

La Basilique souterraine de la Porta Maggiore

In: Mélanges d'archéologie et d'histoire,

XXXIX - 1921/22 - p. 166 - 192

5483 p. 166
LEOPOLD, H. M. R.
1921/22

D Leopold H. M. R. Arch
2 Fig. 4 plates notes 119

H. M. R. LEOPOLD, *La basilique souterraine de la Porta Maggiore*: MEFR XXXIX 165-192. [L'édifice a dû être le local où se réunissait une communauté d'une religion syncrétique, composée d'éléments pythagoriques, orphiques et dionysiaques. La décoration du vestibule renferme des figures bien connues du thiasos de Dionysos (Ménades montant des panthères, etc...). La décoration rappelle les occupations terrestres qui sont la préparation à la vie d'outre-tombe et le voyage de l'âme vers les îles des Bienheureux: « scènes de genre », sujets d'inspiration pythagoricienne et dionysiaque. Etant donné que le sanctuaire ne semble pas avoir joui des faveurs de la famille impériale, il n'est pas d'une époque antérieure à celle de Claude, date à laquelle le culte orphique a été étouffé à cause de l'opposition d'Agrippa.]

Mélanges d'Archéologie et d'histoire
de l'École Française de Rome
39 (1919) 146

La basilique souterraine de la Porta Maggiore (pl. II-V)

H. M. R. Leopold

Mélanges d'archéologie et d'histoire, Année 1921, Volume 39, Numéro 1
p. 165 - 192

[Voir l'article en ligne](#)

Avertissement

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

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

Droits et devoirs des utilisateurs

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

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

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

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

LA BASILIQUE SOUTERRAINE DE LA PORTA MAGGIORE

(Pl. II-V)

Dans son savant article de la *Revue Archéologique* ¹ M. Franz Cumont considère la basilique souterraine de la Porta Maggiore comme la plus importante des découvertes faites à Rome depuis celle des *Catacombes*. Le Gouvernement italien semble être du même avis. Non content d'avoir déblayé à grands frais et au milieu de difficultés de toute sorte le remarquable monument qui attire depuis quelques années l'attention de tous les savants s'intéressant aux questions de religion et d'art antiques, il prépare l'édition d'un grand ouvrage illustré où se trouveront une centaine de reproductions photographiques et de restitutions des stucs décoratifs, dues à des spécialistes. Comme la situation de la basilique, au dessous de la voie ferrée de Rome-Naples, est très précaire, comme l'humidité fait courir à la décoration les plus grands dangers, on a décidé de dévier la ligne et de faire disparaître le talus qui recouvre l'édifice.

Découverte et description générale de l'édifice.

En avril 1917 un affaissement observé par le personnel du chemin de fer Rome-Naples, inexplicable au premier moment, obligea les ingénieurs du réseau à faire des recherches dans le sous-

¹ Fr. Cumont, *La basilique souterraine de la Porta Maggiore*, dans la *Revue Archéologique*, 1918, II, p. 52-73.

sol. On constata d'abord l'existence d'un puits circulaire, puis d'un grand corridor souterrain légèrement incliné (environ 15 ‰) et enfin d'un grand édifice (fig. 1) décoré de stucs blancs et rempli de terre jus-

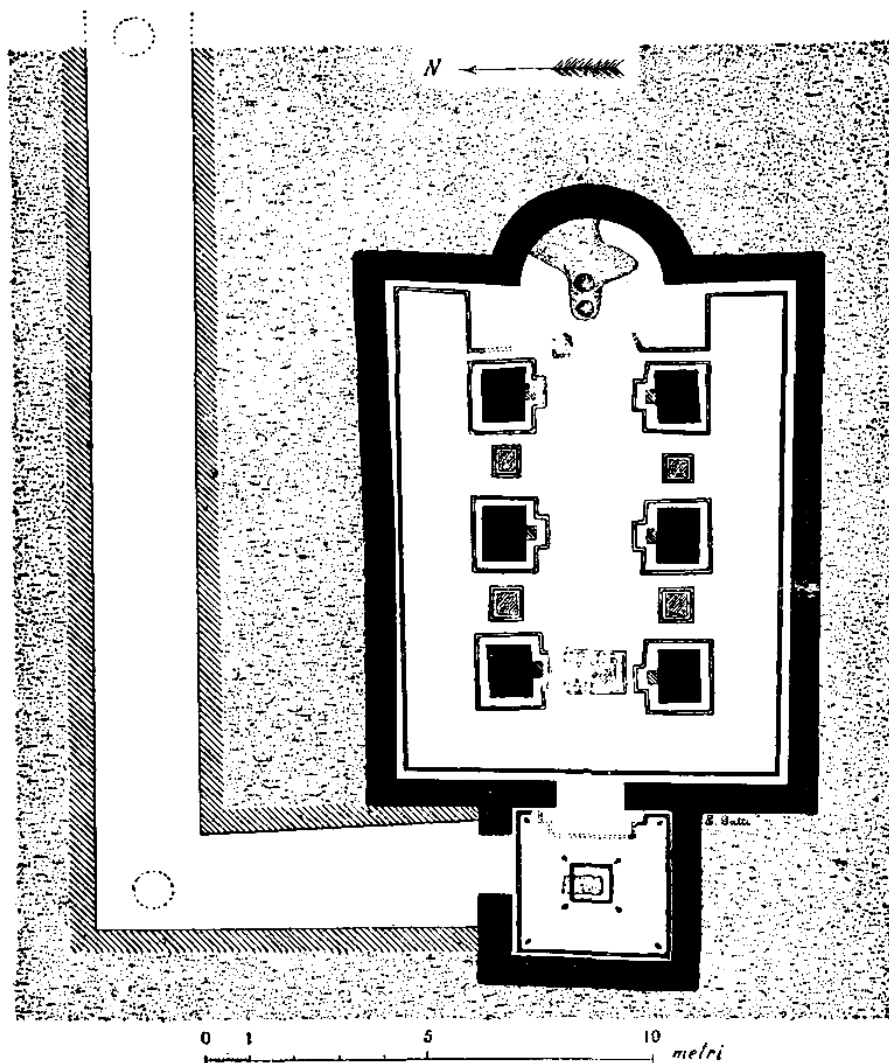


Fig. 1.

qu'au tiers de la hauteur primitive. La Direction des Fouilles, aussitôt avertie, fit déblayer soigneusement une partie du corridor et de la basilique même. La très légère montée du corridor et la différence de niveau d'au moins 10 m. entre la voie Prénestine antique et le sol de la basilique, prouve que dans l'antiquité on

ne pouvait entrer dans celle-ci qu'après une promenade relativement longue dans une demi-obscurité, éclaircie seulement de temps en temps par un trou dans le plafond. Beaucoup mieux illuminé était le « pronaos » dans lequel on arrive en empruntant le corridor. Ce vestibule est à peu près carré ($3,62 \times 3,50$ m.) comme l'atrium qui précédait les anciennes églises chrétiennes. Le pavement est formé par une mosaïque de pierre blanche. Une double bordure de petites pierres noires fait le tour du vestibule; une autre, également double, forme au centre un plan carré placé à un niveau légèrement inférieur. Les angles de ce dernier carré de lignes noires sont ornés de palmettes. Au centre se trouve un puits, creusé dans le tuf et pourvu d'un canal de dérivation. Ce fut probablement l'emplacement d'un bénitier, comme on en trouvait devant les temples grecs¹.

On entre immédiatement du pronaos dans la basilique. Celle-ci se compose de trois nefs d'une longueur de 12 m. et d'une largeur respective de 2,3 et 2 m., divisée de chaque côté par trois piliers rectangulaires (env. 0,95, 1,15 m.) qui sont à leur tour réunis par des arcades surbaissées. Au contraire les voûtes des nefs sont à tonneaux semi-cylindriques; à l'extrémité de la nef principale se trouve une abside semi-circulaire avec un rayon de 1,55 m. La basilique est pavée comme l'atrium; les piliers sont entourés de doubles bandes noires, qui contournent aussi quelques trous, ayant renfermé probablement des mosaïques précieuses ou des incrustations de marbre, volées postérieurement par des pillards à une époque jusqu'à présent indéfinie². Sir Arthur Evans

¹ Voyez Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, s. v. *Lustratio* (Bouché-Leclercq), p. 1407-1408.

² M. Lanciani espère trouver dans quelque musée les parties enlevées et avec celles-ci la solution de quelques unes des questions touchant les moyens de ses constructeurs (*Il Santuario sotterraneo*, etc., *Bollettino Comunale di Roma*, XLVI, p. 69-84).

m'a fait remarquer que la double bordure noire qui suit tout le pourtour de la basilique est interrompue devant l'abside, et a rapproché ce détail d'une balustrade placée dans une villa royale découverte près de Knossos en Crète, et qui est interrompue précisément devant l'emplacement du trône¹. Dans l'abside de notre basilique on voit nettement les traces laissées par un siège (thronos) jadis attaché au mur de fond².

On voit dans les piliers les cadres et les tenons de fer qui attachaient probablement des plaques de marbre. Au dessus de ces cadres se trouvent de petites consoles d'une hauteur de 0,80 m. et d'une largeur de 0,35 m.

Cette courte description prouve que l'édifice souterrain a parfaitement l'aspect du second type de basilique décrit dans le livre très connu de G. Leroux³ et destiné à servir de lieu de réunion pour les initiés aux mystères. Il suffira de comparer le *telesterion* de Samothrace (fig. 2), datant du III^e siècle avant notre ère et le Bakcheion d'Athènes (II^e siècle après J. C.)⁴.

¹ La remarque au sujet du trône fut faite pour la première fois par Sir Arthur Evans après la communication sur la Basilique lue par Madame Strong devant la Hellenic Society à Londres en octobre 1920; lors de son séjour à Rome en février de cette année, Sir Arthur visita la basilique avec Madame Strong et constata le détail de la bordure noire. Le lendemain même, je rencontrai Sir Arthur à la British School, où il voulut bien me communiquer ses précieuses observations.

² M. le prof. G. Bendinelli a voulu expliquer les trous dans le mur de fond comme des points d'appui d'une statue. Cette supposition ne me semble pas très probable. Je ne connais aucun exemple d'une statue attachée de cette manière à une muraille et je crois que le fait que la partie inférieure du mur de fond a été peinte en couleurs jusqu'à une hauteur de moins de 2 m., exclut la présence d'une statue qui, si l'on admettait la thèse de M. Bendinelli, se serait détachée sur le mur du fond en partie contre une paroi blanche et en partie contre une surface colorée.

³ G. Leroux, *Les origines de l'édifice hypostyle* (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 108), Paris, 1913.

⁴ Leroux, p. 190 (fig. 59) et p. 319.

Le siège, dont on a les attaches, et pour lequel M. Evans nous a trouvé un joli point de comparaison dans un pays où le roi était toujours à la fois le grand-prêtre, nous a fait penser au *βουκόλος*, nommé plusieurs fois dans les mystères orphiques¹.

On a déblayé dans le fond de l'abside une cavité creusée dans le roc, qui s'étend jusque sous le mur même de l'hémicycle. Cette cavité contenait les ossements d'un chien et d'un porcelet. Les deux petits trous, au milieu de la cavité, indiqués sur le plan² (fig. 1), ont probablement servi à recueillir le sang de ces sacrifices. Le sang du chien et celui du porc avaient selon les anciens des qualités purificatrices³. En outre le sacrifice du porc est très fréquent dans les mystères⁴, circonstance qui me semble prouver avec évidence le caractère religieux de l'édifice.

La nef centrale de la basilique n'était éclairée que par une grande ouverture au dessus de l'entrée qui donne sur le pronaos. Ce trou étant bouché, on peut, dans les circonstances actuelles, juger de l'effet de cet éclairage quand on fait éteindre toute la lumière électrique disposée dans l'édifice, à l'except-

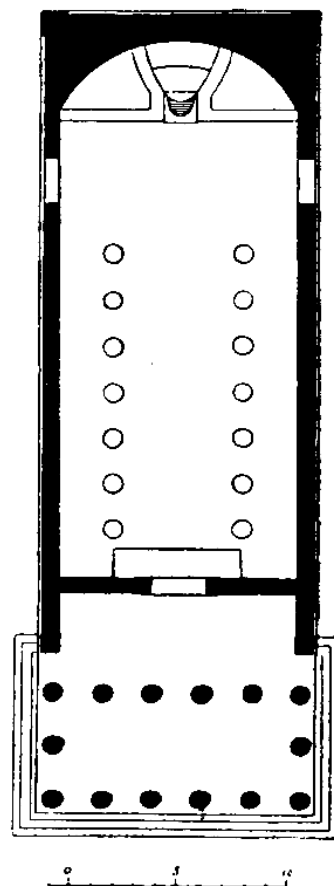


FIG. 2.

¹ Cf. *Hymni Orphici* (éd. Abel), I, 10 et XXXI, 7; E. Maass, *Orpheus*, Munich, 1895, p. 180; O. Kern, *Das Demeterheiligtum von Pergamon und die Orphischen Hymnen*, dans l'*Hermes*, 46 (1911), p. 431-436.

² D'après les *Notizie degli Scavi*, 1918 (Gatti) qui donnent aux pages 30 et suivantes la première relation des fouilles.

³ Voyez les sources citées par M. Fornari dans les *Notizie*, l. c.

⁴ M. G. A. Rizzo, *Dionysos Mystes* dans les *Memorie della Reale Accademia di Archeologia di Napoli*, vol. III (1918), p. 42-43.

tion des ampoules placées en haut du pronaos. On s'aperçoit alors que la décoration de stuc acquiert un relief beaucoup plus accentué, les figures se détachant presque entièrement du plafond. C'est sans doute cet effet pour ainsi dire magique qui a rappelé à M. Cumont ¹ le texte connu de Platon ² nous décrivant les vivants comme des êtres enchaînés dans une grotte de façon qu'ils ne voient que la paroi opposée à la lumière derrière eux, en haut et très loin. « Entravés de telle manière dans leurs mouvements, les mortels ne distinguent que l'ombre des choses réelles qui s'interposent entre eux et le feu et se dessinent sur la paroi illuminée ». Platon a emprunté cette comparaison aux Pythagoriciens. Porphyre ³ nous l'assure et Platon lui-même, dans le passage où il définit ⁴ la philosophie une méditation sur la mort et le corps un tombeau, nomme comme son précurseur dans ces idées le Pythagoricien Philolaos ⁵.

L'esprit entièrement fixé sur cette idée, M. Franz Cumont s'est limité à chercher uniquement chez les Pythagoriciens des analogies pour l'explication des scènes que l'on voit représentées dans la basilique souterraine. Je suis d'avis que l'éminent savant a trop restreint le terrain de ses recherches. Il me semble évident que les théories pythagoriciennes se sont combinées très tôt avec les idées religieuses professées par les Orphiques et le culte de Dionysos. La première fusion se trouve déjà dans les dialogues de Platon ⁶, et dans les tumuli de la nécropole de Sybaris, qui renferment sans doute les dépouilles des derniers Pythagoriciens, et dans lesquels on trouve à côté de la tête ou dans la main droite des morts des

¹ *Rev. arch.*, I. c., p. 64.

² Platon, *République*, VII, 514.

³ Porphyre, *De antro nympharum*, 6.

⁴ Platon, *Cratylus*, 400 C. Cf. Cumont, *Rassegna d'arte*, XII (1921), 2. p. 44, ann. 3.

⁵ Platon, *Phaedo*, 61 B-62 B.

⁶ Voy. J. Burnet dans *Hastings Encyclopaedia of religious and ethics*, X (1918), p. 527, col. 1.

tablettes d'or contenant des sentences orphiques¹. Les symboles dionysiaques sont très fréquents sur les vases funéraires de l'Italie méridionale².

La survivance des idées pythagoriciennes et orphiques et de leur intime union jusqu'au commencement de notre ère me semble prouvée par la préférence donnée par Ovide — qui connaissait si bien les besoins intellectuels et spirituels de son époque — aux théories de la métempsychose exposées par le philosophe de Samos et décrites avec tant de ferveur par l'orphicisant Virgile³.

Dans l'art ornemental le formalisme pythagoricien et le spiritualisme pur de la religion orphique cèdent la première place au cycle Dionysiaque. Dionysos entré dans les cultes des mystères⁴, on commença à juger tout son thiasos digne de figurer sur les tombeaux et les sarcophages, comme symbole de « l'ivresse éternelle » promise par Musée et son fils aux purs⁵. La mort n'est plus considérée comme un triste départ, telle qu'elle est représentée par les reliefs funéraires des Grecs de l'époque classique, mais comme une victoire. Un scholiaste d'Aristophane⁶ écrit : « On donnait aux morts des couronnes parce qu'on les considérait comme vainqueurs dans la lutte de la vie ». Sur une des petites plaques d'or trouvée dans le tombeau d'un pythagoricien à Thurii on lit : « J'ai échappé

¹ Voy. *Notizie degli Scavi*, 1879, p. 865 (Cavallari) et D. Comparetti, *Laminette orfiche*, Florence, 1910, p. 43.

² Voy. Albizzati, *Saggio di esegesi sperimentale nelle pitture funerarie dei vasi italo-greci*, dans *Dissertazioni della Pontificia Accademia di Archeologia*, sér. II, tome XIV, Rome, 1920, p. 147-232.

³ Cf. C. Pascal, *Le credenze d'oltre tomba nelle opere letterarie dell'antichità classica*, Catania, 1912, II, p. 153-160; sur la pénétration orphique en Italie F. Weege, *Etruskische Malerei*, Halle, 1921, p. 25-56.

⁴ Il se fond avec Zagreus, il est initié aux mystères d'Eleusis [Platon], Axiochos, 31. D. Abel, *Orphica*, p. 284, 13 et il possède des mystères à Tegée et à Argos (Pausanias, VIII, 54, 5).

⁵ Platon, *République*, 313 D. Cf. J. Harrison, *Prolegomena to the study of greek religion*, 2^e éd. Cambridge, 1908, p. 613.

⁶ Schol. Aristoph., *Lysistr.*, 601.

au cercle triste et lugubre des réincarnations ; j'ai gagné dans une course rapide la couronne tant souhaitée et je suis descendu dans le sein de la Reine de l'Enfer » ¹.

De nombreux vases funéraires de l'Italie méridionale et les peintures sépulcrales de Paestum représentent le mort comme un vainqueur de retour d'un concours athlétique. Il reçoit de la main de la Victoire une couronne, un diadème ou une écuelle pleine d'eau. « Nikè devient une figure tombale par excellence ; on la trouve représentée assise sur une stèle ou un tumulus ; offrant les symboles non seulement à des jeunes hommes — qui ne sont plus figurés comme des athlètes — mais aussi à des femmes » ². Des couronnes en or ou en cuivre doré se trouvent souvent dans des tombeaux grecs.

Puisqu'on rencontre aussi très souvent la Victoire sur les sarcophages et les autels funéraires de l'époque impériale ³, selon mon avis, on ne peut renoncer à la conclusion que la croyance antique qui considérait la mort comme une victoire et comme la couronne de la vie eut beaucoup d'adeptes pendant toute l'antiquité. La conséquence inévitable de cette conviction doit être la glorification de la mort considérée comme une vie meilleure et désirable avant toute autre chose, et la théorie que la vie est seulement une préparation à l'outre-tombe. Telle fut déjà la conviction des Orphiques. Ceux qui étaient initiés à leurs mystères faisaient tous les efforts possibles pour être plus justes, meilleurs que les autres hommes ⁴ ; ils menaient une vie pure ⁵ et terminaient leurs prières en souhaitant une mort heureuse » ⁶.

¹ Comparetti, *Laminette orfice*, p. 27 avec ann. 2.

² G. Patroni, *La ceramica antica dell'Italia meridionale*, Naples, 1897, p. 162.

³ W. Altmann, *Römische Grabaltäre*, Berlin, 1905, p. 101 et suiv.

⁴ Diodor. Sic., V, 49, 5.

⁵ Cf. par ex. *Hymni Orphici* (édit. Abel, Leipzig, 1885), IV, 9, XVII, 10, LVIII, 10, LXII, 12, Eurip., *Hippol.*, 996 et suiv. et V. Macchiore, *Zagreus*, Bari, 1920, p. 157, n. 4.

⁶ Cf. p. e. *Hymni Orphici*, XIII, 10, XX, 6, XXVIII, 11, XXXV, 7.

Quoique la doctrine orphique soit relativement bien connue depuis longtemps¹ et la symbolique dionysiaque des tombeaux romains suffisamment étudiée², on n'a presque jamais pensé à démontrer le lien étroit qui existait entre les deux. On était généralement d'opinion que l'orphisme n'a joué qu'un rôle secondaire au milieu des autres religions étrangères³. Cependant la place importante occupée par la théorie orphique et la figure de Pythagore dans les œuvres d'Ennius, Ovide et Virgile, les nombreux fragments d'une littérature orphique sous l'Empire et surtout la collection des « Hymnes orphiques » rédigés à une époque tardive⁴ et présentant le caractère très prononcé de litanies, auraient dû faire supposer que l'orphisme, après la disparition des Pythagoriciens comme parti politique, a fondé un peu partout des « communautés » qui ont existé pendant un temps relativement long. Cicéron parle d'une de ces « communautés » dans son discours contre Vatinius⁵. Pendant le règne d'Auguste, Nigidius Figulus se considérait comme prophète du Pythagorisme et l'empereur se vit contraint d'expulser de l'Italie un Pythagoricien grec connu comme « magus »⁶.

Une communauté orphique a laissé ses traces à Pergame, où elle doit avoir existé depuis le troisième siècle avant J. C. jusqu'au

¹ La seule source complète et encore utilisable est l'*Aglaophamus* de Lobeck (Regensburg, 1829). A présent on peut utiliser le travail intéressant de V. Macchioro, *Zagreus*, Bari, 1920. Les sources récentes d'information anglaises sont nommées par M^{me} A. Strong, *Apotheosis and After Life*, London, 1918, p. 24, et M. P. Gardner in *Hastings Encycl.*, IX (1917), p. 82.

² W. Altmann, *Römische Grabaltäre*; H. Duetschke, *Ravennatische Studien*, Leipzig, 1909; V. Macchioro, *Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane*, dans *Memorie R. Acc. di Napoli*, I (1911), p. 9-144, M^{me} Strong, l. c.

³ M^{me} A. Strong, l. c.

⁴ Christ, *Griechische Literaturgeschichte*, 5^e édition, p. 796.

⁵ Cicéron, in *Vat.*, VI, 14 cité par M. Cumont, *Rev. Arch.*, l. c., p. 62.

⁶ Jérôme, *Chronic. Olymp.*, 188, 1: « Anaxilaus Larisaeus Pythagoricus et magus ab Augusto Urbe et Italia pellitur » cité par M. Cumont, *ib.*

second après J. C.¹. Si les nombreux savants² qui sont d'avis que les belles peintures murales d'une villa suburbaine de Pompei découverte en 1909 représentent l'initiation aux mystères orphiques ont raison, nous possédons là une autre preuve de la persistance de la foi orphique. Il n'y a donc selon nous pas de motif valable pour nier a priori que notre basilique soit le local où se réunissait une communauté d'une religion syncrétique, composée d'éléments pythagoriques, orphiques et dionysiaques.

Revenons maintenant à la description de l'édifice et de sa décoration.

Les traces de sacrifices purificateurs sous le mur même de l'abside nous a déjà prouvé le caractère religieux de la basilique. La blancheur de toute la décoration en stuc (dans laquelle il n'y avait que le fond sur lequel était placé le siège du « pasteur » et le plafond du vestibule qui formassent des taches de couleur) nous semble indiquer l'idée orphique de la pureté. Les orphiques couvraient leurs morts d'un linceul de lin blanc et habillaient de la même manière leurs initiés³.

La décoration en stuc du vestibule.

Le plafond du vestibule ne nous est conservé que sur trois côtés, le quatrième est entièrement détruit. On y distingue, dans des encadrements très prononcés, plusieurs petits tableaux peints sur fonds colorés, qui nous ramènent tous à la symbolique des tombeaux. Nous avons déjà parlé de la signification funéraire de la

¹ Voy. *infra*.

² Enumérés par Macchioro, *Zagreus*, p. 12. Le Nestor des savants italiens, M. D. Comparetti (*Le nozze di Bacco ed Arianna*, etc., Florence, 1921) et le célèbre mythologue allemand M. O. Gruppe (*Philologische Wochenschrift*, 2 mars 1921, col. 245-250) (l'article nous a été courtoisement indiqué par M.^{me} Strong) nient tout rapport avec les mystères.

³ Voy. Cavallari, *Notizie degli Scavi*, 1879, l. c. et Macchioro, *Zagreus*, p. 241.

Victoire, dont nous retrouverons partout dans la basilique des exemplaires magnifiques. Les Ménades montant des panthères et portant le thyrsos sont des figures bien connues du thiasos de Dionysos. La liseuse qu'on rencontre tant de fois sur les sarcophages peut figurer l'âme qui lit dans le livre de la vie¹ ou bien le catéchumène qui étudie le livre sacré des mystères². Il me semble probable que les candélabres qu'on voit ici seuls, mais combinés dans la basilique avec des Victoires, peuvent être considérés comme symboles de l'âme, représentée comme une flamme dans la philosophie d'Héraclite — ici probablement interprète d'une opinion orphique³ — et dans la foi populaire romaine⁴. Cette idée se confond aisément avec celle du tombeau. On connaît l'habitude d'allumer des lampes dans les cimetières⁵. La pensée du lieu du dernier repos est vive dans toute la basilique; la partie inférieure des parois tant du vestibule que de l'édifice principal est ornée des symboles du tombeau: colonnes ou arbres entourés d'un enclos.

Dans plusieurs caissons sont figurés de petits amours; tantôt ils montent des chars attelés de boucs ou d'autres animaux et forment un élément du thiasos qui représente le cortège des initiés, tantôt ils versent l'eau d'une cruche. Dans ce dernier cas ils ont la même signification que nous avons donné aux Victoires funéraires: ils offrent l'eau de la vie éternelle aux âmes des fidèles.

¹ Duetschke, *Ravennatische Studien*, p. 187 et suiv.

² R. Paribeni, *Notizie degli scavi*, 1919, p. 112; Macchioro, *Zagreus*, p. 74.

³ Macchioro, *Heraclito e l'orfismo*, dans *Gnosis, Rivista di storia religiosa*, I (1920), p. 1 et suiv. et dans *Zagreus*, p. 247, ann. 1.

⁴ Plaute, *Trin.*, II, 4, 91 (492): « scintillulam animae quam quum extemplo emisimus »; Térence, *Ad.*, III, 2, 16: « seni animam primum extinguem ». Cf. Cicéron, *Somn. Scip.*, III, 7: « animus datus est ex illis sempiternis ignibus »; Verg., *Aen.*, VI, 745 et suiv.

⁵ Cf. p. e. Marquardt-Man, *Privat leben der Römer*, p. 368, ann. 1 et G. Spano, *La illuminazione delle vie di Pompei* dans *Atti della Reale Acc. di Arch. di Napoli*, VII (1920), II, p. 72 et suiv.

Le petit tableau sur lequel on voit les petits amours chasser des papillons et s'amuser avec ceux qu'ils ont pris doit avoir eu un sens symbolique parce qu'on le retrouve très souvent sur des monuments funéraires¹. M. Cumont² cite à propos de notre basilique un passage de Plutarque³: « Le vrai amoureux, c'est à dire celui qui s'est épris du νεκτὸν καλὸν après sa mort ἐπτέρωται καὶ κατωργίσσεται καὶ διατελεῖ περὶ τὸν αὐτὸν θεὸν (Eros) ἄνω χορεύων καὶ συμπεριπολῶν, ἔχους οὐ πάλιν εἰς τοὺς Σελήνης καὶ Ἀφροδίτης λειμῶνας ἐλθεῖν καὶ καταδραξέων ἐτέρως ἄρχεται γενέσεως ».

D'une conception au moins également élevée témoigne l'hymne orphique dédié à Eros, qui nous semble donner ça et là un commentaire des scènes figurées dans le vestibule⁴.

Sur la paroi qui sépare le vestibule de la basilique et précisément au-dessus de l'entrée de celle-ci on distingue une grande tête d'Océanus entre deux divinités marines. Océanus, une des figures de dernier plan dans la mythologie grecque⁵, était considéré par les orphiques comme le prince des Titans, le seul bienfaisant parmi eux⁶, et a été célébré dans un de leurs hymnes. C'est justement

¹ Voy. Macchioro, *Simbolismo*, passim. Cf. p. e. *C. I. L.*, VI, 26011: « Scita hic sita est papilio volitans texto religatus araneo est illi praeda repens huic data mors subita est », et le petit poème fait par l'empereur Hadrien sur son lit de mort: « Animula vagula blandula Hospes comesque corporis. Quae nunc abibis in loca Pallidula, rigida, nudula. Nec ut soles dabis iocos ».

² Cumont, *Rev. Arch.*, l. c., p. 57.

³ Plutarque, *Amatorius*, c. 20, p. 766 B.

⁴ *Hymn. Orphic.*, LVIII (édit. Abel, p. 89).

Κικλίσκω μέγαν, ἄγνόν, ἐράσμιον, ἥδὺν Ἐρωτα,
τοξάλην, πτερόεντα, πυρίβροχον (ms. πυρίδρομον), εὐδρομον ἔρμη,
συμπαιζόντα πσοῖς ἡδὲ πνητοῖς ἀνθρώποις,
εὐπάλαμον, διψυχὴ (céleste et mortel ?), πάντων κληῖδας ἔχοντα....
ἀλλὰ, μάκαρ, κατὰραῖς γνώμας μύστυσι συνέρχου.
ψαύλου; δ'ἔκτεπίου; π'ὄρμας ἀπὸ τῶνδ' ἀπόπεμπε.

⁵ Voy. Roscher, *Mytholog. Lexikon*, s. v. *Okeanos* (Weiszäcker), col. 817.

⁶ Abel, *Orphica*, fr. 39 et 100.

dans cet hymne-ci qu'on trouve une expression qui, selon mon opinion, peut expliquer le sens symbolique de la tête d'Océanus qu'on trouve en haut de la porte d'entrée de la basilique. On y lit :

Κλῦθι, μέγαρ, πόλ' ὀλβε, θεῶν ἄγνισμα μέγιστον,
τέρμα φίλον γαίης, ἀρχὴ πόλου, ὕδροαέλευθε,
ἔλθοις εὐμενέων μύσταις κεχαρισμένος· αἰεὶ ¹.

Est-ce que le constructeur de la basilique a voulu indiquer que l'entrée de celle-ci est « la fin des choses terrestres, objet de nos désirs, et la porte du ciel » ?

La décoration en stuc de la basilique.

L'édifice principal qui fait suite au vestibule est orné avec grande profusion de bas-reliefs en stuc, distribués sur les murs, les piliers et les voûtes. A ce qu'il me semble on a suivi dans la disposition de cette décoration un système logique.

La rangée inférieure nous montre partout des tombeaux traités symboliquement dans la manière décrite plus haut en parlant du vestibule et entremêlés à des scènes de vénération des images sacrées ². Le visiteur de la basilique se promène donc dans un entourage qui lui rappelle toujours la mort et les occupations terrestres qui sont la meilleure préparation à la vie d'outre-tombe.

Au dessus des cimetières et des lieux sacrés pendent des *oscilla* de formes différentes. Les *oscilla* servaient comme purification de l'air ³. On doit supposer que les tables chargées d'offrandes qu'on

¹ *Hymni Orphici* [éd. Abel], LXXXIII, v. s. 6-9.

² Dans une de celles-ci on voit une personne s'agenouiller devant la statue d'un dieu. M. Cumont (*Rev. Arch.*, I. c.) rappelle qu'on avait jusqu'à présent constaté ou du moins rendu probable cette attitude seulement pour les mithriaques. Voy. Cumont, *Textes et monuments*, etc., II, p. 62.

³ Servius, *Aen.*, VI, 741, XII, 603, *Georg.*, II, 389, C. Boetticher, *Der Baumkultus der Hellenen*, Berlin, 1856, p. 83, Hild dans Daremberg et Saglio, *Dictionn. d. Ant.*, s. v. *Oscilla*, p. 257, II.

voit à la même hauteur sur les parois postérieures des nefs latérales avaient un sens identique et rappelaient dans la mémoire des fidèles le souvenir de leurs *agapai*. Un des hymnes orphiques parle de la préparation d'une telle table ¹. On la retrouve avec plusieurs symboles bachiques sur le cippe d'Amemptus ². Le rameau de palmier sur une de ces tables symbolise probablement l'impression de victoire et d'élévation morale produite par l'agapé dans l'âme du communiant. Les *agapai* et l'adoration des dieux étaient les moyens pour arriver à l'extase, l'inspiration dionysiaque, l'état de grâce dans lequel on voit prochaine la victoire sur la chair.

Cette inspiration même me semble indiquée par les Victoires, les grands vases et les tambourins qui décorent la partie supérieure des parois latérales et des piliers. Le symbolisme est exprimé d'une manière plus claire en bas d'une des voûtes latérales. On voit là deux sphinx à côté d'un cratère, image connue de l'âme éprise de la divinité ³.

Les voûtes enfin représentent à ce qu'il me semble la substance de ces espoirs, nourris par l'inspiration et la piété.

En dépit de l'apparente logique d'une telle division, il reste beaucoup d'incertitude dans l'explication des différentes scènes, surtout dans celles des voûtes. Mais aussi sur les parois latérales et les piliers les énigmes insolubles ne font pas défaut. Quel est le sens précis des hermès, des dieux barbus, des figures debout avec les bras étendus ? Dans les dernières on peut voir — comme l'a déjà fait M. Cumont — des « orantes », c'est-à-dire des âmes implorant un bon accueil dans le règne des morts, en se fondant pour

¹ *Hymni Orphici* (édit. Abel). XLV, 8-9. Cf. aussi Macchioro, *Zagreus*, p. 76-80.

² Altmann, *Röm. Grabaltäre*, p. 111, planch. I et II; Macchioro, *Symbolisme*, p. 79-80.

³ Daremberg et Saglio, *Dictionn. des Antiquités*, s. v. *Sphinx* (G. Nicole).

cette explication sur les reliefs de la partie inférieure de l'abside, où une Victoire offre à l'une des orantes qui la flanquent une couronne. Cette scène nous rappelle tout de suite les mosaïques absidales de l'époque chrétienne, où la main de Dieu offre aux martyrs leurs couronnes.

Dans les cymbales et les flûtes — symboles des mystères ¹ — qu'on rencontre sur les parois, on pourrait voir aussi une allusion à la passion de Zagreus, célébré par les orphiques comme Rédempteur. Firmicus Maternus ² raconte que les orphiques imitaient avec des cymbales et des flûtes les hochets à l'aide desquels l'enfant Zagreus fut leurré par les Titans. Il est possible que les portraits dont on voit les traces sur les piliers aient représenté — comme le suppose M. Cumont — les sages grecs; mais l'état très mauvais de conservation rend difficile toute identification certaine. En outre il me semble qu'on peut élargir de beaucoup le choix. Jamblique ³ donne une liste de ce qu'on pourrait nommer les « papes » pythagoriciens et, à la fin de son livre, il énumère 218 hommes et 17 femmes qu'on pourrait définir comme saints ou héros de la foi. Un fragment de stuc, conservé dans le musée de l'Antiquarium à Rome, appartenant sans doute à un portrait en médaillon, prouve qu'Apollonius de Tyane lui aussi était vénéré comme un saint ⁴.

Les petites boîtes qu'on voit représentées dans plusieurs endroits sont sans doute des *cistae mysticae* contenant les *arcana* ⁵.

Deux piliers sont ornés de reliefs. Sur l'un Demeter — caractérisée comme déesse des mystères par la *cista mystica*, d'où sort

¹ Cp. p. e. Proclus sur Platon, *Alcib.*, I. p. 479 (Cousin, 2^e éd.): ἐν τοῖς μυστηρίοις καὶ ἐν ταῖς τελεταῖς χρῆταις ὁ αὐτός.

² Firmicus Mat., *de error. prof. relig.*, VI, 5; Abel, *Orphica*, fr. 200.

³ Jamblique, *de vit. pyth.*, c. 38.

⁴ Cp. E. Meyer dans *Hermes*, 52 (1917), p. 386, ann. 1; *C. I. L.*, VI, 29828.

⁵ Cp. Mau dans Pauly-Wissowa, *Realencycl.*, III, col. 2592.

le serpent — donne à Triptolème les épis de blé ¹, bienfait célébré par les hymnes orphiques comme symbole de paix et de bienêtre ².

Sur l'autre pilier Hercule reçoit les pommes d'or des mains d'une Hespéride. Il faut se rappeler que les Hespérides sont très fréquentes sur les vases funéraires de l'Italie méridionale ³ et que leurs pommes étaient parmi les instruments employés par les Titans pour séduire Zagreus ⁴. Selon une forme peu connue du mythe d'Hercule ⁵, celui-ci, après un long et difficile voyage dans la coupe du soleil, aurait tué le dragon Ladon et reçu après ces dures épreuves les pommes d'or qui lui assuraient l'immortalité. Il est très probable que les orphiques ont considéré les exploits du héros comme une espèce de passion comparable aux travaux que l'âme immortelle doit supporter sur la terre. Ils considéraient Hercule comme ayant existé depuis la création ⁶, c'est-à-dire qu'ils voyaient en lui un dieu descendu sur la terre et l'adoraient comme un Sauveur portant son aide à tous les malheureux ⁷.

L'abside.

Dans toutes les églises, la coquille de l'abside est ornée du sujet le plus important, le plus dogmatique. Il est donc a priori probable qu'on doit chercher là la clef du secret de la basilique souterraine. D'autres circonstances fortifient selon moi cette opinion. Le relief qui remplit toute la coquille est beaucoup plus grand que tous les autres, la composition en est plus compliquée et le travail plutôt médiocre. C'est surtout cette dernière constatation qui

¹ Abel, *Orphica*, fr. 217.

² *Hymni Orphici* (éd. Abel), XL.

³ Albizzati, l. c., p. 207.

⁴ Abel, *Orphica*, fr. 196.

⁵ Cp. Pauly-Wissowa, *Realencycl.*, VIII, col. 1245 (Sittig).

⁶ Abel, *Orphica*, fr. 36 et 39.

⁷ *Hymni Orphici* (éd. Abel), XII.

me fait supposer qu'ici les prêtres n'ont pas permis aux ouvriers de s'inspirer de modèles antérieurs. Comme cette partie de la décoration est très mal conservée et que la reproduction photographique (pl. II, fig. 1) n'est pas suffisamment claire, j'emprunte la description à l'article de M. Cumont ¹.

« Nous avons devant nous au premier plan une mer houleuse où se dressent des rochers. Sur les récifs qui, à droite, bordent le rivage, une femme entièrement voilée tenant à la main une lyre descend vers les flots; derrière elle, un Amour ailé semble la pousser doucement par les épaules; devant elle, enfoncée dans l'eau jusqu'à mi-corps, une figure tient à deux mains, pour la recevoir, une étoffe, qui, en s'abaissant vers le milieu, dessine une sorte de nacelle, où la figure voilée s'apprête à poser un pied. Sur les rochers de gauche, un autre personnage lui correspond: c'est un homme assis sur une pierre, la tête appuyée tristement sur la main ou se cachant le visage dans les mains; devant lui, au milieu des vagues soulevées, se dresse un Triton tenant ses attributs habituels, une rame et une conque marine. Enfin, au fond, sur un écueil isolé ou sur un ilot, Apollon est debout; il porte son arc de la main gauche et étend la droite vers la femme voilée. Un autre rocher sort de la mer entre lui et elle, mais il n'est plus possible de déterminer si un personnage s'y trouvait représenté; on songerait à Diane à côté d'Apollon ».

M. Fornari qui fut le premier à décrire la basilique pensait au premier moment ² à la mort de Sappho, mais écartant ensuite

¹ Cumont, *Rev. Arch.*, p. 65.

² Voy. l'allusion de M. R. Paribeni dans le *Bollettino d'Arte*, 2^e série, I (1921), III, p. 104, ann. 4. M. C. Densmore Curtis a développé la même hypothèse dans un article de l'*American Journal of Archaeology* (XXXIV, 1920, p. 146 et suiv.) en se fondant sur la conformité complète avec Ovide (*Heroid.*, XV, 161 suiv.). Tout en admettant cette concordance on doit supposer pourtant (avec Cumont, *Rassegna d'Arte*, VIII (1921), 2, p. 44) un sens symbolique pareil à celui de la Sappho d'Ausone, c. VI (cf. F. Weege, *Etruskische Malerei*, p. 34).

cette idée, il publia sa seconde explication acceptée et fortifiée par M. Cumont, et restée, selon mon opinion, la plus probable. Toute la composition illustrerait le voyage de l'âme (représentée ici, comme dans un des tombeaux de la Voie Latine, par une femme voilée) vers les îles des Bienheureux, localisées selon les Pythagoriciens dans le soleil et la lune. La forme de la « nacelle », ressemblant à la fois à la lune et à une barque, rappelle à M. Cumont le bateau de Râ qui transporte les morts égyptiens et la théorie des Manichéens qui croient que la lune est un vaisseau dans lequel les âmes voyagent de la terre au soleil. La mer houleuse serait selon les Pythagoriciens « la matière dont ils opposaient l'agitation tumultueuse à l'harmonie constante des cieux ». La lyre servirait à caractériser le désir mystique, la nostalgie du ciel, et le personnage assis en face de l'âme voilée « le pêcheur accablé de honte et de remords, auquel il est interdit d'atteindre le séjour des élus »¹.

Nous avons déjà montré qu'il n'y a pas besoin, dans l'interprétation de la basilique, de se limiter aux seules idées pythagoriciennes, et croyons donc pouvoir trouver ailleurs quelques arguments pour corroborer la théorie de MM. Fornari et Cumont. Les Néréides et les autres divinités marines se trouvent comme figures sépulcrales dès le cinquième siècle sur les vases de l'Italie méridionale². Les hymnes orphiques³ les invoquent pour porter le salut aux initiés parce que les Néréides étaient les premières à montrer la vénérable $\tau\epsilon\lambda\epsilon\tau\eta$ de Bacchus et de Perséphone⁴. Selon Servius⁵ Virgile a voulu indiquer la lune comme séjour des bienheureux et Plutarque en parle amplement⁶. Le « bateau des morts »

¹ Cumont, *Rev. Arch.*, l. c., p. 69.

² Albizzati, l. c., p. 200.

³ *Hymni Orphici* (éd. Abel), XXIV.

⁴ Cp. Maass, *Orpheus*, p. 191.

⁵ Serv., *Aen.*, VI, 887 et V, 735.

⁶ Plutarque, *de facie in orbe lunae*, c. 28 et suiv.

se trouve aussi, à ce qu'il semble, sur un vase italiote ¹. Le personnage triste, assis sur le rocher, fait penser à Juvénal ², « at ille iam sedet in ripa taetrumque novicius horret Porthmea nec sperat caenosi gurgitis alnum Infelix ». Selon les initiés c'est uniquement ceux qui avaient méprisé les mystères qui étaient condamnés aux peines de l'enfer décrites par la tradition populaire ³.

Un fragment orphique me semble indiquer que cette doctrine supposait aussi un passage de l'âme à travers l'air ⁴.

La lyre joue un rôle important dans les mystères ⁵, surtout à cause de son influence civilisatrice ⁶. Je suppose que l'arbre qu'on voit sur le rocher même d'où descend la figure voilée, représente symboliquement le tombeau, situé très souvent dans un *lucus* ⁷.

Les stucs des voûtes.

La décoration des nefs latérales montre très souvent les mêmes sujets traités dans une manière différente. Cette uniformité me semble indiquer qu'à l'époque de la construction de la basilique le sens symbolique de ces combinaisons était à tel point fixé et prédominait tellement l'exécution qu'on n'avait pas à craindre les critiques sévères, mais plutôt à espérer le jugement bienveillant des âmes pieuses, parfaitement disposées à voir à travers l'enveloppe parfois défectueuse l'éternelle beauté du texte illustré. Malheureusement c'est précisément ce texte qui nous fait défaut. A peine pouvons-nous tenter de sentir le symbolisme des Victoires, des

¹ Albizzati, l. c., p. 194-195.

² Juv., III, 264 et suiv.

³ Platon, *Phaedo*, p. 69 C. Cp. S. Reinach, *Rev. Arch.*, 1903, I, p. 154-200; Harrison, *Prolegomena*, p. 614-623.

⁴ Abel, *Orphica*, fr. 156: Ὀρφεὺς τὴν Ἀχέρουσιαν λίμνην ἀπὸ τοῦ οὐρανοῦ.

⁵ Cp. Macchioro, *Zagreus*, p. 91-94.

⁶ Martian., c. IX, 923.

⁷ Serv., *Aen.*, III, 302; E. Rhode, *Psyche*, 4^e éd., p. 230.

Orantes, des figures transportées par des divinités marines ; mais que faut-il penser des Ménades qui cueillent des fruits, font des sacrifices en jouant de la flûte, se réunissent autour d'un arbre ; que signifie cette réunion de prêtres autour d'Apollon ? Comment expliquer les scènes ithyphalliques, la procession du van sacré ¹, la punition de Marsyas ?

C'est la tradition écrite qui nous manque, ce qui rend justement « mystérieuses » des choses qui étaient révélées même aux simples. Une comparaison avec le symbolisme chrétien démontre avec évidence jusqu'à quel point nous dépendons des textes dans nos tentatives d'explication. Qui aurait cherché dans la figure humaine sortant de la gueule d'un monstre marin une allusion à la résurrection, si le Nouveau Testament ne nous avait pas informés du fond symbolique de l'histoire de Jonas ? Mais qui nous explique la pensée du peintre des vases grecs qui a représenté dans la même situation le chef des Argonautes, Jason ² ? Comment pourrait-on interpréter la riche iconographie chrétienne si l'on avait uniquement à sa disposition les écrits des auteurs païens ou quatre-vingt-huit prières en forme de litanies, comme nous les possédons des orphiques ? Qui aurait deviné une signification mystique d'une telle profondeur dans la danse des Bacchantes avec la tête d'Orphée, (pl. II, fig. 2) si le hasard ne nous avait pas conservé les spéculations sur sa mort expiatoire qui mit fin au ressentiment de Zeus contre les hommes, provoqué par le meurtre perpétré par les Titans sur la personne de Zagreus ?

La voûte de la nef centrale.

Les marges du plafond central sont peuplées d'une grande quantité de « scènes de genre » qui semblent représenter la vie réelle.

¹ Cp. J. E. Harrison in *Journal of hellenic studies*, XXIII (1903), p. 323 et suiv. et dans *Prolegomena*, p. 519, 527, 531-534 ; Rizzo, *Dionysos Mystes*, p. 80.

² Roscher, *Mytholog. Lexicon*, s. v. Jason, col. 85-86.

On y distingue (pl. III) des exercices de gymnastique et d'escrime, dirigés quelquefois par un pédagogue, des rencontres de personnages solennellement habillés, des jongleurs et des prestidigitateurs. On est tenté de croire à une imitation dans le goût hellénistique (caractérisé par les formes trop pleines) des « tranches de vie » qu'on admire sur les vases et les reliefs de l'époque grecque classique. La scène de jonglerie par exemple est sans doute une réplique de celle qu'on trouve sur un vase de bronze du Louvre¹. Il y aurait pourtant un détail qui nous en ferait douter. Les acteurs d'un de ces reliefs sont des pygmées; on retrouve ces nains contrefaits sur les peintures du *columbarium* de la Villa Doria-Pamphili où l'on a supposé qu'ils symbolisent la vanité des occupations d'ici-bas².

Autour du centre on voit quatre tableaux d'un caractère tout à fait différent. La fig. 1 de la pl. IV nous montre une âme représentée par une femme, le visage empreint d'une ferveur, d'une résignation très rare dans l'art antique; Hermès, caractérisé, à ce qu'il semble, comme dieu de la mort par une tige de pavot, la conduit par la main. Hermès était vénéré par les Pythagoriciens comme $\tau\alpha\mu\acute{\iota}\varsigma\ \tau\omega\upsilon\ \psi\upsilon\chi\acute{\omega}\nu$ ³. En face (fig. 2) se trouve Jason qui, aidé par Médée, s'empare de la Toison d'Or. Il est certain que le héros de Iolcos a joué un rôle important dans l'hagiographie orphique. Nous possédons même des « Argonautica » avec une introduction parfaitement orphique. Il nous est pourtant impossible de trouver la moindre preuve qu'on ait jamais considéré ses $\sigma\tau\omicron\nu\beta\epsilon\nu\tau\epsilon\varsigma\ \xi\epsilon\beta\lambda\omicron\iota$ ⁴ comme une vie de martyr. La descente dans l'intérieur d'un monstre marin, dont nous avons parlé, et le passage de Pindare⁵, « Phrixus

¹ De Ridder, *Bronzes antiques*, fig. 52, p. 104, cité par M. Fornari.

² Cp. E. Samter dans *Röm. Mitth.*, VIII (1893), p. 101 et suiv. et Roscher, *Mithol. Lexicon*, s. v. *Pygmaeen*, col. 3313.

³ Diogèn. Laerce, VIII, 1, 31.

⁴ Hésiode, *Theogon.*, 994.

⁵ Pindare, *Pyth.*, IV, 159 avec le scholiaste.

nous prie d'aller au palais d'Ætès et de transporter son âme », restent inexplicables. Notre tableau présente un détail curieux. Jason est monté sur une table, au-dessous de laquelle se trouve une autre table surmontée d'une petite caisse. Il me semble très probable qu'on doive penser ici à un appareil magique tel que la table mentionnée dans un papyrus de Leyde ¹.

A ces reliefs font pendant deux autres. La signification de l'un est claire. Il représente la libération d'Hésione par Hercule. Plusieurs monuments trouvés le long du Rhin montrent que l'époque impériale a trouvé dans ce vieux mythe une allusion à la libération de l'âme par un Rédempteur. Sur une gemme on voit aux pieds de la vierge enchaînée un coffret qui rappelle probablement la *cista mystica* ².

En face du tableau d'Hésione on en voit un quatrième (pl. V, fig. 1) dont l'explication, autant que je sache, n'est pas encore trouvée. Sur un trône très simple, ou plutôt sur un banc formé de deux blocs de pierre quadrangulaires profilés, une femme est assise dans une attitude pensive, la tête appuyée sur la main droite, la gauche tenant une idole qui ressemble à la déesse Athéna armée d'un bouclier et tenant probablement une lance de la main droite élevée. Les vêtements ne couvrent que la partie inférieure du corps. Un homme entièrement nu, dont le manteau — est-ce une peau de bête ? — a glissé sur la cuisse gauche, est debout devant elle. Les boucliers au dessus de la figure de l'homme et les guirlandes attachées avec des *vittae* me semblent indiquer que la scène se passe devant ou dans un temple. Le pied gauche de l'homme est appuyé sur un bloc de pierre grossièrement équerri, qui ressemble de très

¹ Publié par Dieterich dans les *Jahrb. f. d. klass. Altert.* Supplementband, XVI, p. 799-830, v. s. 26 et suiv.

² Cp. Drexler dans Roscher, *Mythol. Lexikon*, s. v. *Hesion*, col. 2593-2594.

près aux *πλίνθοι* se trouvant selon M. Macchioro ¹ dans beaucoup de scènes relatives aux mystères.

Les reliefs du centre (pl. III et pl. V, fig. 2) représentent tous les deux un rapt. Au milieu du plafond nous voyons Ganymède porté au ciel par un génie ou un dieu, symbole connu de l'apothéose ². Ganymède porte dans la main droite une aiguière, dans l'autre un flambeau. Ces objets symbolisent sans doute respectivement l'enthousiasme dionysiaque ³ et la fervente ardeur de l'âme. Le second des tableaux centraux (pl. V, fig. 2) représente l'enlèvement d'une des Leucippides, scène que l'on rencontre également sur plusieurs sarcophages ⁴. Il n'est pas probable qu'on ait pensé à autre chose qu'à l'ascension de l'âme, l'apothéose — qui est-ce qui se ferait faire un sarcophage décoré d'une descente en enfer ? — et pourtant il y a un contraste incontestable entre la conduite de Ganymède et celle de la Leucippide. Le visage du Dioscure rappelle l'idée de la beauté sombre qu'on se forme ordinairement de Lucifer. N'oublions pas que l'on voit dans les nefs latérales un châtiment de Maïsyas et le travail impuissant des Danaïdes ⁵.

¹ Macchioro, *Zagreus*, p. 28-42.

² L'idée de l'apothéose si fréquente pendant l'époque impériale (cf. c. a. Altmann, *Römische Grabaltäre*, p. 276 et suiv. E. Arthur Strong dans le *Journal of Roman Studies*, I, p. 24 et suiv. et dans *Apotheosis and after life*, passim) se trouve déjà dans le douzième livre des lettres de Cicéron à Atticus.

³ L'aiguière se trouve sur de nombreux autels et plaques funéraires, où l'on ne peut pas supposer le sens astrologique, que M. Cumont croit trouver dans notre relief.

⁴ *Mélanges de l'Ec. de Rome*, 1885, pl. 12; Robert, *Sarkophagsreliefs*, III, 2, 57 et 58 (p. 180-184); S. Reinach, *Reliefs*, II, 197 (= III, 288), III, 33, 256, 379. — Cf. maintenant G. Bendinelli, *Di un frammento marmoreo*, etc. dans *Ausonia*, X (1921).

⁵ M. Cumont (dans la *Rassegna d'arte antica e moderna*, VIII (1921), 2, p. 38, ann. 6) explique les Danaïdes comme des âmes avides de volupté, insatiables de jouissances et cite Platon, *Gorg.*, 493 A, Lucrèce, III, 935 et suiv., 1003 et suiv., Rhode, *Psyche*, I, p. 326 et suiv. Norden, *In Varronis saturas*, p. 332 et suiv. Il me semble pourtant plus probable d'y voir les non-initiés (cf. J. E. Harrison, *Prolegomena to Greek Religion*, p. 613-623).

Construction et style.

Il sera prudent d'attendre le déblaiement complet de l'édifice pour se décider sur les dates fournies par la construction. MM. Fornari et Gatti ont constaté que, dans les parties visibles du béton, ne se trouvent pas de fragments de marbre ou de briques; cela indiquerait la première moitié du I^{er} siècle après Jésus Christ. Un fragment d'*opus reticulatum* d'excellente exécution entrevu par M. Gatti au-dessus de l'ouverture qui illumine le pronaos, pourrait indiquer la même période. M. Bendinelli, un des prochains éditeurs de la basilique, a cité une foule d'analogies pour les sujets et la manière d'exécution de la décoration en stuc qui corroborent les indications plutôt vagues de la construction et rappellent aussi la première moitié ou le milieu du I^{er} siècle de notre ère ¹.

Je veux remarquer à ce propos que l'évidente inégalité de style des reliefs constatée tout de suite par M. Fornari ² et la tendance archaisante, dont on voit des exemples dans nos figures, caractérisent aussi les peintures murales de la maison de la Farnesine, conservées au Musée des Thermes, dont les stucs représentent des scènes des mystères.

En outre il me semble que l'on peut retenir dans la décoration de la voûte centrale une circonstance qui n'est pas sans importance. Exception faite des reliefs de Ganymède et de l'enlèvement de la Leucippide, on distingue très bien deux parois, divisées dans la manière habituelle des peintures murales de Pompei, par exemple celles de la maison des Vettii. Le socle est formé par une espèce de *predella* remplie de petites scènes oblongues. Les espaces vi-

¹ Une savante conférence de cet archéologue fut faite pour la première fois devant « l'Accademia Pontificia » le 21 avril 1921 et répétée ensuite à l'Associazione Romana di Archeologia.

² Cp. R. Paribeni, *Catalogo del Museo delle Terme*, 3^e édit. (1920), n^o 710 et 720.

des, surmontant ce socle, présentent des scènes encadrées comme de vrais tableaux (Hermès et l'âme, Jason et Médée) ou bien représentées comme vues par une fenêtre (Hésione et Hercule). Cette division est parfaitement indiquée pour une paroi — on la retrouve par exemple dans la maison de Livie sur le Palatin — mais pas du tout pour une voûte. Sans en avoir eu l'intention, on a démontré cette impropriété en exposant au Musée des Thermes les stucs de la Farnésine, qui formaient une voûte sur des parois concaves mais non plafonnantes, le long des murs verticaux, non seulement sans en changer la perspective, mais même en améliorant leur effet. J'en conclus que le cycle des représentations mystiques de la Farnésine et de notre basilique a été inventé et représenté pour la première fois dans un pays où l'on n'avait pas l'habitude de construire des voûtes, par exemple dans la Grèce et l'Italie méridionale. Les candélabres stylisés et les palmettes qui remplissent avec des masques¹ les vides entre les tableaux de la voûte centrale sont également bien plus appropriés à un mur vertical qu'à une voûte.

M. Fornari a voulu déterminer aussi l'identité du constructeur de notre édifice et il l'a fait d'une manière, selon moi, très ingénieuse et vraisemblable. Il a fait remarquer² qu'à une distance d'environ deux cents mètres de la basilique ont été trouvées de nombreuses inscriptions d'esclaves et d'affranchis appartenants à la familia des Statilii³. Une de ces épitaphes porte le cognomen très rare de Mystes⁴. En outre on a découvert dans le même cimetière

¹ De tels masques barbus sont très fréquents sur les monuments funéraires. M. Macchioro (*Zagreus*, p. 119-120) les veut expliquer comme le visage du dieu, symbole de sa présence parmi les fidèles. Le dieu suprême des orphiques était, comme tous les dieux des mystères, Un et sans forme définie (Proclus, *Ennead.*, I, 6, 9 cité par Harrison, *Prolegomena*, p. 624).

² *Notizie degli Scavi*, l. c. p. 50-52.

³ *C. I. L.*, VI, 6213-6640, cp. Jordan-Hülsem, *Topographie Roms*, I, 3, p. 363, ann. 52, Richter, *Topographie Roms*, p. 352.

⁴ *C. I. L.*, VI, 6632.

une belle urne de marbre avec des scènes qui se réfèrent aux mystères d'Eleusis¹. Ces indications sont combinées par M. Fornari avec le procès contre le proconsul T. Statilius Taurus, accusé de *magicae superstitiones*² par les complices d'Agrippine.

La conjecture de M. Fornari me semble très vraisemblable et je crois pouvoir la fortifier encore en mettant le fait isolé dans le cadre complet de la lutte de religions qu'on peut entrevoir dans le premier siècle de notre ère.

L'empereur Caligula semble avoir eu des tendances égyptiennes prononcées³. Son successeur Claude au contraire fut un admirateur sincère de tout ce qui était grec⁴ et essaya entre autre d'introduire les mystères d'Eleusis à Rome⁵. Il est donc très probable qu'il ait autorisé T. Statilius Taurus à construire une basilique orphique. Mais Claude était dominé par l'autorité de sa femme Agrippine. Nous ne savons pas quelles ont été les sympathies religieuses de celle-ci, mais il est très remarquable de constater que les cultes féminins de Cybèle et d'Isis jouissaient de la faveur de Néron, le fils d'Agrippine⁶. Il aura été très facile à celle-ci de trouver des arguments d'accusation contre les Orphiques et leur protecteur Statilius. Déjà Cicéron reproche aux Orphiques le meurtre rituel⁷ et le fameux *senatus consultum de Bacchanalibus* défendait les

¹ Cp. e. a. Helbig-Amelung, *Führer durch die Museen Roms*, 3^e éd., II, n° 1325, p. 114 et suiv.; G. E. Rizzo, *Il sarcofago di Torre nova* dans *Röm. Mitt.*, 1910, p. 106, 131 et suiv., planche VII (la première reproduction satisfaisante); Paribeni, *Catalogo*, n° 440.

² Tacite, *Ann.*, XII, 59.

³ H. M. R. Leopold, *Ontwikkeling van het Heidendom in Rome* (Evolution du paganisme à Rome). Rotterdam, 1918, p. 110.

⁴ Voy. le témoignage non suspect de Sénèque dans l'Apokolokynthosis.

⁵ Suétone, *Claude*, c. 25 : *Sacra Eleusinia etiam transferre ex Attica Romam conatus est*.

⁶ Cp. F. Cumont, *Les religions orientales dans l'Empire Romain* (p. 66 et suiv. de la traduction allemande de Gehrich, 2^e édit., Leipzig, 1914) et G. Lafaye, *Divinités d'Alexandrie*, Paris, 1884, p. 59.

⁷ Cicéron, *in Vat.*, VI, 14.

réunions nombreuses, telles qu'elles auraient pu être d'après les dimensions de notre basilique. Le suicide de Statilius, qui considérait naturellement la mort comme un bienfait parce qu'elle libérait son âme immortelle, et l'indignation des sénateurs qui connaissaient certainement le caractère très élevé de la doctrine des mystères, s'expliquent avec facilité. En outre le merveilleux état de conservation de tous les stucs, l'absence complète de *graffiti* et de traces de fumée me paraissent prouver que l'édifice souterrain n'a été fréquenté que pendant un temps très court.

Mais les arguments d'une défaveur des mystères grecs dans l'empire romain à partir du milieu du premier siècle après Jésus-Christ me sembleraient faibles, si je ne rencontrais leurs traces dans une autre partie du monde antique, en Asie Mineure.

Là le culte impérial est lié très étroitement à celui des mystères justement dans la première moitié du premier siècle. Des monnaies attribuent à Livie, épouse d'Auguste, et à Agrippine majeure l'épithète de *Κερποφόρος*¹. Des inscriptions appellent celle-ci *Σεξ Σεβαστῆς Αἰολίς Κερποφόρος*². Elle fut vénérée à Mitylène, où naquit en 18 sa fille Julia³, de 20 à 31 après Jésus-Christ, avec son mari Germanicus, qui porte le nom vraiment orphique de *ζεύς Ζεός*, c'est-à-dire Zagreus⁴. Les membres de la famille impériale en général sont étroitement liés aux cultes des mystères⁵. Les archéologues allemands ont retrouvé dans le sanctuaire de Déméter à Pergame — bâti entre 269 et 263 avant J. C. et fréquenté jusque dans la seconde moitié du deuxième siècle après J. C. — des statues de membres de la famille impériale et des dédicaces à ces membres mêmes. Mais il y a un rapprochement très curieux et, selon

¹ H. Hepding dans *Athen. Mitth.* (1910), p. 443.

² Hepding, *ibid.*

³ Tacite, *Ann.*, II, 54.

⁴ Tümpel dans Pauly-Wissowa, *Realenc.*, I, 1036, cp. Abel, *Orphica*, fr. 191.

⁵ Hepding, *ibid.*

moi, très important à faire pour l'historien de notre basilique. On a trouvé dans le sanctuaire de Pergame des statues d'Auguste, d'Agrippine majeure et d'un membre de la famille Claudius, probablement Tibère¹, puis on saute au règne d'Hadrien. Si l'on combine l'existence de cette lacune avec le fait que le *pronaos* du temple de Pergame a été restauré par un certain C. Claudius Silanus dans la seconde moitié du deuxième siècle², il nous semble possible de conclure que le sanctuaire dans lequel on trouve les traces évidentes de tendances orphiques³ n'a pas joui des faveurs de la famille impériale et par conséquent des munificences de protecteurs riches durant une période qui s'étend d'environ l'an 50 après J. C. jusqu'au règne d'Hadrien. Il semble que la doctrine orphique, favorisée par les premiers empereurs, célébrée par Virgile — avec naturellement la sympathie d'Auguste — sur le point de devenir religion officielle avec Claude, a été étouffée par les empereurs suivants qui montrent tous des tendances « égyptisantes »⁴. Peut-être la basilique souterraine construite avec la permission de Claude, mais fermée aussitôt après à cause de l'opposition d'Agrippine, nous indique-t-elle le moment précis du revirement des opinions⁵.

H. M. R. LEOPOLD.

¹ Hepding, l. c., p. 500-501.

² Hepding, l. c., p. 442.

³ O. Kern, *Das Demeterheiligtum von Pergamon und die Orphischen Hymnen* dans l'*Hermes*, 46 (1911), p. 431-436.

⁴ G. Lafaye, *Divinités d'Alexandrie*, Paris, 1884, p. 56 et suiv.; H. M. R. Leopold, *Ontwikkeling van het Heidendom in Rome* (Evolution du paganisme à Rome), Rotterdam, 1918, p. 111-112.

⁵ Madame E. Arthur Strong, qui a suivi et assisté mes études avec un empressement qui est au-dessus de ma reconnaissance, a bien voulu attirer mon attention sur une étude du savant professeur Ch. Hülsen (*Die Ausgrabungen in Rom im 20. Jahrhundert*, III, 3 (29, 1, 21), p. 48-52). L'illustre archéologue voit dans la basilique une salle à manger souterraine et explique toute la décoration comme une « Verherrlichung von Gesang und Wein ». Tout ce qui précède montre que je ne puis partager l'opinion de l'éminent spécialiste de la topographie romaine.