

# *La lettre de l'AFEMA 2017*

*Association Francophone pour l'Etude de la Mosaïque Antique*



ASSOCIATION FRANCOPHONE  
POUR L'ÉTUDE DE LA MOSAÏQUE ANTIQUE  
DANS LES PAYS EUROPÉENS  
<http://www.afema.sitew.fr>

# *Sommaire :*

## **LE MOT DU COMITE**

### **TRACES D'UNE AUTRE *CAMPANIA FELIX* : NOUVELLES CONSIDERATIONS SUR LE COMPLEXE MARTYRIAL PALEOCHRETIEN DE SAN PRISCO PRES DE CAPOUE**

Chiara Croci (Université de Lausanne) **2**

### **LA REPRESENTATION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE SUR LES MOSAÏQUES D'AFRIQUE DU NORD ENTRE LE I<sup>ER</sup> ET LE DEBUT DU IV<sup>E</sup> SIECLE AP. J.-C. : RESULTATS D'UN TRAVAIL DE MEMOIRE REALISE AU SEIN DE L'UNIVERSITE DE LAUSANNE**

Anaïs Devaux (Mudac, Lausanne) **14**

### **REPRESENTER L'ESPACE HABITE PAR LES DIEUX ? LA MEDITERRANEE DE LA MOSAÏQUE AUX ÎLES D'AMMAEDARA (HAÏDRA, TUNISIE), THESE SOUTENUE LE 14 JANVIER 2017 A L'UNIVERSITE PARIS-SORBONNE**

Miwa Takimoto (Tokyo University of the Arts) **19**

## **BULLETIN D'ADHÉSION**

Chères Adhérentes et Adhérents, chers amis,

Voici une nouvelle livraison de la lettre de l'AFEMA. Notre réunion annuelle s'est déroulée le 11 février 2017, comme à l'accoutumée, à l'Ecole Normale Supérieure de Paris, que nous remercions au passage de son hospitalité renouvelée, devant un public toujours aussi fidèle. Après lecture du rapport d'activité par le président, les comptes de la trésorière de l'Association ont été validés. Puis notre assemblée a pu écouter trois communications aux thèmes très variés.

La première nous a transporté en Italie pour étudier un chef-d'œuvre de mosaïque pariétale, conservé dans l'église paroissiale de San Prisco, située sur le tracé de la Via Appia, au sud-est de Capoue. La chapelle de Santa Matrona, seul témoin d'un complexe funéraire de grande ampleur, conserve sur ses voûtes d'arêtes et ses lunettes un ensemble de tessellatum exceptionnel. En partant des archives et des vestiges conservés, Chiara Croci, de l'Université de Lausanne, a analysé pour nous ce programme iconographique remontant à l'Antiquité tardive.

Appartenant à la même université, Anaïs Devaux nous a ensuite présenté une riche synthèse sur la représentation des instruments de musique sur les mosaïques d'Afrique du Nord, entre le I<sup>er</sup> et le début du IV<sup>e</sup> siècle. Utilisant un corpus nombreux et varié, elle a pu faire apparaître des comparaisons sur les types d'instruments, comme la cithare, la Syrinx ou la double flûte, en insistant aussi sur leurs mécanismes particuliers, parfois bien détaillés sur les images, mais aussi sur la symbolique que ces instruments pouvaient prendre dans les représentations mythologiques ou de la vie quotidienne.

Enfin, nous avons eu la chance de bénéficier de la présentation de ses travaux par Miwa Takimoto qui venait de soutenir sa thèse, à l'Université de Paris IV-Sorbonne, sur la célèbre mosaïque aux îles découvertes en 1995, sur le site tunisien d'*Ammaedara* (Haïdra). Présentant les différentes parties de son étude, Miwa Takimoto a analysé devant nous la composition du pavement, dérivant de l'habitude de « catalogage » que l'on retrouve pour d'autres thèmes en Afrique. Réfléchissant sur les pratiques savantes induites par ce pavement particulier, elle a croisé figures, vignettes architecturales et inscriptions qui se complètent, pour tenter de décrypter le sens de cette géographie divine associée aux îles et sanctuaires méditerranéens d'Aphrodite/Vénus.

Eric Morvillez  
Pour le comité

## *Traces d'une autre Campania felix : nouvelles considérations sur le complexe martyrial paléochrétien de San Prisco près de Capoue<sup>1</sup>*

Chiara Croci (Université de Lausanne)

L'église paroissiale de San Prisco conserve un chef d'œuvre de l'art tardo-antique : la chapelle de Santa Matrona, seul témoin d'un complexe funéraire de grande envergure situé le long de la Via Appia, au sud-est de Capoue (**fig. 1**). L'ancienne église qui flanquait la chapelle est connue principalement grâce au *Sanctuarium Capuanum* de Michele Monaco (1630), qui présente des copies des mosaïques de son abside et de sa coupole (**fig. 2-3**). Un intérêt envers ces décors est attesté depuis l'époque de Garrucci, mais il est à ce jour nécessaire de les réévaluer en tenant compte de leur contexte d'origine et en vérifiant les hypothèses concernant la fonction de ces espaces (martyriale/funéraire) et la prétendue commande de la part de l'évêque Symmaque (attestée en 431 ap. J.-C.).

Il faut tout d'abord préciser que, si le culte de Priscus à cet emplacement est connu grâce au Martyrologe hiéronimien, les restes archéologiques et les traces documentaires ne permettent pas de déterminer l'emplacement de sa sépulture. La disposition des nombreuses inscriptions funéraires provenant du site, datées entre 360 et 517 ap. J.-C., n'est d'ailleurs pas connue avec certitude et ne contribue donc pas à la reconstruction de la physionomie originelle du site. Dans une source inédite – la description de l'église rédigée avant sa complète reconstruction en 1764 –, le curé Francesco Monaco parle d'un hypogée sépulcral, avec des *loculi* sur lesquels se trouvaient des inscriptions, déterrés sous la chapelle située derrière celle de Santa Matrona : l'existence d'une catacombe est ainsi suggérée, sur laquelle se serait développé le site, mais l'assertion mérite d'être traitée avec prudence.

En ce qui concerne les mosaïques transmises par les copies de Monaco, on sait qu'elles se trouvaient dans la partie absidale d'un bâtiment paléochrétien qui, en 1630, avait subi plusieurs transformations, notamment un agrandissement suite aux dégâts des invasions sarrasines. L'auteur décrit la partie plus ancienne de l'église, la *tribuna vetus*, comme un « *opus rotundum testudinatum* » avec un « *hemiciclus in fronte* ».

Pour remonter au premier état de ce bâtiment, il faut considérer les restes d'une structure arrondie en *opus listatum*, visible derrière la chapelle adossée à celle de Santa Matrona (**fig. 4**) : celle-ci se lie à une autre partie de mur, identique, qui disparaît dans la paroi moderne. Pour ses caractéristiques et son emplacement, cette structure mérite d'être étudiée par rapport à la *tribuna vetus* décrite au XVII<sup>e</sup> siècle par Monaco. Le manuscrit du curé Francesco Monaco précise en fait que, avant sa destruction, la dite *tribuna vetus* n'était pas parfaitement dans l'axe du reste du bâtiment et était flanquée de deux chapelles, celle de droite étant notamment la chapelle du Crocifisso, derrière celle de Santa Matrona. Les restes de la structure arrondie peuvent donc être identifiés comme une partie de la *tribuna vetus*, à savoir la niche latérale au

---

<sup>1</sup> Ce texte résume une conférence livrée lors de l'Assemblée générale de l'AFEMA du 11.02.2017. La question est développée dans mon livre Croci 2017, §4, auquel je renvoie aussi pour les références bibliographiques.

sud de l'abside (**fig. 5**). Comme le curé décrit une niche analogue de l'autre côté de l'abside, il est possible de se figurer un bâtiment de taille plus réduite que l'actuel (pas plus de 10 m de largeur), se terminant à l'origine par une abside *trichora*, qu'aurait pu refléter le choix adopté par Paulin de Nole pour la *basilica nova* de Cimitile. Le choix d'une telle forme architecturale s'expliquerait bien pour un bâtiment qui devait être un *martyrium* ou une *memoria*. Ce bâtiment originel, dominé par la *tribuna vetus* décorée de mosaïques, deviendra au fil des siècles la partie absidale de l'*ecclesia iuncta cum tribuna* décrite par Francesco Monaco.

En ce qui concerne les mosaïques, leur iconographie peut être déterminée sur la base des gravures publiées en 1630 ainsi que de quelques descriptions successives et d'esquisses publiées par Francesco Granata (1766 ; **fig. 6-7**). L'abside ou absidiole présentait deux groupes de huit figures chacune, sous un gros *clipeus* entourant une colombe et occupé par des rouleaux avec, inscrits, les noms des évangélistes. Les deux groupes de figures offrant des couronnes (reproduites dans la gravure comme des objets indistincts), composés à chaque fois de six hommes et d'une femme à l'extrémité, étaient précédés par deux figures de taille réduite se rencontrant au centre de l'abside. La composition se caractérise par le manque d'un élément axial au centre, mais s'explique par le fait que les couronnes étaient offertes en direction du registre supérieur.

Hormis les deux petites figures au centre, il y avait une claire opposition entre des martyrs dont le culte est attesté à Capoue par le Martyrologe hiéronimien, à droite, et des martyrs vénérés dans les principales catacombes de Rome selon la *Depositio Martyrum*, à gauche. La composition mettait ainsi l'église de Capoue à la même hauteur que celle de Rome et faisait donc du martyr éponyme Priscus, mis à l'égal de Pierre, le protoévêque d'un diocèse qui revendiquait ainsi des origines d'époque apostolique. Le discours sous-tend une revendication de droits épiscopaux, métropolitains, sur la région, et pourrait s'expliquer dans le climat campanien de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., quand l'ancienne et prestigieuse Capoue devra faire face à l'importance croissante de centres comme Naples et Nola, dans une région frappée par l'hérésie arienne d'abord, puis par la pélagienne.

L'image de l'abside se précise grâce à l'iconographie de la coupole, reproduite comme une structure en caissons avec des carreaux décorés et des carreaux vides en alternance. Le *clipeus* sommital était occupé par un élément rendu de manière imprécise dans l'incision, probablement une sphère étoilée avec les bandeaux du zodiaque, surmontée par un voile, image de l'Univers. La composition s'articulait ensuite dans quatre registres horizontaux : dans le troisième, dans chaque cadre des prophètes majeurs étaient associés à des évangélistes, et des prophètes mineurs à des apôtres, selon une association typologique qui ne trouve aucun parallèle à l'époque.

Dans la quatrième rangée se trouvaient des figures tenant des couronnes, assises probablement sur une *sella curulis*, suivant l'iconographie du « dialogo sapienziale ». Priscus était associé à Felix, visiblement le saint vénéré par Paulin de Nole à Cimitile. Ils étaient suivis par deux couples de martyrs capouans déjà présents dans l'abside, Lupulus-Rufus et Marcellus-Augustinus, alors que les autres, mis à part Sixte et Cyprien, représentés dans le groupe romain de l'abside, sont des martyrs dont le culte est attesté dans d'autres centres de Campanie. Canion d'Atella et Ippolyte d'Abellinus, suivis par des martyrs de Pozzuoli, Miseno ou Benevento, qu'iront composer dès le VI<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. le groupe hagiographique de Januarius. L'absence

du futur leader de ce groupe de martyrs oriente vers une datation qui précède la diffusion de son culte suite à sa *translatio* dans les catacombes de Naples (413- 432 ap. J.-C.).

La mosaïque de l'abside et celle de la coupole peuvent ainsi être interprétées comme deux parties d'un projet d'ensemble : dans l'abside on a mis l'accent sur des questions politico-ecclésiastiques, à travers la juxtaposition de Priscus et Pierre, alors que dans la coupole l'association de Priscus à Felix introduit une sorte de « *compendium* » des voies principales du culte martyrial de la Campanie paléochrétienne. Du *clipeus* sommital avec une image de l'Univers l'on descendait donc aux prophètes, aux apôtres et aux martyrs, selon un schéma qui rappelle le concept « *ante lege / sub lege / sub gratia* » : base de la pensée d'Augustin d'Hyppone. La colombe dans le *clipeus* au sommet de l'abside est donc représentée comme le Saint Esprit, qui donne la grâce, et dont la descente distingue notamment les deux âges chrétiens. Sa centralité dans un programme qui met l'accent sur le rapport typologique entre les deux testaments, et donc sur la fonction du Saint Esprit pour l'accomplissement du salut, semble refléter un intérêt spécifique dans l'exégèse biblique contemporaine et notamment pour les discussions aiguës autour du rôle de la Grâce dans les premières décennies du V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. qui enflammaient Augustin contre les pélagiens. Le pélagianisme ayant causé de grands désordres dans l'église campanienne de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., les mosaïques pourraient refléter ces discussions théologiques.

La physionomie du complexe se précise à travers la chapelle de Santa Matrona, à l'origine annexe ou attenante à la structure en question. Sur le côté est se trouve un sarcophage remployé comme autel, mais on n'a pas d'éléments pour savoir s'il se trouvait dans la chapelle dès l'origine (**fig. 8**). La voûte, articulée par quatre palmiers qui supportaient le *clipeus* sommital perdu, présente des rinceaux de vigne et des oiseaux affrontés à des vases (**fig. 9**). Sur la lunette nord, on voit un trône avec un rouleau aux sept sceaux sur le coussin et une colombe aux ailes éployées sur le dossier, flanqué par deux Vivants, le taureau et l'aigle (**fig. 10**). La représentation, clairement axée sur les chapitres 4 et 5 de l'Apocalypse, continuait dans la lunette d'en face, endommagée par la création ou l'agrandissement de la fenêtre, où demeure la figure de l'homme, ailé, et les restes des ailes du lion (**fig. 11**). Le fait que l'ange se tourne de trois quarts montre clairement que ces deux Vivants s'adressaient au trône de la lunette d'en face. Leur représentation sans le nimbe ni le livre, qui les associent aux Évangélistes depuis le milieu du V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., indique une datation antérieure pour ce décor. Sur la lunette ouest, le Christ est représenté en buste dans un *clipeus*, flanqué par les lettres Alpha et Omega qui le caractérisent donc comme le début et la fin de toute chose (**fig. 12**), alors que la lunette d'en face, perdue mais connue grâce à une autre gravure de Monaco, présentait une croix gemmée flanquée des deux côtés par six colombes et posée sur un monticule paradisiaque, rendu à travers quatre fleuves stylisés (**fig. 13**). Une telle iconographie mettant en valeur le rôle de la croix pour le salut trouve un parallèle proche dans la mosaïque de la *Basilica Nova* du complexe de Cimitile, du début du V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.

Inspirées par l'apocalypse, les mosaïques de cette chapelle se présentent comme une version réduite de plus amples programmes théophaniques et apocalyptiques qui s'étaient affirmés dans les édifices de culte de Campanie dès la fin du IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., comme l'attestent la mosaïque du baptistère de Naples et celles commanditées par Paulin de Nole à Cimitile et Fondi. En présentant une réflexion autour des concepts de mort et de résurrection, cette chapelle semblerait avoir eu une fonction funéraire. Le programme d'ensemble

présuppose ainsi la figure d'un commanditaire riche et cultivé, une de ces figures de l'élite sénatoriale christianisée ayant eu un rôle crucial dans l'affirmation d'une imagerie chrétienne à l'échelle monumentale entre la fin du IV<sup>e</sup> et le début du V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. La possibilité de voir en l'évêque Symmaque le commanditaire et le défunt privilégié de ce complexe devient donc plausible. L'évêque de Capoue aurait agi à San Prisco comme un riche particulier pour le culte de son saint patron, selon un procédé qui n'est pas sans rappeler celui de Paulin de Nole à Cimitile.

Méprisées jusqu'à présent par les chercheurs pour leur caractère provincial, les mosaïques de la chapelle de Santa Matrona témoignent aussi d'une remarquable recherche formelle et technique. Les figures de l'aigle et du taureau ont été rendues en disposant les rangées de tesselles à des niveaux différents dans le mortier, afin de rendre leur surface plus plastique, comme frémissante (**fig. 14**). Ce moyen technique n'est pas attesté dans des mosaïques de la même époque et nous pose donc face à une stratégie artistique consciente, digne d'attention. De la même façon, les deux seules figures anthropomorphes montrent la volonté d'adapter le style au sujet. Le buste du Christ est présenté comme un portrait physiognomique plausible, alors que la tête de l'ange est rendue à travers la juxtaposition de tesselles de couleurs différentes, d'une manière presque « pointilliste » : on a donc su adapter la manière de reproduire un visage selon l'entité des figures, en choisissant paradoxalement un rendu plus flou pour une figure céleste comme l'ange et un rendu plus propre à la réalisation d'un portrait physiognomique pour le Christ. Le site de San Prisco se présente ainsi comme un témoignage unique d'une période cruciale pour le développement de l'art monumental chrétien, dans laquelle la *Campania felix* a joué un rôle déterminant.

## Bibliographie

CROCI 2017

Ch. Croci, *Una 'Questione Campana'. La prima arte monumentale cristiana tra Napoli, Nola e Capua (IV-VI sec.)*, Rome, 2017.

GRANATA 1766

F. Granata, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, Naples, 1766.

MONACO 1630

M. Monaco, *Sanctuarium Capuanum*, Neapoli, 1630.

PAGANO 2007-2008

M. Pagano, Capua nella tarda antichità, *Capys XL*, 2007-2008, p. 21-44.

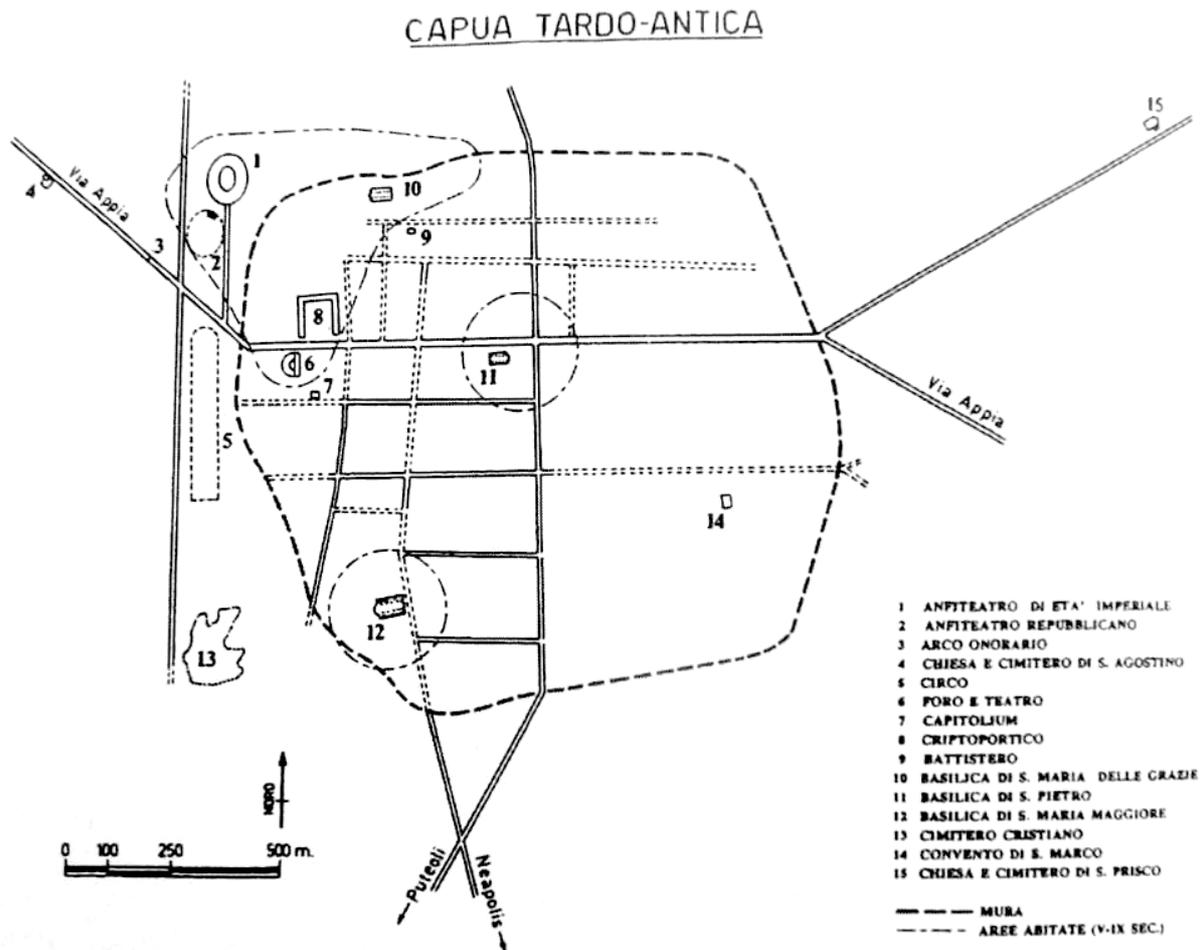


Fig. 1 : Capoue, plan de la ville dans l'Antiquité tardive  
(PAGANO 2007-2008, fig. 1)



Fig. 2 : Gravure représentant l'abside de l'ancien édifice de San Prisco (MONACO 1630, planche entre p. 132-133)

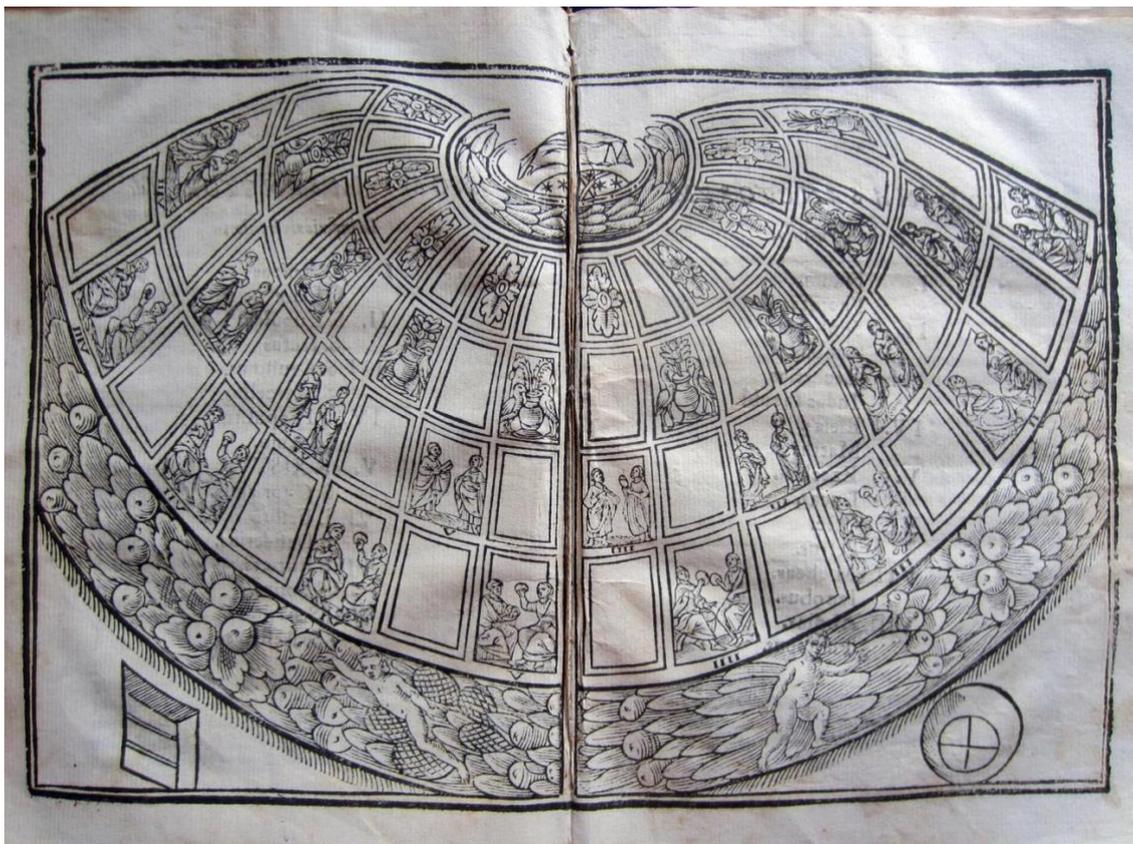


Fig. 3 : Gravure représentant la coupole de l'ancien édifice de San Prisco (MONACO 1630, planche entre p. 136-137)



Fig. 4 : San Prisco, Église paroissiale, restes de structure  
(© Chiara Croci)

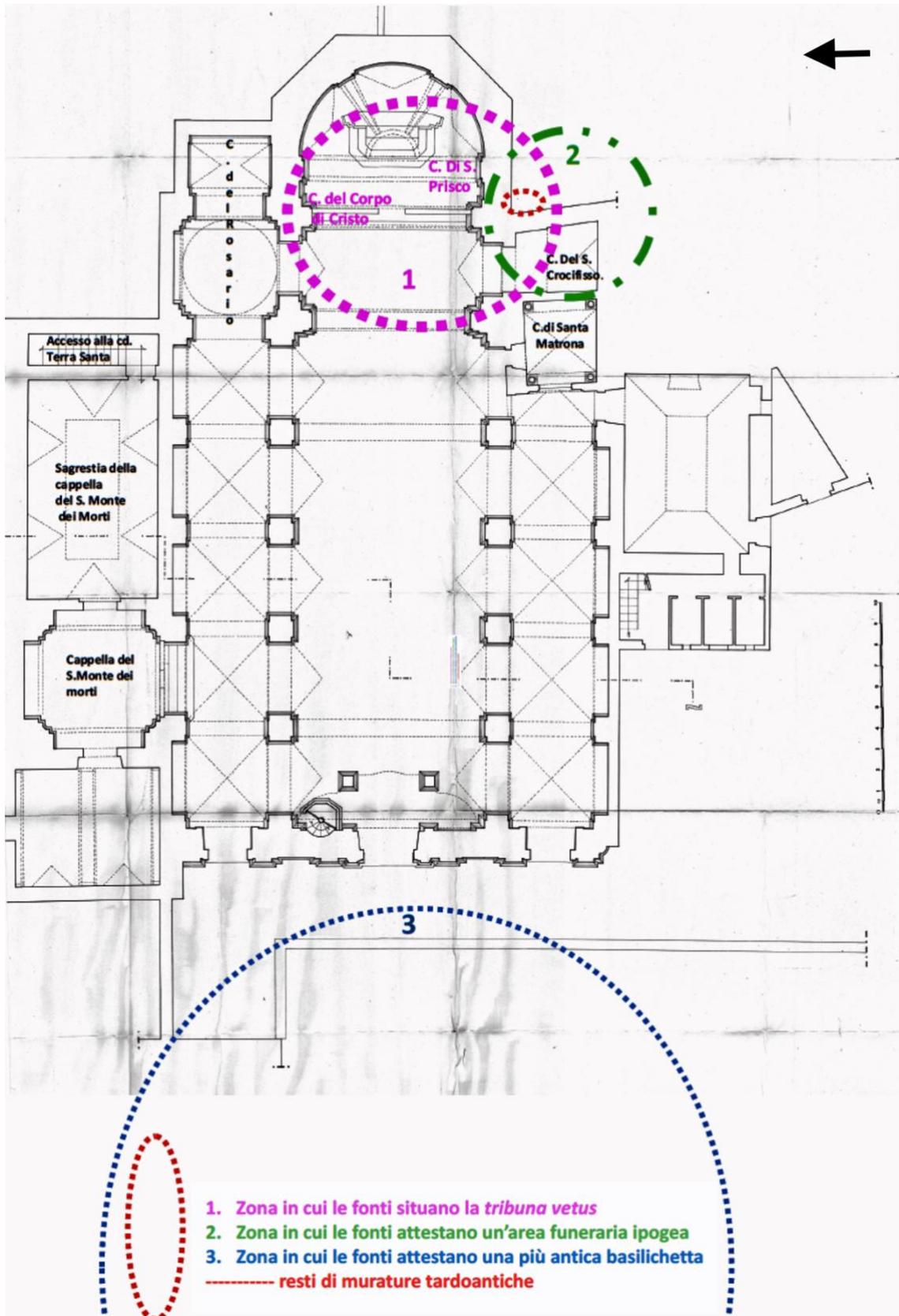


Fig. 5 : Plan de l'église paroissiale de San Prisco, avec indications de l'auteur  
 (© Chiara Croci)





Fig. 8 : San Prisco, Chapelle de S. Matrona, vue vers le côté est  
(© Dieter Korol)



Fig. 9 : San Prisco, Chapelle de S. Matrona, voûte  
(© Chiara Croci)



Fig. 10 : San Prisco, Chapelle de S. Matrona, lunette nord  
(© Chiara Croci)



Fig. 11 : San Prisco, Chapelle de S. Matrona, lunette sud  
(© Chiara Croci)



Fig. 12 : San Prisco, Chapelle de S. Matrona, lunette ouest  
(© Pamela Bonnekoh)



Fig. 13 : Gravure représentant le côté est de la chapelle de S. Matrona (MONACO 1630, p. 131)



Fig. 14 : San Prisco, Chapelle de S. Matrona, lunette nord, détail du taureau (© Chiara Croci)

# *La représentation des instruments de musique sur les mosaïques d'Afrique du Nord entre le I<sup>er</sup> et le début du IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. : résultats d'un travail de mémoire réalisé au sein de l'Université de Lausanne*

Anaïs Devaux (Mudac, Lausanne)

Composante essentielle de la culture romaine, la musique a longtemps été considérée comme une imitation médiocre de l'héritage grec et il a fallu attendre la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour que cette vision erronée soit enfin dissipée. L'essor de l'archéologie musicale, ainsi qu'un intérêt croissant pour la musique latine à partir des années 1970, ont permis de souligner son impact sur l'ensemble des activités, qu'il s'agisse des loisirs, des cérémonies religieuses ou encore de l'armée. Toutefois, bien que les progrès accomplis ces dernières années soient considérables, de nombreux aspects doivent encore être approfondis, notamment du point de vue iconographique. Les représentations de la musique romaine — c'est-à-dire des instruments, des musiciens et des contextes au sein desquels ceux-ci apparaissent — sont encore peu étudiées, et cela en dépit de l'incroyable diversité des sources imagées nous étant parvenues. Réalisé courant 2016, ce travail de Master, basé sur un corpus de septante-deux mosaïques nord-africaines, tente de donner un premier aperçu de la vision que les Romains se faisaient de la musique.

Grâce au savoir-faire des fabricants, les instruments — souvent issus des cultures étrusques, grecques ou orientales — se sont perfectionnés durant la période romaine, et plus précisément sous l'Empire, pour devenir des objets complexes et parfois très luxueux. Employés dans de nombreuses activités, ils apparaissent également de façon répétée sur les pavements. L'analyse de ces derniers permet de souligner plusieurs points importants. Premièrement, les couleurs choisies par les mosaïstes rappellent toujours les matériaux employés à la fabrication des instruments (**fig. 1-10**). Par conséquent, nous retrouvons surtout des tons chauds comme le beige, le jaune, le doré, l'orange, le rouge ou le brun, évoquant l'os, l'ivoire, le roseau, le bois, le laiton, le bronze ou encore l'or. Bien plus rares, le vert et le gris sont parfois utilisés afin de figurer le bronze et l'argent ou, plus souvent, pour rappeler les carapaces de tortue des lyres. Parallèlement à ces choix de couleurs, les formes sont, elles-aussi, choisies de façon adéquates et le corpus ne figure aucun instrument totalement irréel. Si les crotales ou la tuba ne changent que très peu d'une mosaïque à une autre, d'autres instruments plus élaborés, telles la *cithara* ou la *syrinx*, se déclinent en plusieurs modèles. Ainsi, nous distinguons les grandes *citharae* de concert — possédant de larges montants souvent ornements ainsi qu'une boîte quadrangulaire permettant de dissimuler l'attache des cordes — des modèles antérieurs bien plus basiques et au profil étroit ou encore de la *phorminx* n'ayant pas de caisse de résonance (**fig. 11-15**). Quant aux *syringes*, elles sont différenciées grâce à la forme et la disposition de leurs tuyaux (**fig. 16-17**).

Toutefois, si l'apparence générale des instruments semble être assimilée par les mosaïstes, certains mécanismes plus complexes, et parfois plus tardifs, sont souvent représentés de manière moins claire. C'est le cas des viroles et des tubulures, mécanismes ajoutés aux *tibiae* à partir du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. suite au perfectionnement de la technique de jeu et permettant aux musiciens de jouer plus de notes et de modifier la répartition des intervalles (**fig. 18-20**). Certains éléments des cordophones, tels le cordier, le chevalet, les disques et les chevilles, sont également sujets à des représentations parfois hésitantes (**fig. 21-24**).

En ce qui concerne les techniques de jeu, l'étude du corpus témoigne d'une certaine cohérence. Les joueurs de cordophones sont presque toujours représentés assis avec leur instrument posé sur la cuisse ou à leur gauche (**fig. 25-28**). Les joueurs d'instruments à vent sont debout, la tête souvent renversée en arrière, alors que les percussionnistes, également figurés debout, dansent et agitent leur instrument (**fig. 29-37**). Les positions et les techniques de jeu semblent donc directement liées aux différents mythes et obéissent à certains codes esthétiques. En effet, les musiciens utilisant des instruments produisant une musique calme et destinée à l'âme, comme les lyres et les *citharae*, sont assis dans une position retenue et harmonieuse qui symbolise, tout comme leur musique, la supériorité de la culture gréco-romaine directement matérialisée par ces cordophones. A l'inverse, les percussions d'origine orientale produisant des sons effrénés incitent les musiciens à danser et à entrer en transe. Quant aux instruments à vent, ils ne sont presque jamais représentés lors de leur utilisation, les mosaïstes voulant peut-être éviter de montrer les joues gonflées des musiciens, cette particularité physique due au jeu étant particulièrement mal vue par les Romains. Seuls les joueurs de trompes sont figurés en train de souffler dans leurs instruments afin de marquer une étape importante de l'évènement auquel ils prennent part, comme une remise de prix ou un combat de gladiateurs (**fig. 38-39**). L'arrêt du jeu peut également insister sur un moment clé du mythe, comme sur les mosaïques représentant Ulysse et les Sirènes ou la lutte musicale entre Marsyas et Apollon. Dans le premier cas, les Sirènes, ayant constaté l'inefficacité de leur musique, arrêtent de jouer et regardent partir le héros. Il en va de même pour le Satyre qui baisse son instrument, marquant ainsi sa défaite face au dieu citharède (**fig. 40-41**).

En ce qui concerne leur portée symbolique au sein des mosaïques, le nombre extrêmement bas d'instruments figurés de manière isolée nous laisse penser que ces derniers sont, dans l'imaginaire collectif romain, fortement liés à des mythes et des personnages et non de simples objets ornementaux. Apparaissant le plus souvent dans des scènes symboliques, les instruments jouent alors un rôle prépondérant, notamment dans le cas des mythes symbolisant la supériorité de la musique et de la culture classique, très nombreux dans notre corpus. C'est en effet avec sa lyre ou sa *cithara* qu'Orphée réussit à charmer les animaux sauvages et c'est également grâce à son instrument et ses qualités de musicien qu'Apollon remporte le concours contre Marsyas. Quant à la connaissance et la sagesse, valeurs très estimées des Romains, elles passent également par l'apprentissage de la musique comme le démontre le thème des Muses ou certains épisodes de la légende d'Achille. En ce qui concerne les scènes dionysiaques, les instruments y jouent également un rôle essentiel car ils permettent l'accomplissement du rite religieux.

L'étude de notre corpus nord-africain nous a permis de mettre en évidence certaines caractéristiques concernant la représentation des instruments de musique. Toutefois, ce travail n'est évidemment qu'un point de départ et il serait intéressant d'élargir le champ de vision et d'inclure des données plus étendues, notamment en ce qui concerne les pavements dans leur ensemble. L'analyse des différents styles des ateliers nord-africains, ainsi que des modèles qui en émanent, puis leur comparaison avec d'autres sources iconographiques permettraient sûrement d'apporter des informations supplémentaires sur ce sujet encore trop peu étudié.



Fig. 1-10 : Les couleurs correspondent aux matériaux utilisés à la fabrication des instruments



Fig. 11-15 : Il est possible de distinguer les grandes *citharae* de concert (11-12) des modèles antérieurs plus basiques au profil étroit (13-14) ou encore de la *phorminx* sans caisse de résonance (15)

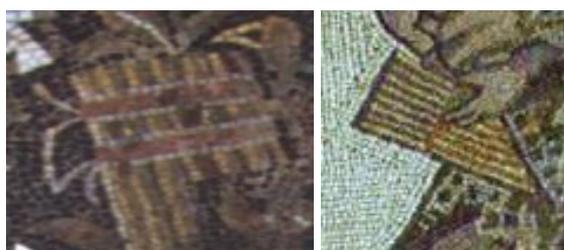


Fig. 16-17 : Les syringes peuvent être classées par modèles selon la disposition de leurs tuyaux



Fig. 18-20 : Certains mécanismes plus complexes, comme les viroles et les tubulures, sont représentés de façon très différente selon les pavements



Fig. 21-24 : Il en va de même pour certains dispositifs des cordophones tels les disques ou les chevalets et les cordiers



Fig. 25-28 : Les joueurs de cordophones sont presque toujours représentés assis, leur instrument posé sur la cuisse ou à leur gauche



Fig. 29-37 : Les joueurs d'instruments à vent sont représentés debout, la tête souvent renversée en arrière (29-33) tandis que les percussionnistes, également figurés debout, dansent et agitent leur instrument (34-37)



Fig. 38-39 : Si les joueurs de *tibiae* sont rarement représentés en train de jouer, les musiciens utilisant des trompes sont presque toujours figurés au moment où ils soufflent dans leur instrument, soulignant de ce fait un moment clé de la scène

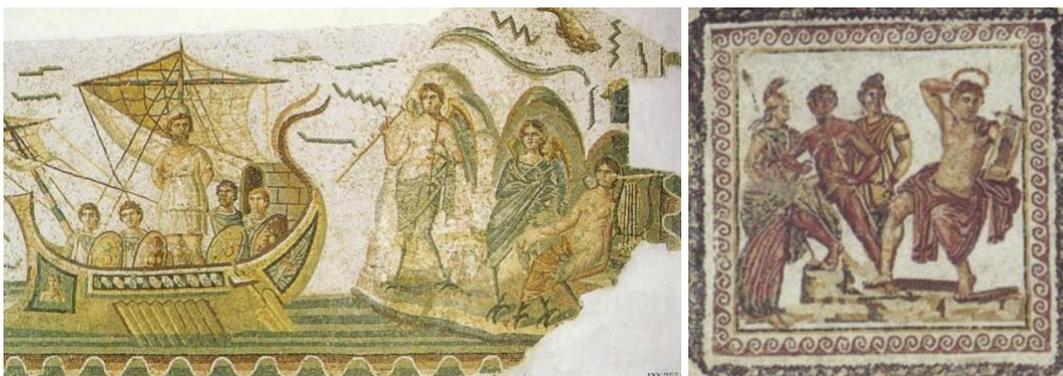


Fig. 40-41 : L'arrêt du jeu peut également marquer un moment clé de la scène

# *Représenter l'espace habité par les dieux ? La Méditerranée de la mosaïque aux Îles d'Ammaedara (Haïdra, Tunisie), thèse soutenue le 14 janvier 2017 à l'Université Paris-Sorbonne*

Miwa Takimoto (Tokyo University of the Arts)

La « mosaïque aux Îles » (**fig. 1**) a été découverte en 1995 au sol d'une pièce d'un grand édifice situé dans le quartier suburbain de la ville antique d'*Ammaedara* en Afrique proconsulaire (aujourd'hui Haïdra, en Tunisie). Déposée immédiatement pour la protéger, elle a été présentée par Fethi Bejaoui à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1997 et reprise plusieurs fois par ce dernier<sup>1</sup> ; puis elle a fait partie d'une exposition itinérante sur l'archéologie tunisienne au Japon en 2009. Restaurée une nouvelle fois en collaboration avec l'atelier de conservation et de restauration du musée départemental Arles antique, elle a alors été présentée en France, à Arles en 2018 puis au MUCEM à Marseille en 2019, avant de rejoindre la Tunisie.

Dès 2011, M. Fethi Béjaoui avait accepté de diriger, avec M. François Baratte, ma thèse de doctorat sur « *Représenter l'espace habité par les dieux ? La Méditerranée de la mosaïque aux Îles d'Ammaedara (Haïdra, Tunisie)* », soutenue en 2017, aujourd'hui en cours de publication. Dans le cadre de ce travail universitaire, j'ai évoqué mes recherches sur cette mosaïque à l'occasion du XIII<sup>e</sup> Colloque international de l'AIEMA à Madrid en 2015, puis le 11 février 2017 lors de la journée de l'AFEMA à Paris. Ce sont les axes de mon analyse du pavement que je présente ici<sup>2</sup>.

Attribuée à la fin du III<sup>e</sup> ou au début du IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., cette mosaïque offre la vue d'un espace insulaire avec une série de quinze îles et villes de la Méditerranée orientale et de la Sicile dont douze sont identifiées par une légende en latin conservée : *Cnidos, Cnossos, Cypros, Cytherae, Egusa, Erycos, Idalium, Lemnos, Naxos, Paphos, Rhodos* et *Scyros*. Très curieusement, tous les lieux sont représentés comme une île, alors que certains sont des villes portuaires (*Cnidos, Cnossos* et *Paphos*) ou des villes sanctuaires englobant une montagne en bord de mer (*Erycos*), voire des villes de l'intérieur (*Idalium*).

La représentation des îles et des villes ainsi que la manière de restituer leur succession ne correspond pas à la réalité géographique, alors que ces zones ont été décrites par les auteurs anciens. Ce qui fait que notre mosaïque rappelle plus une carte qu'un tableau de paysage, c'est le choix des lieux et leur mise en scène dans un paysage maritime, mais aussi la figuration d'éléments cartographiques comme les contours, les motifs paysagers et les édifices. En particulier, la façon de représenter le contour des terres en les refermant complètement et en donnant ainsi aux îles une perspective aplanie, sans horizon, relève de la cartographie. En revanche, il faut rappeler que, très souvent dans l'art plastique romain, le paysage est observé d'un point très élevé, comme il l'est aussi dans les îles de la mosaïque d'Haïdra, permettant ainsi de représenter les détails dans l'enceinte d'une cité.

Le projet cartographique de la mosaïque aux Îles est donc issu de pratiques savantes et de connaissances culturelles qu'il faut encore définir. Il correspond soit à des catalogues antiques de lieux géographiques, soit aux récits des navigations littéraires et mythologiques, ou

---

<sup>1</sup> BEJAOUI 1997a ; BEJAOUI 1997b ; BEJAOUI 1997c ; BEJAOUI 1999 ; BEJAOUI 2002.

<sup>2</sup> Je tiens à remercier M. Fathi Béjaoui, M. François Baratte et Mme Véronique Blanc-Bijon pour les relectures attentives de cet article en français.

bien à un itinéraire imaginaire ou encore à celui d'une expérience vécue par le commanditaire de la mosaïque, sans que ces lectures s'excluent mutuellement. En même temps, cette représentation conserve un aspect de paysage marin dans une atmosphère mythique en raison de la présence de trois Amours pêcheurs, un thème courant dans la mosaïque contemporaine en Afrique du Nord aussi bien dans les paysages mythologiques que dans des scènes maritimes quotidiennes, voire aussi les vues de mer poissonneuses si fréquentes.

L'aspect particulier de cette œuvre est ainsi la manière de percevoir à la fois l'espace géographique et le paysage mythique en tant que document cartographique. L'iconographie de cette mosaïque met en jeu deux types distincts de représentation : d'un côté, l'expression conventionnelle de la peinture de paysage maritime et insulaire, de l'autre un graphisme original dans la représentation cartographique. Pour étudier cette dualité, nous abordons la figuration de ce paysage savant qui se décrit comme une sphère idéale et bien circonscrite, en nous appuyant sur différents documents iconographiques et textuels.

Depuis la publication de l'étude synthétique de F. Béjaoui peu après sa découverte (voir note 1), cette mosaïque a été plusieurs fois citée ces dernières années dans des ouvrages à sujet cartographique<sup>3</sup>. Cependant, bien que la représentation et la mention des lieux la rapprochent d'une forme de carte, l'absence d'ordre de cheminement géographique en limite l'étude, sa lecture et son interprétation sont peu abordées. Nous nous focaliserons ici sur ses caractéristiques iconographiques afin d'examiner un processus de figuration topographique prenant en compte la perception de l'espace et son interprétation.

Dans le cadre de notre thèse, nous avons proposé donc d'étudier la structuration spatiale, la coordination et le montage des éléments réalistes et imaginaires des lieux dans l'art romain, à partir de cette mosaïque. Il s'agissait d'analyser les différentes images qui rendent compte de la dualité à la frontière entre la notion de paysage figuré et celle de cartographie ; il s'agissait également de recueillir dans les sources écrites les descriptions spatiales de la géographie physique et littéraire évoquant un paysage culturel. Pour aborder ces questions, l'étude s'organise en quatre parties.

La première reprend l'examen général de la mosaïque en restituant l'ensemble du décor du sol de l'édifice où la mosaïque a été découverte à partir des matériaux archéologiques, ensuite en relevant les particularités stylistiques et iconographiques à travers la description de la mosaïque et à travers des études comparatives avec des mosaïques figurées découvertes dans la cité antique d'Haïdra.

La seconde partie est consacrée à l'étude iconographique, en examinant les éléments paysagers qui constituent un panorama sans personnage inséré dans les vignettes en forme d'île. Dans chaque vignette, la représentation architecturale joue un rôle de premier plan et est accompagnée de motifs paysagers, comme la représentation d'un rocher, d'une vigne, d'un marécage et d'arbres. En premier lieu, il s'agissait de les analyser sur le plan iconographique en se référant à la tradition picturale du répertoire de la peinture romaine et à celle du répertoire de la mosaïque africaine, qui atteste une grande évolution iconographique et stylistique de la représentation architecturale en particulier de la fin du II<sup>e</sup> siècle jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. En second lieu, nous nous sommes interrogés sur l'interprétation iconographique, le contexte textuel et l'apport archéologique de chaque lieu, afin d'examiner si chaque paysage figuré pouvait correspondre à une tradition textuelle antique et/ou à une réalité topographique locale.

La troisième partie de notre étude a été consacrée aux questions concernant le processus de la figuration cartographique. Il s'agissait d'analyser l'agencement des lieux et la constitution

---

<sup>3</sup> BRODERSEN 2001, p. 143 ; RACINE 2009, p. 15 ; TALBERT 2010, p. 105 ; ARNAUD 2011, p. 129 ; KONDOLEON 2014, p. 228 ; TALBERT 2016, p. 22.

d'un espace géographique en topographie organisée sur le plan pictural. Dans un premier temps, notre analyse s'est concentrée sur la notion et la perception de l'insularité à travers les sources écrites. Nous avons confronté ensuite le métissage conceptuel entre le paysage figuratif et la carte illustrée présent dans la conscience intellectuelle des Anciens. La manière d'exposer les lieux s'inscrit dans un répertoire de la mosaïque typiquement africaine au cours du III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., celui dit « du catalogue » qui consiste à énumérer des animaux dans les jeux d'amphithéâtre ou de cirques (*venationes*), dans un paysage (par exemple sur l'une des mosaïques de la maison de Vénus à Mactar) ou dans l'espace marin (« mers poissonneuses », voire le pavement aux poissons de la maison de Vénus à Mactar), mais aussi des embarcations portant chacune une légende sur un plan uni (mosaïque d'Althiburos). Dans ce dernier cas, les spectateurs sont invités à une lecture croisée entre l'image et l'inscription comme un jeu de l'esprit où les noms mentionnés sont parfois liés aux récits mythologiques. Cette imbrication est examinée également dans un autre cadre, celui de la visualisation de l'espace dans la tradition romaine qui consiste en l'énumération des provinces et des régions sous l'Empire, c'est-à-dire l'*Orbis terrarum*. Parmi les nombreux exemples de représentations personnifiées de villes ou de provinces connus en Afrique du Nord ou ailleurs, on rappellera les deux mosaïques de la maison de l'Africa à *Thysdrus*. Afin de comprendre la construction des lieux comme un ensemble représenté sur un même plan, il importe de s'interroger sur les pratiques courantes dans l'enseignement de la géographie et de la mythologie qui procèdent de la mnémotechnique des lieux et qui permettent d'acquérir une carte mentale.

Dans la dernière partie, notre étude a traité de l'interprétation de la mosaïque en s'appuyant sur les recherches mythico-poétiques des lieux représentés, puisque le choix des lieux est fondé sur l'intérêt de les représenter et de les arranger comme un univers ou un territoire limité. Pour ce faire, nous avons abordé tout d'abord la culture africaine qui semble avoir été à l'initiative de cette carte unique, en examinant le goût artistique à travers l'art figuratif et les sources épigraphiques qui attestent la vitalité culturelle et les profondes connaissances littéraires gréco-romaines des grands propriétaires. A été étudiée ensuite la description littéraire donnée par les récits mythologiques des lieux concernés, puisque chaque lieu ou association de lieux devait être familier au commanditaire et à ses hôtes spectateurs pour que chacun puisse accéder à la topographie évoquée par ces toponymes. Afin d'appréhender cet aspect, nous avons analysé la géographie littéraire de thèmes différents : les hauts-lieux et parcours célestes d'Aphrodite/Vénus, les lieux de naissance des dieux olympiens, des lieux connus ou touristiques pour admirer les statues de la divinité ou les sanctuaires, mais aussi des cycles épiques de héros, tels le cycle crétois autour d'Ariane et Thésée mais aussi de Dédale, ou encore le cycle troyen autour d'Achille.

Au terme de cette étude, il nous semble pouvoir regarder la mosaïque aux Îles d'Haïdra d'une nouvelle manière. La vision du monde insulaire qu'elle propose est très savante. Elle s'insère dans une description de l'espace qui prend en compte la vision des déplacements parmi les lieux connus, lus et revisités en construisant les toponymes dans un contexte historique et mythologique, voire mémoriel. Elle est inspirée de plusieurs aspects spécifiques de la mosaïque africaine contemporaine, mais le sujet et l'idée de cette représentation sont novateurs et préparent la représentation de l'espace dans la cartographie plus tardive, ainsi que l'iconographie des pavements de la mosaïque chrétienne qui montre une topographie conceptuelle.

## **L'analyse de la composition**

L'analyse iconographique a permis tout d'abord de confirmer la datation de la réalisation de la mosaïque, qui se situe stylistiquement entre la fin du III<sup>e</sup> et le début du IV<sup>e</sup>

siècle ap. J.-C. La représentation qui offre aux spectateurs une vue d'en haut, comme celle des dieux qui dominent les territoires qu'ils parcourent d'île en île, est conforme aux caractéristiques de la mosaïque de pavement. Cette façon de représenter fait partie du développement de la mosaïque africaine qui évolue de la composition en registres avec plusieurs tableaux vers le format d'un tapis centré qui invite à appréhender l'ensemble de la scène par tous les côtés de la pièce.

Sur le plan de la composition, plusieurs types de représentations spatiales ont été reconnus sur ce pavement. La manière de tracer les limites entre terre et mer rappelle la cartographie et accentue ici, par les contours côtiers encadrant les vignettes, la surface plane de ces dernières, sans horizon. Elle s'oppose à la manière de représenter le paysage dans chaque vignette avec de petits panoramas sans personnage, vus à vol d'oiseau en même temps qu'en oblique pour leur donner une perspective. Nous remarquons par ailleurs que les Amours et les bateaux sont vus de face ou de profil, et que la bande latérale aux poissons et rochers sous-marins est figurée comme s'il y avait une coupe verticale de l'eau, comme si une vitre séparait l'observateur de la partie aquatique. A ces manières s'ajoute celle de l'énumération des lieux qui rappelle les mosaïques dites du « style de catalogue », mais qui ici donne une vision synoptique.

### *Une composition de type cartographique*

La façon de représenter le contour d'un espace clos pour définir la localité sur un plan spatial limité, en fermant complètement la ligne de rivage et en donnant une perspective aplanie, relève plus particulièrement de la cartographie. La figuration des promontoires et des côtes constituées par des lignes crénelées et concaves pourrait être comparée avec certaines cartes marines ou itinéraires peints contemporains et tardo-antiques comme la Table de Peutinger, la *Notitia Dignitatum* et le *Virgile du Vatican*.

Par ailleurs, la composition des vignettes est soumise à des schémas quasi-géométriques réguliers que nous avons observés dans le procédé d'échelonnement. L'organisation des motifs est centripète : quatre barques vides, une sur chaque côté, et trois Amours ailés, formant un triangle imbriqué dans les trois vignettes centrales, invitent de chaque côté le regard à se focaliser vers le centre du tapis. Cependant, la disposition des légendes topographiques n'est pas régulière et oblige l'observateur à les parcourir en suivant leur orientation dans la salle.

En même temps, les figures et les objets assimilés à des motifs d'ornementation participent à un rythme, répétant un même mouvement stéréotypé. Cette conception serait à rechercher dans l'absence de souci d'échelle et de localisation géographique, comme de représentation réaliste des terres habitées. Elle témoigne aussi d'une visualisation de l'espace dans la pratique romaine qui représente le monde en tant qu'étendue géographique selon des critères symboliques et métaphoriques dans un cadre iconographique et architectural. Cette représentation, créant une vision synoptique à la façon d'un tapis neutre rempli de motifs, correspond à la spécificité de la mosaïque qui fait alterner le visuel, le textuel et le mental afin de faire surgir une image métaphorique en lien avec le mot inscrit, puisqu'il servait de levier pour éveiller une image à consonance savante chez l'observateur lettré.

Également, la manière d'appréhender le tapis central comme une forme topographique et insulaire sous-tend un espace rectangulaire à fond vert qui se détache par une bande marine à fond noir retraçant un monde à grande échelle. Cette conception symbolique de deux mers distinguées par la composition et par la couleur révélant la hiérarchie du monde se retrouve dans la mosaïque de « la toilette de Vénus » de la maison de l'âne à Djemila : l'étendue de la mer blanche rectangulaire correspondant à l'espace réservé à la déesse, la bande noire qui l'entoure étant un espace de l'action des hommes. Il s'agit aussi là de la distinction même entre *Oceanos*, « l'océan originel extérieur », et Neptune, « la mer intérieure ». La mosaïque

d'Haïdra s'inscrirait dans cette mesure de délimitation, mais différemment. Elle ne confine ni la terre entière en tant qu'*oikoumène*, ni une histoire en scène, mais un espace étendu de terres qui offre une évocation sur l'ensemble de la Méditerranée, de la Sicile à Chypre, vu comme une région privilégiée. Est-ce que c'est une vue cosmique racontée comme dans l'*Énéide*, où Jupiter et Vénus fixent depuis le ciel leurs regards, dominant « en pleine souveraineté toutes les terres et l'océan<sup>4</sup> » ? La schématisation de l'espace dans un cadre rectangulaire pourrait être poussée encore plus loin en mettant en avant la sensibilité théologique pour les cartes oblongues chrétiennes dans lesquelles la terre habitée est une surface plane entourée de l'Océan et des airs, comme on le trouve dans les illustrations cosmographiques de l'*Octateuque* du Sérail et de la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustès.

### ***La représentation architecturale***

L'arrangement cartographique de notre mosaïque pourrait s'inscrire dans une période de transition, au cours de laquelle on passe du paysage topographique alexandrin de Palestrina à la représentation d'une ville comme les montrent les tableaux triomphaux romains et les tableaux représentant la grandeur de villes célèbres, en particulier les villes portuaires, notamment dans la peinture campanienne, puis à la représentation de *villa*, rurale ou maritime, représentant le domaine du propriétaire dans la mosaïque de l'Antiquité tardive, jusqu'à la carte picturale et conceptuelle de l'image symbolique des cités de Terre Sainte sur les pavements des églises de Transjordanie. L'analyse iconographique et stylistique de la représentation architecturale permet de suivre un espace représenté par des bâtiments qui prennent progressivement une place importante dans le paysage pictural de l'Antiquité tardive, aboutissant à une représentation synthétique dans laquelle un monument suffit à symboliser une ville ou un territoire.

La représentation architecturale joue ainsi un rôle essentiel sur les vignettes de notre mosaïque. Elle se retrouve non seulement dans l'iconographie, mais aussi dans la description textuelle des lieux précis. Quand les Anciens décrivent un lieu, en particulier Strabon et Pausanias, ils nous racontent et composent un paysage local en énumérant les monuments spécifiques. Dans la structure de la description textuelle, les lieux de mémoire sont souvent symbolisés par la représentation d'une ville ou d'un vestige antique. Cette symbolisation littéraire nous semble importante pour l'interprétation de notre mosaïque.

Durant l'Antiquité tardive, la synthétisation et la symbolisation de la représentation architecturale changent progressivement de forme. Tout d'abord elle désigne à elle seule un domaine inscrit dans un paysage, en synthétisant plusieurs aspects physiques d'un édifice qu'elle représente en une seule image ; puis elle correspond à un espace plus large, c'est-à-dire un lieu, une ville ; et finalement elle s'inscrit dans un contexte cartographique en tant que vignette dans les cartes antiques. La représentation architecturale d'Haïdra se situe au milieu de cette évolution, entre sa position dans le paysage et la symbolisation cartographique, mais puisqu'elle ne désigne pas à elle toute seule une vignette cartographique, elle reste de type conventionnel, reprenant le thème des paysages nilotiques, marins ou portuaires du répertoire de la mosaïque des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles ap. J.-C. Sur notre mosaïque, les paysages des vignettes sont agencés différemment en variant non seulement la forme de l'édifice mais aussi les motifs paysagers, comme le rocher, la vigne, le marécage, ce qui paraît les individualiser : les agencements sont cependant aléatoires et tendent à relativiser leur complexité. Les visions de l'espace qu'ils créent se retrouvent de façon similaire dans les dessins d'arpenteurs, par exemple dans le *Corpus Agrimensorum Romanorum* où les motifs paysagers deviennent des éléments informatifs qui tentent de donner une caractérisation locale, mais qui apparaissent bien

---

<sup>4</sup> Vir. *Aen.*, I, 236. (Trad. A. Bellessort, CUF, 1964).

sommaires dans une vue d'ensemble. Cette facette picturale pourrait expliquer comment les traités des arpenteurs romains organisaient un espace déterminé en transmettant des informations topographiques par le biais d'éléments typiques. Cependant, par rapport à la description textuelle de chaque lieu, il reste difficile ici de trouver une référence, en dehors du rocher d'Éryx ou du temple de Paphos, qui pourrait avoir une correspondance avec la réalité.

### **L'étude des lieux mentionnés**

L'énumération des îles dans la géographie littéraire en général représente les archipels de la Méditerranée en les centrant sur une des îles. Alors que les Anciens préfèrent l'île de Délos ou celle de Rhodes, sur notre mosaïque, c'est *Naxos* qui occupe la place centrale du tapis, accompagnée de *Cnossos* et *Egusa*. Il y a donc ici une autre façon d'énumérer ces lieux pour une raison que nous avons essayé de déterminer.

Les légendes en latin nous permettent d'identifier non seulement des îles mais aussi des villes de la Méditerranée orientale et de Sicile. Deux toponymes, *Rhodos* et *Naxos* peuvent désigner soit l'île du même nom, soit la ville de Rhodes et celle de Naxos, l'une des premières colonies grecques située en Sicile, sur la côte orientale. Quant à *Egusa*, on pourrait l'identifier, selon Ptolémée, à *Aegusa*, l'actuelle île de Faviana, une des îles des Egades, ou à *Aethusa*, l'actuelle île de Linosa, qui se trouvent toutes les deux à proximité de l'Afrique. Cependant, les documents textuels et archéologiques sur ces lieux ne permettent pas de se prononcer précisément ; il s'agit là d'un travail qu'il nous faudra poursuivre à l'avenir.

Dans la tradition littéraire, les îles sont des lieux de culte privilégié et chaque lieu est associé à un dieu ou à un héros, voire l'île elle-même est divine. En ce sens, notre mosaïque serait une carte des îles habitées par des dieux, en particulier d'Aphrodite/Vénus, la déesse marine.

#### ***La lecture des lieux du culte d'Aphrodite/Vénus***

Suivant l'hypothèse de F. Béjaoui, la plupart des toponymes sont associés au culte de la déesse Aphrodite/Vénus et aux hauts-lieux mythologiques de son voyage céleste, traversant d'est en ouest la Méditerranée, de Chypre jusqu'à Éryx. On y retrouve en effet les lieux possédant un centre religieux attesté dans les textes anciens et confirmé par l'archéologie. Cette hypothèse peut être confortée par la mention d'Idalie à Chypre, qui n'est pas mentionnée dans les textes géographiques ni dans les itinéraires romains, mais qui apparaît assez fréquemment dans la description du bois sacré de la déesse qu'en font les poètes latins. Cet examen pourrait faire supposer également que les deux cités chypriotes, Idalie et Paphos, sont représentées chacune comme une île, non seulement par référence à des lieux littéraires de culte connus des auteurs latins, mais aussi par manque de connaissance géographique expérimentale de la part du commanditaire et de celui qui a conçu la mosaïque. D'ailleurs, Idalie est la seule ville mentionnée sur notre mosaïque qui se situe à l'intérieur d'une île. Dans cette hypothèse, *Naxos* désignerait non l'île de Naxos plus connue pour le mythe d'Ariane abandonnée, mais la ville sicilienne où la présence d'un sanctuaire promontoire à la déesse Aphrodite est attestée par les textes anciens. De son côté, l'île de Lemnos, connue plutôt comme l'île de Vulcain, son époux, pourrait en être également rapprochée par le crime des Lemniennes commis à cause de leur négligence à honorer la déesse de l'Amour. De la même façon, parmi les trois lieux aux dessins mal conservés et sans légende toponymique, on pourrait imaginer qu'Amathonte était mentionnée pour son fameux temple, comme *Sicca Veneria* en raison du voyage de la déesse entre Éryx et cette ville.

Le thème iconographique de la « Vénus marine » s'est particulièrement répandu en Afrique du Nord du II<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. et a connu sa plus grande vogue vers la fin du III<sup>e</sup>

et au début du IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., ce qui correspond à la réalisation de la mosaïque. En général, la déesse est représentée dans un paysage marin en compagnie d'Amour(s) et de cortèges animant son triomphe, sa toilette ou sa navigation, or sur notre mosaïque la figure de Vénus est absente, étrangement. Le choix territorial apparaît fortement basé sur le culte de la déesse, alors que l'iconographie retenue ne paraît pas conventionnelle. Et on observe que certains lieux figurés ne concernent pas directement le culte de la déesse, comme les vignettes de *Cnossos*, *Naxos*, *Scyros* et *Lemnos* situées à proximité les unes des autres.

Aussi avons-nous proposé d'autres parcours possibles qui regroupent des lieux mythologiques en deux cycles autour des périples de deux héros épiques, Thésée et Achille : *Cnossos*, *Naxos*, *Lemnos* et *Scyros* s'inscrivent dans le cycle crétois, dont les épisodes sont les périples de Thésée, d'Ariane et Dionysos, et de Dédale, tandis que *Scyros* et *Lemnos* s'inscrivent également dans le cycle troyen avec Achille, qu'on ne retrouve pas dans les textes homériques, mais plutôt dans les textes latins comme l'*Achilléide* de Stace qui révèle également les hauts-lieux de Vénus.

L'absence de tout personnage sur les îles représentées inviterait à imaginer un programme iconographique plus large, en lien avec les peintures murales ou des statues représentant Vénus/Aphrodite ou d'autres divinités, voire héros mythologiques, dont il n'y a plus de traces.

### *Les toponymes évocateurs de récits mythologiques*

Ce sont les toponymes de chaque vignette qui amènent à reconstituer l'histoire des héros et des dieux. Les cycles crétois et troyen prennent généralement la forme d'un programme iconographique proche du récit, alors que notre mosaïque ne constitue pas un ensemble de tableaux historiés. Cette manière plus allusive de renvoyer au récit suppose une culture particulière de l'observateur. Chez les Romains, l'espace mental a été fortement développé et a pris une forme particulière, par la pratique rhétorique des *loci*, des emplacements qui associent composition spatiale et mémoire. Cette structure mnémotechnique entre le discours et l'image mentale se trouve également dans l'usage de la description dans l'enseignement de la géographie et de la mythographie, en exerçant chez les élèves la faculté d'énumérer des lieux et de restituer leur enchaînement comme un ensemble. Des poèmes didactiques offraient à ces derniers une représentation de la terre, en leur faisant réciter et mémoriser le schéma des parcours mythologiques des dieux et des héros. Géographie et mythographie se complétaient : le personnage, la localisation géographique, la circonstance et la conséquence étaient liés par une symbolisation des lieux et des personnages. La récitation et la mémoire des lieux forgeaient ainsi une carte mentale de ces récits mythologiques, dont notre mosaïque pourrait être le reflet.

Le commanditaire de cette mosaïque aurait donc choisi de décrire non pas un paysage maritime ou insulaire habituel, comme ses contemporains, mais un autre aspect de l'univers, c'est-à-dire un territoire topographique qu'on doit appréhender grâce à la disposition des lieux propres.

### **La nature de la pièce**

Le thème iconographique de la mosaïque de pavement gréco-romaine correspond, en général, à la nature de la pièce où il se trouve. La grande salle carrée où notre mosaïque a été disposée pourrait correspondre à une pièce de réception, telle qu'un *æcus* ou un *triclinium*, de taille moyenne dans une demeure privée. Cependant, le sol de ce type de salle est généralement orné d'un ou plusieurs panneaux qui laissent un bandeau continu le long de trois côtés pour l'installation des lits des convives, alors que notre mosaïque recouvre l'ensemble du sol carré en profitant de la vue centripète des quatre côtés vers le centre. Le seul moyen de la voir avec

un peu de recul est depuis les trois exèdres (dont la troisième du côté où le pavement est détruit n'est pas absolument assurée) qui l'encadrent, dont le sol est pavé de motifs floraux et géométriques. Bien que la forme de ces exèdres ne soit pas bien adaptée à des *klinè* classiques, cette disposition rappelle les *triclinia* des maisons africaines notamment, en particulier les *triclinia* triconques (même si ici il ne s'agit pas d'absides) qui apparaissent dans l'Afrique du nord tardo-antique.

La restitution des mosaïques géométriques atteste également la richesse du décor dans cet édifice dont la localisation sur la rive gauche de l'oued nous fait penser à une *villa* suburbaine. Par ailleurs, l'emplacement de l'édifice, situé en hauteur, pouvait permettre d'avoir une vue étendue sur l'oued. La présence de l'eau pourrait être en lien avec l'évocation de paysages lointains à sujets marins, qu'appréciait l'aristocratie romaine dans ses scénographies de *villae maritimae*.

Lors de la restauration à Arles, M. Patrick Blanc et Mme Véronique Blanc-Bijon avaient identifié la présence d'un thyrses soulignant le seuil à l'entrée de la pièce. Cette nouvelle identification atteste la présence dionysiaque dans la pièce, assure également le caractère tricliniaire en tant que salle de banquets et, de plus, met en valeur la vignette de *Naxos* située au centre du pavement, vue directement depuis l'entrée.

Bien que la totalité de l'édifice ne soit pas entièrement fouillée, s'il s'agit bien d'une *villa*, quelques hypothèses se dessinent concernant l'identité du commanditaire. La dalle de seuil gravée de l'exèdre située face à l'entrée et la représentation systématique d'éléments architecturaux pourraient faire penser à la présence d'un architecte. Mais la représentation de différents lieux maritimes amènerait l'hypothèse d'un voyageur, un commerçant, voire un grand personnage habitué aux voyages par son statut soit dans l'administration, soit militaire, qui aurait voulu mettre en évidence le tracé de ses parcours maritimes. Il proposerait alors une vision de lieux littéraires revisités : anciens lieux de cultes, sanctuaires ou monuments, sculptures à voir.

Toutefois, l'insularité que cette carte fait percevoir aux observateurs paraît être un élément primordial dans la conception de notre mosaïque. Dans les voyages fictifs de la tradition littéraire depuis les périple d'Ulysse, les îles sont des lieux où les héros et les héroïnes mythologiques rencontrent des événements extraordinaires, des localités remarquables et des merveilles étonnantes. D'un autre côté, la vue étendue à vol d'oiseau sur les îles est celle portée par les habitants de l'Olympe. Les vignettes des îles montrent bien, par la représentation architecturale, que ce sont des terres habitées par des hommes, avec leurs champs et leurs vignobles, mais c'est aussi la vision de la géographie mythologique et mythique qui se superpose dans cet espace insulaire. Il faut se rappeler que le récit des aventures maritimes dans le monde méditerranéen est traditionnellement associé au conte de la fin de banquet qui se déroule précisément dans le *triclinium* d'une demeure privée chez les Romains. Il s'agit d'une géographie de lettrés.

Le champ de vision est ainsi soutenu par ces nombreux éléments qui invitent l'observateur à prolonger son imagination dans ce monde. Le néoplatonisme de la fin du III<sup>e</sup> et du début du IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., autour de Plotin et de Porphyre de Tyr, distingue deux positions philosophiques : l'image sur la réalité et son intelligibilité par l'âme. Dans sa théorie du voyage imaginaire, Apulée l'africain évoque la philosophie comme guide pour imaginer les lieux célestes en créant une carte mentale correspondant aux connaissances intellectuelles. Dans la réflexion néoplatonicienne, l'image allégorique permet de concilier la philosophie avec la mythologie. Les aventures en mer des voyages d'Ulysse et d'Achille sont traduites comme les voyages de l'âme, qui passent par différentes stations maritimes et marines à la façon de luttes spirituelles.

Il nous reste à étudier, à partir de cette carte insulaire, la rencontre entre la métaphore de la philosophie et l'image mythologique dans la pensée philosophique et dans la *paideia* de l'aristocratie romaine de l'Antiquité tardive.

## **Bibliographie**

ARNAUD 2011

P. Arnaud, La mer dans la construction grecque de l'image du monde, in: *Los griegos y el mar, Revisiones de Historia Antigua*, VI, 2011, p. 129-153.

BÉJAOUÏ 1997a

F. Béjaoui, Une nouvelle mosaïque de Haïdra. Note préliminaire, *Africa* 15, 1997, p. 1-11.

BÉJAOUÏ 1997b

F. Béjaoui, Îles et villes de la Méditerranée sur une mosaïque d'*Ammaedara* (Haïdra, Tunisie), *CRAI*, 1997, p. 825-858.

BÉJAOUÏ 1997c

F. Béjaoui, L'île de Chypre sur une mosaïque d'Haïdra en Tunisie, *Cahiers du Centre d'Études chypriotes* 28, 1997, p. 825-858.

BÉJAOUÏ 1999

F. Béjaoui, Découverte dans l'antique Haïdra : La Méditerranée sur une mosaïque, *Archéologia* 357, 1999, p. 16-23.

BÉJAOUÏ 2002

F. Béjaoui, Deux villes italiennes sur une mosaïque d'Haïdra, *L'Africa Romana XIV*, 2002, p. 503-508.

BRODERSEN 200

K. Brodersen, Neue Entdeckungen zu antiken Karten, *Gymnasium* 108, 2001, p. 137-148.

KONDOLEON 2014

C. Kondoleon, The Gerasa Mosaics on Yale: Intentionality and Design, in: *Roman in the Provinces, Art on the Periphery of Empire*, University of Chicago Presse, 2014, p. 221-234.

RACINE 2009

F. Racine, *Literary Geography in Late Antiquity*, Ph.D. dissertation, Yale University, 2009.

TALBERT 2010

R.J.A. Talbert, *Rome's world, The Peutinger Map Reconsidered*, Cambridge, 2010.

TALBERT 2010

R.J.A. Talbert, Visions of travel and their realization, in: *Le voyage dans l'Antiquité tardive*, 2016, p. 21-34.

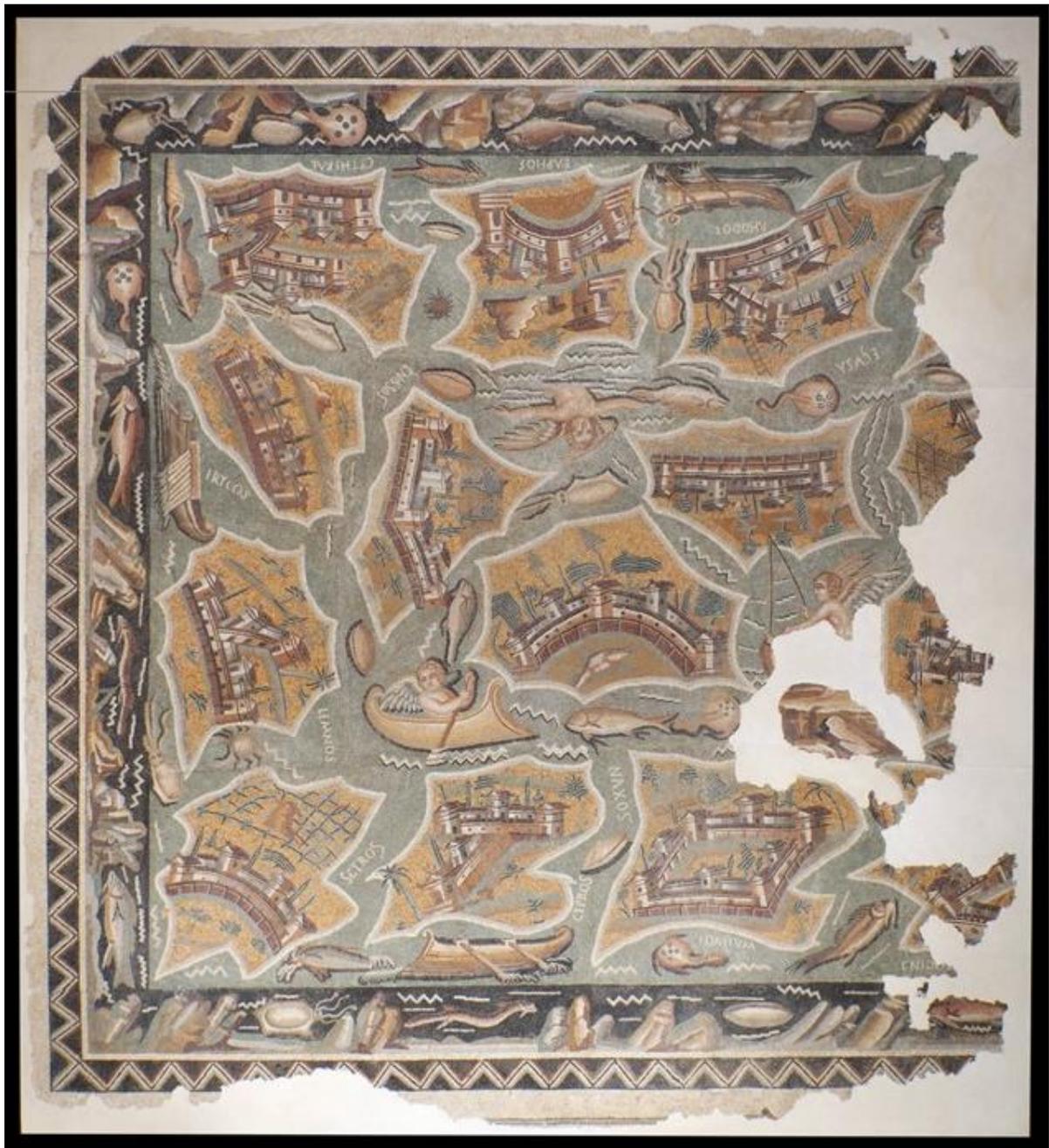


Fig. 1 : Mosaïque à l'issue de sa restauration dans le cadre d'une coopération entre la Tunisie et l'Atelier de conservation et de restauration du musée départemental Arles antique (Cliché ACRM/MDAA avec l'autorisation de l'INP, Tunisie)



ASSOCIATION FRANCOPHONE  
POUR L'ÉTUDE DE LA MOSAÏQUE ANTIQUE  
DANS LES PAYS EUROPÉENS  
<http://www.afema.sitew.fr>

### Bulletin d'adhésion

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : .....

.....

Téléphone fixe : ..... Téléphone portable : .....

E-mail (NB : l'association privilégie désormais la communication par e.mail) :

.....

Adhère à l'AFEMA pour l'année .....

25 € pour une personne

30 € pour les couples

8 € pour les étudiants (sur justificatif)

- Règlement par virement bancaire : La banque Postale - Compte n°05 955 37 D  
IBAN : FR64 2004 1000 0105 9553 7D02 034 (merci de préciser lors du virement, votre nom et l'année de la cotisation).

- Les chèques bancaires ou postaux doivent être rédigés à l'ordre de l'AFEMA.

- Les cotisations doivent être envoyées par chèque à la Trésorière,  
A l'attention d'Evelyne Chantriaux,  
55, Montée Coupe-Jarret 38200 Vienne

Fait à ..... le.....

Signature

Pour tout savoir sur l'association  
un nouveau site web est à votre disposition :

**<http://afema.sitew.fr>**

Formulaire téléchargeable directement en ligne

**ASSOCIATION FRANCOPHONE POUR L'ÉTUDE DE LA MOSAÏQUE ANTIQUE  
DANS LES PAYS EUROPÉENS**

Ecole normale supérieure – Laboratoire d'Archéologie, 45 rue d'Ulm,  
75230 PARIS Cedex 05      Tél : 00 33 (0)1 44 32 38 12