



HAL
open science

Actualité de la fresque de la Villa des Mystères

Stéphanie Wyler

► **To cite this version:**

Stéphanie Wyler. Actualité de la fresque de la Villa des Mystères. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2002, II, pp.214-216. hal-02095503

HAL Id: hal-02095503

<https://hal.science/hal-02095503>

Submitted on 10 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Actualité de la fresque de la Villa des Mystères

Stéphanie Wyler (Université Paris X – UMR ArScAn – ESPRI & Université d'Oxford)

Peut-il y avoir encore une actualité sur la mégalographie dionysiaque de la Villa des Mystères ? Le débat qui a opposé P. Veyne et G. Sauron en 1998¹ sur l'interprétation de la fresque pompéienne est tout à fait révélateur de la passion qu'elle suscite encore de nos jours alors qu'aucun élément nouveau ne vient éclairer tout ou partie de la composition – à l'instar de l'écrasante bibliographie qui a fleuri pendant près d'un siècle, depuis sa découverte en 1909. Outre la fascination pour les dimensions et la qualité de la peinture, les projections personnelles et les fantasmes intellectuels ou religieux semblent avoir régi la majeure part des réflexions sur le sujet, embarrassant tout débat de fond. Ainsi, les deux ouvrages présentés ici résultent de deux professions de foi, l'une profondément démystifiée, l'autre résolument ésotérique. L'hypothèse de P. Veyne a le mérite de proposer une nouvelle alternative à l'interprétation religieuse – quelle qu'elle soit – le plus souvent adoptée, et de provoquer le débat sur le degré de signification des images mythiques ou cultuelles sur les murs des maisons pompéiennes et romaines. L'ouvrage de G. Sauron, au contraire, qui semble une réaction agacée à l'ouvrage de P. Veyne, reprend et prolonge l'interprétation présentée en 1984, avec une foi réaffirmée en l'univocité du langage pictural et en « l'obscurcissement » volontaire du message ainsi représenté². Il ne s'agit pas ici de lever un pan du voile dudit mystère, mais de comprendre, par l'analyse de ces deux développements aussi significatifs qu'inconciliables les enjeux et les limites de l'interprétation de ce document, tant pour l'étude du dionysisme et de la religion romaine que pour la compréhension d'un aspect fondamental de l'art romain.

Faute de pouvoir instaurer un dialogue artificiel entre deux positions aussi éloignées, il paraît intéressant de suivre le parcours parallèle des deux interprétations pour mieux saisir les motivations de leurs divergences. Une question préliminaire qui les oppose mérite tout d'abord d'être précisée : celle de l'existence d'un original grec que suppose P. Veyne, en pensant pouvoir préciser qu'il s'agissait d'un *pastos* hellénistique³. Si certains groupes de la mégalographie connaissent des parallèles évidents, notamment celui du couple divin central manifestement inspiré d'un modèle qui a connu une diffusion large dès le III^e siècle, il semble aujourd'hui admis que le principe même de ce genre de décoration résulte d'une recomposition, et donc d'une resémantisation de l'ensemble de la fresque. Certes, le contexte dans lequel a été conçue et exécutée la mégalographie s'insère dans « l'histoire d'une *acculturation réussie* »⁴, mais il relève précisément d'une synthèse intellectuelle, religieuse et artistique entre une forme d'hellénisme adoptée par l'aristocratie campanienne bien avant la romanisation de Pompéi, et les contacts plus assidus entre Pompéiens et Romains imposés après la déduction de la colonie syllanienne en 80. Ainsi, la fresque doit être considérée comme la commande d'un riche Campanien déchu de ses pouvoirs politiques, ou celle d'un Romain membre de l'élite coloniale ou de l'oligarchie sénatoriale – celle d'un propriétaire fortement hellénisé donc, vivant dans la Pompéi des années 70-50, aux préoccupations duquel la fresque se rapporte.

Le principe de composition est celui de la mégalographie adoptant la convention syntaxique de la narration continue. De cette manière, le couple divin au centre de la paroi du fond représente le point de convergence de deux frises parallèles qui courent le long des quatre murs depuis la porte principale ; concurremment, le peintre a joué sur les correspondances sémantiques de groupes qui se font face d'un mur à l'autre, en se servant habilement de la configuration de la pièce. P. Veyne comme G. Sauron acceptent

¹ P. Veyne, « La fresque dite des Mystères à Pompéi ». In : P. Veyne, F. Lissarrague, F. Frontisi-Ducroux, *Les mystères du gynécée*, Paris, Nrf Gallimard, « Le temps des images », 1998, 323 p., p. 15-153 ; G. Sauron, *La grande fresque de la Villa des Mystères à Pompéi. Mémoires d'une dévote de Dionysos*, Paris, Antiqua & Picard, 1998, 167 p.

² G. Sauron, *op. cit.*, p. 52-58, et « Nature et signification de la mégalographie dionysiaque de Pompéi », *C.R.A.I.*, 1984, p. 151-174.

³ P. Veyne, *op. cit.*, p. 17-22.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

ce sens de lecture qu'ils utilisent pour justifier la cohérence de leur hypothèse : d'un côté, « un matin de noces au gynécée » glisse harmonieusement vers un « monde à souhait », « celui de la féminité et celui où la religion met quelque poésie dans la vie quotidienne » tandis que Dionysos et Ariane symbolisent « l'idéal ou l'idéologie de l'amour conjugal »¹; de l'autre, sont représentées « en parallèle trois histoires, d'une part, celle de Sémélé (à droite) et celle de Dionysos (à gauche), et d'autre part celle de la prêtresse qui revit ces deux histoires dans certains événements apparemment purement humains de sa vie mais aussi par sa participation aux initiations féminines (comme initiée puis comme initiante) et masculine (comme initiante seulement) aux mystères dionysiaques, et la fusion en une seule narration picturale fait toute la matière de cette somptueuse illustration d'une femme qui a voulu s'identifier aux dieux »².

De fait, le sens de la fresque progresse avec fluidité de l'univers humain d'une matrone vers un univers divin dont le paroxysme est incarné par le couple de Dionysos et de sa parèdre – selon un procédé de contamination par ailleurs très fréquent dans les images dionysiaques. Ainsi la partie ouest, scandée par les ouvertures sur l'extérieur et sur le *cubiculum* attenant également décoré de motifs dionysiaques, abrite-t-elle trois scènes empreintes de réalisme domestique : la *domina*, personnage principal récurrent dans la fresque, trône dignement sur un fauteuil ou un lit (le *lectus genialis* ?) tandis qu'elle préside à la toilette d'une future mariée (elle-même jeune ou sa fille) et à une leçon de lecture d'un petit garçon (son fils). Affirmation sociale selon P. Veyne qui y lit la revendication d'un idéal féminin selon lequel la maîtresse du gynécée veille à bien marier sa fille et à éduquer bien son fils ; allégorie mythique selon G. Sauron assimilant le mariage de la prêtresse à celui de Sémélé, étape nécessaire pour devenir la *mater* d'un *thiasos*³, et l'éducation de l'enfant à l'initiation de Dionysos enfant par la lecture du *hieros logos*. Faute d'insigne cérémoniel substantiel⁴, seule l'interprétation de l'ensemble de la fresque est susceptible d'éclairer « cette scène apparemment banale de la vie qui se déroulait dans l'appartement des femmes de toute maison romaine ou pompéienne dans les dernières décennies de la République »⁵.

La frise, interrompue au sud par une fenêtre, continue sur le mur nord avec une scène cultuelle qui assure la transition avec le monde divin de la partie est. Un groupe de quatre femmes s'affairent autour d'une corbeille, d'une vasque, de rameaux qu'elles arrosent et de gâteaux. Il est probable qu'il s'agisse de la préparation de la ciste mystique couramment présente lors des initiations dionysiaques : sans nécessairement recourir à une exégèse étymologique orphique sur la signification de cette pratique qui évoquerait la « passion » et la « résurrection » de Dionysos, comme le fait G. Sauron d'une manière plus érudite que convaincante, la présence d'objets comme le *volumen* inséré dans le pli de l'*himation* d'une des officiantes rend difficile l'interprétation domestique de P. Veyne selon laquelle il s'agirait de la préparation du bain pré- ou post-nuptial.

L'immixtion dans l'espace humain du monde semi-divin de l'entourage de Dionysos peuplé de silènes, de satyres et de ménades, est traditionnel sur les images bachiques. Les quatre scènes qui s'y rapportent présentent un univers très policé, bien loin de toute transe extatique ou autre exaltation dionysiaque, évoquant au moins en partie un imaginaire de l'âge d'or sous-jacent quelques décennies plus tard dans la poésie et l'art augustéens. C'est le cas du silène citharède et des jeunes satyres allaitant des chevreaux, habitants du Parnasse dans l'attente de l'épiphanie dionysiaque pour G. Sauron, pour P. Veyne « contre-société rêvée » qui de sucroît assure les festivités du mariage par la musique, la danse et le chant. Le couple de ménades, difficilement assimilables à des technites malgré le vague parallèle avec la fresque des *Noces Aldobrandines*, ne se résout pas plus aisément en une allégorie de « l'enthousiasme » de Sémélé dû à sa grossesse. S'ensuit aux angles du mur est la frayeur de deux femmes par une subtile allusion symétrique : la première est effarouchée par le groupe constitué d'un silène et de deux jeunes satyres, occupés autour d'un récipient et d'un masque de théâtre – farce puérile ou peur de l'introduction du dionysisme dans la cité ; la seconde, agenouillée et torse nu, se réfugie dans le giron de sa nourrice, effrayée par le dévoilement du phallus auquel procède une prêtresse munie d'une torche – c'est-à-dire l'initiation sexuelle de la nuit de noces selon P. Veyne, ou l'initiation mystérieuse de la *domina* avant la révélation symbolique de l'accouchement et du foudroiement de Sémélé selon G. Sauron. Concordant curieusement avec ces deux dernières interprétations, la démons ailée munie d'une badine interposée entre la femme effrayée et le *liknon* phallique a été comprise comme Némésis défendant le secret des mystères des initiations.

¹ *Ibid.*, p. 17-22.

² G. Sauron, *op. cit.*, p. 81.

³ Cortège dionysiaque constitué de satyres, silènes, ménades et bacchantes mythiques ou humains.

⁴ L'interprétation de la tablette à gauche de la *domina*, coffret mystérieux ou contrat de mariage, n'est pas claire et ne saurait constituer un argument en lui-même. De même, la nudité « héroïque » de l'enfant peut être comprise dans un sens comme dans l'autre, mais ne saurait signifier sa divinité.

⁵ G. Sauron, *op. cit.*, p. 115.

La lacune qui intervient au centre du mur du fond au détriment de deux personnages féminins et surtout de la parèdre de Dionysos laisse libre cours à l'identification de cette dernière, bien qu'elle s'insère dans une série bien documentée. Or il s'agit de la clé de voûte de la composition : s'il s'agit de Sémélé, rarement représentée avec son fils dans l'iconographie romaine mais dont le culte conjoint connaît des attestations en Grèce, elle garantit la cohérence – sinon la pertinence – de la thèse de G. Sauron. S'il s'agit au contraire d'Ariane, la lecture érotique de P. Veyne gagne en crédibilité, même si certaines de ses intuitions mériteraient un examen plus approfondi, et si les scènes ostensiblement cultuelles ne peuvent être toujours réduites à une parodie triviale et quelque peu misogyne.

Car le dionysisme mis en scène dans cette fresque, comme sur bien d'autres documents pompéiens contemporains ou postérieurs de quelques années, est celui d'un univers séduisant et inquiétant, associant un idéal mythique à la réalité humaine, quotidienne et culturelle, établissant un lien harmonieux dans la vie d'une matrone entre ses valeurs aristocratiques de vertu et de culture et ses croyances en une religion dionysiaque pratiquée et vécue, sur lesquelles se fonde le *foedus amoris* qui unit Ariane et Dionysos. Si le mystère de la fresque ne contrevient pas au goût hellénistique pour le paradoxe, le montré-caché et le détournement de sens qui ponctuent bien des détails de la composition, l'énigme de son interprétation est surtout le fruit de chaque interprète, « croyant, indifférent ou inquiet » selon une « radiographie de la religiosité » proposée par P. Veyne.

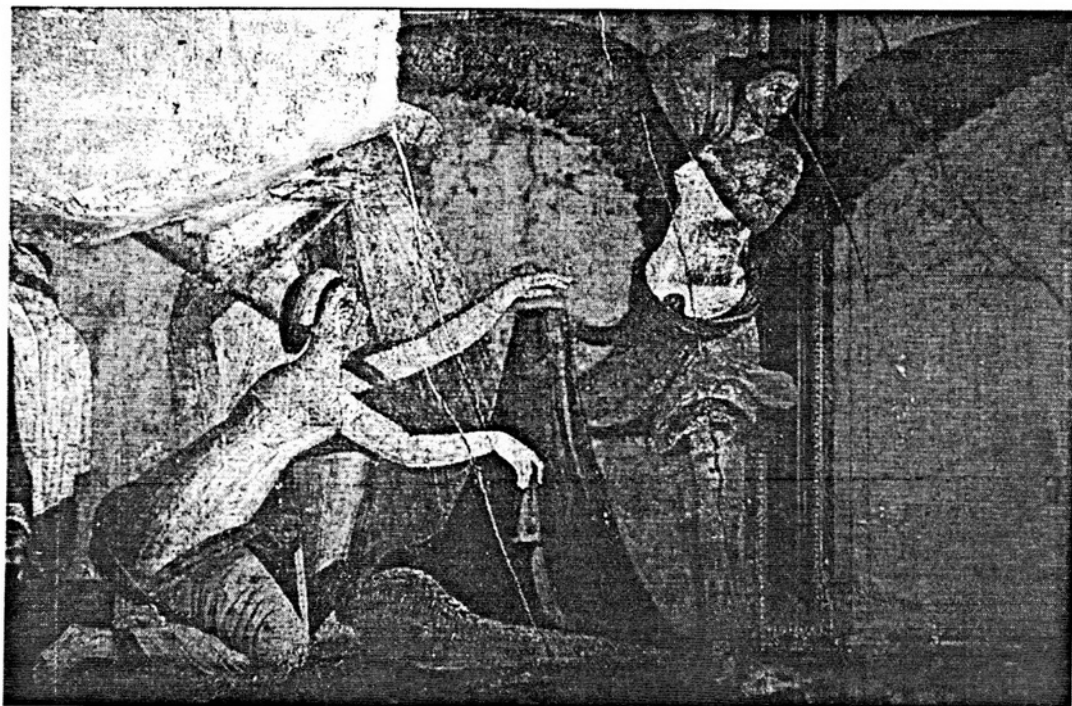


Fig. 1. Fresque de la Villa des Mystères.