

**République Tunisienne**  
**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**  
**Université de Tunis El Manar**  
**Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis**  
**Département d'Archéologie**

# **Art et Pouvoir en Méditerranée antique et médiévale**

4<sup>ème</sup> Colloque international  
Institut supérieur des Sciences humaines de Tunis  
Tunis, 20-22 avril 2017

**Samir Guizani & Mohamed Ghodhbane (édit.)**

Tunis, 2019



# Sommaire

<b>Introduction</b> .....	7
Mustapha KHANOUSSI	
<b>Habib BEN YOUNES</b> .....	11
Portraits masculins dans la Carthage Punique (IV <sup>e</sup> –III <sup>e</sup> siècles).	
<b>Samir GUIZANI</b> .....	21
Les maisons de l’aristocratie romaine en Tunisie : pouvoir et abus de pouvoir.	
<b>Martin GALINIER</b> .....	35
Des mythes, à la Bible : images mythiques, de Lucien de Samosate à Tertullien.	
<b>Véronique BLANC-BIJON</b> .....	53
Les pavements en mosaïque : images au service de quel pouvoir ?	
<b>Roger HANOUNE / Sabah FERDI</b> .....	75
Le capitole de <i>Tipasa</i> de Maurétanie (Tipaza, Algérie).	
<b>Fatma NAÏT YGHIL</b> .....	93
L’art du théâtre en Afrique romaine et sa relation avec Rome (architecture et spectacles).	
<b>Mohieddine SAADANI</b> .....	131
Les dimensions religieuses et politiques du théâtre gréco-romain antique.	
<b>Elyès GHARDADOU</b> .....	143
Fragment d’un groupe statuaire représentant un Empereur romain et un Barbare agenouillé provenant de l’amphithéâtre de Carthage.	
<b>Hatem DRISSI</b> .....	157
La sculpture comme événement en Afrique proconsulaire.	

<b>Mohamed Riadh HAMROUNI</b> .....	169
Les représentations des installations portuaires en Afrique romaine : l'art de la propagande du pouvoir et pouvoir de la propagande de l'art populaire.	
<b>Hanène BEN SLIMÈNE BENABBÈS</b> .....	217
Art monétaire et idéologie impériale : le cas des monnaies byzantines d'Afrique.	
<b>Mounira CHAPOUTOT-REMADI</b> .....	229
Bâtir et offrir : deux signes de la puissance des États.	
<b>Patrice CRESSIER / Mourad RAMMAH</b> .....	247
Le palais sud-est de Šabra al-Manšūriyya : un essai de mise au point (modèles, cadre et représentation du pouvoir fatimide en Occident)..	
<b>Rim GUIZANI</b> .....	275
Les Mosquées à l'époque médiévale : quand l'architecture reflète le pouvoir.	
<b>Mariem BEN FRADJ</b> .....	285
Le lion : une figure symbolique de pouvoir politique en Ifriqiya médiévale.	
<b>Abdelhakim SLAMA GAFSI</b> .....	297
Le «jamour» et sa portée politique.	
<b>Khaoula KEFI CHARRADA</b> .....	311
L'art au service du pouvoir : la tradition des entrées royales et des cabinets de curiosités à la Renaissance.	
<b>Conclusions</b>	
<b>Véronique BLANC-BIJON</b> .....	323

# LES REPRÉSENTATIONS DES INSTALLATIONS PORTUAIRES EN AFRIQUE ROMAINE : L'ART DE LA PROPAGANDE DU POUVOIR ET POUVOIR DE LA PROPAGANDE DE L'ART POPULAIRE.

*Mohamed Riadh HAMROUNI<sup>1</sup>*

**Résumé :** Dans le cadre d'une enquête que nous menons depuis quelques années sur l'iconographie portuaire, nous avons constaté que ce type de représentations, datant de l'époque romaine, atteste la présence d'une certaine équivalence, entre l'art figuratif « officiel » et l'art « populaire » rapportant les formes du monde visible et/ou abstrait. A l'appui de cette remarque, on pourrait invoquer, à titre d'exemple, les figures des ports correspondant, d'une part, aux faces de certains types monétaires qui étaient un pur produit de la propagande impériale et, d'autre part, aux ornements de certaines productions artistiques et/ou artisanales intéressant le domaine de la mosaïque, celui de la céramique, ou même celui de la glyptique.

Aussi, la thématique de ce colloque international recoupe parfaitement avec nos remarques et nos conclusions, appréhendant ce dossier iconographique, que nous souhaitons partager et discuter avec nos amis et nos collègues.

**Mots-clefs :** Installation portuaire, Iconographie portuaire, Propagande impériale, Carthage, *Lepcis Magna*, *Neapolis*, *Thuburbo Maius*, *Ammaedara*, *Hippo Regius*.

- 
1. Département d'Archéologie, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de Kairouan. Laboratoire de recherche : « Occupation du sol, peuplement et mode de vie dans le Maghreb antique et médiéval », Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de Sousse.

**Abstract:** *In the context of an investigation that we have been conducting for a few years on port iconography, we have noticed that this type of representations, dating back to the Roman period, witnessed the presence of a certain equivalence between figurative art « official » and « popular » art relating the forms of the visible and / or abstract world. Based on this remark, one could invoke, as an example, the figures of some of the ports corresponding, on the one hand, to the faces of certain roman coins which were a pure product of imperial propaganda, and on the other hand, the ornaments of certain artistic and / or artisanal productions interesting in the field of the mosaic, ceramics, and even that of the glyptic.*

*Also, the theme of this international conference perfectly fits with our remarks and conclusions, apprehending this iconographic file, which we would like to share and discuss with our friends and colleagues.*

**Keywords:** *Port installation, Port iconography, Imperial Propaganda, Carthage, Lepcis Magna, Neapolis, Thuburbo Maius, Ammaedara, Hippo Regius.*

\*\*\*

Consacrer une recherche à l'iconographie portuaire romano-africaine est à la fois « accommodant » parce que les documents sont peu nombreux dans l'état actuel de la recherche<sup>2</sup>, et problématique dans la mesure où il s'agit d'un type de représentation qui peut se concevoir aisément comme une traduction figurée d'une œuvre monumentale concrète<sup>3</sup>. Ce qui mène, en toute logique, à penser que cette iconographie est, quelquefois, une illustration d'une infrastructure existante, représentant peu ou prou la réalité et émanant d'un pouvoir décisionnel<sup>4</sup>.

2. Les vues portuaires sont particulièrement rares dans l'iconographie romano-africaine, cf. A. Barbet 1999, p. 316.
3. Sur le caractère « schématique » ou « concret » des représentations portuaires dans l'art hellénistique et romain, J. Kolendo 1982, p. 305-306.
4. Cf. P. Zanker 1994, p. 281 : « les images ne sont pas conçues comme des œuvres

Or, si elles sont mentionnées dans plusieurs publications, ces figures portuaires, représentées sur quelques supports africains d'époque romaine, n'ont pas fait l'objet d'une étude approfondie qui les appréhende sous l'angle de cette approche couplée (art-pouvoir), proposée par les organisateurs de ce colloque international.

Ainsi, c'est une occasion pour nous d'évoquer l'image du port comme forme particulière d'une probable propagande politique, en Afrique du Nord, moyennant un art figuratif « officiel », et de réfléchir sur son retentissement sur l'art « populaire » rapportant les formes du monde visible et/ou abstrait. Il semble légitime de s'interroger aussi sur les types des besoins qui motivent la représentation des détails de l'infrastructure d'un port sur des supports appartenant à des classes d'œuvres et des contextes iconographiques différents.

Les documents soumis à notre investigation se divisent, en effet, en deux grandes catégories de supports :

- Les supports mobiles, qui circulent et qu'on peut déplacer et dont l'image du port est véhiculée.

- Les supports immobiles, appartenant à des contextes architecturaux, dont les emplacements sont fixes et avec lesquels l'image du port est relativement « stationnaire ».

### **1. Les supports mobiles :**

Cette catégorie regroupe les pièces de monnaie, les lampes à huile et les gemmes gravées. Pour l'Afrique, il s'agit principalement d'une série de lampes à huile répertoriées par Jean Deneauve, dans son classement iconographique, en sept ensembles appartenant à un même groupe, celui du thème du « paysage portuaire » (fig.1-3)<sup>5</sup>.

---

d'art fermées sur elles-mêmes, mais comme autant d'éléments appartenant au monde du vécu, de la « réalité » politique, sociale et culturelle, comme miroir où la société se réfléchit elle-même ».

5. Pour la figure numéro 1 - Deneauve 1986, série 5 = Deneauve 1969, 1049 -, voir en particulier Deneauve 1986, série 4 et 5, p. 149-150, fig. 9-10 : « Un portique couvert d'une toiture de tuiles s'élève au-dessus d'une rangée de voûtes ... Il existe deux versions de ce décor, dans la série 4, huit voûtes supportent un portique de neuf colonnes tandis que dans la série 5, dix voûtes sont surmontées d'un portique de huit colonnes au-dessus de la toiture duquel se dresse le fronton d'un édifice situé en arrière-plan ».



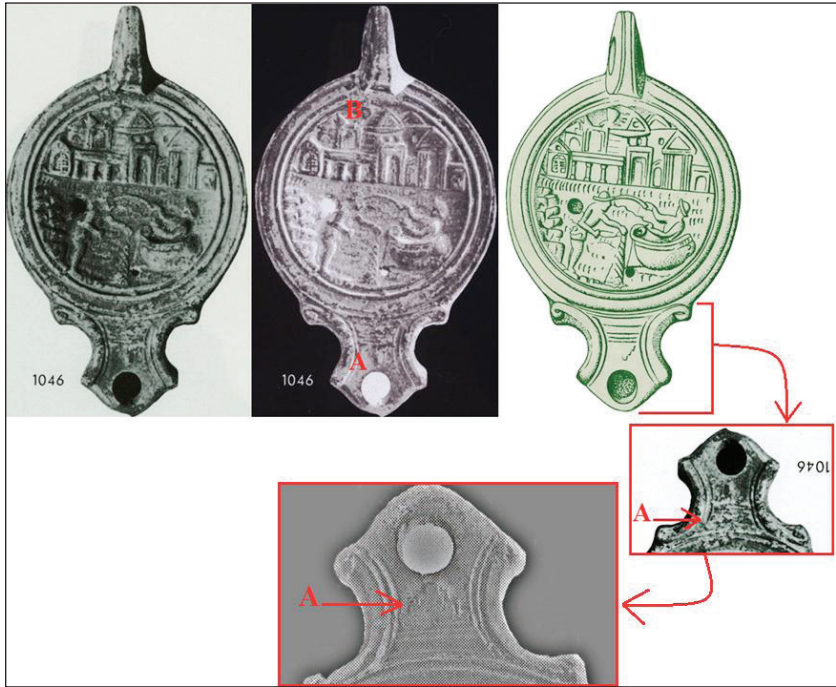
La fabrication de ces lampes commence à l'époque sévérienne<sup>6</sup>. Leurs disques figurent des scènes portuaires ou des monuments appartenant à une infrastructure portuaire et leurs becs sont ornés soit de la représentation d'un navire soit de celle d'un phare à « deux » étages (fig. 1 et 2)<sup>7</sup>.

**Fig. 1 :** Lampe à huile découverte à Sabratha, Deneauve 1986, série 5 (= Deneauve 1969, 1049). La flèche indique la représentation d'un phare qui orne le bec.

6. *Idem* 1969, p. 96, lampes 1044 à 1049 (type X A). L'auteur signale que les représentations portuaires, riches en détails architecturaux, résultent de l'influence de l'art alexandrin : « Leur décor ressent parfois l'influence de motifs hellénistiques. Le goût pour les représentations portuaires qui s'est développé sous l'influence d'Alexandrie et que l'on trouve à l'époque romaine dans des bas-reliefs et des peintures s'y manifeste avec une abondance des détails qui a parfois incité à tenter d'identifier les monuments qui ont été ainsi figurés ». Lire également, J. Deneauve 1986, p. 152-155. Ces sept séries de lampes à huile appartiennent à un groupe de production dont la fabrication a dû se poursuivre au cours d'une bonne période couvrant l'ensemble de l'époque sévérienne jusqu'à la fin du III<sup>e</sup> siècle. La proposition d'une production au-delà du III<sup>e</sup> siècle est basée essentiellement, dans les travaux de Jean Deneauve, sur des critères principalement iconographiques relatifs aux représentations figurant sur les disques des lampes de la série 7. Nous verrons plus loin – dans la mesure où nous proposons une nouvelle lecture iconographique qui rend compte, de façon cohérente, d'autres documents ad hoc datant de l'époque sévérienne – qu'il semble que la production principale de ce groupe de lampes à huile puisse être datée entre la fin du II<sup>e</sup> siècle et la première moitié du III<sup>e</sup> siècle.

7. Pour la figure numéro 2, Deneauve 1969, 1046 = Deneauve 1986, série 1, p. 146-147, fig. 6, propose que l'ensemble du groupe de constructions qui se trouve en arrière-plan, par rapport à la scène de pêche (= deux pêcheurs) est « un ensemble architectural comportant un portique, une porte monumentale et des temples édifiés sur un rivage ». Sur des exemplaires de la lampe Deneauve 1046, voir par exemple M. Khanoussi, Th. Kraus, F. Rakob et M. Vegas 1994, n° 498 : planche 124, a.





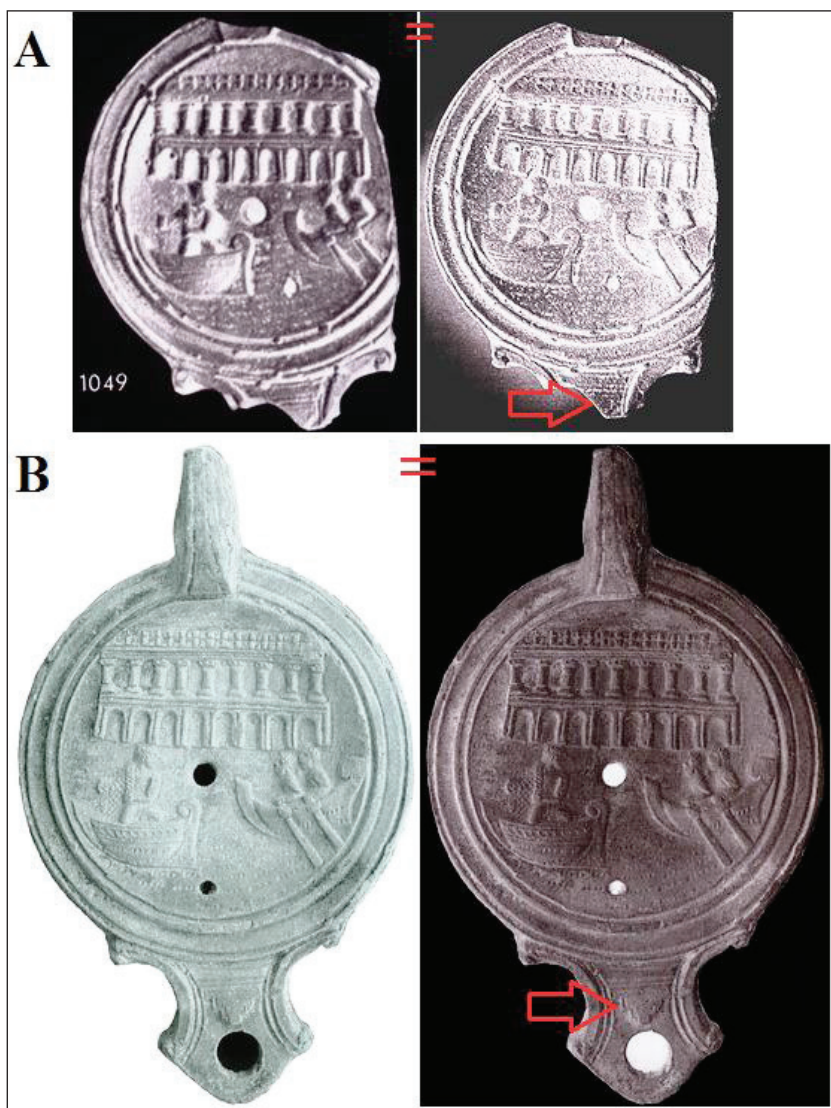
**Fig. 2 :** Deneauve 1969, 1046 = Deneauve 1986, série 1, fig. 6 : A. Phare à gradin couronné d'un fanal ; B. Groupe de constructions avec « un portique, une porte monumentale et des temples ».

Un important détail iconographique sur cette série de lampes a échappé à l'investigation de Jacques Vérité, dans son article paru en 1998<sup>8</sup>, dans lequel il propose que l'édifice figuré sur les lampes de la série 4 et 5 de Jean Deneauve<sup>9</sup> peut représenter les thermes d'Antonin à Carthage. En fait, il s'agit d'un indice iconographique portuaire relatif à la représentation d'un phare (fig. 1-3), d'ailleurs identifié par Jean Deneauve, qui apparaît comme la principale particularité de ces lampes d'époque sévérienne. Ce phare, placé sur le bec, est figuré avec des gradins formant « deux » étages coiffés toujours d'un édicule dirigé vers l'orifice de la mèche qui en forme le fanal (ou le fût terminal) qui brûle au sommet<sup>10</sup>.

8. J. Vérité 1998, p.36-43. Voir, en particulier, p. 37 (fig. 1), p. 38, 40 et 42 (fig.8).

9. Particulièrement, la lampe J. Deneauve 1969, 1049 = J. Deneauve 1986, série 4, fig. 9.

10. J. Deneauve 1986, p. 145-156. Pour cette série, voir, à titre d'exemple, la



**Fig. 3 :** Lampe de *Puppit* (B), Deneauve 1049 (A), type X A, avec phare à « deux » étages sur le bec. Reproduction retouchée d'après M. Bonifay et al. 2004, *Puppit* n° 35, fig. 14, p. 36.

reproduction de la lampe découverte dans la nécropole de *Puppit* (fig. 3), qui porte la marque *MAVRICI* appartenant à un atelier actif entre la fin du II<sup>e</sup> siècle et durant le premier quart du III<sup>e</sup> siècle : M. Bonifay et al. 2004, p. 36-37.

Les arguments qui appuient cette interprétation, peuvent être dressés dans un récapitulatif des sources iconographiques se rapportant aux représentations des phares de l'époque romaine<sup>11</sup>. En effet, le « même » phare à gradin couronné d'un fanal est évoqué sur divers supports datant entre les II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles (fig. 4). Il figure, par exemple, sur des bas-reliefs, à l'instar d'une architrave d'Ostie suffisamment précise sur la forme architecturale générale de ce type de monuments étagés (fig. 4, A), ou tout comme sur le sarcophage de la Villa Médicis représentant un phare étagé associé à un navire chargé de fauves africains<sup>12</sup>, ou sur un autre sarcophage de Rome – aujourd'hui exposé au Palazzo Massimo (fig. 5) – où il est particulièrement associé aux personnifications du port, de l'annonce et de l'*Africa*<sup>13</sup>. Il est également présent sur le célèbre relief de la Villa Torlonia (fig. 6), daté de l'époque sévérienne, qui représente le port d'Ostie<sup>14</sup>. Il est représenté en outre sur certaines mosaïques (fig. 4), notamment sur la mosaïque de l'Isola sacra à Ostie (fig. 4, B) ou la célèbre mosaïque de Vega Baja de Tolède<sup>15</sup> ; celles aussi de la place des corporations (fig. 4, C-G) dont la mosaïque de la *statio* des naviculaires de *Sullecthum* (fig. 4, D).

---

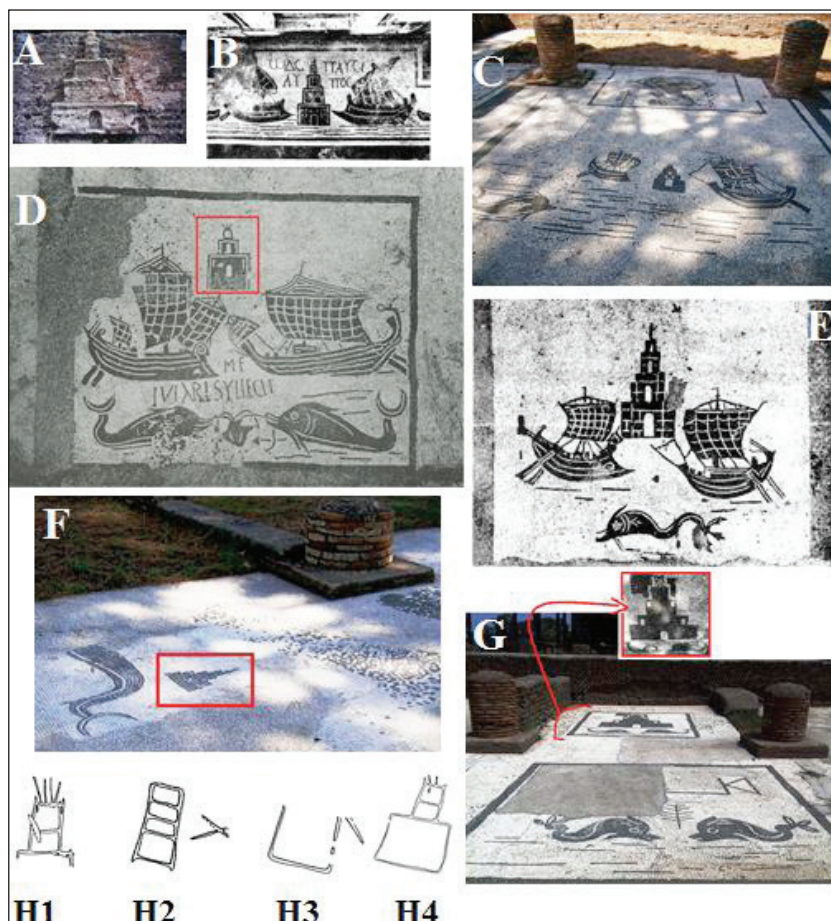
11. Voir en particulier le tableau de M. Reddé 1979, p. 848-854. A partir des représentations des phares donnant une idée sur leurs aspects architecturaux à l'époque romaine, l'auteur propose la typologie suivante : I. Phares à degrés (1. Allumés avec trois à six étages, 2. Non allumés avec trois à quatre étages) ; II. Phares à degrés avec statue au sommet (de deux à quatre étages) ; III. Documents mutilés. Lire aussi, notamment à propos de la typologie proposée par M. Reddé en 1979 et sur la valeur symbolique du *pharus* et du *portus*, l'article de M.-H. Quet 1984, p. 789-845 et les remarques de J. Christiansen 2014, p. 230-232.

12. F. Bertrand 1987, p. 217-218 et 238, fig. 6.

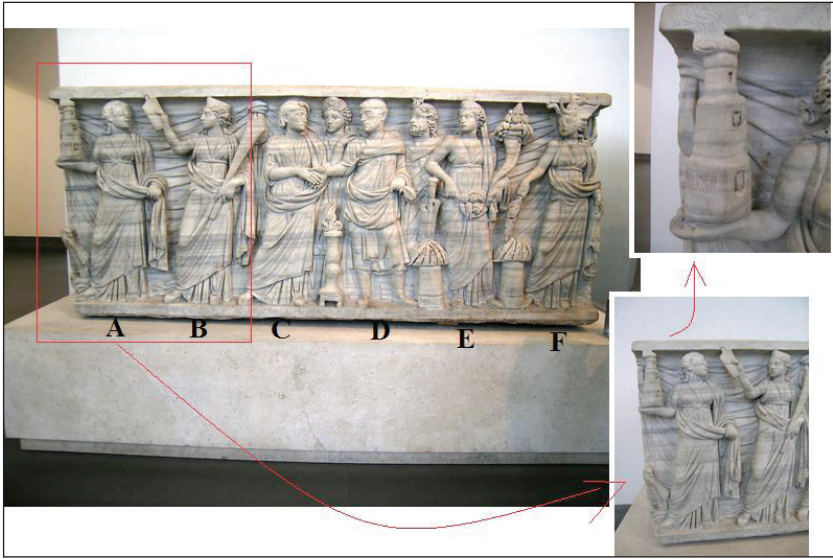
13. Sur d'autres bas-reliefs de sarcophages représentant des phares étagés, voir par exemple G.-Ch. Picard 1952, p. 91-92 (= sarcophage de *Julius Philosyrius* découvert à Ostie).

14. Ce monument fut élevé en l'honneur de Septime Sévère et de Julia Domna et il est probable que le navire qu'y figure soit celui sur lequel la famille impériale fit le voyage d'Afrique en 204. Voir en dernier lieu, A. Desbat 2010, p. 347-350. Voir aussi, G.-Ch. Picard 1952, p. 88-91 ; R. Bartoccini 1960, p.61-65, pl. XXXVII ; M. Reddé 1979, p.864, 866 et 870-871.

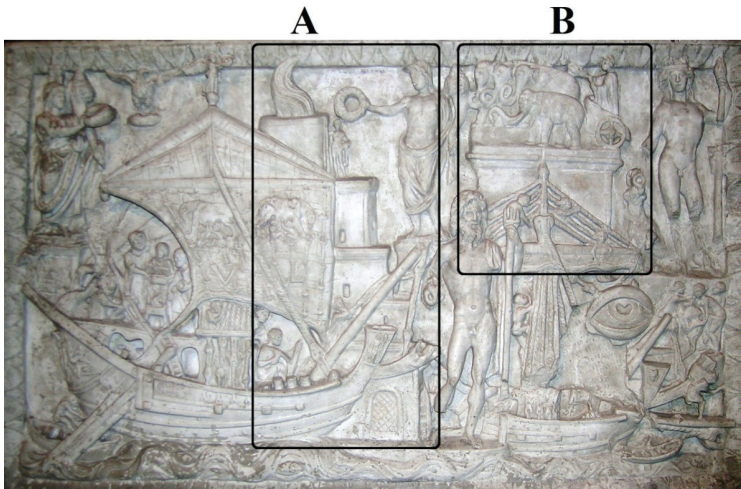
15. Phare avec deux ou trois étages, au sommet duquel brûle une flamme. Voir par exemple, B. San Román Fernández 1934, pl. I et II (= plus loin, notre fig. 24, B).



**Fig. 4 :** Documents iconographiques représentant des phares à degrés : A. Phare ornant une architrave (Ostie), cliché G. Boetto (CCJ/CNRS) ; B. Mosaïque de l'Isola sacra, d'après M.-H. Quet 1984, p. 834, fig. 20 ; C. Mosaïque de la statio n. 49 de la place des corporations à Ostie (cliché M. R. Hamrouni, 10-8-2013) ; D. Mosaïque du bureau des naviculaires de *Sullecthum* (statio n. 23 de la place des corporations) à Ostie, d'après P. Romanelli 1960, pl. IV ; E. Mosaïque de la statio n° 46 de la places des corporations à Ostie, d'après M.-H. Quet 1984, p. 836, fig. 22 ; F. Mosaïque de la statio n. 35 de la place des corporations à Ostie (cliché M. R. Hamrouni, 10-8-2013) ; G. Mosaïque de la statio n. 22 de la place des corporations à Ostie (clichés M. R. Hamrouni, 24-7-2016) ; H1-4. Graffiti sur amphores africaines figurant des phares à étages, d'après D. Mouchot 1968-1969, pl. IX, 4-7.



**Fig. 5 :** Sarcophage de Rome (via Latina, fin de III<sup>e</sup> siècle), aujourd'hui exposé au Palazzo Massimo : A. Personnification du *Portus* d'Ostie tenant un phare avec un feu allumé à son sommet, B. Personnification de l'annone, C. Concordia, D. *Genius Senati*, E. Allégorie de l'Abondance, F. *Africa* (clichés M. R. Hamrouni, 25-8-2013).



**Fig. 6 :** Bas-relief du musée Villa Torlonia, exposé au Palais des Conservateurs à Rome (Musées du Capitole) en août 2013 : A. Phare à cinq degrés avec faite couronné d'une statue et d'un fanal allumé, B. Edifice surmonté d'un empereur triomphant sur un quadrigé d'éléphants (cliché M. R. Hamrouni 23-8-2013).

Assurément, d'autres documents iconographiques qui figurent sur d'autres types de supports – et dont on aura à examiner certains d'entre eux dans les pages à venir – doivent être ajoutés à cette courte liste. Il est question, à titre indicatif, de la célèbre mosaïque du Palais des Conservateurs aux musées du Capitole à Rome (fig. 7) où figure un phare qui a souvent été assimilé au phare d'Alexandrie<sup>16</sup>, ou des graffiti sur amphores africaines – principalement des africaines II A *con gradino* produites à *Sullecthum* – qui furent reconnus comme des phares (fig. 4, H1-4)<sup>17</sup>, de même que les phares à degrés représentés sur des monnaies, notamment sur des sesterces de Néron<sup>18</sup>, ou ceux reconnus sur la table de Peutinger, particulièrement le phare d'Ostie, celui de Constantinople et celui d'Alexandrie (Fig. 8)<sup>19</sup>. Ces documents prouvent que l'image du phare couronné d'un fanal allumé appartienne à un groupe de figures qui évoquent un paysage portuaire<sup>20</sup>.

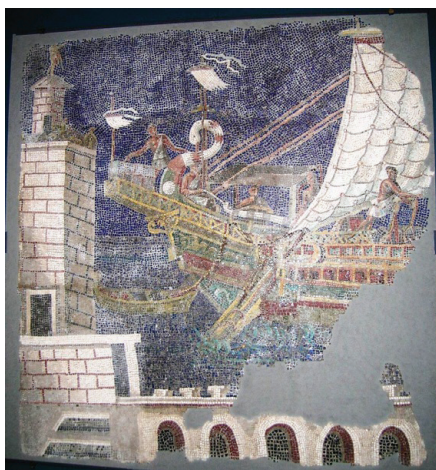
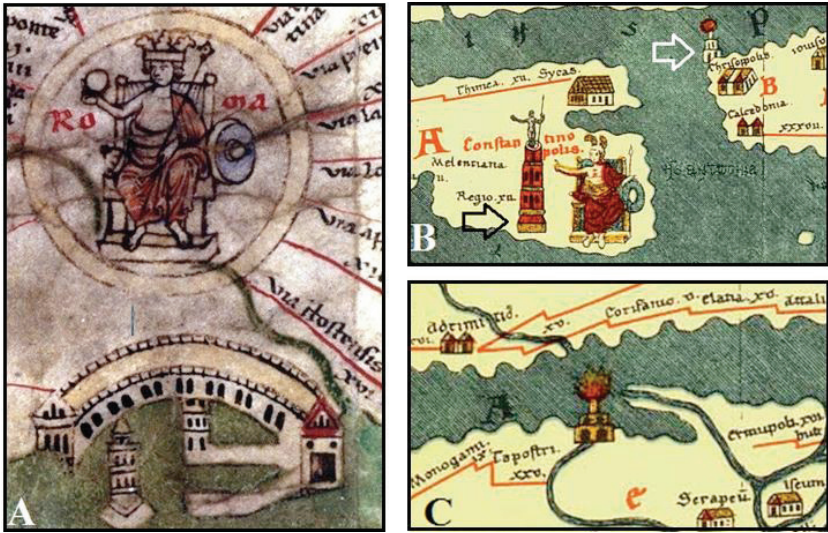


Fig. 7 : Mosaïque pariétale du Palais des Conservateurs (Musées du Capitole), découverte à Rome, au Quirinal (cliché M. R. Hamrouni 23-8-2013).

16. Mosaïque découverte au Quirinal, datée entre la fin du II<sup>e</sup> siècle et le début du III<sup>e</sup> siècle. Voir par exemple, G.-Ch. Picard 1952, p. 81 et 88-89 ; M.-H. Quet 1984, p. 810-811.
17. D. Mouchot 1968-1969, p. 195, pl. IX, 4-7. Cf. M. Bonifay 2004, p. 454.
18. Lire par exemple, M. Reddé 1979, p. 859-860, fig. 2 et p. 864, fig. 6 ; M.-H. Quet 1984, p. 794 et p. 799, fig. 4. Sur d'autres émissions représentant des phares entre le II<sup>e</sup> siècle et le III<sup>e</sup> siècle, H. Seyrig 1952, p. 54-59.
19. Evidemment, nous avons laissé de côté d'autres attestations iconographiques – découvertes notamment en Afrique du Nord – qui représentent des phares antiques, parce que leur étude détaillée sort du cadre de ce travail.
20. Assurément, le phare peut être considéré comme marqueur du paysage portuaire !



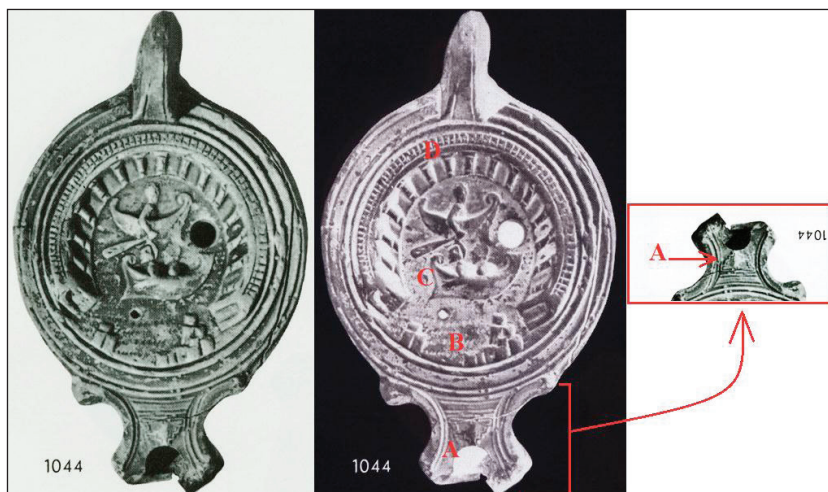
**Fig. 8 :** Détails sur des vignettes de la Table de Peutinger (édition numérique *Bibliotheca Augustana*) : A. Segment V, le port d'Ostie ; B. Segment IX, le phare de Constantinople ; C. Segment IX, le phare d'Alexandrie.

Par conséquent, nous pensons que les décors architecturaux des lampes à huile africaines – datées principalement de l'époque sévérienne et classées par Jean Deneauve en sept séries<sup>21</sup> – (fig. 1-3 et 9) autorisent l'identification d'un certain nombre de représentations portuaires dont le schéma de composition correspond peut-être aux formes monumentales générales réelles de leur époque<sup>22</sup>. Pour la série 4/5 de Jean Deneauve, il est possible de voir dans le portique couvert d'une toiture de tuiles, qui s'élève au-dessus d'une rangée de voûtes, la représentation d'une galerie abritant une rangée de magasins oblongs qui fait partie d'un complexe d'entrepôts portuaires avec un premier

21. Série 1 : Deneauve 1969 1046, Deneauve 1986, p. 146-147 (fig. 6) ; série 2 : Deneauve 1969 1047, Deneauve 1986, p. 148 (fig. 7) ; série 3 : Deneauve 1969 1044, Deneauve 1986, p. 149 (fig. 8) ; série 4 et série 5 : Deneauve 1969 1049, Deneauve 1986, p.149-150 (fig. 9-10) ; série 6 : Deneauve 1986, p. 150-151 (fig. 11), sur cette série le bec est orné d'un navire au lieu d'un phare à degrés ; série 7 : Deneauve 1986, p. 151-152 (fig. 12-13).

22. D'autant plus que la représentation d'un phare est souvent accompagnée d'autres motifs appartenant à un paysage portuaire commun. Cf. M.-H. Quet 1984, p. 845 : « L'image du phare est rarement isolée. Elle s'intègre généralement dans un discours imagé plus construit... ».

étage<sup>23</sup>, et non pas la façade des thermes d'Antonin à Carthage comme le propose Jacques Vérité<sup>24</sup>.



**Fig. 9** : Lampe à huile découverte à Carthage : *horrea* avec portique (D) donnant sur le bassin d'un port (C) avec entrée (B) et phare à degrés (A), d'après J. Deneauve, 1986, p. 149, fig. 8.

23. Il est probable que cette construction corresponde aux *horrea* du port de Carthage à l'époque sévérienne. P. Gros 1979, p. 272, propose d'ailleurs que le bâtiment qui figure sur cette série de lampes peut correspondre à un monument de Carthage doté d'« une haute façade à deux niveaux : celui du bas est constitué d'une série d'ouvertures en arcades, qui conviendraient aisément à des salles voûtées en berceau, celui du haut, d'une file de colonnes dont on ne peut dire si elles appartiennent à un portique réel ou à un ordre engagé ; l'ensemble est couvert d'un toit de tuiles ».

24. J. Vérité 1998, p. 42, propose que le fronton de l'édifice situé en arrière-plan, au-dessus de la toiture du bâtiment des lampes appartenant à la série 5 (J. Deneauve 1986, plus haut notre fig. 1) correspond aux substructures du *frigidarium* des thermes d'Antonin de Carthage. Seulement, la configuration architecturale des *horrea* comporte aussi ce type d'édicules sommitaux (absent sur les lampes de la série 4) correspondant très probablement à des tourelles destinées à la surveillance du bâtiment, comme l'illustre d'autres documents iconographiques africains à l'instar de la mosaïque d'*Hippo Regius* ( plus loin, fig. 17, C), cf. C. Boulinguez et J. Napoli 2008, p. 723-724. Cette question sera examinée dans le cadre d'une future enquête qui portera tout particulièrement sur l'iconographie des *horrea*.



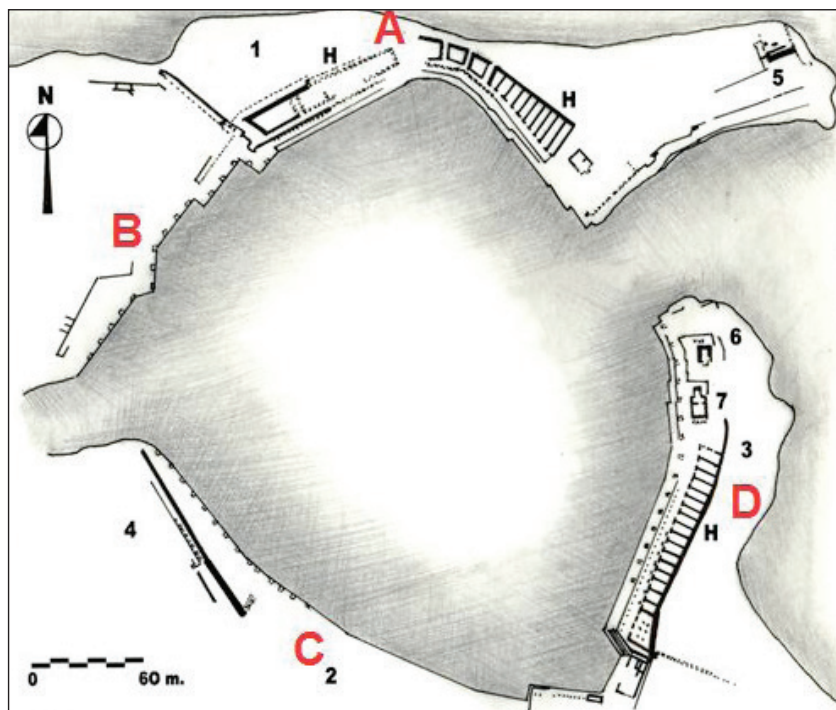
Notre hypothèse est éventuellement valable dans la mesure où elle est confortée par deux autres arguments. D'une part, par la scène portuaire appartenant à la troisième série de ce même groupe de lampes (fig. 9), figurant un portique à peu près circulaire ouvert sur le devant en entourant un bassin sur lequel naviguent deux barques. D'autre part, grâce aux données de l'archéologie, du fait que cette disposition d'entrepôts portuaires avec des magasins abrités par un portique qui s'ouvre sur un bassin se confirme, particulièrement, à Carthage et à *Lepcis Magna*. En effet, à Carthage, comme à *Lepcis Magna*, les vestiges des *horrea* indiquent la présence d'un étage de magasins et d'un portique abritant les entrées du rez-de-chaussée qui donnent directement sur les quais longeant les limites d'une rade dont les axes convergent vers le centre d'un plan de départ à canevas circulaire (fig. 10 et 11)<sup>25</sup>. De même, comme nous l'avons indiqué plus haut, le programme iconographique du décor de cette série de lampes africaines se caractérise principalement par l'emplacement du phare sur le bec<sup>26</sup>. Il s'agit d'une position qui se traduit par une intention spécifique, voulant que l'orifice de la mèche simule le rôle d'un fanal arborant le feu qui brûle au sommet du phare situé vers l'entrée du port. Cette situation, dont le but principal est l'éclairage et la signalisation de l'accès au port, se confirme à son tour par les vestiges archéologiques, notamment ceux du port sévérien de *Lepcis Magna* (fig. 10 et 11)<sup>27</sup>.

---

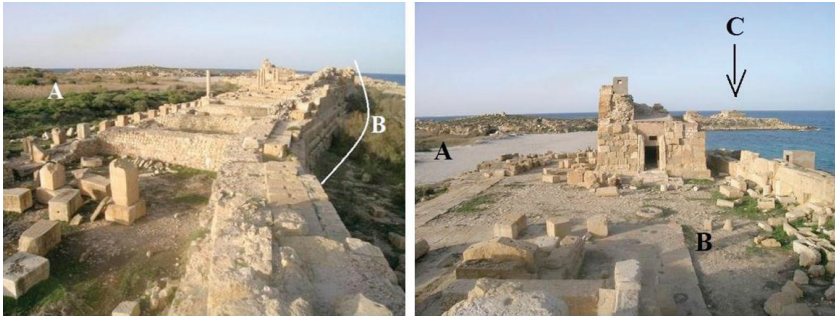
25. Pour les entrepôts à étages situés aux environs immédiats du port de Carthage, entre la fin du I<sup>er</sup> Siècle et la fin du II<sup>e</sup> siècle, voir par exemple G.-Ch. Picard 1965, p. 36-40 ; H. Hurst 1992, p. 89. Pour les *horrea* de *Lepcis Magna*, à l'époque sévérienne, R. Bartoccini 1960, p. 29-134 (en particulier les pl. LX-LXIV) ; lire aussi, A. Laronde 1988, p. 339-353 et *idem* 1994, p. 991-1006. Sur les analogies architecturales générales entre les deux ports, lire d'abord P. Cintas 1973, p. 36-38.

26. Le phare est, avant tout, une installation portuaire destinée à guider les navires de nuit, d'où l'usage du fanal et des feux de signalisation nocturne !

27. De même que sur la vignette du port d'Ostie, sur la Table de Peutinger (fig. 8A). Pour le port de *Lepcis Magna*, cf. R. Bartoccini 1960, p. 53-65 et pl. V, XVIII et XXVII-XL. Sur le plan de la gestion topographique de l'espace portuaire, l'établissement d'un phare à l'entrée du bassin – et non sur une éminence limitrophe –, se rencontre sur des ports de types différents, notamment à l'entrée des cothons à l'instar de celui de Mahdia (Tunisie) ou celui de Lattaquié (Pour une impression globale sur l'emplacement du phare à l'entrée de ce cothon, voir H. Seyrig 1952, pl. III et IV ; sur les ports-cothons, lire en dernier lieu N. Carayon 2005 et N. Carayon, P. Arnaud, N. Garcia Casacuberta et S. Keay 2017).



**Fig. 10 :** Reproduction graphique du complexe portuaire sévérien de *Lepcis Magna* d'après le plan général de R. Bartoccini 1960, p. 23, pl. III. A-B. Flancs nord et ouest comportant principalement des aménagements du port présévérien et les structures d'emmagasinage datant de l'époque sévérienne, C-D. Flancs sud et est englobant particulièrement des structures de stockage et des monuments religieux ; H. *Horrea* ; 1. Vaste esplanade pavée avec plan progressivement ascendant de l'ouest vers l'est, interrompu par un large mur de soutènement aménagé à la place de la jetée antérieure au port sévérien, 2. Niveau inférieur du quai du second compartiment appartenant au flanc sud avec vestiges des bâtiments tardifs remontant principalement à l'époque byzantine, 3. Zone de mouillage extérieure protégée par une jetée en forme de T aujourd'hui submergée (cf. A. Laronde 1988, p. 345 ; Ph. Kenrick 2009, p. 89 et 127), 4. Deux niveaux des quais méridionaux et temple de Jupiter Dolichenus, 5. Phare, 6. Tour, 7. Temple de la triade protectrice de *Lepcis Magna* (Fortune, Hercule et Liber Pater).



**Fig. 11** : Vestiges du port sévérien de *Lepcis Magna* : A. Bassin du port aujourd'hui ensablé et envahi par la végétation, B. Rangée des magasins formant les *horrea* du flanc oriental et vestiges de la tour et du temple de la triade protectrice de *Lepcis Magna*, C. Phare (Clichés M. R. Hamrouni, 27-12-2004).

Ainsi, il est possible de consolider l'hypothèse selon laquelle l'ensemble des schémas iconographiques transposés sur les disques et les becs de ce groupe bien distinct de lampes à huile africaines<sup>28</sup> est propre à un paysage portuaire typique de leur époque, voire même un paysage « modèle » d'un port assez célèbre. Les composantes générales de ce paysage se rencontrent sur des pièces de monnaies qui ont été largement étudiées et évoquées à maintes reprises dans le cadre des recherches iconographiques et archéologiques sur le port d'Ostie. Il s'agit, en particulier, de la représentation du port de plan circulaire de Claude (fig. 12 et 13), notamment sur un sesterce de Néron, et celle du port de plan hexagonal de Trajan, sur un sesterce de cet empereur (fig. 14)<sup>29</sup>.

28. Groupe produit, rappelons-le, à partir d'une même classe de moules datée entre la fin du II<sup>e</sup> siècle et le début du III<sup>e</sup> siècle.

29. Au premier plan du port circulaire de Claude, figure « toujours » la représentation du Tibre sous la forme d'un dieu fleuve (parfois tenant une ancre), alors que le bassin est délimité par un long portique et un bâtiment couvert d'un toit en bâtière faisant face à une jetée sur arcades. Quant au port de Trajan, les deux niveaux de colonnades qui délimitent le bassin hexagonal ne s'interrompent qu'au niveau de l'entrée. Voir par exemple, M. Reddé 1979, p. 870-871 ; D. Grau 2009, p. 137-138 ; A. Desbat 2010, p. 347-348. Notons à cet égard, qu'un médaillon de Commode figurant le port d'Ostie fut découvert à *Volubilis*, parmi d'autres médaillons, dans la maison dite à l'Ephèbe. R. Thouvenot 1949, p. 79-80 (= Collection de monnaies du Musée de *Volubilis*) : « Frappés par les empereurs pour commémorer des événements exceptionnels, ils étaient précieusement gardés par les notabilités provinciales en signe de loyalisme. C'est ainsi que nous voyons rappeler sur un médaillon de Commode, l'entrée dans le port d'Ostie du vaisseau d'Isis, qui annonce l'ouverture de la navigation



Fig. 12 : Sesterce de Néron représentant le port de Claude (à droite, négatif du même bronze, sans échelle), d'après M.-H. Quet 1984, p. 799, fig. 4.



Fig. 13 : Le port de Claude – *Portus Ostiensis Augusti* – sur un sesterce appartenant à une autre émission au nom de Néron (à droite, négatif du même bronze, sans échelle), d'après M. Reddé 1979, p. 871, fig. 10. Cf. D. Grau 2009, p. 137-138 et fig. 21.

---

au printemps et l'arrivée de la flotte créée par cet empereur pour amener à Rome le blé d'Afrique ». La découverte de ce médaillon à *Volubilis* plaide en faveur de la large diffusion de certaines émissions monétaires représentant le port d'Ostie. Cf. D. Grau 2009, p. 138 : « Toutes ces monnaies « à destination populaire » sont frappées, fait notable, sur du bronze, qui circulait bien plus que les métaux précieux, ce qui confirme leur vocation ». Il faut noter également que, pour l'Afrique, l'absence actuelle d'une collection significative de pièces de monnaies et de médaillons figurant des installations portuaires – les représentations du *portus augusti* en particulier – n'exclut guère leur diffusion, notamment dans les cités portuaires. Sur les données numismatiques qui plaident en faveur d'un accroissement quantitatif du numéraire à destination politique, en Afrique, dès la fin du I<sup>er</sup> siècle, voir J. Alexandropoulos 1994, p. 81.



**Fig. 14 :** *Portus Trajani* sur un sesterce de Trajan (sans échelle), d'après A. Desbat, 2010, p. 349, fig. 7.

Ces deux émissions confirment, d'une part, la diffusion de l'image du port d'Ostie et son appartenance au répertoire figuratif de ce qu'il est convenu d'appeler « la propagande impériale » et, d'autre part, l'existence d'un probable carton – et/ou d'une maquette – de référence déterminant l'emplacement des principaux corps architecturaux des grands ports commerciaux et contribuant à la diffusion d'une sorte de mode ou de convention graphique qu'utilisent les artistes et les artisans pour figurer les paysages portuaires<sup>30</sup>. Bien évidemment, il ne s'agit pas d'un carton conventionnel adapté par les architectes concepteurs et il ne s'agit guère, non plus, d'une image portuaire appliquée toujours à n'importe quel support que les « fabricants » employaient lorsqu'il s'agit d'une production en série. Mais, en réalité, si les représentations des ports s'apparentent à travers ces différents supports archéologiques,

---

30. Conventions qui étaient influencées par l'art alexandrin (*Infra*, p. 204, note 70). D'ailleurs, le même phénomène est attesté sur d'autres types de document iconographiques, à l'instar des scènes ou des paysages et des environnements dits nilotiques.

en offrant des analogies iconographiques, c'est parce qu'il faut admettre à l'avenant que, d'un côté, « tous les ports antiques se sont obligatoirement beaucoup ressemblé »<sup>31</sup> et qu'il est possible, en outre, que la propagande impériale, largement répandue dans le monnayage et la frappe des médaillons, trouvait échos et résonance sur d'autres types de supports mobiles.

De toute façon, l'une des remarques récurrentes, pour un bon nombre de documents africains figurant des paysages portuaires<sup>32</sup>, est la présence de ce corps arqué, composé d'une alternance de façades de pièces disposées sur deux niveaux (fig. 1, 3 et 14), ouvrant directement sur le bassin d'un port<sup>33</sup>. En fait, c'est ce détail iconographique en particulier, mettant dans un certain ordre architectural un corps de bâtiment arrondi, qui se reproduit aussi bien sur les disques des lampes à huile et les représentations monétaires. Or, la fonction illustratrice et le rôle idéologique des pièces de monnaie sont bien connus. Nous savons, par exemple, que certaines images monétaires étaient diffusées principalement à des époques d'incertitude politique où le bénéficiaire de la propagande doit chercher à affirmer avec les artifices et les symboles son aptitude à remplir une charge ou, en d'autres termes, à diriger l'état<sup>34</sup>. Par conséquent, la représentation du port est un rappel des travaux et des événements bienfaisants, à l'instar des rappels des glorieux exploits. Sa présence sur des émissions monétaires – et la syntaxe figurative qui en émane – évoque une véritable propagande politique organisée par l'administration impériale ; et c'est ce qui explique, de surcroît, cette sorte d'uniformisation iconographique ou, en d'autres termes, cette similitude entre les différentes représentations portuaires datant entre le milieu du I<sup>er</sup> siècle et le début du III<sup>e</sup> siècle, notamment sur des disques de lampes à huile africaines, sur des bas-reliefs et sur des mosaïques d'époque sévérienne.

---

31. P. Cintas 1973, p. 42.

32. *Infra*, p. 187, 196, 199, 201.

33. Comme nous l'avons déjà mentionné, ce corps de bâtiment présentant la forme d'un arc correspond vraisemblablement à des entrepôts dotés de portiques donnant directement sur les quais. Ce portique de la série 3 des lampes à huile Deneauv1986, et de ces pièces de monnaie, on le retrouve au moins à deux reprises pour indiquer précisément un port sur la Table de Peutinger (fig. 8 A). Cf. J. Deneauve 1986, p. 155.

34. Cf. Ch. Perez 1985 p. 115.

Assurément, les éléments graphiques figurant sur ces documents sont presque les mêmes : une colonnade qui se dresse en avant plan d'un corps arqué, donnant sur un bassin, et un phare auquel il faut ajouter, pour les pièces de monnaie en particulier, d'autres monuments qu'on trouve sur un autre document africain, découvert à Carthage, celui d'une intéressante intaille aujourd'hui conservée au Musée National du Bardo (fig. 15)<sup>35</sup>.



**Fig. 15 :** Intaille de Carthage, d'après M. H. Fantar et al. 1992, p. 16, cf. P. Bartoloni 2018, p. 143. A. Entrée d'un port occupée par un navire en marche ; B. Portique abritant la façade d'un corps de bâtiment en forme d'arc (*horrea* ?) ; C. Edifice donnant sur le bassin par une façade avec entablement reposant sur six colonnes ; D. Bâtiment doté d'une toiture à double pente (en tuiles ?), donnant directement sur le bassin ; E. Bassin du port avec deux navires à l'ancre (?) ; F. Phare à deux étages éclairant l'entrée du port avec un fanal dont le foyer de feu est cerné d'une série de colonnes rayonnantes, recevant une toiture de forme plus ou moins conique.

35. Inv. 148, cf. M. H. Fantar et al. 1992, p. 16. Lire en premier R. Lantier 1922, p. 292-295 ; P. Cintas 1973, p. 41-46 ; J. Debergh 1975, p. 212-220 ; *idem* 1977, p. 457-459. Chronologie controversée entre le IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et le IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. On ignore le lieu exacte de la découverte à Carthage, cf. J. Debergh 1975, p. 213. Publiée pour la première fois par Raymond Lantier, en 1922 – avec un dessin reproduit par Pierre Cintas en 1973 –, cette intaille est dite aussi dans la littérature archéologique « intaille Chavanne, ou de la collection Chavanne », parce qu'elle a été découverte par V. Chavanne qui en fit don au musée du Bardo. Aussi, une copie de cette intaille était exposée au Japon en 1978, à Tokyo du 1<sup>er</sup> au 13 août et à Nagoya du 18 au 31 août (M. Ennaïfer 1978, p.33, n.3) ; le cliché de l'exposition de Séville (M. H. Fantar et al. 1992, mai - octobre 1992, p. 16), que nous avons reproduit dans cette enquête, est celui de la pièce archéologique.

Cette gemme, dont la première photo fut publiée par Jacques Debergh en 1977<sup>36</sup>, est un jaspe sanguin, l'héliotrope précisément, dont la couleur vert foncé est distinctement parsemée de taches rouges<sup>37</sup>. La face gravée représente un bassin, presque circulaire, entouré de quatre corps de bâtiments (fig. 15, B-C-D-F) parmi lesquels un composant en forme de croissant que les premiers essais d'interprétation ont qualifié, judicieusement, de portique arqué bordant un quai contigu – en arrière-plan et à peu de distance d'une sorte de tour à base circulaire – à un édifice avec une façade suggérée grâce à un entablement supporté par six colonnes<sup>38</sup>. L'entrée du port est indiquée par un navire à voiles roulées, dont la marche est vraisemblablement actionnée au moyen de cordages. Elle est signalée également grâce à une imposante construction dont le dessin est dominé par un entrecroisement distinguant quatre compartiments quadrangulaires reposant sur une sorte d'architecture à colonnade et recevant un édicule, vraisemblablement circulaire, coiffé d'un élément de couverture de forme conique. Proprement, nous proposons de reconnaître dans cette construction un phare éclairant, à l'entrée du port, la direction des navires grâce à son faîte comblé d'un édicule à colonnade rayonnante jouant le rôle d'un fanal.

Raymond Lantier et Pierre Cintas n'ont pas manqué de signaler l'existence de deux autres intailles similaires, représentant un port avec diverses constructions disposées d'une manière assez analogue à celle de l'intaille découverte à Carthage (fig. 16). Il s'agit de deux intailles du musée de Berlin<sup>39</sup>. L'une d'elles comporte quatre corps de bâtiments semblables à ceux de l'intaille de Carthage, dont le « complexe » arqué que nous avons proposé d'y voir une série de magasins attenants, formant un entrepôt portuaire (fig. 16, I-II). Elle contient également le même bâtiment que nous avons bien voulu identifier avec un phare couronné d'un fanal et pourvu d'un croisillon

---

36. J. Debergh 1977, p. 457. En dernier lieu, M. Takimoto 2017, p. 138 et fig. 332 ; P. Bartoloni 2018, p. 143.

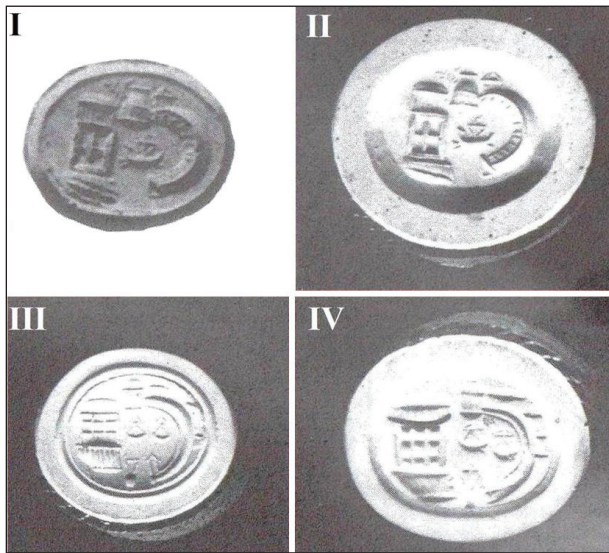
37. Sur le jaspe sanguin dans l'antiquité, voir la bibliographie de J. Debergh 1977, p. 458, note 10. La gemme de Carthage est un jaspe de forme ovale, avec un éclat au bord (fig. 15. C), qui mesure 1.5 cm à 1.6 cm x 1.1 cm à 1.2 cm et environ 2 mm d'épaisseur ; sa face gravée est lisse et les traits dénotent une épaisseur allant de 1/10° de mm à 1 mm, R. Lantier 1922, p. 293 ; P. Cintas 1973, p. 41 et 45, note 463 ; J. Debergh 1975, p. 214 ; J. Debergh 1977, p. 458.

38. Cf. P. Cintas 1973, p. 42.

39. Pour une bibliographie détaillée sur les deux intailles du musée de Berlin, voir J. Debergh 1975, p. 216, note 25.



qui détermine quatre compartiments supportant un édifice à colonnade. La deuxième intaille figure, quant à elle, un phare avec un profil suggéré par neuf compartiments quadrangulaires au lieu de quatre <sup>40</sup> (fig. 16, III-IV) ; elle est à son tour quasi- identique à celle de Carthage dont elle ne diffère que par la présence d'« un rameau au sommet d'un bâtiment »<sup>41</sup>. Pierre Cintas et Jacques Debergh proposent même que ces deux intailles proviennent, elles aussi, de Carthage<sup>42</sup>, du fait que les différences sont très minimes avec la gemme du musée du Bardo et se limitent au nombre de navires et à l'ajout ou à l'absence d'un petit détail ornemental.



**Fig. 16 :** Intailles dites du musée de Berlin (ou de l'Antiquarium de Berlin) : jeu d'empreintes, dit « moulages d'Alessandro et Tommaso CADES » (Rome, fin XVIII<sup>e</sup> siècle– début XIX<sup>e</sup> siècle), conservé à l'Institut Archéologique Allemand de Rome, d'après J. Debergh 1975, p. 217, 3 reproductions sans échelles. I. Intaille dite de l'Antiquarium de Berlin ; II. Empreinte Cades 48a-IV N-n° 38 ; III. Empreinte Cades 48a-IV N-n° 39 ; IV. Empreinte Cades 48a-IV N-n° 41.

40. Apparemment, on est peut-être en présence d'un effet graphique intéressant et le corps arrondi de l'ensemble du monument – déjà suggéré par la colonnade rayonnante du rez-de-chaussée et celle de l'édicule du sommet – et le nombre des fenêtres ajourant les étages du phare.

41. Voir pour la bibliographie P. Cintas 1973, p. 43.

42. *Idem* 1973, p. 43. Cf. J. Debergh 1975, p. 215.

Ces intailles appartiennent donc, toutes, assurément, à un même groupe<sup>43</sup> ; ce qui n'écarte pas l'hypothèse qu'elles découlaient d'une sorte de production en série résultant peut-être d'un éventuel pouvoir commanditaire, ou peut-être aussi d'une certaine tendance artistique et/ou artisanale qui émanait d'un évènement à caractère politique-commémoratif concordant avec des opérations de construction, de réaménagement ou de remise en état d'un port relativement célèbre<sup>44</sup>.

Ainsi, dans la mesure où la propagande monétaire emprunte à ce type de représentation (fig. 12- 14 et 20), il est fort possible aussi que cette série d'intailles fasse partie des supports de discours figuratifs destinés au rappel d'une grande réalisation impériale, liée aux contextes de l'infrastructure portuaire d'une cité assez importante. La correspondance entre ces programmes iconographiques portuaires véhiculés par ces deux supports mobiles – soit les monnaies et les intailles – indique l'existence d'une sorte de « plan cavalier » d'un port bien célèbre. L'intaille du musée du Bardo et les deux intailles du musée de Berlin étaient, de la sorte, assignées peut-être à la propagande d'un pouvoir politique bien distinct ou étaient, plus probablement, le produit de l'influence de cette propagande, celle, croyons nous, de l'administration impériale de la dynastie sévérienne<sup>45</sup>.

---

43. Cf. J. Debergh 1975, p. 218.

44. Sur la propagande politique à travers les constructions, les restaurations et les embellissements de l'infrastructure urbaine et des monuments publics à Rome, à partir du règne d'Auguste, lire l'article d'A. Sablayrolles 1981, p. 59-77. Pour les provinces africaines, la proconsulaire en particulier, aux deux premiers siècles de l'Empire, lire l'article de F. Hurlet 2001, p. 277-289. Sur l'utilisation des intailles comme instrument de propagande politique, cf. A. Dardenay 2008, p. 101 : « Les intailles faisaient l'objet de distributions, ce qui en faisait un instrument efficace de propagande politique, en particulier quand elles relayaient des thèmes figurés sur des émissions monétaires ». Lire aussi H. Guiraud 1986, p. 336-339.

45. Bien évidemment, certains supports étaient exécutés à des périodes post-sévériennes, mais en tout cas par des artistes qui ont dû être correctement informés ou par des ateliers possédant des cartons rares et des croquis plus ou moins exacts de ce qui a pu être tel ou tel port célèbre à l'époque sévérienne. Rappelons à cet égard, que la datation de l'intaille de Carthage reste imprécise et sujette seulement aux indices stylistiques (cf. plus haut, note 35) ; voir J. Debergh 1975, p. 214-215 : « le sujet même du décor, un paysage avec monuments, n'apparaît pas, à ce que j'ai pu constater, avant l'époque romaine ... ; une datation du Bas-Empire semble plus probable et, surtout, paraît confirmée par l'étude des parallèles ». Lire aussi *op. cit.*, p. 218-220. La chronologie la plus vraisemblable de cette intaille, ainsi que celles du musée de Berlin – en tout cas la chronologie la plus fréquemment

Ce genre de discours figuratif, daté de l'époque sévérienne, est déjà bien connu grâce à plusieurs types de documents iconographiques. Parmi eux, il faut insister surtout sur les représentations sculpturales, à l'instar du bas-relief du musée de la Villa Torlonia (fig. 6) élevé, comme nous l'avons déjà indiqué, pour Septime sévère et Julia Domna. Ce type de propagande est toutefois plus formel à travers l'iconographie monétaire qui véhicule les programmes impériaux et contribue à leur orchestration et dont on sait, également, l'importance de son apport dans l'étude des topographies et des architectures.

Tout porte même à considérer ces documents monétaires, que nous avons intégrés parmi les supports mobiles (nous y reviendrons), comme référence ou comme source d'inspiration aux autres types de productions et d'expressions artistiques et artisanales, à l'instar de la série des lampes et la « série » des gemmes précédentes. Le même sujet du paysage portuaire est reproduit également – en maintenant à peu près les mêmes détails propres aux représentations architecturales – sur d'autres documents iconographiques, de même tout à fait intéressants, appartenant au groupe que nous avons qualifié de supports immobiles.

## 2. Les supports immobiles :

Le discours véhiculé par les supports mobiles, particulièrement par la monnaie, rend l'image du port – voire celle du complexe portuaire – une image « populaire »<sup>46</sup>. Assurément, en partant du fait que les

---

admise – est celle d'une datation tardive, d'autant plus que le jaspe sanguin ne fut utilisé en glyptique, semble-t-il, qu'à partir du Bas-Empire : J. Debergh 1977, p 458-459. De toute façon, nous pensons que rien n'autorise en effet à croire que l'intaille du musée du Bardo date du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et représente le port punique de Carthage, comme le propose notamment Pierre Cintas ; nous verrons que les résultats de notre enquête iconographique sur ce type bien distinct de représentations portuaires nous permettent de restreindre l'étendue de la datation très controversée de cette intaille aux III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècles. En effet, les autres documents, à tout le moins africains, étudiés dans cette enquête, figurant la même configuration architecturale commandée par un corps de bâtiment semi-circulaire, sont datés entre la période sévérienne et la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle. Bien entendu, ce n'est pas suffisant pour proposer avec certitude une datation à cette intaille, mais c'est une hypothèse plausible qui se base également, en tout cas, sur une étude comparative des supports et sur des critères stylistiques relatifs aux schémas de la disposition des motifs iconographiques et aux traitements des formes architecturales.

46. Sur l'analyse sémiologique du discours véhiculé par la monnaie antique et la valeur sémantique de ses éléments figurés, voir en particulier Ch. Perez 1985, p. 111-140.

principaux événements de la vie politique romaine sont monnayés en images programmées<sup>47</sup>, et sont également propagés par des monuments commémoratifs « fixes »<sup>48</sup> ainsi que par d'autres types de supports mobiles produits en plusieurs séries, il est possible d'engager une autre piste de réflexion qui confirme le glissement de l'art ou du discours figuratif officiel, destiné à la propagande du pouvoir, vers le produit plus populaire et plus artisanal.

Ce dernier se présente souvent sous plusieurs aspects et peut être particulièrement tendancieux. Du reste, nous savons que le décor des lampes, par exemple, puise dans le riche répertoire que leur offraient la mosaïque et la peinture pariétale<sup>49</sup> ; mais, à leur tour, les lampes influencent éventuellement sur les sujets des mosaïques et des fresques quand il s'agit de répertoire issu directement ou indirectement d'une propagande politique.

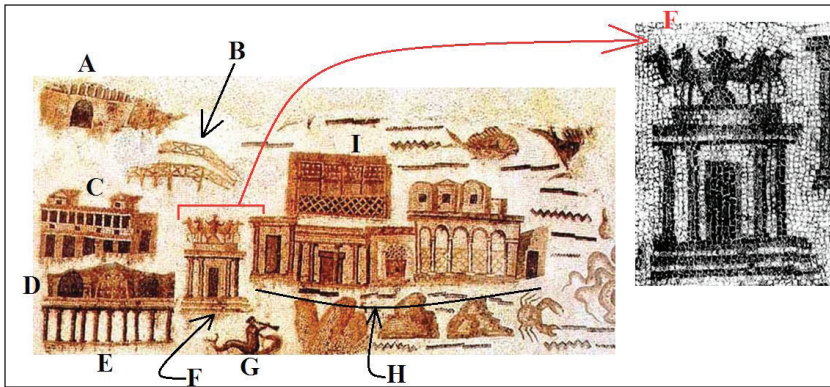
Pour mettre à profit ces observations, nous disposons de deux types de documents immobiles, soit des représentations respectivement peintes et mosaïquées, qui nous renseignent sur des paysages portuaires et qui peuvent nous aider à raisonner en termes d'identification de tel ou tel port en Afrique. En ce qui a trait au thème du paysage relatif à un port sur la mosaïque romano africaine, en particulier entre la fin du II<sup>e</sup> siècle et la première moitié du III<sup>e</sup> siècle, nous pouvons nous référer au moins à deux mosaïques : celle de la grande maison dite du front de mer à Hippone et celle de la maison dite « Villa du Nil », ou « Villa de la mosaïque nilotique », à *Lepcis Magna*.

---

47. *Op. cit.*, p. 118.

48. Notamment le bas-relief sévérien du musée Villa Torlonia (fig. 6), mais aussi d'autres monuments plus fameux à l'instar des arcs honorifiques ou la colonne Trajane, à titre d'exemple particulièrement représentatif. Sur la visibilité et les conditions de réception par les spectateurs des scènes de la colonne Trajane ainsi que les différents effets sur les observateurs des discours politiques figurés, communément classés dans la sphère d'action de la propagande impériale, lire le débat entre P. Veyne 1991, p. 320-323, 334 et 338-342 et M. Galinier 1996, p. 159-178. Lire également l'article de P. Zanker 1994, p. 281-293, en l'occurrence les p. 282-284 et 288-289. Concernant l'influence de l'art monumental commémoratif sur les produits manifestement populaires, J. Kolendo 1982, p. 305 : « la majorité des images portuaires que nous connaissons se trouve sur des produits de l'artisanat (lampes en terre-cuite, flacons de verre, récipients métalliques, monnaies et gemmes). Dans ces cas, il s'agit le plus souvent d'une transposition de certains motifs apparaissant dans le « grand art », transposition par la force des choses déjà simplifiée ».

49. J. Deneauve 1986, p. 155-156.

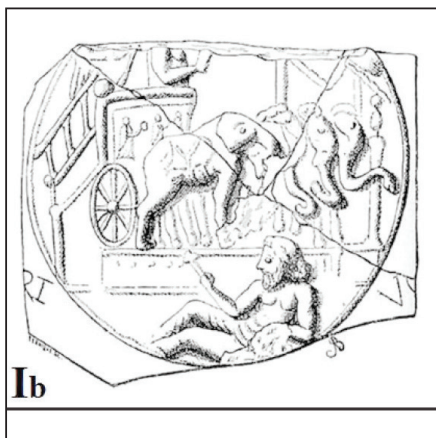


**Fig. 17** : Fragment de la mosaïque dite de « la vue générale sur Hippone » (*Hippo Regius*, bâtiment dit « Villa du front de mer ») conservé au musée d'Annaba, cliché de la couverture de *L'Africa Romana*, VI, 16-18 décembre 1988, cf. Ch. Picard 1959, planche XIII, fig. 24 (se référer également à l'article de C. Boulinguez et J. Napoli 2008 pour les autres arguments et les autres hypothèses d'identification des monuments figurés sur la mosaïque) : A. Edifice indéterminé (*Villa maritima* ?) ; B. Pont avec parapet évoquant les vestiges du pont d'*Hippo Regius* découverts sur l'Oued Boudjimah ; C. *Horrea* portuaires situés entre une voie principale et une halle-relais ? ; D. Façade principale d'un imposant bâtiment (probablement un entrepôt ou une halle-relais) percé de trois portes dont celle du milieu est fermée ; E. Quai reposant sur dix piliers formant un appontement destiné à l'amarrage des navires et aux opérations de chargement et de déchargement ; F. Edifice à entablement surmonté d'un quadriga guidé par un personnage mains-levées, évoquant la victoire ; G. Triton souffleur de conque suggérant la proximité d'un phare à l'entrée du port ; H. Complexe d'emmagasiner avec silos supérieurs ? ; I. *Horrea* avec dispositif d'aération constitué d'un vide sanitaire muni de *clathri* = *cancelli*.

Pour la mosaïque d'Hippone (fig. 17), l'élément central autour duquel s'organisent les composantes architecturales attribuées par Corinne Boulinguez et Joëlle Napoli au port d'*Hippo Regius*<sup>50</sup>, est l'édifice couronné d'un char attelé de quatre chevaux conduits par un personnage triomphant (fig. 17, F). Evidemment, ce monument n'est pas sans nous rappeler le triomphe de Septime Sévère sur un quadrigé

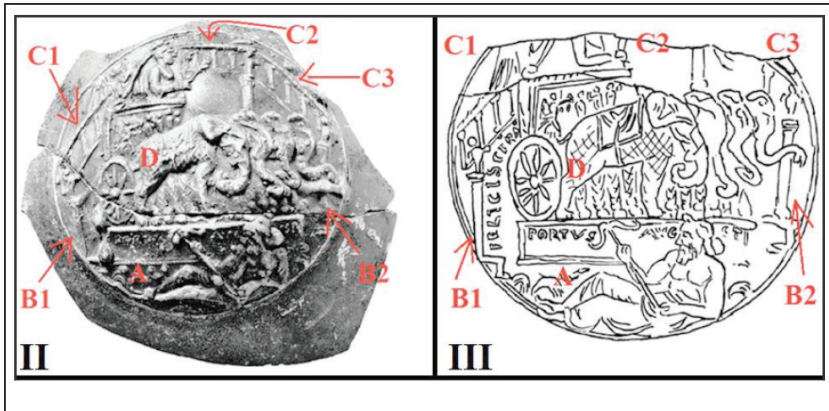
50. La mosaïque est datée du premier état de la « Villa du front de mer », correspondant à une fourchette située entre 210 et 260, voire de la fin du III<sup>e</sup> siècle. C. Boulinguez et J. Napoli 2008, p. 703. Pour une bibliographie antérieure, *idem*, p. 703, notes 1-2. Voir aussi, M. Blanchard-Lemée 2005, p. 139-143 et, en dernier lieu, M. Takimoto 2017, p. 152-157, fig. 391-393 et 395-396.

du bas-relief du musée Villa Torlonia (fig. 6, B) ; document qui confirme que, dans l'élaboration des sujets de la propagande impériale, le thème du monument surmonté d'un quadriges est un message iconique ou, en terme plus simple, un message en image démonstrative. Le même thème figure en effet sur d'autres produits de propagande, notamment sur d'autres documents iconographiques relatifs aux ports d'Ostie. Il est présent par exemple sur certaines émissions monétaires datant du I<sup>er</sup> et du II<sup>e</sup> siècle, mais aussi sur des médaillons d'appliques rhodaniens représentant le port de Trajan, sous la forme d'un quadriges d'éléphants dressé sur un socle portant l'inscription *portus Augusti* avec, sur le char, un empereur triomphant couronné par une victoire<sup>51</sup> (fig. 18, I-III).



**Fig. 18 :** Médaillons d'appliques rhodaniens qui représentent le port de Trajan à Ostie avec trois sections de colonnades figurant la moitié d'un hexagone, d'après A. Desbat 2010 : I. p. 348, fig. 2 et 3, II. p. 347, fig. 5 et III. p. 347, fig. 1. I. Médaillon des fouilles de Trion (échelle 1:1, Musée Gallo-romain de Lyon-Fourvière), II. Médaillon de la place Adolphe Max (échelle 1:1, Musée Gallo-romain de Lyon-Fourvière), III. Médaillon de Cologne (échelle 1:1). II et III = A. Allégorie du Tibre ; B1-2. Colonnes supportant respectivement une statue ; C1-3. Trois sections de colonnades formant la moitié d'un hexagone ; D. Empereur triomphant sur un quadriges d'éléphants, surmontant un socle avec l'inscription *portus Augusti*.

51. Lire en dernier lieu, l'article d'A. Desbat 2010, p.347-351. Au sujet de l'utilisation du thème du quadriges victorieux dressé sur un socle, comme support de « propagande augustéenne », sur des émissions monétaires, voir aussi D. Grau 2009, p. 132.



Ainsi, l'édifice surmonté d'un quadriga sur la mosaïque du musée d'Annaba faisait partie de l'une des composantes monumentales du port commercial d'*Hippo Regius*<sup>52</sup>. Il représente très probablement un empereur triomphant<sup>53</sup> et témoigne, par conséquent, du lien étroit entre les expressions monumentales constantes de la propagande impériale et certaines œuvres architecturales appartenant à l'infrastructure des grands ports commerciaux – à l'instar du port d'Ostie – véritables diffuseurs des discours dithyrambiques.

Outre ce monument triomphal, les autres constructions qui figurent sur cette mosaïque attestent, assurément, que le mosaïste a voulu figurer un paysage architectural digne des grands ports entrepôts. Comme nous l'avons signalé précédemment, la composition iconographique du relief portuaire a même amené Corinne Boulinguez et Joëlle Napoli de voir dans ce tableau l'infrastructure monumentale du port marchand d'*Hippo Regius*, dont les composantes les plus caractéristiques auraient été reproduites par l'exécuteur de la mosaïque et/ou exigées par son commanditaire. Il s'agit en particulier du pont d'Oued Boudjimah reliant la route occidentale menant à Rusicade (fig. 17, B) ainsi que des complexes d'emménagement identifiés parmi d'autres monuments, notamment grâce à la reconnaissance des *cancelli* qui sont destinés, dans l'iconographie des *horrea*, soit pour signaler un vide sanitaire soit

52. Ci-dessus, note 50.

53. C. Boulinguez et J. Napoli 2008, p. 707-708, proposent de voir dans ce quadriga un « Neptune sur un char tiré par quatre chevaux ». Voir également, M. Takimoto, 2017, p. 154. Sur les émissions monétaires à message « propagandistique » recourant au thème d'un empereur triomphant sur un quadriga de chevaux, voir par exemple D. Grau 2009, p. 139. Sur la valeur politique et idéologique des quadriges de chevaux et des quadriges d'éléphants, M. Molin 2001, p.291-300.

pour indiquer un espace surajouté, gardé et surveillé <sup>54</sup> (fig. 17, C-D et H-I). Un bâtiment fut également identifié sur cette mosaïque en tant que villa maritima<sup>55</sup> (fig. 17, A), tandis qu'une structure devant une imposante façade percée de trois grandes portes fut reconnue comme un quai reposant sur dix piliers<sup>56</sup> (fig. 17, E). Quant au Triton souffleur de conque, qui figure devant le monument triomphal, il suggère sans doute la proximité de l'entrée du port et de son phare<sup>57</sup>.

Ainsi, le thème principal de cette mosaïque se rapporte à un paysage portuaire ; il ne s'agit guère ici d'un tableau qui relève du réalisme esthétique, mais d'une composition qui se rapporte aux conditions architecturales principales d'un port marchand, dont le monument triomphal pouvait être rattaché à une probable indication idéologique inhérente au domaine de la propagande politique.



**Fig. 19 :** Mosaïque découverte à Lebda dans la maison dite « Villa du Nil » ou « Villa de la mosaïque nilotique » = mosaïque de « la régates des amours » (Musée As-Saray Al Hamra, Tripoli, cliché M. R. Hamrouni 26-12-2004).

S'agissant de la mosaïque de *Lepcis Magna*<sup>58</sup> (Fig. 19), découverte non loin du complexe portuaire sévérien<sup>59</sup>, nous estimons que l'allusion à un important port marchand – peut être le port sévérien de *Lepcis Magna* – est vraisemblable. Le programme iconographique du port qui figure sur cette mosaïque, dite de « la régates des amours »,

54. C. Boulinguez et J. Napoli 2008, p. 708-709, 713 et 719-727.

55. *Op. cit.*, p. 715-716.

56. *Op. cit.*, p. 708-709.

57. Cf. *Op. cit.*, p. 709.

58. Voir par exemple, M. Floriani Squarciapino 1966, fig. 98 ; Ph. Kenrick 2009, p. 28 ; M. Takimoto 2017, fig. 164 et 308.

59. A. Laronde 1988, p. 347-348.



distingue nettement un bassin circulaire délimité par des quais sur lesquels donnent des portiques abritant les faces extérieures de deux rangées de locaux contigus, séparés par une construction médiane ornée d'une façade saillante avec entablement. Les quais, servant de débarcadères, se distinguent particulièrement grâce aux deux navires à voiles roulées qui figurent au premier plan des structures représentées à droite de l'ensemble de la composition.

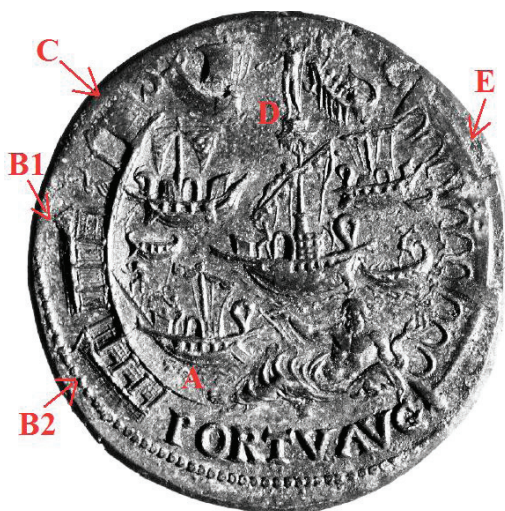
Le programme iconographique et l'organisation des thèmes architecturaux figurant sur cette mosaïque ne sont pas sans rappeler l'ensemble des documents que nous avons utilisés jusqu'ici. En effet, les représentations portuaires sur les lampes à huile africaines des sept séries de Jean Deneauve – datées de l'époque sévérienne –, l'intaille de Carthage et les deux intailles du musée de Berlin, la vignette du port d'Ostie sur la Table de Peutinger, les médaillons d'appliques rhodaniens et les documents monétaires datant des époques de Claude, Néron et Trajan, présentent tous des analogies iconographiques qui se manifestent à travers la présence de formes architecturales similaires. La principale observation à propos de ces formes est celle qui se rapporte au complexe monumental arqué et dans lequel nous avons proposé d'y voir des *horrea*, dont la façade est devancée par un portique suggéré par des droites coplanaires<sup>60</sup>. Au surplus, il est question également, notamment sur les pièces de monnaie (fig. 12, 13 et 20), d'un deuxième corps qui présente une courbure compartimentée en une suite de subdivisions équidistantes formant une succession d'arcades (fig. 20, E). Ce corps représente vraisemblablement une jetée sur arcades s'avancant dans la rade du port<sup>61</sup>, à l'instar de celle qui figure sur la mosaïque pariétale de Rome, découverte au Quirinal (fig. 7)<sup>62</sup>.

60. Aussi, cette disposition n'est pas sans nous rappeler encore une fois les vestiges des *horrea* portuaires de *Lepcis Magna* dont les structures et le plan ont été dévoilés grâce aux études archéologiques effectuées sous la direction de R. Bartoccini 1960. Voir plus haut, p. 181 et fig. 10 et 11. Il est intéressant de noter également que l'amphore pourvue d'une voile maniée par un amour sur la mosaïque du musée de Tripoli (fig. 19) est vraisemblablement une *KAPITĀN I = Ostia IX* : D.P.S. Peacock et D.F. Williams 1986, p. 212, n° 56 ; sa présence plaide en faveur de l'identification de ces *horrea* portuaires et renforce l'idée d'un port entrepôt, probablement celui de *Lepcis Magna*.

61. Par exemple, C. Boulinguez et J. Napoli 2008, p. 709 (*supra*, notre fig. 17. E).

62. Ou à l'instar de la jetée en arcades, associée aussi à un phare étagé sur la mosaïque de Vega Baja de Tolède, plus loin fig. 24. Voir aussi la jetée avançant dans la mer de la célèbre peinture de Gragnano (l'antique *Stabiae*), J. Kolendo 1982, p. 307 et planches III-VI, en particulier la comparaison entre la jetée

A l'appui de l'ensemble de cette lecture, il nous semble intéressant d'invoquer deux autres mosaïques africaines, découvertes à *Thuburbo Maius* et à *Ammaedara*, figurant respectivement un regroupement de bâtiments qui se présente sous l'aspect d'une structure unitaire dont la face extérieure épouse la forme incurvée des abords compartimentés de la rade.



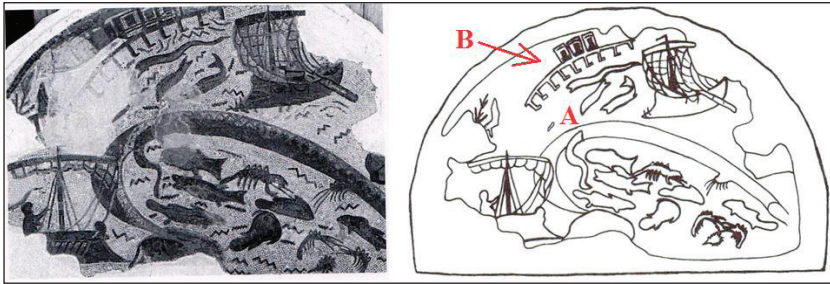
**Fig. 20 :** Le port de Claude sur un sesterce de Néron (sans échelle), cliché Musée Gallo-romain de Lyon-Fourvière, d'après A, Desbat 2010, p. 349, fig. 6. = A. Entrée du bassin avec l'allégorie du Tibre représentée sous la forme d'un dieu fleuve; B. Deux complexes monumentaux semblables avec façades surmontées de frontons et portiques donnant sur le bassin (*horrea* ?); C. Edifice donnant sur le quai par une façade couronnée d'un fronton D. Statue dressée sur un socle suggérant le phare du port d'Ostie, cf. M. Reddé 1979, p. 864; E. Jetées sur arcades s'avancant dans la mer pour protéger la rade du port.

La mosaïque de *Thuburbo Maius* (fig. 21) nous présente, par le fait, un complexe portuaire décrit par les auteurs du *Corpus des mosaïques de Tunisie* comme étant « un quai reposant sur des piliers avec, sur le plan supérieur, une arcade derrière laquelle apparaissent des petites ouvertures

---

s'avancant de la fresque de *Stabiae* et la jetée figurant sur le paysage portuaire de la lampe à huile de la série 2, Deneauve 1969 1047 = Deneuve 1986, p. 148 (fig. 7). Sur d'autres supports, notamment des verres gravés, figurant une jetée sur arcades comparée avec la même série 2 de lampes à huile Deneauve 1969 1047, de même qu'avec la fresque de *Stabiae*, voir l'article de Ch. Picard 1959, p. 23-51.

et, à gauche, deux bâtisses (?) à toit en pente »<sup>63</sup>. Pour notre part, il nous semble que le quai en question, de forme curviligne, est équipé sur le côté intérieur d'un dispositif d'appontements ou d'autres ouvrages d'amarrage en forme de « L », alors que sur le côté extérieur on distingue une constriction compartimentée en trois corps de bâtiment dont la façade donne sur l'aire de chargement et de déchargement. La configuration architecturale de la face extérieure de cette construction est à comparer avec la façade de l'entrepôt ou de la halle-relais percée de trois portes imposantes à sommets cintrés figurant sur la mosaïque d'Hippone (fig. 17, D). En effet, sur la mosaïque d'*Hippo Regius* comme sur la mosaïque de *Thuburbo Maius* on se trouve, vraisemblablement, en présence d'un bâtiment-relais ouvrant directement sur le quai par une façade monumentale percée de trois portails.

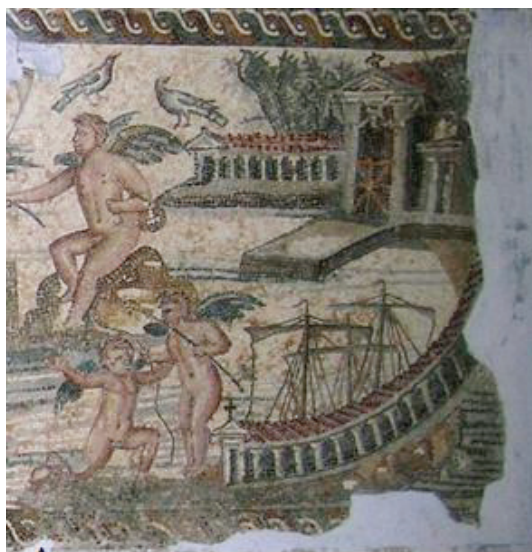


**Fig. 21** : Mosaïque de *Thuburbo Maius* : bassin portuaire (A) dominé par un important bâtiment qui s'élève derrière un quai et des ouvrages schématisés destinés à l'amarrage des navires (B), avec scène de pêche et navire à l'ancre. D'après M. Alexander, M. Ennaïfer et al. 1994, p. 110, fig. 7 et Pl. LX, 424.

Plus significatif encore est le complexe monumental figurant sur la « vignette » de l'île de *Paphos* sur la célèbre mosaïque des îles et des cités découverte à *Ammaedara* (Fig. 22, B). Ici, les bâtiments représentés de face constituent également un complexe d'un seul tenant. Comme pour le port figurant sur la mosaïque de *Lepcis Magna* (Fig. 19 et 22 A) ainsi que pour le port d'Ostie qui se trouve sur la Table de Peutinger (fig. 8, A), ces bâtiments épousent une forme semi-circulaire, accentuée grâce à la complétion des deux extrémités par deux accès avec entablements surmontés de frontons commandant une toiture en bâtière qui couvre un portique en bordure de la rade<sup>64</sup>.

63. M. Alexander, M. Ennaïfer et al. 1994, p. 110. Bien que ce paysage portuaire et assez simplifié, il devait refléter censément des composantes architecturales concrètes ; en effet, certaines représentations portuaires pauvres en détails traduisaient pleinement les images de ports concrets, cf. J. Kolendo 1982, p. 305.

64. Lire en particulier F. Bejaoui 1998, p. 90 et F. Bejaoui 2001, p. 16 et 17. Voir



**A**



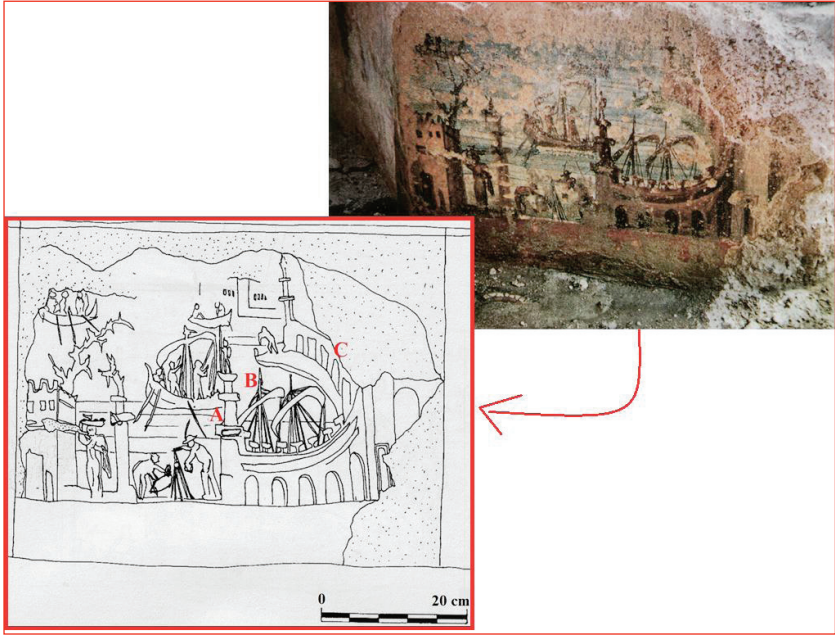
**B**

**Fig. 22 :** A. Port avec deux rangées de colonnades et navires à l'ancre sur la mosaïque de « la régates des amours » de *Lepcis Magna* (Musée As-Saraya Al Hamra, Tripoli, cliché M. R. Hamrouni 26-12-2004) ; B. « Vignette » de l'île de *Paphos* sur la mosaïque « des villes et des îles » découverte à *Ammaedara*, d'après F. Bejaoui 1998, Pl. VII, cf. F. Bejaoui 2001, p. 29.

---

aussi M. Takimoto 2017, p. 50-52.

Cette « même » forme semi-circulaire détermine un autre port, assez animé, qui figure sur une peinture à paysage portuaire ornant les parois extérieures d'un bassin découvert au centre d'une cour, à l'intérieur du bâtiment dit « Maison des Nymphes » à *Neapolis*.



**Fig. 23 :** Port animé sur le pan nord-est de la fresque ornant les parois d'un bassin dans le bâtiment dit « Maison des Nymphes » à *Neapolis* : A. Grand bassin; B. Deux navires accostés à un quai disposé en arc de cercle ; C. Portique abritant la façade des *horrea* (?) donnant sur le quai. D'après A. Barbet 1999, pl. CXLV. 1 et CXLVI. 2 ; cf. A. Barbet 2013, p. 138.

Comme pour la mosaïque de *Lepcis Magna*, la fresque de *Neapolis* (fig. 23), étudiée par Alix Barbet<sup>65</sup>, se particularise par la présence d'un complexe monumental en demi-cercle, situé en retrait d'un quai servant de débarcadère à deux navires accostés<sup>66</sup>. Pour ce qui

65. A. Barbet 1999, p. 311-319 ; *idem* 2013, p. 136-149. Fresque datée de la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle : *idem* 1999, p. 316-317 ; 2013, p. 148. Voir aussi J.-P. Darmon 1980, p. 134-138.

66. A. Barbet 1999, p. 312 ; *idem* 2013, p. 139 : « A droite se déploie l'anse d'un port en demi-lune, avec des arcatures, des merlons en forme de T ».

est de la nature du bâtiment principal dominant ce paysage portuaire, « il pourrait s'agir – là aussi – d'*horrea*, c'est-à-dire d'entrepôts très caractéristiques possédant de grandes arcades, comme on les voit à Constantza en Roumanie par exemple, mais également sur des monnaies romaines qui représentent le port d'Ostie »<sup>67</sup>. Pour Alix Barbet, plusieurs détails sur l'ensemble de cette fresque montrent le souci d'exactitude de la part du peintre ; la singularité de certaines scènes, la configuration de quelques données topographiques et l'identification de certains éléments – à l'exemple d'une borne d'amarrage – incitent même à supposer qu'il a voulu représenter un paysage portuaire qu'il connaissait : probablement la baie de Carthage avec ses ports intérieurs<sup>68</sup>.

---

67. *Idem* 1999, p. 312. Cf. *idem* 2013, p. 140. Nous avons montré plus haut que ce type d'aménagement architectural caractéristique des entrepôts portuaires, avec des portiques abritant les façades des magasins sur deux niveaux qui donnent directement sur les quais, se rencontre en Afrique sur les vestiges des sites archéologique de Carthage et de Lebda : *supra*, p. 181-183, notamment les fig. 10-11.

68. A. Barbet 1999, p. 313 et 315 ; *idem* 2013, p. 138-149. En s'appuyant sur plusieurs arguments, l'auteur interprète l'ensemble du paysage peint comme « un port que l'on peut identifier à Carthage » : lire en particulier *op. cit.*, p. 148-149 ; voir également, M. Takimoto 2017, p. 135-137. En fait, nous devons ajouter que, désormais, de nouvelles données archéologiques plaident en faveur de l'identification d'un port entrepôt à *Neapolis*. Il est question de découvertes relatives à des cargaisons d'amphores « homogènes » qui étaient très probablement entreposées et chargées dans ce port africain. En effet, les cargaisons de trois épaves au moins, découvertes dans le bassin occidental de la Méditerranée, composées uniquement d'amphores africaines, envisagent l'hypothèse d'un chargement des navires dans les *horrea* du port de *Neapolis* : l'épave dite de Pampelonne, près de Saint-Tropez, datée probablement des environs de 300 avec des amphores africaines de type Keay 25.1 et Africaines II C, une épave de Sicile dite de Marausa, à Trapani, avec une cargaison tout à fait similaire à la précédente et l'épave dite du Dramont E, à Saint-Raphaël, qui date du second quart du V<sup>e</sup> siècle, avec une cargaison d'amphores attribuées à l'atelier de Sidi Zahruni dans l'arrière-pays de Nabeul. Lire à ce propos M. Bonifay 2007, p. 255-256. Ainsi, bien que nous n'avons pas d'objection à formuler à l'identification faite par Alix Barbet du port de Carthage sur la fresque de Nabeul, il est tout à fait légitime d'inclure ces données archéologiques au dossier de ce document iconographique et envisager, pour le futur, la considération du port de *Neapolis*. Déterminer le degré de réalisme des représentations portuaires reste, dans tous les cas, une tâche complexe et difficile, particulièrement vu le recours aux cartons souvent banalisés. Cf. M. Reddé 1979, p. 863 : « il faut admettre que les artisans antiques ne travaillaient pas tous d'après la réalité, mais d'après des cartons tout faits, que les uns recopiaient sans rien y ajouter, et que d'autres modifiaient au gré de leur fantaisie ».

Quoi qu'il en soit, à l'instar des installations portuaires des mosaïques précédentes (celles de *Lepcis Magna*, *Thuburbo Maius* et *Ammaedara*), il semble que cette représentation picturale est une sorte d'image synthétique des éléments architecturaux nécessaires à un port marchand, voire à un port entrepôt. L'hypothèse du port de Carthage ne peut être écartée dans l'état actuel de la documentation, nous pensons qu'il s'agit même d'une réalisation qui s'inscrit dans le cadre d'une sorte d'orientation artistique et/ou artisanale tendant à reproduire des paysages portuaires célèbres. Or, l'image d'un port entrepôt réputé sous-tend l'idée d'une probable propagande politique tirant profit des grands travaux à vocation impériale, qui touchent la construction d'un notable monument portuaire ou le réaménagement de l'infrastructure d'un port très connu.

Bien évidemment, les supports immobiles figurant ce thème portuaire récurrent ne peuvent être assimilés systématiquement à la sphère de la propagande du pouvoir politique, même quand il est question quelquefois de rapprochements avec les deux grands ports de Carthage et *Lepcis Magna*. Toutefois, il s'agit sans doute d'une composition architecturale qui se répète, voire d'une uniformisation iconographique, peut-être imposée, témoignant d'une tendance identique en mosaïque et en peinture à représenter, entre le début du III<sup>e</sup> siècle et la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle, des paysages portuaires semblables avec des agencements et des éléments absolument analogues sur de nombreux ou sur la totalité de leurs aspects. Tous ces paysages peuvent être résumés, en effet, en un complexe portuaire organisé autour d'un bassin dominé par un quai en forme de croissant. Ce dernier est bordé d'une ligne de portique abritant une série de pièces qui suggère une disposition monumentale propre à des *horrea*.

Comme nous l'avons laissé entendre plus haut, ce paysage doit être évalué également – dans la mesure où il nous amène à considérer la trace du milieu commanditaire dans l'iconographie des installations portuaires<sup>69</sup> –, en tenant compte des documents qui se trouvent sur les supports mobiles soumis à la première partie de notre enquête. En effet, le même corps arqué et, à peu de détails près, les mêmes équipements architecturaux, figurent aussi sur la série 3 des lampes à huile Deneauve 1969 1044 (fig. 9), sur l'intaille du musée du Bardo et les deux intailles

---

69. Sur les catégories sociales et politiques pouvant être considérées comme « commanditaires » par leur activité en l'honneur de l'empereur, lire P. Zanker 1994, p. 282-284.

du musée de Berlin (fig. 15 et 16), sur la vignette du port d'Ostie de la Table de Peutinger (fig. 8, A), sur certaines émissions monétaires datant du I<sup>er</sup> et du II<sup>e</sup> siècle (fig. 12-14 et 20) et même sur des médaillons d'applications rhodaniens représentant le *portus Traianus* (fig. 18).

Ces documents iconographiques, appartenant à la première catégorie de supports que nous avons étudiés et classés en deux groupes, permettent de conclure à l'existence d'une certaine parenté entre les figures d'installations portuaires. Aussi, comme nous l'avons déjà dit, nous supposons qu'il s'agit d'une concordance iconographique résultant d'un discours iconique véhiculé par les supports mobiles, principalement par la monnaie. Par voie de conséquence, l'articulation des différentes composantes du port sous la forme d'un complexe monumental arqué est une sorte de « canon graphique », voire de « syntagme iconographique », dont la diffusion officielle, planifiée surtout grâce aux émissions monétaires entre le milieu du I<sup>er</sup> siècle et la fin du II<sup>e</sup> siècle, s'était développée, avec le temps, vers une propagation associée à d'autres types de supports particulièrement populaires, entre le début du III<sup>e</sup> siècle et le début du IV<sup>e</sup> siècle d'une manière générale<sup>70</sup>.

L'efficacité symbolique et le rôle idéologique de la monnaie, d'une part, et l'intensification du système de communication qui diffuse les idées et les actions de l'autorité politique dans le domaine de construction et/ou de réaménagement de l'infrastructure publique, d'autre part, ont fini par engendrer la propagation de ce type bien distinct de représentations portuaires sur d'autres variétés de supports qui n'étaient pas soumis à un contrôle officiel, et ce surtout à l'époque sévérienne.

Ainsi, à partir de cette époque, probablement, l'image du port dominé par un portique arqué donnant sur un bassin circulaire

---

70. Aussi, cette parenté entre les figures des complexes portuaires peut être expliquée, parallèlement, par les analogies obligatoires entre les installations portuaires réelles antiques comme le souligne P. Cintas 1973, p. 42. Cf. *supra*, p. 185-186. Elle peut faire référence également aux influences de l'art alexandrin. En effet, nous savons que les codes iconographiques du paysage portuaire des cartons des mosaïstes – et des artistes en générale – sont généralement inspirés du port d'Alexandrie et de ses représentations nées à Alexandrie. Cf. C. Boulinguez et J. Napoli 2008, p. 706-707 ; *supra* p. 185.. Sur les sources archéologiques et littéraires révélant les caractéristiques architecturales et décoratives du phare d'Alexandrie, lire l'article de G.-Ch. Picard 1952, p. 61-95. Sur les paysages portuaires se référant au port d'Alexandrie, voir par exemple Ch. Picard 1959, p. 23-51 ; J. Kolendo 1982, p. 310-311.



était véhiculée grâce à des produits plus « communs », le plus souvent de façon informelle, sous formes de moules de lampes à huile<sup>71</sup> ou de cartons stéréotypés, voire banalisés, connus par les mosaïstes et les peintres ou même sous l'aspect d'*emblemata* qui circulent d'une rive à l'autre. Les supports immobiles figurant cette image étaient, de la sorte, les conséquences d'un investissement politique, ou plutôt de l'implication de l'administration politique dans le domaine artistique démontrant l'éclat du pouvoir.

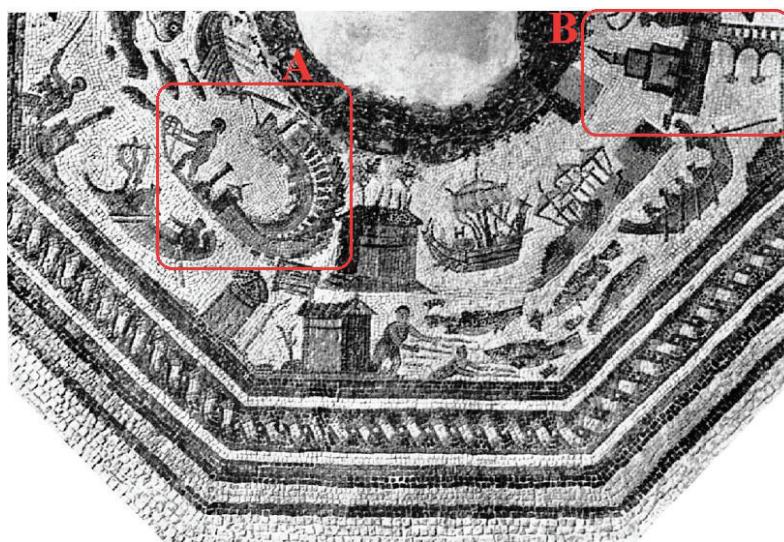
Somme toute, nous avons déjà évoqué que sous les Sévères, le discours figuratif officiel assurait – comme le discours littéraire – l'alimentation de la propagande du pouvoir ; notamment à travers l'élaboration d'un « discours figuratif portuaire » véhiculant une composition iconographique bien particulière. Nous avons notamment mis en relation le grand bas-relief du musée de la Villa Torlonia avec ce genre de discours<sup>72</sup>. Nous avons par ailleurs remarqué qu'il existe une similitude graphique entre les représentations portuaires produites sur différents supports et que, contrairement à la documentation iconographique des supports mobiles datant des I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> siècles, les documents remontant aux III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles sont exécutés dans des contextes architecturaux sous la forme de mosaïques ou de fresques. Cela nous conduit donc à proposer qu'à partir du début du III<sup>e</sup> siècle, en Afrique – comme dans d'autres provinces de l'Empire probablement –, des ateliers de potiers, de peintres, de mosaïstes et peut être aussi de

---

71. Comme nous l'avons aussi vu au début de notre enquête, l'organisation de la production des lampes à huile en Afrique au II<sup>e</sup> siècle était particulièrement liée à l'importation des moules produits par des coroplastes d'Italie : J. Deneauve 1986, p. 141-143. A l'époque sévérienne, la fabrication des séries de lampes identiques par certains ateliers africains s'explique par l'acquisition de ces premiers moules – plus tard surmoulés – chez les mêmes coroplastes. Les séries de lampes africaines Deneauve 1969 et 1986 (*supra*, note 21), qui nous ont intéressé dans ce travail, appartiennent à un groupe de production dont la fabrication a dû se poursuivre au cours de la période couvrant l'ensemble de l'époque sévérienne jusqu'à son interruption, probablement vers la fin du III<sup>e</sup> siècle : J. Deneauve 1986, 143-145 et 152-155. L'hypothèse d'une production au-delà du III<sup>e</sup> siècle se réfère essentiellement à des critères iconographiques (*supra*, note 6).

72. *Supra*, p. 191 et fig. 6. Ce document doit être versé dans le dossier de la propagande politique correspondant aux fêtes décennales de Septime sévère dont on trouve l'écho dans la documentation littéraire ainsi que la documentation archéologique, notamment africaine. Par exemple, A. Chastagnol 1984, p. 96-104.

sculpteurs et de tailleurs d'intailles<sup>73</sup>, ont cherché, dans des contextes différents et plus ou moins informels, à donner une image minutieuse et/ou simplifiée à ces représentations portuaires. Il s'agit soit de réalisations de figures conventionnelles à partir de modèles stéréotypés diffusés par certains supports, principalement par certaines émissions monétaires dont le rôle idéologique repose sur des motifs illustrant des ports assez célèbres, comme le port d'Ostie ou le port d'Alexandrie, soit de représentations dont le degré de réalisme, plus ou moins manifeste, suggère qu'elles étaient faites d'après la réalité, comme le cas de la fresque de Nabeul figurant probablement le port de Carthage vers la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle, ou le cas de la mosaïque de Lebda où il est question éventuellement du port sévérien de *Lepcis Magna*.



**Fig. 24 :** Détail de la mosaïque de Vega Baja de Tolède : A. Port semi-circulaire; B. Jetée en arcades et phare avec fût terminal qui brûle au sommet. D'après B. San Román Fernández 1934, pl. I.

Il convient ici de rappeler que d'autres documents iconographiques, ayant trait à ce même thème portuaire avec les mêmes compositions architecturales structurées autour d'un plan demi-circulaire, ont été découverts en dehors de l'Afrique. Il s'agit surtout de

73. *Supra* note 45, notre avis à propos de la datation de l'intaille du musée du Bardo.

fresques et de mosaïques dont la mosaïque de Vega Baja de Tolède (fig. 24), que nous avons cité plus haut, datée de la fin du III<sup>e</sup> ou du début du IV<sup>e</sup> siècle<sup>74</sup>.

Par ailleurs, l'ensemble de ces attestations iconographiques, par les similitudes qu'elles présentent au niveau de la configuration des composantes du paysage portuaire, par leurs lieux de découvertes dans différentes contrées de l'Empire et par leurs chronologies relativement comparables, nous permet de déduire qu'il est raisonnable de penser que la plupart des documents africains que nous avons étudiés dans cette enquête, notamment ceux qui figurent sur les disques des lampes à huile, nous montrent des représentations conventionnelles à partir de modèles stéréotypés relatifs à des célèbres ports, et non d'après la réalité des paysages concrets et des surfaces descriptibles<sup>75</sup>. Ils offrent, d'une part, l'exemple d'une expression iconographique de modèles élaborés dans des ateliers de production en série ; d'autre part, ils témoignent probablement, des influences indirectes des communications iconiques afférentes au domaine de la propagande du pouvoir à l'époque sévérienne. Quant aux probables identifications de ports africains renommés, sur la fresque de *Neapolis* ou sur les mosaïques de *Lepcis Magna* et *Hippo Regius*, ou également sur l'intaille de Carthage, nous pensons qu'il est important d'insister sur deux points. En premier lieu, la reconnaissance des *horrea* sur ces documents nous révèle essentiellement des paysages et/ou des composantes monumentales de ports entrepôts et, en second lieu, ce genre de thèmes iconographiques doit certainement servir à s'interroger sur les influences directes ou indirectes d'une vraisemblable propagande politique qui avait trait, sous les Sévères et en Afrique à des représentations de ports bien connus.

De toute façon, déterminer la chronologie et le degré du réalisme de ces représentations architecturales est bien évidemment compliqué, même si certains chercheurs laissent entendre que l'identification de tel ou tel port est quasiment évidente, particulièrement concernant

---

74. *Supra*, note 15. Voir les clichés en couleur de M. Takimoto 2017, fig. 398-400 et 402. Là aussi, le complexe semi-circulaire, doté d'un portique à colonnade, est flanqué de part et d'autre de deux accès couronnés de frontons qui dictent la morphologie architecturale d'une toiture à double pente. B. San Román Fernández 1934, pl. I et II ; en dernier lieu, M. Takimoto 2017, p. 158-160.

75. Les stéréotypes sont toutefois des codes qui déterminent et influencent le regard sur la réalité. Cf. P. Zanker 1994, p. 289.

la fresque de *Neapolis* et la mosaïque d'*Hippo Regius*<sup>76</sup>, et même si l'archéologie nous apporte des fois quelques éléments de réponses, comme nous l'avons vu notamment à propos du port sévérien de *Lepcis Magna*<sup>77</sup>. Aussi, déterminer l'impact d'une probable propagande du pouvoir par le biais des données iconographiques et archéologiques disponibles est une tâche délicate, quand bien même l'état actuel des recherches sur l'iconographie portuaire antique reste très lacunaire<sup>78</sup>.

## Conclusion

Le port, en Afrique à l'époque romaine, peut être un enjeu de pouvoir et de prestige pour sa capacité à rendre attractive une cité ou une côte. La construction elle-même du port – ou son réaménagement – doit être considérée comme occasion d'un message politique et idéologique<sup>79</sup> ; la représentation de ce port, quant à elle, doit être

---

76. Rappelons qu'au tout début de ce travail, notre attention a été attirée par la conclusion de J. vérité 1989, proposant l'identification des thermes d'Antonin à Carthage sur les disques des lampes à huile de la série 4/5 de Jean Deneauve.

77. Bien entendu, les supports iconographiques composés ou ponctués d'architectures portuaires doivent être comparés avec les vestiges archéologiques. Toutefois, dans l'état actuel de notre connaissance de l'iconographie et de l'architecture portuaires et en l'absence de corpus propres à ces types de documents, il paraît difficile d'appréhender une telle comparaison et d'insérer les tendances de l'architecture portuaire – et donc de la représentation portuaire – dans une continuité chronologique cohérente.

78. Aussi, il faut reconnaître que la propagande impériale insiste plus sur le mot que sur l'image. Pour la propagande monétaire, voir par exemple D. Nony 1982, p. 905 ; J. Hiernard 1997, p. 93-109. Il faut admettre également qu'à l'encontre du texte et du mot, l'image ouvre à une multiplicité d'interprétations et que, comme les représentations religieuses, plusieurs représentations à caractère politique font partie assurément d'un langage codifié, différemment perceptible d'une région à une autre. Il n'est pas donc fondé que le message figuratif, contrairement au message linguistique, est universel et immuable en quelque sorte. Lire par exemple Ch. Perez 1985, p. 113. De même, il faut savoir que l'identification, sur les documents iconographiques, des paysages portuaires par comparaison est parfois sujette à caution ; en effet, tels thèmes peuvent s'apparenter, comme nous avons essayé de le montrer, à tel contexte réel, sans pour autant représenter la même idée ni avoir la même signification d'une province à une autre. Lire en particulier les judicieuses remarques de R. Turcan 1985, p. 69-75, à propos du célèbre et riche paysage portuaire qui figure sur le panneau d'un sarcophage découvert à Rome, près de la Porta Latina, aujourd'hui conservé au Musée du Vatican.

79. J. Christiansen 2014, p. 237.

envisagée non seulement comme expression artistique ou comme thème artisanal témoignant plus ou moins des ambiances portuaires, mais aussi comme symbole de réussite commerciale et de domination maritime, voire comme support de propagande d'un pouvoir officiel.

Ces ports africains se trouvent dans l'antiquité au cœur d'un patrimoine maritime que se transmettent les marins, les commerçants et les voyageurs ; ils étaient sans doute une source de propagande ou de communication politique véhiculée par des instruments dérivant de diverses réalisations artistiques et/ou artisanales.

Le thème du port pose ainsi, d'une part, la question des reproductions « réelles » des composantes des paysages portuaires antiques et, d'autre part, la question de la nécessaire « visibilité » du pouvoir à travers les représentations portuaires dans la société romaine en général. L'image officielle est, en effet, un moyen de communication entre l'institution politique et les sujets sociaux ; sa diffusion contribue à la création d'une sorte de modèles valorisés dans la conscience collective<sup>80</sup>. Il s'agit bien évidemment d'une valorisation à la fois artistique et artisanale ; et c'est dans cette atmosphère de valorisation directe ou indirecte du discours figuratif officiel qu'il convient de situer la diffusion d'un modèle bien précis de figures portuaires sur différents supports mobiles et immobiles. Certes, le support incontournable de l'étude de la propagande politique romaine, par message visuel, est celui de la typologie de l'iconographie monétaire<sup>81</sup> ; toutefois, emprunté peut être au langage numismatique, l'image figurée sur d'autres supports est un outil de communication, voire un véhicule de signification.

Pour l'Afrique, le niveau de signification et/ou l'intérêt de la représentation portuaire par le biais de créations artistiques ou de productions artisanales en série, aussi populaires que les lampes à huile, pourrait être donc de nous avoir conservé un témoignage de la propagande politique par message visuel, particulièrement à l'époque

---

80. La propagande politique a pour cible les couches sociales populaires ! Aussi, la spéculation – ou la propagande – au profit du pouvoir n'est guère le fait des habitants « moyens », elle concerne sans doute, notamment dans les provinces africaines, les milieux dirigeants et associatifs.

81. L'image de la propagande gravée sur la monnaie est un produit « agitateur » pour la société, influençant la production artistique et artisanale en particulier. Sur l'importance des images mises en circulation par la monnaie, par l'administration du pouvoir, et leur impact sur les sociétés de l'antiquité, lire l'article de Ch. Perez 1985, p. 110-140.

sévérienne<sup>82</sup>. Ceci est fort probable en ce qui concerne notamment les réalisations contemporaines aux grands travaux de constructions et de réaménagements portuaires à Carthage et à *Lepcis Magna*.

Assurément, il ne serait pas surprenant que ces représentations correspondent à un hommage ou une commémoration. Il n'est pas impossible non plus que les figures de certains ports africains, qui fleurissaient prodigieusement à cette époque, avaient contribué à l'alimentation de la propagande destinée à agrémente la politique de la dynastie des Sévères. En effet, pour la société provinciale au III<sup>e</sup> siècle, où l'expression publique est contrôlée, l'originalité des provinces africaines par rapport aux autres provinces occidentales se manifeste surtout dans la déclaration et la propagation du salut de l'empereur, à travers des manifestations qui se sont multipliées de façon assez significative<sup>83</sup>.

La contribution de l'iconographie à l'étude de la problématique associant l'art et le pouvoir, en Afrique à l'époque romaine, est donc importante ; elle nécessite sans doute l'élaboration de catalogues plus détaillés permettant le croisement des données littéraires et des données de l'archéologie et de l'épigraphie avec les différents types de la documentation figurée<sup>84</sup>. De ce fait, l'objectif de notre enquête

82. Les fabricants des lampes à huile, objet de commerce assez largement diffusé, ne reproduisent pas, d'ordinaire, des lieux réel. Toutefois, ces types d'objets ont certainement favorisé la diffusion de toute une iconographie de paysages et/ou de monuments portuaires plus ou moins proche de la réalité, à l'exemple de l'image du phare d'Alexandrie, véhiculée dans toute la Méditerranée. Lire par exemple, M. Reddé 1979, p. 862-863.

83. E. Smadja 1999, p. 300. Sur l'importance de la propagande politique en Afrique du Nord sous le règne des Sévères, moyennant les signes magiques et religieux, *op. cit.*, p. 301-306 et 312. Sur la singularité des provinces africaines à propos de la diffusion de l'image du pouvoir impériale par le biais de l'infrastructure urbaine et la parure ornementale publique, avant l'époque sévérienne – la proconsulaire en particulier, depuis le règne d'Auguste jusqu'à la fin du règne de Commode –, F. Hurllet 2001, p. 277-289. Il convient de préciser ici que les documents africains, que nous avons envisagés dans notre travail, qu'il s'agisse de mosaïques, de peintures ou de lampes à huile ou probablement même des intailles, sont les œuvres d'ateliers propres aux provinces africaines.

84. Certains éléments iconographiques n'ont pas été suffisamment pris en compte dans la présente enquête. Il s'agit notamment des détails accessoires et des données relatives aux paysages naturelles et/ou aux navires, qui peuvent participer sûrement à l'élaboration d'un classement plus poussé de cette documentation iconographique. Nous avons remarqué, par exemple, que trois variantes typologiques générales gravitent autour des représentations portuaires

fut de participer à l'évaluation de cette documentation iconographique portuaire, très peu prise en considération dans l'étude du phénomène de la propagande politique, notamment sous les Sévères.

Enfin, on ne peut manquer de souligner que l'usage multiple de cette représentation portuaire offre aussi la possibilité de mieux connaître certains détails architecturaux et décoratifs de l'infrastructure des ports datant d'entre le II<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> siècle<sup>85</sup>, et d'essayer d'identifier soigneusement quelques installations nécessaires à la bonne organisation de l'activité commerciale et au bon fonctionnement des services des ports africains à l'instar des jetées, des tours, des amers, des quais, des temples, des halles-relais et des *horrea*. Ce point sera examiné à nouveau lors d'une prochaine enquête.

## Bibliographie

- Alexander (M.), Ennaïfer (M.) et al. 1994, *Corpus des mosaïques de Tunisie*, Vol. II, *Thuburbo Majus*, Fasc. 4, éd. INP en collaboration avec un groupe d'Universités et d'Institutions américaines, Tunis.
- Alexandropoulos (J.) 1994, « La propagande impériale par les monnaies de Claude à Domitien : quelques aspects d'une évolution », dans *PALLAS*, 40, p. 79-89.
- Barbet (A.) 1999, « Une peinture de bassin dans la maison des Nymphes à Nabeul. Ses relations avec les mosaïques », dans *La mosaïque gréco-romaine, VII<sup>e</sup> Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Tunis 3-7 octobre 1994*, actes édités par M. Ennaïfer et A. Rebourt, tome 1, éd. I.N.P., Tunis, p. 311-319.
- Barbet (A.) 2013, *Peintures romaines de Tunisie*, éd. Picard, Paris.
- Bartocchini (R.) 1960, avec la collaboration d'A. Zanelli, *Il Porto Romano di Leptis Magna*, Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, n. 13, Supplément à 1958, Rome.

---

que nous avons consultées : 1. Le thème du bassin avec un ou plusieurs navires accostant et/ou en cours d'amarrage avec des bâtiments donnant sur le quai, 2. Le thème du bassin dépourvu de navires avec des bâtiments donnant sur le quai, 3. Le thème du bassin dépourvu de navires avec un seul monument donnant sur le quai.

85. Ces détails permettent parfois de dresser des typologies dont certaines sont vérifiables dans les vestiges des véritables ports marchands.

- Bartoloni (P.) 2018, dans S. Aounallah et A. Mastino, *Carthage. Maîtresse de la Méditerranée, Capitale de l'Afrique (IX<sup>e</sup> siècle avant J.-C. – XIII<sup>e</sup> siècle)*, Institut National du Patrimoine de Tunis et Scuola Archeologica Italiana di Cartagine, éd. AMVPPC, Coll. Histoire et Monuments -1, Tunis, « La marine et les ports puniques », p. 131-143.
- Bejaoui (F.) 1998, « L'île de Chypre sur une mosaïque de Haïdra en Tunisie », dans *Cahiers du Centre d'Etudes Chypriotes*, 28, p. 87-94.
- Bejaoui (F.) 2001, « Iles et villes de la Méditerranée d'après la mosaïque de Haïdra (texte en arabe) », dans *Actes du colloque de Sbeitla, Histoire des Hautes Steppes, Antiquité-Moyen-âge, Session 1998-1999*, éd. INP, Tunis, p. 13-34.
- Bertrand (F.) 1987, « Remarques sur le commerce des bêtes sauvages entre l'Afrique du Nord et l'Italie (II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) », dans *MEFRA*, 99, 1, p. 211-241.
- Blanchard-Lemée (M.) 2005, dans Delestre (X.) et al., *Hippone*, éd. Edisud/INAS, Aix-en-Provence, « Marbre et couleurs : les pavements de mosaïque », p. 139-148.
- Bonifay (M.) et al. 2004, « Observations préliminaires sur la céramique de la nécropole de Puppit », dans A. Ben Abed et M. Griesheimer, *La nécropole romaine de Puppit*, éd. E.F.R.- 323, Recherches d'archéologie africaine publiées par l'I.N.P. et l'E.F.R., Rome.
- Bonifay (M.) 2004, *Etude sur la céramique romaine tardive d'Afrique*, éd. BAR International Series 1301, Oxford.
- Bonifay (M.) 2007, « Cargaisons africaines : reflet des entrepôts ? », dans *AA*, 43, *Journée d'étude, Aix-en-Provence, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Entrepôts de stockage, entrepôts et marchés. Pour une typologie des Horrea dans l'Afrique du Nord antique, 13 octobre 2006*, p. 253-260.
- Boulinguez (C.) et Napoli (J.) 2008, « Hippone, port de l'annonne : la contribution de l'iconographie », dans *L'Africa Romana*, XVII, p. 703-732.
- Carayon (N.) 2005, « Le cothon ou port artificiel creusé. Essai de définition », dans *Revue Géographique des Pays Méditerranéens*, 104, *Environnements littoraux méditerranéens, héritages et mobilités*, p. 05- 13.
- Carayon (N.), Arnaud (P.), Garcia Casacuberta (N.) et Keay (S.) 2017, « Kothon, Cothon et ports creusés », dans *MEFRA*, 129, 1, p. 255-266.
- Chastagnol (A.) 1984, « Les fêtes décennales de Septime Sévère », dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, p. 91-107.



- Christiansen (J.) 2014, « La signalisation maritime dans l'Antiquité : aménagement du littoral et appropriation territoriale », dans L. Mercuri, R. González Villaescusa, F. Bertoncello, *Implantations humaines en milieu littoral méditerranéen : Facteurs d'installation et processus d'appropriation de l'espace (Préhistoire, Antiquité, Moyen Age)*, XXXIV<sup>e</sup> rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes, éd. APDCA, Antibes, p. 229-241.
- Cintas (P.) 1973, *Le port de Carthage* (extrait du *Manuel d'Archéologie punique II*), éd. A. et J. Picard, Coll. des manuels d'archéologie et d'histoire de l'art, Paris.
- Dardenay (A.) 2008, « Les intailles républicaines figurant la louve romaine : essai d'identification des modèles iconographiques », dans *PALLAS*, 76, p. 101-113.
- Darmon (J.-P.) 1980, *Nymfarum Domus. Les pavements de la maison des Nymphes à Neapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture*, CNRS, éd. E. J. Brill, Leiden.
- Debergh (J.) 1975, « Le port punique de Carthage sur une intaille du Musée du Bardo ? », dans *Latomus*, XXXIV, p. 212-220.
- Debergh (J.) 1977, « Intaille de Carthage figurant un port », dans *Latomus*, XXXVI, 2, p. 457-459.
- Deneauve (J.) 1969, *Lampes de Carthage*, éd. CNRS, Paris.
- Deneauve (J.) 1986, « Note sur quelques lampes africaines du II<sup>e</sup> siècle », dans *AA*, 22, p. 141-161.
- Desbat (A.) 2010, « Le port d'Ostie sur un médaillon d'applique rhodanien signé Felix », dans *Antiqua* 47, *Oleum non perdidit. Festschrift für Stefanie Martin-Kilcher zu ihrem 65. Geburtstag*, Basel, p. 347-351.
- Ennaïfer (M.) 1978, « Introduction à l'Exposition Tunisienne de Carthage », dans *Carthage. Exposition Archéologique Tunisienne de Carthage, Tokyo (du 1<sup>er</sup> août au 13 août 1978, Galerie Mitsukoshi) et Nagoya (du 18 août au 31 août 1978, Galerie oriental-Nakamura)*, I.N.A.A. (Tunisie) et Tokyo Shimbun/Chunichi Shimbun (Japon), Tokyo, p. 33-36 et pièce (copie) numéro 3 dans le catalogue.
- Fantar (M. H.) et al. 1992, *Tunisie. Terre de rencontres et de civilisation. Catalogue de l'exposition archéologique, Séville, mai – octobre 1992*, éd. ANP et INAA, Tunis, p. 16.
- Floriani Squarciapino (M.) 1966, *Lepcis Magna*, Raggi Verlag, Coll. Ruinenstädte Nordafrikas, Bâle.
- Galinier (M.) 1996, « La colonne Trajane : Lisibilité, Structures et Idéologie », dans *PALLAS*, 44, p. 159-202.

- Grau (D.) 2009, « Néron, héritier d'Auguste : perspectives numismatiques », dans *Revue numismatique*, Série 6-Tome 165, p.129-152.
- Gros (P.) 1979, dans *Byrsa I, Mission archéologique française à Carthage, Rapports préliminaires des fouilles (1974-1976) sous la Direction de S. Lancel*, éd. INAA (Coll. recherches d'archéologie africaine) et EFR (Coll. EFR -41), Rome, « Rapport préliminaire sur la campagne de l'automne 1976 (niveaux romains) », p. 271-280.
- Guiraud (H.) 1986, « Images de propagande sur des intailles à l'époque augustéenne en Gaule : à propos d'une intaille d'Auterive », dans *PALLAS, Hors-Série. Mélanges offerts à monsieur Michel Labrousse*, p. 335-344.
- Hiernard (J.) 1997, « Une source de l'histoire romaine: la monnaie impériale de Septime Sévère à Constantin », dans *PALLAS, Hors-Série. L'Empire romain de 192 à 325*, p. 79-125.
- Hurlet (F.) 2001, « L'image du pouvoir impérial et sa localisation dans la ville : la singularité de la province d'Afrique aux deux premiers siècles de notre ère », dans M. Molin et al., *Images et représentations du pouvoir et de l'ordre social dans l'Antiquité, Actes du Colloque, Angers 28-29 mai 1999*, éd. De Boccard, Coll. De l'Archéologie à l'Histoire, Paris, p. 277-289.
- Hurst (H.) 1992, « L'îlot de l'Amirauté, le port circulaire et l'avenue Bourguiba », dans A. Ennabli et al., *Pour sauver Carthage. Exploration et conservation de la cité punique, romaine et byzantine*, UNESCO/INAA, Paris-Tunis, p. 79-94.
- Kenrick (Ph.) 2009, *Libya archaeological guides. Tripolitania*, Society for Libyan Studies, éd. Silphium Press, Londres.
- Khanoussi (M.), Kraus (Th.), Rakob (F.) et Vegas (M.) 1994, *Simitthus II, Der tempelberg und das römische lager*, éd. D.A.I. et I.N.P., Ph. Von Zabern, Mayence.
- J. Kolendo (J.) 1982, « Le port d'Alexandrie sur une peinture de Gragnano ? », dans *Latomus*, XLI, 2, p. 305-311.
- Lantier (R.) 1922, « Une intaille représentant un port », dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, p. 292-295.
- Laronde (A.) 1988, « Le port de Lepcis Magna », dans *CRAI*, 132-2, p. 337-353.
- Laronde (A.) 1994, « Nouvelles recherches archéologiques dans le port de Lepcis Magna », dans *CRAI*, 138-4, p.991-1006.
- Molin (M.) 2001, « le char à Rome, véhicule de l'idéologie impériale », dans M. Molin et al., *Images et représentations du pouvoir et de l'ordre social dans l'Antiquité, Actes du Colloque, Angers 28-29 mai 1999*, éd. De Boccard, Coll. De l'Archéologie à l'Histoire, Paris, p. 291-300.

- Mouchot (D.) 1968-1969, « Epave romaine « A » du port de Monaco », dans *Bulletin du Musée d'Anthropologie Préhistorique de Monaco*, 15, p. 159-195.
- Nony (D.) 1982, « Sur quelques monnaies impériales romaines », dans *MEFRA*, 94, 2, p. 893-909.
- Perez (Ch.) 1985, « Images monétaires et pratiques sémiologiques », dans *Dialogues d'histoire ancienne*, 11, p. 110-140.
- Picard (Ch.) 1959, « Pouzzoles et le paysage portuaire », dans *Latomus*, XVIII, 1, p. 23-51.
- Picard (G.-Ch.) 1952, « Sur quelques représentations nouvelles du phare d'Alexandrie et sur l'origine alexandrine des paysages portuaires », dans *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 76, p. 61-95.
- Picard (G.-Ch.) 1965, *La Carthage de Saint Augustin*, éd. Fayard, Coll. Résurrection du passé, Paris.
- Peacock (D. P. S.) et Williams (D. F.) 1986, *Amphorae and the Roman economy. An introductory Guide*, Longman archaeology series, Londres – New York.
- Quet (M.-H.) 1984, « *Pharus* », dans *MEFRA*, 96, 2, p. 789-845.
- Reddé (M.) 1979, « La représentation des phares à l'époque romaine », dans *MEFRA*, 91, 2, p. 845-872.
- Romanelli (P.) 1960, « Di alcune testimonianze epigrafiche sui rapporti tra l'Africa e Roma », dans *Les Cahiers de Tunisie*, 29-30, p. 63-72.
- Sablayrolles (A.) 1981, « Espace urbain et propagande politique : L'organisation du centre de Rome par Auguste (*Res Gestae*, 19 à 21) », dans *PALLAS*, 28, p. 59-77.
- San Román Fernández (B.) 1934, « El segundo mosaico romano de la Vega Baja de Toledo », dans *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, vol. II, p. 339-348.
- Seyrig (H.) 1952, « Antiquités syriennes. Le phare de Laodicée », dans *Syria*, 29, p. 54-59.
- Smadja (E.) 1999, « Divination et idéologie impériale en Afrique Romaine », dans E. Smadja et E. Geny, *Pouvoir, divination et prédestination dans le monde antique, Tables Rondes Internationales de Besançon, 1997-1998*, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, coll. ISTA, 717, Besançon, p. 299-316.
- Takimoto (M.) 2017, *Représenter l'espace habité par les dieux ? La Méditerranée de la mosaïque aux Iles d'Ammaedara (Haïdra, Tunisie)*, thèse de doctorat en Histoire ancienne, sous la direction des professeurs F. Baratte et F. Bejaoui, Université Paris-Sorbonne (Ecole doctorale VI,

- ED124) et Université de Tunis (Faculté des Sciences Humaines et Sociales), II tomes, thèse soutenue le 14 janvier 2017.
- Thouvenot (R.) 1949, *Volubilis*, Les Belles Lettres, Coll. Le monde romain, Paris.
- Turcan (R.) 1985, « Trois « rébus » de l'iconographie romaine ou les pièges de l'analogie », dans *Actes du Colloque sur les problèmes de l'image dans le monde méditerranéen classique, Château de Lourmarin en Provence, 2-3 septembre 1982*, Giorgio Bretschneider Editor, Archaeologica-61, Rome, p. 61-76.
- Vérité (J.) 1998, « Recherches sur la façade maritime des thermes d'Antonin de Carthage », dans *CEDAC Carthage*, 18, 1998, p. 36-48.
- Veyne (P.) 1991, *La société romaine*, Editions du Seuil, Coll. Des travaux, Paris.
- Zanker (P.) 1994, « Nouvelles orientations de la recherche en iconographie. Commanditaires et spectateurs », dans *Revue Archéologique*, Nouvelle série, fasc. 2, p. 281-293.