Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 2 (1945)

Heft: 4

Artikel: La composition de la peinture de la "Villa des Mystères" à Pompéi

Autor: Méautis, Georges

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-4328

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

La composition de la peinture de la «Villa des Mystères» à Pompéi

Par *Georges Méautis*

De toutes les œuvres de la peinture antique il n'en est guère de plus belle, mais de plus énigmatique aussi que l'ensemble de fresques retrouvé dans la Villa de Pompéi appelé communément «Villa des Mystères[1])». A en étudier les éléments dans leur succession les incohérences se multiplient, on ne parvient pas à découvrir l'élément d'unité de ces différentes parties qui semblent se succéder sans aucun ordre. Les deux premiers tableaux, eux, si l'on part de la gauche, s'accordent assez bien. L'on distingue les préparatifs d'une cérémonie religieuse: une femme entre solennellement, précédée d'une autre portant un plateau sur lequel se trouvent des aliments. Un enfant lit dans un rituel, dirigé dans sa lecture par une femme assise derrière lui. Puis c'est la cérémonie religieuse elle-même dont nous avons précisé le sens et la portée dans un article de la *Revue des Etudes anciennes*[2]). Nous avons montré que c'était un rite de fécondation analogue à celui dont parle Clément d'Alexandrie dans ses *Stromata*. Soudain la scène change, nous quittons le monde des humains. Un silène joue de la lyre et son corps dissimule en partie un des personnages du groupe précédent auquel il tourne le dos. A côté de lui, dans un paysage de montagne, un satyre s'apprête à jouer de la flûte de Pan, tandis qu'une satyresse donne le sein à un cabri. Il n'y a aucun lien entre ce groupe de trois personnages et celui qui précède, pas plus qu'avec ce qui suit: une femme s'enfuit dans une attitude d'effroi; nous voici donc de nouveau dans le monde des humains, et nous ne parvenons pas à distinguer ce qui cause l'étonnement et la terreur de cette personne; puis nous voici de nouveau dans le monde des dieux. Un vieux silène – le second – présente une tasse à un jeune satyre qui semble y contempler le masque grimaçant qu'un autre satyre tient derrière lui. Ce n'est certainement pas ce masque qui cause la terreur de la jeune femme qui regarde dans une direction toute différente. Nous voici déjà arrivés à la paroi du fond de la chambre, celle que l'on apercevoit tout d'abord en y pénétrant, et il est naturel, il est normal qu'au centre on y distingue les dieux principaux, Dionysos mollement étendu, appuyé sur les genoux d'Ariane. Mais, parce qu'il y a parfois comme un mauvais destin qui s'acharne sur les découvertes archéologiques, c'est ce groupe essentiel qui est le plus mutilé. La tête et la partie supérieure du corps d'Ariane ont complètement disparu, de même qu'une partie du visage de Dionysos. Puis

[1]) Elles se trouvent reproduites soit dans notre volume *Les chefs-d'œuvre de la peinture antique* (1939), fig. 46–51, soit dans l'article de Marg. Bieber, *Der Mysteriensaal der Villa Item*, Jahrb. d. deutschen arch. Instituts (1928), p. 298.

[2]) *Eleusinia*, Rev. Et. Anc. XXXIX (1937), p. 97–107.

nous quittons de nouveau le monde des dieux; nous apercevons un groupe de femmes, dont l'une, agenouillée, tourne délibérément le dos à Dionysos et Ariane; il n'est pas exagéré de dire qu'elle a vis-à-vis d'eux l'attitude la plus dépourvue de respect que l'on puisse imaginer, et c'est bien là la plus grande incohérence du tableau que ce passage soudain des dieux aux hommes et cette désinvolture des hommes vis-à-vis des dieux. Cette femme découvre un phallos contenu dans un *liknon*, mais cette scène ne présente aucun sens, car il n'y a nul spectateur devant le *liknon*, si ce n'est, à l'arrière-plan seulement, deux femmes, dont on ne voit, du reste, que la partie inférieure du corps. Néanmoins nous constatons que nous sommes en présence d'une cérémonie religieuse analogue à celle que l'on trouvait à l'extrémité de la peinture, analogue et même parallèle puisque la première, comme nous l'avons montré dans l'article cité plus haut (p. 259), est de caractère féminin, celle-ci, d'autre part, de caractère masculin. Après la scène du *liknon* et sans liaison avec elle, nous avons une scène de purification rituelle. Un génie ailé fustige une femme agenouillée qu'une autre semble protéger, enfin, à l'extrémité de la peinture, une femme danse tenant entre ses mains de petites cymbales.

Comme on le voit, toutes ces scènes sont d'une extrême incohérence et la conclusion s'impose qu'elles ont dû être arrachées à un ensemble beaucoup mieux ordonné et d'une construction plus logique. Il ne convient donc pas de les considérer comme des peintures originales, mais bien comme des copies d'une autre œuvre. Mais alors la question se pose: pourquoi l'artiste qui copia cette peinture éprouva-t-il le besoin de bouleverser l'ordre des groupes ? La réponse est claire dès qu'on s'est rendu compte des dispositions de la salle où furent trouvées les peintures et qui mesure un peu plus de sept mètres de long sur cinq de large. Cette salle est largement ouverte au sud. L'artiste qui devait orner ces parois ne disposait pas de surfaces égales. Il avait au nord une surface plus grande qu'à l'est et surtout qu'au sud.

D'autre part, de toute évidence, il devait mettre à la place d'honneur, à la place centrale, le groupe de Dionysos et d'Ariane, leur réserver le milieu de la paroi est que celui qui pénétrait dans la chambre apercevait immédiatement. Ce sont ces deux raisons qui expliquent que le copiste mit à gauche de Dionysos certains personnages qui, dans l'original, figuraient à sa droite. En effet on ne compte que huit figures à droite du dieu, tandis qu'il y en a quatorze à gauche.

Découvrir les raisons du manque d'équilibre et de l'incohérence de la peinture serait bien insuffisant si l'on ne parvient pas à retrouver, au moins en partie, quel était l'ordre original des groupements. Ce serait agir comme le médecin habile à diagnostiquer une maladie, mais incapable d'en trouver le remède. Aussi allons nous quelque hardi que cela puisse paraître essayer de rétablir l'ordre primitif en ne nous dissimulant pas que cette tentative, si elle permet d'aboutir à un résultat fort vraisemblable, n'a pas cependant la valeur d'une démonstration mathématique comportant une certitude absolue.

Nous avons montré que l'incohérence principale de la peinture résidait dans

le fait que l'on trouvait juxtaposés arbitrairement des personnages humains et des personnages divins, nous avons relevé de plus l'énormité qu'il y avait – du point de vue religieux – à ce que la femme découvrant le *liknon* tournât le dos à Dionysos avec une rare désinvolture et un parfait sans-gêne.

Il est donc des plus légitimes de reporter à droite de Dionysos le silène jouant de la lyre. Cela suppose, évidemment, le renversement du groupe; tout près d'Ariane nous aurions la satyresse nourrissant le chevreau, puis le satyre se préparant à jouer de la flûte de Pan, enfin le silène jouant de la lyre. Nous aurions ainsi un groupe fort cohérent, la musique extatique du silène, son acte de fervente adoration ne seraient plus séparés des dieux auxquels il s'adresse; la mélodie de la lyre expliquerait l'attitude alanguie de Dionysos, la caresse sensuelle de la main droite d'Ariane sur la poitrine du dieu et la nonchalance voluptueuse avec laquelle la main gauche joue avec la chevelure bouclée du dieu de l'extase orgiaque. En reportant ainsi à droite le silène et les deux satyres, nous obtenons un groupe satisfaisant au point de vue de la composition picturale, les lignes verticales d'Ariane et du silène s'équilibrent de même que les lignes plus horizontales de Dionysos d'une part, du chevreau, de la chèvre, des rochers et de la satyresse de l'autre. De plus nous obtenons une symétrie dans la répartition des personnages que la copie de la *Villa des Mystères* n'a pas conservée; il est en effet étrange que nous ayons deux silènes tous deux à gauche de Dionysos. Avec l'ordre que nous proposons un silène est à droite et l'autre à gauche.

Nous avons relevé aussi que la cérémonie du dévoilement du phallos ne présente aucun sens puisqu'elle ne se passe devant personne. Et pourtant une plaque Campana, de même que le cimier d'un casque de gladiateur[3]) permettent de restituer une cérémonie analogue à celle de la peinture. Un personnage voilé est amené devant le *liknon*, on lui découvre la tête et il se trouve brusquement en présence du *liknon* et du phallos. Nous avons des raisons de croire que cette cérémonie était pratiquée aux Bacchanales réprimées si durement par le Sénat en 186 av. J.-C.

Cette révélation du phallos devait avoir tout naturellement comme conséquence, chez une femme, la fuite ou tout au moins un mouvement de révolte, et c'est ce qui est symbolisé par une plaque Campana et un camée reproduit par Marguerite Bieber[4]) et qui l'un et l'autre représentent la fuite d'Aidôs, la Pudeur, devant le *liknon*. Il est donc indispensable de supposer, devant le *liknon*, un personnage s'enfuyant effrayé et voilà pourquoi nous n'hésitons pas à transporter, à cette place la femme épouvantée qui se trouve entre le silène jouant de la flûte et le silène tenant un vase.

Avec ces deux transpositions on obtient un ensemble parfaitement équilibré: Dionysos et Ariane sont entourés d'un nombre à peu près égal de personnages,

---

[3]) V. Rostovtzeff, *Mystic Italy* (1927), pl. V et XX.

[4]) *Der Mysteriensaal der Villa Item* (Jahrbuch d. deutschen arch. Instituts 1928), p. 308 et 309.

dix d'un côté, douze de l'autre. Les cérémonies religieuses s'équilibrent: à gauche cérémonie de fécondation, rite féminin, à droite, dévoilement du phallos, rite masculin. Dionysos et Ariane sont entourés de dieux uniquement, les êtres humains étant disposés à gauche et à droite de la peinture, à l'exception de la figure ailée fustigeant la jeune femme, qui doit être regardée comme un personnage allégorique, la Pudeur peut-être, et non pas comme un dieu au même titre que Dionysos.