

Le Plongeon Rituel

In: Le Musée Belge, XXVII - 1923 - p. 5 - 81

5456 p. 4
Hubaux, J.
1923

D Hubaux Jean notes (119) 17 fig Arch

Dix J. Hubaux, *Le plongeon rituel* : MB 1923 5 ss. | La scène figurée dans l'apais de la basilique de La Porta Mozzione ne représente ni le prétendu suicide de Sappho ni le saut de Leucade, mais le plongeon rituel des adeptes de Cotyris, qui donne l'oubli des fautes ou de l'amour malheureux et procure une renaissance. D'autres représentations se rapportent à des rites orientaux.

Musée Belge

5-81

V1347

10-56

LE

MUSÉE BELGE

REVUE DE PHILOGIE CLASSIQUE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

F. COLLARD

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE LOUVAIN

J. P. WALTZING

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE



Vingt-septième Année — Tome XXVII

1928

IMPRIMERIE

VAILLANT-CARMANNE

PLACE SAINT-MICHEL, 4

LIÈGE

LIBRAIRIE

Edouard CHAMPION

QUAI MATAQUAIS, 5

PARIS

Le secrétaire : J. P. WALTZING, rue Dautels, 11, Liège

5456

1923

D Hubaux J. notes (119) 17 fig Arch

Dix J. Hubaux, *L. phoenicea* (M. 1924 5 ss.) [La scène figurée d'un fragment de la fresque de la Pénée. M. 1924 5 ss. 6 p. 100. Le présent ouvrage est le Supplément le plus complet de la planche 100 et des autres planches de l'ouvrage, qui donne l'ensemble des figures et des détails et procède à une description. D'autres représentations sont rapportées à des lieux orientaux.]

Musée Belge

5-81

V1347

12
Basilica

LE PLONGEON RITUEL

Introduction

L'isolement dans lequel la Belgique a vécu pendant la guerre, n'a pas permis à nos savants restés au pays de se rendre compte de l'importance exceptionnelle des nouvelles découvertes archéologiques dont l'Italie, depuis quelque temps, s'est vue tout spécialement favorisée.

Plus que toute autre, la découverte d'une Basilique souterraine près de la *Porta Maggiore* à Rome ⁽¹⁾ mérite de retenir l'attention de tous les fervents de l'antiquité classique, tant par son importance au point de vue de l'histoire de l'art que par le nombre et la variété des problèmes qu'elle soulève dans le domaine de l'histoire religieuse.

En avril 1917, ⁽²⁾ un léger affaissement s'étant produit sous la voie du chemin de fer de Rome à Naples, précisément à la sortie de Rome, un ingénieur fut envoyé sur les lieux pour rechercher la cause de ce fait inquiétant.

A trois mètres environ sous le niveau des rails, les ouvriers tombèrent sur une ouverture de forme carrée. On y reconnut bientôt un *compluvium* destiné à éclairer tout un vaste hypogée.

Les membres de la Direction des fouilles qui y descendirent les premiers se rendirent compte immédiatement de l'exceptionnelle valeur de la trouvaille.

Nous nous bornons à donner ici une description sommaire de

⁽¹⁾ On trouvera une bibliographie complète du sujet dans l'article de M. G. BAGNANI, *The subterranean Basilica at Porta Maggiore*, dans le JOURNAL OF ROMAN STUDIES, IX (1919), pp. 78-85. Pour les publications plus récentes, voyez l'article de M. H. M. R. LEOPOLD, dans les MEDEDELINGEN VAN HET NEDERLANDSCH INSTITUUT TE ROME, I (1921), pp. 68 sqq.

⁽²⁾ Cfr. NOTIZIE DEGLI SCAVI, 1918, pp. 30-39 (article de M. E. GATTI, *Brevi notizie relative alla scoperta di un monumento sotterraneo presso Porta Maggiore*).

D Hubaux J. notes (119) 17 fig Arch

Dix J. Hubaux, Le plongeon rituel: MB 1921 5 ss. | La scène figurée dans l'apais de la basilique de la Porta Maggiore n'est pas autre que le prétendu sautoir de Sappho ou le sautoir de Leandre, mais le plongeon rituel des Épiques de Cocyte, qui donne l'habili des tout es ou de l'éprouve de l'effacement, et procure une renouveau. D'autres représentations se rapportent à des rites orientaux.

Musée Belge

5-81

V1347

L'hypogée dont nous reproduisons le plan, dressé par M. Gatti (fig. 1).⁽¹⁾

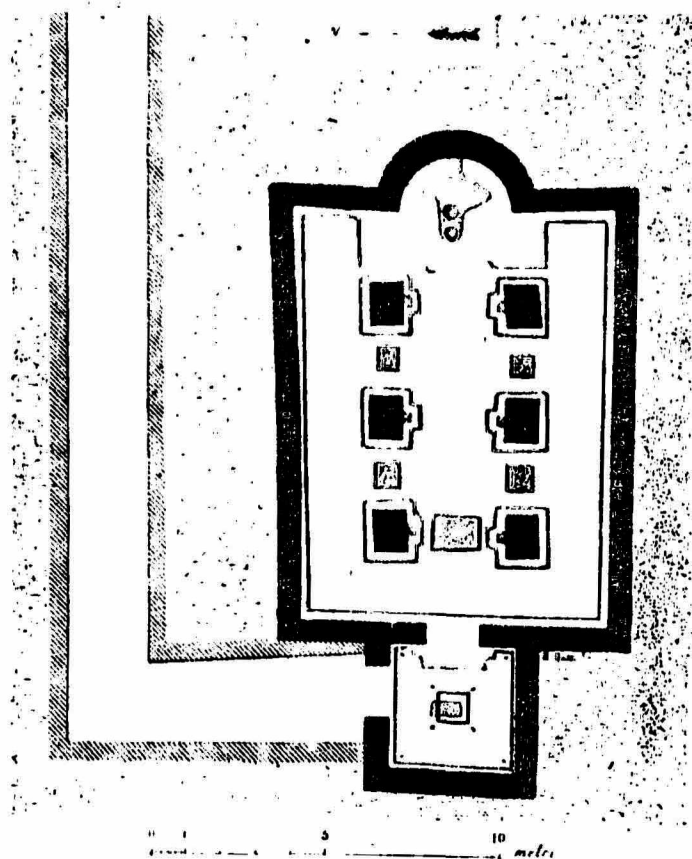


Fig. 1. — Plan

Un long couloir en pente douce, actuellement impraticable, amenait le visiteur à un petit *atrium* souterrain à peu près carré, de 3,50 m. environ de côté; au milieu se trouve un *impluvium* correspondant au *compluvium* d'un mètre de côté qui fournit le jour à tout l'édifice.

Le pavé est en mosaïque blanche avec une double bordure de petites pierres noires. Les murs et la voûte portent une décoration

⁽¹⁾ E. GATTI, *l. c.*, p. 22. Cf. BAGNANI, p. 79; LEOPOLD, fig. 4, p. 81.

en stuc *polychrome* : on y voit, entre autres, plusieurs médaillons figurés, d'une facture excellente, rappelant beaucoup celle des stucs qui ornent les tombes de la Voie Latine.

Cet *atrium* souterrain sert de *pronaos* à un bel et vaste hypogée, comportant trois nefs. Celle du milieu a 3 mètres de largeur; les autres, 2 mètres environ.

Toutes trois sont longues de 12 mètres; deux rangs de trois robustes pilastres supportent les voûtes. L'édifice se termine par une abside semi-circulaire de 1,50 m. de rayon, surmontée d'une conque.

Ces éléments caractéristiques ont déterminé les archéologues à considérer l'édifice souterrain comme une Basilique; on donne, ce nom, en effet, non seulement aux constructions du type de la *Basilica Julia* au forum, mais aussi aux édifices terminés par une abside comme nous en voyons un au Palatin, dans les ruines du palais de Domitien.⁽¹⁾

Mais l'œil du visiteur s'attache moins à la structure générale de la bâtisse qu'aux détails de la décoration. Les murs, les voûtes, l'abside et sa conque et jusqu'aux parois des pilastres sont ornés de bas-reliefs en stuc, de l'effet le plus saisissant. A la différence de ceux du *pronaos*, ces stucs sont blancs, avec parfois, semble-t-il, une mince couche de jaune, destinée à accentuer les reliefs.

A première vue, il apparaît que ces bas-reliefs ne constituaient pas l'unique ornementation du temple souterrain : sur toute la partie inférieure du mur de l'abside et, par places, sur les piliers, on voit le bétonnage à nu. Sans doute a-t-on détaché, à une époque inconnue, ce qui constituait la décoration de ces espaces vides : marbres, peintures ou mosaïques. En même temps que ces ornements, qui devaient avoir plus de valeur que les stucs, on enleva tout ce qui pouvait être transporté, si bien qu'on n'a retrouvé, dans le temple dépouillé, ni lampe, ni candélabre, ni objet rituel d'aucune espèce.

Par bonheur, il reste les bas-reliefs, dont l'abondance et la variété fournissent aux archéologues un champ de recherches tel qu'il ne s'en était plus offert depuis longtemps à leur sagacité.

⁽¹⁾ De l'avis unanime des archéologues, la nouvelle découverte apporte une confirmation des plus complètes à la thèse défendue par G. LEROUX dans son bel ouvrage : *Les origines de l'édifice hypostyle* (BIBL. DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME, 108, Paris, 1913).

Au premier abord, le visiteur éprouve une surprise quelque peu irritante : comment identifier toutes ces scènes, mettre des noms sur tous ces personnages si différents des types connus ? L'esprit



Fig. 2. — Vue de l'intérieur de la basilique

n'arrive pas à découvrir où réside l'unité de tous ces motifs d'inspirations si diverses. Nous avons, quant à nous, ressenti la même impression d'étonnement mêlé de dépit, quelques jours à peine avant notre première descente dans la Basilique souterraine, lorsque nous nous étions trouvés, à Pompéi, devant les belles et mysté-

rieuses fresques de la Basilique orphique ⁽¹⁾ découverte en 1909 lors des fouilles effectuées par Itten. Là, comme ici, le visiteur, avant d'admirer, réclame impérieusement et vainement une réponse à la première question qui se pose : quel rapport ont entre elles toutes ces figures, et comment peuvent-elles se trouver groupées dans un même ensemble ?

L'ornemaniste qui a présidé à la décoration des murs et des voûtes de la Basilique souterraine, semble avoir pris plaisir à y réunir les sujets les plus disparates. Tant par leur facture que par la signification des scènes qu'ils représentent, les bas-reliefs offrent à l'esprit l'exemple d'une décourageante diversité. Il y a des scènes mythologiques que l'on arrive peu à peu à reconnaître : enlèvement de Ganymède, rapt d'une Leucippide par un Dioscure, supplice de Marsyas, Jason et Médée dérobant la Toison d'Or, Thésée recevant le fil des mains d'Ariane ; des scènes liturgiques et rituelles : une danse de Ménades, un sacrifice, une initiation éléusiniennne, de nombreuses représentations de fidèles en adoration devant d'étranges divinités ; des scènes se rapportant à des conceptions eschatologiques assez imprécises : Hermès conduisant une âme, les Danaïdes avec leurs amphores. ⁽²⁾

Tous ces sujets présentent, il est vrai, un caractère commun : leur signification religieuse ; mais d'autres bas-reliefs apparaissent, du moins à première vue, comme tout-à-fait profanes d'inspiration : ce sont des pygmées, des érotes poursuivant des papillons ; ailleurs un pédagogue avec ses élèves, ou encore de jeunes athlètes se livrant à des exercices variés.

Enfin, nous voyons, disséminés çà et là sur les murs et les voûtes des Victoires, des Orantes, des masques, des objets rituels et des motifs purement décoratifs : volutes, palmettes, etc.

La diversité des bas-reliefs n'est pas moins surprenante si l'on considère leur style et leur facture. Les uns paraissent être des copies de métopes archaïques, les autres rappellent les bas-reliefs hellénistiques ; tantôt le modelage se distingue par sa finesse d'exé-

⁽¹⁾ Cfr. l'intéressant ouvrage de M. V. MACCHIORO, *Zagreus*, Bari, Laterza, 1920.

⁽²⁾ Outre les photographies jointes au présent article, voir les reproductions qui accompagnent les articles de MM. GATTI, BAGNANI, LIOPOLD et les très belles illustrations publiées par M. FR. CUMONT dans la *RASSEGNA D'ARTE ANTICA E MODERNA*, VIII, 1921 (février).

cution, tantôt la technique de l'artiste surprend par sa hardiesse toute moderne et la négligence voulue d'un travail en pleine pâte, où restent visibles les coups de truelle d'un audacieux artisan.

Aussi ne faut-il pas chercher dans le style des bas-reliefs des indications sur l'époque où fut édifiée la Basilique.

C'est ce que comprirent fort justement MM. Gatti, et Fornari, les deux archéologues italiens qui publièrent en 1918, dans les *Notizie degli Scavi* ⁽¹⁾, un premier aperçu des résultats de leurs patientes recherches.

M. Gatti, qui s'attacha surtout à l'architecture, découvrit un pan de mur en excellent *opus reticulatum* tout à fait semblable aux travaux exécutés dans ce genre au début du 1^{er} siècle de notre ère.

Il y avait là un premier indice sûr que confirmèrent pleinement les ingénieuses observations de M. Fornari. Ce dernier, qui avait été chargé de publier les bas-reliefs, attacha la plus grande importance au fait que les scènes représentées étaient toutes d'inspiration exclusivement hellénique, sans aucune influence des religions orientales ou égyptiennes. Ainsi, selon toute vraisemblance, la crypte avait été construite antérieurement au II^e siècle de notre ère. M. Fornari crut même avoir identifié le propriétaire de l'édifice dans la personne du proconsul Statilius Taurus, dont le domaine s'étendait peut-être jusqu'aux environs de l'actuelle *via Statilia* et dont Tacite nous apprend qu'il fut accusé par Agrippine de *magicae superstitiones*. ⁽²⁾

Au reste, M. Fornari ne se crut pas en mesure de proposer une explication d'ensemble et ne présenta même aucune hypothèse au sujet de la nature du culte qui se pratiquait dans ce local mystérieux.

Toutefois, il eut le mérite d'attirer l'attention sur le bas-relief qui, par ses dimensions et par la place qu'il occupe, doit évidemment être considéré comme le plus important. Il s'agit de la grande scène qui décore la conque de l'abside. ⁽³⁾ Il apparaît clairement que cette scène, une fois expliquée, fournirait aux chercheurs un élément

⁽¹⁾ E. GATTI et F. FORNARI, *Brevi notizie relative alla scoperta di un monumento sotterraneo presso Porta Maggiore*. — NOTIZIE DEGLI SCAVI, 1918, p. 30-52.

⁽²⁾ TACITE, *Annales*, XII, 59. L'opinion de M. Fornari concernant le propriétaire de l'édifice fut combattue par M. LANCIANI : *Il santuario sotterraneo recentemente scoperto ad Spem Veterem*, dans le *BOLLETTINO COMUNALE DI ROMA*, XLVI, 1918 (publié en 1920).

⁽³⁾ Voir les planches 3 et 4.

d'une importance décisive au sujet de la destination religieuse de l'hypogée.

M. Fornari proposa de voir dans ce tableau une représentation du voyage de l'âme vers les Iles Bienheureuses. La femme voilée qui, une lyre à la main, s'apprête à descendre dans l'eau, c'est l'âme de l'initié après sa mort ; la mer où nagent les Tritons est le trait d'union entre le monde des vivants et les Iles Fortunées, comme on le voit souvent sur les sarcophages.

Dans un article publié en 1918 dans la *Revue Archéologique*, M. F. Cumont exprima à son tour l'idée que, « pour se rendre » acceptable, toute hypothèse sur le culte célébré dans la nouvelle « Basilique devra fournir une interprétation satisfaisante de la » représentation qui décore la conque de l'abside... (Elle) exprime « certainement une des doctrines capitales de la religion pratiquée » dans ce sanctuaire. » ⁽¹⁾

L'éminent historien des religions orientales reprit, développa et confirma l'hypothèse de M. Fornari : il existait, dit-il, à Rome, à l'époque où fut construite la Basilique, une secte religieuse dont les idées eschatologiques répondent très exactement à celles qu'évoque la scène de l'abside, telle que l'interprète le savant italien.

C'était la secte des néo-pythagoriciens, qui avait compté à Rome, vers la fin de la République, un adepte et un propagateur dans la personne du sénateur Nigidius Figulus. Or, nous savons que, dans les doctrines ésotériques des pythagoriciens, l'appellation d'Iles Fortunées désignait le Soleil et la Lune.

Ainsi, dans le grand bas-relief de la conque, l'Apollon qui, d'un geste bienveillant, semble accueillir la femme voilée, serait un symbole du Soleil. D'autre part, de nombreux textes nous font voir la valeur mystique et allégorique que les disciples de Pythagore attribuaient à la lyre ; c'est ce qui expliquerait que l'âme de l'initié est représentée une lyre à la main.

Quant à l'Eros placé derrière la figure féminine, il symbolise l'Amour conduisant l'âme au séjour des Bienheureux.

Cette interprétation avait, entre autres, l'avantage de s'accorder pleinement avec toutes les observations présentées jusqu'alors

⁽¹⁾ F. CUMONT, *La basilique souterraine de la Porta Maggiore*, dans la *REVUE ARCHÉOLOGIQUE*, VIII (1918), p. 65.

relativement aux caractères essentiels de l'édifice souterrain. Aussi fut-elle en général admise par les savants qui parlèrent de la nouvelle découverte dans les diverses revues archéologiques. (1)

Mais, en 1920, dans une brève et sobre communication, publiée dans l'*American Journal of Archaeology*, un savant américain, M. C. Densmore Curtis (2) proposa, au sujet de la scène de l'abside, une explication entièrement différente de celle qui avait prévalu jusqu'à ce moment.

Quelles que soient les conclusions que l'on doive en tirer, dit-il en substance, voici un texte ancien, qui commente à merveille la grande composition sculpturale. Et, sans autre préambule, M. Curtis cite une trentaine de vers d'Ovide, dans lesquels il est impossible de ne pas reconnaître une description parfaitement claire de la scène reproduite par le mystérieux bas-relief.

Ce sont les vers 161 à 184 de la XV^e Héroïde ; nous les citons à notre tour, d'après l'édition de Palmer. (3)

Hic ego cum lassos posuissem flebilis artus,
Constitit ante oculos Naias una meos ;
Constitit et dixit : quoniam non ignibus aequis
Ureris, Ambracia est terra petenda tibi.
Phoebus ab excelso, quantum patet, aspicit aequor 165
Aetiacum populi Leucadiumque vocant : —
Hinc se Deucalion Pyrrhae succensus amore
Misit et inlaeso corpore pressit aquas ;
Nec mora, versus amor fugit lentissima mersi
Pectora. Deucalion igne levatus erat. 170
Hanc legem locus ille tenet. pete protinus altam
Leucada nec saxo desiluisse time !
Ut monuit, cum voce abiit ; ego territa surgo,
Nec lacrimas oculi continuere mei.
Ibinus, o nympha, monstrataque saxa petemus : 175
Sit procul insano victus amore timor !
Quidquid erit, melius quam nunc erit : aura, subito :
Et mea non magnum corpora pondus habent.
Tu quoque, mollis Amor, pennas suppone cadenti
Ne sim Leucadiae mortua crimen aquae ! 180

(1) Cf. PARIBENI, *Culti e religioni in Rome imperiale secondo recente scoperte archeologiche*, dans *ATENE E ROMA*, 1920, pp. 172 sq., et LÉOPOLD, *De onderaardsche basilica*, dans *MEDEDELINGEN*, etc., 1921, p. 68.

(2) C. DENSMORE CURTIS, *Sappho and the Leucadian leap*, dans l'*AMERICAN JOURNAL OF ARCHAEOLOGY*, XXXIV (1920), pp. 146 sqq.

(3) A. PALMER, *P. Ovidi Nasonis Heroides* (Oxford, 1898), p. 98 sq.

Inde chelyn Phoebos, communia munera, ponam,
Et sub ea versus unus et alter erunt ;
« Grata lyram posui tibi, Phoebos, poetria Sappho :
Convenit illa mihi, convenit illa tibi ».

Il est inutile, concluait le savant américain, de chercher une explication à la fois plus complète et plus satisfaisante que celle qui nous est fournie par Ovide : la grande scène de l'abside représente Sappho se précipitant dans la mer à Leucade.

Cette opinion semble avoir rencontré tout d'abord, dans le monde des archéologues, moins de faveur que de curiosité méfiante. Les comptes rendus ne la mentionnèrent que pour la déclarer peu vraisemblable, en soulignant, par des observations parfois judicieuses, les lacunes et les imperfections de l'article de M. Curtis. (4)

Cependant M. Cumont lui-même ne tarda pas à déclarer que l'interprétation proposée par le savant américain lui paraissait préférable à celle de M. Fornari. Dans une courte notice, parue dans la *Rassegna d'Arte antica e moderna* (5), M. Cumont fit voir comment on pouvait concilier cette explication nouvelle du grand bas-relief avec l'hypothèse qu'il avait précédemment formulée au sujet de la destination du sanctuaire. Il est indispensable, en effet, de fournir avant tout une réponse à la question que soulève l'interprétation du grand bas-relief proposé par le savant américain : comment les adeptes d'une secte religieuse ont-ils pu, dans leur local, réserver la place d'honneur à une composition aussi profane que l'est celle-là, si vraiment elle représente le suicide de Sappho ?

M. Bagnani se refuse à admettre cette dernière hypothèse, ne voyant pas comment les initiés qui fréquentaient la Basilique auraient pu décorer leur temple au moyen de scènes inspirées par « le moins religieux des poètes latins » (6). N'est-ce pas oublier qu'Ovide n'est pas seulement le poète de l'*Art d'aimer*, mais aussi celui des *Fastes* ? Nous espérons arriver à établir qu'on ne saurait s'exagérer l'importance du témoignage d'Ovide au sujet du bas-relief qui nous occupe.

La XV^e Héroïde, qui déjà avait donné lieu à d'abondantes controverses (4), renferme, on le verra, des éléments indispensables à la solution du problème.

(1) Cf. infra pp. 15 sqq.

(2) VIII, 1921.

(3) G. BAGNANI, *op. cit.*, p. 83.

(4) Cf. SCHANZ, *Gesch. der römischen Literatur*, II, 1-3, pp. 290-292.

Cependant, il va de soi que l'artiste chargé de décorer la conque de l'abside n'y a pas modelé l'aventure de Sappho pour la seule raison qu'elle avait été chantée par Ovide.

Il faut donc s'efforcer de trouver de quelle nature était le rapport établi par les fidèles du sanctuaire souterrain entre leurs idées religieuses et la scène que l'on appelle — à tort, pensons-nous, — le « suicide » de Sappho.

La présente monographie a pour but, uniquement, de proposer une solution nouvelle de ce problème et ne prétend pas aborder dans leur ensemble les multiples énigmes que soulève cette très importante découverte, dont nous n'avons pu donner ici qu'un aperçu bien incomplet.

Il convient d'attendre, pour en évaluer toute la valeur, l'ouvrage que préparent trois savants italiens, MM. Paribeni, Bordini et Muñoz.

Nous exprimons notre reconnaissance toute spéciale à M. Paribeni pour l'amabilité avec laquelle il a bien voulu mettre à notre disposition les excellentes photographies du service photographique officiel récemment organisé à Rome.

I. Le prétendu suicide de Sappho

En établissant un rapprochement entre la grande scène de l'abside d'une part et l'épître de Sappho à Phaon ⁽¹⁾ d'autre part, M. Curtis avait introduit dans le débat un fait nouveau, dont l'importance n'apparut pas tout d'abord, mais qui devait bientôt dominer tout le problème ⁽²⁾.

Il est vrai que, si son explication n'a convaincu jusqu'ici qu'un petit nombre de ses lecteurs, la faute en est au commentaire dont le savant américain a cru bon d'encombrer le texte de l'*Héroïde* d'Ovide. Car s'il s'était borné à citer les vers du poète latin sans chercher à les interpréter et en reproduisant, en regard, une bonne photographie du grand bas-relief, la relation de l'image et du texte serait apparue à tous comme évidente.

Malheureusement, M. Curtis s'efforça avant tout de faire admettre une interprétation doublement erronée à la fois du texte d'Ovide et de la grande scène de la Basilique.

D'après lui, l'auteur du bas-relief a eu l'intention de représenter le *Suicide de Sappho*, de même que le poète n'a visé qu'à donner à ses lecteurs l'impression que la poétesse voulait en finir avec la vie. La figure féminine qui se « précipite » du haut du rocher, est représentée, d'après M. Curtis, comme s'élançant dans l'espace. Il suffit de regarder l'attitude prise par la femme à la lyre pour être persuadé du contraire : son mouvement est plein de calme et de tranquillité ; son pied droit s'appuie encore sur la dernière marche du rocher, tandis qu'elle pose prudemment son pied gauche sur le poing du Triton prêt à la recueillir.

Elle tient, il est vrai, la tête légèrement inclinée, mais ce n'est point là une attitude de plongeur. Comme le constate fort justement M. Bagnani ⁽³⁾, la figure féminine ne donne pas « l'impression d'un saut dans l'espace », selon l'expression de M. Curtis ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ OVIDE, *Héroïde* XV.

⁽²⁾ DENSMORE CURTIS, *Sappho and the Leucadian Leap*, JOURN. OF ARCHAEOLOGY, XXV (1920), pp. 146-150.

⁽³⁾ G. BAGNANI, *The subterranean Basilica at Porta Maggiore*, dans le JOURNAL OF ROMAN STUDIES, IX, (1919) p. 83.

⁽⁴⁾ D. CURTIS, *op. cit.*, p. 149.

Et M. Bagnani ajoute : « elle semble, pour ainsi dire, flotter dans l'air », *she appears rather floating in the air*. Cette dernière remarque est des plus suggestive. Selon toute vraisemblance, elle a été inspirée à son auteur par l'arc volumineux que forme le voile de la poétesse. Cette draperie toute gonflée d'air a sans doute fait croire à M. Curtis que le sculpteur avait voulu indiquer par là un mouvement rapide et tumultueux. Mieux averti, M. Bagnani y a reconnu le signe distinctif des personnages non ailés que les artistes veulent représenter comme se déplaçant par la voie des airs.

C'est, en effet, une des conventions de la sculpture romaine ⁽¹⁾, dont on trouve de nombreux exemples dans les bas-reliefs de sarcophages ou d'autres monuments : les divinités aptères, l'Air, l'Eau, Iris et d'autres, douées du pouvoir de « lévitation », sont surmontées d'une sorte de parachute formé par un pli de leur voile. ⁽²⁾ Un autre indice, cependant, tendrait à faire croire qu'il s'agit bien ici non point d'une descente paisible et tranquille, mais d'un mouvement précipité, ressemblant à un saut dans l'espace : c'est l'attitude du Cupidon, qui, placé derrière la poétesse, semble la pousser dans le dos.

Pour autant qu'on puisse s'en rendre compte par ce qui reste de l'Enfant, on est tenté de croire qu'il s'arc-boute du pied gauche sur le rocher pour appuyer fortement son genou droit sur le dos de la femme voilée. Mais en y regardant de plus près, on s'aperçoit que le genou droit du petit Eros effleure à peine la robe de Sappho, tandis qu'il adhère parfaitement à la lyre de la poétesse.

Si donc on croit qu'il exerce une poussée sur la femme qui descend, il faut admettre aussi que cette poussée agit sur la lyre. Or cette lyre est portée légèrement et comme du bout des doigts par le personnage principal : l'action exercée par l'Eros ne peut donc pas être une pression de haut en bas, qui n'aboutirait tout au plus qu'à faire lâcher par la poétesse l'instrument qu'elle soutient d'une main délicate. Il faut observer aussi qu'il n'existe aucune amorcée perceptible des mains de l'enfant sur le bras gauche de Sappho. On pourrait donc croire qu'il les appuyait à plat sur le dos de la

⁽¹⁾ La sculpture grecque n'admet pas cette convention. Cfr. S. REINACH, *Les théoxénies et le vol des Dioscures*, dans *Cultes, Mythes et Religions*, tome II, p. 49.

⁽²⁾ Cfr. HELBIG-AMELUNG, *Führer*, I.

désespérée pour la contraindre à se hâter de plonger ; mais dans ce cas, la position des jambes serait, on vient de le voir, peu naturelle. Cependant, tout indique que l'Eros, de tout son petit corps râblé, fait un effort dont l'action doit s'exercer sur la poétesse. Tout s'explique, si l'on admet que l'Enfant ailé s'apprête à prendre son vol en soutenant dans sa descente le corps de Sappho, qu'il supporte sous les aisselles, semblant exaucer la prière que lui adresse, chez Ovide, l'amante de Phaon (v. 179) :

Tu quoque, mollis Amor, pennas suppone cadenti,

Enfin, le Triton, qui s'apprête à accueillir le corps de la jeune femme au moment où elle tombera à l'eau, suffirait, à lui seul, à écarter l'idée d'une chute rapide et soudaine, comme l'est celle d'un désespéré, se jetant à la mer pour se tuer : ce Triton, visiblement, ne s'attend pas à subir un choc violent ; il se dispose plutôt à recevoir dans son voile, qu'il se garde bien de tendre, une forme légère, flottante en quelque sorte, et l'on comprend fort bien que, devant cette attitude du groupe, M. Fornari ait pensé qu'il s'agissait d'une âme. M. Paribeni ⁽¹⁾ le croit encore, même après la communication de M. Curtis. De toute évidence, dit-il, le personnage féminin représenté par le sculpteur n'a pas l'intention de se suicider : il est donc inutile d'invoquer, pour expliquer cette scène, le poème qu'Ovide a consacré au suicide de Sappho. C'est là, en effet, que réside la seconde erreur de M. Curtis : d'après lui, l'*Héroïde* d'Ovide implique l'idée que Sappho est allée à Leucade pour y trouver dans une mort volontaire l'oubli de son amour malheureux. Cette interprétation du poème repose tout entière sur un malentendu, dont M. Curtis n'est pas responsable, car il avait été créé longtemps avant lui. Il eût suffi, cependant, pour le dissiper, de relire attentivement et sans idée préconçue toute cette pièce si curieuse et qui vient d'acquiescer, à la suite de la découverte de la Basilique, une nouvelle importance. Du reste, même en s'en tenant aux seuls vers cités par M. Curtis, on pouvait arriver à la conclusion que la Sappho d'Ovide ne songe nullement à se suicider. C'est ce qu'a fait déjà, en quelques mots, M. Bagnani, en rappelant les vers 161-172

⁽¹⁾ PARIBENI, *Culti e religioni in Roma imperiale secondo recente scoperte archeologiche*, dans *ATENE E ROMA*, 1920, p. 175.



Fig. 3. — Bas-relief de l'abside : Le saut de Sappho à Leucade

et 181-182, qui sont en effet décisifs. ⁽¹⁾ Mais un poème aussi riche en renseignements précieux mérite mieux qu'une lecture sommaire,



Fig. 4. — Bas-relief de l'abside : Le saut de Sappho à Leucade

surtout maintenant qu'un heureux hasard nous a mis en présence d'un monument figuré dont on peut dire littéralement qu'il illustre le texte, parfois obscur, du poète latin.

Ovide met en action, dans son poème, trois personnages principaux : Sappho, la Naïade, qui lui conseille de se rendre à Leucade, et Phaon, que la poétesse aime sans être payée de retour et à qui elle est censée envoyer son épître.

(¹) BAGNANI, *op. cit.*, p. 85 (en réponse aux observations de M. Paribeni).

Les paroles adressées par la Naïade à l'amante malheureuse sont rapportées au discours direct ; mais elles n'en sont ni plus précises, ni plus compréhensibles : chacun des mots prononcés par la don-neuse de conseils soulève une foule de questions pour la plupart très complexes. Comment comprendre le vers 165 :

Phoebus ab excelso, quantum patet, aspicit aequor.

S'agit-il d'une statue ou d'un temple d'Apollon placé sur le promontoire de Leucade et dominant la mer (1) ? Comment expliquer surtout l'étonnante histoire de Deucalion rapportée par la Naïade ? S'il faut l'en croire, Deucalion (2), amoureux de Pyrrha, s'est précipité du haut du promontoire de Leucade dans la mer, et à la suite de ce plongeon, il a été délivré de son amour. Car là-dessus, au moins, les paroles de la Naïade sont parfaitement claires : en se jetant à la mer, Deucalion ne s'est fait aucun mal :

Hinc se Deucalion Pyrrhae succensus amore
Misit et intus corpore pressit aquas.

Et subitement, alors qu'il était encore dans l'eau (*mersi*), l'Amour, renonçant à le tourmenter (est-ce ainsi qu'il faut comprendre les mots : *versus amor* ?) a fui son cœur devenu insensible et Deucalion se trouve soulagé du feu qui le dévorait. « Telle est la propriété de ce lien ».

Nec mora, versus amor fugit lentissima mersi
Pectora; Deucalion igne levatus erat.
Hanc legem locus ille tenet.

Il est clair que ce n'est pas la mort qui délivra Deucalion de ses souffrances d'amour ; sans quoi, le conseil donné par la bonne Naïade n'aurait plus aucune raison d'être. Sappho pourrait tout aussi bien se noyer dans le premier fleuve venu, plutôt que d'entreprendre, uniquement pour se suicider, un long pèlerinage au sanctuaire d'Apollon de Leucade. Lorsqu'elle entend la Naïade lui dire : « Ne crains pas de sauter du rocher dans la mer », Sappho ne peut en aucune façon interpréter ces paroles comme une exhorta-

(1) Cicéron dit : *in excelso et industri loco* Ep., II, 5, 1), *in excelso* (Cat., III 20 et *Ad Att.*, VI, 1, 17), dans un lieu élevé.

(2) Voy. PALMER, pp. 433-434.

tion au suicide. C'est le saut du haut du rocher de Leucade dans la mer qui délivre l'amoureux de son amour et de ses souffrances : *Hanc legem locus ille tebet*.

Sappho se propose donc de suivre prochainement le conseil de son amie, encore qu'elle en soit légitimement bouleversée : *ego territa surgo*. Cependant, pour chasser toute crainte de son cœur, elle se dit à elle-même, assez prosaïquement : « Quoi qu'il doive m'arriver, cela vaudra encore mieux que l'état où je me trouve à présent » : *Quidquid erit, melius quam nunc erit*. Du reste, elle espère bien échapper au danger que comporte forcément une pareille aventure : elle compte pour cela sur l'aide de l'air, qui doit amortir sa chute : « Air, soutiens-moi ; mon corps n'est pas bien lourd », dit-elle.

Aura subito :

Et mea non magnum corpora pondus habent.

Elle invoque aussi, nous l'avons vu, l'Amour, le priant de la soutenir de ses ailes, de peur que sa mort ne fasse accuser les eaux de Leucade :

Tu quoque, mollis amor, pennas suppone cadenti,
Ne sim Leucadiae mortua crimen aquae.

Ce dernier vers suffirait à dissiper toute équivoque : Sappho, de toute évidence, espère bien sortir de la mer, vivante et guérie de son mal. Après quoi, elle offrira sa lyre à Apollon en témoignage de sa gratitude. A vrai dire, tout cela est exprimé en termes assez confus, comme si le poète, d'ordinaire habile versificateur et agréable stylistique, se trouvait ici contraint à une imprécision frisant la gaucherie. Le vers :

Inde chelyn Phoebos, communia munera, ponam

renferme deux mots amphibologiques, *munera* (« office » et « offrande ») et *inde*. La suite des idées suffit à préciser la valeur qu'il faut attribuer à *inde* : il ne peut être ici qu'adverbe de temps et doit se traduire par « ensuite, après quoi. » C'est-à-dire : après l'heureuse issue de mon plongeon, dont je devrai savoir gré (*grata*) à Phoebus. Aucun de ces détails n'est indifférent et c'est pour ne pas avoir analysé d'assez près le texte d'Ovide que les philologues ont laissé s'accumuler à son sujet les obscurités et les contradictions.

Il reste à se demander maintenant si les lecteurs de l'épître de Sappho, et en tout premier lieu son destinataire supposé, Phaon, la comprenaient comme nous, ou si, au contraire, ils la lisaient en sachant bien que le saut de Leucade devait mettre fin à la carrière aventureuse de la célèbre Lesbienne. Là-dessus M. de Wilamowitz se montre singulièrement catégorique : « Naturellement le poème (d'Ovide) est destiné à des lecteurs qui savent que Phaon n'a pas fléchi, que Sappho a fait le voyage jusqu'à Leucade, et qu'elle a osé affronter le saut qui, pour ces lecteurs, était le saut de la mort. »⁽¹⁾ Le savant philologue produit, à l'appui de cette opinion, un argument qui nous semble prouver tout le contraire. « Nous savons, dit-il, que Sabinus, ami d'Ovide, avait composé la réponse de Phaon à Sappho; il y faisait donner par le jeune homme ce conseil ironique: *det votum Phoebus lyram* (Am., II, 18, 34), c'est-à-dire qu'il avait repris un détail de la lettre reçue: la promesse faite par Sappho d'offrir sa lyre à Phoebus au cas où elle serait sauvée et guérie ».

Or, tout ce raisonnement repose sur une transcription incomplète des vers auxquels fait allusion M. de Wilamowitz. Nous n'avons plus les épîtres-réponses d'Aulus Sabinus, mais dans une certaine mesure les résumés en un vers qu'en donne la lettre d'Ovide à son émule peuvent nous tenir lieu de l'original, à la condition, bien entendu, qu'on ne les écorche pas pour leur faire dire le contraire de ce qu'ils signifient. Le vers résumant la réponse de Phaon est le suivant

Det votum Phoebus Lesbis amata lyram.

Dans cette brève phrase, le mot *amata* est évidemment de la plus haute importance. M. de Wilamowitz n'en fait même pas mention. Le participe *amata*, mis ici dans la bouche de Phaon, équivaut à une proposition temporelle ou causale : « Que la Lesbienne offre à Phoebus la lyre qu'elle lui a promise, maintenant qu'elle est aimée » ou « car elle est aimée »⁽²⁾.

⁽¹⁾ VON WILAMOWITZ, *Sappho und Simonides* (1913), p. 21.

⁽²⁾ Cfr. un emploi analogue du participe passé *amatus* dans le vers célèbre où Sappho parle des jeunes Lesbienues, *Héroïdes*, XV, 201 :

Lesbides, intamem quae me fecistis amatae.

Le récent et très complet article d'ALY, dans PAULY-WISSOWA, XV, *Sappho* (col. 2357), réfute, lui aussi, l'erreur commise par Wilamowitz.

Ainsi, loin de faire adresser par Phaon à Sappho morte à Leucade, une lettre pleine de conseils ironiques et moqueurs, Aulus Sabinus, avec infiniment moins de mauvais goût dans la fantaisie, avait imaginé que le jeune homme, après avoir reçu la lettre de Sappho, était désormais épris de la poétesse et le lui faisait savoir par un détour assez spirituel. — C'est donc que l'ami et le correspondant d'Ovide, mieux à même à coup sûr que M. de Wilamowitz de saisir toutes les intentions du poète, n'avait pas un instant supposé que le saut de Leucade dût être mortel pour Sappho.

En résumé, nous possédons deux œuvres d'art antiques, un poème et un bas-relief, qui doivent porter l'un et l'autre un titre comme : *Sappho à Leucade*, mais non pas s'intituler, comme on l'a cru trop souvent jusqu'ici : *La mort de Sappho* ou *Le suicide de Sappho*. Par conséquent, nous savons désormais qu'il existait à Rome, au début de l'époque impériale, une tradition à la fois littéraire et iconographique, d'après laquelle Sappho avait bien, en effet, effectué le saut de Leucade, mais avec une tout autre intention que celle de se donner la mort.

Sur quoi donc reposait cette tradition ? Pour répondre à cette question, nous sommes obligés de passer en revue, une fois de plus, les témoignages, rares, tardifs et disparates qui nous sont parvenus au sujet de l'énigme de Leucade.

II. L'Enigme de Leucade

Le plus connu et peut-être aussi le plus obscur de ces témoignages ⁽¹⁾ est celui de Strabon ; maintenant que nous possédons un élément nouveau, ce texte mérite un examen plus approfondi. Voici comment Strabon parle du promontoire fameux :

« Cet endroit est remarquable par le sanctuaire d'Apollon Leucates et par le saut dont on a cru qu'il mettait fin aux amours. Ménandre dit à ce sujet : « C'est de là que, la première, Sappho, » poussée par son fol amour pour l'insensible Phaon, s'est précipitée, dit-on, du haut du rocher qu'on voit de loin, pour s'acquitter d'un vœu qu'elle l'avait fait, Maître souverain. » Ainsi donc Ménandre dit que c'est Sappho qui a sauté la première à Leucade ; mais d'autres, remontant encore plus haut dans le passé, disent que c'est Céphalos, épris de Pitéras, fils de Déionéus. Mais d'autre part, c'était aussi une tradition ancestrale chez les Leucadiens d'accomplir chaque année, lors du sacrifice qu'ils faisaient à Apollon, le rite suivant : ils précipitaient du haut du rocher, l'un ou l'autre de ceux qui se trouvaient en ce moment être l'objet d'une accusation, en sacrifice propitiatoire, après lui avoir attaché au corps toutes sortes d'ailes et de volatiles susceptibles de ralentir sa chute. D'autre part, au bas du rocher, un grand nombre de petites barques étaient disposées en rond, afin de recueillir celui qui avait sauté ; autant que possible, on lui assurait la vie sauve en dehors du territoire » ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Les textes sont réunis et discutés dans WELCKER, *Kleine Schriften*, (Bonn, 1895), t. II, pp. 80-104 : *Sappho von einem herrschenden Vorurtheil befreit*.

⁽²⁾ STRABON, *Geographica*, X, 9, p. 452 : « Ἐχει δὲ τὸ τοῦ Λευκάτα Ἀπολλωνίου ἱερὸν καὶ τὸ ἄλμα τὸ τοὺς ἔρωτας παύειν πεπιστευμένον : « οὐ δὲ λέγεται « πρώτη Σαπφώ », ὡς φησὶν ὁ Μένανδρος, « τὸν ὑπέρκομπον Θηρώσα Φάων » οἰστρίωντι πόθῳ βίβηαι πέτρας ἀπὸ τελεφανοῦς ἄλμα κατ' εὐρίην σήν, θέσποντ' ἀναξ »... ἢν δὲ καὶ πάτριον τοῖς Λευκαδίοις κατ' ἐνιαυτὸν ἐν τῇ θυσίᾳ τοῦ Ἀπολλωνίου ἀπὸ τῆς σκοπῆς βριστεῖσθαι τινα τῶν ἐν αἰτίαις ὄντων ἀποτροπῆς χάριν, ἐξαπτομένων ἐξ αὐτοῦ παντοδαπῶν πτερῶν καὶ ὀρνέων ἀνακουφίζειν δυνάμενων τῇ πτίσει τὸ ἄλμα, ὑποδέχεσθαι δὲ κάτω μικραῖς ἀλιεῖσι κύκλῳ περιστεύοντας πολλοὺς καὶ περισώζειν εἰς δόναμον τῶν ὄρων ἔξω τὸν ἀναλιφθέντα. Cf. A. CROISSET, *Hist. de la litt. gr.*, II, pp. 229-230. KOCH, *Com. fragm.*, 312.

Encore que sa pensée ne soit pas très clairement exprimée, il semble bien que Strabon signale deux espèces de « Sauts de Leucade » : l'un est exécuté spontanément par un amant, qui espère ainsi « faire cesser » un amour malheureux ; l'autre, dont le géographe semble croire qu'il est une très ancienne coutume, antérieure à celle du saut volontaire, est une sorte de châtiment ou d'épreuve, infligé à des accusés à qui l'on fournissait les moyens d'échapper aux dangers de l'aventure.

Les philologues n'ont pas attendu jusqu'aujourd'hui pour établir certains rapprochements qui s'imposent entre le texte de Strabon et celui d'Ovide ⁽¹⁾. Nous disposons maintenant d'un nouveau terme de comparaison.

Ces oiseaux et ces ailes qu'on attachait au dos du personnage précité rappellent invinciblement le rôle de parachute que jouent, dans la grande scène de l'abside et dans le poème ovidien, le voile de Sappho gonflé d'air et l'Amour qui soutient la plongeuse.

Et, de même que le petit Eros semble bien être une stylisation mythologique et esthétique des oiseaux dont parle Strabon, de même le Triton qui, dans notre bas-relief, s'apprête à accueillir (Strabon : ὑποδέχεται κάτω) la poétesse au moment où elle touchera l'eau, peut être considéré comme une adaptation à la fois symbolique et religieuse des barques qui, placées en rond autour du point de chute, attendaient le plongeur de Leucade pour le repêcher.

A y regarder de près, l'histoire que raconte Strabon est, on le

⁽¹⁾ Cf. PALMER, *Ovidii Nasonis Heroides* (Oxford, 1898), p. 434, et EDMONDS, *Lyra Græca* (Londres, Heinemann, 1922), t. I, p. 150 sq. Les éditeurs ne tirent aucune conclusion de leurs rapprochements. Palmer renvoie, en outre, à un autre passage d'OVIDE (*Trist.*, 5, 2, 75), mais le contexte est tout différent. D'autre part, dans les *Fastes*, Ovide parle d'une curieuse cérémonie, au cours de laquelle on jetait dans le Tibre des mannequins en jonc. Avant l'arrivée d'Hercule, on pratiquait de la sorte des sacrifices humains (V, 639, sq.) :

Donec in haec venit Tirynthius arva, quotannis
Tristia Leucadio sacra peracta modo.

Pour expliquer comment Hercule et ses compagnons substituèrent des simulacres aux victimes humaines, Ovide rapporte ensuite une obscure tradition, dont il met le récit dans la bouche du dieu Tibre. Les mots *Leucadio modo* (au v. 30) semblent prouver que le poète connaît une interprétation du rite de Leucade analogue à celle de Strabon. Il est probable qu'il n'avait pas d'idée bien nette sur ce qui se passait au célèbre promontoire : les détails caractéristiques de l'*Héroïde XV* sont empruntés, selon toute apparence, au poème grec qu'il imite et qui semble avoir été très richement documenté.

voit, bien singulière, quand on la complète par le témoignage d'Ovide. Que croire ? Les amoureux qui exécutaient le saut de Leucade employaient-ils, pour éviter toute éventualité tragique, les mêmes moyens que les inculpés lancés dans la mer aux fêtes d'Apollon ?

Les savants qui se sont occupés du rite décrit par le géographe, y ont vu soit un sacrifice humain fait à Apollon, postérieurement ramené à un simulacre, soit une ordalie. (1) Mais ces interprétations, qui pourraient servir à la rigueur à expliquer le texte de Strabon, ne fournissent aucune réponse à la première question qui se pose à l'esprit. (2) Si le saut de Leucade était un châtement réservé à des délinquants que l'on contraignait de sauter du haut du rocher dans la mer, comment a pu se greffer sur cette donnée primitive la légende de Sappho se rendant spontanément au promontoire fameux pour y être délivrée de sa souffrance d'amour ? (3)

Nous sommes ainsi amenés à nous demander si l'expression τὸ δῆμα τὸ τοῦς ἔρωτας πικρὸν πεπιστευμένον a été appliquée au plongeon après qu'il eût été illustré par la grandeoureuse, ou bien, au contraire, si nous devons croire qu'on a fait figurer la plus célèbre parmi les victimes d'Eros au nombre de ceux qui ont voulu chercher à Leucade un terme à leurs peines d'amour, parce que tel avait toujours été le pouvoir de cet endroit mystérieux : *hanc legem locus ille tenet*, comme le disait la Naïade chez Ovide (4).

Car Sappho était loin d'être la seule qui eût affronté cette épreuve ; d'après Wilamowitz, les anciens s'étaient fait un jeu de remonter toujours plus haut dans le passé pour y chercher la première « célébrité » ayant effectué le plongeon (5).

(1) Voyez la bibliographie et la discussion des textes dans WILAMOWITZ, *Sappho und Simonides*, pp. 28 sq.

(2) M. A. CROISSET, *op. cit.*, II, p. 230, expose fort bien la question, mais sans y répondre : « le rite sauvage avait rendu l'endroit célèbre, les amoureux dans leur désespoir, menaçaient de se jeter du haut du rocher de Leucade ; l'expression se trouve chez Anacréon (fragm. 19), peut-être se trouve-t-elle aussi chez Sappho... »

(3) W. VON CHRIST, *Griechische Literaturgesch.*, I, 187, a tenté d'établir une relation entre le saut de Leucade et le bannissement de Sappho et d'Alcée pour des raisons politiques.

(4) Au sujet de la distinction arbitraire établie par Wilamowitz entre la légende du saut de Leucade et la tradition de l'amour pour Phaon, voyez ALY, dans PAULY-WISSOWA (1920), s. v. *Sappho*, col. 2364.

(5) Voyez les utiles commentaires de PALMER, *op. cit.*, p. 434.

Pour Ménandre, c'était encore Sappho, mais Strabon mentionne une légende d'après laquelle Céphalos de Céphallénie aurait précédé à Leucade la poétesse. C'est là, comme l'observe bien le philologue allemand, une légende étymologique, inventée à cause de la proximité du promontoire de Céphale. C'est d'une autre tentative d'explication par la toponymie que Servius (1) se fait l'écho en rapportant que le rocher s'appelle Leucate, *propter puerum Leucatem quem cum vellet Apollo rapere, in mare se proiecit montemque cognomen fecit*.

Quant à l'auteur imité par Ovide, il attribue à Deucalion le privilège d'avoir accompli le premier le saut volontaire par désespoir d'amour. « Voilà, déclare Wilamowitz, une amusante trouvaille ! Ovide lui-même n'en a pas observé la finesse : c'est tout à fait comme si Adam avait fait le voyage à Leucade parce que son amour pour Eve dont, pour de bonnes raisons, il ne pouvait se débarrasser, lui était devenu intolérable. » Il est douteux que, même après les spirituelles explications de Wilamowitz, Ovide eût jamais trouvé amusante cette plaisanterie. Il faut chercher ailleurs les raisons de l'intervention inattendue de Deucalion, et peut-être M. BIRT (2) a-t-il fait chose utile en rappelant que l'*Etymologicum Magnum* (p. 561, 54 éd. Gaisford) donne l'étymologie suivante du nom Λευκάριον : « Λευκάριον καθ' ὑπέρεστιν Λευκαλίων καὶ Λευκάδιον τροπή, τοῦ Α εἰς Ι' Λευκάριον. » Ainsi, la légende de Deucalion à Leucade s'expliquerait, non par la surenchère d'un exégète qui aurait cherché à remonter plus haut dans la mythologie que tous ses congénères, mais bien par l'ingéniosité d'un grammairien ou d'un lexicographe, qui aurait remarqué une analogie entre *Leucadion* et *Deucalion*. On aurait donc affaire à une légende toponymique comme celle de Céphalos et celle de l'enfant Leucatès. Du reste, l'énigme reste entière ; on devine

(1) Et non Varron, comme le croit à tort WILAMOWITZ (*op. cit.*, p. 26). Voici le texte de SERVIUS (*Aen.*, III, 279) : *Varro enim templum Veneris ab Aenea conditum, ubi nunc Leucas est, dicit ; quamvis Menander et Turpilii comici a Phaone Lesbio id templum conditum dicunt. Ce témoignage est ainsi résumé par Wilamowitz : « Wenn Varro sagt : Menander et Turpilii comici a Phaone Lesbio id templum conditum dicunt, so kann allenthalben Turpilii aus Missverständnis so geredet haben, Menander unmöglich. » Ce n'est donc pas Varron qui rapporte l'opinion de Turpilii et de Ménandre, c'est Servius qui la signale, précisément parce qu'elle est en contradiction avec celle de Varron.*

(2) Cité par PALMER, *op. laud.*, p. 434.

seulement qu'elle a dû exercer au plus haut point la curiosité des scholiastes et des mythographes : avant de parvenir à Ovide et à Sabinus, la légende de Leucade a dû être l'objet d'un long travail, dont il n'est guère possible aujourd'hui de démêler les tenants et les aboutissants ⁽¹⁾, d'autant plus que très tôt la notion primitive du plongeon de Leucade dut s'obscurcir, à la suite des diverses tentatives de rapprochement dont elle fut l'objet de la part des scholiastes.

Il existait, en effet, comme il est naturel de le supposer, plus d'une « pierre blanche » le long des côtes de la Grèce et, inévitablement, les traditions qui se rapportaient à chaque Λευκὰς πέτρα, finirent par former un faisceau de légendes toutes plus ou moins dominées par le souvenir de la grande amoureuse.

Parmi ces pierres blanches, il en était une dont M. Cumont ⁽²⁾ observe fort justement qu'elle dut prendre dans l'esprit des anciens une valeur toute spéciale, par le fait qu'elle était citée par Homère dans un contexte riche en idées eschatologiques. Mais ce n'est point, pensons-nous, par ce passage de l'*Odyssée*, dont nous nous occuperons ultérieurement, que nous arriverons à résoudre l'énigme de Leucade.

Comme il fallait s'y attendre aussi, les poètes ne tardèrent pas à broder sur un thème aussi fécond ; Ménandre s'en était inspiré, et, comme il arrive souvent, les fantaisies imaginées par les comiques servirent plus tard de « sources » aux lexicographes et aux géographes, comme nous le voyons par Strabon. D'autre part, les érotiques et les bucoliques s'emparèrent à leur tour du thème : dans un fragment d'Anacréon (15), nous le voyons transformé en cliché pour chansons d'amoureux : « Aller se jeter à la mer à Leucade » est devenu à peu près synonyme d'aller se pendre.

Théocrite (*Idyl.*, 111, 25-27) nous montre un amant désespéré, disant à sa belle : ⁽³⁾

Τὴν βράταν ἀποδὺς ἐς κόμην τῆν αἰεῖται
ὡπερ τὼς θύνηος σκοπιέται Ὀλπίς ὁ γριπεύς,
καὶ κα μὴ ποθάνω· τὸ γὰρ μὲν τὸν ἄδ' ἐτύχαι.

⁽¹⁾ Voyez le témoignage de Charon de Lampsaque, dans PLUTARQUE, *de mulier. virtute* (édit. Didot, 315).

⁽²⁾ RASSEGNA D'ARTE, 1921, p. 44 et note 13.

⁽³⁾ « Je vais me dépouiller de mes vêtements et me précipiter dans les flots du haut de ce rocher d'où le pêcheur Olpis amorce les thons ; même si j'échappe à la mort, du moins mon désespoir te réjouira ».

Comme on le voit, il n'est même plus ici question du rocher de Leucade, ni de Sappho, pas plus que chez Virgile, qui, dans la *VIII^e Bucolique*, fait dire à Damon, l'amant jaloux (v., 58 sqq) :

Omnia vel medium fiat mare : vivite silvae !
Praeceptis aerii specula de montis in undas
Deferat : extremum hoc munus morientis habeto ⁽¹⁾.

Même rapprochés de ceux de Théocrite, ces vers contiennent des obscurités pénibles ; mais les anciens les comprenaient peut-être mieux que les exégètes modernes, parce qu'ils y retrouvaient un motif connu. C'est ce qui ressort d'une glose conservée par le Ps.-Servius et dont on n'a pas suffisamment discerné la valeur : *Praeceptis aerii... quidam hoc idem dictum putant quod apud Leucaten soliti erant se praecipitare qui aut suos parentes invenire cupiebant aut amari ab his desiderabant quos amabant*.

Ainsi, sans qu'il soit fait mention dans Virgile du nom de Leucade, un ancien, exégète attentif et perspicace, avait identifié dans ce passage un thème littéraire dont il connaissait vraisemblablement l'origine. Mais sa note n'a pas été prise en considération, ⁽²⁾ parce qu'elle contient une idée déconcertante, dont nous verrons plus loin la raison d'être.

Ainsi donc, comme « cliché littéraire », l'histoire du plongeon de Leucade avait joui d'une certaine vogue chez les poètes anciens et, avant d'aboutir à la *Sappho* de Grillparzer, elle avait sans doute inspiré maintes œuvres qui ne nous sont point parvenues. L'important est qu'il s'était conservé, comme nous venons de le voir par la singulière note de Servius, une tradition d'après laquelle les plongeurs de Leucade ne se jetaient pas à la mer pour y trouver la mort, mais pour une tout autre fin.

A-t-il existé, d'autre part, parallèlement à la tradition littéraire, une tradition iconographique du saut de Leucade ?

Nous avons de bonnes raisons pour le croire et M. S. Reinach a réuni à ce sujet de nombreux témoignages, qui vont nous être des plus utiles pour la suite de cette étude.

⁽¹⁾ « Que les eaux engloutissent toutes choses ! Adieu, forêts ! Je vais me précipiter dans les ondes du haut d'une roche escarpée : accepte ce dernier gage d'amour d'un mourant. »

⁽²⁾ Noch eine andere Wirkung giebt SERV. ad Virg. *Ecl.* 8, 59 an, dit simplement WEICKER, *op. laud.*, p. 111, note 60, sans citer la note du Ps.-Servius.

Il y a longtemps déjà, M. Reinach a émis l'hypothèse qu'il a dû exister « une peinture célèbre et souvent reproduite, ... figurant Sappho sur le point de se jeter dans les flots ». La découverte de la basilique souterraine apporte une confirmation tout à fait remarquable à l'hypothèse formulée, il y a près de vingt ans, par le savant archéologue : il existait bien, comme nous le voyons aujourd'hui, une composition plastique, importante à la fois par ses dimensions et par la valeur qu'on lui attribuait et représentant Sappho à Leucade.

Ne connaissant pas encore ce bas-relief, M. Reinach attache beaucoup d'importance aux vers d'Ausone dépeignant « un groupe de mourantes et de suicidées qui montrent encore leurs blessures ou les divers instruments de leur mort volontaire ou les objets qui ont joué un rôle important dans le dernier épisode de leur vie amoureuse » (1). Parmi ces « héroïnes » se trouve Sappho, et Ausone prétend que son poème est la description d'une peinture qu'il a vue à Trèves (2).

Voici pourquoi M. Reinach s'intéressait aux représentations figurées du « suicide » de Sappho. Le fragment de l'*Apocalypse* de Pierre, découvert en 1886, renferme un sermon de Jésus à ses apôtres, dans lequel sont décrits le séjour des élus et celui des damnés. Toute une catégorie de répréhensibles sont livrés à un supplice d'un genre très spécial ; nous citons la traduction de M. Reinach : « D'autres hommes et d'autres femmes se précipitaient du haut d'un escarpement, puis étaient aussitôt chassés par leurs bourreaux, qui les obligeaient de regagner le même sommet, d'où ils se précipitaient à nouveau sans repos ni trêve ». Puis, le fragment explique que ces hommes et ces femmes étaient des invertis.

Comment, dans l'esprit de l'écrivain chrétien, a-t-il pu s'établir une relation de crime à châtiment entre les vices contre nature et le fait d'être précipité du haut d'un escarpement ? C'est parce que, selon M. Reinach, il existait des peintures ou d'autres représentations figurées de la mort de Sappho, qui, à un moment donné, furent interprétées comme des scènes de châtiment infernal. Cette explication erronée d'une œuvre plastique donna naissance à la singulière conception eschatologique dont l'auteur de l'*Apocalypse*

de Pierre se fait l'écho. Ainsi les représentations du plongeon auraient, à un moment donné, pris une signification très spéciale et donné lieu à une croyance en apparence inexplicable. Pour confirmer cette hypothèse, M. Reinach est amené à rechercher s'il n'a pas existé un ou plusieurs correspondants masculins de la Sappho de Leucade, car le texte cité mentionne aussi bien des hommes que des femmes parmi les invertis condamnés au plongeon perpétuel. Le savant archéologue mentionne deux autres textes, évidemment dignes de la plus grande attention et dont nous allons à notre tour faire l'analyse.

« Nous possédons, dit-il, (1) une légende attique qui est tout à fait semblable à celle de Leucade, et nous avons, en outre, la certitude qu'elle avait été figurée par l'art plastique. Cette légende est rapportée comme il suit par Pausanias, I, 30, 1 : « Timagoras le métèque s'éprit de Mélès, jeune Athénien, qui, n'ayant que du mépris pour lui, lui ordonna de monter sur le sommet le plus élevé de l'Acropole et de se précipiter en bas. Timagoras, toujours prêt à complaire au jeune homme, se précipita du haut du rocher. Mélès, quand il le vit expirant, eut tant de regret de l'avoir perdu, qu'à son tour il s'élança du même sommet et se tua. » Pausanias raconte la suite de ce romanesque fait divers. « Les métèques athéniens élevèrent un autel au démon Anteros, vengeur (*ἄντερως*) » de Timagoras, et instituèrent un culte en son honneur ». Fait surprenant, M. Reinach n'a pas appliqué à ce texte ni au texte correspondant de Suidas que nous allons lire, la méthode exégétique dont il fait un usage constant dans son remarquable article : il admet, quant à l'origine du monument, l'explication compliquée qu'en fournissent les deux auteurs : « L'autel d'Antéros était, dit-il, orné de bas-reliefs représentant l'épisode qui en avait motivé la construction ». On va voir qu'il est, en effet, hors de doute que le monument élevé à la « mémoire de Timagoras » devait représenter d'une façon ou d'une autre un jeune homme exécutant un plongeon ; mais comment croire que l'exécution en avait été motivée par le bizarre épisode que Pausanias nous a rapporté ? C'est, au contraire, le monument lui-même qui aura donné naissance à une sorte de « mythe optique », imaginé pour satisfaire la curiosité du peuple,

(1) S. REINACH, *Cultes, Mythes et Relig.*, II, 198.

(2) AUSONE, *Idylle VI*, in prooemio.

(1) S. REINACH, *op. cit.*, II, pp. 201-202.

au moment où celui-ci ne comprit plus ce que représentait l'image qu'il avait sous les yeux.

Qu'était au juste ce monument ? Au sujet de ce qu'il représentait, nous avons, dit M. Reinach, « mieux que des probabilités. » En effet, Suidas rapporte la même histoire d'une façon un peu différente, avec des détails complémentaires qui paraissent puisés à une bonne source (s. v. Μέλητος). Μέλητος était un jeune homme riche et de bonne famille, qui était épris de Timagoras. Μέλητος offrit à Timagoras comme cadeau d'amour, deux beaux coqs de combat ; mais son présent ayant été refusé, il se jeta du haut de l'Acropole. Timagoras, tenant les oiseaux dans ses mains, se précipita à sa suite et trouva la mort au même endroit. En souvenir de ce double suicide, on éleva (sur l'Acropole ?) une statue représentant un éphèbe avec deux coqs dans les bras, sur le point de se jeter dans l'abîme : καὶ ἔστηκεν εἰδῶλον τοῦ πάθους κατὰ τὸν τόπον, παῖς ὡραίος καὶ ἱουανός, ἀλεκτρούνας ὅσο μάλα εὐγενεῖς φέρων ἐν ταῖς ἀγκάλαις, καὶ ὥθων ἐπὶ κεφαλῇ, ἐαυτὸν ».

M. S. Reinach considère cette statue que décrit Suidas « comme une image funéraire, εἰδῶλον τοῦ πάθους, non seulement parce qu'elle a été faite pour honorer un mort, mais parce qu'elle représentait le mort dans l'attitude même où il avait dit adieu à la vie. »

Comme il a en vue de démontrer que, « dans les cercles orphiques et chrétiens d'où est sortie l'Apocalypse de Pierre, un même châtiement parut réservé aux amours antiphysiques, à quelque sexe qu'appartinssent les délinquants », il s'intéresse surtout au fait que l'éphèbe représenté par le monument se suicidait à la suite d'une passion malheureuse pour un jeune garçon. « Cet éphèbe se jetant en bas d'un rocher, n'est-il pas l'équivalent exact de l'image de Sappho décrite par Ausone ? »

Oui, mais ce jeune homme exécutant un plongeon « sur la tête » avec deux coqs remarquablement grands dans les bras, n'est-il pas bien plus encore l'équivalent exact du plongeur de Leucade dont parle Strabon : ἐξαπτομένων ἐξ αὐτοῦ παντοδαπῶν πετρῶν καὶ ὁρμένων ἀνακουφίζειν ὀνυαμένων τῇ πίσει τὸ ἔλμα ⁽¹⁾, et, naturellement aussi, ne fait-il pas penser à la Sappho d'Ovide disant à Cupidon : pennas suppose cadenti ?

(1) Chez SUIDAS, ce sont les coqs qu'il porte dans ses bras qui entraînent de force Péro-mène : τοὺς ὀρνίθας γὰρ ἀναγκάζει καὶ ταῖς ἀγκάλαις ἐνθεῖς, ἵστα μέντοι κατ' ἔλμα τὰ ἐκείνου θέων, ὥστε πρὸς οὐδ' ἐλαττωμένος βίει, ἐαυτὸν σὺν τῷ ὀνυσταί χροῦν ἐπὶ τῷ Μελήτῃ ἔρριψε φέρων.

Mais, probablement, le sens primitif de cet étrange monument fut perdu de vue par les Athéniens et ils eurent alors recours, pour l'expliquer, au plus ordinaire des procédés d'exégèse populaire. Ainsi fut créé un de ces nombreux contes destinés à répondre aux questions soulevées par un monument dont la véritable signification échappait à ceux qui le voyaient. Le monument une fois disparu, le conte lui survécut, comme nous le voyons par Pausanias, qui ne donne déjà plus exactement le nom des deux éphèbes et semble en avoir interverti l'attribution. Mais l'épisode des deux coqs n'avait d'autre raison d'être que la présence des deux oiseaux dans la statue. Celle-ci n'existant plus, le conte se trouve du même coup allégé d'un incident plutôt obscur et, en tout cas inutile. Nous retrouvons, fortement remanié, mais encore parfaitement reconnaissable cependant, le « conte Attique » de Μέλητος et de Timagoras dans un poème tardif et bizarre conservé parmi les œuvres de Théocrite, l'Idylle XXIII.

Un jeune homme (ici, plus de nom propre) est épris d'un jeune garçon qui ne lui répond que par le dédain. Désespéré, l'amant malheureux va se pendre devant la porte de l'éromène, qui passe indifférent, devant le cadavre du suicidé et se rend aux Thermes. Là, pour mieux plonger, il monte sur le socle d'une statue d'Éros et se jette à l'eau. Mais le dieu de l'amour le punit de sa cruelle indifférence : en plongeant, le jeune garçon fait choir la statue ; celle-ci tombe sur lui et le tue (v. 58 sq.) :

Ἰανέας δὲ
ἵπτατ' ἀπὸ κρηπίδος ἐς ὕδατα τῷ δ' ἐρόμηνῃ
ἄλατο καὶ τῷ γάλμα κακὸν δ' ἔκτεινον ἑφάβον.

La donnée primitive du conte est, comme on le voit, altérée par les intentions platement moralisantes du médiocre poème. Il n'est pas difficile, toutefois, de retrouver, même dans cette version tardive, les éléments fondamentaux du récit : le dédain de l'éromène pousse l'éraсте à se suicider, mais le bel indifférent est puni de sa cruauté et meurt à la suite d'un plongeon ⁽¹⁾. L'imagination populaire n'a donc pas dû être longtemps embarrassée par l'énigme du

(1) Ce trait est l'élément différentiel du thème. Le rapprochement fait par les éditeurs avec l'anecdote rapportée par ARISTOTELE, *Poet.*, IX *in fine*, n'est nullement topique.

plongeur aux deux coqs, et le conte optique, une fois inventé, a satisfait sans doute les curiosités les plus exigeantes.

Ne se contentant plus de ce commode procédé d'exégèse, les archéologues modernes se trouvent réduits aux hypothèses les plus variées devant une autre scène de plongeon, encore existante, celle-là, et bien connue : celle de la *tomba della caccia e pesca* de Corneto. La fresque, bien conservée dans son ensemble, représente un paysage maritime : un rocher se dresse au milieu des flots ; d'un côté, il s'élève en pente raide, de l'autre il retombe en plan vertical. Du sommet, un homme nu vient de se jeter et il exécute un remarquable plongeon. Un autre personnage grimpe sur la partie opposée du rocher. Il ne porte qu'un petit manteau qui lui couvre à peine les épaules. Sous le rocher, face au plongeur, une petite barque, où se trouvent trois hommes tendant les bras vers celui qui va tomber à l'eau et se disposant visiblement à le recueillir après sa plongée. Tout autour des personnages, volent en tous sens de très nombreux oiseaux, tous en liberté, il est vrai, tandis que, dans l'eau, on distingue plusieurs poissons.

Il est difficile de discerner à quelle famille appartiennent les oiseaux, mais les poissons, indubitablement, sont des dauphins ⁽¹⁾.

La plupart des savants qui parlent de cette curieuse fresque, pensent qu'il s'agit d'une scène de bain ⁽²⁾. D'autres ont émis l'hypothèse que l'artiste a voulu représenter un supplice infernal ⁽³⁾. M^{lle} Heinemann croit avoir sous les yeux une ordalie. Wilamowitz ⁽⁴⁾ s'élève avec une étonnante vivacité contre toutes les tentatives qui ont été faites pour mettre le rocher de la peinture étrusque en relation avec le promontoire de Leucade : il ne peut être question ici, d'après lui, que d'une scène de bain. L'auteur de *Sappho und Simonides* signale cependant une grave

⁽¹⁾ On sait le rôle que tient cet animal « ami de notre espèce » dans le conte lesbien du « plongeur sauvé ». La version la plus connue de ce conte est l'aventure d'Arion, qu'Hérodote rapporte comme une légende de Lesbos ; mais dans le *Banquet des Sept Sages* de PLUTARQUE (20), Pittacos de Mytilène raconte un autre conte lesbien, où un dauphin sauve deux amoureux qui s'étaient jetés à la mer. Cette fois encore il s'agit de nouveau d'expliquer un monument figuré, de même, du reste, que pour la légende d'Arion (HÉRODOTE, I, 23). Cf. WELCKER, *Kl. Schriften*, I, p. 94.

⁽²⁾ C. MARTHA, *L'art étrusque*, p. 406. Cf. MARGARET HEINEMANN, *Land-schaftliche Elemente in der gr. Kunst*, Bonn, 1910, p. 48.

⁽³⁾ WEEGE, *Etruskische Malerei*, p. 34.

⁽⁴⁾ WILAMOWITZ, *op. laud.*, p. 26.

objection à cette hypothèse : la mode des bains de plaisir et des thermes publics ne s'est introduite en Italie qu'à une époque très postérieure à celle de la *tomba della caccia e pesca*. Ici, comme dans la statue d'Antéros, le personnage plonge spontanément et rien n'indique que la scène se passe à Leucade ou dans un endroit consacré à une divinité quelconque. Ce n'est donc pas une ordalie qui se trouve ici représentée ; d'autre part, l'idée de suicide ou de supplice est écartée de prime abord par la présence des « sauveurs ».

Ainsi nous possédons un témoignage de plus à l'appui de nos constatations antérieures : aussi bien dans les monuments figurés que dans les textes littéraires, nous trouvons un plongeur suivi de sauvetage et exécuté de telle sorte qu'il ne fasse courir aucun danger mortel à celui qui l'accomplissait.

Quelle valeur les anciens attachaient-ils à cet acte et comment devons-nous l'interpréter ?

Il est vraisemblable qu'une fois de plus, nous nous trouvons devant un de ces faits énigmatiques de l'histoire des religions qui ne cessent d'être obscurs qu'au moment où l'on admet qu'ils ont comme origine, non pas un mythe ou un conte, mais un geste rituel, un rite, dont la signification première s'est altérée à la suite de l'importance prise postérieurement par les mythes auxquels il a donné naissance.

III. Le plongeon, rite d'initiation

Ici encore, nous avons plus et mieux que de simples conjectures ; nous savons que le plongeon rituel était connu et pratiqué à Athènes, dès le Ve siècle avant notre ère, par une secte religieuse : celle des plongeurs, *βάπται*. Les rares témoignages que nous avons conservés à leur sujet ont été étudiés par Lobeck ⁽¹⁾ avec son habituelle sagacité. Le texte le plus important est celui de Juvénal, 11, 91-92 :

*Talia secreta coluerunt orgia taeda
Cecropiam soliti Baptae lassare Cotyton* ⁽²⁾.

Voici comment le scholiaste a glosé ces deux vers : « *Baptae titulus libri, quo impudici describuntur ab Eupolide, qui inducit viros ad imitationem feminarum saltantes. Baptae autem molles. Quo titulo Eupolis comoediam scripsit, ob quam ab Alcibiade, quem praecipue perstrinxerat, necatus est* ». Et, d'autre part, Cicéron nous fournit, par rapport à la vengeance qu'Alcibiade tira d'Eupolis, un détail précis et caractéristique : « *Quis enim non dixit Εὐπολιν, τὸν τῆς ἀρχαίας, ab Alcibiade navigante in Siciliam deiectum esse in mare ?* » ⁽³⁾

Lobeck, au moyen de ces textes et d'autres moins formels, reconstitue comme il suit ce singulier épisode de la vie d'Alcibiade. Alcibiade s'était fait initier à la secte des Baptes et, en cette qualité, il avait été très vivement pris à partie dans une comédie d'Eupolis où le poète se moquait fort des cérémonies et des mystères des « plongeurs ». Ceux-ci avaient du reste très mauvaise réputation. Alcibiade trouva spirituel d'obliger le satirique à accomplir malgré lui le rite dont il s'était le plus moqué : le plongeon dans l'eau. Lobeck aimait à croire que cette vengeance avait causé au poète plus de frayeur que de mal...

Quant aux mystères de Cotyto ou de Cotys, l'auteur d'*Aglaophamus*,

⁽¹⁾ LOBECK, *Aglaophamus*, pp. 1007, sq.

⁽²⁾ Edit. O. JAHN-LEO, p. 85.

⁽³⁾ CICÉRON, *ad Attic.*, VI, 1, 18. Sur le caractère anecdotique de cette « historiette », cfr. CROISSET, *Hist. de la litt. gr.*, III, 586.

phamus établit clairement que c'était un culte thrace, correspondant très exactement à celui de la déesse Cybèle, vénérée, elle aussi, à Athènes à cette époque ⁽¹⁾ sous le nom de Grande Mère.

Il explique de la façon la plus vraisemblable pourquoi les Baptes furent accusés d'avoir des mœurs infâmes : leur principale cérémonie consistait en un plongeon et exigeait sans doute la nudité complète de l'initié. De là, d'une part, d'inévitables calomnies et, d'autre part, de réels abus de tous genres, qui firent dégénérer les réunions en orgies abominables ; en cela s'accusait davantage encore leur ressemblance avec les cultes phrygiens de Cybèle et de Sabazios. Au reste, le culte de Cotyto n'avait rien d'officiel à Athènes ; les mystères des Baptes n'étaient pas une religion autochtone, leur fréquentation était réservée aux seuls initiés et, s'il y a quelque vérité dans l'anecdote reconstituée par Lobeck, Alcibiade, en s'affiliant à une secte étrangère, dut scandaliser ses concitoyens. Pausanias sait encore que c'étaient des métèques qui « rendaient un culte » au monument du plongeur.

On sait que l'initiation par immersion était pratiquée dans diverses sectes païennes qui florissaient précisément à l'époque où fut construit l'hypogée mystérieux.

Tertullien signale des cultes étrangers où le rite d'initiation consistait en une lotion : *nationes extraneae ... sacris quibusdam per lavacrum initiantur* ⁽²⁾.

D'autre part, on pense inévitablement au rite d'initiation des communautés chrétiennes, qui commençaient à se répandre à cette époque. Par son nom même, le baptême semble évoquer l'idée de plonger (*βάπτω*), mais rien ne nous autorise à admettre que les chrétiens de l'Église primitive aient jamais considéré cet acte comme un plongeon réel. Les nombreux textes et monuments figurés que nous avons conservés à ce sujet font voir que la matière, du sacrement de baptême consistait pour les premiers chrétiens en une simple immersion dans l'eau, répétée trois fois et accompagnée d'une aspersion ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Cfr. RAPP, dans ROSCHER, *Lexicon der gr. und rom. Mythol.*, II^e, 1398, s. v. *Kotys*.

⁽²⁾ TERTULLIEN, *De Baptismo*, 5, déjà cité par LOBECK, *op. laud.*, II, p. 1019.

⁽³⁾ Cf. L. DUCHESNE, *Les orig. du culte chrétien*, p. 297 sq.

On pourrait donc croire que les initiés et les mystes qui se réunissaient dans la basilique souterraine de Rome avaient substitué au plongeon, acte rituel primitivement indispensable pour être reçu dans leur secte, une simple lotion ou un simple bain dont l'exécution devait être bien moins compliquée.

A première vue, cette hypothèse, qui a pour elle la vraisemblance, paraît confirmée par les précautions dont s'entoure Sappho, dans la grande scène de l'abside, pour éviter une trop brusque descente dans les flots.

Cependant, il ne nous paraît guère possible que le *saut* de Lencade ait pu devenir, si peu de temps après Ovide, le *bain* de Lencade : on ne s'expliquerait guère l'évocation d'un souvenir aussi précis dans un local où se pratiquait une simple lotion ou une aspersion rituelle.

Du reste, s'il est vrai que la Sappho du grand bas-relief ne se « précipite » pas dans les flots, elle n'est pas représentée non plus comme se disposant à entrer dans une sorte de baignoire, comme une dame romaine dans son *caldarium*. Elle se laisse choir dans les flots, en une descente lente et sûre, et l'inclinaison de son corps montre bien qu'elle ne s'attend pas à entrer dans l'eau de plain pied. Le Triton semble s'apprêter à la faire basculer dans le voile qu'il a préparé à cet effet.

C'est donc bien un plongeon réel qui est représenté au-dessus de l'abside : ce n'est plus, il est vrai, un saut vertigineux et redoutable, comme celui de la fresque étrusque, mais bien une chute cependant, idéalisée et, si l'on veut, confortable, mais toute différente de l'action d'entrer dans un bain. Le seul fait de montrer le personnage principal *avant* son entrée dans l'eau indique bien qu'il n'est pas question ici d'une simple lotion, ni d'une immersion ordinaire : les représentations primitives du baptême chrétien nous montrent toujours le catéchumène *pendant* qu'il se trouve immergé dans l'eau baptismale, parce qu'ici le rite consiste uniquement en un bain et ne requiert pas une chute préliminaire dans le liquide rituel ⁽¹⁾. Il faut donc croire que les fidèles de la basilique souterraine attachaient une importance toute spéciale au rite du plongeon proprement dit.

(1) L. DUCHESNE, *Les orig. du culte chrét.*, p. 302.

Les cérémonies d'initiation à leurs mystères devaient comporter à tout le moins un *simulacre* de plongeon qui constituait vraisemblablement le rite essentiel de leur étrange liturgie. Mais on se demande comment cet acte a pu être considéré comme un rite d'initiation et quelle valeur il pouvait avoir dans l'esprit des fidèles et des mystes.

IV. Les effets magiques du plongeon rituel

Pour répondre à cette question, nous disposons d'un texte fort curieux et, du reste, bien connu : l'histoire de Thespésios, rapportée par l'Historien dans son *De sera numinis vindicta* ⁽¹⁾.

Les divers savants qui se sont occupés de ce récit n'ont pas discerné l'importance de certains détails, dont l'intérêt va nous apparaître à la lecture. Nous le résumons en citant les passages les plus remarquables.

Thespésios, ayant passé la première partie de sa vie dans la débauche, avait dissipé tout son bien ; pour reconstituer sa fortune, il eut recours aux moyens les plus divers et les moins scrupuleux. « Aussi s'acquitt-il en peu de temps, sinon beaucoup de richesses, au moins une réputation bien établie de méchanceté et de scélératesse. Mais rien ne le rendit plus fameux que la réponse que lui fit faire l'oracle d'Amphiloque. Il avait, dit-on, envoyé demander au dieu, s'il vivrait mieux à l'avenir qu'il n'avait fait par le passé. L'oracle répondit que cela irait mieux après sa mort. La prédiction s'accomplit en quelque sorte peu de temps après. Étant tombé d'un endroit assez élevé, la tête la première, sans qu'il se produisit de blessure, mais seulement une contusion, il mourut ⁽²⁾ et le troisième jour déjà, comme on se préparait à l'enterrer, il ressuscita. Il reprit en peu de temps ses esprits et ses forces et il se fit dans sa vie le changement le plus merveilleux. »

Plutarque, développant cette dernière idée, raconte que Thespésios, au cours de sa seconde existence, fut aussi bon citoyen qu'il avait été auparavant mauvais sujet. N'en pouvant croire leurs yeux, ses amis lui demandaient comment s'était produite une si étrange métamorphose, et voici comment il leur répondait : « Il disait qu'au moment où il perdit connaissance il s'opéra en lui un

⁽¹⁾ PLUT., *De sera num. vind.*, 22 (résumé par MACCHIORO, *Zagreus*, p. 200). Nous citons la traduction de Ricard.

⁽²⁾ Nous traduisons ici plus exactement que Ricard, qui croit qu'il ne s'agit que d'un évanouissement banal. Voici le texte : κατενεχθείς γὰρ ἐξ ὕψους τινός εἰς τράχηλον, οὐ γενομένου τραύματος ἀλλὰ πληγῆς μόνον ἐξέθανε, καὶ τρίταιος ἡδὴ περὶ τὰς ταφὰς αὐτὰς ἀνήνεγκε.

changement comparable à celui qu'éprouve tout d'abord un pilote précipité de son navire au fond de l'eau ; qu'ensuite, s'étant peu à peu relevé, il lui sembla qu'il respirait parfaitement et que, son âme s'étant ouverte comme un œil unique, il portait ses regards sur tout ce qui l'environnait. Il ne vit plus aucun des objets qu'il avait coutume de voir, mais des astres d'une prodigieuse grandeur... » et bien d'autres choses encore, plus merveilleuses les unes que les autres. A travers le lumineux océan des astres, l'esprit de Thespésios arrive naturellement au pays des âmes des morts et assiste à leurs diverses évolutions. Il reconnaît plusieurs âmes et s'efforce vainement de leur parler, lorsque, tout à coup, il en remarque une qui vient à lui ; c'est l'âme d'un de ses parents qu'il n'a guère eu le temps de connaître, parce que ce parent est mort alors que Thespésios était encore enfant. Mais ici, il faut de nouveau citer le texte de Plutarque : « L'âme s'approcha et lui dit : Bonjour, Thespésios. Surpris de s'entendre nommer ainsi, il dit à cette âme qu'il s'appelait Aridaïos et non Thespésios. C'était autrefois votre nom, reprit-elle, mais à l'avenir vous porterez celui de Thespésios, car vous n'êtes pas mort. Seulement, la partie intelligente de votre âme est venue ici par une volonté particulière des dieux. Ses autres facultés sont restées unies à votre corps comme une ancre qui le retient. »

Sous la conduite de son parent, Thespésios visite le monde de l'au-delà. A un moment donné, son guide ayant disparu, sa vision se transforme en cauchemar : il arrive aux endroits redoutables où les âmes des pêcheurs expient leurs crimes dans les tortures les plus variées. Parmi ces « damnés », Thespésios reconnaît son père ⁽¹⁾, qui lui avoue avoir commis jadis une action scélérate restée secrète sur la terre. Après d'autres scènes d'horreur de plus en plus confuses, Thespésios se sent appelé à la vie ; son âme est, en quelque sorte, aspirée de nouveau vers le monde réel et il se réveille au moment précis où on allait l'enterrer.

Si cet étrange récit était unique en son genre parmi les « histoires miraculeuses » que nous ont conservées les auteurs anciens, nous serions tentés d'y voir soit une absurde fantaisie de Plutarque, soit, tout au plus, une allégorie incohérente, comme le pensaient les

⁽¹⁾ On se souvient de l'Inexplicable aut suos parentes invenire du Pseudo-Servius (ci-dessus, p. 29).

premiers commentateurs du *De sera numinis vindicta*. Mais, quand on compare le voyage au pays des âmes dont Thespésios est ici le héros, avec l'aventure d'Er que raconte Platon à la fin de la *République*, avec la vision extatique brièvement résumée par Apulée dans la *Métamorphose*, avec le récit d'une séance de magnétisme organisée par Cléarque en présence d'Aristote et rapportée par Proclus⁽²⁾ pour servir de commentaire à l'histoire d'Er, avec la relation faite par Plutarque de ce qu'éprouva Timarque dans l'antré de Trophonios,⁽³⁾ on constate que toutes ces « extases » présentent des éléments communs et suivent à peu près le même processus.

1^o *Anesthésie* du sujet obtenue au moyen d'une sensation violente et inattendue, presque toujours, un choc ou un coup. Er, dans un combat, reçoit un coup et est laissé pour mort sur le champ de bataille. Timarque, dans l'antré de Trophonios, éprouve brusquement l'impression d'une forte percussion du crâne, accompagnée d'un grand bruit⁽⁴⁾. Cléarque, pour obtenir l'état d'hypnose chez le jeune garçon qui lui sert de « medium », le frappe de son bâton, que Proclus appelle le bâton-qui-fait-sortir-l'âme (ἡ ψυχούλκος ῥάβδος) et en use ensuite de la même manière pour réveiller le sujet. Apulée affecte de garder le silence le plus religieux au sujet des rites de son initiation, mais ce qu'il nous apprend sur les sensations éprouvées dans la suite concorde entièrement avec les récits similaires dont nous venons de parler.

2^o La deuxième phase de ce « conte merveilleux » est toujours l'exposé d'un voyage à travers un monde imaginaire, où le voyant aperçoit d'abord des taches lumineuses et colorées⁽⁵⁾ ; puis, s'habituant peu à peu au monde nouveau dans lequel il se croit, il voit des âmes, des astres, des scènes de supplice et, peu après, des spectacles confus et indistincts.

(1) PLATON, *Res publ.*, X, 13-14.

(2) PROCLUS, *In Rem publ.*, p. 122 (KROLL). Voyez la VI^e thèse annexée à la dissertation doctorale de M. ARM. DELAÏLE : *Essai sur la politique pythagoricienne* (Liège, 1922, p. 293).

(3) PLUT., *De genio Socr.*, 22.

(4) PLUT., *De genio Socr.*, 22 : τῆς κεφαλῆς ἄμχ φόβῳ προσπεσόντι πληγείσας, τὰς ῥάβδος διαστάσας μετέναι τὴν ψυχὴν. Cf. G. DOSSIN, *Une consultation à l'oracle de Trophonios*. MUSÉE BELGE, 1921, pp. 209-229.

(5) Au sujet de la variabilité de ces taches lumineuses dans les visions des initiés, voyez MACCHIORO, *Zagreus*, p. 203, et ses renvois à Proclus.

3^o Enfin le sujet revient à lui, après un temps plus ou moins long, et se remet à vivre, ayant éprouvé l'impression indubitable d'une mort réelle et en ayant donné toutes les apparences extérieures.

Le récit de Thespésios mérite d'être examiné de près : l'oracle ayant annoncé que le « pêcheur » vivrait mieux « après qu'il serait mort », cette prophétie se réalisa d'une façon tout à fait remarquable : Thespésios choit « du haut d'une certaine élévation » et tombe « sur le gosier » (εἰς τρῶγλον). Plutarque a soin d'ajouter : sans se blesser, mais en recevant seulement un coup. Cela ne peut se comprendre que s'il s'agit d'une chute en avant « la tête la première », comme traduit Ricard. Cette chute produit, à en croire Plutarque, des effets bien déterminés : 1^o Thespésios a l'impression de perdre connaissance : son esprit « tombe hors de son corps », dit Plutarque ; 2^o il sent s'opérer en lui une transformation d'une nature toute spéciale : il en fut de cette transformation comme de celle que ressent un pilote précipité de son navire au fond de l'eau⁽¹⁾.

Que faut-il entendre par là ? Il est bien probable que par cette comparaison, Plutarque se proposait d'aider ses lecteurs à se rendre compte du changement opéré chez Thespésios par sa chute : c'est donc que, dans leur esprit, le fait de tomber dans la mer devant répondre à l'idée d'un changement profond ?

Une autre explication, cependant, est possible : c'est que Plutarque arrange à sa façon un récit moral et qu'il substitue à certains détails qu'il trouve dans sa « source », des notes qu'il juge plus simples ou, peut-être, moins compromettantes.

Nous sommes d'autant plus portés à admettre cette seconde hypothèse que Plutarque raconte qu'il tient son récit, non de Thespésios lui-même, mais d'un ami de Thespésios, donc de seconde main. C'est probablement la raison pour laquelle la narration est mal présentée, comme le prouve une lecture attentive de l'entretien que le visionnaire engage avec l'âme de son parent. Celle-ci lui ayant dit : « Bonjour, Thespésios », il répond : « Je ne m'appelle pas Thespésios, mais Aridaïos ». — « Oui, lui répond l'âme, mais dorénavant tu l'appelleras Thespésios ». C'est donc que le héros de cette étonnante aventure, non seulement a été transformé moralement par sa chute, mais qu'encore (et c'est un fait d'une évidente importance), il a changé de nom.

(1) ἐπεὶ γὰρ ἐξέπεσε τὸ ὄντοσιν τοῦ σώματος οὐκ ἔν τις ἐκ πρῶτον κυβερνήτης εἰς βυθὸν ἀπορριφθεὶς πάθῃ τὸ πρῶτον οὕτως ὑπὸ τῆς μεταβολῆς ἐσθλόν.

Nous pouvons donc résumer ainsi, en les plaçant dans l'ordre chronologique, les faits que Plutarque a narrés en les embrouillant un peu, volontairement ou non : Un homme, du nom d'Aridaios, après avoir vécu dans la débauche, fait demander à un oracle s'il ne lui est pas possible de se corriger ; l'oracle répond : « Oui, cela sera possible, quand il sera mort ». Peu de temps après, Aridaïos fait une chute comparable à un plongeon dans la mer, il « meurt », et, à la suite de cet événement, il devient pieux et vertueux et porte désormais le nom de Thespésios. C'est sous ce nom qu'il est connu par un ami commun, qui rapporte à Plutarque le récit de cette « conversion ».

S'il s'agit d'un accident banal, d'une chute suivie d'un évanouissement prolongé, on comprend que la victime ait été considérée comme morte, et qu'on ait déjà fait tous les apprêts des funérailles. Mais alors, comment expliquer le changement de nom et la métamorphose complète de la personnalité morale de Thespésios ?

Celui-ci, tout comme le Lucius d'Apulée après son initiation, devient à la suite de sa chute un modèle de piété et un sujet d'édification pour tous, fait d'autant plus surprenant qu'ils avaient eu l'un et l'autre, jusqu'alors, la conduite la plus scandaleuse.

Faut-il croire que nous sommes en pleine fantaisie et que le récit de Plutarque est inventé de toutes pièces pour impressionner et moraliser les lecteurs ?

Non, car ce récit renferme des détails caractéristiques sans aucune portée morale, intéressants seulement au point de vue scientifique : toujours à en croire Plutarque, le visionnaire a obtenu, au cours de son extase, des précisions singulièrement complètes sur la nature de sa transformation. « C'est par la volonté des dieux que tu es venu ici avec la partie pensante de ton âme : l'autre partie, tu l'as laissée, comme une ancre, dans ton corps » (1).

Cette phrase, pensons-nous, nous livrera la clef du mystère. Selon toute vraisemblance, nous sommes ici en présence d'un de ces nombreux cas de réincarnation, de « palingénésie », obtenue par un procédé magique ayant pour but de produire la *désintégration de la personnalité*, que Plutarque dépeint ici en des termes si saisissants.

Ce phénomène est bien connu des savants modernes, tant des

(1) οὐδὲ γὰρ τοι τέλληκας, ἀλλὰ μοῖρ'α τοῖς θεῶν ἔχεις δεῦρο τῇ φρονούσῃ, τῇ δ' ἄλλῃ ψυχῇ ὡς περ ἀγκύριον ἐν τῇ σώματι καταλέλοιπας.

psychologues que des ethnologistes, et maintes fois déjà les philologues ont montré quelle place importante il occupait dans les « mystères antiques » (2).

Voici comment il est décrit dans un ouvrage récent par M. Macchioro (3), qui l'a étudié tout spécialement, après s'être entouré d'une documentation aussi abondante que variée. Bien qu'on ait émis des réserves à ce sujet, « il n'y a aucune raison scientifique de douter de la réalité de cette « palingénésie », parce qu'elle consiste en dernière analyse en une désintégration de la personnalité, phénomène psychologique ou psychopathique bien connu. Au cours de ce phénomène, qui se produit habituellement à la suite de secousses physiques ou psychiques et de commotions profondes de l'être, les fonctions cérébrales supérieures sont désintégrées et la personnalité du sujet se trouve ainsi limitée. Une désintégration de cette nature, si elle était totale, porterait à l'imbécillité, mais, dans la plupart des cas, elle ne se manifeste que partiellement, suspendant l'action des facultés mentales supérieures et complexes, mais laissant subsister les fonctions inférieures et simples, plus proches de la personnalité de l'enfant.... Et la palingénésie est, véritablement et à proprement parler, une réalité. »

Le péripatéticien Cléarque, semble-t-il, en savait long à ce sujet (4) et la séance d'hypnotisme dont Proclus nous a transmis la description (5) n'avait peut-être pas d'autre but que d'établir par une expérience probante la vérité des théories psychiques déjà élaborées au temps d'Aristote au sujet de la désintégration de la personnalité. La curiosité des savants de cette époque avait sans doute été attirée par les phénomènes d'hypnoses et de visions extatiques, sur lesquels reposait la confiance des fidèles en certains cultes mystiques et en certaines manifestations du « surnaturel ». L'autre de Trophonios et ses révélations mystérieuses paraît avoir spécialement retenu l'attention. (6)

Les peuples sauvages, encore de nos jours, croient à la palingé-

(2) Voyez de nombreux textes dans A. VAN GENNEP, *Les rites de passage* (Paris, Nourry, 1909), et dans MACCHIORO, *Zagreus* (Bari, Laterza, 1920), pp. 152 sq. et 257 sq.

(3) V. MACCHIORO, *Zagreus*, 160, et *Erachto* (même éditeur, 1922), p. 16.

(4) Il avait écrit un traité *περί ύπνου*, dont parle Proclus. Voy. plus haut.

(5) Voy. ARM. DELATTE, *loc. cit.*

(6) Cf. G. DOSSIN, *loc. cit.*

nésie réelle : elle est le point culminant, le but suprême des rites d'initiation qu'ils pratiquent dans leurs « mystères »⁽¹⁾.

Au cours de ces cérémonies ils éprouvent, eux aussi, une extase, qui a pour résultat de transformer complètement leur personnalité. Au Congo, il existe une secte religieuse appelée *Ndembo* à laquelle on est initié de la façon suivante. Le novice, sur un signe donné par le *Ganga* (mystagogue), se place dans l'état de mort : pour cela, il se précipite de haut en bas sur une place quelconque, d'une manière tout à fait inattendue. On fait le simulacre de ses funérailles et on le promène dans le village comme un cadavre. On dit de lui qu'il est mort, *Ndembo*. Un certain nombre d'autres aspirants à l'initiation se livrent à des actes de ce genre et il en résulte souvent une sorte d'hystérie collective. Après être restés ainsi quelques jours dans l'état de mort, les *Ndembo* ressuscitent. Ils reviennent chez eux au milieu de la joie et de l'allégresse de tous, revêtus de leurs habits de fête. Ils agissent tout comme s'ils revenaient d'un autre monde : ils ne reconnaissent plus leurs parents, ni aucun des objets qui leur étaient naguère familiers⁽²⁾.

Cet exemple nous a paru digne d'être mentionné en raison des analogies qu'il présente avec l'histoire de Thespésios, analogies dont il ne faut du reste pas s'exagérer l'étendue ni la portée.

Chez d'autres peuplades africaines, on trouve encore, s'il faut en croire les récits des voyageurs et des ethnographes, le même rituel dans les cérémonies d'initiation, et nous voyons que les actes étranges auxquels se livrent les novices entraînent pour ceux-ci une amnésie totale et parfois durable : ils ont tout oublié de leur existence antérieure, on doit leur enseigner à nouveau la marche, le langage, tout comme à des enfants ; on les nourrit, pour commencer, avec du lait et du miel⁽³⁾.

M. Foucart se refuse à croire à la sincérité de ces initiés africains : leur amnésie, dit-il, peut très bien n'être que simulée ; s'ils présentent toutes les apparences extérieures de gens qui auraient oublié leur ancienne personnalité, leur nom et leur langue, « ne serait-ce pas tout simplement une manière d'exprimer ce fait

(1) Cf. S. FRAZER, *The golden bough*, VII, 2, pp. 225-272 ; GOBLET D'ALVIELLA, dans la *Rev. de l'Hist. des relig.*, 1902, pp. 340 sq.

(2) Extrait de DE JONG, *Das antike Mysterienwesen* (Leyde, 1909), p. 126.

(3) Cf. MACCHIORO, *Zagreus*, p. 159 ; DE JONG, *op. cit.*, pp. 215 sq ; DIETRICH, *Eine Mithrasliturgie* (Leipzig, 1903), p. 158.

qu'ils sont morts en tant qu'enfants et qu'ils renaissent comme hommes et membres de la communauté »⁽¹⁾ ?

A cette explication, M. Macchioro oppose quelques questions auxquelles il serait difficile de répondre : pourquoi les féticheurs-mystagogues s'entoureraient-ils de précautions minutieuses pour amener, chez les novices un état qui ne serait que conventionnel ? Est-il vraisemblable, d'autre part, que le caractère fictif de l'oubli éprouvé par tous les jeunes gens d'une tribu ne se soit jamais révélé à aucune des initiations ? Toutefois, on pourrait admettre, à la rigueur, que cette vraie comédie jouée par les néophytes africains serait faite elle-même d'une série d'actes rituels. Les objections opposées par M. Macchioro à l'hypothèse de M. Foucart ne sont donc pas décisives. Mais il nous semble, quant à nous, que si les novices des religions barbares prétendaient indiquer par leurs sinagrées qu'ils sont « morts en tant qu'enfants et qu'ils renaissent comme hommes », ils affecteraient une démarche virile, un caractère aguerri, au lieu de s'abandonner aux infirmités et aux faiblesses humiliantes de la première enfance.

D'ailleurs, on l'a vu, cette amnésie éprouvée par les sauvages lors de leur initiation s'explique aisément par les théories de la psychologie contemporaine, tout aussi bien du reste, que les « absences » extatiques dans les religions de l'Antiquité.

Aussi bien n'est-il pas nécessaire d'admettre que la désintégration de la personnalité s'obtient automatiquement et à coup sûr au moyen de la secousse physique que comportait le rituel de l'initiation. Il suffit d'avoir établi que telle était, au moins, la croyance des initiés dans les cultes antiques, comme c'est encore de nos jours, un dogme pour les tribus sauvages du continent africain.

(1) P. FOUCAULT, *Les mystères d'Eleusis* (Paris, 1914), p. 119.

V. Le sens mystique du grand bas-relief

Tous ces rapprochements et toutes ces interprétations nous amènent à proposer une hypothèse que nous croyons neuve au sujet du mystère de Leucade. Cette hypothèse, il est vrai, peut sembler assez fragile, étant donné qu'elle repose sur des textes hétéroclites, et dont certains, peut-être, ne laissent pas d'être suspects ; toutefois, on ne lui contestera peut-être pas le mérite d'apporter une réponse satisfaisante à la question souvent posée en vain : comment a pu se greffer, sur le *rite* du plongeon, l'épilogue du roman de Sappho ?

S'il s'agissait, comme le pensait Strabon, d'un rite apotropaïque, on ne voit pas comment il aurait pu donner naissance à cet épisode sensationnel ; mais, s'il est vrai que le plongeon, *rite d'initiation*, avait pour effet de provoquer dans l'esprit du myste un oubli complet de toute la partie de son existence qui avait précédé la cérémonie, on conçoit sans peine que, dès une époque assez ancienne, cette donnée primitive ait fourni à des imaginations ingénieuses la matière de récits, tantôt édifiants, tantôt romanesques.

Pour les moralistes et pour les poètes, il y avait deux catégories de personnages pour lesquelles « le plongeon qui donne l'oubli » devait présenter un intérêt tout spécial : d'abord les « pécheurs », désireux d'en finir avec une existence dégradante et souhaitant n'en point garder souvenance après leur conversion ; ensuite, les amants malheureux avides d'oublier leurs peines dans ce Léthé accessible dès ici-bas.

Les auteurs de contes moraux, comme il était naturel, n'eurent garde de perdre de vue la notion primitive du rite, et c'est pourquoi l'aventure d'Aridaios-Thespésios, telle que la rapporte Plutarque, est, au fond, moins compliquée qu'elle ne paraît à première vue. Comme Apulée dans son *Ane d'Or*, Plutarque a soin de choisir, pour en faire le héros de son histoire, un homme ayant vécu dans le vice et le déshonneur : après sa « métamorphose », le pécheur devient, chez l'un et l'autre moraliste, un modèle accompli de toutes les vertus.

Il n'en va pas de même pour les poètes ou les conteurs érotiques qui brodèrent sur le thème du « saut qui met fin aux amours ». Dans les poèmes et dans les romans, il y a, en effet, trois dénouements possibles à une intrigue échauffée sur une passion non payée de retour : ou bien l'amoureux parvient à chasser de son cœur, par une opération magique, le souvenir de l'être aimé ; ou bien il trouve dans la mort l'oubli désiré ; ou, enfin, il finit par vaincre l'indifférence de celui ou de celle dont il est épris.

On conçoit qu'à la première de ces trois finales, on ait maintes fois préféré la seconde, plus romantique, ou encore la troisième, moins pessimiste. Et c'est ce qui explique les incertitudes, les obscurités, les contradictions qui apparaissent, à un moment donné, dans le roman de Sappho.

Comme personnage significatif, Sappho était tout indiquée : à la fois grande amoureuse et grande pécheresse, elle était naturellement appelée à devenir une « célébrité », parmi ceux qui avaient eu recours au plongeon bienfaisant.

Elle est allée à Leucade pour y oublier Phaon par l'effet miraculeux du « saut » et par la faveur d'Apollon, rapporte Ovide ; elle y est allée, elle a accompli le rite traditionnel, après quoi Phaon l'a aimée, avait imaginé Sabinus (et ceci est un épilogue de roman dans le goût alexandrin) ; elle s'est précipitée du haut du rocher de Leucade pour chercher dans la mort l'oubli de ses souffrances, raconte... Grillparzer au XIX^e siècle.

Car voilà bien le fait le plus surprenant : dans la tradition relative à la biographie de la grande Lesbienne, aucun témoignage antique ne la fait mourir à Leucade (1).

Suidas, il est vrai, ne dit pas qu'elle ait survécu au « saut », mais il ne dit pas non plus qu'elle en soit morte. Bien avant lui, Antipater (2) avait composé une épitaphe fictive de la poétesse, sans y faire mention le moins du monde de son suicide et en destinant son poème, non pas à un cénotaphe, mais à une tombe où reposerait en réalité le corps de Sappho. Il ne croyait donc pas qu'elle eût été engloutie par la mer. Et dans les vers d'Ansoie où intervient la *mascula Sappho*, le poète latin se fait l'écho d'une légende singu-

(1) WELCKER, *Kl. Schriften*, II, p. 125.

(2) ANTIPATER, *Anth. palat.*, VII, 14 (STADTMÜLLER). D'après cette épitaphe, Sappho aurait été enterrée en Eolie : Σαπφώ τῶν ἀεθλοῦς ἡρώς Αἰολί... vraisemblablement à Lesbos même. *Cfr. Anth. Pal.*, VII, 17.

lière d'après laquelle Sappho aurait péri « sous les flèches des Lesbiens » : *lesbiacis Sappho peritura sagittis* ⁽¹⁾. L'iconographie, elle non plus, ne nous fournit aucune indication au sujet du « suicide » de la grandeoureuse. Il y a bien, à Rome, une « Sappho » en bronze, expirante, échevelée, rejetée par la mer sur un récif, mais c'est au *Musée d'Art Moderne* ⁽²⁾.

En fait, l'épisode du saut de Leucade fut admis par tous les anciens, au moins depuis Ménandre, mais chacun le traita selon sa fantaisie : les comiques y trouvèrent le sujet de scènes amusantes, les élégiaques y voyaient un thème romantique, les lyriques, un motif sentimental.

Demandons-nous maintenant ce que sa représentation pouvait évoquer dans l'âme des adeptes de la secte qui avait pour local la basilique récemment découverte. C'est, on s'en souvient, la question que se posent tous les visiteurs : pour quelle raison les fidèles qui se réunissaient dans ce sanctuaire avaient-ils réservé la place d'honneur de leur temple à un bas-relief figurant Sappho à Leucade ?

Fornari, le distingué archéologue italien, qui avait découvert les stucs et qui, malheureusement, mourut avant d'en avoir achevé la publication, avait déjà pensé à l'explication que devait proposer M. Densmore Curtis. Mais il abandonna tout de suite cette interprétation et n'en fit même pas mention dans les *Notizie degli Scavi*, « ne voyant pas, écrit M. Cumont, comment l'histoire peu édifiante de Sappho aurait pu être offerte à la contemplation des fidèles d'un culte mystique » ⁽³⁾.

Évidemment, on n'admet pas sans répugnance qu'une scène de suicide ait décoré l'abside d'un temple où se réunissaient les adeptes d'une secte religieuse tout animée d'espoir dans la vie future.

Reste cependant l'interprétation allégorique ou symbolique du « suicide de Sappho », à laquelle semble penser déjà M. Curtis, en admettant que la scène représentée « pouvait avoir une signification spéciale pour les fidèles ».

M. Cumont, qui continue à voir dans notre bas-relief le local d'une

⁽¹⁾ AUSONE, *Id.*, VI, v. 26.

⁽²⁾ Les représentations antiques de Sappho, sur les monnaies par exemple, nous montrent la poétesse comme une *psaltria*. Cf. WELCKER, *Kl. Schriften*, II, p. 126.

⁽³⁾ F. CUMONT, *La Basilica sotterranea*, dans la *RASSEGNA D'ARTE* (1921), p. 42.

secte néo-pythagoricienne, propose, de l'énigme soulevée par le grand bas-relief, une solution assez semblable à celle qu'il avait développée tout d'abord dans la *Revue archéologique*. On sait, dit l'éminent historien, quelle valeur les Pythagoriciens attribuaient aux textes homériques. Or, deux vers célèbres de l'*Odyssée* ⁽¹⁾, parlant des âmes des prétendants, les dépeignent ainsi : « Elles s'en allèrent en suivant le cours de l'Océan, et, parties de la roche Leucade, elles s'éloignèrent à travers les portes du Soleil et le peuple des Songes; enfin elles entrèrent dans la prairie d'asphodèle qu'habitent les âmes, images des hommes qui ne sont plus ». Comme il fallait s'y attendre, les commentateurs ⁽²⁾ ne tardèrent pas à identifier la *Λευκὰς πέτρα*, d'Homère, qui n'était peut-être qu'une simple « roche blanche », avec le célèbre rocher de Leucade. Donc, pour les Pythagoriciens, « ceux qui, pour mettre fin à leurs jours s'étaient, selon la légende, précipités du haut du promontoire dans la mer, s'en étaient allés vers les portes du Soleil : le texte homérique en faisait foi. On voit, conclut M. Cumont, quelle signification l'exégèse pythagoricienne pouvait attribuer au suicide de Sappho : la poétesse, la plus célèbre parmi les victimes » (d'Eros) qui avaient voulu mourir dans ce lieu, avait été conduite « par son grand amour, au-delà de l'Océan, vers les Iles des Bien-heureux, c'est-à-dire, le Soleil et la Lune » ⁽³⁾.

Cette exégèse ingénieuse et savante eût été proposée sans doute par les adhérents d'une secte pythagoricienne, si vraiment la scène décorant l'abside de leur local avait représenté le suicide de Sappho. Il leur eût fallu, toutefois, vaincre quelques scrupules d'ordre dogmatique et moral avant de l'admettre sans restriction, car les théories pythagoriciennes proscrivaient le suicide ⁽⁴⁾.

Au surplus, on l'a vu plus haut, notre bas-relief ne représente

⁽¹⁾ XXIV, 11-12.

⁽²⁾ EUSTATHE, *Comm. Od.*

⁽³⁾ F. CUMONT, dans la *Rassegna d'Arte* (1921), p. 44. Une hypothèse analogue avait déjà été proposée par USENER (*Kleine Schriften*, IV, 314), qui citait un texte (obscur) de PLINIE (*N. h.*, 4, 89).

⁽⁴⁾ « L'influence du stoïcisme, qui autorisait et même recommandait le suicide, a pu le faire tenir pour légitime aux yeux de certains néo-pythagoriciens » dit M. CUMONT, au sujet du proconsul Statilius Taurus (*Rev. Archéol.*, p. 63, en note); mais il ne s'agirait alors que d'un cas particulier. On ne peut guère admettre que la morale pythagoricienne ait jamais prôné le suicide d'une manière ouverte et officielle. Cf. ZELLER, *Geschichte der Philosophie*, I^{er}, p. 419, 426.

pas un suicide ; il ne mettait pas sous les yeux des mystes un épisode scandaleux ; bien loin de là, il apparaissait aux fidèles qui le contemplaient comme un spectacle hautement réconfortant, suscitant dans leurs âmes les plus émouvantes espérances et leur inspirant le désir d'être bientôt régénérés, à leur tour, par le rite bienfaisant, comme l'avait été, à Leucade, la grande initiée Sappho.

Tel était, pensons-nous, le sens ésotérique et profond du grand bas-relief. Les dévôts qui le contemplaient avaient conservé l'interprétation secrète de l'énigme de Leucade : ceux qui se jetaient dans la mer du haut du promontoire célèbre trouvaient par là l'oubli de leurs fautes et de leurs souffrances, non pas dans la mort réelle, mais dans une mort mystique et extra-naturelle, suivie de la renaissance à une nouvelle vie, de la réincarnation dans une nouvelle personnalité.

VI. Le myste

Nous ne nous sommes encore occupés, jusqu'ici, que de la moitié droite de la grande scène de l'abside : il nous reste à expliquer ce que représente, dans notre hypothèse, le jeune homme assis sur un rocher, à la gauche du spectateur (fig. 3 et 4). M. Curtis n'a pas hésité à y reconnaître Phaon, qui, accoudé sur la pierre et la tête appuyée sur la main, s'abandonne à une sombre mélancolie. Pourquoi le bel indifférent éprouve-t-il, en cette Sicile réduite que constitue le petit récif où il se trouve, un accès soudain de mélancolie ou de regret ? Pourquoi, surtout, a-t-il revêtu un costume aussi primitif⁽¹⁾ ? M. Curtis ne l'explique pas.

Il est clair que, dans notre interprétation, le personnage de gauche ne peut pas être le jeune homme aimé de Sappho. L'évoquer dans cette scène toute religieuse et mystique, aurait été aussi mal-séant qu'inopportun.

En fait, quelle que soit l'explication qu'on propose de l'ensemble, ce personnage prêterait toujours à des contestations, et la raison en est que, malheureusement, il est mal conservé : il ne reste rien de la tête, si ce n'est le contour. Ainsi, nous n'avons aucune indication sur l'expression que pouvait avoir son visage et cet élément est, en l'occurrence, le seul qui pourrait nous fournir un indice décisif.

L'attitude du corps indique bien, en effet, le recueillement, la méditation. Mais de quelle nature est le sentiment auquel se livre le personnage ? Est-ce le remords, comme l'avait pensé M. Cumont ? Est-ce une mélancolie vague, ainsi que le suggère M. Curtis ? Il n'est pas possible de le savoir, si l'on s'en tient à l'examen du seul personnage assis.

(1) Le stuc est malheureusement fort dégradé. Le jeune homme n'est pas entièrement nu : il porte sur les épaules un manteau court, mais il ne reste plus de ce vêtement que quelques amorces. Le personnage qui grimpe le long du rocher dans la fresque étrusque de la *Tomba della caccia e pesca* porte un mantelet semblable. M. Wilamowitz assure que des manteaux de ce genre sont encore en usage chez les baigneurs aujourd'hui...

Mais en comparant la pose de cet inconnu avec celle du personnage féminin qui fait partie de la curieuse scène d'initiation (fig. 5), on trouvera, entre ces deux attitudes, une analogie indéniable.



Fig. 5. — Scène d'initiation.

Cette scène est un des bas-reliefs les plus importants, un des plus remarquablement conservés aussi, parmi tous ceux qui décorent la nef centrale de notre basilique : l'interprétation définitive en sera vraisemblablement difficile, mais très profitable sans doute pour la

connaissance des mystères antiques⁽¹⁾. Quoi qu'il en soit, tous les savants la considèrent comme une scène d'initiation. Or, on observera que le maintien du personnage de droite est en parfaite symétrie avec celui du prétendu Phaon de l'abside. Ce maintien n'indique ni le remords, ni la mélancolie, mais bien un recueillement intense et profond, une tension mentale ayant but de concentrer toute la pensée sur un point important.

C'est pourquoi nous proposons de considérer l'énigmatique jeune homme assis, de la grande scène de l'abside, comme le myste se préparant à accomplir le rite de l'initiation. Il est prêt à plonger dans l'onde régénératrice, il va mourir à la vie présente, voir les dieux face à face et s'unir à la divinité, puis, renaître, bientôt après, à une existence nouvelle. Et dans une suprême méditation, pleine de confiance et d'optimisme, — car c'est un myste modèle, et qui doit servir d'exemple aux mystes en chair et en os, il évoque le souvenir de la Grande Initiée qui fut jadis régénérée et délivrée de ses peines par le dieu, auquel elle s'était unie par le même rite salutaire.

Nous l'avons déjà fait observer, le plongeon effectué par Sappho est idéalisé par le modelleur : l'artiste a tout mis en œuvre pour indiquer que ce rite assez bizarre n'a rien de dangereux ni même de désagréable pour celui qui l'accomplit : la plongée est ralentie, le choc est amorti et la divinité est là, sans voile, tendant une main bienveillante à l'être qui va s'unir à elle : telle est la scène qu'évoque le myste.

Celui-ci pouvait-il croire que Sappho va s'unir à Apollon ? Oui, s'il avait, au sujet des effets merveilleux du plongeon de Leucade, la même conception qu'Ovide prête à son héroïne. Lorsque le poète fait dire par Sappho à Phaon :

Tu mihi Leucadia potes esse salubrior unda :
Et forma et meritis tu mihi Phoebus eris,

il n'est pas nécessaire de presser outre mesure le sens de ce distique pour y retrouver, sous une couche de maniérisme alexandrin, l'idée

⁽¹⁾ M. LÉOPOLD, *De onderaardsche « basilica » te Rome*, dans les *MEDDEELINGEN VAN HET NEDERLANDSCH INSTITUUT TE ROME*, 1921, p. 92, décrit ce bas-relief et signale très à propos l'importance des *πλῆθοι* dont le rôle a été étudié, pour ce qui concerne les mystères orphiques, par M. MACCHIORO (*Zagreus*, pp. 28-42).

suivante: Si tu m'aimais, ce serait toi, Phaon, qui par ta beauté et ta grâce, serais pour moi Phébus. — Et si, au contraire, tu ne m'aimes pas, il faudra que Phébus me tienne lieu de Phaon et me sauve.

Du reste, l'initié devait avoir appris, par des révélations progressives, le destin qui l'attendait pendant son extase: dans les religions à mystères qui commençaient à se répandre à Rome, au début de l'Empire, lorsque l'initiation à une secte comportait, pour le myste, la palingénésie, celle-ci équivalait à une participation non pas seulement symbolique, mais réelle de la personne du néophyte à l'existence et à la nature même du dieu. Dans les sectes où l'on adorait Isis « par l'initiation, le myste renaissait à une vie surhumaine et devenait l'égal des immortels. Dans son extase, il croyait franchir le seuil de la mort et contempler face à face les dieux de l'enfer et ceux du ciel » (1). Cette participation réelle à l'essence divine était une « immortalisation » (*ἀπαθανάτισμός*), qui devait assurer la survie de l'initié dans le royaume souterrain d'Isis et de Sérapis (2).

Dans le rituel du culte de la *Magna Mater*, il y avait « une veillée mystérieuse où le myste était censé, semble-t-il, s'unir, nouvel Attis, à la grande déesse » (3). C'était, à n'en pas douter, un mystère de cette sorte qui s'accomplissait dans notre basilique.

Et si nos conclusions antérieures sont fondées, il faut admettre aussi que l'extase, la divinisation, la palingénésie étaient obtenues au moyen du très ancien rite — consacré par quelle mystérieuse tradition? — du plongeon initiatore.

Où donc avait lieu cette étrange cérémonie? Nous pensons qu'elle se déroulait dans l'abside même de la basilique, précisément au-dessous de la scène représentant Sappho à Leucade: ainsi s'expliquerait le fossé large et profond, creusé dans le tuf à l'endroit où l'on s'attendrait à trouver une statue de divinité, ou, tout au moins, de traces d'un socle ou d'une base.

(1) F. CUMONT, *Relig. orient.*, p. 122.

(2) F. CUMONT, *op. cit.*, pp. 278-279, et l'article de REIZENSTEIN (auquel renvoie l'auteur), dans *ARCHIV FÜR RELIGIONSWISS.*, III, p. 406.

(3) F. CUMONT, *Relig. orient.*, p. 70, et les renvois de la note 16, p. 265, auxquels il faut ajouter: H. GRAILLLOT, *Le Culte de Cybèle, mère des dieux, à Rome et dans l'Empire Romain*, 1912. (BIBLIOTH. DES ÉCOLES FRANÇ. D'ATHÈNES ET DE ROME, 107, p. 180).

De fait, à un mètre environ du fossé, ont été découvertes les traces d'un siège où prenait place, d'après M. Lanciani, « le vénérable de la Loge » (1), et, d'après M. Léopold, le *βουκόλος* qui présidait aux cérémonies orphiques (2). Mais ces conjectures ne fournissent pas le pourquoi du fossé, qui occupait, en définitive, la place la plus importante dans l'édifice souterrain.

Selon tout apparence, ce fossé devait avoir en lui-même sa raison d'être. On ne s'expliquerait guère qu'une statue, un autel, ou toute autre construction, si considérable qu'on la suppose, eût nécessité, dans le tuf, des fondations aussi profondes, ni surtout aussi étendues. Tel qu'il est, le trou creusé dans l'abside affecte une forme irrégulière et laisse voir à nu la paroi du tuf. C'est qu'à une époque impossible à déterminer, on a enlevé ce qui en constituait la garniture, comme on a fait pour les différents carrés noirs qui apparaissent dans les murs de l'édifice et qui, primitivement, doivent avoir contenu soit de précieuses mosaïques, soit des bas-reliefs en marbre. Il n'est donc pas absurde de supposer que ce qui manque actuellement au fossé, c'est uniquement son revêtement de marbre, aisément détachable et qui fut enlevé, probablement à cause de sa valeur, avec les mosaïques, les lampes et les autres objets transportables et utilisables, soit au moment où la basilique fut désaffectée, soit lorsqu'elle fut mise au pillage.

Quand on se trouve dans l'abside, devant l'excavation dont nous venons de parler, et qu'on lève les yeux vers la conque où se déroule la scène mystérieuse du plongeon de Sappho, il est difficile de résister à la tentation que l'on éprouve d'établir une relation entre les flots, où s'apprête à choir la poétesse, et le fossé qui, creusé à pic dans le tuf, semble destiné à être rempli d'eau (3).

Il va de soi que le « plongeon » effectué par l'initié dans un bassin de dimensions forcément restreintes, ne pouvait être un bond, un saut dans l'espace, se terminant par une lourde chute la tête la

(1) LANCIANI, dans le *Bullettino della Commissione arch.*, 1918, p. 71.

(2) LÉOPOLD, *op. laud.*, p. 72.

(3) Dans certaines cryptes consacrées au culte de Mithra, il y avait, soit une source, soit un bassin, où l'eau était amenée artificiellement. Cf. F. CUMONT, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra* (Bruxelles, 1899), T. I, p. 55. Dans un Météon de Cyzique, un groupe de femmes, appelées les Maritimes avait pour fonction d'accomplir certains rites avec de l'eau de mer apportée à l'intérieur du sanctuaire (Bain de Cybèle). GRAILLLOT, *op. cit.*, p. 393.

première. Il suffisait que le myste se laissât choir tout d'une pièce dans l'eau, d'une faible hauteur, tout comme le fait Sappho dans le bas-relief. Encore avait-on soin d'amortir sa chute par divers moyens, de façon à éviter d'éventuelles fractures du crâne, qui, évidemment, n'étaient nullement requises, ni même souhaitables.

Maintenant, dans quelle mesure cette secousse physique était-elle susceptible d'amener, chez le sujet, l'état d'hypnose véritable, au cours duquel se produisait l'extase, c'est ce qu'il ne nous appartient pas de déterminer. Peut-être, au moment où il allait accomplir le rite, l'initié devait-il avoir été dès longtemps amené à un état de tension nerveuse voisine de l'hystérie, et la préparation, tant physique que morale, de sa métamorphose, devait avoir provoqué chez lui un « monodéisme » très favorable à l'apparition de troubles nerveux ⁽¹⁾. Ainsi les *Galles* de Cybèle provoquaient chez eux-mêmes et chez leurs initiés une frénésie anesthésiante au moyen de cris déchirants, renforcés par le vacarme assourdissant des flûtes et des tambourins ⁽²⁾. Après une précaution de ce genre, il n'était pas malaisé de provoquer chez le sujet une syncope ou une « absence », soit en lui faisant perdre brusquement l'équilibre, soit en l'amenant à faire un « plat-ventre » dans l'eau froide. Tous les nageurs savent que cette façon d'entrer dans l'eau a pour résultat un état de dyspnée, qui amène souvent un évanouissement dont l'effet peut être fatal chez un débutant.

⁽¹⁾ Sur le monodéisme dans les mystères anciens, voyez V. MACCHIORO, *Zagreus*, p. 147.

⁽²⁾ F. CUMONT, *Relig. orient.*, pp. 61, 67, 70; H. GRAILLOT, *Le Culte de Cybèle*, pp. 302 sq.

VII. Le culte de Cotyto à Rome

M. R. Lanciani ⁽¹⁾ rappelle fort à propos qu'il a dû exister à Rome un nombre assez considérable de ces petits sanctuaires hypogées, qui servaient sans doute aux réunions de diverses sectes religieuses.

Il compare la basilique récemment découverte avec plusieurs petits temples souterrains retrouvés jadis, à des époques moins curieuses que la nôtre d'archéologie, et qui n'ont pas été conservés. Certains de ces édifices, d'après les souvenirs qui nous en sont parvenus, devaient avoir été construits sur un plan très semblable à celui du temple qui vient d'être retrouvé.

Ainsi la *Basílica creperaria*, trouvée en 1613 près de la *Porta Maggiore* et qui servait à la célébration des rites des Lupercales, était également construite sous terre et avait, elle aussi, trois nefs voûtées. L'érudit archéologue italien conclut que le nombre de « basiliques » ou de sanctuaires plus ou moins secrets, construits à Rome par des *fanatici*, était plus élevé qu'on ne l'avait pensé tout d'abord.

C'est que les textes littéraires ne fournissent que de très rares indications au sujet de ces petites sectes, où le secret devait être bien gardé et pour lesquelles souvent les textes épigraphiques font défaut.

Il ne faut donc pas s'attendre à trouver de nombreux documents qui nous permettraient d'établir de façon certaine et précise à quelle secte religieuse était réservée la basilique récemment retrouvée.

Néanmoins, en raison des conclusions auxquelles nous ont amenés nos précédentes recherches, nous croyons pouvoir présenter à ce sujet une hypothèse, qui résoudrait en partie les énigmes nombreuses que soulève la nouvelle découverte : c'est que le petit temple souterrain était consacré à la déesse thrace Cotyto et servait de local de réunion aux *Baplae* de Rome.

⁽¹⁾ R. LANCIANI, *Il santuario, sotterraneo*, etc. BULLETTINO DELLA COMMISSIONE ARCH. COM. DI ROMA, 1918, p. 73.

Trois poèmes latins attestent l'existence à Rome du culte orgiastique de Cotytia, dont les cérémonies s'appelaient *Cotytia*.

Malheureusement, ces trois témoignages sont à la fois obscurs et suspects : ce sont trois passages de satires, dans lesquels perce avant tout la violente antipathie qu'éprouvaient les Romains à l'égard des adeptes de cette secte si fort décriée.

Horace avait, dans une de ses satires ⁽¹⁾, pris violemment à partie la célèbre Canidie. Un Priape (*olim truncus erum ficulnus*) raconte une scène de magie nocturne, dont il a été le témoin involontaire sur l'Esquilin. Les détails qu'il décrit n'ont rien que de tout à fait banal et la documentation du morceau semble bien être purement livresque ⁽²⁾.

Néanmoins, dans l'épode XVII, v. 56 sq., nous voyons Canidie reprocher sévèrement au poète d'avoir fait de graves révélations dont elle doit tirer vengeance :

Inultus ut tu riseris Cotytia
Vulgata, sacrum liberi Cupidinis,
Et Esquilini pontifex venefici
Impune ut urbem nomine impleris meo ?

L'expression employée par Horace est obscure. Cette épode est évidemment la palinodie de la satire contre la magicienne ⁽³⁾. Or, dans ce dernier poème, Horace n'avait fait mention ni de Cotytia ni de débauches d'aucune espèce. D'autre part, l'expression *Esquilini pontifex venefici* est d'une ambiguïté voulue. Canidie, semble-t-il, reproche au poète d'avoir usurpé, en surveillant les sortilèges de l'Esquilin, les fonctions du *pontifex (maximus)* ⁽⁴⁾. La Basilique souterraine dont nous nous occupons se trouve dans l'ancien *campus Esquilinus*. Mais il n'y a là peut-être qu'une simple coïncidence.

Une pièce des *Catalectes* de Virgile, en étroite connexion de pensée et de style avec l'épode d'Horace ⁽⁵⁾, mentionne, elle aussi, les

⁽¹⁾ HORACE, *Sat.*, I, 8.

⁽²⁾ Voyez le commentaire de PALMER, *The Satires of Horace* (Londres, 1891), p. 213 sq.

⁽³⁾ Voyez spécialement les vers 47, 58, 77.

⁽⁴⁾ Tout ce qui concernait la religion relevait de la juridiction du *pontifex maximus*.

⁽⁵⁾ VIRG., *Epigr.*, XIII, v. 19 sqq. Texte et commentaire dans E. GALLETTIER, *P. Vergilii Maronis Epigrammata et Priapea* (Paris, Hachette, 1920), p. 94.

Cotytia, avec des détails plus nombreux, mais malheureusement tout aussi obscurs. S'adressant à un personnage inconnu qu'il appelle Lucius, l'auteur lui lance un flot d'injures grossières, puis s'écrie (v. 19) :

Non me vocabis pulera per Cotytia
Ad feriatos fascinos.
Nec deinde lumbos te movere in caltula
Prensis videbo altaribus
Flavumque propter Thybrim olentis nauticum
Vocare...

Les commentateurs ne savent trop comment il faut construire ces phrases d'un style embarrassé. Tout ce qu'elles nous apprennent, c'est que les *Cotytia* de Rome devaient comporter des rites phalliques et vraisemblablement aussi des danses rituelles au rythme violent. Or, plusieurs des bas-reliefs qui décorent les nefs latérales de l'hypogée représentent des scènes de danses. Un de ces bas-reliefs, d'une beauté remarquable, se signale par son caractère dionysiaque : on y voit une danse de bacchantes ou de ménades (fig. 6). D'autres compositions décorant les parois du temple doi-



Fig. 6. — Bacchantes.

vent, elles aussi, être rattachées au cycle bachique. Il n'est guère admissible cependant que l'hypogée ait servi de sanctuaire aux adeptes d'un culte orphique, ainsi que M. Léopold semble disposé à le croire ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ LÉOPOLD, *op. cit.*, pp. 89 sq. Une des Bacchantes porte la tête d'Orphée.

Mais nous savons par Strabon que, dans le culte thrace de Cotys ou de Cotyto, les initiés exécutaient des danses orgiastiques rythmées par des tympanes, exactement comme dans les cérémonies bachiques. Strabon cite même à ce sujet un passage des *Edonoï* d'Eschyle, où sont comparés les deux rituels (1).

Les vers suivants de l'épode pseudo-virgilienne font mention du Tibre, sans qu'il soit possible de comprendre à quoi se rapportent ces allusions. On hésite à s'aventurer dans un examen détaillé de certaines invectives par trop obscènes, auxquelles se livre l'auteur vers la fin du poème. Nous pensons avec M. Galletier, le dernier éditeur des *Epigrammata* (2), qu'il ne faut pas chercher dans toute cette truculente satire uniquement des allusions à des pratiques rituelles.

Enfin, les vers de Juvénal, que nous avons cités plus haut, avec les scholies qui s'y rapportent, confirment ce que nous apprend l'épode pseudo-virgilienne au sujet des danses rituelles des Baptes. Voici comment le mot *Baptae* est expliqué par le scholiaste : *Baptae titulus libri, quo impudici describuntur ab Eupolide, qui inducit viros ad imitationem feminarum saltantes. Baptae autem molles* (3). Cette description est évidemment à rapprocher de celle qu'esquisse, dans son poème satirique, l'ennemi du débauché (*movere ...lumbos in cultula*, v. 21), d'autant plus que, quelques vers plus haut, il appelle ironiquement son adversaire *femina*, au vers 17: *Quid palluisti, femina* ? Cette dernière injure, elle aussi, est en rapport étroit avec l'épithète *molles*, accolée par le scholiaste au mot *Baptae* (4).

Il s'agit, encore une fois, des accusations de débauche et de turpitudes, qui, de tout temps, furent adressées aux adorateurs de

(1) STRABON, p. 470, édit. MEINEKE, II, 661 : Τούτοις δ' ὅμοια καὶ τὰ πρὸς τοῖς Ὁραξί τὰ τε Κότυττα καὶ τὰ Βενδίδεια, παρ' οἷς καὶ τὰ Ὀρφικά τὴν καταρχὴν ἔσχε τῆς μὲν αὖν Κότους τῆς ἐν τοῖς Ἰδωνοῖς Αἰσχύλου μέμνηται καὶ τῶν περὶ αὐτὴν ὀργάνων. εἰπὼν γὰρ « σερμὰ Κότους » ἐν τοῖς Ἰδωνοῖς « ὄρεα δ' ὄργαν' ἔχοντες » τοὺς περὶ τὸν Διόνυσον εὐθὺς ἐπιφέρει « ὁ μὲν ἐν χερσὶν βόμβυκα ἔχων κ. τ. λ. »

Les textes relatifs à la déesse Cotytta ont été réunis par RAPP, dans ROSCHER *Lexicon Mythol.*, II, 1398, s. v. Kotys.

(2) E. GALLETIER, *op. cit.*, p. 216, en réponse aux hypothèses émises par BIRT.

(3) Édit. O. JAHN-LEO, p. 85.

(4) LOBECK, *Aglaoph.*, p. 1008, explique le terme *molles* par le grec μαλακοί, id est *cinaedi*. Cfr. VIRG., *Epigr.* XIII, v. 35 : *cinaede Lucci*.

Cotyto, à Athènes et à Corinthe par Eupolis, à Rome par les poètes satiriques.

Quant aux vers mêmes de Juvénal, ils figurent dans un passage où le poète ridiculise les prêtres de Cybèle. Ils attestent que le culte de Cotyto se fusionna, ainsi qu'on va le voir, avec le culte de la Grande Mère de l'Ida. Le fait qu'il parle au passé (*coluerunt*) de ces fêtes nocturnes paraît indiquer qu'il ne connaît plus la présence à Rome de sectateurs de Cotyto. Toutefois, l'existence d'un culte thrace à Rome au début de l'Empire est suffisamment attestée, comme on l'a vu, en particulier par l'épode pseudo-virgilienne (1).

Tout ce que nous savons de la déesse Cotyto et de ses rites étranges nous amène à supposer que les Cotytia de Rome avaient pour théâtre la Basilique souterraine découverte en 1917.

Un des caractères les plus remarquables de cet édifice, c'est que par sa forme et son aspect général il fait penser à une caverne.

Pour cette raison, M. Cumont considère l'hypogée comme le local d'une secte pythagoricienne, les néo-platoniciens et les néo-pythagoriciens ayant toujours attribué une très haute valeur à la fameuse allégorie de la caverne.

Il est certain que les constructeurs de la Basilique devaient avoir un motif pour la bâtir ainsi sous terre, et pour lui donner cet aspect caractéristique d'une grotte éclairée, par une seule baie, pratiquée au dessus de l'entrée.

Ainsi la *Basilica creperitaria* que signale M. Lanciani, était, elle aussi, en forme de caverne, parce qu'elle servait au culte des Luperques et devait rappeler l'autel sacré du Lupercal.

De même, la Basilique souterraine des Baptes devait évoquer, par sa ressemblance avec une grotte, les autels où étaient célébrés, originairement en Thrace, les mystères de Bendis et de Cotyto (2).

(1) « Birt ne veut trouver dans cette allusion aux Cotytia qu'une reminiscence littéraire et ne croit pas que ce culte ait jamais existé à Rome. Rien ne justifie ce scepticisme. Il est fort possible au contraire que ce culte se soit introduit à Rome, comme l'ont fait les religions orientales, par l'intermédiaire des commerçants et des marins. » E. GALLETIER, *op. cit.*, p. 215. — WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer*, p. 315, n. 7, et p. 376, n. 12, se borne aussi à affirmer que la mention des *spurca Cotytia* dans Horace, Virgile et Juvénal est purement littéraire et ne s'applique pas à Rome.

(2) Cf. H. GRAILLOT, *Cybèle*, p. 498 et p. 500, et, en général, au sujet de l'identification des diverses formes de la déesse thrace avec la Grande Mère, pp. 495 à 503.

Un autre fait surprend dès l'abord tous les visiteurs de l'édifice et M. Cumont en a souligné la grande importance : dans la décoration si abondante des murs et des voûtes, il n'y a, pour ainsi dire aucune trace d'influences orientales : les mythes évoqués par les bas-reliefs, les costumes des personnages, le style et l'exécution des ornements, tout est conçu et réalisé dans le goût hellénique.



Fig. 7. — La toison d'or, un des sujets mythologiques

Il ne pouvait en être autrement dans un sanctuaire consacré à une divinité thrace et construit à Rome au début de l'Empire. Avant de pénétrer dans la ville éternelle, qu'il y soit venu par la Grande Grèce, ou par la Sicile, le culte de Cotyto avait dû nécessairement subir l'influence des formes consacrées par l'art grec. La religion de Cybèle avait, elle aussi, emprunté la plus grande partie de son iconographie aux types helléniques.

Alors que leurs rites et leurs croyances avaient conservé jalousement leur caractère sauvage et primitif, ces religions, d'origine thrace ou phrygienne, se présentaient sous des dehors entièrement grécisés aux yeux des non-initiés. La corporation romaine des porteurs-d'arbres (*dendrophori*), à qui était confié le soin d'apporter au Palatin le pin sacré, symbole d'Attis, se conformait à un rituel

singulièrement archaïque, inspiré par une des formes les plus grossières de l'idolâtrie : le culte des arbres. Elle n'en avait pas moins adopté le nom de *dendrophori*, parce qu'elle s'était fondée, ainsi que l'observe M. Waltzing, au sein d'un culte « où tous les noms étaient grecs » ⁽¹⁾.

Aussi bien, s'il est vrai que, dans son ensemble, la décoration de l'hypogée est exclusivement grecque de facture et d'inspiration, il y figure cependant bon nombre de bas-reliefs où se manifeste l'influence indéniable d'un culte oriental, celui de Cybèle et d'Attis.

M. Cumont a signalé la présence, dans la voûte de la nef centrale de six petits Attis parfaitement reconnaissables ; ils portent le costume phrygien et sont coiffés du *pilum*. Ils tiennent un *pedum* en forme de *lituus*. Ce sont, dit M. Cumont, des « Attis funéraires », dont l'adoption très ancienne du culte de Cybèle à Rome suffirait à expliquer la présence ⁽²⁾ et « qui sont un emblème très usité d'immortalité » ⁽³⁾. Mais d'autres personnages encore, parmi ceux qui décorent les murs du temple, doivent être rattachés au cycle phrygien.

La scène reproduite par M. Cumont, dans la *Rassegna d'Arte* (p. 40), représente deux femmes accomplissant des actes rituels : l'une joue de la double flûte et l'autre dépose une guirlande de fleurs sur un autel. L'instrument que tient la *libicina* est, à n'en pas douter, une flûte phrygienne, comme le prouve le pavillon recourbé de la flûte supérieure (*cornu*) parfaitement conservé.

Ce personnage, en même temps qu'il joue de son instrument



Fig. 8. — Attis

⁽¹⁾ J. P. WALTZING, *Etude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains* (Louvain, 1895), I, p. 249.

⁽²⁾ F. CUMONT, *La Basilique souterraine*, etc. *REV. ARCH.*, p. 60.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 56. Cf. H. GRAILLLOT, *Culte de Cybèle*, p. 115.

semble exécuter une sorte de danse : sa jambe gauche légèrement relevée lui donne exactement l'attitude qu'a la *tympanistria* dans le bas-relief où figurent les trois ménades. Des rites analogues à ceux qu'évoquent ces représentations avaient lieu à la même époque à Rome, dans le culte de la *Magna Mater* ⁽¹⁾.

Cette communauté de rites correspondait depuis longtemps sans doute à une très grande analogie de croyances entre la religion thrace et la religion phrygienne. L'identification du Sabazios thrace, dieu de la végétation, avec l'Attis de l'Asie Mineure remontait à l'époque la plus reculée ⁽²⁾.

Ainsi que les dieux, les déesses avaient peu à peu confondu leurs attributions. Lorsqu'à l'époque impériale, le culte de la *Magna Mater*, officiellement protégée par les autorités romaines, se répandit en Thrace, Cotys ou Cotyto et la grande Bendis avaient été rapprochées de la Grande Mère et bientôt lui avaient été assimilées ⁽³⁾.

Les Phrygiens étaient originaires de la Thrace et le souvenir de leur patrie primitive semble avoir créé des liens durables entre eux et les Thraces, spécialement dans le domaine religieux.

De toute façon, un culte thrace établi à Rome vers la fin de la République ou au début de l'Empire, devait nécessairement avoir subi l'influence, alors prépondérante et bientôt toute-puissante, de la religion métroaque. Ainsi en avait-il été pour la secte de la Cappadocienne Mâ, qui, peu de temps après son introduction à Rome, avait vu sa déesse asiatique, Mâ-Bellone, devenir une sorte de suivante de la Grande Mère de l'Ida ⁽⁴⁾.

C'est vraisemblablement par ces multiples influences réciproques de la religion phrygienne sur la religion thrace qu'il faut

⁽¹⁾ Cf. H. GRAILLOT, *Culte de Cybèle*, pp. 255-260. Spécialement p. 256 : « Les mélodies phrygiennes... soutenues par le tintement sonore des cymbales et le tambourinement sourd des tympanons surexcitaient les sens et finissaient par provoquer l'extase chez les mystes ». M. GrailLOT ne mentionne pas de femme joueuse de flûte dans le personnel des temples de Cybèle. Seule la fonction de joueuse de tambourin est réservée aux femmes (*tympanistriae*). JUVÉNAL mentionne la *libicina* précisément dans les vers où il parle des *Baptae* : *Solis ara deae maribus patet. « Ille, profanae » clamatur « nullo gemit hic libicina cornu »* (Sat., II, 88 sq.). Malheureusement, ces allusions sont obscures.

⁽²⁾ Cf. F. CUMONT, *Relig. Orient.*, p. 60, et H. GRAILLOT, *Culte de Cybèle*, pp. 14 sq. et 496.

⁽³⁾ Cf. RAPP, art. *Kotys* dans ROSCHER, et GRAILLOT, pp. 495-496.

⁽⁴⁾ F. CUMONT, *Relig. orient.*, pp. 66-68.

expliquer la présence, dans notre basilique, d'un bas-relief des plus curieux, d'une excellente facture hellénique, mais tout à fait phrygien d'inspiration. Il représente le supplice de Marsyas : l'infortuné joueur de flûte est lié à un arbre, tandis que son bourreau s'apprête à l'écorcher. Au centre de la composition un personnage agenouillé dans une attitude de supplication implore la grâce du satyre. De toute évidence, ce suppliant est un personnage féminin : il ne peut donc s'agir d'Olympos. Mais d'autres compositions plastiques nous font voir Cybèle dans ce rôle. « Le mythe du flûtiste Marsyas est en rapport étroit avec celui de la déesse, et dans la lutte musicale du satyre contre Apollon, Cybèle prend naturellement parti pour son malheureux compatriote », dit M. GrailLOT. Et en note : « Sur les reliefs où figure la lutte d'Apollon et de Marsyas, Cybèle est représentée à côté du Phrygien » ⁽¹⁾.

Il est donc bien probable que, dans le bas-relief de la basilique, le personnage féminin agenouillé n'est autre que Cybèle. A vrai dire, la déesse n'a pas ses attributs ordinaires : couronne tourelée, tympanon ou lionceau. Mais d'autres bas-reliefs, en particulier celui de l'autel capitolin, justement célèbre, nous montrent aussi la Grande Mère sans attributs ni couronne ⁽²⁾.

Ces remarques nous permettent de proposer une interprétation originale d'une autre scène qui figure dans l'hypogée, dans le voisinage immédiat de celle que nous venons de décrire.

Cette scène est reproduite dans la *Rassegna d'Arte*, p. 41 (cfr. fig. 9). Apollon est assis, le bras droit relevé et replié négligemment sur la tête. En face, un personnage féminin, appuyé sur une sorte de colonnette, tend vers lui la main droite, comme pour lui adresser une prière. L'attitude si remarquable d'Apollon est exactement celle que lui prête un bas-relief ornant un disque de marbre aujourd'hui au Musée de Dresde. Nous reproduisons (fig. 10) ce disque publié par M. Amelung, dans son *Führer durch die Antiken in Florenz* ⁽³⁾. Il est évident que l'Apollon du disque et celui de la Basilique sont deux copies d'un même original, qui peut-être faisait partie d'une vaste composition de l'école de Pergame, représentant le supplice de Marsyas ⁽⁴⁾. Dans ce cas, nous aurions de nouveau

⁽¹⁾ H. GRAILLOT, *Le culte de Cybèle*, p. 255. Cf. p. 388, note 3, et p. 523.

⁽²⁾ H. GRAILLOT, *Le culte de Cybèle*, p. 255. Cf. p. 66, abondantes références. La déesse est avec Claudia. « Rien ne distingue la déesse de la mortelle ».

⁽³⁾ N. AMELUNG, *Führer* (Munich, 1897), p. 64, fig. 16.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 63, et la bibliographie.

sous les yeux Apollon et Cybèle : le personnage féminin serait la déesse phrygienne, s'efforçant d'obtenir la grâce du joueur de flûte. Cette hypothèse est confirmée par le fait que la déesse s'appuie sur un pilier.



Fig. 9. Apollon

On connaît plusieurs monuments figurés où l'on voit la déesse s'appuyant sur un cippe ou un bétyle. Un des plus remarquables est celui que signale M. Graillet et qui précisément a été trouvé en Thrace : « Une plaquette de bronze, d'un type fort rare, et qui fut un ex-voto, témoigne de l'existence du culte à Thessalonique : dans un édifice d'ordre ionique à colonnes cannelées, Cybèle tient de la main gauche un long sceptre et appuie la main droite sur un pilier bétyle » (1).

Nous verrons que d'autres bas-reliefs de l'hypogée présentent, eux aussi, quelque analogie avec la plaquette décrite par M. Graillet. L'influence du culte phrygien, de ses mythes, de son symbolisme et de ses rites se manifeste, pour ainsi dire, sur chaque mur de la Basilique. Certains panneaux sont ornés de bas-reliefs représentant des *oscilla*. Ce sont des *pedums* et des *fistulae* évoquant le berger Attis (2), des vases, des cistes et des tambourins, instruments sacrés

(1) H. GRAILLOT, *Culte de Cybèle*, p. 502.

(2) Cf. HILFING, *Attis, seine Mythen u. sein Kult.* Giessen, 1903.

des fidèles de la Grande Mère : on voit aussi des pommes de pin, symbole d'Attis et gage de résurrection. (1) Mais, sur la paroi de la nef gauche, se trouvent disposés une série de bas-reliefs, auxquels il convient de consacrer une étude spéciale, en raison de leur importance et de leur étrangeté (2).

Chacun de ces bas-reliefs se trouve à 1 m. 50 du sol environ, au centre d'un panneau dont il constitue l'unique ornement. Encore qu'il y ait entre eux de notables différences, on éprouve cependant l'impression que les fidèles, qui en connaissaient la signification, devaient saisir sans aucune peine l'unité de toutes ces compositions symétriques et le lien qui les unissait.



Fig. 10. Apollon et Marsyas

Il est probable que ces scènes se rapportaient toutes à un même culte. Elles illustrent, pour le culte thrace de Cotyto, la relexion formulée par Dieterich au sujet de la religion phrygienne : « Lorsqu'on passe en revue les phases du développement du culte d'Attis, on peut le suivre depuis l'adoration des vieilles pierres-fétiches et le culte des arbres jusqu'à la croyance profonde en un dieu panthée et libérateur, en passant par toutes les étapes du développement qu'est susceptible de prendre un culte de ce genre » (3). Nous examinerons cinq de ces bas-reliefs, qui sont à la fois les mieux conservés et les plus remarquables.

1^o Dans le premier (fig. 11), au milieu d'une enceinte en forme de fer à cheval, on voit une sorte d'obélisque auquel s'appuie un arbre. La pierre est cassée aux trois quarts de sa hauteur : à en juger d'après les traces qui restent visibles dans le stuc, elle était terminée par un objet ovoïde, vraisemblablement une pomme de pin. Une bande d'étoffe, écharpe ou ceinture, est nouée au bétyle

(1) A. STRONG, *Apotheosis and Afterlife* (Londres, Constable, 1915), p. 195.

(2) La nef gauche est mieux conservée que la droite : les bas-reliefs correspondant, dans la nef droite, à ceux que nous allons examiner, ont presque entièrement disparu.

(3) A. DIETERICH, *Der Untergang der antiken Religionen. Kl. Schriften*, p. 498.

et peut-être, en même temps à la branche de l'arbre. Ce dernier, avec son feuillage à aiguilles parfaitement reconnaissable et son tronc tourmenté, est sans doute un pin maritime. L'arbre est traité



Fig. 11. — Bétyle et pin (n° 1)

avec beaucoup de réalisme : la rareté de son feuillage n'est pas due à une intention qu'aurait eue le modelleur de styliser le pin maritime : l'arbre, vraisemblablement, a été ébranché en partie. A droite,

en face de la partie ouverte de l'enclos, est déposé un *pedum* en manière d'offrande.

2° Les mêmes éléments se retrouvent dans un autre bas-relief

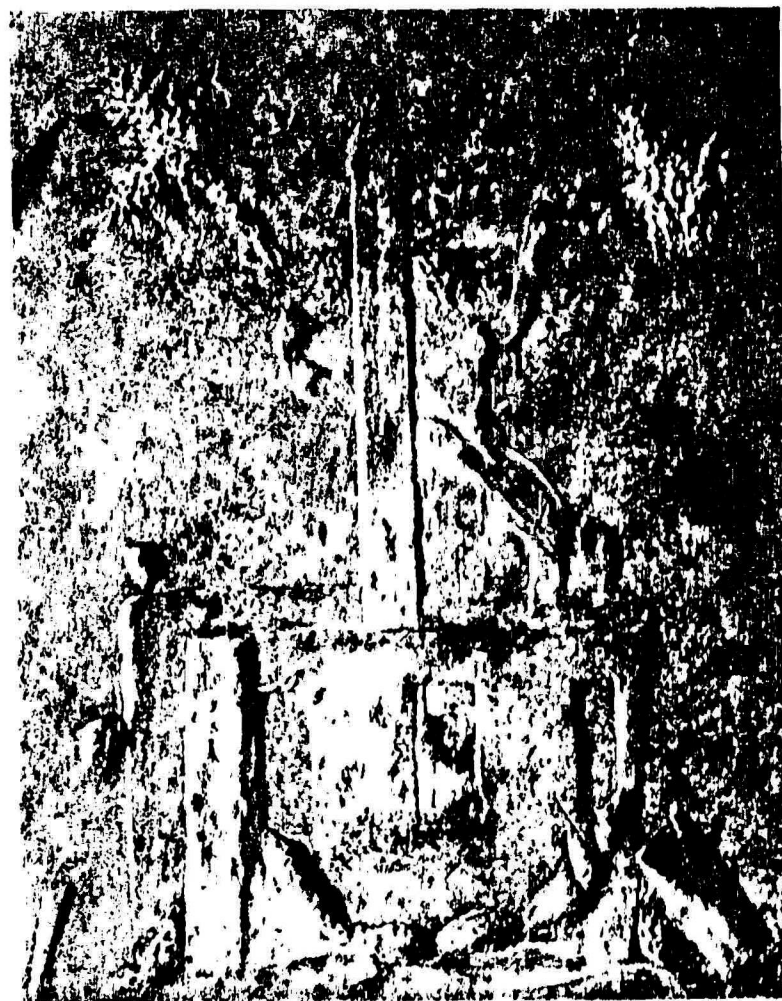


Fig. 12. — Bétyle et pin (n° 2)

avec quelques détails en plus (fig. 12). De nouveau, la pierre et l'arbre y figurent au milieu d'un enclos de la même forme que celui du bas-relief précédent. Les amorces perceptibles au sommet du

bétyle permettent de supposer qu'il était, lui aussi, surmonté d'une pomme de pin. Une guirlande de fleurs ou de feuillage orne la base du monument ; à droite est disposée une tablette où l'on distingue parfaitement une figure humaine grossièrement ébauchée ; à gauche, appuyé contre la balustrade, se trouvait un hermès ou un priape, dont il ne reste plus que les extrémités supérieure et inférieure. Sur le mur de l'enclos, une coupe.

3^e Une troisième composition, tout aussi singulière que les précédentes, apparaît comme plus complète. C'est toujours le même enclos avec un bétyle et un pin au milieu (fig. 13). Le bétyle n'a plus l'aspect d'un obélisque, il affecte la forme d'un cylindre plus ou moins évasé. Il est entièrement conservé et l'on voit qu'il n'était surmonté ni d'une pomme de pin ni d'aucun objet analogue. En plus de l'arbre, en partie disparu, et du bétyle, l'enclos renferme une petite construction cubique au-dessus de laquelle se dresse une statue de divinité féminine. Une guirlande de feuillage embrasse tout l'ensemble intérieur, et, à droite, un personnage féminin est occupé à enguirlander la balustrade. De l'autre côté se trouve un priape.

4^e La statue de divinité qui apparaît à côté du bétyle a fini, semble-t-il, par se substituer entièrement à lui dans la curieuse scène reproduite fig. 14. Cette fois, plus de balustrade : sur un large socle se dresse une divinité féminine, dont l'attitude et l'aspect général sont identiques à ceux de la déesse qui figure dans le bas-relief précédent. Mais ici, l'idole est plus grande et mieux conservée : elle tient dans la main droite un attribut qui suffit à la classer parmi les divinités de la végétation : un fléau. Derrière elle, le pin maritime étend ses branches tordues. A ses pieds, un personnage est agenouillé, tendant les bras vers la déesse dans un geste de prière. Il semble avoir déposé sur le socle un objet difficile à reconnaître, peut-être une torche. Une guirlande entoure la base du monument, et contre l'arbre s'appuie un priape.

5^e Enfin, sur la paroi qui ferme la nef gauche à côté de l'abside, se trouve un bas-relief (fig. 15), malheureusement endommagé, mais dont subsistent cependant les principaux détails. On peut croire qu'il avait une importance spéciale dans l'esprit des habitués de la basilique, tant à cause de l'emplacement qui lui était réservé que parce qu'il venait en dernier lieu dans une série de scènes analogues.

Sur un socle à trois marches se tient debout une statue de divinité féminine, dans laquelle on reconnaît de prime abord Artémis chasserresse, tenant un arc dans la main gauche, portant la *tunica*



Fig. 13. — Bétyle et pin (n^o 3)

succincta et chaussée de brodequins de chasse (*colthurni*). A droite du socle, un cerf, et, à gauche, un chien de chasse. Au-dessus et à droite de la statue, on remarque des vestiges parfaitement reconnaissables du pin qui devait se dresser derrière l'idole.

Ce pin maritime, qui figure à la place d'honneur dans chacune des compositions que nous venons d'examiner, est sans doute l'élément qui assure son unité à toute la série des bas-reliefs.



Fig. 14 — Bétyle et divinité au fleau (n° 4)

Dans les trois premiers, nous voyons le culte du pin uni à celui du bétyle. Le culte de la pierre et du pin remontait à l'époque la plus reculée de l'Antiquité, il était répandu dans tout le versant oriental de la Méditerranée. M. Frazer, dans un chapitre qu'il

consacre à étudier « les Pierres et les Pieux sacrés chez les Sémites », suppose que, dans les sanctuaires cananéens, les deux objets ordinaires d'adoration étaient un pieu sacré, « qui paraît avoir été



Fig. 15. — Artemis chasseresse (n° 5)

un arbre dépouillé de ses branches », et une pierre sacrée, « qui paraît avoir eu la forme d'un cône, d'un obélisque ou d'un pilier ». Le docte auteur du *Golden Bough* rappelle à ce sujet les résultats des recherches récemment effectuées par des archéologues anglais à Gezer, ancienne ville de Canaan. Sur cet emplacement, les fouilles anglaises ont mis au jour les restes d'un sanctuaire avec des piliers de pierre ou obélisques sacrés (*masseboth*) encore en place et

alignés ; entre deux de ces piliers, on a trouvé une pierre évidée, admirablement taillée, où l'on fichait peut-être le tronc ou pieu sacré (*ashreah*).

« Dans la terre qui s'était accumulée sur les dalles du temple, on a trouvé un grand nombre d'emblèmes mâles, taillés grossièrement dans la pierre calcaire, et des tablettes de terre cuite, qui représentent en bas-relief la déesse génératrice, ont été également exhumés de ces lieux. Ces objets étaient, sans nul doute, des offrandes votives apportées par les adorateurs pour les divinités mâles et femelles, que représentaient le pieu sacré et la pierre sacrée. Le très grand nombre de ces ex-votos donne une très grande vraisemblance à la supposition que les divinités du sanctuaire étaient un dieu et une déesse, regardés, par-dessus tout, comme source de fécondité »⁽¹⁾.

Il est à tout le moins intéressant de constater que, dans les trois premiers bas-reliefs que nous avons décrits, nous trouvons le même couple de divinités, avec des offrandes tout à fait similaires : tablettes votives et priapes. C'est vraisemblablement à des emblèmes de ce genre que fait allusion l'ennemi de Luccius par les mots *feriatos fascinos* ⁽²⁾.

Un tel culte a-t-il pu recruter des sectateurs à Rome au début de l'Empire ? On serait tenté d'en douter, si l'on ne savait qu'à cette même époque, la religion métroaque offrait à ses fidèles le même couple de dieux bizarres : Cybèle, dont l'image était la fameuse pierre noire, et son parèdre Attis, le dieu-pin ⁽³⁾.

Ainsi s'avère une fois de plus l'analogie constante du culte thrace avec le culte phrygien. Nous savons, en effet, que parmi les croyances primitives des Thraces se trouvait l'adoration du dieu-arbre, Dionysios Sabazios, qui fut plus tard confondu avec l'Attis phrygien ⁽⁴⁾.

Dans le rituel métroaque, tel qu'il se pratiquait à Rome, le culte du pin Attis avait revêtu un caractère symbolique et anthropo-

⁽¹⁾ J. G. FRAZER, *Adonis. Etudes de religions orientales comparées*. Traduction de lady FRAZER. (Paris, Geuthner, 1921), pp. 83-84.

⁽²⁾ VIRG., *Epigr.* 13, v. 20 (ci-dessus).

⁽³⁾ Cf. H. GRAILLOT, *Cybèle*, spécialement, p. 121 : fête de la dendrophorie (*Arbor iulrat*), et p. 328 sq. : description du tétiche de Cybèle.

⁽⁴⁾ Sur la nature de ce dieu, cf. la belle page de M. Foucart, citée par M. CUMONT, *Relig. orient.*, p. 60. Voy. aussi l'important article publié dans cette revue par M. F. CUMONT (*Musée Belge*, XIV, 1910, pp. 55 sq.). Sur les influences thraces que l'on retrouve dans la religion phrygienne, voy. A. DIETERICH, *Kl. Schriften*, p. 497, et H. GRAILLOT, *Cybèle*, spécialement pp. 495 sq.

morphique. Les dendrophores enveloppaient le tronc d'arbre de bandelettes de laine ; toutefois, ils conservaient au pin une partie de ses branches ou du moins quelques petits rameaux ⁽¹⁾.

Au contraire, dans le culte de Cotyto, ainsi qu'on va le voir, la conception du dieu végétal, source de fertilité et de fécondité, était restée beaucoup plus vivace. C'est sans doute ce qui explique que l'arbre apparaît sur chacun des bas-reliefs de la Basilique souterraine, tandis que la divinité féminine qui l'accompagne est représentée tout d'abord sous une forme primitive de bétyle (dans les deux premiers), puis sous l'aspect anthropomorphique d'une déesse de la fertilité ou de la chasse (dans les deux derniers).

Dans le troisième bas-relief, la divinité féminine se tient debout à côté du pilier, comme pour représenter l'esprit de la pierre. Ainsi l'on peut suivre, étape par étape, les concessions faites aux tendances anthropomorphiques. De même, au début de l'Empire, on observe une tentative de conciliation toute pareille à celle-ci dans l'iconographie du culte phrygien : « La pierre noire du Palatin était enchassée, au moins sous l'Empire, dans une statue (*signum*) en argent »⁽²⁾. D'autre part, comme on l'a vu, Cybèle apparaissait comme une femme à côté d'une colonne ou s'appuyant sur un pilier.

La divinité que vénère, dans le quatrième bas-relief, le personnage agenouillé est une déesse de la végétation ⁽³⁾. Or, la Thrace Cotyto, la *σεμνή Κότυς* dont parlait Eschyle, était l'une des plus anciennes parmi les nombreuses déesses qui avaient été identifiées

⁽¹⁾ H. GRAILLOT, *Cybèle*, p. 122, et sur les *dendrophori* en général : WALTZING, *Corporations romaines*, II, pp. 240-253.

⁽²⁾ H. GRAILLOT, *Cybèle*, p. 330.

⁽³⁾ On peut relever d'intéressantes analogies entre ce bas-relief et une mosaïque à sujet pastoral provenant de la villa d'Hadrien et qui est aujourd'hui au Musée du Vatican (B. NOGARA, *I mosaici antichi conservati nel palazzo pontificio* (Milan, Hoepli, 1910), p. XXXV, p. 20). On y voit la statue en terre cuite d'une déesse debout, vêtue comme l'est celle du bas-relief et se tenant dans une attitude tout à fait symétrique : s'appuyant d'un bras sur un long bâton et laissant pendre l'autre, qui soutient un objet difficile à reconnaître : fruit ou couronne. Contre le socle, aux pieds de l'idole a été déposée une tablette votive comme celle que l'on voit dans le bas-relief et se tenant, instrument que vient d'offrir, à ce qu'il semble, le personnage agenouillé du bas-relief n° 14. L'idole de terre cuite représentée par la mosaïque est adossée à un petit *lucus*, où l'on distingue au moins quatre arbustes. Il n'y a ici aucune trace du culte des arbres. Cinq chèvres animent la composition et lui donnent un coloris nettement bucolique, auquel correspond, dans une certaine mesure, le *pedum* qui figure dans le bas-relief n° 11.

avec la Grande Mère, parce qu'elles étaient des divinités de la fécondité et de la fertilité. Cotys est une « déesse mère et nourricière », assimilée à Cybèle dès l'origine, tant par suite de leurs communes attributions qu'à cause des analogies de leurs rituels ⁽¹⁾.

Il nous paraît donc probable que l'idole qui tient, dans le bas-relief n° 15, la place qu'occupe le bétyle dans les deux premiers, de même que la petite statue debout à côté du pilier dans le bas-relief n° 13, sont toutes deux des représentations de Cotyto-Cybèle en tant que déesse de la fécondité.

Enfin, dans le dernier bas-relief de la série, celui qui se trouve le plus près de l'abside, la statue est sans aucun doute celle d'Artémis chasserresse. C'était encore une des incarnations de Cotyto, ainsi que nous l'apprend un bas-relief où l'on voit la déesse d'Asie Mineure Artémis Elaphebolos avec l'inscription COTO ⁽²⁾.

Ainsi nous sommes amenés à croire que les modelleurs chargés de décorer la nef gauche de la Basilique y avaient représenté la déesse adorée dans ce temple sous ses divers aspects, depuis la pierre jusqu'à la statue anthropomorphique.

Enfin, toujours dans cette même nef gauche, figurent deux bas-reliefs représentant des scènes extrêmement curieuses et qui ne semblent pas pouvoir être expliqués autrement que par le rituel de Cotyto ⁽³⁾.

Dans le premier, on voit une femme faisant face à un arbre vers lequel elle tend les deux bras. Il est difficile de reconnaître l'espèce à laquelle appartient l'arbre. La femme est vêtue comme celles qui figurent dans le bas-relief représentant des danses rituelles ou des offrandes. Elle tient la tête légèrement renversée. De la main droite, elle détache de l'arbre un objet de forme imprécise et se dispose vraisemblablement à le placer dans la patère qu'elle tient dans la main gauche. En face de cette scène, un deuxième bas-relief en montre une autre fort semblable : un arbre entre deux femmes ; celle de gauche porte un thyrses enrubanné, celle de droite s'incline vers l'arbre, les deux bras tendus

⁽¹⁾ Cf. RAPP, s. v. *Kotys*, dans ROSCHER, qui renvoie à JUVÉNAL, *Sat.*, 2, 91, à PLATON, *Rép.*, I, p. 328, et aux *Baptés* d'Eupolis (frgm. F. Meineke). Cf. H. GRAILLLOT, *Cybèle*, pp. 495 sq., et, au sujet de Cybèle, vénérée en Asie Mineure sous le nom de *Meter Kotyanè*, voy. *ibid.*, p. 375, note 1.

⁽²⁾ HEUZEY, *Mission de Macédoine*, pp. 80 sq. et planche 4, 2, citée par RAPP *op. cit.*, col. 1399.

⁽³⁾ Nous les décrivons *de visu*, n'en possédant pas de photographie.

vers le bas du tronc et tient dans la main gauche un objet de forme oblongue, qui paraît être une patère.

Cette forme caractéristique du culte des arbres se retrouve dans une cérémonie qui se célébrait en Sicile et dont Plutarque ⁽¹⁾ nous a conservé le souvenir. Au cours de cette fête, qui s'appelait *Kotytis éortis*, on suspendait aux branches d'un arbre des fruits ou d'autres aliments, que le peuple ensuite avait le droit de mettre au pillage ⁽²⁾ (*ἀρπαγὴς Κοτυτίαις*). Ce rite confirme ce que nous savons d'autre part au sujet du culte de Cotyto, qui apparaît ici encore comme une déesse de la végétation et de la fécondité.

* * *

L'hypothèse que nous avons proposée au sujet de la valeur attribuée à la grande scène de l'abside par les fidèles fréquentant la

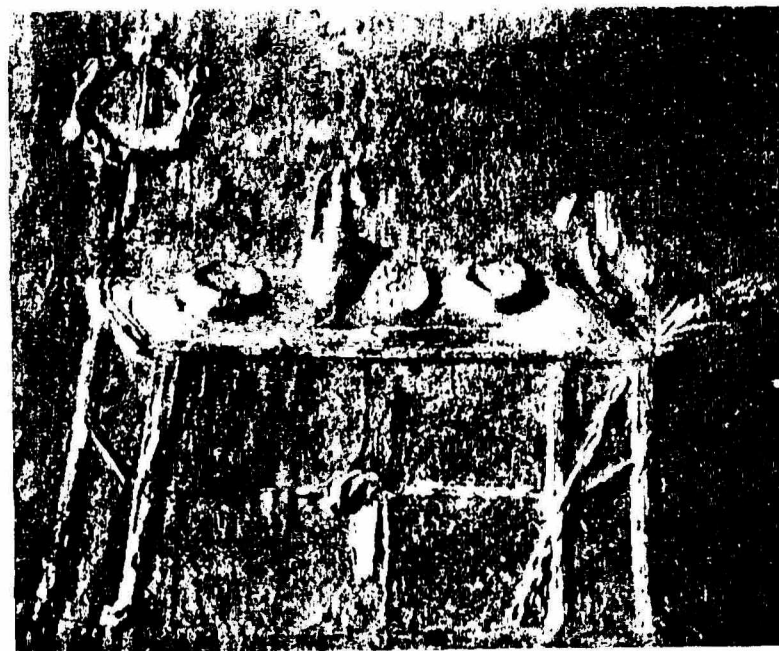


Fig. 17. — Objets rituels

⁽¹⁾ PLUT., *Proverb.*, 78.

⁽²⁾ RAPP, *loc. cit.*, renvoie à ce sujet à MANNHARDT, *Antike Wald- und Baumkulte*, pp. 256 s.

Basilique souterraine, nous a amené à croire qu'il s'y pratiquait un culte dont le rite initiatore consistait en un plongeon.

Cette opinion nous a paru confirmée par l'examen d'une partie importante des autres bas-reliefs qui décorent l'hypogée.

Toutefois, il en reste un grand nombre qui se rapportent à des conceptions hétéroclites et dont le caractère purement mythologique s'accorde peu, à première vue du moins, avec l'hypothèse que cet édifice servait de local aux réunions d'une secte mystique.

Il faudrait admettre que certains de ces bas-reliefs n'avaient qu'une valeur allégorique ou peut-être même symbolique, purement décorative.

Il en est qui peuvent nous donner quelque idée de ce qu'était la liturgie des mystères de Cotyto : ce sont des ensembles comme celui que reproduit notre figure 17, où l'on voit des vases, des patères, des bandelettes et d'autres objets rituels. D'autres renferment des cistes, des tambourins, des cymbales, des corbeilles.

Peut-être les initiés absorbaient-ils certains aliments d'après des rites analogues à ceux qu'évoque la formule usitée dans le culte phrygien : « j'ai mangé dans un tambourin, j'ai bu dans une cymbale, j'ai porté un vase, j'ai pris quelque chose dans la ciste ; ayant goûté (d'un aliment), je l'ai placé dans la corbeille et de la corbeille dans la ciste ».

Peut-être existait-il encore une autre formule que le myste devait se rappeler en contemplant la grande Victoire qui, sur le mur de l'abside, en dessous de la scène où figure Sappho, montre la palme et la couronne destinées aux vertueux et aux forts⁽¹⁾. On peut, en se rappelant les analogies signalées par Strabon entre le rituel de Cotyto et celui de Dionysos, supposer que cette formule s'inspirait, avec des variantes appropriées, de la formule orphique bien connue que doit apprendre l'initié pour la réciter après sa mort devant les dieux du monde souterrain : « j'ai pris mon vol hors du cercle douloureux et pénible ; je me suis élancé d'un pied rapide vers la couronne désirée, je suis descendu dans le giron de la reine souveraine. — *Le dieu* : Bienheureux et fortuné, tu seras dieu et non plus mortel ! — *L'âme* : Chevreau je suis tombé dans du lait⁽²⁾.

⁽¹⁾ Reproduite dans les *Atti dei Lincei*, 1918, p. 49 ; CUMONT, *Rassegna*, p. 44.

M. Salomon Reinach⁽¹⁾ a émis l'hypothèse que, dans cette dernière phrase *ἐριφος ἐς γὰρ ἔπετον*, le verbe *ἔπετον* devait avoir pour les initiés orphiques une valeur spéciale et que peut-être, il était pris au sens propre : « l'emploi du verbe *πίπτειν*, dit-il, fait difficulté. S'il s'agit d'un bain de lait au sens propre, il faut, pour justifier le mot *ἔπετον*, que l'initié n'y soit pas entré, mais y soit tombé comme un plongeur. Or, nous avons précisément lieu de croire qu'il existait, dans l'antiquité, des bains d'initiation comportant un plongeon dans l'eau. » Et le savant archéologue rappelle alors la secte thrace des Baptes, qui est celle dont nous venons, à grands traits, d'évoquer l'histoire⁽²⁾.

A en juger par la rareté des témoignages qui s'y rapportent et aussi par le fait que la Basilique ne porte aucune trace d'usure laissée par la fréquentation des initiés, le culte de Cotyto ne fut célébré que fort peu de temps à Rome. On a vu que Juvénal en parle comme d'un souvenir. Tout porte à croire que la thrace Cotyto subit, dès le début du II^e siècle, le sort de la cappadocienne Mâ, qui, après avoir pendant une brève période recruté des *fanatici* dans la ville éternelle, fut bientôt réduite au rôle de *pedisequa* de la Mère des Dieux.

J. HUBAUX.

⁽¹⁾ Traduction de M. S. REINACH. A propos de la place qu'occupait le lait dans le culte d'Attis, cf. A. DIETERICH, *Kl. Schr.*, p. 501, et au sujet de la croyance en la vertu « rajeunissante » des bains de lait, M. Reinach rappelle les bains de lait d'ânesse que prenait Poppée.

⁽²⁾ M. S. Reinach abandonne du reste son hypothèse et finit par proposer, de l'énigmatique formule, une explication autre, sinon meilleure, que celle à laquelle il avait d'abord pensé.