne vers lui, pour le conseiller avant la lutte. Dans le relief d'en face, celle-ci est déjà terminée. Sur le Tmolos aux vertes prairies, le chant du *lyricine* a vaincu l'aigrette habileté du flûtiste. Marsyas, tête basse et jambes croisées, les bras derrière le dos, a été lié à un tronc d'arbre. Il jette devant lui des regards haineux et attend le bon plaisir d'Apollon, auquel l'a livré sa défaite. Près de lui, le Scythe, dont la légende a fait son bourreau, s'apprête à l'écorcher vif. Le dieu, du reste, n'a pas encore prononcé sa sentence. Qui sait ? il l'adoucirait peut-être. Nonchalamment assis sur un tertre, dans une ample robe aux plis mouvementés, Apollon écoute avec une calme bienveillance la Muse, qui le supplie à genoux...

Malgré les dégradations dont ils ont souffert, ces stucs comptent parmi les mieux composés et les plus expressifs de la basilique. Ils ont sûrement gardé quelque chose de l'atmosphère des modèles grecs dont ils dérivent. Le « concours » procède peut-être de l'école de Pergame, à laquelle se rattache le disque en marbre de Mantinée, dont l'Apollon est identique au sien. Le « supplice » remonte probablement au tableau de Zeuxis, que Pline l'Ancien vit encore exposé dans le temple de la Concorde, sur le Forum romain. Mais, quelle que soit l'origine des types plastiques qu'elles ont mises en œuvre, la signification des deux scènes n'est point douteuse. Dans la basilique de la Porte Majeure, la rivalité d'Apollon et de Marsyas représente essentiellement un conflit moral. C'est la lutte entre la fausse et la vraie sagesse, comme la comprenait déjà Xénophon : *περί σοφίας*; et succomberont, comme Marsyas, tous les présomptueux qui oseront l'engager contre la volonté des dieux, ou, ce qui revient au même, sans leur aveu.

Mais un pire châtiment est réservé aux violateurs des mystères, et l'horreur s'en devine à la sauvage beauté d'un stuc situé au milieu du bas côté gauche, à la retombée de la voûte sur les piliers. Il s'agit d'une sorte de danse du scalp, à la fois frénétique et rituelle. A gauche, une femme frappe sur un tambourin de la main droite et regarde les deux danseuses dont elle scande et précipite le tournoiement échevelé. Celle du

milieu pivote sur elle-même, sans plus se posséder. Elle a rejeté sa tête en arrière ; les plis de sa robe volent autour d'elle ; elle agite un glaive énorme dans sa main droite ; une tête d'homme, fraîchement coupée, au bout de sa main gauche levée. Celle de droite est entraînée par la ronde éperdue. Sa chevelure s'est dénouée ; sa robe se soulève en rafales. Elle a tendu la main pour atteindre au sanglant trophée. Mais le cœur lui manque, et son regard fuit l'épouvantable vision. Le stucateur, sans doute soutenu par un admirable modèle dont nous avons perdu jusqu'au souvenir, n'a pas plus reculé devant elle que jadis Euripide, dans sa tragédie des *Bacchantes*, dont elle assombrit l'affreux dénouement.

Penthée, roi de Thèbes, était un bon prince, rempli d'excellentes intentions, mais il était « fermé à l'intelligence de l'inconnu ». Il niait la divinité de Dionysos, survenu parmi son peuple pour y fonder la religion nouvelle, et il le persécuta. Malgré qu'il en eût, poussées par une influence invisible, les Thébaines délaissaient leurs foyers, et s'en allaient former, dans les forêts d'alentour, le chœur bachique et bondir avec lui dans ses orgies nocturnes. Pour mieux épier ces mystères qu'il méprisait et détestait à la fois, Penthée se déguisa en femme et monta sur la plus haute branche d'un robuste sapin. Mais les bacchantes, dont la vue perçait la nuit, eurent tôt fait, à la lueur de leurs torches, de découvrir sa cachette. Elles déracinèrent l'arbre dans lequel leur roi s'était dissimulé ; et, Penthée une fois abattu, toutes commencèrent à dépecer son corps, et, comme l'a dit Ovide, les feuilles effleurées par le vent froid d'automne ne sont pas plus vite emportées que ne furent mis en pièces les chairs et les membres de l'infortuné roi de Thèbes. Quand sa tête eut été arrachée, sa propre mère, Agavè, qu'égarait l'ivresse des mystères auxquels elle s'était mêlée, la prit pour celle d'un lion de la montagne. Elle la saisit entre ses doigts souillés de sang, et, dansant et chantant en l'honneur de Bacchos, s'en vint la présenter aux portes de son palais.

C'est à cette phase atroce du drame que s'est arrêté le décorateur de la basilique. En proie au délire dionysiaque, Agavè n'a pas encore reconnu son fils. Elle ne se connaît plus elle-même, et le thiasse des bacchantes, instrument aveugle de la juste colère de son dieu, exulte au son des *tympana* dans la furie de son effroyable victoire. L'artiste n'a point cherché à

nous apitoyer sur la fin de la victime. Même décapité, l'ennemi de la religion dionysiaque reste marqué de stigmates repoussants. La tête hirsute que promène l'inconsciente Agavè est sillonnée de rides profondes, et de sa bouche, fendue jusqu'aux oreilles, on dirait que s'échappe encore le hideux ricanement dont Dionysos outragé se devait à lui-même de venger l'injure. « Vienne ainsi, vienne la justice éclatante, son glaive à la main pour transpercer la gorge de l'impie, sans foi, ni loi, ni dieu ! » Et « s'il en est qui méprisent les puissances divines, qu'ils contemplent cette mort et reconnaissent les dieux ! » Dans la basilique, comme dans la tragédie, la boucherie qui ruissela sur le Cithéron symbolise la mort des impies qui ne répondent que par un dédaigneux silence ou par l'insulte au « doux et redoutable » appel qui retentit dans les mystères. Les « révéler » est, en effet, ce qu'il y a de plus beau au monde. En dehors d'eux, la raison se fourvoie et « la sagesse est folie » (1). Seule, l'initiation communique à l'homme la force de surmonter tous les maux ; seule, elle lui transfuse l'essence même de la divinité.

Pas plus qu'ils n'évitèrent de rappeler l'horreur des châtiements infligés à ses blasphémateurs, les artistes de nos stucs n'ont eu garde d'omettre, en leurs bas-reliefs, l'immunité dont elle couvre ses mystes et ses croyants. Sur la voûte du bas côté gauche, dans le registre qui fait suite au concours d'Apollon et Marsyas, s'inscrit le dialogue de Phèdre et d'Hippolyte. Sur un trône sans dossier, la Reine, diadème en tête et bras nus, s'arc-boute de la main droite sur le rebord de son siège, et tend la main gauche levée vers son insensible amant ; elle hésite entre la honte de son aveu et le désespoir de se sentir repoussée. Hippolyte, debout, la tête inclinée sur la lance qu'il tient de la main droite, la regarde sans la voir, l'écoute sans l'entendre. En vain éclateront les fureurs de la passion que son cœur n'a pas partagée. Immolé par l'amour coupable et déçu d'une reine, Hippolyte sera sauvé par l'intervention d'une déesse ; et la chaste Artémis, au culte de laquelle il demeura obstinément fidèle, obtiendra pour lui le secours merveilleux des herbes d'Asclépios et le fera resurgir parmi les astres de l'éther, au plus haut des cieux.

(1) Citations empruntées aux *Bacchantes* d'Euripide.

Une égale pitié valut à Iphigénie la même protection décisive. Sur la voûte de la grande nef, au-dessus du premier pilier nord, est figurée sa consécration. Calchas s'est approché d'elle, un glaive dans la main droite. Il a passé la main gauche dans la chevelure éparse de la jeune fille, et va couper une de ses boucles, prémices innocentes du sacrifice cruel dont les Grecs, impatients d'assiéger Ilion, ont arraché le consentement au roi des rois. La fille d'Agamemnon incline la tête, et s'offre, sans faiblir, à l'immolation que les oracles ont ordonnée. Son maintien est intrépide et modeste. Elle a ramené sa main gauche sur l'*himation* qui recouvre sa poitrine. De sa main droite émerge une brindille du laurier d'Apollon. A ce rameau, dont on la pourrait croire parée comme une victime, s'attache le présage de sa prochaine évasion. Sa docilité, en effet, fut sa sauvegarde. Les dieux n'abandonnent point qui se remet à eux ; et, à l'instant où le couteau du sacrificateur, après avoir fait tomber ses longs cheveux dénoués, allait trancher le fil de ses jours, Artémis, plus humaine que les hommes, la dérochant à leurs coups, lui a substitué sur l'autel l'une de ses biches apprivoisées. Dans la basilique, le geste de Calchas ne peut effrayer que les profanes. Les initiés savent, comme l'affirma Dionysos, qu'ils ne marchent jamais « vers des maux terrifiants » que pour être plus « dignes de la gloire qui les porte jusqu'au ciel », et l'exemple d'Iphigénie les assure de l'immortalité qui fut son lot.

Aussi bien, dans maints registres sculptés de la *cella*, nous ne pouvons discerner s'ils la possèdent déjà, ou s'ils appartiennent encore à la terre.

A droite et à gauche de la voûte du bas côté sud, dès l'entrée, deux scènes d'une inspiration identique s'ouvrent sur la voûte comme les deux volets d'un diptyque dédié à la calme félicité des mystes. Du côté du mur, quatre femmes forment cercle. Deux sont assises à côté l'une de l'autre. La première rêve, le menton appuyé sur la main. La seconde, un thyrses sur les genoux, arrange sa coiffure de ses deux mains croisées derrière la nuque. Leurs compagnes, vers la droite, sont restées debout. L'une, inactive, laisse pendre ses bras derrière le dos, l'autre s'évente sans hâte de son *flabellum*. Du côté des piliers, trois femmes entourent un autel dressé en avant d'un pilier. Deux sont assises, ainsi que dans le registre d'en face ; et dans les mains de l'une, j'ai cru distinguer la lyre sur laquelle elle chan-

taut; la troisième, debout, manie le plectre, dont la lyre était frappée. A la *conversazione sacra*, fait donc pendant un concert mystique, tels qu'aiment à les confronter les peintres italiens du *cinquecento*. Mais, de même qu'on se demande souvent où situer les suaves visions de nos toiles chrétiennes, nous ne saurions décider si les stucateurs de la basilique ont imaginé tant de reposantes douceurs sur le parvis des temples, parmi les demeures des hommes, ou dans les vallons des nymphes et les bosquets des Muses. Sur leurs bas-reliefs, les mystes vivent transfigurés dans la sérénité du paradis que leur révéla l'initiation, et celle-ci, capable tout à l'heure d'éveiller une espérance sur le visage même de la mort, tend ici à se confondre avec lui.

Elle le rejoint tout à fait dans le premier panneau que nous offre la voûte de la nef centrale, à droite en entrant. Héraclès y est accueilli par Athèna. Le héros a endossé, si j'ose dire, sa grande tenue militaire. Son carquois dans le dos, la *léontè* sur les épaules, sa massue dans la main gauche, le front cerclé d'une couronne laurée, il marche respectueux et résolu, vers Athèna, debout à sa droite. La déesse se montre, elle aussi, dans la majesté d'un appareil guerrier. Elle est vêtue d'un long péplos dont les plis frangés se terminent par de petites boules et retombent en masse sur son bras gauche, dans la saignée duquel penche une double lance. A sa ceinture est attachée une courte épée dont la poignée, en forme de croix, remonte à la hauteur de son sein droit; mais, malgré ce déploiement de force et d'armes, elle apparaît bienveillante et pacifique. De sa main droite, elle saisit la main droite d'Héraclès pour l'attirer plus près d'elle, d'un mouvement empressé, fraternel. Ce n'est pas un combat qui s'annonce, c'est une alliance qui se scelle, entre le Victorieux et la Promachos (1).

A vrai dire, des représentations de ce genre sont rares. En dehors de la basilique, ce motif, à quelques variantes près, n'a été signalé que trois fois : sur un sarcophage du musée des Thermes, sur une peinture, aujourd'hui perdue, des thermes de Titus, et dans le médaillon doré d'un verre à boire, du iv^e siècle de notre ère. Sur le sarcophage et la peinture, le serrement de mains du héros et de la déesse s'accompagne d'un baise-mains : Héraclès approche ses lèvres des doigts d'Athèna qu'il presse dans les

(1) *Promachos* : la défenseuse; ce mot désignait souvent Athèna.

siens ; et on a généralement interprété la scène comme la réception d'Héraclès par Athèna, dans l'Olympe. Mais il faut avouer qu'aucun document ne confirme cette explication. Si, sur le monument d'Igel, nous voyons le char de Minerve, entouré du cercle zodiacal, enlever Hercule au ciel, l'entrée du nouveau dieu chez les Olympiens est ordinairement figurée par ses noces avec Hébé. Et dans nos textes, ce n'est pas à la fin, c'est au début, qu'Athèna intervient dans la carrière d'Héraclès. Il est parti pour son premier combat, contre Erginos, roi d'Orchomène, avec l'armure qu'elle lui avait donnée, et, dans la suite de ses douze travaux, elle a continué de lui prêter assistance. Au surplus, un détail inaperçu de la fresque de l'Esquilin aurait dû nous mettre en garde contre la conclusion qu'on a tirée trop vite de l'analyse de cet ouvrage. Le héros y aborde la déesse, le pied droit posé à terre ; mais le pied gauche, légèrement plié, est placé sur un escabeau, le *plinthos*, imité de la pierre où Dèmèter s'était reposée dans sa halte d'Éleusis, qui revient, sur une foule de monuments mystiques, comme l'accessoire obligé des initiations. Enfin, sur le verre incisé que publia le P. Garrucci, et où, de même que dans le stuc de la basilique, nous n'assistons qu'à une *dextrarum junctio*, sans baise-main cérémonieux, le sens de la représentation, qui est commune aux deux documents, résulte de la légende inscrite sur le champ en lettres d'or : « Puisses-tu ici, ô Hercule, avoir Athèna propice à tes vœux — [*Hic*] (*h*)*abeas, Hercule, At(h)enen ti[bi] propit(iam)* ».

Selon Carl Robert, ce motif, étranger à l'époque classique, daterait du premier siècle avant notre ère. Il procède, à n'en pas douter, de la propagande des écoles, dont Sénèque enregistrera le succès jusque dans sa tragédie d'*Hercules furens*, et qui tendait, en un vigoureux effort pour rapprocher la spéculation philosophique des croyances populaires, à transformer Héraclès en un modèle de perfection morale. Héraclès, le philosophe par excellence, — *sapiens*, — était passé sur la terre comme l'incarnation de la sagesse que personnifie Athèna chez les dieux et qu'elle est en train de lui transmettre sur la voûte de la basilique, comme sur le verre doré du iv^e siècle.

Au reste, pour nous assurer de cette signification, reportons-nous au médaillon qui précède celui-là dans l'énumération descriptive du P. Garrucci. Sur un autre verre, de la même époque

et de la même série, près d'Héraclès debout, sur un trépied delphique, entre ses adorateurs, on lit ce souhait naïf : « Au nom d'Hercule, ô Orfitus et Constantia, buvez, vivez heureux en l'honneur de celui qui triomphe de l'Achéron. » Une force divine animait le héros, d'obstacle en péril, dans la vie et dans la mort. Qu'elle lui vint d'Apollon ou d'Athèna, elle coulait en lui, comme un irrésistible fluide, de l'initiation qu'il en avait reçue, et qui, dans ces deux cas, a pris la forme d'une apo théose. Sa propriété n'est elle pas d'abolir les distances, les frontières, les différences même entre les hommes et les dieux ? « O bienheureux comme un dieu, le mortel qui a la chance, ayant vu les mystères, de sanctifier sa vie et d'inonder son âme de la joie du thiasé ! » L'initiation finit par coïncider avec le salut dont elle est l'instrument et le gage, parce qu'elle le procure en opérant une sorte d'identification sacramentelle entre le myste qu'elle régénère et l'éternelle essence de la divinité.

Ainsi le thème de l'initiation, vers lequel les autres convergent, est partout perceptible dans les stucs de la basilique où furent retrouvés les reliefs d'immolations consécatoires. Il se déroule dans les cérémonies que nous n'avons fait qu'entrevoir. Il se concentre dans les ustensiles rituels, dont l'image se multiplie entre les panneaux figurés. Il se sous-entend dans les représentations, concrètes ou déformées de la vie journalière (1) à laquelle il peut seul conférer une valeur et assigner un but. Il s'exprime dans les mythes qui composent l'illustration héroïque du monument, soit qu'il suffise à les expliquer, soit qu'il s'y combine avec d'autres conceptions apparentées. Tantôt il s'exprime directement, tantôt il s'enveloppe dans le manteau diaphane de symboles qui s'enrichissent les uns les autres et supposent à la symétrie visible de l'architecture ornementale l'ordonnance cachée de répétitions trop fréquentes pour être fortuites, de rapprochements voulus et d'antithèses concertées : visible ou caché, il est partout présent.

Certes, l'entreprise serait décevante, qui tâcherait à tendre sur un fil conducteur d'une absurde rigidité le réseau enchevêtré de tant de sujets divers. Mais s'ils échappent à cette sorte d'enchaînement, progressif et rigoureux comme un mécanisme, à quoi les classiques de l'art et de la littérature

(1) Voir les Pygmées dans le premier article.

modernes nous ont accoutumés, mais que ne comportaient, ni le plan de la basilique, ni les divisions de sa surface décorative, ni les habitudes de composition des anciens au temps où écrivit Sénèque, il n'en est pas moins vrai qu'ils se ramènent, par un développement dont l'irrégularité n'exclut pas l'autonomie, à l'unité d'une même pensée directrice. La traduction peut en paraître décousue, fragmentaire. Le sens en est cohérent et limpide; et si, le plus souvent, l'assemblage des détails qui la mettent en relief est abandonné à la commodité ou à la fantaisie des artistes, il arrive aussi qu'elle ait réservé la place des plus importants, et que de tous, ouvertement ou en secret, elle a dicté le choix. Si bien que, sous le caprice des formes qu'elle emprunta de toutes parts, transparaît l'unité d'une inspiration qu'on aurait presque le droit de dire liturgique.

Il est temps de conclure : dédiée, construite, décorée par des mystes dans l'esprit de leur religion, la basilique de la Porte Majeure leur tenait, par les voix entrecroisées de ses centaines de figures, un langage diffus et abstrait, mais intelligible et concordant. Sur ses murs, sur ses piliers, au creux de ses voûtes, ils retrouvaient, reproduits ou diversifiés à l'infini, les symboles de leur ferme croyance. Confiants dans la vérité de leur doctrine et dans l'efficace de leurs rites, ils contemplaient la grande Victoire ailée qui s'élance dans l'abside, avec la certitude d'obtenir, telles les orantes qui l'encadrent, la couronne des récompenses définitives. Et il ne nous reste plus maintenant qu'à reconstituer les éléments dont leur conviction s'est formée, à remonter, s'il est possible, jusqu'aux sources de cette foi païenne.

JÉRÔME CARCOPINO.

(A suivre.)

LA BASILIQUE DE LA PORTE MAJEURE

III ¹⁾ UNE ÉGLISE PYTHAGORICIENNE

LA MYTHOLOGIE ET LE PYTHAGORISME

Les sectaires de la Porte Majeure n'étaient qu'un petit nombre : les dimensions relativement restreintes de leur basilique ne se seraient pas prêtées au déploiement des foules. Mais ce petit nombre comprenait une élite : élite sociale, car, si les fondateurs de l'édifice n'avaient compté que de pauvres gens parmi eux, ils n'auraient pu le parer avec tant de somptuosité ; élite intellectuelle aussi, car, s'il ne s'était pas glissé quelques doctes dans leurs rangs, ils n'auraient pas mobilisé tant de réminiscences et d'allusions. Il y a du raffinement dans la profusion de leurs souvenirs, comme il y en a dans l'ordonnance compliquée qui a réparti les motifs de leur choix. Enfin et surtout, les fidèles qui fréquentaient en ce lieu n'étaient point asservis à la mythologie dont ils tirèrent l'illustration de leurs stucs.

On est frappé de la liberté qu'ils ont prise avec elle : au lieu de l'exprimer en elle-même, ils lui ont demandé des moyens d'expression pour une foi qui l'absorbe et la renouvelle en même temps. Toute tentative pour les emprisonner dans l'adoration définie d'un dieu ou d'un héros du paganisme est condamnée d'avance. Trop de formes divines se partagent leurs

(1) Voyez la *Revue* des 15 octobre et 1^{er} novembre.

murs pour que leur cœur se soit voué au culte exclusif de l'une d'elles ; trop de légendes s'y étendent ou s'y contractent ; trop de rites, tantôt étrangers les uns aux autres et tantôt amalgamés les uns avec les autres, y déroulent leurs cérémonies. De toute évidence, les païens de notre basilique ne furent point les dévots attitrés d'une divinité entre plusieurs, mais les servants d'un idéal qui les domine toutes. Leur piété en cherchait les traits épars dans le panthéon de leur temps ; mais elle visait à les rassembler dans un élan qui le dépasse, de même qu'enrichie par l'expérience composite de multiples « mystères », elle s'efforçait d'en concentrer la vertu dans une synthèse qu'elle voulut autonome et qu'elle croyait supérieure à tous ses éléments traditionnels.

Les païens qui ont construit la basilique de la Porte Majeure puisaient de toutes parts dans les croyances de leur époque, mais sans s'assujettir à aucune ; et par une réflexion savante, ils en avaient dégagé une doctrine et une liturgie également éclectiques. De ces abstractions voulues, ils ont composé une religion ésotérique où les vieux mythes et les rites vénérables avaient été détournés et combinés pour les besoins d'une nouvelle théosophie. C'est, du moins, l'impression que laisse d'eux la visite de leur sanctuaire ; c'est celle que ressentirent, en entrant sous leurs voûtes, la plupart des érudits et qu'a précisée le grand savant qui s'est acquis l'honneur de les avoir, le premier, reconnus et désignés. Par une de ces intuitions qui jaillissent comme un éclair, mais dont l'énergie s'accumula pendant des années d'études et de méditations, M. Franz Cumont a, d'emblée, dénoncé en eux des sectateurs de ce pythagorisme qui, dans les derniers siècles avant notre ère, avait confisqué l'orphisme à son profit, et qui, ressuscité dans Rome, à la fin de la République, par l'activité du sénateur P. Nigidius Figulus, ne cessa point de recruter des adeptes sous les premiers empereurs. Aujourd'hui, toute mon ambition serait remplie si, sans affaiblir les preuves qu'il énonça naguère, comme sans reprendre ici, en les développant encore, les arguments qu'il a tirés de l'architecture de la basilique, enterrée et éclairée comme les « antres de Pythagore », je pouvais confirmer, par d'autres indices, qu'il n'est, en effet, que le pythagorisme pour replacer la basilique de la Porte Majeure dans le milieu où elle a grandi et résoudre les énigmes de sa décoration.

L'AU-DELA DES PYTHAGORICIENS

« Trois choses seulement, disait un élève d'Aristote, Dicéarque de Messène, recopié par Porphyre, sont bien connues des enseignements de Pythagore : d'abord que l'âme est immortelle, puis qu'elle passe en des animaux d'espèces différentes et qu'après certaines périodes définies, les êtres recommencent leur vie antérieure, enfin que tous les êtres animés sont congénères ». Mais, à la lettre de cette analyse, le pythagorisme n'eût apporté aux hommes que l'infini dégoût d'un ennui sans bornes, l'éternel recommencement d'une lutte sans issue, et, pour leur désespoir, il eût enchaîné la série de leurs existences au rocher de Sisyphe. Il n'est pas impossible qu'aux environs de notre ère, certains esprits, amers et positifs, aient tiré du système ces perspectives désolées. Il est certain, en revanche, que, constituées en vue du salut, les confréries de la religion de Pythagore auraient perdu leur raison d'être, si elles n'avaient pas dépassé ce point de vue. De fait, si elles croyaient savoir qu'il n'est rien de nouveau sur la terre, si elles affirmaient que les changements, qui paraissent s'y produire, consistent en des retours sur le passé et que, subordonnée au mouvement céleste, la Nature se retrouve identique à elle-même, dans l'ensemble de ses corps comme dans chacun de ses éléments individuels, toutes les fois qu'à l'aurore de chaque grande année, tous les astres de l'univers recouvrent ensemble leurs positions de départ sur leurs orbes de révolution, les confréries pythagoriciennes de Rome, conscientes de cette servitude, ne se réunissaient que pour acquérir la force d'en briser les chaînes. Puisqu'à l'intérieur de cette prison mouvante qu'est l'instable matière, les âmes ne pouvaient tromper leur misère qu'en changeant de cachot, il leur fallait, pour s'affranchir, rompre tous les liens qui les attachaient aux corps et s'évader de la Nature, où elles étaient déchues, pour réintégrer le sein de Dieu.

Par bonheur, le dualisme fondamental de la doctrine de Pythagore impliquait le remède au mal dont elle dénonçait la cause. Le Maître de Crotone, le premier, avait circonscrit le cercle désespérant de la Nécessité, mais, en même temps, il avait ouvert toutes grandes aux hommes la voie du retour vers leur libre patrie, dans l'éther divin, et, par là, il avait porté à l'Hadès de la mythologie un coup aussi rude que celui sous lequel il

avait réduit l'Olympe en métaphores. Il ne serait plus question désormais de scruter l'horizon, pour entrevoir aux extrémités de l'Océan ces îles des Bienheureux, célébrées par Pindare, que de douces brises rafraîchissent sans cesse, qu'illuminent des soleils toujours égaux, et où résonne, au milieu de fruits d'or, de roses pourpres et d'aromes embaumés, une suave musique de phorminx. Plus n'était besoin davantage de sonder avec effroi les redoutables abîmes où s'épanchent le Cocyte et l'Achéron, et vers lesquels descendent, côte à côte, les méchants pour expier leurs fautes dans les gémissements du Tartare, les bons pour cueillir leur morne récompense dans les Prairies élyséennes. Fables que tout cela, bonnes tout au plus à fournir des symboles inadéquats à la vérité qu'elles avaient travestie : car, tandis que l'Olympe des pythagoriciens a émigré des montagnes de la Grèce vers les sommets du ciel, leur Hadès, suivant qu'ils le destinent à des impies ou à des justes, ou bien s'étend au monde subluinaire où flotte notre globe terrestre, ou bien s'élève, sur l'Olympe, au plus haut du ciel. Pour le pythagorisme, le salut, c'est l'immortalité stellaire ; la damnation, c'est, à travers une suite de métamorphoses plus ou moins dégradantes, la dure continuation de l'épreuve terrestre.

Il n'y a point de doute que la conception du salut céleste ne ressortisse au pythagorisme ancien. On lisait déjà dans le catéchisme des « acousmatiques » (ou frères mineurs de la secte), que M. Delatte attribue au ^v^e siècle avant notre ère : « Qu'est-ce que les îles des Bienheureux ? — Le soleil et la lune. » Euripide, dans sa *Ménalippe*, faisait écho à cette doctrine, lorsqu'il saluait dans le saint éther la demeure de Zeus. Les Athéniens s'en inspirèrent en 432, lorsqu'ils ont assigné l'éther pour séjour aux héros tombés pour la patrie sur le champ de bataille de Potidée. Aristophane la connaît aussi, puisqu'il la raille, et que, dans *la Paix*, représentée en 421, il prête à Trygée la plaisante supposition que Ion de Chios, un poète pythagoricien qui venait de mourir alors, est tout droit monté au ciel où tous l'appelaient du titre qu'il avait donné à l'un de ses dithyrambes : l'étoile du matin. Au ⁱ^{er} siècle avant Jésus-Christ, elle est devenue banale. Nigidius Figulus, dans son traité *de Signis*, rattache systématiquement l'apparition des constellations à la disparition d'autant de héros. Pour lui, comme pour Posidonius d'Apamée, comme pour Cicéron lorsqu'il pythagorise,

comme pour une foule anonyme dont les épitaphes proclament la foi, les âmes, libérées du corps, rejoignent les cercles concentriques où se meut la divinité de l'éther : d'abord celui de la lune où règnent Hécate et Perséphone ; puis celui du soleil, qui aspire à lui le souffle des élus ; celui de la Voie lactée, d'où Scipion l'Africain domine l'univers ; enfin le cercle suprême, — τὸν ὕψιστον, — qui enferme tous les autres. Peu importent les astres qui circulent dans les flots de l'éther : ils participent tous à son essence incorruptible et la communiquent à toutes les âmes qui ont pu monter jusqu'à eux. Ainsi le salut que le pythagorisme a promis à ses fidèles étincelle des feux de myriades d'étoiles, et le ciel qu'il déploie au-dessus de leurs têtes palpite de la vie innombrable de l'humanité qu'il a rendue à Dieu. De ses raisonnements rocailleux, de ses déductions arides a fini par sourdre une poésie grandiose, où le paganisme a puisé ses forces ultimes et les premiers chrétiens se sont abreuvés avec lui. Sur une inscription d'Amorgos qui date du 1^{er} siècle avant notre ère, un défunt de vingt ans est censé consoler sa mère de sa perte prématurée : « Ne pleure pas ! Pourquoi le ferais-tu ? Vénère-moi plutôt, car je suis maintenant un astre divin qui paraît vers la fin du soir. » Et, moins d'un siècle après, saint Paul écrira aux Corinthiens : « Je sais un homme en Jésus-Christ, qui, il y a quatorze ans, fut ravi jusqu'au troisième ciel, dans le Paradis. »

Or, en même temps qu'il imaginait, lui aussi, un paradis céleste, le pythagorisme a aboli l'enfer. Il est dommage qu'ici le catéchisme des acousmatiques nous manque pour établir sa doctrine primitive. Mais elle ne résulte pas seulement de la logique intrinsèque du système, elle est indirectement attestée par des témoignages certains. Dès le v^e siècle avant J.-C., Empédocle, s'il se rapproche un instant des orphiques, en présentant la chute des âmes sur la terre, non comme une épreuve à vaincre, mais comme la punition d'un crime originel, s'en sépare aussitôt pour remplacer l'Hadès par la région sublunaire qu'infectent la discorde et tous les maux qui l'accompagnent. Il l'identifie à la terre, sur laquelle s'écoule, de douleurs en tourments, le flux du devenir. C'est dans l'antre de ce bas monde que le carnage et la haine, les maladies et la pourriture se repandent sur les champs de la calamité, et que les êtres, en troquant leurs tuniques de chair contre d'autres formes corporelles, se traînent

en réalité dans la mort. En ce langage âpre, pathétique et coloré, Empédocle a traduit la pensée du Maître dont il a chanté « la sagesse surhumaine », et il a reproduit jusqu'aux images consacrées dans la secte de Pythagore. La conception qu'il adopte a pu s'altérer dans la suite, se combiner plus ou moins heureusement avec une expiation localisée, soit dans les souterrains mythiques, soit dans l'atmosphère où les démons poursuivent les âmes provisoirement désincarnées. Aux environs de notre ère, elle reparaît dans son intégrité.

Cicéron hésite encore à se l'approprier. Tantôt il affirme que les âmes de ceux qui furent esclaves de la volupté ou violèrent les lois divines ou humaines s'en iront tourbillonner dans l'air qui entoure notre globe, et tantôt, au contraire, il admet qu'elles sont punies par la déchéance dont les frappe une réincarnation dans un organisme inférieur. Mais quand Lucrèce, à la fin de son troisième livre, s'efforce de délivrer les hommes de la terreur d'un Tartare imaginaire; quand, supposant, sous chacun des supplices inventés par la fable, une allégorie des maux qui nous assiègent ici-bas, il nous montre, dans les oiseaux de proie labourant le corps de Tityos, les passions qui nous rongent; dans Sisyphe exténué, l'ambition qui s'obstine; dans le tonneau sans fond des pauvres filles condamnées à l'emplir, le gouffre de nos désirs insatiables, il transpose, pour les besoins de la cause d'Épicure, l'un des thèmes favoris des pythagoriciens d'alors, il reprend, à son usage, comme l'a montré M. Cumont, les développements que quatre-vingts ans plus tard leur empruntera Philon, et aussi, ajouterai-je, les explications qu'au même moment Nigidius Figulus proposait à ses disciples.

Comme les pythagoriciens, Philon ne connaîtra qu'un Olympe qui est au ciel, et qu'un Hadès qui est la vie terrestre torturée par les vices. Et au nom de Pythagore, Nigidius établit une distinction primordiale entre la perpétuité et l'éternité, entre la perpétuité de la Nature accidentelle et variable, et l'éternité, qui, soustraite par essence au changement, ne saurait appartenir qu'à Dieu et exister qu'en Dieu. Il serait surprenant que les confréries pythagoriciennes issues du mouvement dont Nigidius fut, à Rome, l'initiateur se fussent écartées, sur ce point capital, de l'enseignement qu'il avait divulgué. A son exemple, au contraire, elles ont considéré le salut des âmes comme une ascension vers l'éther et l'Hadès comme le cercle infernal des

métempsychooses indéfinies ; et quant aux décorateurs de la basilique que hanta l'une d'elles, de même qu'ils ont, ou représenté franchement, ou suggéré par allusions, l'immortalité céleste à laquelle croyait la secte, de même ils se sont détournés à dessein des souffrances de l'Hadès traditionnel, auxquelles elle ne croyait plus : et ils n'ont accordé de place au tableau que les poètes en avaient tracé qu'en les ramenant sur la terre et en les interprétant au figuré.

Tous les maudits de la basilique subirent leurs châtiments en



LA DANSE D'AGAVÈ OU LE CHÂTIMENT DE L'IMPIE

Égarée par Dionysos, Agavè qu'entourent ses compagnes ramène en dansant la tête de son fils, Penthée, roi de Thèbes, qui avait outragé les mystères du dieu et qu'elle a tué dans sa démence.

ce monde. C'est le cas de Marsyas et du fils d'Agavè ; c'est celui des malheureuses que des mythographes ont confondues sur le tard avec les Danaïdes, mais que les pythagoriciens, comme avant eux les orphiques, appelaient, sans leur donner d'autre nom, les non-initiées, et qu'à l'exemple de Philolaos, ils retrouvaient, à côté d'eux, dans la vie de chaque jour. Chacun de ces réprouvés fut, par son ignorance ou son mépris de la vérité révélée, l'artisan des disgrâces qui l'ont atteint. Les uns et les autres ont gâché par leur faute leur existence et mérité les épreuves dont elle est accablée.

*SYMBOLES DU PASSAGE DANS UN AUTRE MONDE :
LA CAPTURE DE LA TOISON D'OR*

Dans la basilique, les allusions à l'enfer se comptent sur les doigts. En revanche, le paradis se réfléchit en un grand nombre de visions. Aussi bien, les mystes y accouraient-ils pour jouir, par avance, des joies décernées à leur croyance, et entrevoir, ne fût-ce qu'en raccourci, et par réfraction, la gloire du retour à l'Unité divine. Il n'était pas au pouvoir des artistes de réaliser cette ivresse métaphysique. Mais le langage pythagoricien leur offrait toutes les ressources de son symbolisme, et ils n'ont eu qu'à l'écouter et à le traduire en leurs œuvres pour faire naître dans les esprits l'idée qu'ils étaient impuissants à rendre, mais qu'ils se sont ingéniés à suggérer. De même que l'éther où s'opère le salut des pythagoriciens garde, sur leurs lèvres, le nom d'Olympe, et que, dans le catéchisme des acousmatiques, les vieilles fictions sur les îles des Bienheureux continuent à prêter leur poésie à la vérité qui les volatilise, les décorateurs de la basilique ont accommodé les mythologies désuètes à la révélation nouvelle. Ils ont plongé à pleines mains dans les motifs courants par qui s'annonçaient, de leur temps, et la victoire sur la mort, et la traversée vers les terres de béatitude; mais, ou bien ils ont choisi ceux qui se pliaient plus aisément aux exigences de leur entendement, ou bien ils les ont disposés suivant un ordre qui n'appartient qu'à eux et dans lequel s'ébauche déjà leur véritable pensée, et toujours ils les ont subordonnés aux sujets où une ascension céleste la manifeste franchement.

Les preuves abondent. Il nous faut choisir. Nulle part, le symbolisme des bas-reliefs de la basilique n'est plus limpide, nulle part, non plus, il n'est plus profondément marqué du cachet de la secte que dans les grands registres de la voûte centrale, et dans le panneau courbe qui garnit la coquille de l'abside. En vérité, ils nous conduisent, par des voies familières aux mystes, mais praticables aussi aux profanes, tout droit au spectacle du salut qu'avaient conçu les pythagoriciens.

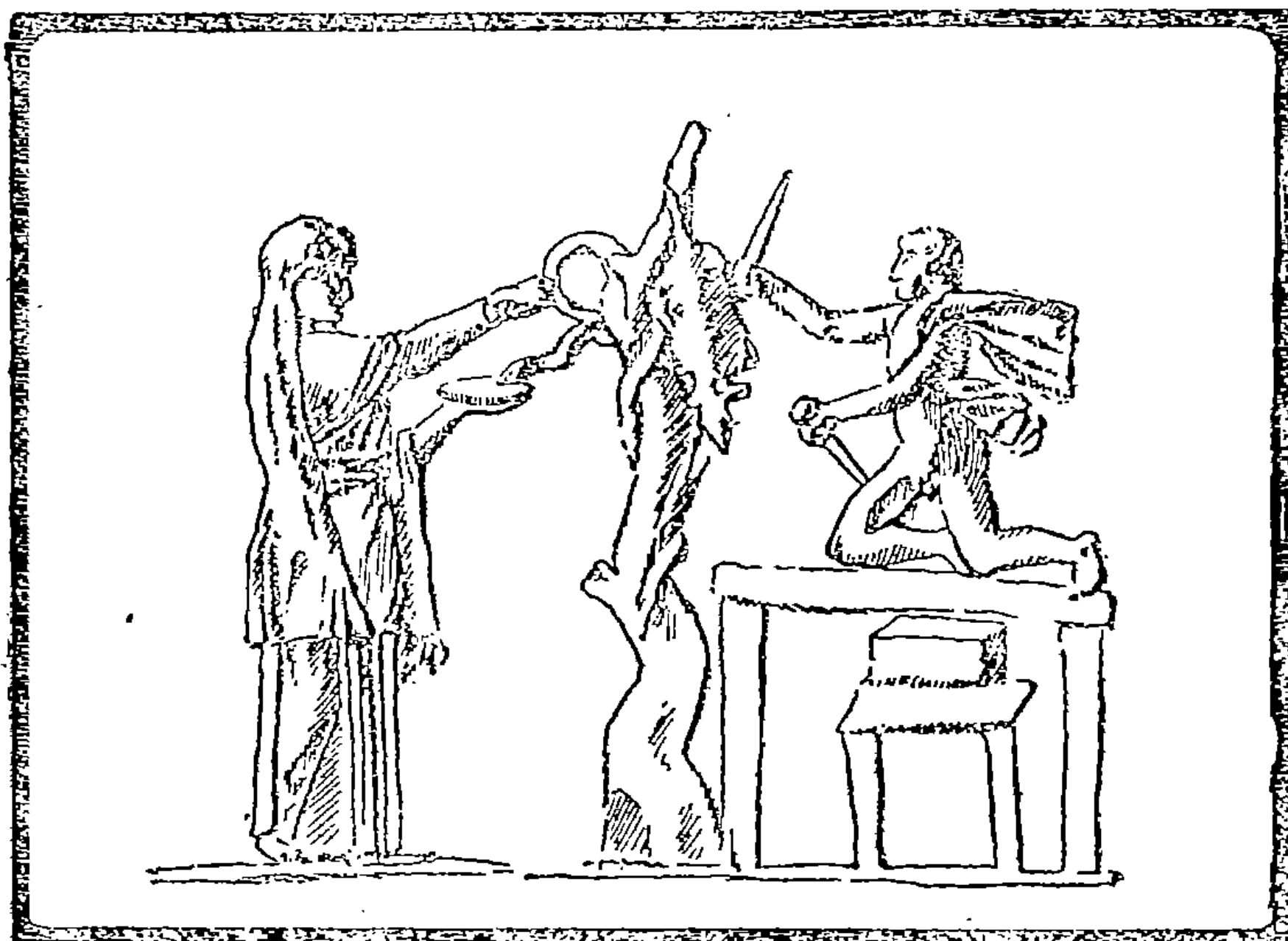
Au-dessus des scènes de la vie réelle, où s'esquisse déjà le plan de la vie mystique et dont au surplus le pythagorisme semble avoir agencé l'ordonnance, s'équilibrent, aux quatre coins du rectangle où s'inscrit le rapt de Ganymède, quatre grands bas-reliefs mythologiques.

Le premier, à droite, en venant de l'entrée, comprend deux personnages séparés par un tronc d'arbre, ébranché et tordu, où s'enroulent, à gauche, les replis d'un long serpent et pend, à droite, la dépouille d'un bélier. Le serpent allonge goulument sa gueule sur l'écuelle que lui tend, de la main gauche, une femme drapée. Le visage découvert, elle signifie à l'homme qui lui fait face, par un geste de la main droite étendue, que le moment d'agir est venu. Celui-ci, tête nue, une chlamyde volant sur son corps nu, à genoux sur une table qui l'a hissé à la hauteur de son ambition, tient de la main gauche le fourreau de son glaive qu'il a dégainé de la droite. Les yeux fixés sur sa compagne, il n'attend qu'un ordre d'elle pour accomplir sa mission, transpercer le serpent repu, et décrocher la peau de la bête. Le sujet s'entend de soi-même : c'est, en Colchide, dans le bois sacré d'Arès, la capture par Jason, grâce à l'amoureuse complicité de Médée, de « la toison rutilante aux franges d'or ». La légende que chanta Pindare, et que Diodore de Sicile, en veine d'évhémérisme, s'était appliqué récemment à réduire aux proportions d'un fait divers, s'était parée, au cours des siècles, de toutes les subtiles trouvailles de mystiques concurrentes.

D'une part, le hêtre de la forêt de Colchide sur lequel avait été déposée la fameuse peau de bélier s'égale à l'arbre de vie dont les fruits alimentent le cycle indéfini où se meut l'existence des serpents immortels. D'autre part, la conquête de la Toison d'or, comme celle des pommes des Hespérides, ou comme la sortie de Thésée hors du labyrinthe crétois, figure, dans l'art funéraire, le voyage dans l'autre monde. Les deux allégories s'entrecroisent sur notre stuc. Médée s'approche du serpent qu'elle doit empoisonner, avec les attentions et la modestie d'une prêtresse aux ordres de son dieu ; et Jason, à son tour, est agenouillé, tremblant, comme s'il était saisi d'un sentiment d'horreur sacrée devant la peau de bélier et adorait en elle l'éternité de « ce manteau indestructible », grâce à quoi, jadis, Phrixos sortit victorieux des remous de l'Hellespont, comme l'âme pythagorique échappe aux tempêtes de l'Océan et de la matière. En droit, les pythagoriciens n'avaient aucune raison d'abandonner l'un ou l'autre de ces symboles, dont le premier traduisait les forces perpétuellement renaissantes qu'à la suite des orphiques ils incarnaient dans le serpent, et le

second, leur obsession du salut. En fait, ils les ont ici combinés tous deux ensemble et avec un troisième qui leur est particulier.

Un détail, en effet, distingue le stuc de la basilique de tous les bas-reliefs analogues. Sur les sarcophages qui traitent le même sujet, Jason est agenouillé sur un tertre. Sur notre panneau, une table tient lieu de cet amas de terre et, sous celle



JASON ET MÉDÉE

Au centre, l'arbre de vie auquel est suspendue la peau de bélier indestructible; à gauche, Médée endort la vigilance du serpent qui les garde. A droite, Jason, agenouillé sur des tables magiques, va saisir la Toison d'or, gage d'immortalité.

table, est placée une autre table, sensiblement plus petite, que surmonte un cube de bois, ou de pierre, formant escabeau.

Dans un décor de plein air, ce dispositif de cabinet est d'autant plus suggestif qu'il est plus étrange. Ainsi que l'a vu M. Leopold, il n'est pas possible d'envisager ces tables autrement que comme un appareil magique semblable à ceux que mentionnent les *papyri*; et quant à l'escabeau qui surmonte la moindre des deux, il ressemble aux blocs mal équarris sur lesquels, en mémoire de Déméter et de la pierre d'Éleusis où la déesse s'était assise lors de sa poursuite de Perséphone, les

initiés se tiennent rituellement, dans la basilique et ailleurs. Ainsi nous est révélée la nature de Jason qui, dans sa course au salut, avait obtenu le secours, non seulement de la magie de Médée, mais de l'initiation idéale que lui-même avait reçue de deux héros spécialement chers aux pythagoriciens : Chiron, dont il fut vingt ans l'élève, et surtout le mystagogue par excellence, le saint conducteur de l'expédition des Argonautes, « le joueur de phorminx issu d'Apollon, le père des chants mélodieux, l'incomparable Orphée ». A sa manière, le stuc de la basilique illustre le dogme que les pythagoriciens avaient insinué aux poèmes orphiques et qui d' « une toison non travaillée » avait tiré le gage des initiations victorieuses.

LA DÉLIVRANCE D'HÉSIONE

Le tableau qui suit, tout différent en apparence, se rapporte à la même légende. Le but de libération que Pélidas avait assigné à Jason y est atteint par Héraclès, le plus valeureux de ses compagnons. Celui-ci est au centre du registre; le haut de son corps émerge seul au-dessus des flots; la dépouille du lion de Némée orne son épaule. Tourné vers la gauche, il bande son arc contre un monstre marin à la tête énorme et à la gueule béante, qu'à dire vrai, la maladresse de l'artiste a rendu moins terrible qu'il n'est comique. A droite, une jeune femme, son péplos flottant, autour de ses reins, au vent qui souffle du large, est ligotée sur un amoncellement de roches, les bras en croix, les mains emprisonnées dans d'énormes crampons. En arrière, une silhouette, à peine ébauchée, de murs et de maisons rappelle la présence, dans le lointain, de la Troie archaïque sur laquelle régnait Laomédon. Ce roi perfide avait requis les dieux pour la construction de sa citadelle, puis leur avait refusé le salaire convenu. Alors, pour se venger, Poseidon jeta sur le rivage une baleine vorace qui enlevait les pêcheurs de la côte et les laboureurs des campagnes environnantes. Sous la menace de ses sujets épouvantés, Laomédon dut exposer sa propre fille, Hésione, qui allait être happée à son tour, quand Héraclès passa au large. Aussitôt le roi de lui promettre les chevaux immortels dont Zeus lui avait fait présent : et Héraclès d'affronter ce nouveau péril, de massacrer le monstre et de sauver Hésione.

Dédaigné, semble-t-il, par les céramistes grecs de l'époque classique, ce sujet a été souvent traité par les peintres

alexandrins, notamment par Antiphrilos (310-280 av. J.-C.) dont le tableau, cité par Pline l'Ancien, probablement décrit par Philostrate le Jeune, a servi de modèle à toutes les répliques ultérieures des fresques de Pompéi et des sarcophages gallo-romains. L'apparition tardive du motif et sa diffusion considérable témoignent également en faveur de la signification allégorique qu'il avait contractée et d'où procède son rôle dans l'imagerie funéraire de l'Empire : dans tous les tombeaux où Héraclès délivre Hésione, il intervient en sauveur de l'âme qui a vaincu la mort.

Mais d'où lui vient cette puissance libératrice, sinon de l'initiation qui lui fut conférée et doubla la force d'Hercule de la sagesse d'Athènes ? La fable d'Hésione, à quelque moment qu'on la place dans la suite de leurs navigations, n'est qu'un épisode de la légende des Argonautes, Or, les cinquante-quatre guerriers qui composent leur effectif obéissent à un prêtre, Orphée, dont les prières calment les tempêtes, et à un chef qu'ils ont élu pour son énergie, Héraclès. Ce héros est le plus vaillant des compagnons d'Orphée et le plus près de son cœur. Comme Orphée, il a été adopté par le pythagorisme : avant de devenir l'idéal des cyniques, Héraclès fut l'un des modèles mythologiques sur lesquels les pythagoriciens élevaient leurs regards et leur conduite, confiants en ses vertus pour affranchir leurs âmes, comme sa flèche avait abattu le monstre d'Ilion et assuré le salut d'Hésione.

L'ENLÈVEMENT D'HÉLENE

Les deux registres qui sont disposés symétriquement sur la courbure de la voûte à gauche, ne se déchiffrent pas aussi facilement.

D'abord, celui de l'ouest (1) : un jeune homme, en tunique et manteau, les jambes serrées, à ce qu'il semble, dans des bandes molletières, se dirige vers la droite. De sa main gauche, il tient un bâton recourbé au sommet, tel le *pedum* des bergers classiques, mais formé d'une branche, fraîchement cueillie, qui a gardé la plupart de ses feuilles. Il regarde derrière lui, vers la gauche, cherchant à entraîner après soi une jeune femme dont il a saisi la main droite et qu'il contemple avec douceur. Celle-ci,

(1) Voir la figure p. 406.

vêtue d'une ample *himation*, d'où elle a dégagé son bras droit pour le tendre à son guide, avance en hésitant, la jambe gauche posée à plat, la jambe droite ployée sur la pointe du pied. Elle fixe sur lui des yeux interrogateurs, mais elle a répondu à son élan, et, d'une pression pareille à la sienne, elle lui a saisi le poignet droit, et l'on se demande quel est ce couple et quel avenir l'attend.

Le tableau est traité comme une idylle; et, avec le premier éditeur et la majorité des archéologues, j'y reconnais, pour ma part, l'enlèvement d'Hélène par le Troyen Pâris. Avec sa houlette silvestre, le jeune homme du stuc nous offre l'aspect pastoral du berger de l'Ida. Ses jambières rappellent à la rigueur les anaxyrides anatoliennes. Sa coiffure ne consiste peut-être elle-même qu'en un bonnet phrygien dont la mèche serait aplatie. Dans l'ensemble, il ressemble au Pâris du cratère de l'Esquilin; et son attitude, celle de la femme qu'il emmène vers une vie nouvelle répondent à la signification morale dont ce conte passionnel avait fini par s'ennoblir.

De bonne heure, en effet, la conscience des Grecs se cabra devant l'immoralité dont l'*épos* était tramé. N'était-ce pas, notamment, une criminelle absurdité qu'une guerre comme celle de Troie, qui avait duré dix années, jeté l'Europe contre l'Asie, versé des torrents de sang, provoqué la mort d'Hector et d'Achille, accumulé les destructions et les ruines, et déterminé après coup d'effroyables catastrophes nationales et domestiques, eût été allumée à la torche d'un hymen adultère? et que tant de deuils et de carnages n'eussent eu d'autres causes que la beauté d'une femme et sa trahison? Dès la première moitié du vi^e siècle avant notre ère, Stésichore n'avait pas craint de flageller de ses vers l'impudeur des filles de Tyndare, « bigames, trigames, et toujours infidèles ». Puis il s'était repenti de son invective; il avait composé une « palinodie » où, pour réconcilier la tradition et la morale, il supposait que la véritable Hélène était sans péché et que seule l'apparence, le « double » d'Hélène, — τὸ τῆς Ἑλένης εἰδῶλον, — avait trahi Ménélas. Et, au v^e siècle av. J.-C., le dédoublement de personnalité par lequel Stésichore avait réhabilité sa victime, fournissait encore à Euripide le canevas de sa tragédie d'*Hélène*.

De très bonne heure, en effet, les Grecs ont éprouvé le

besoin d'expurger, de redresser leur mythologie; et, assurément, personne, parmi eux, n'a contribué à cette œuvre de correction, aussi arbitraire qu'édifiante, comme les pythagoriciens. C'est un des chapitres les plus originaux des *Études pythagoriciennes* de M. Delatte, que celui où il a montré comment la secte, après avoir hésité si elle ne bannirait point les rhapsodes



PÂRIS ET HÉLÈNE

A gauche, Hélène, persuadée par Aphrodite, se décide à suivre Pâris. A droite, Pâris, en costume pastoral, un rameau feuillu dans la main gauche, l'entraîne vers d'autres terres et une vie nouvelle.

de sa république, recula devant la popularité de leurs chants, et, changeant de tactique, s'évertua à les gagner à sa cause. Certains disciples du Maître avaient commencé par raconter que Pythagore s'était réjoui, lors de son passage aux Enfers, d'y croiser l'âme d'Homère pendue à un arbre et ligotée de serpents, en punition des mensonges qu'elle avait proférés sur les dieux. Puis leur hostilité avait faibli. Ils s'étaient fait un allié de leur ennemi. Par une série d'interprétations tendancieuses, voire de falsifications éhontées, ils convertirent si bien Homère à leur croyance, qu'au iv^e siècle av. J.-C., ils étaient déjà unanimes

à puiser dans ses vers les témoignages qui la confirmaient et les exemples dont ils s'accoutumaient à l'illustrer. Alors ils se servaient couramment de ses épopées pour éduquer les âmes de leurs frères, imitant en cela Pythagore lui-même qui, souvent, en chantait sur la lyre les passages les plus propres à éclairer la conscience de ses auditeurs et adoucir leurs cœurs.

Ils ont ainsi composé un *Génie du pythagorisme*, où les fables les plus scabreuses, ingénieusement décantées, tournaient à l'apologétique. Le succès en est allé grandissant par la suite. Entre les mains du néopythagorisme, l'épopée est devenue la Bible de sa religion, au point que sur la tombe où il repose, un pythagoricien du 1^{er} siècle de notre ère se vante d'avoir étudié avec une égale ferveur les dogmes de Pythagore et les pieux poèmes du vieil Homère :

*Dogmata Pythagoræ sensi studiumque sophorum
Et libros legi, legi pia carmina Homeri.*

A l'époque où fut construite la basilique de la Porte Majeure, tout un système de contresens dévots et d'exégèse frauduleuse s'était greffé, à l'usage des « frères », sur l'*Iliade* et sur l'*Odyssée*, et c'est à lui, à n'en pas douter, qu'Hélène et Pâris doivent l'honneur de leur présence sur la voûte centrale.

Aussi bien, d'après lui, n'étaient-ils pas coupables. Simples instruments de la volonté divine, ils avaient obéi à Aphrodite, qui, en déchaînant la guerre de Troie, entendait, soit guérir l'Hellade des maux dont l'affligeait son surpeuplement, soit tremper le courage des Grecs, soit élever, sur la ruine des Priamides, le trône de ses descendants, les fils d'Anchise. Qui pourrait incriminer Pâris, quand on lit dans l'*Odyssée* : « Celui qui possède Hélène est le gendre de Zeus » ? Et qui pourrait accuser Hélène, lorsqu'on sait qu'en s'éloignant ensemble les amants fugitifs emportaient l'autorisation de Tyndare, la sympathie des Dioscures et les présents nuptiaux ? Pour chacun d'eux, ce départ pour d'autres rivages marque le début d'une vie nouvelle, et, consacré par la légitimité des justes noces, l'enlèvement d'Hélène est une initiation. La beauté d'Hélène a séduit Pâris ; la beauté de Pâris a entraîné Hélène. En eux résident des puissances surnaturelles qui s'attiraient invinciblement. Pâris, sur l'Ida, avait contemplé la majesté divine. Hélène, comme Médée, possède de miraculeux pouvoirs : elle

est capable de lire dans l'avenir; elle apprend à composer les philtres qui calment la douleur, assoupissent la colère, dissolvent tous les maux et tarissent les larmes des plus atroces douleurs. Placés 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'initiés.

LA PRISE DU PALLADIUM

Mais cet amour n'est point encore l'amour spirituel, l'amour totalement désincarné, dont la pure flamme rejoint les étoiles



ULYSSE ET HÉLÈNE

Au fond, le profil du temple d'Athèna à Ilion. A gauche, Ulysse, le pied posé sur l'escabeau des initiations, adjure Hélène de lui remettre la statue de Pallas Athèna. A droite, Hélène écoute le héros qu'elle a seule reconnu dans Troie et lui livre le Palladium, qu'elle tient dans son bras gauche et qui est ici l'emblème de la sagesse divine.

éternelles; et cette initiation demeure trop imparfaite pour mériter d'emblée la paix du salut. De même que, tout à l'heure, sur l'exploit de Jason, s'allongeait l'ombre des tragédies que lui prépare la passion de Médée, de même, sur les pas de la Tyndaride, s'élève la poussière des cruels combats, dont sa possession sera l'enjeu. L'esprit ne se rassure et ne se repose pleinement que

sur le tableau suivant, là où, vis-à-vis de la délivrance d'Hésione par Héraclès, nous assisterons à celle d'Hélène par Ulysse.

A droite, sur un banc à court dossier, formé de deux blocs quadrangulaires de hauteurs et d'épaisseurs inégales, une femme est assise, le haut du corps nu, les hanches et les jambes drapées par une étoffe, dont les plis retombent sur son bras gauche. Elle appuie le coude droit sur un petit pilier, érigé en arrière de son siège de pierre, et, cependant qu'elle penche, dans la saignée de son bras droit, une idole de déesse armée du casque, de la lance et du bouclier, elle appuie sur sa main droite un front lourd de souvenirs. En face d'elle, un homme est en train de lui parler. Il est debout, le pied droit posé à plat sur le sol, la jambe gauche pliée et le pied gauche placé sur un cube de pierre semblable à ces escabeaux ou *plinthoi*, dont nous savons qu'ils constituaient un accessoire obligé des initiations (1). Aussi bien, s'agit-il d'un entretien profondément sérieux. Le héros souligne ses paroles d'un geste de la main droite croisée sur la gauche, l'index dirigé vers son interlocutrice. Autant que l'inclinaison de son visage permet de le conjecturer, il leur communique l'ardeur persuasive qui brûlait dans son regard. Comme il sied à qui appelle sur lui l'assistance divine, il a laissé tomber son pauvre vêtement, une lourde chlamyde, dont les plis, bouffant sur sa cuisse gauche, pendent entre ses jambes, et il poursuit, dans la nudité d'un myste, la conversation commencée. Enfin, pour accentuer ce caractère mystique, le stucateur a schématisé à l'arrière-plan, par une succession régulière de barres droites et brisées, le profil d'un édifice, dont les boucliers, les bandelettes et les guirlandes fixées au sommet, indiquent le caractère sacré. Toute la scène est baignée d'une atmosphère religieuse. Elle ne peut se passer ailleurs que dans ou devant un temple et il suffirait de l'avoir identifié pour la comprendre elle-même.

Ni M. Fornari, ni M. Cumont, ni M. Paribeni, ni M. Bordinelli ne l'ont localisée. M. Leopold en a finement dégagé le sens général, mais il s'est gardé de prononcer des noms. M^{me} Strong, après quelques hésitations, a pensé qu'elle devait représenter l'entrevue d'Oreste et d'Iphigénie, sur le seuil ensanglanté du temple de Tauride.

(1) Voir la gravure Ulysse et Hélène, p. 408

Mais, dans les peintures qui nous montrent Iphigénie et Oreste en Tauride, Pylade les accompagne toujours. Puis, dans notre stuc, les interlocuteurs, qu'il affronte, bien loin de chercher anxieusement à lire sur leurs visages leurs identités respectives, dialoguent entre eux, comme s'ils se connaissaient de longue date. Enfin, l'aspect juvénile d'Oreste manque au personnage qu'il représente. Celui-ci, avec ses formes déjà alourdies, est dans la force de l'âge; et M. Lugli qui, au lendemain de la découverte, a examiné le registre de très près, a bien voulu me communiquer une remarque dont les photographies attentivement étudiées vérifient l'exactitude. Plus que le reste du corps, la tête a gravement souffert. Du front au menton, le stuc s'est effrité, mais, plus bas, subsistent nettement les boucles pressées d'une barbe abondante. Ce simple détail achève d'éliminer, sans retour, l'opinion que le héros du tableau se confond avec Oreste retrouvant Iphigénie en Tauride; et, puisque la statue en armes que porte l'héroïne ne peut être qu'une image de Pallas Athèna, je pense, avec MM. Huelsen et Lietzmann, qu'il s'agit du *Palladium*, de la possession duquel dépendait le destin d'Ilion, et qu'Ulysse, entré clandestinement dans la citadelle assiégée, a soustrait aux Troyens, avec la complicité d'Hélène.

De la puissance mystérieuse de cette image d'Athèna, Homère ne nous apprend encore rien, et il ne mentionne aucune des péripéties du rapt du *palladium*, par quoi les Grecs devaient nécessairement préluder à l'assaut final des murailles troyennes. Mais, dès le VII^e siècle avant notre ère, Leschès de Mitylène, dans sa *Petite Iliade*, narrait tout au long la conjuration d'Ulysse et d'Hélène. Nous n'avons conservé de ce récit que le sec résumé de Proclus; mais celui-ci suffit à nous instruire : « Ulysse, simulant qu'il avait été maltraité dans le camp des Grecs, entra dans Ilion pour espionner. Reconnu par Hélène, il s'entend avec elle sur les moyens de prendre la ville. Après avoir tué un certain nombre de Troyens, il regagne les navires, puis, revenant avec Diomède, emporte d'Ilion le *Palladium*. » C'est peu. Mais le canon du rapt était fixé dans ses grandes lignes : Diomède ne jouait déjà qu'un rôle subalterne; Hélène et Ulysse étaient les véritables auteurs du larcin.

Le stucateur de la basilique n'a modelé que leurs deux figures et, pour marquer le sens de leur dialogue, il a placé

dans les bras de la reine de Sparte le fétiche providentiel. La contenance de l'un et de l'autre s'accorde à la situation. Ulysse ne porte pour tout vêtement que la courte et grossière chlamyde rejetée sur ses jambes : vu du dehors et par des yeux profanes, il paraît sous les traits d'un mendiant en loques. Mais son langage trahit déjà son origine et son génie. Son doigt, impérieux, démonstratif, trace le devoir d'Hélène, et celle-ci, convertie à sa voix, mais doutant encore du parti auquel elle s'est déjà résolue, la tête ployant sous le poids des regrets et des espoirs qui affluent en elle, paraît s'interroger toujours sur la décision qu'elle avait prise avec joie, car, alors, « c'était la joie, dit Homère, qu'Hélène avait dans le cœur. Déjà ses vœux changés la ramenaient à Sparte, et combien elle pleurait la folie qu'Aphrodite avait mise en elle pour l'entraîner loin du pays natal ! »

A lire ces derniers vers devant l'image qu'ils nous font mieux comprendre, on perçoit l'idée mystique qu'elle traduisait, on touche au fond du symbole qu'elle enveloppe. Épisode ajouté aux données primitives de l'épos, la rencontre d'Ulysse et d'Hélène, devant le *Palladium*, résumait en un saisissant raccourci l'enseignement que les pythagoriciens avaient extrait de l'*Odyssée*, « plus morale » que l'*Illiade*, parce que, ramenant dans son île le roi d'Ithaque, elle ouvrait aux mystes la glorieuse perspective du retour à la patrie céleste ; et, protégés par l'idole d'Athènes, Ulysse et Hélène personnifient la sagesse de l'initiation pythagoricienne, le prix qu'elle touchera pour l'éternité.

Ulysse, au début du poème est invoqué comme celui qui « sur les mers, passa par tant d'angoisses en luttant pour sauver sa vie ». La secte eut tôt fait de saluer en lui le type même des « frères » accomplis, qui s'engagent dans l'existence comme dans une épreuve en vue du salut. En réalité, le héros leur montrait comment on lutte pour sauver son âme : ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν : ils admiraient en lui leur patron et leur guide, et Porphyre rapporte une citation du pythagoricien Nouménios, où Ulysse est, en effet, comparé à l'homme qui passe par tous les degrés de la génération, jusqu'à ce qu'il aborde à l'abri de la mer et des tempêtes, c'est-à-dire, hors de la matière corruptible et des passions. Comme les mystes dont il incarne la perfection, Ulysse acquit la sagesse qui défie tous les obstacles. De même qu'Homère a conduit ses pas vers une grotte qu'ombrage un

olivier, parce que l'olivier est l'arbre d'Athènes, et qu'Athènes est la sagesse, les continuateurs d'Homère lui ont confié le *Palladium*, la sainte image où réside la toute-puissance de la déesse, et ils ont voulu qu'il l'obtint après s'être déguisé en mendiant, parce que, pour mériter le souverain bien, « il faut se dépouiller de tous les biens du dehors, prendre les apparences d'un mendiant, et frapper son corps », et que, seuls, ceux qui abolirent en eux la vie des sens « s'assièrent un jour auprès d'Athènes » et apprendront d'elle à déjouer « tous les pièges que les passions tendent à l'âme ». (Porphyre.) Le butin qu'Ulysse, assisté par Hélène, rapporte de sa reconnaissance dans Ilium investie, c'était, pour un pythagoricien, non pas un bagage de nouvelles locales et d'intelligences, mais la sagesse et l'intelligence en soi, l'esprit divin : φρόνιν ἡγάγε πολλήν.

Quant à Hélène, que le stuc de la basilique nous montre assise, le *Palladium* en mains, le même privilège lui fut dévolu par la secte. Si Ulysse réalise en sa personne la perfection du myste pythagorique, elle représente les initiés qui réussissent à s'évader comme elle de leur captivité, et, de la génération, remontent jusqu'à l'éther. Une glose d'Eustathe l'affirme en propres termes. Comme au vers 121 du chant IV de l'*Odyssée*, Homère compare Hélène à Artémis « à la quenouille d'or », Eustathe rapporte que de très anciens commentateurs rendaient compte du rapprochement par une double allégorie : Artémis, pour eux, signifiait la lune, et Hélène, la femme qui, déchue du monde supralunaire, est destinée à le regagner un jour.

On reconnaît là le langage habituel des pythagoriciens. L'on discerne en outre la raison pour laquelle, ayant réhabilité Hélène au nom de leur morale, ils l'ont en quelque sorte divinisée au nom de leur métaphysique ; et l'on conçoit que, dans des milieux et à une époque où prédominait leur influence, elle ait fini par rassembler, autour de sa mémoire fictive, des zélés et des dévots : au temps où s'édifiait, dans Rome, la basilique de la Porte Majeure, le père de la gnose, Simon de Samarie, profitant sans doute de la faveur qu'avait rencontrée leur propagande, n'imagina rien de mieux, pour justifier le culte qu'il méditait d'instaurer en l'honneur de la Pronikos, sa femme, que de répandre le bruit qu'en elle revivait l'Hélène pour qui les Grecs et les Troyens s'étaient battus, et en qui ne cessaient d'agir les forces d'en haut...

Quoi qu'on pense de ces dernières extravagances, on devra avouer que le pythagorisme, logique jusqu'à l'absurde, a procédé, avec une méthode rigoureuse, au choix et à la répartition des quatre grands stucs qui encadrent le Ganymède. Au sud, il a tiré ses sujets de la légende des Argonautes, abondamment exploitée dans ses productions orphiques. Au nord, il les a découpés dans les poèmes homériques où son raisonnement inséra de gré ou de force tant de symboles imprévus et de contrefaçons. Ce n'est pas tout : il les a tous assemblés de telle sorte que leur suite, leur parallélisme, leurs oppositions mêmes concourent au relief de ses dogmes essentiels. Après Jason agenouillé et tremblant, l'initié qu'agitent encore les passions d'ici-bas et que guettent de nouveaux malheurs, se dresse Héraclès, le myste irréprochable, dont la juste force subjugué tous ses ennemis. Sur les panneaux d'en face, Pâris, dont l'amour entraîne Hélène vers des terres ignorées, précède Ulysse, que sa perfection conduit au terme de tous les maux. Hasard ou calcul ? Des deux côtés, les tableaux se succèdent comme les deux degrés que doit franchir l'initiation pythagorique pour atteindre à la plénitude de son efficacité, et de part et d'autre, les deux stucs de l'est nous renvoient, telles les strophes finales d'un poème amoebée, la radieuse promesse du salut : derrière Ilésione, dont la bonté d'Hercule va briser les chaînes, se lève, pour les âmes instruites, l'aurore de leur propre liberté. Porteuse du *Palladium* et inclinant son adhésion aux conseils d'Ulysse, Hélène figure la rentrée des sages au sein de la divinité originelle. Ici et là, c'est le salut pythagorique que les sculpteurs de la basilique ont préformé dans leurs bas-reliefs, et, pour épuiser les enseignements de la secte, il ne leur restait plus qu'à évoquer réellement « l'ascension » des élus, ainsi qu'ils l'ont fait, sur le prolongement de ces tableaux annonciateurs, d'abord à la clé de la grande nef, puis en avant et au sommet de l'abside.

LA MARCHÉ AUX ÉTOILES

A la clé de la voûte, on se le rappelle, s'enlèvent dans l'azur et Ganymède dans les bras d'un dieu et les Leucippides dans ceux des Dioscures.

En ce qui concerne les Dioscures, il est notoire que le pythagorisme avait assimilé leurs existences alternées à l'alter-

nance éternelle des hémisphères célestes, entrevu dans l'échange incessant de leurs destinées, ceux de la Nature et de l'éternité, pressenti dans leur fraternité l'harmonie même de l'univers. Aux yeux des « frères », l'allégorie du rapt des Leucippides n'indiquait point une immortalité indistincte et banale. Elle représentait la montée des âmes dans l'hémisphère éthéré, vers la lune que symbolise Hilaeira, et le soleil que préfère Phoibé, au milieu du concert des astres dont s'enivrent les âmes ressuscitées; et c'est cette signification, ésotérique mais certaine, dont



DIOSCURE ET LEUCIPPIDE

Un des Dioscures, reconnaissable à sa calotte hémisphérique, ou pilos, emporte une des filles de Leucippe qui défaille dans ses bras et partagera son immortalité céleste.

elle reste chargée dans les deux registres où elle s'inscrivait primitivement, aux extrémités du grand axe de la voûte centrale.

Entre les Dioscures, Ganymède, soulevé par un dieu, comme dans l'*Iliade*, escalade l'Olympe. Mais l'Olympe qui l'aspire n'est pas la montagne que pensent les profanes. Il s'égale au monde supralunaire des pythagoriciens. Ganymède, sur notre stuc, monte, une amphore à la main, dans les étoiles. Les

pythagoriciens de Rome étaient convaincus de son « assomption », et avec Nigidius Figulus, leur prophète, ils l'avaient identifié à la constellation du Verseau : *Aquarius putatur esse Ganymedes*.

Si, dans la basilique, le rapt de Ganymède est affecté par le pythagorisme d'un symbole transparent du voyage des âmes à travers l'éther, les deux derniers stucs qui ont été ciselés dans la nef avant qu'elle ne touche à l'abside en ponctuent la sublime trajectoire.

Sur celui du sud, malheureusement fort endommagé, se distinguent les formes d'un taureau, debout, au repos, le corps tourné à gauche, la tête retournée au-dessus de l'échine, vers la droite. Deux personnages l'encadrent : l'un, de très haute taille, vêtu d'une tunique flottante, qui s'arrête aux genoux, et coiffé d'un bonnet phrygien, lui caresse la croupe ; l'autre, adulte et néanmoins sensiblement plus petit, corps et tête nus, le flatte à l'encolure. L'inégalité de leurs proportions tient, comme il arrive régulièrement en pareil cas, à la différence de leurs âges ou de leurs conditions. Mais le tableau n'est pas expliqué pour autant, et l'on ne saurait le comprendre sans lui découvrir au préalable des analogies. Les seules qui aient été relevées se trouvent, comme l'a vu M^{me} Strong, dans deux fresques de Pompéi ; mais la signification de ces dernières n'est pas certaine. Tout ce qu'on en peut affirmer, dès l'abord, c'est qu'elles dérivent à coup sûr d'un seul modèle et présentent dans un décor semblable les mêmes figures et des sujets identiques. A droite, un homme aux chairs empâtées est nonchalamment assis, un *pedum* à la main, le bonnet phrygien sur la tête ; à gauche, un éphèbe nu, la longue chevelure retombant abondante ou tressée sur les épaules, tient une lyre et regarde son voisin, comme le serviteur, son maître : entre deux, sous un feuillage de grands arbres, s'avance le mufler d'un bovidé, vache, bœuf ou taureau. Helbig a émis l'avis que ces peintures commémoreraient l'esclavage d'Apollon condamné par Zeus, pour le meurtre des Cyclopes, à servir en qualité de bouvier chez Admète. Mais le bonnet phrygien ne convient pas à ce roi de Thessalie, ni ce paysage de collines boisées aux plaines de son royaume. Pour ma part, tenant pour assuré que le beau cithariste n'est autre, en effet, qu'Apollon, j'incline plutôt à situer la scène, où le dieu inter-

vient avec cette position subalterne, dans le voisinage de Troie, au pied des pentes forestières de l'Ida, et à la reporter au temps où, tandis que Poseidon bâtissait les remparts de Pergame, Phoibos gardait par ordre les troupeaux de Laomédon, le conducteur des peuples de Dardanie. Sur les fresques et sur le stuc, le roi phrygien est dénoncé, non seulement par sa prestance majestueuse, mais par la coiffure nationale dont il est ceint et dont s'ornera plus tard le chef de Pâris, son propre petit-fils. Sur les peintures de Pompéi, l'animal qu'elles représentent au milieu paraît écouter et entendre la conversation à laquelle il est mêlé; sur notre stuc, il n'a non plus rien de farouche et montre une placidité et une douceur singulières chez un taureau. Sur le stuc et sur les peintures, il est placé au centre de la composition, comme s'il en était le personnage principal. Inintelligibles, s'il appartenait au cheptel d'Admète où toutes les têtes de bétail se valaient, son importance et son maintien humanisé vont de soi, s'il a fait partie du troupeau de Laomédon, d'où Poseidon a dû prélever le taureau, doué d'intelligence humaine, qui fut offert à Zeus pour séduire et ramener à la nage, sur son dos écumeux, la charmante et trop naïve Europe.

Sur la paroi du nord, deux jeunes gens nus, que l'on voit de profil et mal, parce que le stuc a subi de larges dégradations, mais qui ont l'air de se ressembler comme deux frères, semblent moins lutter à coups de poings, comme l'a cru M. Lietzmann, que se serrer l'un contre l'autre, celui de gauche la main droite dans la main gauche de celui de droite. Ils réalisent un type très fréquent dans la plastique ancienne, celui des Enfants mythiques dont l'image est commune à des miroirs étrusques du III^e siècle avant notre ère et à des terres cuites de Tarente, à peu de chose près contemporaines, et que l'absence de $\pi\lambda\omicron\iota$ sur leurs têtes adolescentes permet de confondre indifféremment avec les Cabires de Samothrace et avec les Dioscures. C'est plutôt aux Dioscures que nous avons de nouveau affaire ici, car l'adolescent de droite maintient de sa main droite sur son épaule l'amphore funéraire que nous retrouvons souvent reproduite à côté d'eux, ou en souvenir d'eux, et dont les flancs recèlent une allusion au tombeau d'où le dévouement de Pollux fit ressurgir Castor.

En elle-même et isolée, cette seconde représentation des

Gémeaux équivaut à la répétition d'un emblème de l'immortalité qui brille partout sur les murs de la basilique.

Mais nous aurions tort de borner à cette redite sa véritable signification. La sagacité de M^{me} Strong ne s'y est pas trompée : ciselés face à face, le Taureau et les Gémeaux interviennent cette fois en substituts des constellations zodiacales auxquelles ils ont donné leurs noms : *Gemini*, *Taurus*. Et des textes de Nigidius Figulus, inexploités jusqu'ici, démontrent que dans la secte pythagorique, dès le 1^{er} siècle avant notre ère, les Dioscures passaient en effet pour être devenus les Gémeaux du ciel, et le taureau de l'enlèvement d'Europe pour avoir obtenu de Zeus, après le plein succès de sa mission, l'insigne faveur de sa résidence astrale.

Quand on a lu ces textes, non seulement il n'est plus permis de nier que les deux derniers stucs exécutés sous la voûte centrale n'aient eu pour but de capter les rayons des constellations du Taureau et des Gémeaux; mais on est forcé de convenir que l'artiste les a exactement modelés sur l'opinion que les cercles pythagoriciens de Rome s'étaient formée des origines et du sens du Zodiaque. Enfin, comme nous l'allons voir, il n'est que le dogme auquel ils adhéraient pour justifier le choix et la place de ces deux bas-reliefs affrontés, pour révéler tout d'un coup les notions cosmologiques, les idées fondamentales que les stucs dissimulaient aux profanes sous leurs traits d'apologue.

Les douze sections de la route décrite dans le ciel par l'apparente translation du soleil, ou, pour parler comme les anciens, les douze demeures que le soleil habite les unes après les autres sur la bande étoilée qu'il semble parcourir durant l'année, étaient désignées par les douze constellations qu'elles avaient d'abord comprises en elles; et, de ces douze signes, chacun à son tour était censé se manifester à l'horizon où monte le roi des astres. Déterminé par leur contiguïté sur le « Zodiaque », l'ordre de leur succession était tenu pour invariable. A l'équinoxe de printemps, règne le Bélier qui inaugure la saison. Au début de mai, le front du Taureau étincelle de ses sept étoiles. Le 19 mai, Phébus se réfugie sous le signe des Gémeaux et, entrant dans l'été, rougit de ses feux le signe du Cancer. Le Taureau et les Gémeaux se suivent dans cette progression du soleil, lequel, en abordant le Cancer, répand sur les jours les plus longs de

l'année sa plus haute lumière. Les pythagoriciens ont réfléchi sur les étapes ascendantes de cette marche aux étoiles. Dans les signes avant-coureurs du solstice, ils ont lu l'horoscope des âmes et placé les ultimes stations de leur élévation vers Dieu. Derrière le Taureau et les Gémeaux émergent les « îles Fortunées » du pythagorisme et de l'un à l'autre signe scintille le sillage de la grande traversée.

Dans son traité *de Antro nympharum*, dont on sait l'inspiration pythagoricienne, Porphyre rapporte que les anciens théologiens appelaient la lune, le Taureau, « car le signe du Taureau est le point culminant de la montée de la lune », et, d'autre part, puisque les pythagoriciens transféraient alternativement Castor et Pollux de l'un à l'autre hémisphère, il était inévitable qu'ils en vinssent à considérer les deux frères comme l'expression mythologique de la pérennité du soleil qui, chaque nuit, « s'abîme dans les profondeurs du monde... pour resplendir chaque jour au plus haut des cieux » (Macrobe). En un certain sens, déjà, par conséquent, la lune et le soleil, — les îles Fortunées des acousmatiques, — réfléchissaient leur éclat sur les stucs du Taureau et des Gémeaux.

Mais il y a plus : les pythagoriciens avaient bâti toute une théorie sur les rapports du Zodiaque avec la migration des âmes. A quelle date remonte-t-elle ? Il est impossible de le savoir. Toujours est-il qu'au II^e siècle de notre ère, elle s'épanouissait dans les écrits du pythagoricien Nouménios, auxquels il nous est loisible d'atteindre, par un résumé sec et tardif de Proclus, dans son commentaire à la *République* de Platon, et par une analyse, à la fois plus ample et plus ancienne, de Porphyre, aux chapitres XXI et XXII du *de Antro nympharum*. Nos deux auteurs concordent pour attribuer à Nouménios la détermination des points extrêmes du ciel, le tropique d'hiver, sous le signe du Capricorne, le tropique d'été sous celui du Cancer, et pour définir, évidemment d'après lui, et d'après les « théologiens » qu'il cite et qui lui ont servi de guides, le Cancer et le Capricorne, comme les deux portes du ciel. Soit pour descendre dans la génération, soit pour remonter à Dieu, les âmes devaient donc nécessairement franchir l'une d'elles.

Selon Proclus, Nouménios les aurait étroitement spécialisées : par la porte du Cancer, la chute des âmes sur la terre ; par celle du Capricorne, l'ascension des âmes dans l'éther.

Chez Porphyre, au contraire, il est dit seulement que le Cancer est au nord et favorable à la descente, le Capricorne au midi et favorable à la montée : de sorte qu'au lieu d'être strictement assujetties au « sens unique », les âmes auraient conservé, tant à l'aller qu'au retour, une certaine liberté de circulation. Il est difficile, en l'absence de l'original, de dégager de ces allusions divergentes la véritable doctrine de Nouménios, mais il ressort du contexte de Porphyre que, même exposée sous la forme la plus élastique, elle resterait en contradiction avec celles de certains de ses prédécesseurs, et, notamment, avec le système que des pythagoriciens plus anciens avaient appuyé sur leur interprétation des vers de l'*Odyssée* où Homère a décrit la grotte d'Ithaque : « Homère, note Porphyre, ne s'est pas borné à dire que cette grotte avait deux portes. Il a spécifié que l'une était tournée du côté du nord et l'autre, plus divine, du côté du midi, et que l'on descendait par la porte du nord. Mais il n'a pas indiqué si l'on pouvait descendre par la porte du midi. Il dit seulement : c'est l'entrée des dieux. Jamais l'homme ne prend le chemin des immortels. »

Aux termes de cette exégèse, on aperçoit, en ce raccourci de l'univers qu'est l'ancre des nymphes, les deux portes qui se dressent aux cieux et sous lesquelles passent les âmes et, à l'inverse du langage que Proclos prête à Nouménios, c'est celle du Nord, le Capricorne, qui fut réservée d'abord à la sortie des âmes, et celle du Midi, le Cancer, par conséquent, qu'on assigna à leur retour à Dieu. Cette conception, plus vieille, sinon plus raisonnable, a guidé le ciseau des stucateurs ; et les deux ouvrages par lesquels ils ont terminé la décoration de la voûte centrale, le bas-relief du Taureau et celui des Gémeaux, remplissaient l'office de deux plaques indicatrices acheminant les mystes à la porte de l'éternité. Un dernier pas, et ils vont la traverser par la pensée, en contemplant le stuc qui, au-dessus de la grande Victoire, tapisse à lui seul la coquille de l'abside et, aujourd'hui encore, attire d'emblée les regards et l'esprit des visiteurs.

Tout en atteste l'importance : la place qu'il occupe au sommet de l'abside, là où, « dans toutes les églises », est exposé « le sujet le plus dogmatique » ; les dimensions extraordinaires de ses figures doubles ou triples de toutes les autres ; la carence d'analogies qu'on lui a vainement cherchées dans la statuaire

et la peinture antiques; tout, jusqu'à la complication de sa composition et aux maladresses de sa facture, indices certains qu'en l'absence de modèles fournis par les maîtres de l'art, l'ornemaniste y réalisa strictement l'enseignement de la secte. Il domine la basilique tout entière. Il concentre et couronne le symbolisme de sa décoration. *A priori*, il détient la clef de tous les secrets qu'elle recèle; et nul ne pourra se vanter de l'avoir comprise avant de l'avoir déterminé. Or, je crois pouvoir prouver qu'il procède exclusivement des leçons ésotériques des pythagoriciens et qu'il résume, dans le tableau qu'il déploie, leur foi dans la vertu de leur initiation et leur espérance du salut éternel.

PIÈCE MAÎTRESSE ET ARGUMENT DÉCISIF : SAPHO À LEUCADE

Au premier plan, s'agitent les houles de la mer, qui battent un îlot au centre, des falaises aux extrémités. Sur celle de gauche, un homme est assis; tourné vers la droite, il se cache tristement le visage dans les mains. Le reste de la scène se joue en dehors de lui, comme s'il en était banni sans retour. Au plus haut du registre, Apollon, sur les rochers de l'île, est campé comme sur un piédestal. Il brandit son arc de la main gauche et semble encourager de la voix et du geste une femme résolue à franchir coûte que coûte le bras de mer qui les sépare et à étreindre la droite secourable que le dieu lui a tendue. Entièrement drapée, le vent gonflant ses voiles au-dessus de sa tête, une lyre à la main, elle ne pose déjà plus qu'un pied sur le rivage abrupt et boisé où elle se tenait tout à l'heure et d'où elle est en train, à ses risques et périls, de descendre dans la mer. Derrière elle, un Amour ailé semble la pousser doucement par la taille. En face d'elle, en avant et en contre-bas de l'île d'Apollon, un Triton se dresse, portant sa rame et soufflant dans sa conque. Au-dessous d'elle, une figure que M. Cumont a prise d'abord pour une Sirène, puis pour un second Triton, mais que les mutilations du stuc ne permettent pas de définir avec certitude, et qui pourrait aussi bien n'être, ni une Sirène, ni un Triton, émerge, à mi-corps et nue, au-dessus des flots, et déploie sous les pas de la lyricine les plis d'une large étoffe dont la courbe dessine vaguement la forme d'une nacelle.

Personne n'a douté de l'identité d'Apollon. Tout le monde,

dans le solitaire de gauche, plaint le malheureux profane, cloué aux terrestres rivages par son dédain ou son ignorance de la vérité.

Cette première allégorie est d'une clarté limpide ; mais son élasticité se prête indistinctement à toutes les sectes qui rêvaient de la migration des morts au pays des Bienheureux et n'en accordaient la joie qu'à leurs coreligionnaires. Rien n'empêche que le non-initié de l'abside ait été rélégué par les pythagoriciens dans la morne solitude de son exil spirituel ; mais rien, non plus, ne nous en assurerait, si la femme qui s'oppose à lui, à l'autre bout du stuc, n'avait incarné l'initiation et le salut pythagoriques.

Dès l'abord, M. Cumont y avait discerné l'allégorie de l'âme humaine qui, poussée par Éros et secourue par les Sirènes ou les Tritons, figures pythagoriciennes de l'amour divin, tenant l'heptacorde vibrante de l'harmonie des mondes, s'avance, au delà des houles de la matière imparfaite, vers Apollon, figure pythagoricienne du Soleil qui est baigné par l'éther, comme les îles Fortunées le sont par les flots de l'Océan mythique. Mais, depuis, cette exégèse s'est heurtée au scepticisme de ceux qui, orientés par feu M. Densmore Curtis dans une tout autre direction, ont reconnu à sa suite, en ce bas-relief énigmatique, l'illustration fidèle des vers qu'Ovide, en sa quinzième *Héroïde*, a prêtés à la poétesse lesbienne, et l'interprètent comme le saut épisodique de Sapho dans la mer de Leucade. En vérité, la coïncidence entre la description du poète et la réalisation de l'artiste est trop exacte pour qu'on ait le droit de la négliger. Mais, au lieu qu'elle ébranle l'opinion de M. Cumont, j'estime au contraire qu'elle la vérifie avec éclat et achève du même coup la déroute de toutes les théories différentes.

Sans doute, si Sapho s'était tuée par amour, en se précipitant du haut des rochers de Leucade, sa lamentable aventure n'aurait jamais pu offrir un modèle à des pythagoriciens. Que Statilius Taurus ait anticipé sur la condamnation capitale qui allait l'atteindre, ne suffit pas à nous détourner de l'inscrire au nombre des disciples de Pythagore : autant vaudrait prétendre qu'il ne se produit pas de suicide parmi les chrétiens et que, dans les âmes faibles, les circonstances ne l'emportent jamais sur les principes. Que certains pythagoriciens aient accrédité la version que leur maître, banni, persécuté, se laissa

périr d'inanition à Métaponte, passe encore : cette forme, en quelque sorte passive, de mort volontaire, où la main de l'homme n'intervient pas ouvertement, suppose, pour ainsi dire, l'adhésion du destin et la complicité des dieux. Mais le pythagorisme, dont le dogme rencontre en ce point l'idéalisme chrétien, a essentiellement converti la vie terrestre en une épreuve d'immortalité dont il ne saurait appartenir à l'homme d'abréger la durée et de rejeter le fardeau : logique avec lui-même, il a toujours interdit à ses adeptes de forcer la nature et d'attenter violemment à leurs jours. Ses disciples ne pouvaient donc, sans une inconséquence qui eût confiné à l'absurde, mettre à la place d'honneur de leurs conventicules le suprême péché de Sapho ; et si vraiment, comme on n'en peut plus douter, c'est le saut de Leucade qu'a modelé l'artiste de notre basilique, il est impossible ou qu'elle ait appartenu à une secte pythagoricienne, ou que le saut de Leucade y ait été compris comme une course à l'abîme et la glorification du suicide.

Or, cette dernière interprétation est certainement erronée : en un mémoire clairvoyant et personnel, qui, malheureusement, s'égare vers la fin, sur la fausse piste de je ne sais quels mystères de Cotytto, M. Hubaux a établi, selon moi, sans réplique, que le saut de Leucade, tel qu'il est raconté dans Ovide, tel qu'il se présente en notre basilique, n'a rien à voir avec le drame d'une mort volontaire. Ici et là, c'est un rite de rénovation spirituelle, que Sapho a religieusement accompli avec une sereine confiance dans les puissances palingénésiques de la divinité.

Suivant Ovide, Sapho a voulu se libérer du malheureux amour dont elle était victime. Elle est allée poursuivre à Leucade l'exorcisme qui s'accomplissait en ce lieu. Elle ne demande pas, en se plongeant dans ses eaux miraculeuses, à y disparaître à jamais. Elle écarte le présage sinistre. Elle ne veut pas mourir. Elle espère que son âme renaîtra, transformée, de la mer où elle se jette avec vaillance, allégée des passions qui la troublent et la corrompent.

Regardons maintenant la Sapho de la basilique : nulle agitation, nulle frayeur en son attitude. Autour de son buste, s'envole, gonflée par le vent, l'écharpe qui l'aidera dans sa chute salutaire. Elle descend, avec calme, vers les flots d'où se dresse soit un homme, Triton ou vent personnifié, soit une femme,

une Néréide, ou plutôt une incarnation de la brise favorable qui souffle vers les célestes séjours, les voiles mollement soulevées en une courbe qui s'évase en forme de barque comme pour l'y recevoir. Et un Amour qui la pousse semble lui donner les ailes qui lui feront franchir le pas décisif. Cependant que, sur l'autre rive, le dieu de Pythagore, semblable à l'Apollon de Leucade qui orne les monnaies d'Épire, Phœbus Apollon, qu'invoquent les derniers distiques de la quinzième *Héroïde*, l'arc d'une main, l'autre tendue vers Sapho, s'apprête à la recevoir.

La correspondance entre la poésie d'Ovide et les détails du bas-relief est telle qu'elle procède [nécessairement d'une imitation directe ou d'une influence commune. Le premier terme de l'alternative, invérifiable en soi, est, par surcroît, peu vraisemblable, si la basilique est postérieure de vingt-deux ans au moins à la mort du poète. Le second s'imposerait à nous, si le pythagorisme, auquel Ovide a emprunté le thème fondamental et consacré plus de quatre cents vers de ses *Métamorphoses*, avait dès longtemps annexé à ses dogmes ce récit du saut régénérateur de Sapho à Leucade ; et voilà de quoi, justement, je crois pouvoir fournir la preuve.

En soi, le thème qu'implique cette version et sur lequel se déroulent uniformément les variations du poète et celles du modelleur s'accorde à merveille à la doctrine des pythagoriciens. Il est construit, non sur le néant, où ils se refusent à sombrer, mais sur le concept, qui leur est propre, des métamorphoses qui prolongent la vie en la changeant et dont la dernière finira par l'éterniser. Il contient leur idéal entier. Il condense leur morale et leur métaphysique. Délivrée du mal qui la torture, par son abandon, à Leucade, à la volonté d'Apollon, Sapho est un exemple toujours vivant pour ceux qui cherchent, comme elle, à s'évader des chaînes matérielles de l'humanité, et, convertis à l'amour de Dieu, — *versus amor*, — à répondre, d'un cœur renouvelé, à son sublime appel : *ἔπου θεῷ*.

En même temps, elle incarne le rêve qui resplendit à l'horizon des vicissitudes humaines. Pour le vulgaire, Sapho est la grande poétesse qui chante sur sa lyre, la grande amoureuse aux prises avec le délire qui la possède. Pour l'initié, elle personnifiera l'âme de l'homme, qui, enivrée de l'harmonie des sphères et transportée par elle, vivra éternellement de cette communion divine. Pour le vulgaire, son amant n'est qu'un mortel,

un Lesbien comme elle, Phaon. Mais déjà, sur des œuvres grecques et étrusques, où se reflètent tant de croyances anciennes de la Grèce, Phaon apparaît comme une figure surnaturelle, comme un héros céleste. Pour l'initié, son nom, Phaon : Φάων, le brillant, l'assimile au père de Pythagore, à l'Apollon solaire au sein de qui se reposeront, dans sa lumière incorruptible, les âmes sauvées par sa vérité. Conjecture, dira-t-on? Non, certitude. De leur conte des amours de Phaon et de Sapho, la spéculation des pythagoriciens avait extrait des figures pour leur enseignement. Pline l'Ancien, du moins, nous l'affirme : « L'amour de Sapho pour le Lesbien Phaon! la sotte présomption, non seulement des mages, mais des pythagoriciens n'a su qu'inventer tout autour. — *Phaonem Lesbium dilectum a Sapho: multa circa hoc non Magorum solum vanitate sed etiam Pythagoricorum.* » On peut être surpris que personne n'ait encore fait état de ce texte primordial perdu au milieu de fiches de botanique. On se demandera, sans doute, par quels artifices et quels détours les pythagoriciens, entraînant Sapho jusqu'à Leucade, l'ont embauchée au service de leur religion. Mais on doit confesser que, non seulement le témoignage de Pline aidera sans doute l'historien de la littérature à débroussailler les fictions qui s'emmêlent à l'histoire de Sapho, mais que, tout de suite, il décide le pythagorisme de la basilique, en élucidant la source de son symbole majeur. Qui sait même si Pline, en insérant cette brève digression dans son énumération de l'herbe aux cent têtes, ne songeait pas à notre monument et à ses avatars tout récents? La phrase où il englobe mages et pythagoriciens rend le même son que la phrase de Tacite sur les superstitions reprochées à Statilius Taurus et semble sortir de la formule stéréotypée que Suétone, copié par saint Jérôme, accole aux noms des proscrits du pythagorisme, Anaxilaos de Larissa et P. Nigidius Figulus, lui-même, exilés tous deux en tant que « mages et pythagoriciens ».

Quoi qu'il en soit, le symbole pythagorique de Sapho à Leucade, tourné en dérision par Pline, dramatisé par Ovide, rayonne au fond de la basilique de la Porte majeure. Après bientôt deux mille ans, les idées qu'il traduisait pour les pythagoriciens qu'elle abrita, l'idée d'une régénération sacramentelle et morale qui transforme les initiés, celle de l'éternité bienheureuse dont ils jouissent dans l'île du soleil, après une

suprême métamorphose, l'illuminent encore de leurs tremblantes clartés.

CONCLUSION

Ainsi, dans l'instant même où les visiteurs terminent la visite de la basilique souterraine, et viennent de comprendre le bas-relief où s'arrête, comme à une conclusion, la suite de son décor, l'archéologie achève d'accomplir sa tâche. Aux indices que l'érudition avait tirés de l'âge, de l'emplacement, de la structure du monument, à tous ceux que lui avaient apportés en foule tant de stucs où de vieux mythes, usés par les âges, reprennent lustre et vigueur au contact des spéculations pythagoriciennes, s'ajoute maintenant l'éclatante confirmation d'une image, qui est la pièce maîtresse de la décoration et qu'on ne saurait expliquer sans recourir à elles.

La preuve est là, irrécusable et péremptoire, que cette religion de Pythagore, dont quelques textes, trop rares, hélas ! elliptiques et décousus, nous avaient appris l'existence à la fin du 1^{er} siècle avant notre ère, possédait, dans la Rome impériale du règne de Claude, une église avec tout ce que le mot comporte de piété et de discipline, d'effusions mystiques et d'organisation matérielle, de dogmes et de symboles, d'idéalisme et de liturgie ; et de ce fait, établi désormais sur des bases qui semblent inébranlables, découlent d'immenses conséquences pour l'histoire de l'art et de la littérature antiques, sur l'évolution dissolvante de la mythologie et du paganisme, et jusque dans la composition des forces qui, coalisées au service de la foi chrétienne, en déploieront le triomphe dans un monde renouvelé.

JÉRÔME CARCOPINO.