

Université de Lausanne
Faculté des Lettres
Section d'Histoire de l'art
Prof. Serena Romano

Mémoire de Licence
Jérôme Croisier

L'HYPOGEE DE VIA LIVENZA A ROME NOUVELLES QUESTIONS

**TEXTE
I**

MARS 2003

Remerciements

Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma
Prof. Eugenio La Rocca
Dssa Paola Chini
Dssa Antonella Gallito
Sig. Geom. Vittorio Rapaccioni

Archivio della Soprintendenza Archeologica di Roma
Prof Adriano La Regina
Dssa Bertoli

Université de Fribourg
Prof. Jean-Michel Spieser

Université de Lausanne
Prof Serena Romano

Chaman Atelier Multimédia, Neuchâtel
Samuel Crettenand

Società Dante Alighieri, Sion
Mme Giovanna Silvestrini
Mme feu Charles Bessero

Table des matières

<u>I. Introduction</u>	<u>2</u>
<u>II. Description</u>	<u>3</u>
II-1. Situation.....	3
II-2. Bâtiment.....	4
II-3. Décoration.....	9
<u>III. Datation</u>	<u>17</u>
III-1. Données matérielles.....	17
III-2. Données stylistiques.....	20
III-3. Synthèse.....	28
<u>IV. Interprétation</u>	<u>30</u>
IV-1. Etat de la question et discussion.....	30
IV-2. Interprétation: une nouvelle tentative.....	35
<u>V. Perspectives de recherches futures</u>	<u>50</u>
<u>VI. Conclusion</u>	<u>52</u>
<u>VII. Bibliographie</u>	<u>53</u>

I. Introduction

L'Hypogée de Via Livenza, découvert en 1923 à l'occasion de la construction d'un immeuble dans le quartier Salario, est un témoignage important de l'art du IV^e siècle à Rome. Il se distingue par la rare qualité de ses fresques et par l'étrangeté de sa situation.

Il est en effet construit entièrement sous terre, loin des zones habitées de l'époque, qui plus est au milieu d'un cimetière sans pour autant pouvoir être rattaché à un quelconque usage funéraire.

Devant les nombreuses difficultés que pose son interprétation, force est de constater qu'à ce jour peu de chercheurs ont étudié cet édifice de manière exhaustive.

Etant donné la complexité des enjeux scientifiques, tant au niveau de l'archéologie et de l'histoire de l'art qu'au niveau de l'histoire sociale et religieuse, ce travail n'a en aucun cas l'ambition d'apporter de réponses définitives aux nombreuses questions qui ne manqueront pas de se faire jour à l'examen du monument.

Tout au plus souhaitons-nous ici faire le point sur l'état des recherches et apporter notre point de vue quant à différentes tentatives d'explication du bâtiment et de sa décoration.

Nous tenterons également d'en proposer une nouvelle lecture, en nous engageant sur une voie qui n'a, jusqu'ici, pas été explorée. Nous suggérerons également quelques directions pour orienter d'éventuelles recherches futures destinées à éclairer un peu mieux les particularités et la fonction de l'hypogée.

II. Description

II-1 Situation

L'Hypogée de Via Livenza est situé à environ 250 mètres au Nord des Murs d'Aurélien, entre les modernes Via Livenza et Via Po **[Fig. 1]**. Il se trouve donc au milieu de la zone sépulcrale salarienne qui s'étendait dans le périmètre délimité au Sud par les Murs d'Aurélien, à l'Est par la Via Salaria, et à l'Ouest par la Via Pinciana¹.

Pour édifier le bâtiment, il a donc fallu détruire de nombreux tombeaux. On a d'ailleurs retrouvé, à quelques mètres à l'Est, deux édifices funéraires² éventrés dont toute la partie Ouest avait été détruite, vraisemblablement pour permettre la construction de l'Hypogée. Les autres vestiges exhumés dans les entourages immédiats sont également tous des sépulcres, des colombarii, ou encore des cippes funéraires. Les restes archéologiques retrouvés dans un rayon de 250 m. autour de l'Hypogée relèvent eux aussi d'un usage funéraire. Les seules exceptions sont, à environ 150 m. au Sud-Est, un four destiné à la cuisson de céramiques³, et, aux marges de la zone funéraire, à environ 350 m dans la même direction, à moins de 50 m. des Murs d'Aurélien, quelques restes d'habitations privées⁴.

Il est intéressant de noter que l'Hypogée a été construit à environ 12 m. d'un carrefour entre la Via Salaria Vetus qui oblique ensuite vers l'Ouest, et un *diverticulum* qui continue vers le Nord.

¹ *Carta Archeologica di Roma*, II-C, (pour l'Hypogée lui-même, voir les n° 50 et 51), éd. Istituto Geografico Militare, Florence, 1964.

² Cf. fig. 1, n° 14 et 15. Ce plan a été publié pour la première fois dans E. Gatti, *Via Salaria - Nuove scoperte nel sepolcreto*, in "NSc", 1923, p. 365. C'est uniquement dans cet article que l'on trouve les légendes des lettres et numéros reportés sur le plan.

³ *Carta Arch. Roma*, II-C, n° 77. La production de ce four était très certainement destinée aux besoins du cimetière.

⁴ *Ibid.* II-C, n° 140.

II-2. Bâtiment

L'édifice a été conçu pour être parfaitement souterrain. En effet, son sol se trouve à environ 10 m. sous le niveau actuel, c'est-à-dire à 9 m. sous le niveau de la Via Salaria Vetus⁵.

Son plan présente une forme allongée, de 21 x 7 m, se terminant, sur le côté Sud, par une sorte d'abside **[Fig. 2]**. On accédait au bâtiment par la partie Nord, en empruntant un escalier actuellement en partie reconstruit. Seules une partie de l'avant-dernière rampe et la dernière rampe, comprenant six marches, sont conservées dans leur état originel.

Les murs sont appareillés en *opus vittatum mixtum* du type A⁶ **[Fig. 5, 6, 7]**, technique qui ne se diffuse à Rome qu'à partir du III^e siècle de notre ère et dont l'usage devient de plus en plus fréquent à mesure que l'on avance vers la fin de l'Empire⁷. L'épaisseur des joints et la relative irrégularité de la maçonnerie font penser à une datation plutôt basse. Ces murs sont irrégulièrement conservés jusqu'à une hauteur de 7,50 m. ou 9 m, selon les sources⁸. Leur épaisseur est en moyenne de 72 cm.

Aucune trace de couverture, ni à charpente, ni à voûte, n'a été observée. Cependant, comme les murs ne sont pas intègres jusqu'à leur faîte, on ne peut tirer de conclusion quant à la présence ou non d'une couverture. A ce titre, il faut mentionner une suggestion quelque peu saugrenue de Luisana Usai qui, trouvant les fresques et

⁵ *Carta Arch. Roma*, II-C, n° 50.

⁶ L' *opus vittatum mixtum* est un genre de maçonnerie qui consiste à superposer des files de blocs de tuf sur des files de briques en terre cuite, et ainsi de suite. Le type A est caractérisé par la superposition d'une file de blocs sur une file de briques (combinaison 1:1). Le type B est défini par toute combinaison autre que 1:1, par exemple 2 files de blocs sur 2 files de briques, ou une file de blocs sur 2 files de briques, etc.

⁷ R. Paribeni, *Via Salaria – Scoperta di un edificio sotterraneo con pitture e mosaici*, in "NSC", 1923, p. 382.

⁸ La hauteur de 7,50 m. est donnée par Paribeni, *art. cit.* et a été reprise par toutes les publications postérieures. Les relevés de E. Gatti ainsi que le *Giornale*

les mosaïques trop belles pour n'être éclairées que par de la lumière artificielle, émet l'hypothèse que l'hypogée était à ciel ouvert⁹. La couverture la plus plausible reste cependant une voûte en berceau, comme c'est l'usage dans les constructions souterraines.

L'espace interne se présentait scindé en deux "pièces" séparées par un seuil de travertin courant entre deux piliers en maçonnerie, chacun adossé respectivement aux murs Est et Ouest, à environ 2 m. du seuil de l'escalier d'accès. Actuellement, seul l'espace Nord est en partie visible, l'Hypogée ayant été obstrué par un mur de soutien édifié à la fin de la campagne de fouilles de 1923¹⁰. L'espace Sud semble avoir été, selon les dessins d'Edoardo Gatti **[Fig. 2]**, une aula d'environ 15 m. de long, terminée, au Sud, par une paroi en forme d'abside semi-circulaire. Cette zone n'ayant été fouillée que très sommairement, on ne connaît malheureusement rien de ses éventuels aménagements et décoration.

La partie Nord est articulée en quatre espaces distincts par une série de trois arcs adjacents et parallèles au mur Nord **[Fig. 4]**. Deux de ceux-ci, relativement étroits, en encadrent un plus large. L'espace délimité par le premier arc Ouest n'est autre que la cage d'escalier. L'espace délimité par le grand arc central est organisé autour d'un bassin. Il est à son tour divisé en deux par un arc transversal surbaissé. L'arc Est, quant à lui, délimitait une sorte de corridor qui permettait l'accès à la porte Nord dans la paroi orientale de l'Hypogée. Il y avait une seconde porte, toujours dans le mur Est, à environ 2 m. au Sud de la première. Celles-ci devaient donner accès à des pièces adjacentes qui n'ont pas pu être fouillées à ce jour.

Dans la paroi occidentale, répondait à la porte Sud du mur Est, de manière à peu près symétrique, une porte qui, étrangement, ne débouche que sur la roche tufière naturelle **[Fig. 6, 7]**.

di Scavo, p. 3982, quant à eux, donnent une hauteur maximale de près de 9 m.

⁹ Cf. Luisana Usai, *L'ipgeo di Via Livenza in Roma*, in "Dialoghi di Archeologia" (Darch), 6, 1972, p. 378.

¹⁰ Archivio Storico, SAR, *Giornali di Scavo*, vol. 8, pp. 3972 – 3973. Retranscrit ci-

Sous l'arc central, on trouve donc un bassin de 2,90 m. de long sur 1,70 de large et profond de 2,50 m **[Fig. 3, 4, 8, 10]**. Au fond de la paroi Nord, une niche est creusée, en position nettement désaxée par rapport au plan de l'édifice. On peut entrer, difficilement, dans le bassin en empruntant quatre marches dont la première se trouve à une profondeur de 1,15 m. du bord **[Fig. 9]**.

L'accès au bassin était rendu d'autant plus malaisé qu'une transenne de marbre le séparait du reste de l'aula **[Fig. 11]**. Ce chancel était semble-t-il composé de 3 panneaux de marbre ajouré. Le motif décoratif qu'ils portent est composé de files d'arcs de cercle superposées en quinconce. Les plaques de marbres étaient encastrées dans un socle formé d'une ligne de trois parallélépipèdes de marbre rainurés. Elles étaient maintenues verticalement par quatre autres petits piliers de marbre, eux aussi rainurés afin que les plaques du chancel s'y enchâssent. La partie centrale de la transenne, correspondant à l'accès au bassin, pouvait être retirée en la coulissant hors des piliers. En effet, ceux-ci sont rainurés jusqu'à leur sommet sur un de leurs côtés. La longueur des autres rainures correspondent à la hauteur des panneaux de la clôture. Cela indique que les deux panneaux latéraux étaient fixés définitivement, sans possibilité de les mouvoir. Le bassin n'était donc accessible qu'au prix de l'effort à fournir pour soulever la plaque de marbre centrale hors de son châssis. D'autre part, la façon abrupte dont terminent les fresques de la paroi Nord atteste que les peintures étaient conçues pour être regardées uniquement depuis la pièce située devant la transenne et non depuis la zone du bassin **[Fig. 12]**.

Il faut encore, à propos de la transenne, discuter une hypothèse de Paribeni qui interprète une stèle funéraire, retrouvée à proximité, comme une pièce de réemploi utilisée comme pilier pour le chancel¹¹ **[Fig. 13]**. Ce cippe de marbre, sculpté en haut-relief, faisait partie

après dans les *Annexes*.

¹¹ Cf. Paribeni, *art. cit.*, in "NSc", 1923, p. 391.

du sépulcre de L. Septimius Valerinus, un soldat de la huitième cohorte prétorienne. En examinant le matériel retrouvé et faisant assurément partie du chancel, il devient évident que l'hypothèse de Paribeni ne peut être acceptée. En effet, déjà quatre petits pilastres rainurés ont été retrouvés¹² ainsi que trois panneaux de clôture, en état plus ou moins fragmentaire. Dès lors, un cinquième pilier de soutien est parfaitement impossible. D'autre part, le cippe funéraire mesure 52 cm de haut, alors que les piliers de la transenne mesurent 80, 83, 81, et 78 cm de haut.

Le fond du bassin **[Fig. 14]** est pavé de *bipedae* de céramique dont une porte le sceau *CLAUDIANA* accompagné du christogramme¹³, et une autre porte le sceau *CALD*¹⁴. Les parois sont recouvertes d'un enduit à *l'opus signinum* (ou "cocciopesto").

Selon l'hypothèse avancée par l'équipe de fouille de 1923, l'eau arrivait dans la vasque par un trou pratiqué dans la maçonnerie en-dessous de la niche, en position un peu excentrée **[Fig. 8, 10, 15, 16]**. Elle s'écoulait sur une tablette de marbre de réemploi encastrée dans la paroi au-dessous du trou d'arrivée d'eau et formait ainsi une petite cascade. En face, juste au-dessus de la première marche de l'escalier du bassin, à environ 1,10 m. du bord, un tube de céramique permettait à l'eau de s'évacuer dans un conduit plus large **[Fig. 9]**. Le bassin pouvait aussi être vidé rapidement grâce à une ouverture à sarrasine, pratiquée dans le coin Nord-Ouest, mesurant 2,23 x 0,35 **[Fig. 14]**. Une fois la guillotine levée, l'eau coulait dans un cuniculus creusé dans la roche tufière, haut de 1,90 m. et large de 0,70 m. Celui-ci n'a été fouillé que dans les environs immédiats de sa jonction avec le bassin de l'Hypogée mais on peut observer qu'il continue en droite ligne, vers l'Ouest, pendant au moins plusieurs dizaines de mètres. Son niveau se trouve à 30 cm. sous celui de la vasque. Deux

¹² Archivio Storico, SAR, *Giornali di Scavo*, vol. 8, p. 3983. Retranscrit ci-après dans les *Annexes*.

¹³ *CIL* XV, 1563 b.

¹⁴ *CIL* XV, 896.

montants de travertin, tous deux des pièces de réemploi, ainsi qu'un socle du même type, encadraient la guillotine, à l'origine certainement une plaque métallique, aujourd'hui perdue.

Il convient cependant d'émettre quelques réserves à propos de l'interprétation du système d'adduction – évacuation de l'eau exposé ci-dessus. Cette interprétation, donnée à l'origine par l'équipe de fouille de 1923, a été reprise par tous les chercheurs qui se sont intéressés au bâtiment. Il faut pourtant remarquer qu'on n'a trouvé, en correspondance avec le trou sous la niche, semblant être l'orifice d'adduction, ni conduit de maçonnerie, ni tuyau de plomb, et encore moins de tube de terre cuite. L'orifice lui-même n'est profond que de quelques centimètres. Est-il bouché? A-t'il jamais été plus profond? Seul un sondage permettrait de trancher la question.

D'autre part, il faut également noter la présence d'un petit trou traversant la plaque de marbre placée sous l'orifice "d'adduction", en position à peu près axiale par rapport au trou de la maçonnerie **[Fig. 16]**. On peut alors imaginer une autre fonction pour cet orifice et cette plaque de marbre. Peut-être était-elle destinée à faire office de support pour un objet ancré, au moyen de pièces métalliques, à la fois dans la plaque et dans la maçonnerie. La récupération ultérieure de cet objet et de ces tenants métalliques pourrait alors expliquer le trou grossièrement creusé dans la paroi du bassin.

S'il était avéré que cet orifice et cette plaque n'avaient pas de fonction d'immixtion d'eau, alors le système hydraulique du bassin aurait fonctionné comme suit: l'eau arrivait par le tube de terre cuite¹⁵ et était évacuée via le cuniculus, en passant au-dessus de la sarrasine.

¹⁵ La pente du système conduit en maçonnerie – tube de céramique n'a jamais été mesurée.

II-3. Décoration

Lorsque on arrive au cœur de l'Hypogée, on est immédiatement ébloui par les fresques ornant la paroi Nord surplombant le bassin **[Fig. 10]**. Elles occupent une surface en demi-lune, surplombée d'un arc. Elles sont articulées en deux scènes encadrant une niche dont le tambour porte des peintures imitant un plaquage de marbre de Numidie¹⁶, et dont la conque est illustrée par une scène bucolique qui constituait un des lieux communs de la décoration picturale romaine **[Fig. 17, 18]**. Le sujet est composé autour d'une fontaine consistant en un bassin quadrangulaire au milieu duquel s'élève un canthare d'où jaillit un *saliens*. La fontaine se trouve sur un gazon fleuri, habité par deux oiseaux. Un autre s'est posé sur le bord gauche du canthare, tandis qu'un quatrième s'en approche, les ailes déployées, pour s'y désaltérer:

*Mirabilis ibi columba bibens et aquam umbra capitis infuscans;
apricantur aliae scabentes sese in canthari labro.*¹⁷

La niche devait certainement contenir une statue. On remarque qu'elle est passablement décentrée vers la droite. Cette dissymétrie est d'autant plus curieuse qu'elle semble voulue. En effet, la jonction de la niche avec la fresque de gauche est placée exactement sur l'axe de l'hypogée, comme si l'on avait voulu mettre en regard le sujet de la fresque avec la statue que devait contenir la niche.

A gauche de celle-ci, une jeune femme est représentée tirant une flèche de son carquois, un arc à sa senestre **[Fig. 10, 19]**. Elle est légèrement penchée en avant, comme si elle avait interrompu

¹⁶ Appelé aussi "jaune antique" (giallo antico).

¹⁷ Pline, *Naturalis Historia*, XXXVI, 184. Il décrit, dans ce passage, un *lithostroton* que Sosus créa à Pergame. Ce sujet est extrêmement fréquent dans l'art pictural de l'Empire, dans quelque contexte que ce soit.

brusquement sa course. Derrière elle, de part et d'autre, s'enfuient une biche vers la gauche **[Fig. 20]** et un cerf vers la droite **[Fig. 21]**. La scène a lieu dans un sous-bois qu'illuminent les premières lueurs de l'aube, *iam dies aderat*¹⁸. La jeune fille est vêtue d'un court *chiton* pourpre et d'un *himation* ocre ou, plutôt, à interpréter comme d'or, gonflé par le vent. Elle est chaussée de cothurnes. Sa chevelure, courte, est ceinte d'une couronne de laurier et d'un diadème aux reflets dorés. Elle porte également une paire de boucles d'oreille et un collier **[Fig. 22, 23]**.

L'identification de la jeune femme apparaît évidente. Il ne peut s'agir, en effet, que de Diane – Artémis, *ferarum domitrix*¹⁹, *potnia theron*²⁰, vierge chasserresse du Taygète et de l'Erymanthe, maîtresse du bois d'Aricie et du lac Nemi.

Cette représentation dérive du type iconographique dit "Versailles-Leptis Magna" **[Fig. 24, 25]**²¹ Il s'agit à l'origine d'un groupe sculptural hellénistique de la moitié du IV^e s. av. J.-C., montrant la déesse, en *chiton* court et *himation* noué autour de la taille, chaussée de cothurnes, dans un mouvement de course vers la gauche, saisissant une flèche de sa dextre et tenant un arc dans sa main gauche, la tête coiffée d'un diadème, tournée vers la droite. Un cerf, ou un chien, s'élançe de derrière Artémis, dans la même direction que la déesse.

Ce type iconographique, très mouvementé, était particulièrement prisé dans tout l'Empire à partir du II^e s. ap. J.-C. On en connaît un grand nombre de copies ou variantes, allant des grandes sculptures de marbres²² **[Fig. 24, 26]** à la peinture murale et aux mosaïques ²³

¹⁸ Stace, *Silvae*, 3, 1, 55f, à propos de la fête de Diana Nemorensis.

¹⁹ C.I.L. VI, 124.

²⁰ Homère, *Iliade*, XXI, 470.

²¹ Cf *LIMC*, Diana, n° 27: appelé "Artémis de Versailles", conservé au Louvres (n° 589), copie de l'époque d'Hadrien d'après l'original hellénistique. Très restauré au XVI^e s.

²² Par exemple *LIMC*, Diana, n° 27a: groupe de marbre conservé au Musée de Leptis Magna, copie d'époque antonine d'après l'original hellénistique. D'après Erika Simon, auteure de l'article, la statue de Leptis Magna est plus fidèle à

[Fig. 25], en passant par les statuettes et les bas-reliefs.

Par rapport au type originel, le peintre de Via Livenza s'est permis quelques adaptations **[Fig. 10, 19, 20, 21, 22, 23]**. Ainsi, sa Diane ne se tourne plus vers l'arrière mais regarde devant elle, en direction du cerf en fuite. Il a aussi ajouté une biche à gauche faisant ainsi pendant au cerf de droite. Cette manière de représenter la déesse au milieu de deux bêtes sauvages placées symétriquement à ses côtés renvoie au très ancien type de la *potnia theron*, datant du début du VIII^e s. av. J.-C. D'après Lilly Kahil²⁴, ce type iconographique survit à travers les siècles, y compris pendant l'époque romaine, par son absorption dans certaines représentations d'Artémis *agrotera* (chasseresse).

Pour souligner le mouvement, le peintre place l'*himation* déployé dans le dos de la déesse et gonflé par le vent, ce que ne permet évidemment pas la sculpture. Il rajoute également une couronne de laurier en sus du diadème à pointes, attribut typique de la Diana Nemorensis²⁵.

La couleur pourpre du *chiton* de la déesse connaît plusieurs occurrences dans l'iconographie des Léoïdes. Chez Claudien, par exemple, on trouve une évocation de Léo donnant des vêtements pourpres à Artémis et Apollon, ceci après le meurtre de Python²⁶. Des traces de pigments rouges ont ainsi été retrouvés sur les vêtements d'Artémis dans un groupe sculptural du II^e s²⁷ **[Fig. 27]**.

l'original que le groupe dit de Versailles conservé au Louvres (n° 27).

²³ Par exemple LIMC, Diana, n° 154: *emblemata* provenant de El Djem (Thyrsus), III^e s, conservée au Musée National du Bardo, Tunis.

²⁴ Cf. LIMC, Artémis.

²⁵ Cf. LIMC, Diana. E. Simon soutient que l'importance donnée à la Diane stéphanophore dans l'iconographie romaine provient de la légende d'Oreste qui aurait ramener la statue de culte d'Artémis Tauropolos à Aricie, fondant ainsi le culte de la Diane latine, garante de l'Empire en tant que divinité protégeant la Ligue latine. Les ossements d'Oreste, à l'origine conservés au sanctuaire d'Aricie puis ramenés, certainement sous Auguste, au Forum romain, faisaient d'ailleurs partie des *pignora imperii Romani*.

²⁶ Claudien, *Panegyricus dictus Probrino et Olybrio consulibus*, 183-191.

²⁷ Cf. Serena Ensoli, notice n° 168 du catalogue *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, éd. "L'Erma" di Bretschneider, Roma, 2000, pp. 527-528. Cette sculpture représente Artémis préservant Iphigénie. Il est conservé aux

A droite de la niche, répondant à Diane chasseresse, une figure féminine se tient debout, en position de contrapposto, et tend sa main droite vers le museau d'une biche, ou d'un faon, qui, visiblement, lui est attachée **[Fig. 10, 28]**. Jusqu'à présent et depuis le rapport de fouilles de 1923, tous les chercheurs ayant écrit sur le sujet, à l'exception de Mielsch²⁸, ont interprété cette femme comme étant une nymphe, compagne d'Artémis. Selon eux, elle tiendrait un bâton dans sa main gauche. Certes, l'état de cette partie de la fresque est nettement moins bon. Cependant, si l'on prend la peine de regarder attentivement, et de près, cette figure féminine, il ne fait aucun doute qu'elle n'est autre que la répétition de la Diane *ferarum domitrix* de gauche, mais représentée dans une attitude beaucoup plus pacifique. Elle n'est plus chasseresse mais bien la protectrice de cette biche, *famula Dianae*²⁹.

Cette identification devient évidente si l'on remarque que les deux jeunes femmes sont habillées exactement de la même façon: court *chiton* pourpre, *himation* d'or jeté sur l'épaule gauche, cothurnes **[Fig. 10, 19, 28, 29]**. Les mêmes bijoux, collier, boucles d'oreille, et diadème, se retrouvent chez l'une et l'autre, à l'exception, semble-t-il, de la couronne de laurier, remplacée, dans la figure de gauche, par un bandeau. D'autre part, le "bâton" qu'elle tient dans sa main gauche, n'est autre que son arc, à moitié effacé, appuyé sur un objet dont seule la partie supérieure, une sorte de cercle, est lisible. Il me semble qu'on puisse interpréter cet instrument comme étant un trépied ou un autel circulaire. Sur l'extrême bord, à droite de la scène, en dessous du cercle, on voit encore les restes d'un trait sombre, courbe, qu'on pourrait peut-être lire comme une des jambes du trépied.

Musées Capitolins, Rome, inv. N° 9778.

²⁸ Cf. Harald Mielsch, *Zur stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhunderts n. Chr.*, in "Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung", n° 85, 1978, p. 180.

Cette représentation s'inspire fortement du type *Diana Laphria*³⁰ montrant Artémis habillée d'un *chiton* court et d'un *himation* tombant sur son épaule gauche [Fig. 31]. Un bandeau enserre sa chevelure et elle est chaussée de cothurnes. De la main gauche, elle tient son arc appuyé sur un petit autel. Le plus souvent, un chien se tient à sa droite et tourne son regard vers elle. Cette iconographie se retrouve au Ie s. dans un bas-relief conservé à la Galerie du Vatican³¹ [Fig. 34]. Mais il est plus exactement représenté sur les monnaies de Patrai³² [Fig. 31] et une série de lampes à huiles du IIe s. provenant de Corinthe³³ [Fig. 32, 33].

La Diane de Via Livenza diffère quelque peu de cette iconographie principalement par la substitution d'une biche au chien originel, et par le port du diadème.

Les deux scènes sont bordées par un double encadrement formé d'une ligne sombre et d'une bande pourpre. On retrouve cette même ligne pourpre un peu partout dans ce qui a été conservé de la décoration picturale de l'édifice [Fig. 35].

Les fresques continuent ensuite sur les parois latérales, simulant un décor d'*opus sectile* [Fig. 10]. Le motif le plus intéressant est une sorte de *rota*, présentant un orle ondoyant, faite de feintes incrustations de porphyre, marbre bleu, blanc, et jaune, sur fond de Jaune antique. Ce disque est répété trois fois: d'abord de part et d'autre du bassin, sur la partie inférieure de l'intrados de l'arc surbaissé [Fig. 10, 37], et, moins visible, au-dessus d'une corniche en marbre de réemploi, sur la petite paroi orientale entre le mur nord et l'arc surbaissé enjambant le bassin [Fig. 36].

²⁹ Silius Italicus, *Punica*, 13, 124.

³⁰ Cf. *LIMC*, Artémis, n° 191. Ce type tient son nom d'une série de monnaies frappées à Patrai sous Néron, Galba, Domitien, Hadrien, Lucius Verus, Commode, et Caracalla, portant la mention *Diana Laphria*.

³¹ Inv. des statues n° 746. Il s'agit du n° 135 de l'article Diana du *LIMC*.

³² Cf. note 27. *LIMC*, Artémis, n° 191.

³³ Cf. *LIMC*, Diana, n° 123.

Les peintures murales se développent sans interruption sur la partie inférieure de l'arc et la paroi occidentale joignant l'arc surbaissé au grand arc central **[Fig. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44]**. On y voit des amours pêchant, voguant sur une barque, nageant, ou encore, chevauchant un canard. Divers oiseaux d'eau participent à la scène. On peut penser qu'une représentation similaire y faisait pendant sur la petite paroi orientale de l'autre côté du bassin. Tout ce qui en reste est une partie de la bordure rouge supérieure et quelques traces de la couleur de fond, un bleu sombre qui a viré au noir **[Fig. 35]**.

Sur les mêmes murs, au-dessus du socle formé par les fresques, s'étendaient des mosaïques de pâtes de verre. Elles sont aujourd'hui très abîmées. Les tesselles sont encore en place sur une fraction du mur Ouest **[Fig. 45, 46, 47, 48, 49]**, et quelques tesselles vertes sont conservées dans le coin Nord du mur Est **[Fig. 35]**. On remarque, en particulier, un dommage important sur toute la moitié Nord de la paroi occidentale. Le mur a en effet été défoncé, comme pour y ménager un passage, puis rebouché au moyen d'un mortier assez grossier **[Fig. 45]**. Il semble, à la lecture du Journal de fouille, que cela ait été fait lors des fouilles de 1923. En effet, au quatrième jour de fouille, il est mentionné que les ouvriers ont procédé à l'abattage d'un mur de telle manière à y creuser un passage pour pouvoir continuer les fouilles de l'autre côté du mur. Mais, voyant que cela n'était finalement pas possible, ils ont repris les fouilles à la verticale du dernier palier de l'escalier et l'ont percé pour arriver dans la sous-pente à côté du bassin³⁴ **[Fig. 2]**. L'aspect moderne du mortier bouchant le trou du mur vient d'ailleurs appuyer cette explication.

Les vestiges des mosaïques de la paroi occidentale sont néanmoins

³⁴ Archivio Storico, SAR, *Giornali di Scavo*, vol. 8, pp. 3958-3959. Retranscrit ci-après dans les *Annexes*.

encore assez importants pour avoir permis à Joseph Wilpert de reconstituer la scène³⁵ **[Fig. 50]**. On peut ainsi distinguer, sur la gauche, un personnage agenouillé vêtu d'une *tunica pectoralis* et d'un manteau rouge. Devant lui s'élèvent des rochers desquels s'écoule de l'eau. Derrière cet homme, un autre se tient debout, vêtu d'une *tunica clavata*, d'un *pallium*, et de sandales. Wilpert reconnaît donc dans la figure agenouillée, un soldat, et dans l'homme debout, habillé en philosophe, St-Pierre, nouveau Moïse, faisant jaillir la source du rocher. Il donne un point de comparaison convaincant en renvoyant à la même scène sculptée sur le sarcophage Latran 174³⁶, daté du dernier quart du IVe ou du début du Ve siècle **[Fig. 51]**.

Cependant, un examen attentif des marques de tesselles, encore en grande partie lisibles sur le *nucleos* **[Fig. 47]**, permet de supposer la représentation d'un second soldat en manteau rouge. Ce troisième personnage était placé au deuxième plan, derrière le soldat agenouillé, et se tenait debout, légèrement penché vers la source **[Fig. 52]**. Ainsi, la scène représentée dans la mosaïque de Via Livenza serait très exactement conforme à l'iconographie du miracle de la source de St Pierre, telle qu'elle apparaît sur les sarcophages contemporains **[Fig. 53]**. En effet, la version à deux personnages proposée par Wilpert est exceptionnelle, alors que la version réunissant l'apôtre et deux soldats, l'un agenouillé et l'autre debout, est, elle, très largement diffusée³⁷.

Les scènes des mosaïques étaient encadrées de manière continue par un ruban ondoyant irisé montrant alternativement ses deux faces, l'une dans les rouges foncés, l'autre dans les bleus-verts. Ce type de motif était assez commun et répandu dans tout l'empire et sur un

³⁵ Joseph Wilpert, *Un battistero "Ad nymphas B. Petri"*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", vol. II, 1923, pp. 56-82.

³⁶ Deichmann, Bovini, Brandenburg, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, I, Rom und Ostia*, éd. F. Steiner, Wiesbaden, 1977, no. 677, ill. pl. 106.

³⁷ Deichmann, Bovini, Brandenburg, *op. cit.*, no. 6, 11, 17, 20, 22, 23, 39, 42, 43, 44, 52, 67, 85, 86, 369, 621, 665, 919, 1007.

large arc chronologique³⁸ **[Fig. 47]**.

Il faut encore mentionner, sur la portion occidentale de l'arc, parmi les restes identifiables, un fragment de pied chaussé d'une sandale **[Fig. 54]**. La posture du pied donne à penser qu'un personnage masculin était représenté debout, tourné vers le centre de l'arc.

Le *nucleos* étant encore conservé sur de larges surfaces, les marques des tesselles permettent de relever l'existence d'une inscription postée au centre de l'arc, assez étendue, et qui devait comporter au moins quatre lignes **[Fig. 55, 56, 57]**.

La petite partie du décor encore en place aujourd'hui permet donc de conclure que l'Hypogée était à l'origine richement orné, et, semble-t-il, de manière extensive. D'autres restes de matériel ornemental retrouvés dans la terre lors des fouilles viennent corroborer cette impression de luxe originel. Il s'agit notamment de plusieurs fragments d'une petite corniche de stuc doré, d'un petit chapiteau de marbre d'ordre corinthien³⁹, de fragments de briques provenant de corniches présentant des dessins divers (astragales, denticules, etc.), de fragments de listels torsadés en pâte de verre, de fragments de plaques de verre imitant des marbres colorés, de bâtons de pâte de verre en forme de S, de divers listels de marbre de grandeurs et qualités variées, et de plusieurs carreaux de diverses pierres (marbre blanc, gris, africain, cipolin, portasanta,...)⁴⁰ qui devaient faire partie d'un pavement d'*opus sectile*.

³⁸ Cf. AaVv, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, éd. Picard, Paris, 1985.

³⁹ Archivio Storico, SAR, *Giornali di Scavo*, vol. 8, p. 3971. Retranscrit ci-après dans les *Annexes*.

⁴⁰ Archivio Storico, SAR, *Giornali di Scavo*, vol. 8, pp. 3982-3984. Retranscrit ci-après dans les *Annexes*.

III. Datation

III-1. Données matérielles

Les premiers indices permettant d'établir une datation pour l'Hypogée de Via Livenza sont donnés par son emplacement même.

En effet, les bâtisseurs de l'hypogée ont dû, on l'a vu, défoncer de nombreux tombeaux pour pouvoir mettre en œuvre la construction. On peut donc raisonnablement supposer que le cimetière ainsi malmené n'était plus en service au moment du chantier.

Les fouilles effectuées au cours du 1er quart du XXe s. dans la zone funéraire salarienne, ont permis de conclure que ce cimetière était en service principalement entre la fin de l'époque républicaine et l'époque flavienne. Néanmoins, on compte tout de même plusieurs inhumations postérieures au IIe s., même si celles-ci sont restées sporadiques.

Certains morceaux de cippes funéraires, réemployés dans l'hypogée, permettent de dater approximativement les tombes les plus tardives de cette zone funéraire. Il s'agit notamment d'une stèle de marbre mise en place sur la première marche des escaliers descendant dans la vasque. Elle évoque la mémoire de trois prétoriens originaires de Celeia, en Norique. Avant que Septime Sévère, qui règne de 193 à 211, ne les réforme, les cohortes prétoriennes n'admettaient pas de provinciaux en leur sein. Ainsi, le tombeau de ces trois soldats ne peut pas être antérieur au début du IIIe siècle. Il en va de même pour un cippe retrouvé près des scènes aquatiques, sur le pavement de marbre, qui représente, sculpté en haut-relief, un prétorien barbu vêtu d'une tunique et d'un *sagum*, ceinturé du *cingulum militiae* auquel est accroché un glaive [Fig. 13]. Il est debout, s'appuyant sur son *pilum* qu'il tient dans la main droite. La figure était encadrée dans un édicule duquel il ne reste que la colonnette de gauche. Le nom (L.

Septimius Valerinus) et la figure du soldat font penser Paribeni que celui-ci aurait vécu dans la première moitié du IIIe s, après les réformes de Septime Sévère⁴¹.

Si les tombes les plus récentes de cette zone funéraire remontent au début du IIIe s, il est raisonnable d'inférer que leur destruction n'ait pu avoir lieu avant environ la moitié du même siècle.

Le type de maçonnerie employé nous donne également une indication chronologique intéressante. Nous l'avons vu plus haut, les murs de l'hypogée sont appareillés en *opus vittatum mixtum* du type A. Or, cet appareil n'apparaît à Rome que dans le courant du IIIe siècle. A partir du siècle suivant, son utilisation se développera à grande échelle. A Rome, l'*opus vittatum mixtum* du type A a ainsi été utilisé, par exemple, pour les parements des murs du Cirque de Maxence⁴², du tombeau de Valerius Romulus⁴³, fils de Maxence décédé en 309, pour la basilique de Ste-Croix-à-Jérusalem, datée de la moitié du IVe s⁴⁴, les églises de Ste-Pudentienne, datée du pontificat du pape Siricius (384-399)⁴⁵, Ste-Balbine, datée vers 370⁴⁶, et St Clément, datée d'environ 390⁴⁷. Le palais des Anicii dont les restes ont été récemment mis au jour dans les jardins de la Villa Medici à Rome, était lui aussi appareillé en *opus vittatum mixtum*. Cet édifice est daté de la fin du IVe siècle⁴⁸.

En particulier, l'examen, effectué par L. Usai⁴⁹, de l'épaisseur des lits de mortier des murs de l'hypogée, de 3,3 cm en moyenne, nous porte vers une datation guère antérieure à la moitié du siècle. En

⁴¹ Cf. Paribeni, *Art. cit.*, in "NSc", 1923, pp. 391-392.

⁴² Cf. Luisana Usai, *L'ipogeo di Via Livenza in Roma*, in "Dialoghi di Archeologia" (DArch), 6, 1972, p. 408.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Cf. R. Krautheimer, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, vol. I, III, éd. Pontificio Istituto di archeologia cristiana, Città del Vaticano, 1937, pp. 165-195.

⁴⁵ *Ibid.*, vol. III, pp. 276-302.

⁴⁶ *Ibid.*, vol. I, II, pp. 82-92.

⁴⁷ *Ibid.*, vol. I, II, pp. 117-136.

⁴⁸ Cf. H. Broise, M. Dewailly, V. Jolivet, *Horti Luculliani: un palazzo tardoantico a Villa Medici*, in "Aurea Roma", *cit. supra*, pp. 113-115.

effet, des épaisseurs comparables se retrouvent à Ste-Croix-à-Jérusalem (3 cm), Ste-Balbine (3,1 cm), Ste-Pudentienne (3-3,5 cm), et à St-Clément (3,2 cm).

Une indication chronologique intéressante nous est donnée par les deux sceaux *CLAUDIANA*⁵⁰ et *CALD*⁵¹ qui marquaient deux *bipedae* de terre cuite formant partie du pavement du bassin de l'hypogée. Ces deux carreaux ont été produits par la boutique Claudiana de Rome, pas avant 313 mais plus vraisemblablement seulement à partir du second quart du IV^e siècle. Ils nous donnent ainsi un *terminus post quem* valable pour la construction de l'Hypogée de Via Livenza.

Bien sûr, on peut nuancer la valeur de ce *terminus* en faisant remarquer que ces carreaux auraient pu être placés plus tard, à l'occasion d'une réparation du fond du bassin⁵². Cependant, une telle hypothèse n'est que très improbable. En effet, ce bassin a précisément été conçu pour ne pas être accessible pour autre chose que des travaux d'entretiens. Son pavement, par conséquent, était peut-être la zone la plus protégée de tout le bâtiment.

De plus, ce *terminus* ne s'oppose pas aux indices déjà fournis par l'examen de la situation du bâtiment et de sa technique constructive.

Le motif décoratif du chancel de marbre clôturant le bassin **[Fig. 11]** s'insère également très bien dans le faisceau d'indices chronologiques examinés jusqu'ici. Ce motif était en effet très prisé vers la moitié du IV^e siècle et deviendra encore plus fréquent au siècle suivant. On le retrouve notamment sur un bas-relief provenant d'un chancel de la basilique de Ste-Agnès-hors-les-murs⁵³ daté vers 357 **[Fig. 58]**, sur

⁴⁹ Cf. Usai, *art. cit.*, p. 408.

⁵⁰ *CIL* XV, 1563 b.

⁵¹ *CIL* XV, 896.

⁵² Cf. Paribeni, *art. cit.*, in "NSc", 1923, p. 395.

⁵³ Cf. A. Di Tanna, notice n° 299 du catalogue *Aurea Roma (op. cit.)*, p. 601. Il s'agit d'un bas-relief représentant Ste Agnès orante, provenant de la clôture entourant l'endroit où fut déposé le corps de la martyre.

un sarcophage de la catacombe de St-Sébastien⁵⁴ datant de 375, sur une grille de marbre clôturant un arcosolium daté du IVe s, dans la catacombe de Marc, Marcellin et Damase⁵⁵ **[Fig. 59]**. Ce motif est également utilisé pour les transennes damasiennes des tombes des Sts Pierre et Marcellin **[Fig. 60]**, et de St Janvier **[Fig. 61]** dans la catacombe de Prétextat⁵⁶. Utilisant le même motif, on peut encore mentionner le chancel du diacre Sévère, provenant de la catacombe de Calixte, datée par l'inscription qu'elle porte du pontificat du pape Marcellin (296-304)⁵⁷.

III-2. Données stylistiques

Les fresques de Via Livenza apparaissent comme un témoignage important de la peinture romaine tardive. En effet, leur grande qualité et leur caractère à première vue un peu isolé dans le paysage pictural du IVe siècle les signalent particulièrement à l'attention de l'historien de l'art.

Cependant, avant de commencer tout discours stylistique, il est d'emblée nécessaire d'en relativiser la portée. En effet, les points de comparaison manquent cruellement. La rareté des témoignages de la production picturale dite "de surface" du IVe s. et leur mauvais état de conservation, en général très fragmentaire, ne permettent pas d'obtenir des résultats suffisamment définitifs pour pouvoir broser sérieusement le panorama de la "Stilentwicklung" de ce siècle. D'autre part, les peintures catacombaies, plus nombreuses et souvent mieux conservées que les œuvres "de surface", posent de nombreux problèmes d'interprétation chronologique et stylistique. Leur qualité est en effet généralement assez pauvre et la critique a tendance à

⁵⁴ Cf. Deichmann, Bovini, Brandenburg, *op cit.*, no. 219, ill. pl. 49.

⁵⁵ Cf. V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Le catacombe cristiane di Roma*, éd. Schnell & Steiner, Regensburg, 1998, pp. 44-45.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 50-51.

adopter une datation haute pour les fresques se signalant par une qualité supérieure. L'état encore fragmentaire de la démarche critique consistant à confronter les datations topographiques et les datations stylistiques rend périlleuse, là aussi, toute élaboration d'une théorie du style⁵⁸.

Le discours qui suit n'est donc en aucun cas définitif. Il s'agit plutôt d'une série d'indications générales, destinées à orienter l'évaluation chronologique de l'Hypogée de Via Livenza.

Stylistiquement, ce qui frappe en premier lieu, c'est l'utilisation d'une manière tachiste et naturaliste qui rompt ainsi avec la peinture constantinienne, illustrée, par exemple, par la *Dea Barberini* [Fig. 64] ou les fresques qui ornaient le plafond de l'*oecus* du palais impérial de Trèves [Fig. 61, 62, 63].

Pour caractériser la période constantinienne, on peut en signaler deux traits fondamentaux : une construction des figures tendant à styliser le dessin, et une certaine raideur, souvent hiératique.

Ainsi, la *Dea Barberini* que Mielsch date vers les années 20 du IV^e siècle⁵⁹ présente un dessin sobre, laissant clairement lire ses lignes directrices. Les proportions sont imposantes, majestueuses. Le

⁵⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁸ Les deux textes de base, pour chacun des "courants" de datation, sont:

- L. De Bruyne, *La peinture cémétériale constantinienne*, in "Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Trier, 5 -11 sept. 1965", Berlin / Città del Vaticano, 1969, pp. 29 – 159. Les instruments chronologiques de De Bruyne sont l'examen stylistique d'une part, mais aussi l'étude des motifs ornementaux, des costumes, etc.
- L. Reekmans, *La chronologie de la peinture paléochrétienne. Notes et réflexions*, in "Rivista di Archeologia Cristiana" (RAC), 49, 1973, pp. 273 – 291. Il y souligne l'insuffisance des approches stylistico-iconographiques, et invite les chercheurs à tirer parti d'autres données, en particulier les données topographiques et techniques.

Depuis lors, la datation des peintures des catacombes donne toujours lieu à des controverses, aussi nombreuses que par le passé.

⁵⁹ Cf. H. Mielsch, *art. cit.*, pp. 178-179. La proposition de Mielsch semble la mieux argumentée mais on a proposé des datations allant du début du siècle jusqu'à sa moitié. Ainsi, M. Borda [dans *La pittura romana*, coll. "Le grandi civiltà pittoriche", éd. Società editrice libraria, Milano, 1958, pp. 341-343] propose une datation vers les années 310. A l'opposé, M. Sapelli [dans la notice n° 3 du catalogue *Aurea Roma*, cité, pp. 428-429] date la fresque du second quart du

hiératisme de cette composition est évidemment inhérent au sujet représenté, cependant, la massivité des proportions est, elle, un caractère stylistique pertinent. On la retrouve, par exemple, dans les personnifications des saisons de la mosaïque de la Villa constantinienne de Daphne-Harbie, près du Musa Dagh, à Antioche **[Fig. 65, 66, 67, 68]**.

La plasticité est exprimée par un *sfumato* de subtils dégradés tonals permettant de faire disparaître les lignes du dessin sans pour autant l'annuler. En effet, la clarté rigide de la construction de la figure laisse entrevoir un dessin solide même s'il n'est pas exprimé par des lignes apparentes.

Cette recherche d'un effet de *sfumato* par le dégradé tonal fait montre d'une inflexion vers un certain classicisme hellénistique. Cette tendance hellénisante se retrouve dans plusieurs œuvres constantiniennes de grande qualité, comme par exemple les fresques du plafond de Trèves ou certaines mosaïques d'Antioche⁶⁰. Cependant, loin de la finesse et du naturalisme de la peinture des siècles précédents, le dessin est rigidifié, figeant les attitudes et les ébauches de mouvement des figures. Ce raidissement a pour conséquence un arrondissement des membres et des têtes dont les contours sont ainsi excessivement simplifiés. On trouve donc, dans cette production picturale, une sorte de tension entre des influences orientales, linéaristes et simplificatrices, et une volonté de retrouver la finesse d'exécution de la grande tradition hellénistique, dite "classique".

Chez les peintres contemporains oeuvrant dans les catacombes, moins soucieux de faire référence à la tradition picturale "classique", on ne retrouve que cette raideur linéaire, sans la finesse du *sfumato* dans la couleur. Ils se préoccupent en particulier d'accentuer la force

IVe siècle.

⁶⁰ Parmi ces mosaïques, celles de Daphne-Harbie déjà citées, ou l' *emblema* de Dionysos, provenant de la même villa, datées vers 320 - 330. Ces mosaïques sont conservées au Louvre.

expressive des visages. Ils usent pour cela de divers artifices, tels que des yeux exagérément grands surmontés de sourcils très épais. Ils agrandissent également la bouche et arrondissent fortement le contour de la tête. Toute nuance plastique intérieure au visage est éliminée au profit des éléments fondamentaux que sont les yeux, les sourcils, le nez et la bouche qui se démarquent sur la carnation traitée en aplat presque absolu. Les deux orantes de la catacombe des Giordani⁶¹ **[Fig. 69, 70, 71, 72]** sont un parfait exemple de cette manière qui s'exprime d'ailleurs aussi dans la statuaire, notamment dans le colosse de marbre de Constantin. On aboutit ainsi à des représentations où le naturalisme est sacrifié au profit de la force d'impact du visage sur le spectateur. Ces têtes ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les masques traditionnels de la tragédie grecque.

Après ce bref aperçu des traits fondamentaux du style du premier tiers du IV^e siècle, il devient assez évident que les fresques de Via Livenza ne peuvent s'insérer dans ce contexte artistique, même si, par certains aspects, elles se ressentent encore de l'art constantinien. Ce qui les en distingue le plus, c'est l'utilisation d'une technique tachiste. En effet, pour rendre le volume, l'artiste utilise encore le dégradé tonal, mais seulement comme substructure. Son artifice plastique principal réside dans l'utilisation abondante de rehauts clairs et dans la construction du volume par juxtaposition et superposition de plages, taches, ou stries de couleurs contrastantes. Ceci est particulièrement visible sur le visage de la Diane chasseresse **[Fig. 73]** et dans les scènes maritimes du socle des mosaïques **[Fig. 39, 40]**.

Cette manière tire ses références de la peinture d'époque

⁶¹ Cf. Focchi Nicolai, Bisconti, Mazzoleni, *op. cit.*, p. 136; et aussi R. M. Bonacasa Carra, *Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana*, in "Aurea Roma", cit., p. 315. Tout le monde est d'accord pour dater ces peintures pendant le règne de Constantin.

sévérienne⁶². On peut ainsi comparer valablement l'Artémis de Via Livenza avec l'icône représentant Septime Sévère et son épouse, Julia Domna, en compagnie de leurs fils Géta et Caracalla⁶³ **[Fig. 74]**. D'autres rapprochements semblent encore plus parlant, notamment avec le buste d'Artémis provenant de la Villa de Dar Buch Ammera (Zliten)⁶⁴ **[Fig. 75]**, la figure de philosophe de l'Hypogée des Aurelii⁶⁵ **[Fig. 76, 77]**, une figure provenant de la scène judiciaire de l'immeuble d'Hercule d'Ostie⁶⁶, ou encore, un portrait féminin du Fayoum⁶⁷ **[Fig. 78]**.

Ces œuvres, par delà leurs différences de qualité ou les inflexions particulières de leurs sensibilités artistiques, ont toutes en commun un traitement par touches rapides souvent posées en taches ou en petites stries, et l'abondance des rehauts, utilisés pour exprimer la plasticité et accentuer les clairs-obscurs.

Cette approche stylistique, qu'on a parfois qualifiée "d'impressionniste", se fait également jour dans les mosaïques. L'exemple le plus significatif et qualitativement le plus élevé de l'art musif sévérien est sans doute la composition des "Travaux champêtre" découverte en 1925 à Cherchell, en Algérie⁶⁸ **[Fig. 79, 80, 81]**. On y retrouve, portées à un très haut degré de perfection

⁶² La dynastie des Sévère commence avec Septime Sévère et prend fin avec Sévère Alexandre. Son pouvoir s'étend donc de 193 à 235.

⁶³ Cette œuvre est conservée dans l'Antikensammlung des Staatliche Museen de Berlin. Turcan pense qu'elle a pu être exécutée à l'occasion du séjour que Septime Sévère et sa famille fit en Egypte après sa victoire sur les Parthes, remportée en 197. Cf. R. Turcan, *L'art romain*, éd. Flammarion, Paris, 2002, p. 187.

⁶⁴ Actuellement conservé au Musée de Tripoli. La critique s'accorde généralement pour une datation sous le règne de Septime Sévère ; ainsi Borda, *op. cit.*, pp. 304-305. En revanche, la datation à la fin du Ier siècle, que l'on trouve par exemple chez Dorigo, paraît beaucoup plus improbable. Cf. W. Dorigo, *Pittura tardo romana*, éd. Feltrinelli, Milano, 1966, pp. 47-49.

⁶⁵ Datée du second quart du IIIe s. par Bisconti. Cf. Flocchi Nicolìa, Bisconti, Mazzoleni, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁶ Cf. R. Bianchi Bandinelli, *Roma, La fine dell'arte antica*, éd. Rizzoli, Roma, 1970, p. 95. Il date ces fresques entre 230 et 250.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 284. Il donne une datation au IIIe siècle.

⁶⁸ La datation généralement acceptée est le début du IIIe siècle mais Bianchi Bandinelli propose de la déplacer un peu plus tard, soit vers la moitié du même siècle. Cf. R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, p. 259.

esthétique, les spécificités énoncées ci-dessus. Les contrastes de clairs-obscur sont violents, et les tesselles blanches sont abondamment utilisées pour les accentuer encore. Les visages, comme celui des Dianes de Via Livenza **[Fig. 73]**, sont modelés par des taches de teintes rouge, rose, ocre, vert olive, et brune, le tout fortement contrasté par des zones blanches et brun-sombre.

Qualitativement inférieures mais utilisant les mêmes procédés stylistiques, on peut encore citer les mosaïques des athlètes, provenant des Thermes de Caracalla⁶⁹ **[Fig. 82]**, ainsi que le buste d'athlète de l'Antiquarium Communal de Rome⁷⁰ **[Fig. 83]**.

Si les références sévériennes des fresques de Via Livenza sont désormais bien établies, il faut également relever les influences que l'art constantinien n'a pas manqué d'exercer sur la composition des scènes de l'hypogée.

Celles-ci apparaissent assez clairement si l'on met les fresques en regard de la mosaïque des saisons de Daphne-Harbie (Antioche) **[Fig. 65]**. On retrouve notamment à Via Livenza l'arrondissement des contours du visage et des bras et les proportions un peu massives des membres. Ce dernier trait apparaît bien dans la Diane au repos **[Fig. 28, 29]**. Les bras, très épais, s'accrochent maladroitement au tronc, un peu comme les bras rigides d'un pantin. D'autre part, la spatialité est composée comme si les figures évoluaient sur une scène de théâtre dont le dernier plan serait occupé

⁶⁹ Conservées au Musée du Latran. La datation en est très controversée. Les différentes hypothèses s'étagent du premier quart du IIIe s. (construction des thermes), jusqu'à la période tétrarchique, au début du IVe siècle. Les arguments pour une datation basse sont le manque de naturalisme (représentation sur un simple fond blanc) et la massivité des corps. Je pense qu'il s'agit là avant tout de caractéristiques inhérentes aux sujets représentés mais aussi induits par un travail dont la qualité n'est pas optimale. Une datation dans la première moitié du IIIe siècle me paraît donc raisonnable.

Cf. Dorigo, *op. cit.*, note 30, p. 168.

⁷⁰ Cf. C. Salvetti, notice du n° 17 du catalogue *Aurea Roma*, cit., p. 435. Elle donne une datation pendant la seconde moitié du IIIe siècle. Le problème est identique que pour les athlètes des Thermes de Caracalla. La datation doit en être contemporaine.

par le décor. Les éléments de ce décor, des arbres et arbustes, pour éviter une impression de plans successifs simplement juxtaposés, baignent dans une sorte de brume de laquelle ils surgissent, sans que leur enracinement soit donné à voir. Ceci est typique de la réaction de la bonne manière constantinienne par rapport aux compositions tétrarchiques, telles que la Grande Chasse de la Villa impériale de Piazza Armerina, où les éléments des scènes sont posés les uns à côté des autres sur le fond blanc, de manière totalement paratactique **[Fig. 84, 85]**.

Cette nouvelle sorte de perspective aérienne est importante pour l'évocation de l'espace dans la mosaïque des saisons d'Antioche, même si elle est moins évidente qu'à Via Livenza.

Nous avons pu ainsi démontrer que les fresques de Via Livenza s'inscrivent dans un courant stylistique post-constantinien, prenant appui sur la peinture sévérienne, sans pour autant renier complètement l'héritage de la saison artistique précédente.

On peut mettre ces fresques en relation avec un certain nombre d'œuvres contemporaines participant de la même sensibilité. Le peu qu'il reste de la décoration picturale d'une *domus* retrouvée sous le Musée Baracco, à Rome, peut être ainsi daté, selon Mielsch, dans les mêmes années que les peintures de Via Livenza, soit vers 350⁷¹. En effet, la parenté stylistique est forte entre le canard de la *domus* du Musée Baracco **[Fig. 86]**, et les oiseaux d'eau **[Fig. 40]** ou les colombes **[Fig. 18]** de Via Livenza. La manière tachiste employée pour modeler le volume est la même. Cependant, la plage des teintes du canard du Musée Baracco est moins étendue, moins contrastante que celle employée à Via Livenza. Dans la scène maritime **[Fig. 88, 89]**, une légère bande bleu clair est passée sur la partie immergée de la barque pour accentuer le réalisme. Il en va de même à Via

⁷¹ Cf. Mielsch, *art. cit.*, p. 182. Cette datation n'est pas contredite par celle, plus vague (IVe s.) donnée par I. della Portella, *Roma sotterranea*, éd. Arsenal

Livenza pour les oiseaux d'eau ou le putto nageant. Dans le fragment d'une scène de chasse **[Fig. 87]**, le peintre de la *domus* du Musée Baracco, tout autant sensible à l'*horror vacui* que son collègue de Via Livenza, pose de petits buissons, traités en touches rapides, partout où il peut, entre les jambes des animaux.

La manière "impressionniste" avec de très nombreux rehauts clairs, propre à Via Livenza, peut être également observé sur l'*arcosolium* de Vibia **[Fig. 90, 91, 92]**, daté de la seconde moitié du IV^e siècle⁷², ou encore sur l'*arcosolium* de Veneranda et Petronilla **[Fig. 93]**, dans la catacombe de Domitilla, daté un peu après le milieu du siècle⁷³, dans les peintures du *cubiculus* dit "delle pecorelle" **[Fig. 94, 95, 96]** de la catacombe de Calixte, daté aussi du milieu du siècle⁷⁴. Le rapprochement avec la représentation du Bon Pasteur, dans ce dernier *cubiculus*, est particulièrement parlant puisque non seulement le style tachiste y est mis en œuvre, mais également les solutions spatiales des figures placées sur une scène, et de la perspective aérienne. L'*horror vacui* est elle aussi visible, de même que le principe de symétrie qui préside à la composition, tout comme dans la scène de la Diane chasseresse de notre hypogée. Cependant, il faut aussi signaler une différence importante, consistant en un linéarisme marqué que l'on retrouve dans les autres peintures catacombares citées. Mielsch en déduit une antériorité des fresques de Via Livenza.

Les peintures de notre hypogée peuvent donc être rapprochées sans mal de nombreuses œuvres exécutées vers la moitié du IV^e siècle. Ce corpus atteste l'existence, vers 350, de tendances artistiques post-constantiniennes, attachées à faire renaître le style tachiste de l'époque sévérienne. Si ce courant, souvent décrit comme

editrice, Venezia, 1999, note 9, p. 271.

⁷² Cf. Mielsch, *art. cit.*, p. 187, et A. Ferrua, *La catacomba di Vibia*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", 47, 1971, pp. 7-62.

⁷³ Cf. Fiocchi Nicolai, Bisconti, Mazzoleni, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁴ Cf. P. du Bourguet, *Art paléochrétien*, éd. Meulenhoff International, Amsterdam, 1970, p. 96.

"classisant", a bien été étudié pour ce qui est de la sculpture⁷⁵, une étude générale manque en revanche cruellement pour la production picturale⁷⁶ qui peut y être rattachée.

Quant aux mosaïques, elles sont trop fragmentaires pour qu'un avis suffisamment argumenté puisse être émis à leur sujet. Cependant, au vu du traitement de ce qu'il reste du manteau pourpre du personnage agenouillé, il semblerait bien que la même manière "impressionniste" qu'on a déjà observé dans les fresques, ait guidé le *pictor musivarius*. En effet, les variations de lumière sur les plis du drapé sont exprimées par des zones blanches correspondant aux rehauts des fresques, par des bandes orangées très lumineuses, et par des plages brunes pour le rendu des ombres. Le dégradé se fait donc par un passage à des teintes différentes, par opposition au dégradé purement tonal de la période constantinienne. Ce trait permet donc de penser que les mosaïques sont stylistiquement apparentées aux fresques.

III-3. Synthèse

Les données fragmentaires dont nous disposons nous forcent à élaborer une sorte de consensus entre les différentes indications qu'elles nous donnent.

En effet, le *terminus post quem* apporté par les *bipedae* du pavement

⁷⁵ Ce courant est appelé "beau style" par les spécialistes des sarcophages. Dans ce corpus des sarcophages du "beau style" de la moitié du IV^e s. entrent par exemple le sarcophage de Junius Bassus (359) ou celui dit "des deux frères" (deuxième tiers du IV^e siècle).

Cf. Deichmann, Bovini, Brandenburg, *op. cit.*, n° 680 et 45.

⁷⁶ Mielsch (in *art. cit.*, p. 186) suggère par exemple de revoir les datations d'un certain nombre de peintures des catacombes qui, selon lui, pourraient être rattachées à ce courant et donc datées vers 350. Il s'agit notamment des fresques du *cubiculus* de St Janvier dans la catacombe de Prétextat, du *cubiculus* d'Amour et Psyché dans la catacombe de Domitilla, ou encore, du *cubiculus* des athlètes dans la catacombe des Sts Pierre et Marcellin.

du bassin peuvent inciter à proposer une datation après la "paix de l'Eglise" mais encore sous le règne de Constantin, soit entre 313 et 337. D'autre part, les observations faites sur la qualité de la maçonnerie feraient plutôt incliner pour une datation au cours du dernier quart du IV^e siècle.

L'examen stylistique permet d'atteindre un moyen terme puisqu'il donne comme indication chronologique environ 350. Il faut donc considérer la moitié du siècle comme la datation la plus probable pour la construction et la décoration de l'Hypogée de Via Livenza.

IV. Interprétation

IV-1. Etat de la question et discussion

La fonction de l'Hypogée de Via Livenza est assez énigmatique. De multiples hypothèses ont déjà été formulées à ce sujet sans qu'une conclusion définitive ait pu être apportée.

Paribeni⁷⁷, le "découvreur" de l'hypogée, propose, toutefois sans réelle conviction, que le bâtiment ait pu être un lieu de réunion pour la secte des *Baptai*, adorateurs de la déesse thrace Kotys. En effet, les *Baptai* pratiquaient le plongeon rituel en vue d'atteindre une sorte d'extase ou d'hypnose. De plus, la déesse Kotys était souvent identifiée avec Artémis. Pour amener cette explication, Paribeni s'est basé sur un article de Hubaux⁷⁸ qui avait notamment interprété la basilique souterraine de la Porte Majeure comme un lieu de culte des *Baptai*⁷⁹.

Cependant, plusieurs faits s'opposent à cette interprétation. On a vu, en effet, que le bassin n'était absolument pas prévu pour être accessible. Tout au contraire, il est complètement clôturé par la transenne de marbre, et l'impostation très basse de la première marche de son petit escalier rend la descente, ou la remontée, très malaisée. De plus, Cecchelli a fait justement remarquer qu'il n'existe aucune trace pouvant accréditer une éventuelle pénétration du culte de Kotys jusqu'à Rome⁸⁰. Il pense, quant à lui, que l'édifice était utilisé par une secte syncrétiste indéterminée.

⁷⁷ Cf. Paribeni, *art. cit.*, p. 394.

⁷⁸ J. Hubaux, *Le plongeon rituel*, in "Musée Belge", XXVII, 1923, pp. 36 sqq.

⁷⁹ On sait maintenant, depuis l'étude de Carcopino, que cet hypogée était un édifice de culte des néo-pythagoriciens. Cf. J. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, éd. L'artisan du livre, Paris, 1926.

⁸⁰ Cf. G. Cecchelli, *Monumenti cristiano-eretici di Roma*, éd. Palombi, Roma, 1937, pp. 201-208.

La même année, Wilpert publie un article à propos de l'hypogée⁸¹. Il y propose d'identifier l'édifice avec le baptistère *ad nymphas beati Petri, ubi baptizabat* dont parle la *Passio Marcelli*, écrite au VI^e siècle, ou avec son "duplicata", selon les propres termes de Wilpert, puisque la localisation du baptistère, selon la *Passio*, serait sur la Via Nomentana.

En définitive, ses seuls arguments sont la présence du bassin et la représentation du miracle de Pierre faisant jaillir la source du rocher. Cela le force à interpréter la Diane chasseresse comme une allégorie du paganisme poursuivant et persécutant les chrétiens (les cerfs), alors que la nymphe est identifiée à la foi chrétienne.

Toute cela apparaît pour le moins scabreux, en tout cas guère convaincant. En effet, les faiblesses de l'argumentation mises à part, il faut souligner qu'il n'existe dans le monde aucun baptistère paléochrétien qui soit souterrain. D'autre part, l'inaccessibilité avérée du bassin achève de condamner l'interprétation de Wilpert.

Borda⁸², quant à lui, sans apporter d'arguments circonstanciés, allude à la possibilité que le bâtiment soit un nymphée.

Dernière en date à avoir tenté de déterminer la fonction de l'hypogée, Usai⁸³ arrive à la conclusion qu'il ne peut s'agir que d'un nymphée destiné à protéger la captation, purement utilitaire, d'une source souterraine. Elle base son argumentation sur une comparaison typologique du plan de l'Hypogée de Via Livenza avec ceux de divers "nymphées" d'époques très différentes, couvrant ainsi plus d'un demi millénaire (du III^e s. av. J.-C. au IV^e s. ap. J.-C.). Parmi ceux-ci, les deux exemples les plus parlant sont peut-être les aulas de la *domus* de la Fortuna Annonaria à Ostie⁸⁴ **[Fig. 97]**, et de la *domus*

⁸¹ Wilpert, *art. cit.*

⁸² Cf. Borda, *op. cit.*, p. 353.

⁸³ Cf. Usai, *art. cit.*, pp. 407-408.

⁸⁴ Cf. G. Becatti, in "Bollettino d'arte", 1948, pp. 122-124, fig. 23 (plan).

retrouvée sous l'église de St Pierre aux liens⁸⁵ **[Fig. 98]**.

La salle C de la *domus* de la Fortuna Annonaria se présente comme une pièce rectangulaire terminée par une abside à niche centrale. Elle a été intégrée à la maison au cours du IV^e siècle. On y accédait depuis l'atrium, par un triforium. Le mur Sud était occupé par une fontaine pariétale comportant quatre niches. Le plan de l'abside était légèrement surélevé par rapport au reste de l'aula.

Cette pièce présente donc de nombreuses analogies avec l'Hypogée de Via Livenza **[Fig. 2]**: planimétrie circiforme, présence d'une fontaine vers l'entrée, paroi opposée à l'abside articulée en trois arcatures, légère surélévation de la partie absidale.

On peut faire le même genre de rapprochement entre l'aula de la *domus* de St Pierre aux liens, daté de la fin du III^e siècle environ, et notre hypogée. Il s'agit également d'une grande pièce allongée, terminée par une abside, et comportant un bassin, peut-être aussi divers jeux d'eau.

Parmi les édifices qui retiennent plus particulièrement son attention, Usai mentionne encore le nymphée Bergantino, à Castelgandolfo, qui faisait partie de la villa de Domitien⁸⁶.

Ces trois pièces, tout comme la grande majorité des exemples fournis par Usai, étaient pleinement intégrées dans des ensembles beaucoup plus grands, *domus* ou villas de riches propriétaires. Ce n'est pas le cas pour l'Hypogée de Via Livenza, construit à 9 mètres sous terre, en dehors du *pomoerium* et isolé au milieu d'un cimetière. Aucune trace d'un quelconque bâtiment autre que des mausolées ou *colombarii* n'a été découverte à ses alentours. Cette constatation affaiblit considérablement, à notre sens, les réflexions typologiques de Usai. De plus, pour identifier l'hypogée entier à une simple fontaine construite pour protéger la captation d'une source, elle opère

⁸⁵ A. M. Collini, G. Matthiae, *Ricerche intorno a S. Pietro in Vincoli*, in "Memorie della Pontificia Accademia Romana di archeologia", IX/II, 1966.

un glissement sémantique fallacieux. En effet, s'il était courant, pour les Romains, de désigner toute construction ou pièce comportant un jeu d'eau par le nom *nymphaeum*, cela relève strictement d'une coutume d'appellation et ne désigne aucunement la fonction du *nymphaeum* qui peut, selon les cas, être une fontaine publique monumentale, un temple des nymphes, un bain privé, ou encore, une pièce à fonction représentative munie d'une fontaine d'apparat. Ainsi, en concluant que l'Hypogée de Via Livenza est un nymphée, Usai ne fait que dire, d'une manière pour le moins tautologique, que la fontaine de l'hypogée est une fontaine. Elle n'explique aucunement la fonction de la salle, aujourd'hui perdue, qui s'ouvrait devant la fontaine qui a subsisté. Que l'eau qui coulait dans le bassin de l'hypogée ait été utilisée et amenée dans le système d'approvisionnement hydraulique de la ville, cela semble logique. Cette hypothèse semble d'ailleurs corroborée par l'existence du *cuniculus* creusé en ligne droite, en direction de l'Ouest, à partir de l'ouverture à sarrasine du bassin. Il paraît probable qu'il rejoignait l'*Aqua Virgo*, souterraine, distante de moins de 1'200 mètres dans le prolongement de ce qui peut être observé à ce jour du *cuniculus* de Via Livenza.

Cependant, encore une fois, ceci ne suffit pas à expliquer pourquoi on a construit une aula de 21 mètres par 7, luxueusement ornée de mosaïques, de stucs, de marbres, et de fresques.

Les comparaisons typologiques de Usai deviennent parlantes si l'on s'intéresse à la fonction des pièces dont elle a examiné les plans, si proches de celui de notre hypogée. En effet, on remarque que des salles de ce type **[Fig. 99]**, dont la plus connue est peut-être la basilique de Junius Bassus, apparaissent un peu partout dans Rome, à partir de la fin du IIIe s. et dans le courant du IVe, toujours comme partie de maisons patriciennes très articulées dont le nombre ne

⁸⁶ A. Balland, *Une transposition de la grotte de Tibère à Sperlonga: le ninfeo Bergantino de Castelgandolfo*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole

cesse d'augmenter dans la même période. On en compte pas moins de 1'790 au début du IV^e siècle⁸⁷. Le plus souvent, leur entrée est constituée d'un triforium ouvert sur le côté opposé à l'abside. La plupart possédaient une fontaine ou des jeux d'eau. Toutes rivalisaient de richesse dans leur ornementation.

La floraison de ces aulas correspond aux conséquences des réformes du Sénat venues sous la Tétrarchie. En effet, le Sénat romain retrouve un pouvoir important, au moins en ce qui concerne l'administration de l'*urbs*. De plus, le nombre des sénateurs augmente considérablement, particulièrement celui des provinciaux⁸⁸. La fonction de ces salles s'éclaire donc. Il s'agit d'aulas destinées à exhiber le prestige et le pouvoir des hauts patriciens. Ils y recevaient, y administraient leurs affaires, y organisaient réunions, fêtes, et banquets. L'abside permettait d'augmenter encore la visibilité du magistrat qui, en général, siégeait en son centre.

Dans les premières années du IV^e siècle, ce type de plan et d'organisation de l'espace devient un *topos*. Dès lors, lorsque l'on construit une salle de réunion que l'on désire dotée d'un point focal prestigieux, on utilise le plan basilical, aussi bien pour des édifices publics, comme la basilique de Constantin à Trèves, par exemple, que pour des édifices religieux tels que les églises chrétiennes.

Les conclusions à tirer de l'examen typologique qu'a mené Usai sont donc tout autres que celles auxquelles elle est parvenue. Ces comparaisons ne montrent en effet autre chose que l'Hypogée de Via Livenza était certainement destiné à accueillir des réunions. D'autre part, le type du plan nous permet d'affirmer que la zone la plus importante de l'édifice n'était pas le nymphée, situé immédiatement à l'entrée de la salle, mais plus certainement l'abside, aujourd'hui disparue.

Française de Rome", 1967.

⁸⁷ Cf. F. Guidobaldi, *Distribuzione topografica, architettura e arredo delle domus tardoantiche*, in "Aurea Roma", cit., p. 136.

⁸⁸ *Ibid.*

IV-2. Interprétation: une nouvelle tentative

Ainsi, d'après l'examen typologique de sa planimétrie, l'Hypogée de Via Livenza doit être reconnu comme un lieu de réunion. Il reste donc à déterminer quel genre d'assemblée pouvait bien se tenir dans un tel lieu.

Si l'on porte un peu d'attention à l'endroit où le bâtiment a été construit⁸⁹, certains indices commencent à se dessiner. On constate, premièrement, que l'hypogée est implanté au milieu d'un cimetière. D'autre part, il est situé à 12 mètres d'un carrefour de type *trivium*. Finalement, il s'agit d'un édifice complètement souterrain dont le niveau se situe à 9 mètres sous le niveau zéro ancien.

Au vu du caractère peu hospitalier et très isolé du bâtiment, il semble donc très difficile de contredire les observations de Paribeni⁹⁰, reformulées ensuite par Cecchelli⁹¹, qui concluaient que l'édifice ne doit en aucun cas être mis en relation avec un quelconque but domestique ou utilitaire.

Dès lors, on ne peut guère plus qu'envisager que l'hypogée ait été conçu comme un lieu de culte. Or, la divinité qu'on honorait aux carrefours, dans les cimetières, ou dans des *spelaea*, est, sans aucune ambiguïté, Hécate-Trivia dont le culte, protéiforme, revêtait une grande importance pour le paganisme du IV^e siècle.

Les sources abondent, en effet, pour confirmer le culte d'Hécate aux carrefours. En tant que *trioditis* et *enodia*, ou, en latin, *trivia*, elle en était la divinité tutélaire. Traditionnellement, on y lui consacrait des

⁸⁹ Cf. *supra*, ch. II Description.

⁹⁰ Cf. R. Paribeni, *Un edificio di tarda età imperiale presso la Via Salaria*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", vol. II, 1923, p 51.

chapelles ou érigeait des statues triples auxquelles on donnait les épithètes de *trimorphos*, *triprosopos*, ou *triceps*, *triformis*. On peut ainsi citer Ovide⁹²:

*ora vides Hecates in tres vertentia partes,
servet ut in ternas compita secta vias.*

C'est là qu'on lui abandonnait, chaque mois à la nouvelle lune, un repas composé en général de gâteaux au miel, poisson, œufs, et fromage⁹³.

Hécate possédait à la fois une nature ouranienne et une autre, infernale⁹⁴. Cet aspect chthonien de la déesse prend sa source dans l'Hymne homérique à Déméter⁹⁵. Elle y est présentée comme le seul témoin, avec Hélios, du rapt de Perséphone. En effet, si elle n'a pas vu le ravisseur de Koré, du fond de sa grotte elle a toutefois entendu les cris de la jeune fille enlevée par Hadès. Dès lors, il n'est pas surprenant que son culte soit attesté dans les cimetières, ainsi, par exemple, à Athènes, dans la nécropole du Céramique⁹⁶. De plus, en tant que patronne de la magie et de la sorcellerie⁹⁷, c'est en zone funéraire qu'ont lieu ses épiphanies ou qu'elle est invoquée. Ainsi, dans une Satire d'Horace, Priape est témoin des rites incantatoires

⁹¹ Cf. G. Cecchelli, *op. cit.*, p. 208.

⁹² Cf. Ovide, *Les Fastes*, I, 141-142:

Tu vois les visages d'Hécate, tournés dans trois directions, afin de garder aux carrefours la croisée de trois routes. (Trad. citée in *LIMC*, art. "Hekate", p. 987).

⁹³ Cf., par exemple, Sophocle, fr. 664 [Nauck]; Aristophane, *Plutus*, 594 sqq; Lucien de Samosate, *Les dialogues des morts*, 1,1. 22,3.

⁹⁴ Cf. par exemple Virgile, *Enéide*, 6, 247:

[...] appelant à haute voix Hécate qui règne au ciel et sur l'Erèbe. (Trad. citée in *LIMC*, Hekate, p. 986).

⁹⁵ Ce texte est à la base de l'importance attestée d'Hécate dans les mystères d'Eleusis. A Egine, un culte orphique à mystères était rendu à Hécate, divinité principale de l'île (Cf. Pausanias, *Périégèse*, II, 30).

Cf. W. H. Roescher, *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, éd. B. G. Teubner, Leipzig, 1886-1890, art. "Hekate".

⁹⁶ Cf. *LIMC*, Hekate, p. 986.

⁹⁷ Cf. par exemple, Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 45, 2. Dans ce texte, Hécate est présentée comme chasserresse, experte dans la préparation des poisons, et mère des magiciennes Circé et Médée.

des sorcières Canidie et Sagana, perpétrés dans l'ancien cimetière de l'Esquilin, à l'époque incorporé dans les *Horti Maecenatis*:

[...] *Hecaten vocat altera, saevam*
Altera Tisiphonem; serpentes atque videres
Infernas errare canes lunamque rubentem,
*Ne foret his testis, post magna latere sepulcra*⁹⁸.

D'autres rites de sorcellerie, effectués dans la zone funéraire de l'Esquilin par Canidie et son aînée Sagana, sont décrits par Horace. Mais la déesse tutélaire de ces pratiques est souvent Diane⁹⁹. Cela n'a rien d'étonnant lorsque l'on sait que Hécate-Trivia était très tôt identifiée parfaitement avec Artémis-Diane. Ces deux déesses, tant dans le contexte hellène que latin, possèdent en effet des épithètes semblables. Chez les Grecs, la généalogie respective d'Artemis et d'Hécate en fait des cousines germaines. D'autre part, l'étymologie même du nom *Ekatè* (archère, ou plus littéralement "celle qui darde au loin") atteste de l'étroite parenté entre les létoïdes et Hécate¹⁰⁰. L'identification complète d'Artémis et Hécate est attestée dès le VI-Ve siècle av. J.-C, autant dans la littérature¹⁰¹ que dans le culte¹⁰².

Chez les latins, le syncrétisme entre Diane et Trivia-Hécate n'en est pas moins parfait. La Diane d'Aricie semble avoir été assez tôt

⁹⁸ Cf. Horace, *Satires*, I, 8, 33-36:

Une des sorcières évoquait Hécaté, et l'autre la cruelle Tisiphoné. Tu eusses vu errer les serpents et les chiens infernaux, et la Lune sanglante, pour n'être pas témoin, se cacher parmi les grands tombeaux. (Trad. Leconte de Lisle).

Les serpents et les chiens infernaux sont les attributs typiques de l'Hécate chthonienne. De plus, elle a été identifiée très tôt avec Séléné. Cf. W. H. Roescher, *op. cit.* art. "Hekate".

⁹⁹ Ainsi, chez Horace, dans les *Epodes*, 5, 51, et 17, 3.

On peut également mentionner le cas d'une tombe romaine consacrée à Diane (*Sacrum Deanae*). Cf. *LIMC*, Diana, n° 137 [Fig. 100].

¹⁰⁰ P. Sauzeau, *Hékatè, archère, magicienne et empoisonneuse*, in "La Magie, Actes du colloque international de Montpellier, 25-27 mars 1999", t. 2, éd. Université Paul-Valéry, Montpellier, 2000, pp. 199-221.

¹⁰¹ Cf., par exemple, Eschyle, *Suppliants*, 676, ou encore Euripide, *Phéniciennes*, 110.

¹⁰² Cette assimilation est bien attestée notamment à Délos, Epidaure, et Athènes. Cf. W. H. Roescher, *op. cit.*, p. 1896.

identifiée à une déesse triple dont les trois expressions figurées sont Diane chasserresse, Luna-Séléné, et Hécate. Cette iconographie triple de la déesse d'Aricie apparaît ainsi sur une série de deniers datant de 43 av. J.-C¹⁰³ **[Fig. 101]** . Les témoignages de ce syncrétisme abondent également dans l'art¹⁰⁴ et la littérature romains¹⁰⁵.

Les mentions d'un culte souterrain d'Hécate sont elles aussi nombreuses, tant en contexte hellénistique qu'impérial. Un des cas recensés les plus fameux est sans doute l'ancre qui lui était dédié à Zérynthé, en relation avec les Mystères de Samothrace¹⁰⁶. Plus tard, Malalas nous apprend qu'à Antioche, Dioclétien avait dédié à Hécate un hypogée auquel on accédait par un escalier de trois cent soixante cinq marches¹⁰⁷. Grégoire de Naziance, quant à lui, relate la descente de l'empereur Julien et de son maître, Maxime d'Ephèse, dans un ancre sacré hanté de démons que Julien repousse en se signant¹⁰⁸. Cet épisode fabuleux a été interprété, avec prudence, par Cumont comme une allusion à une initiation de l'empereur aux mystères mithriaques¹⁰⁹. Cependant, Turcan fait justement remarquer que l'*adyton* dont il est question dans ce récit devait être plus probablement un *spelaeum* d'Hécate¹¹⁰. D'ailleurs, on trouve aussi mention d'un culte magique à Hécate par Maxime d'Ephèse chez Eunape qui décrit le théurge éblouissant Chrysanthe et Eusèbe par les rites photagogiques auxquels il se livrait dans un *Hekatesion* souterrain¹¹¹. A Rome, il existait *in monte Tarpeio ubi est Capitolium*

¹⁰³ Cf. LIMC, Hekate, n° 246 = Diana, n° 193.

¹⁰⁴ Cf. LIMC, Hekate, n° 239, 242, 244, 245, entre autres.

¹⁰⁵ Cf., par exemple, Lucrèce, *De la nature*, I, 84; Martial, *Epigrammes*, I, 3; Properce, *Elégies*, 2, 32, 10.

¹⁰⁶ Cf. Scholie à Aristophane, *Paix*, 277; Strabon, 10, 3, 20; Tzetzes, 77. 1178.

¹⁰⁷ Cf. Malalas, *Chronographia*, (rec. Ludwig Dindorf), coll. "Corpus scriptorum historiae Byzantinae, Bonn, 1831, 12, p. 307.

¹⁰⁸ Cf. Grégoire de Naziance, *Discours*, IV, 55-56.

¹⁰⁹ Cf. F. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, éd. H. Lamertin, Bruxelles, 1899, t. 1, p. 357.

¹¹⁰ Cf. R. Turcan, *Mithras Platonicus, recherches sur l'hellénisation philosophique de Mithra*, éd. E. J. Brill, Leiden, 1975, pp. 107-108.

¹¹¹ Cf. Philostratus & Eunapius, *The lives of the Sophists*, trad. W. C. Wright, coll.

*colocatum*¹¹², un antre dédié à un culte païen assuré par des *magi*, et, selon la légende, habité par un dragon. Selon les versions, cet antre fut définitivement fermé soit par le pape Silvestre, soit par Stilicon¹¹³. Cumont identifie cet hypogée avec un *Hekatesion*¹¹⁴.

Ce faisceau d'indices jusqu'ici recueillis suffirait déjà à donner de fortes présomptions pour interpréter l'Hypogée de Via Livenza comme un *adyton* consacré à Hécate. Cependant, on peut encore conforter valablement cette hypothèse par un examen spécifique de la situation de son culte dans le paganisme du IV^e siècle de notre ère.

De nombreux témoignages épigraphiques dénotent l'importance que la *Dea triformis* acquiert dans le paysage religieux de la Rome, encore largement païenne, de la seconde moitié du IV^e s. Elle jouit en particulier d'un grand prestige auprès des classes sénatoriales de l'*urbs*. Ainsi, parmi les inscriptions relatives au mithriacisme, relevées par Cumont, mentionnant un grade de mystère ou un quelconque sacerdoce, un grand nombre présente des *virii clarissimi* cumulant les fonctions de *pater patrum* mithriaque, taurobole de Cybèle, hiérophante d'Hécate, et, un peu moins fréquemment, hiérophante ou *archibucolus* de Liber ou prêtre d'Isis¹¹⁵. Si le culte d'Hécate est largement attesté dans plusieurs *spelaea* de Mithra¹¹⁶, il semble qu'il s'était également implanté au cœur des autres mystères, en plus des éleusiniens où elle avait son importance dès les origines. On trouve ainsi une dédicace à *triformis Libera*¹¹⁷, ou encore à *Cibele triodeia*¹¹⁸. La personnalité d'Hécate apparaît donc, à cette époque plus que

"The Loeb Classical Library", éd. Heinemann / Harvard University Press, Londres - Cambridge, 1952, p. 434.

¹¹² Cf. *Liber pontificalis*, éd. Duchesne, t. I, p. cix sqq. (Vie du pape Silvestre).

¹¹³ Cf. Anonyme carthaginois, *De promissionibus*, III, c, 38 (= Migne, *Patrologia latina*, LI, p. 833 sqq.)

¹¹⁴ Cf. F. Cumont, *op. cit.*, t. 1, pp. 351-352.

¹¹⁵ *Ibid.* t. 2, inscriptions n° 15, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 61, 147. Toutes ces inscriptions proviennent de Rome et sont datées entre 376 et 387, à l'exception de la n° 22 datant de 313.

¹¹⁶ *Ibid.* t. 1, pp. 140-141, mais aussi R. Turcan, *op. cit.*, p. 91.

¹¹⁷ Cf. Cumont, *op. cit.*, t. 2, inscription n° 240.

jamais, comme éminemment syncrétique et susceptible d'innombrables assimilations. Son épithète de *polyonymos*¹¹⁹ lui sied alors parfaitement.

Peut-être que la cause de cette spectaculaire inflation du rôle d'Hécate dans le paganisme tardif est son importance dans la théurgie issue des Oracles Chaldaïques¹²⁰. Ces "Oracles"¹²¹ ont été écrits dans le courant du IIe siècle. Ils sont traditionnellement attribués à Julien le Théurge mais il est possible qu'une partie de ceux-ci soit plutôt due à son père, Julien le Chaldéen¹²². La parenté étroite des conceptions théologiques et cosmologiques oraculaires avec la philosophie médio-platonicienne a été maintes fois relevée. Ainsi, les écrits de Numénius, plus ou moins contemporains, en sont si proches que l'on a supposé une influence directe d'un de ces textes sur l'autre. On s'est donc demandé si la pensée de Numénius a été sacralisée dans les Oracles, ou si, au contraire, le philosophe s'est inspiré des textes chaldaïques pour élaborer sa théologie¹²³. Les liens entre le platonisme et les Oracles sont également illustrés par la légende qui voudrait que cette révélation divine ait été obtenue par l'interrogation de l'âme de Platon, Julien le père présidant à l'invocation et Julien le fils faisant office de médium¹²⁴. Ainsi, le recueil théurgique devait devenir, pour les néo-platoniciens, de

¹¹⁸ *Ibid.*, inscription n° 21.

¹¹⁹ Cf. *C.I.Gr.* 3827 q; Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, 44, 193; Eustathe, *Commentaires à Homère*, 1197, 28.

¹²⁰ C'est dans ce recueil qu'apparaît la première occurrence du mot *theourgos*. On connaît cet ouvrage uniquement grâce à des fragments contenus dans des citations d'auteurs postérieurs. Cf. C. Van Liefferinge, *La Théurgie. Des Oracles Chaldaïques à Proclus*, "Kernos", Supplément n° 9, éd. Centre International d'Etude de la Religion Grecque Antique, Liège, 1999, pp. 14-15.

¹²¹ Le titre actuel est dû à Michel Psellos (XIe s.). Jusqu'à lui, ces textes étaient évoqués sous le nom de *logia*, ce qui correspond à leur statut revendiqué de révélation divine. Cf. C. Van Liefferinge, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹²² Cf. R. Majercik, *The Chaldean Oracles, Text, translation, and commentary*, éd. E. J. Brill, Leiden, 1989, pp. 1-2.

¹²³ Cf. E. Des Places, *Numénius, fragments*, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1973, pp. 17-19.

¹²⁴ Cf. Michel Psellos, *Sur la chaîne d'or*, in "Philosophica Minora", I, *Opuscula logica, physica, allegorica*, éd. par J. M. Duffy, éd. Teubner, Stuttgart / Leipzig, 1992, p. 166, 44-51.

Porphyre (ca. 232 – 303) à Damascius (ca. 462 – 537), un texte dont l'autorité était équivalente à celle du Timée¹²⁵.

La divinité à l'œuvre dans la théurgie chaldaïque se présente sous la forme d'une triade, à peu près identique à celle de Numénius. A son sommet, source de toute réalité, on trouve le Père¹²⁶, ou Intellect Paternel (*nous patrikos*)¹²⁷, appelé aussi Monade¹²⁸. Il représente le Dieu Suprême, absolument transcendant¹²⁹. En plus du Premier Dieu, il en existe un second, l'Intellect Démiurgique. Sa fonction est de former le monde intelligible, de nature ignée (l'Empyrée), sur le modèle des Idées pensées par le Premier Intellect¹³⁰. Il se trouve donc au début du processus de division qui conduit ultimement à la création et à la génération. Il projette donc les Idées, comme des éclairs, dans la première matière qui est la matrice de l'Ame du Monde¹³¹. Cette troisième divinité, féminine, est décrite comme Puissance (*dynamis*). Sa place est médiane entre le Père et le Démiurge¹³². Elle est donc située à la frontière des mondes intelligibles et sensibles, comme une membrane ceinturante, empêchant ainsi le Premier Intellect de se confondre avec le Démiurge et d'être ainsi contaminé par la matière et la division¹³³. Cette troisième divinité, l'Ame du Monde, est identifiée formellement avec Hécate¹³⁴. Un exposé complet du rôle d'Hécate dans le système oraculaire, et une explication des raisons pour lesquelles Hécate, et non une autre déesse, a été choisie pour personnifier la *psyche kosmou* dépasserait largement le cadre de ce travail. Le lecteur pourra, pour élucider ces questions, se reporter à l'excellent ouvrage

¹²⁵ Cf. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, éd. Beacon Press, Boston, 1957, pp. 285-289.

¹²⁶ Cf. *Oracles Chaldaïques*, fr. 7 et 14.

¹²⁷ *Ibid.*, fr. 39, 49, 108, et 109.

¹²⁸ *Ibid.*, fr. 11, 26, et 27.

¹²⁹ *Ibid.*, fr. 3 et 84.

¹³⁰ *Ibid.*, par exemple, fr. 5, 33, et 37.

¹³¹ *Ibid.*, fr. 35.

¹³² *Ibid.*, par exemple, fr. 4.

¹³³ *Ibid.*, fr. 6.

¹³⁴ *Ibid.*, par exemple, fr. 6, 51, 52, 53, et 56. Il est intéressant de noter que dans

de Sarah Johnston¹³⁵. On peut toutefois indiquer que la double nature d'Hécate, à la fois ouranienne et chthonienne, ses fonctions de *kourotrophos*, de *kleidoukhos*¹³⁶, sa caractéristique de divinité tutélaire des carrefours et des points liminaux (enceintes, portes), mais également le fait qu'elle était la patronne de la magie et la maîtresse des démons, ont certainement été déterminants dans le choix d'Hécate pour donner forme au concept de l'Ame du Monde.

Sur ce dernier point, il faut signaler la proximité de la magie, entendue comme *goeteia*, et de la théurgie. En effet, cette dernière, comme son nom l'indique¹³⁷, est plus qu'une philosophie. Elle est une *praxis* mêlant de hautes considérations spirituelles et métaphysiques à un ensemble de rites dont le but ultime est, pour l'âme prisonnière et asservie par le corps¹³⁸, de retourner au Père dont elle est issue.

Le *logos* dit:

*Il faut que tu te hâtes vers la lumière, vers les rayons du
Père, d'où l'âme t'a été envoyée [...]*¹³⁹

Pour faire regagner à l'âme son rang, il faut conjuguer la parole sacrée à l'action¹⁴⁰. De fait, les rites théurgiques comportaient des pratiques de type traditionnellement magiques: incantations¹⁴¹, évocations des esprits ou de la divinité¹⁴², provocation d'épiphanies divines¹⁴³, mantique¹⁴⁴, téléstique¹⁴⁵. Cependant, la "magie"

ce dernier fragment, Hécate est identifiée à Rhéa.

¹³⁵ S. I. Johnston, *Hekate Soteira, a Study of Hekate's Roles in the Chaldean Oracles and Related Literature*, éd. Scholars Press, Atlanta, 1990.

¹³⁶ Ainsi, dans les *Hymnes Orphiques* (I, 7), Hécate est "reine détentrice des clefs de tout le cosmos". Mais ses clefs sont aussi celle de l'Hadès (par exemple dans *Papyri Graecae Magicae* IV.2292, IV. 2335, et LXX.10).

¹³⁷ Théurgie prend son origine étymologique de *theos* et *ergon*.

¹³⁸ Cf. *Oracles Chaldaïques*, fr. 99 et 110.

¹³⁹ *Ibid.*, fr. 115.

¹⁴⁰ *Ibid.*, fr. 110.

¹⁴¹ *Ibid.*, fr. 150.

¹⁴² *Ibid.*, fr. 219 et 221 où c'est Hécate qui parle, et fr. 94 où ce sont les âmes invoquées qui s'expriment.

¹⁴³ *Ibid.*, fr. 146, 147, et 148.

¹⁴⁴ Selon Jamblique (cf. *Les Mystères de l'Egypte*), une des trois composantes

théurgique ne doit pas être confondue avec la *goeteia* vulgaire. En effet, le but de la théurgie, contrairement à la magie traditionnelle, n'est en aucun cas d'obtenir des biens matériels ou des satisfactions amoureuses grâce aux sortilèges. Au contraire, la seule fin qu'elle poursuit, c'est le salut de l'âme, son retour à la Source, au *nous patrikos*. D'autre part, la sorcellerie obtient ses résultats par la contrainte de la divinité. La théurgie n'est en aucun cas une action *sur* le dieu mais bien *du* dieu, comme l'indique bien son étymologie. Ainsi, l'Hécate chaldaïque est l'Ame du monde, la source (*pege*)¹⁴⁶ de la vie et de la génération:

*Source des sources, matrice qui contient toutes choses.*¹⁴⁷

*Du flanc droit [d'Hécate], près des cavités du cartilage du sternum, sort en bouillonnant le flot abondant de l'âme originelle qui anime de fond en comble lumière, feu, éther, mondes.*¹⁴⁸

En tant qu'âme originelle, elle est également la Maîtresse de la vie (*zoe despotis*)¹⁴⁹. En tant que Source des âmes, Hécate est donc la cause de leur chute dans la génération, dans le monde obscur mais pourtant séduisant de la matière¹⁵⁰. Elle est le seuil entre les mondes sensibles et intelligibles. On voit qu'elle est très souvent invoquée dans les Oracles. On peut donc penser que, en tant que cause de la

essentielles du rite théurgique, avec la pratique des sacrifices et de la prière. Cf. C. Van Liefferinge, *op. cit.*, pp. 100-123.

¹⁴⁵ Cf. *Oracles Chaldaïques*, fr. 224.

La téléstique est l'art de fabriquer des statues animées. L'âme incorporée dans la statue n'est pas celle du dieu, mais celle d'un démon que le magicien (ou le théurge) invoque pour qu'il vienne animer la vertu divine rendu présente grâce aux *symbola* de la divinité recueillis dans des plantes, aromates, bois, ou pierres placés à l'intérieur de la statue. A ce propos, cf. Asclépius, 37 (= St Augustin, *La Cité de Dieu*, VIII, 24).

¹⁴⁶ *Oracles Chaldaïques*, fr. 56, où Hécate est identifiée à Rhéa.

¹⁴⁷ *Ibid.*, fr. 30.

¹⁴⁸ *Ibid.*, fr. 51.

¹⁴⁹ *Ibid.*, fr. 96.

génération et intermédiaire entre les mondes, elle était aussi le guide et l'accompagnatrice de l'âme pendant l'*anagoge*, c'est-à-dire la remontée vers sa source, le Premier Intellect. Cela s'accorde avec le rôle de gardienne des frontières célestes, chargée de contrôler le passage des âmes désincarnées, que les néo-platoniciens lui attribuaient¹⁵¹.

Ainsi, dans un contexte théurgique où Hécate est la Source des sources, on pourrait mieux comprendre la présence d'un nymphée à l'intérieur d'un *adyton* souterrain qui lui serait consacré.

En restant dans l'environnement platonicien et en tentant une mise en relation de l'Hypogée de Via Livenza avec l'*Antre des nymphes* de Porphyre, on pourra mieux expliquer l'identification de l'édifice à un *hekatesion* théurgique.

Ce petit traité est une exégèse d'un passage de l'*Odyssée*¹⁵² décrivant l'ancre d'Ithaque où Ulysse s'arrête avant de se dépouiller et d'être transformé en mendiant par Athéna afin qu'il puisse regagner son rang dans sa patrie et vaincre les usurpateurs prétendant à prendre sa place. L'interprétation qu'en donne Porphyre s'inspire très largement de celle de Numénius et Cronius. Les exégètes puisent leurs références à différentes théologies et cosmologies, le plus souvent au pythagorisme, au platonisme et à l'orphisme, mais aussi au mithriacisme, et, bien sûr, aux Oracles Chaldaïques¹⁵³.

L'ancre d'Ithaque est habitée par les Naïades. Elle comporte deux portes, l'une au Nord, par laquelle peuvent descendre les hommes, et l'autre, au Sud, réservée aux immortels. Elle est à la fois aimable et sombre et des sources pérennes y coulent.

Selon Porphyre, la caverne obscure et aimable est une allégorie du

¹⁵⁰ Cf. *Oracles Chaldaïques*, fr. 88.

¹⁵¹ Cf. S. I. Johnston, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵² Cf. Homère, *Odyssée*, XIII, 102-112.

¹⁵³ Le lecteur trouvera un commentaire fouillé dans l'édition de Laura Simonini (Porfirio, *L'antra delle ninfe*, ed. a cura di Laura Simonini, Adelphi Edizioni, Milano, 1986).

cosmos, lui aussi ténébreux et beau¹⁵⁴, et qui n'est autre que la matière ordonnée. La terre, en effet, est symbole de la matière qui, comme elle, est fluide et informe¹⁵⁵. C'est pourquoi, selon Porphyre, les pythagoriciens, et, après eux, Platon, appellent le cosmos *antron* et *spelaion* et que, chez Empédocle, les puissances conductrices des âmes disent: "nous sommes arrivés dans l'ancre caché".¹⁵⁶

Les Naïades, quant à elles, représentent les âmes descendant dans la génération. En effet, d'après Numénius, dit Porphyre, les âmes se posaient sur l'eau et, en devenant humides, entraient dans la génération, et, par là, dans la création, dans le cosmos. Porphyre cite ici un passage de la Genèse qu'il attribue à Moïse: "l'esprit de Dieu planait sur les eaux"¹⁵⁷.

L'ancre contenait aussi des amphores de pierre dans lesquelles les abeilles venaient rucher. Porphyre identifie les abeilles aux âmes destinées à retourner à leur origine. En effet, dit-il, les abeilles sont des animaux justes et sobres, comme devraient l'être les âmes pour plaire aux dieux, et qui aiment retourner à leur origine¹⁵⁸.

Porphyre interprète ensuite les deux portes de la caverne comme étant les voies de descente et de remontée des âmes. La porte Nord, celle des hommes, correspondant au signe du Cancer, maison de la Lune, est la voie par laquelle les âmes descendent dans la génération et s'incarnent. A l'inverse, la porte Sud, réservée aux immortels, correspondant au signe du Capricorne, est la sortie des âmes remontant vers la divinité¹⁵⁹. Cette porte méridionale est aussi identifiée avec celle du soleil¹⁶⁰. C'est donc parce que l'ancre est consacré aux âmes qu'elle est orientée dans l'axe Nord – Sud et non dans l'axe Orient – Occident comme il est normal pour les autres

¹⁵⁴ Cf. Porphyre, *L'ancre des nymphes*, 5-6

¹⁵⁵ *Ibid.*, 5.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 8; et Empédocle, B 120.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 10; et *Genèse*, 1, 2.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 19.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 22-24.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 29.

temples¹⁶¹. Il dit aussi que la région orientale est dédiée aux dieux alors que l'occident appartient aux démons¹⁶².

Les deux portes antagonistes démontrent aussi, selon Porphyre, le fait que la nature (*physis*) a son origine dans la diversité et la tension entre les contraires. Il mentionne ainsi la possibilité d'un chemin, mortel, à travers le sensible, et d'un autre, immortel, à travers l'intelligible. Ainsi, la nature, ici identifiée semble-t-il avec Artémis archère, est harmonie et tension entre les contraires¹⁶³.

Finalement, Porphyre, s'appuyant toujours sur Numénius, voit en Ulysse l'image de celui qui passe à travers tous les stades de la génération pour finalement retourner, nu et pauvre, dans la patrie de ceux qui sont totalement étrangers à l'eau, c'est-à-dire définitivement soustraits à la génération et à la matière ayant rejoint leur origine divine¹⁶⁴.

L'ancre des nymphes est donc bien, en tant qu'allégorie du cosmos, le lieu où se passe la tragédie des âmes, débutant par la chute dans la génération et se terminant, après maintes vicissitudes, par l'*anagoge*. Elle est donc le lieu par excellence de l'action théurgique que Porphyre résume à la fin de son traité: il s'agit, pour l'homme qui veut se libérer de cette vie, d'apaiser les dieux de la matière par des sacrifices, par les peines et les souffrances du mendiant, par la lutte contre les passions et les démons matériels, usant au besoin de la magie (*goeteia*), en se transformant complètement devant elles pour pouvoir, nu, les détruire toutes. Ainsi, une fois qu'il sera complètement sorti de la mer, c'est-à-dire du règne de la matière, cet homme se libérera de ses souffrances¹⁶⁵.

Quant à l'Hypogée de Via Livenza, on peut y relever plusieurs

¹⁶¹ *Ibid.*, 24.

¹⁶² *Ibid.*, 29.

¹⁶³ *Ibid.*, 29.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 34.

analogies avec l'ancre d'Ithaque tel que l'interprète Porphyre.

D'abord, il est lui aussi obscur et beau tout à la fois, ce qui a beaucoup étonné certains chercheurs qui sont allés jusqu'à supposer, pour résoudre cette contradiction, que l'édifice n'ait été qu'un trou béant, sans couverture, afin que le décor somptueux puisse être apprécié à sa juste valeur, en pleine lumière¹⁶⁶.

D'autre part, il est implanté au milieu d'un cimetière, ce qui fait penser à l'idée pythagoricienne, à laquelle allude Porphyre, du corps comme tombeau de l'âme.

Le plan de l'hypogée est rigoureusement orienté selon l'axe Nord - Sud, son accès se trouvant au Nord. Le bassin est placé immédiatement vers l'entrée de l'aula, dans la partie moins importante du bâtiment, alors que l'abside où devait se trouver le point focal du rituel pratiqué dans ce lieu, constitue l'extrémité méridionale de la salle. Les deux parties, Nord et Sud, étaient séparées par un seuil composé de deux marches de travertin. Ce plan pourrait donc se conformer à l'axe génération - *anagoge* de la psychologie théurgique et à la distinction entre les deux mondes, sensible et intelligible.

Quant à la curieuse porte de la paroi occidentale, ne débouchant sur rien d'autre que la roche, on pourrait alors l'interpréter comme une ouverture sur l'Hadès, permettant peut-être aux démons terrestres de se manifester lorsqu'on les invoquait.

La symbolique de l'eau source de vie est également très lisible. Ainsi, dans la fresque du cul-de-four de la niche, les colombes s'abreuvant au canthare pourraient représenter non pas une scène de *refrigerium* d'âmes défuntés, mais bien le contraire: l'humidification d'âmes non encore incarnées, initiant par là leur descente dans la génération¹⁶⁷.

La scène du miracle de St Pierre / Moïse faisant jaillir la source du

¹⁶⁵ *Ibid.*, 35.

¹⁶⁶ Cf. L. Usai, *art. cit.*, p. 378.

¹⁶⁷ Dans l'orphisme, par exemple, l'âme est assimilée à un oiseau (cf. Porfirio, *L'antro delle ninfe*, ed. cit., note 70, p. 181). Dans les *Oracles Chaldaïques*

rocher porte aussi cette symbolique. D'ailleurs, il n'est pas certain qu'on doive nécessairement identifier le thaumaturge à St Pierre en prenant pour preuve l'habillement du personnage recueillant l'eau vive. En effet, la scène du *cubiculum* des "pecorelle", dans la catacombe de Calixte, montre sans aucun doute possible Moïse¹⁶⁸, alors que le personnage s'abreuvant est habillé¹⁶⁹ comme les soldats qu'on trouve habituellement dans le miracle de St Pierre. Or, on l'a vu, Porphyre fait allusion à Moïse dans l'Antre des nymphes. Pour sa part, Numénius avait comparer Moïse à Platon, le "Moïse parlant attique".¹⁷⁰ Dans le contexte syncrétiste néo-platonicien il ne serait donc pas vraiment étonnant de le trouver représenté dans un lieu de culte païen.

Les scènes aquatiques du socle de la mosaïque pourraient montrer les âmes sous forme d'éros voguant sur l'océan du monde sensible, comme autant d'Ulysses en quête de leur Ithaque.

Finalement, les fresques de Diane pourraient alluder à la Nature comme l'expression de l'unité des contraires héraclitéenne, toute en tensions, mais pourtant harmonieuse¹⁷¹. Ainsi, l'Artémis de gauche est menaçante, prête à tuer de ses flèches, alors qu'au contraire, la déesse de droite protège la vie sauvage.

également, l'âme est munie d'ailes (cf. fr. 217).

¹⁶⁸ En effet, jouxtant la scène du miracle de la source, sur la même portion de fresque, on trouve Moïse représenté encore imberbe, en train de délayer sa sandale, à l'écoute de Yahvé.

¹⁶⁹ Il porte pantalon, chaussures, et manteau pourpre.

¹⁷⁰ Cf. Numénius, fr. 8.

¹⁷¹ Cf. Porphyre, *L'antre des nymphes*, 29. Il semble que ce passage, assez obscur, puisse être mis en relation avec la conception de la *physis* qu'on trouve dans les Oracles. La Nature chaldaïque est une divinité qu'on doit se garder d'invoquer. Elle est dangereuse et trompeuse. Ses démons apparaissent sous la forme de chiens, traditionnels compagnons d'Hécate. Cet indice, et d'autres, tendent à faire penser à une identification de Physis et Hécate dans le système chaldaïque. Mais la nature foncièrement négative de Physis telle qu'elle se fait jour dans les Oracles semble empêcher cette identification. Cependant, il est aussi possible d'imaginer que les théurges ont conservé le double aspect contradictoire de l'Hécate traditionnelle, à la fois *kourotrophos* et cruelle, à la fois ouranienne et chthonienne. Cette même ambiguïté se retrouve d'ailleurs chez Artémis.

Tout ceci peut paraître extrêmement tortueux pour nos esprits modernes. Cependant, ce type de raisonnements analogiques foisonnants est typique de l'herméneutique mythologique des III^e et IV^e siècles. Citons encore une fois Porphyre:

*Qu'on n'aille pas prendre de telles interprétations pour forcées et croire qu'elles soient des conjectures d'hommes subtils. Il faut se rappeler quelle était la sagesse antique et songeant à l'intelligence d'Homère et à sa rigueur dans la pratique de chaque vertu, ne pas nier, que sous la forme des mythes, il a représenté par allusion les images de réalités d'essence supérieure.*¹⁷²

Ce genre d'exercice était particulièrement prisé par l'empereur Julien et constituait l'objet de la philosophie initiatique et mystagogique qui s'intégrait dans son programme politique religieux visant à réhabiliter l'hellénisme. Cette importance sacrée que revêtaient pour lui les mythes explique sans doute la loi qu'il promulgua interdisant aux chrétiens de les enseigner. L'interprétation de la mythologie devient donc une partie de la théurgie élargie, à la base du paganisme réformé sous Julien¹⁷³.

Au vu de ce qui précède, il n'est pas déraisonnable de soutenir l'hypothèse que l'Hypogée de Via Livenza était un *Hekatesion* théurgique, au programme iconographique complexe, mais s'intégrant parfaitement au contexte érudit caractérisant le paganisme de la moitié du IV^e siècle.

¹⁷² Cf. Porphyre, *L'autre des nymphes*, 36. (trad. Yann Le Lay, éd. Verdier, Lagrasse, 1989, p. 86).

¹⁷³ Pour une étude sur la conception de la théurgie chez Julien, se référer à C. Van Liefferinge, *op. cit.*, pp. 224-242.

V. Perspectives de recherches futures

On le voit, les lacunes restent nombreuses dans la connaissance que nous avons de l'Hyogée de Via Livenza.

Cependant, il est possible de faire avancer la recherche à son sujet en suivant, dans un premier temps, deux axes principaux.

Il a été dit plus haut que les traces d'une inscription musive, disposée sur quatre lignes, sont encore visibles au centre de l'arc surplombant le bassin [Fig. 55, 56, 57]. Ces traces sont composées d'une part d'empreintes de tesselles sur le *nucleos* et d'autre part d'infimes restes de pigments.

Ces traces de pigments différents attestent qu'avant de poser les tesselles, on peignait à fresque sur le *nucleos* le sujet à représenter en mosaïque, incluant non seulement les sinopie, mais également les plages de couleurs.

Après qu'on aura établi un canevas et des repères clairs sur la surface où s'étendait l'inscription, il devrait donc être possible, grâce à la macrophotographie et au traitement numérique des images obtenues, de reconstituer, si ce n'est l'entier de l'inscription, du moins une importante partie de celle-ci. Peut-être pourra-t-on y lire de précieuses informations permettant, finalement, d'identifier définitivement la fonction du bâtiment. Des essais de reconstitution, très fragmentaires, sont actuellement en cours sur la base de macrophotographies prises lors d'une petite campagne photographique effectuée sur place au printemps dernier.

On pourrait coupler ce relevé macrophotographique à une campagne de prises de vue sous rayonnement ultra-violet ce qui permettrait d'améliorer la visibilité de certains détails, en raison de la différence de réaction aux UV respectivement du mortier et des traces de

pigments.

Il serait également bénéfique de pouvoir poursuivre les fouilles là où elles avaient été interrompues en 1923. Il faudrait donc explorer les deux pièces adjacentes à la paroi Est, toute la partie de l'aula au-delà du seuil de travertin, jusqu'à l'abside, et, finalement, le *cuniculus* partant de l'ouverture à sarrasine en direction de l'*Aqua Virgo*.

Si l'on pouvait mener à bien ne serait-ce que la première partie de ces recherches, la connaissance de l'Hypogée de Via Livenza s'en trouverait certainement valablement améliorée.

VI. Conclusion

Nous voici donc parvenus au terme de cet *iter* un peu particulier, souvent périlleux pour la bonne tenue des hypothèses que nous avons eu à formuler.

Certes, notre connaissance de l'Hypogée de Via Livenza repose plutôt sur un entrelacs de conjectures plutôt que sur des bases factuelles solides. Cependant, nous pensons avoir tout de même réussi à clarifier certains points, mais surtout, de nouvelles questions émergent de ce petit travail.

A part les recherches proprement archéologiques et techniques, on trouverait grand avantage à mieux étudier les rapports possibles de l'hypogée avec la religion païenne déclinante. En effet, malgré de récentes et très bonnes études qui lui ont été consacrées, le paganisme du IV^e siècle est encore très loin de s'être dévoilé clairement à nos esprits modernes, peut-être trop cartésiens, trop dissociatifs pour pouvoir pénétrer un domaine où il faudrait plutôt mouvoir son intellect selon les lois de l'analogie et de l'assimilation.

En bref, l'Hypogée de Via Livenza, loin d'avoir livré tous ses secrets, n'attend que la bonne volonté des chercheurs pour pouvoir, mystagogiquement, lever encore un coin de voile sur la vie de l'*Urbs* du IV^e siècle.

VII. Bibliographie

AaVv, *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a. c. di Serena Ensoli et Eugenio La Rocca, éd. "L'Erma" di Bretschneider, Roma, 2000.

AaVv, *La soteriologia dei culti orientali nell'Impero Romano. Atti del Colloquio Internazionale su la soteriologia dei culti orientali nell'Impero Romano, Roma 24-28 Settembre 1979*, publ. Par Ugo Bianchi et Maarten J. Vermaseren, éd. E. J. Brill, Leiden, 1982.

AaVv, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, éd. Artémis, Zürich / München, 1984 ->.

AaVv, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, éd. Picard, Paris, 1985.

AaVv, *Akten des VII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie: Trier, 5-11 September 1965*, éd. Pontificio istituto di archeologia cristiana / Deutsches Archäologisches Institut, Città del Vaticano / Berlin, 1969.

AaVv, *Il sottosuolo nel mondo antico*, a c. di Francesca Ghedini et Guido Rosada, éd. Progetto Quarta Dimensione, Treviso, 1993.

AaVv, *Palazzo Massimo alle Terme*, catalogo a. c. di Adriano La Regina, éd. Electa, Milano, 1998.

Jacques Annequin, *Recherches sur l'action magique et ses représentations (Ier et IIème siècles après J.-C.)*, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1973.

Anonyme, *Carta Archeologia di Roma, Tavola II*, éd. Istituto Geografico Militare, Firenze, 1964.

Anonyme, *Oracles chaldaïques: avec un choix de commentaires anciens*, texte établi et trad. par E. Des Places, éd. Belles Lettres, Paris, 1971.

Anonyme, *The Chaldean Oracles*, éd., trad., et commentaire de Ruth Majerick, éd. E. J. Brill, Leiden, 1989.

Anonyme, *Oracoli Caldaici*, a. c. di Angelo Tonelli, éd. Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1995.

Mary Beard, John Nortle, Simon Price, *Religions of Rome*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, éd. Rizzoli, Milano, 1970 [1985].

Maurizio Borda, *La pittura romana*, éd. Società editrice Libreria, Milano, 1958.

Pierre du Bourguet, *Art paléochrétien*, éd. Meulenhoff International / Formes et Couleurs, Amsterdam / Lausanne, 1970.

Leroy A. Campbell, *Mithraic iconography and ideology*, éd. E. J. Brill, Leiden, 1968.

Jérôme Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, éd. L'artisan du Livre, Paris, 1926.

Carlo Cecchelli, *Monumenti cristiano-eretici di Roma*, éd. Palombi, Roma, ca. 1944.

Pierre Chuvin, *Chronique des derniers païens: la disparition du paganisme*

dans l'Empire romain, du règne de Constantin à celui de Justinien, éd. Les Belles Lettres / Fayard, Paris, 1990.

Franz Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra*, éd. H. Lamertin, Bruxelles, 1899.

Matthew W. Dickie, *Magic and magicians in the Greco-Roman world*, éd. Routledge, London / New York, 2001.

Bernhard Domagalski, *Der Hirsch in Spätantiker Litteratur und Kunst*, in "Jahrbuch für Antike u. Christentum", Ergänzungsband 15, 1990.

Wladimiro Dorigo, *Pittura tardoromana*, éd. Feltrinelli, Milano, 1966.

Pericle Ducati, *L'arte in Roma dalle origine al secolo VIII*, éd. L. Cappelli, Bologna, 1938.

Wolfgang Fauth, *Helios Megistos: zur synkretistischen Theologie des Spätantike*, éd. E. J. Brill, Leiden, 1995.

John Ferguson, *The religions of the roman empire*, éd. Thames and Hudson, 1970.

Vincenzo Focchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni, *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, éd. Schnell & Steiner, Regensburg, 1998.

Eduardo Gatti, *Via Salaria. Nuove scoperte nel sepolcreto*, in "Notizie degli Scavi", 1923, pp. 364 – 379.

Otto Geudtner, *Die Seelenlehre der Chaldäischen Orakel*, éd. A. Hain, Meisenheim, 1971.

Raffaella Giuliani, *Un arcosolio mosaicato nel secondo piano del cimitero di Priscilla*, in "Atti del IV. Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico", éd. Istituto Internazionale di studi di Liguri, Bordighera, 1997, pp. 791 – 807.

Marcel Le Glay, *La religion romaine*, éd. A. Colin, Paris, 1997.

Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1951.

Pierre Gros, *L'architecture romaine I*, éd. A. et J. Picard, Paris, 2002.

Gaston H. Halsberghe, *The cult of Sol Invictus*, éd. E. J. Brill, Leiden, 1972.

Sarah Iles Johnston, *Hekate Soteira. A Study of Hekate's Roles in the Chaldean Oracles and Related Literature*, éd. Scholars Press, Atlanta, 1990.

Flavius Claudius Julianus, *Oeuvres complètes*, texte établi et trad. par J. Bidez, éd. Belles Lettres, Paris, 1924-1964.

Kurt Latte, *Römische Religionsgeschichte*, éd. C. H. Beck, München, 1960.

Wolfram Letzner, *Römische Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reichshälfte*, coll. "Charybdis", vol. II, éd. Lit, Hamburg / München, 1990.

Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, éd. "L'Erma" di Bretschneider, Roma, 1971.

Carine Van Liefferinge, *Magie et théurgie chez Jamblique*, in "La Magie – Actes du colloque international de Montpellier, 25-27 mars 1999", t. 2, éd. Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2000, pp. 115 – 125.

Carine Van Liefferinge, *La Théurgie. Des Oracles Chaldaïques à Proclus*, in "Kernos", supplément 9, éd. Centre International d'Etude de la Religion Grecque Antique, Liège, 1999.

Ubaldo Lugli, *La magia a Roma*, éd. ECIG, Genova, 1989.

Lorenza De Maria, *Spunti di riflessione sul programma iconografico del mausaleo dei Giulii nella necropoli vaticana*, in "Atti del VI. Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico", éd. Istituto Internazionale di studi di Liguri, Bordighera, 1996, pp. 695 – 704.

Thomas F. Mathews, *The clash of gods: a reinterpretation of early Christian art*, éd. Princeton University Press, Princeton, 1993.

Guglielmo Matthiae, Maria Andaloro, *Pittura romana del Medioevo, secoli IV-X*, éd. Palombi, Roma, 1987.

Harald Mielsch, *Zur Stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhunderts n. Chr.*, in "Mitteilungen des Deutschen archäologisches Instituts. Römische Abteilung", n° 85, 1978, pp. 151 – 207.

Roberto Paribeni, *Via Salaria – Scoperta di un edificio sotterraneo con pitture e mosaici*, in "Notizie degli Scavi", 1923, pp. 380 – 396.

Roberto Paribeni, *Un edificio sotterraneo di tarda età imperiale presso la Via Salaria*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", vol. II, 1923, pp. 45 – 52.

Porfirio, *L'antro delle ninfe*, éd., trad., et commentaire sous la dir. de Laura Simonini, éd. Adelphi, Milano, 1986.

Porphyre, *L'antre des nymphes*, trad. par Joseph Trabucco, éd. Emile Nourry, Paris, 1918.

Porphyre, *L'ancre des nymphes*, trad. par Yann Le Lay, éd. Verdier, Lagrasse, 1989.

Ivana Della Portella, *Roma sotterranea*, éd. Arsenale Editrice, Venezia, 1999.

W. H. Roescher, *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, éd. B. G. Teubner, Leipzig, 1886-1890.

Pierre Sauzeau, *Hékate archère, magicienne et empoisonneuse*, in "La Magie – Actes du colloque international de Montpellier, 25-27 mars 1999", t. 2, éd. Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2000, pp. 199-219.

Robert Schilling, *Rites, cultes, dieux de Rome*, éd. Klincksieck, Paris, 1979.

Erika Simon, *Die konstantinischen Deckengemälde in Trier*, éd. P. von Zabern, Mainz a. Rhein, 1986.

Erika Simon, *Die Götter der Römer*, éd. Hirmer, München, 1990.

Robert Turcan, *Mithras Platonicus. Recherches sur l'hellénisation philosophique de Mithra*, éd. E. J. Brill, Leiden, 1975.

Robert Turcan, *Mithra et le mithriacisme*, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1993.

Luisanna Usai, *L'ipogeo di Via Livenza in Roma*, in "Dialoghi di Archeologia", 6, 1972, pp. 363 – 412.

Elisabeth Wallinger, *Hekates Töchter: Hexen in der römischen Antike*, éd. Wiener Frauenverlag, Wien, 1994.

L. Michael White, *Building God's House in the Roman World*, éd. John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1990.

Joseph Wilpert, *Un battistero "Ad Nymphas B. Petri"*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", vol. II, 1923, pp. 57 – 82.

Georg Wissowa, *Religion und Kultus der Roemer*, éd. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1902.