

LA FABRIQUE DU PAYSAGE PORTUAIRE EN AFRIQUE ROMAINE : DE L'INFLUENCE ALEXANDRINE À L'ORIGINALITÉ AFRICAINE

CORINNE BOULINGUEZ

Les provinces romaines d'Afrique offrent de nombreux témoignages de la maîtrise de l'art figuratif, qu'il s'agisse de mosaïques ou de peintures. En raison d'une façade littorale de plus de 3000 kilomètres, de l'Atlantique au golfe des Syrtes, la mer constitue un des thèmes de prédilection des sujets décoratifs de l'ensemble nord-africain. Les illustrations ne font pas défaut : les représentations du dieu Océan, celles du triomphe de Vénus Marine ou encore, celles du thiasse marin, se rencontrent fréquemment en Afrique¹. La mer sert également de décor à des scènes plus « réalistes » : simples pêcheurs à la ligne ou embarcations de pêche à l'épervier, qui s'activent devant un rivage aménagé, parfois urbanisé. Ces paysages de bord de mer semblent influencés par « la réalité contemporaine »² et s'avèrent dès lors précieux pour notre connaissance des villes portuaires de l'Afrique antique. En effet, si l'archéologie maritime

¹ Pour un aperçu, on pourra consulter les synthèses suivantes : Katherine M.D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, Clarendon Press, 1978 ; Michèle Blanchard-Lemée, Mongi Ennaïfer, Hédi & Latifa Slim, *Sols de l'Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1995 ; Mohamed Yacoub, *Splendeurs des mosaïques de Tunisie*, Tunis, Agence Nationale du Patrimoine, 1995 ; Aïcha Ben Abed- Ben Khader (éd.), *Image de pierre : la Tunisie en mosaïque*, Paris, Ars Latina, 2003 ; Alix Barbet, *Peintures romaines de Tunisie*, Paris, Picard, 2013.

² Yacoub, *op. cit.*, p. 236.

connaît un regain d'intérêt depuis quelques années³, les infrastructures maritimes antiques se conservent difficilement. Les causes sont multiples : la mobilité géomorphologique du littoral, la réutilisation des bassins portuaires antiques par les ports modernes et les phénomènes naturels (séismes, houle, vents) qui entraînent le démantèlement des vestiges. Le cas du port de Carthage fait figure d'exception⁴.

C'est pourquoi le recours à la documentation iconographique apparaît essentiel pour pallier l'absence de témoins archéologiques. Cependant, l'étude de l'iconographie africaine ne déroge pas à la règle du traitement réservé à l'image. Elle pose toujours le problème de l'identification : s'agit-il d'une image idéalisée, réelle, déformée ? Quelle est la part de composition et celle de convention ? En tant qu'aboutissement d'un processus de fabrication, l'image relève d'un « thème », la chose à montrer, et d'un « schème », la manière de montrer, selon la théorie posée par Philippe Bruneau⁵.

Aussi, c'est ce processus de fabrication du paysage portuaire en Afrique que nous nous proposons d'analyser. Le point de départ de notre enquête commence par Alexandrie, foyer d'innovation d'où est issu le paysage aquatique, en passant par l'émergence des représentations « hellénistico-romaines » et aboutit en Afrique, réceptacle de toutes les influences.

³ Patrice Pomey, « L'archéologie maritime », dans Jean-Paul Demoule, Dominique Garcia & Alain Schnapp (dir.), *Une histoire des civilisations : comment l'archéologie bouleverse nos connaissances*, Paris, La Découverte/INRAP, 2018, p. 574-578.

⁴ Carthage a bénéficié d'une campagne de sauvegarde initiée par l'UNESCO, de 1974 à 1984. Les chantiers ont fait l'objet de comptes rendus réguliers publiés dans le *Bulletin du Centre d'Études et de Documentation Archéologique de la Conservation de Carthage (CEDAC)*. Une synthèse des travaux a été publiée dans Abdelmajid Ennabli (dir.), *Pour sauver Carthage. Exploration et conservation de la cité punique, romaine et byzantine*, Tunis, UNESCO/INAA, 1992.

⁵ Philippe Bruneau & Pierre-Yves Ballut, *Artistique et archéologie*, Paris, PUPS, 1997, p. 117 ; Philippe Bruneau, « Le répertoire mosaïstique et sa transmission », dans Dominique Mulliez (éd.), *La transmission de l'image dans l'Antiquité*, Cahiers de la Maison de la Recherche, 21, Villeneuve d'Ascq, 1999, p. 45-50 ; Philippe Bruneau, « Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèle ? (suite, probablement sans fin) », *Ktèma*, 25, 2000, p. 191-198.

« L'ORIGINE ALEXANDRINE DES PAYSAGES PORTUAIRES »

Nous reprenons ici le titre d'un article que Charles Picard publia en 1952, dans lequel il démontrait timidement que l'image portuaire romaine trouvait son origine dans l'art alexandrin⁶. Ses travaux n'ont pas reçu l'accueil qu'ils méritaient, mais ils restent fondamentaux pour qui s'intéresse à l'iconographie portuaire⁷. Selon lui, il ne faisait aucun doute qu'Alexandrie prenait une part prépondérante à la création d'une esthétique « portuaire ». Il soulignait, à juste titre, que la ville pouvait servir de décor à des scènes pittoresques, très en vogue à l'époque hellénistique. On rencontre parfois le thème théocritien du « pauvre pêcheur »⁸ dans ces tableaux de la vie quotidienne alexandrine⁹. La capitale lagide était assurément le plus important centre culturel et intellectuel de l'hellénisme, mais la ville incarnait avant tout la cité maritime par excellence¹⁰, puissante et fortifiée, dotée du meilleur outil de navigation qui fût : son phare. On sous-estime encore la portée qu'a eue la construction du phare dans le monde antique¹¹. Son prestige relevait autant de son architecture¹², que de sa position stratégique sur l'île de Pharos habitée et fortifiée¹³. Ce contexte a favorisé Alexandrie jusqu'à en faire un centre de création et d'innovation, notamment dans le domaine artistique.

⁶ Charles Picard, « Quelques représentations nouvelles du phare d'Alexandrie et sur l'origine alexandrine des paysages portuaires », *BCH*, 76, 1952, p. 61-95. Il réaffirme son hypothèse dans « Pouzzoles et le paysage portuaire », *Latomus*, 18, 1959, p. 23-51.

⁷ Santiago Carretero Vaquero, « Lucernas romanas con paisaje de influencia alejandrina : temas marítimos », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 57, 1991, p. 193-214.

⁸ Originaire de Syracuse, Théocrite séjourna à Alexandrie où il bénéficia de la protection de Ptolémée II Philadelphe (285-246 av. J.-C.). Sa poésie bucolique met en scène la vie champêtre, mais aussi la vie citadine d'Alexandrie dans *Les Syracusaines ou les femmes à la fête d'Adonis*.

⁹ Picard, *op. cit.*, 1952, p. 88.

¹⁰ Claudia Nauerth, « Antike Hafengebilde – das Beispiel Alexandria », *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 26, 1998, p. 191-202.

¹¹ Picard, *op. cit.*, 1959, p. 45.

¹² Sur l'influence architecturale du phare d'Alexandrie, cf. Corinne Boulinguez & Joëlle Napoli, « Rendons la Tour d'Ordre à Caligula : des documents au monument », *Revue du Nord*, t. 96, n° 408, 2014, p. 7-51 ; Isabelle Hairy, « Pharos, l'Égypte et Platon », dans Françoise-Hélène Massa-Pairault & Gilles Sauron (éds), *Images et modernité hellénistiques : appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, CEFR 390, Rome, 2007, p. 61-88.

¹³ César, *La guerre civile*, III, 112 ; César (Pseudo-), *La guerre d'Alexandrie*, XVIII ; XIX.

C'est ainsi que vers 200 av. J.-C., les ateliers de mosaïstes alexandrins ont les premiers recours à la faïence, en complément des tesselles de pierre, afin d'étendre la gamme de couleurs des mosaïques, ce qui leur permet dès lors de traiter des sujets iconographiques chers à la peinture et à son mouvement illusionniste¹⁴. De fait, un certain nombre de savoir-faire s'exportent depuis Alexandrie vers les principaux foyers culturels comme Pergame, Rhodes, Samos ou Athènes. Si une transmission technique s'est opérée, une transmission intellectuelle a pu également se diffuser. En effet, ces « marines », très à la mode à Alexandrie, trouvent un écho dans l'art romain. Leur réception reflète l'hellénisme grandissant au sein des élites romaines républicaines. C'est la circulation des hommes – et donc celle des artisans – qui a permis la diffusion de ces images. Nous savons que *Neapolis* (Naples) accueillait une communauté alexandrine importante, parmi lesquels de nombreux artistes¹⁵. Ils répondaient aux commandes locales destinées à décorer les maisons des riches propriétaires campaniens. D'ailleurs, les représentations de paysages marins ne sont pas les seules à être appréciées, celles du paysage fluvial, nilotique en l'occurrence, connaissent un grand succès.

Cette influence alexandrine se perçoit dans deux représentations africaines. C'est tout d'abord, une mosaïque d'Hippone (Annaba, Algérie) qui date du III^e siècle apr. J.-C., pour laquelle nous avons proposé une nouvelle interprétation¹⁶ : le port annonaire d'Hippone est représenté vu du large, tel qu'un marin à l'approche pouvait l'observer (Fig. 1). Nous avons montré que le triton souffleur de conque, situé sur le registre inférieur de la mosaïque, symbolisait

¹⁴ Anne-Marie Guimer-Sorbets, « Circulation des équipes de mosaïstes et des emblèmes. Époque hellénistique – début de l'époque impériale. L'apport des données techniques », dans F. Blondé & Arthur Muller (éds), *L'artisanat en Grèce ancienne. Les productions, les diffusions*, Université Lille 3, Villeneuve d'Ascq, 2000, p. 281-289.

¹⁵ Vincent Tran tam Tinh, *Le culte des divinités orientales en Campanie, en dehors de Pompéi, de Stabies et d'Herculanum*, ÉPRO 27, Leyde, Brill, 1972, p. 24 et 27 : *Neapolis* reste une ville hellénique, même à l'époque romaine. Les Alexandrins habitaient le quartier méridional de la ville, proche du port, et notamment le *vico degli Alessandrini* : Jean-Louis Podvin, « Les Égyptiens en Occident », dans Rita Compatangelo-Soussignan & Christian-Georges Schwentzel, *Étrangers dans la cité romaine. « Habiter une autre patrie » : des incolae de la République aux peuples fédérés du Bas-Empire*, Rennes, PUR, 2007, p. 120.

¹⁶ Corinne Boulinguez & Joëlle Napoli, « Hippone, port de l'annonne : la contribution de l'iconographie », dans *L'Africa romana XVII, Le ricchezza dell'Africa : risorse, produzioni, scambi*, Rome, Carocci, 2008, p. 703-731.

l'entrée du port. Il s'inspire, de toute évidence, des statues de tritons positionnées sur les quatre angles du premier étage du phare d'Alexandrie. Il demeure l'unique phare du monde antique à arborer de telles figures mythologiques, dont on a montré qu'elles étaient en lien avec la navigation¹⁷. Leur rôle bienfaiteur à l'égard des navigateurs se traduisait par leur fonction de signal sonore et, entre autres, de corne de brume.



Fig. 1 : Mosaïque de « la vue du port d'Hippone » depuis la mer (l. 2,70 m), conservée au Musée d'Annaba (d'après C. Boulinguez & J. Napoli, 2008, p. 705).

La seconde représentation est clairement d'inspiration égyptienne. Il s'agit d'une mosaïque datée du II^e s. apr. J.-C., découverte en 1930 dans l'ensemble thermal de la « Villa du Nil » à Lepcis Magna, en Tripolitaine. La maison tire son nom d'un ensemble décoratif homogène de quatre scènes, qui se rapportent à la thématique nilotique (scènes de pêche, dieu Nil et prêtres égyptiens)¹⁸. Notre mosaïque met en scène une régata d'Amours navigateurs, qui se dirigent vers le

¹⁷ Corinne Boulinguez, « De l'océan au phare d'Alexandrie : la conque de Triton », *Revue des Études Anciennes*, t. 120, n° 2, 2018, p. 465-488.

¹⁸ Salvatore Aurigemma, *Tripolitania. Vol. II: I monumenti d'arte decorativa. I mosaici*, Rome, 1960, pl. 87- 90.

port situé à droite de la scène (Fig. 2). Deux Amours chevauchent un dauphin, tandis qu'un autre est grimpé sur une amphore. On y retrouve le motif alexandrin du « pauvre pêcheur » assis au centre, sur un rocher. L'ambiance bucolique (paniers emplis de fleurs et de fruits) et la facétie du tableau permettent d'affirmer, selon Salvatore Aurigemma, que la scène comme le sujet, s'inspirent de l'art alexandrin¹⁹.



Fig. 2 : Mosaique de « la Régate des Amours », Villa du Nil, Lepcis Magna, conservée au Musée de Tripoli (d'après <https://vici.org/image.php?id=2013>, cliché de René Voorburg sous licence Creative Commons).

Ces mosaïques sont plutôt tardives, au regard de la première vague de diffusion de l'hellénisme vers l'Ouest, aux III^e et II^e s. av.

¹⁹ *Id.*, p. 49.

J.-C., mais nous savons que l'influence d'Alexandrie perdure dans l'art figuré au moins jusqu'au V^e s. apr. J.-C.²⁰. Les panneaux d'*opus sectile* en verre retrouvés dans l'ancienne *Kenchreai*, un des ports de Corinthe, en sont la meilleure illustration. Ils se composaient de scènes nilotiques et de scènes portuaires, que leurs inventeurs pensent destinés à être installés dans un sanctuaire d'Isis situé à l'extrémité sud-ouest du port²¹. Provenant vraisemblablement d'Alexandrie, ces panneaux montrent que la cité fabrique et exporte encore ces thèmes iconographiques au IV^e s. apr. J.-C.²². L'originalité et l'influence alexandrine se sont donc d'abord transmises vers le bassin oriental de la Méditerranée, puis vers le bassin occidental et le sud de l'Italie. Cette diffusion s'est calquée sur les voies de circulations maritimes qui ont permis l'itinérance des ateliers et de leurs artistes.

LES REPRÉSENTATIONS « HELLÉNISTICO-ROMAINES »

La diffusion de l'hellénisme s'est aussi effectuée au travers de contributions romaines directes²³. C'est pourquoi on parle aujourd'hui de représentations « hellénistico-romaines »²⁴, comme on

²⁰ Comme par exemple la mosaïque nilotique de l'ancienne *Nysa* (Beth Shean, Israël) datée du VI^e s., cf. Nehemiah Tsori, « The house of Kyrios Leontis at Beth Shean », *Israel Exploration Journal*, 16, 1966, p. 123-134, pl. XII et XIII ; la mosaïque de l'ancienne *Theodorias* (Qsar el-Libya, Libye) datée de 539, cf. Richard G. Goodchild, « Helios on the Pharos », *The Antiquaries Journal*, 41, 1961, p. 218-223 ; la mosaïque de pavement de l'église des Saints-Pierre-et-Paul de l'ancienne *Gerasa* (Djerash, Jordanie) datée du VI^e s., cf. Carl H. Kraeling (éd.), *Gerasa, City of the Decapolis*, American School of Oriental Research, New Haven, 1938, p. 324-351.

²¹ Leila Ibrahim, Robert Scranton & Robert Brill, *Kenchreai eastern port of Corinth, vol. II. The panels of opus sectile in glass*, Leyde, Brill, 1976. La destination isiaque est toutefois mise en doute faute d'arguments : voir par exemple Miguel John Versluys, *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*, RGRW 144, Leyde-Boston, Brill, 2002, p. 217-219.

²² *Id.*, p. 250. On notera toutefois le compte rendu très critique de Ph. Bruneau, *Revue des Études Grecques*, XCIII, 1980/2, p. 550-551.

²³ Jean-Marie Croisille, *Paysages dans la peinture romaine, aux origines d'un genre pictural*, Paris, Picard, 2010, p. 34.

²⁴ José Miguel Noguera Celdrán, « Instalaciones portuarias romanas : representaciones iconográficas y testimonio histórico », *AnMurcia*, 11-12, 1995-1996, p. 220.

La fabrique du paysage portuaire en Afrique romaine

parle d'« Empire gréco-romain »²⁵. D'abord, de cet hellénisme approuvé par les élites de la fin de la République, émergent de nouvelles mentalités qui vont influencer le répertoire iconographique. Au I^{er} s. av. J.-C., la nécessité de décorer les parois des édifices privés s'accompagne d'une nouvelle conception du paysage²⁶, ce que désigne Vitruve par l'emploi du terme « *topia* »²⁷ comme des motifs paysagistes typiques²⁸. C'est ainsi que le goût esthétique pour la représentation de villes en bord de mer, de vues portuaires et de villas maritimes se développe. C'est véritablement à partir de l'époque d'Auguste que le paysage maritime devient populaire, comme on l'observe dans les décors privés des cités campaniennes. Pline l'Ancien s'en fait l'écho, en rappelant le travail du peintre Studius en exercice à l'époque d'Auguste²⁹. Ces paysages entremêlent alors des éléments réels au sein d'une ambiance idéalisée. De plus, l'aménagement du littoral campanien par de nombreuses villas maritimes multiplie les sources d'inspiration. Ces compositions révèlent un idéal de vie, loin de toute agitation urbaine, consacré pleinement au temps de l'existence³⁰. Somme toute, la conception intellectuelle d'une image, à la fois dans le choix du sujet et dans le choix du procédé pour le montrer, rendent parfois complexe l'identification³¹.

²⁵ Paul Veyne, *L'Empire gréco-romain*, Paris, Seuil, 2005.

²⁶ Voir la synthèse de J.-M. Croisille, *op. cit.*, 2010.

²⁷ Vitruve, *De l'architecture*, VII, 5, 2, trad. B. Liou & M. Zuinghedau, Paris, CUF, Belles-Lettres, 1995 : « Pour les galeries, ils [les peintres de la période hellénistique] tirèrent parti des espaces que procure leur longueur, et les décorèrent de paysages variés, empruntant des images à des particularités topographiques précises : on peint ainsi des ports, des promontoires, des rivages, des cours d'eau, des sources, des euripes, des sanctuaires, des bois sacrés, des montagnes, des troupeaux, des bergers (...) ».

²⁸ Croisille, *op. cit.*, 2005, cf. chap. 11 « *Topia* », p. 204.

²⁹ Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, 116-117, trad. J.-M. Croisille, Paris, CUF, Belles-Lettres, 1985 : « il fut le premier à imaginer une façon tout à fait charmante de peindre les parois, y figurant même des maisons de campagne et des ports ainsi que des thèmes paysagistes, bosquets sacrés, bois, collines, étangs poissonneux, euripes, rivières, rivages, au gré de chacun, et y introduisit diverses effigies de personnages se promenant à pied ou en barque (...) ».

³⁰ Xavier Lafon, *Villa maritima. Recherches sur les villas littorales de l'Italie romaine (III^e s. av. J.-C. - III^e s. ap. J.-C.)*, EFR, Rome, 2001, p. 5.

³¹ Sur l'identification des ports de Carthage et d'Alexandrie sur la mosaïque de la Grande Chasse à Piazza Armerina (Sicile), nous ne partageons pas l'analyse d'Andrea Carandini, Andreina Ricci & Mariette De Vos, *Filosofiana, la villa di Piazza Armerina. Immagine di un*

En outre, l'image portuaire romaine est favorisée par le développement de l'art de la topographie. En effet, l'extension de l'influence romaine exigeait la reconnaissance des territoires et la description de leur configuration. L'information géographique se transmettait essentiellement par écrit, mais aussi à l'aide de représentations peintes, nécessaires à l'élaboration de cartes. De l'adaptation de l'art figuré, émergea la création de signes conventionnels pour marquer et signifier la topographie d'un lieu ou d'une ville. Les vues topographiques urbaines semblent déjà exister au II^e s. av. J.-C.³² Diodore de Sicile témoigne d'un certain Démétrios d'Alexandrie, peintre de « *topoi* »³³, qui vécut à Rome vers 180-150 av. J.-C. Ainsi, le paysage portuaire emprunte à la fois des traits conventionnels, propres à la cartographie, et des éléments de la vue paysagiste, relevant du panorama. C'est pourquoi on souligne le caractère « standardisé » de la représentation portuaire romaine³⁴.

Deux exemples sont particulièrement significatifs. Sur la mosaïque de la « Toilette de Vénus » découverte à *Leptiminius* (Lamta, Tunisie), datée du début du III^e s. apr. J.-C., quatre registres sont orientés selon un point de vue différent. Le registre supérieur illustre une scène portuaire, sans détails de composition, mais uniquement à l'aide d'une convention³⁵. Le port est symbolisé au centre par un rocher (la terre ferme) sur lequel repose un arc ou une porte (l'entrée). Deux embarcations agrément cette identification : sur celle de droite, trois Amours pêcheurs s'emploient à larguer les amarres à l'aide d'une godille en direction de la haute mer ; celle de gauche, sur laquelle deux Amours remontent leurs nasses pleines de poissons,

aristocratico romano al tempo di Costantino, Palerme, Flaccovio, 1982, p. 93-104 ; quant à l'identification de la peinture de Stabies, le débat n'est pas clos : Ch. Picard, *op. cit.*, 1959, p. 23-51, propose Pouzzoles ; Jerzy Kolendo, « Le port d'Alexandrie sur une peinture de Gragnano », *Latomus*, 41, 1982, p. 305-311, opte pour Alexandrie, tandis que J.-M. Croisille, *op. cit.*, 2010, p. 125, choisit la « synthèse imaginaire ».

³² Picard, *op. cit.*, 1959, p. 47 ; Croisille, *op. cit.*, 2010, p. 62.

³³ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, XXXI, 18, 2.

³⁴ José Miguel Noguera Celdrán, *op. cit.*, p. 219-235.

³⁵ Mosaïque de la « toilette de Vénus » (2,25 m x 1,63 m), conservée au Musée de Lamta. Nejib Ben Lazreg, « Découverte d'une mosaïque de Vénus: rapport préliminaire », dans L. Stirling, D.J. Mattingly, N. Ben Lazreg, *Leptiminius (Lamta), Report n° 2, The East Baths, Kilns, Venus mosaic, Site Museum and other studies*, Portsmouth, Rhode Island, 2001, p. 259-292.

s'apprête à accoster. En définitive, le port se signale ici par la présence d'un arc, symbolisant l'interface entre deux espaces : l'espace terrestre et l'espace maritime.

Un second exemple nous est fourni par une intaille trouvée à Carthage, probablement datée du Bas-Empire (Fig. 3). Son décor gravé au plat délimite le tracé semi-circulaire d'un port, situé à gauche de la représentation³⁶. Cette seconde convention est relativement fréquente dans les représentations portuaires romaines : l'emploi du demi-cercle matérialise la forme générale du bassin portuaire³⁷. On le distingue sur plusieurs documents africains : sur la mosaïque de « la Régate des Amours » à Lepcis Magna, sur le décor d'une lampe carthaginoise³⁸ et enfin sur une peinture de la « Maison des Nymphes » à *Neapolis* (Nabeul, Tunisie)³⁹.



Fig. 3 : D'après Raymond Lantier, « Intaille représentant un port », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1922, p. 293.

³⁶ Raymond Lantier, « Intaille représentant un port », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1922, p. 292-295 ; Pierre Cintas, *Manuel d'archéologie punique, vol. 2 : la civilisation carthaginoise, les réalisations matérielles*, S. Lancel (éd.), Paris, Picard, 1976, p. 173-178. P. Cintas propose d'y reconnaître le port punique de Carthage, tandis que Jacques Deberghes, « Intaille de Carthage figurant un port », *Latomus*, 36, 1977, p. 457-459 préfère y voir une représentation mêlant divers motifs conventionnels. À comparer avec une intaille en jaspe (1,6 cm x 1,2 cm), conservée au Musée Archéologique National de Naples (Inv. 26473) : Carlo Gasparri, *Le gemme Farnese*, Naples, 1994, fig. 74.

³⁷ Michael Rostovtzeff, « Die hellenistisch-römischen Architektur », *Römische Mitteilungen*, 26, 1911, p. 151 affirmait déjà qu'il s'agissait d'une convention des représentations portuaires datées du I^{er} au V^e s. apr. J.-C.

³⁸ Jean Deneauve, *Lampes de Carthage*, Paris, Études d'antiquités Africaines, 1969, n° 1044-1045.

³⁹ Peinture côté A du bassin, cf. Alix Barbet, *Peintures romaines de Tunisie*, Paris, Picard, 2013, p. 136-149.

Cette dernière peinture illustre parfaitement l'influence de l'œuvre majeure de Virgile, l'*Énéide*, dans la fabrication de l'image portuaire. Sur le bassin d'une fontaine de la « Maison des Nymphes », la geste d'Énée est traitée comme sujet décoratif sur plusieurs panneaux. La légende sans équivoque « *Nympharum domus* » y est même apposée. C'est le terme employé par Énée lorsqu'il aborde sur le rivage carthaginois avec ses compagnons⁴⁰. Virgile propose dans son poème épique, une image canonique du port :

Au fond d'une baie profonde, c'est le bon endroit : une île en fait un port en opposant sa barrière à la houle du large, qui se scinde sur ses flancs et se replie en nappes de vagues. À droite et à gauche, des roches gigantesques, deux pics jumeaux menacent le ciel ; et puis, à leur pied, une large étendue d'eau calme fait silence.⁴¹

Nous pensons que cette vision romaine du port établi dans une anse, fermé et protégé de chaque côté, disposant d'un bassin portuaire au centre, s'est véhiculé en partie grâce à l'*Énéide*, si bien que l'emploi du demi-cercle sur les représentations figurées se réfère à cette physionomie. Nous savons que la transmission des images ne s'effectuait pas nécessairement d'un modèle iconographique à un autre⁴². Les sources écrites, et en particulier la littérature, pouvaient inspirer des thèmes retranscrits en peinture, du texte à l'image⁴³. La construction intellectuelle d'une représentation se communique tout autant par le verbe que par la figuration⁴⁴. En outre, la circulation de versions éditées, illustrées, est tout à fait envisageable⁴⁵. C'est le cas

⁴⁰ Virgile, *Énéide*, I, 166-168 : « *Intus aquae dulces vivo que sedilia saxo Nympharum domus* ».

⁴¹ Virgile, *Énéide*, I, 157-164, nouvelle trad. de Paul Veyne, Paris, Albin Michel/Les Belles Lettres, 2012, p. 30.

⁴² Philippe Bruneau a bien montré que l'existence des cahiers de modèles était à reconsidérer. Cf. Ph. Bruneau, « Les mosaïstes avaient-ils des cahiers de modèles ? », *Revue archéologique*, 1984, p. 241-271 et *idem*, *op. cit.*, 2000, p. 191-198.

⁴³ Roger Hanoune, « La transmission de quelques images romaines : l'exemple de la mosaïque », dans D. Mulliez (éd.), *op. cit.*, 1999, p. 51-58.

⁴⁴ Ph. Bruneau rappelle que la description de l'art, l'*ekphrasis*, fleurit aux époques hellénistique et impériale, cf. Bruneau, *op. cit.*, 1999, p. 45-50.

⁴⁵ *Ibid.* ; les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène semblent copier une édition illustrée de Ménandre.

d'un des deux premiers manuscrits conservés de l'*Énéide* : le *Vergilius Vaticanus*⁴⁶, daté du IV^e s. apr. J.-C. Une des illustrations met en scène Énée et ses compagnons à l'approche d'un port italien⁴⁷. Nous constatons que l'image du port adopte une fois de plus la forme semi-circulaire, confirmant la description du texte⁴⁸. En définitive, l'émergence d'une nouvelle esthétique paysagiste, l'apport de l'art topographique et la diffusion d'une image canonique véhiculée par l'*Énéide*, ont considérablement alimenté la fabrique de l'image portuaire romaine, qui s'est diffusée jusqu'en Afrique.

UNE ORIGINALITÉ AFRICAINE

L'iconographie maritime et portuaire s'est diffusée à travers le temps et l'espace, d'Alexandrie à l'Afrique, de l'époque hellénistique à la fin de l'Antiquité. Même si l'apport de Rome est indéniable, l'image portuaire ne s'est pas seulement teintée d'un filtre romain. Si tel était le cas, il serait plausible d'envisager une diffusion de Rome vers la province, selon un schéma relevant du centre vers la périphérie. Au contraire, les provinces africaines démontrent qu'elles ont assimilé un style élaboré dans les principaux foyers culturels de Méditerranée, bien avant l'influence romaine.

La circulation des influences hellénistiques a d'abord été facilitée par la voie maritime, puisque deux axes de navigation majeurs conduisent vers l'Afrique : par navigation hauturière, depuis l'Orient jusqu'à la Sicile et Malte ; par cabotage, le long de la côte égyptienne jusqu'aux ports de Cyrénaïque. Une autre voie, terrestre cette fois, longe la côte égyptienne jusqu'en Tripolitaine. C'est une des voies

⁴⁶ *Codex Vaticanus Latinus* 3225, conservé à la bibliothèque Apostolique du Vatican. Cf. Virginie Lerot, « *Ut poesis pictura*. Illustrer l'*Énéide* à Rome à la fin de l'Antiquité » dans *Énéide : illustrée par les fresques et les mosaïques antiques*, trad. rythmée de Marc Chouet, vol. 2, Paris, Diane de Selliers éditeur, 2009, p. 6.

⁴⁷ https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225/0066 (consultation 15 fév. 2019). Visible sur la bibliothèque numérique du Vatican (vignette XXXI).

⁴⁸ Virgile, *Énéide*, III, 533-534, trad. de Paul Veyne, *op. cit.*, 2012, p. 104 : « le port se courbe en arc du côté des flots de l'Orient, l'écume saline asperge une barrière de rochers, le port lui-même est caché : des écueils hauts comme des tours allongent les murailles jumelles de leurs bras (...) ».

caravanières qui descend vers l’Afrique subsaharienne. Le lien de l’Afrique avec l’Égypte et Alexandrie perdure ainsi à l’époque romaine. Un témoignage discret nous est parvenu de *Gholaia* (Bu Njem, Libye), une oasis de Tripolitaine située à 100 kilomètres de la mer à vol d’oiseau. Un *graffito* de 44 cm de haut représente ce qui semble être le phare d’Alexandrie (Fig. 4), bien reconnaissable grâce aux tritons du premier étage⁴⁹.

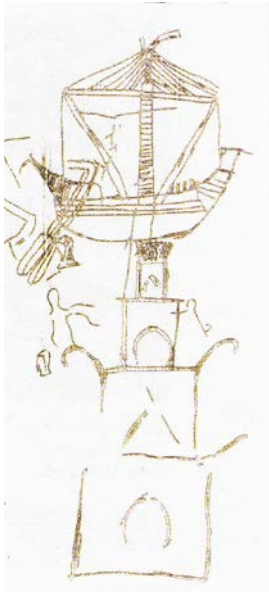


Fig. 4 : Graffito de Bu Njem, Libye (haut. 44 cm), *in situ*
(d’après M. Reddé, *op. cit.*, 2012, p. 322)
avec l’aimable autorisation de la direction de la collection du CEROR,
Laboratoire HisoMA, Université Jean Moulin Lyon 3).

Ce dessin montre l’admiration dont jouissait encore le phare à la fin du III^e s. apr. J.-C. Son auteur avait dû probablement passer par Alexandrie, avant d’arriver dans ce fort romain situé en plein désert.

⁴⁹ Michel Reddé, « Un phare dans le désert », dans Bernadette Cabouret, Agnès Gros Lambert & Catherine Wolff (éds), *Visions de l’Occident romain, Hommages à Yann Le Bohec*, Collection du Centre d’études et de recherches sur l’Occident romain, Lyon, 2012, p. 321-325.

L'Égypte lagide était déjà partie prenante de la complexité de l'art africain à l'époque hellénistique. Le mausolée d'Hinshir Burgu (île de Djerba, Tunisie) en constitue un nouveau témoignage⁵⁰ : l'architecture alexandrine, l'idéologie monarchique hellénistique et l'allure égyptisante en sont des traits. Par ailleurs, les scènes à thématique nilotique de la « Villa du Nil » à Lepcis Magna illustrent une influence égyptienne directe, encore vivace au II^e s. apr. J.-C. La proximité de la Tripolitaine avec l'Égypte a de toute évidence favorisé la circulation d'ateliers itinérants en provenance d'Alexandrie.

L'influence égyptienne n'a pas empêché le succès de l'*Énéide* en Afrique, ce qui à première vue peut surprendre, lorsqu'on sait que le poème a été publié en 17 av. J.-C. sur ordre d'Auguste, en raison de son importance politique. Mais Virgile, bien au-delà de chanter la gloire du Prince, faisait avant tout revivre Carthage détruite et sa reine, Élyssa. À travers Rome, c'est aussi le souvenir des origines de Carthage et de sa reine orientale qui était entretenu⁵¹. De plus, Virgile jouissait d'une grande vogue en Afrique⁵², à tel point qu'on a découvert à Hadrumète (Sousse, Tunisie) une mosaïque le représentant assis, trônant entre Melpomène, muse de la tragédie, et Clio, muse de l'histoire. L'identification est certaine, en raison des vers de l'*Énéide* inscrits sur un *volumen* qu'il tient dans sa main⁵³. De nombreuses épitaphes s'inspiraient également de son poème⁵⁴. Enfin, les peintures de la « Maison des Nymphes » de Nabeul révèlent aussi la nostalgie de l'ancien empire carthaginois, en mettant en scène l'arrivée d'Énée dans le port de Carthage. Finalement, Macrobe confirme l'engouement pour l'œuvre de Virgile toujours prégnant dans la culture romano-africaine du V^e s. apr. J.-C.⁵⁵

⁵⁰ Naïde Ferchou, « Recherches sur le mausolée hellénistique d'Hinshir Burgu », dans Elizabeth Fentress, Ali Drine & Renata Holod (éds), *An island through time : Jerba Studies, volume 1 : The Punic and Roman periods, JRA Suppl.*, Portsmouth, 2009, p. 107-128.

⁵¹ Paul Gauckler, « Les mosaïques virgiliennes de Sousse », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 4/2, 1897, p. 233-244 ; Jean-Paul Brisson, « Une image romaine de Carthage. La Carthage de l'*Énéide* », *Vita Latina*, 160, 2000, p. 2-10.

⁵² Stéphane Gsell, « Virgile et les Africains », *Cinquantenaire de la faculté des Lettres d'Alger*, Alger, Société historique algérienne, 1932, p. 5-42.

⁵³ Gauckler, *op. cit.*, p. 233-244.

⁵⁴ M'hamed Hassine Fantar, *Carthage, approche d'une civilisation, tome 1*, Tunis, Alif éd. de la Méditerranée, 1993, p. 201.

⁵⁵ Macrobe, *Saturnales*, V, 17, 5.

Au terme de l'analyse, il apparaît que l'image portuaire africaine agrège de nombreuses esthétiques. Si le paysage portuaire tire son origine d'Alexandrie, son influence perdure jusqu'à la fin de l'Antiquité, non seulement en tant que foyer de création, mais aussi comme centre de production. Le succès des paysages maritimes et nilotiques a favorisé l'émergence du paysage panoramique. Quant à l'art de la topographie, il a favorisé l'emploi de marqueurs conventionnels. Enfin, l'*Énéide* a certainement joué un rôle non négligeable dans l'élaboration et la transmission d'une image canonique portuaire, peut-être en lien avec une révolution architecturale majeure, qui favorisa à la même période l'essor de la construction portuaire romaine.