Perceptions et représentations du paysage dans le monde grec

Colombe Couëlle

▶ **To cite this version:**

Colombe Couëlle. Perceptions et représentations du paysage dans le monde grec. Travaux & documents, 2019, Journée de l'antiquité et des temps anciens 2018-2019, 54, pp.147-169. hal-02992449

HAL Id: hal-02992449
https://hal.univ-reunion.fr/hal-02992449

Submitted on 6 Nov 2020

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

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

Perceptions et représentations du paysage dans le monde grec

COLOMBE COUËLLE,
MCF HISTOIRE ANCIENNE

A la mémoire de Béatrice (1946-2019)

INTRODUCTION

Il y a une dizaine d'années, le BTCR de l'université de La Réunion publiait dans les Cahiers du CRLH (Centre de Recherches Littéraires et Historiques) un numéro consacré au paysage sous le titre suivant : *Espaces et Paysages. Représentations et inventions du paysage de l'Antiquité à nos jours.* Membre de ce centre de recherche depuis 1993, j'avais proposé l'article suivant : « Improbables paysages, jardins et "paradis" dans le monde grec ancien »[1]. J'ai souhaité approfondir cette recherche tout en lui apportant aussi un support iconographique, inexistant dans ce premier travail, et indispensable dans le cadre de la Journée de l'Antiquité et des Temps Anciens (JATA) d'avril 2019.

De nombreux travaux ont abordé la problématique de la perception des Grecs et des Romains sur leur environnement naturel. Depuis une quinzaine d'années, une approche se dessine autour d'une anthropologie des sens et plus particulièrement de celle du regard, avec les études anglo-américaines sur les *visual studies*, études du visible et de la visibilité, définissant un large champ de réflexions sur les images matérielles, verbales ou mentales[2]. Il convient aussi de considérer une « anthropologie acoustique »[3] qui vient élargir cette approche par une réflexion plus générale sur la sensorialité dans un domaine qui reste difficile à cerner, celui du récepteur antique dans sa projection sur le monde sensible. Ces orientations récentes mettent en lumière tout un pan de la création d'images mentales générant un « spectacle » de la nature chez l'observateur gréco-romain[4]. Plusieurs sources sont alors convoquées : littéraires, historiques, archéologiques et iconographiques.

---

1 C. Couëlle, « Improbables paysages, jardins et 'paradis' dans le monde grec ancien », dans S. Meitinger (dir.), *Espaces et Paysages. Représentations et Inventions du paysage de l'Antiquité à nos jours*, Cahiers du CRLH, n° 14, Paris, Ed. de L'Harmattan, 2006, p. 15-32.

2 M. Boidy, *Les Etudes visuelles*, Presses Universitaires de Vincennes, Libre cours, 2017.

3 A. Grand-Clément, « Le paysage sonore des sanctuaires grecs. Delphes et Délos dans *L'hymne homérique à Apollon* », *Pallas*, n° 98, 2015, p. 115-130.

4 E. Valette, St. Wyler, « Le spectacle de la nature : introduction et bibliographie », *Cahier des mondes anciens*, n° 9, 2017, p. 1-18.

Mon approche se structure en trois parties : dans un premier temps, je montrerai la nature telle qu'elle apparaît en contexte divin, c'est-à-dire comme l'écrin fleuri, parfumé et bruissant d'oiseaux s'offrant au bien-être des dieux ; je considérerai, dans un second temps, la nature des hommes et de la cité, celle du labeur et plus précisément celle des activités économiques. Enfin, j'aborderai une dernière approche de la perception de la nature lorsqu'elle devient un objet d'études et d'observations avec Aristote et Théophraste. Leurs descriptions recomposent un témoignage d'un visuel paysager et autorisent de possibles restitutions de l'environnement antique grec dès le IV^e^ siècle av. J.-C.

Considérons, en premier lieu, un constat linguistique qui a longtemps bloqué l'approche de la perception des Grecs sur leur environnement : le vocabulaire grec ne possède pas de terme approprié pour désigner la notion de « paysage ». Cette aporie lexicale occulte-t-elle pour autant une perception paysagère ? Un second constat montrerait le désintérêt des Grecs pour la thématique paysagère comme sujet pictural tel qu'il se développe en Europe à partir de la Renaissance. Lorsqu'A. Berque énonce quatre critères pour une définition du « paysage » en général, dont un mot pour l'exprimer et des représentations picturales pour le préciser, sa définition ne peut s'appliquer à notre étude[5]. A. Corbin, quant à lui, dégage une définition du paysage pertinente : « Le paysage est affaire d'appréhension des sens, il est aussi construction selon des ensembles de croyances, de conventions scientifiques et de codes esthétiques, sans oublier les visées d'aménagements […] »[6]. L'auteur ajoute que ce n'est qu'en se libérant d'un rapport sacré avec son environnement que l'homme en est devenu l'observateur à partir de la Renaissance. Cette position reste à moduler.

En ce qui concerne l'absence de terme spécifique pour désigner un « paysage », c'est-à-dire un espace découpé par le regard dans son horizontalité et dans sa profondeur, une « fenêtre » pour reprendre le concept albertien, bien que significative, elle n'occulte pas pour autant sa perception au sens d'espace naturel ni la sensibilité de celui qui le perçoit. L'environnement paysagé demeure présent pour les Grecs dans l'ensemble des représentations, qu'elles soient iconographiques ou littéraires. D'autres mots du vocabulaire grec viennent relayer ce « manque » et notent avant tout la connivence de l'homme à la nature, une nature proche, ou au contraire son éloignement, une nature des « lointains » et qui peut se montrer hostile. En d'autres termes, les Grecs peuvent préciser des spatialisations qui donnent à voir ce qui est familier comme les territoires des cités et les rivages proches avec les termes de *chôra*, l'espace perçu et habité, dévolu aux activités agraires de la cité, ou encore de *chôros*, *chôrê*, le « pays » auquel on appartient. Chez Homère, ces deux mots précisent un « emplacement » dédié à une activité humaine spécifique qu'elle soit pacifique ou guerrière, définie ou plus imprécise. Dès que l'on s'éloigne de ces espaces connus, au-delà des *eschatiai*, ces

5 A. Berque, *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, p. 34-35.

6 A. Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Editions Textuel, 2001, p. 59.

zones incultes et frontalières avec d'autres territoires ou d'autres peuples, le vocabulaire se fait plus vague avec le mot de *topos* qui n'est plus qu'un lieu s'éloignant de l'emprise humaine territoriale[7]. Ces quelques termes suffisent à évoquer des sections de nature que sont les cités et leurs territoires, les rivages familiers ou, *a contrario*, des espaces incultes qui se hérissent de reliefs d'accès impossibles comme les montagnes ou les forêts profondes.

Par ailleurs, si le « paysage » n'est pas une thématique picturale ni littéraire en soi, il n'en demeure pas moins présent sous une forme fragmentée, allusive, par de petites notations mettant en évidence un autre regard, un rapport différent à l'espace dans le monde grec antique.

La nature accueille les dieux tout en étant l'émanation de leur essence et de leur beauté. Dans les textes, le vocabulaire évoque les bienfaits d'un environnement paysager harmonieux, à la fois visuel et sonore. Les sanctuaires destinés aux divinités de la cité proposent des aménagements végétalisés réunissant l'ombre des arbres, les fleurs et les multiples essences odorantes dans des *kepoi*, des jardins, conçus pour leur plaire et les *alsos*, des bosquets sacrés.

LE « PAYSAGE » DES DIEUX : ESPACES NATURELS ET RECOMPOSES

Chez Homère dans les *Hymnes homériques* et avec Hésiode, des parterres de fleurs, des arbres et des cours d'eau limpides organisent un spectacle sensoriel pour le repos des dieux et pour leurs amours[8]. Aphrodite, à peine née, fait éclore sous ses pieds des prairies semées de fleurs odorantes. Dans l'*Iliade,* lorsqu'Héra se pare de mille grâces et artifices de séduction pour détourner l'attention de Zeus du champ de bataille et l'inviter aux jeux de l'amour, une floraison spontanée jaillit sur les sommets du Gargare :

> O Héra jamais tu ne fis naître dans mon cœur une flamme si vive et de tels désirs… A ces mots le fils de Cronos entoure de ses bras son auguste épouse. Soudain la Terre divine fait croître des herbes nouvelles, le lotos, humide de rosée, le safran aux fleurs de pourpre et l'hyacinthe épaisse et douce : ces plantes soulève mollement les deux divinités ; un nuage d'or entoure Zeus et Héra, et la rosée tombe en perles étincelantes[9].

---

7 M. Casevitz, « Remarques sur l'histoire de quelques mots exprimant l'espace en grec », *REA*, 100, 1998, n° 3-4, p. 417-435 ; J. du Bouchet, « Expériences et représentations de l'espace en grec ancien : aperçu lexical », dans E. Ménard, R. Planat-Malart (dir.), *Espaces urbains et périurbains dans le monde méditerranéen antique*, Montpellier 3, Université Paul Valéry Presses, Universitaires de la Méditerranée 2015, p. 1-13 et plus particulièrement p. 4-5 ; A. Berque, « Le rural, le sauvage, l'urbain », *Etudes rurales*, 187, 2011, [en ligne] <http://journals.openedition.org>.

8 A. Bonnafé, *Poésie, nature et sacré. Tome I. Homère, Hésiode et le sentiment grec de la nature*, Lyon, MOM éditions, n° 15, 1984.

9 *Il,* XIV, 341-355.

Le choix des fleurs renvoie à la fois à une dimension symbolique et à des espèces botaniques, au demeurant pas toujours faciles à identifier aujourd'hui : le safran ou crocus sauvage et l'hyacinthe (*hyacinthus orientalis*) jacinthe, ou peut-être scille à deux feuilles. Ces deux espèces sont apparues très tôt dans la flore méditerranéenne. La floraison précoce de la jacinthe annonce le printemps et donc le renouveau et la fécondité de la nature. Le loto ou lotus, fleur de l'oubli, permet à Héra de détourner l'attention de Zeus. Leur évocation autorise le lecteur/auditeur du texte homérique à visualiser un environnement coloré et parfumé, propice à l'abandon langoureux des Olympiens sans nécessairement en faire une réalité botanique, ni un paysage identifiable[10].

Les humains peuvent aussi signifier cette nature féconde à l'instar des bergers mis en scène par Théocrite. Ils jouent de la musique et s'ébattent dans des paysages bucoliques où s'attardent un éternel printemps ou un automne pourvoyeur de fruits dans toute leur plénitude, leur *opôra*. Ces environnements, accueillant divins ou mortels, ont en commun le fait de refléter les bienfaits de Gaia, la Terre nourricière, sans que cette vision enchanteresse soit entachée du pénible *ponos*, le labeur des hommes, pour faire fructifier et croître cette terre d'abondance[11]. Dans cette nature généreuse, l'homme atteint l'*asychia*, la paix du corps et de l'esprit et cette harmonie l'unit au divin :

> Ils trouvèrent une source vive au pied d'un rocher lisse, pleine d'une onde limpide. Les cailloux de son lit brillaient au fond de l'eau comme du cristal et de l'argent ; auprès avait poussé des pins élevés, des peupliers blancs et des platanes et des cyprès à la cime feuillue, et des fleurs odorantes chères au labeur des abeilles velues, toutes les fleurs qui, sur la fin du printemps, foisonnent dans les prairies[12].

De même, Platon nous rappelle à la beauté de la nature dans *Phèdre* alors qu'il convie son ami dans le cadre accueillant des bords de l'Ilisos à Athènes :

> Par Héra, le charmant asile ! Ce platane est d'une largeur et d'une hauteur étonnante. Ce gattilier si élancé fournit une ombre délicieuse et il est en pleine floraison, si bien que l'endroit en est tout embaumé ; et puis voici sous le platane une source fort agréable si je m'en rapporte à mes pieds. […] Remarque comme ici

---

10 S. Amigues, « Hyakinthos fleurs mythiques et plantes réelles », *REG,* 1992*,* p. 19-36 et plus particulièrement p. 27 où l'auteur identifie le safran au crocus sauvage et la jacinthe, à la scille, deux plantes sauvages conformes au site naturel où se déroule la scène.

11 C. Kossaifi, « Les idylles bucoliques de Théocrite : une poétique du bonheur », *Ancient World and Archeology*, 2009, 13, p. 373-388.

12 Théocrite, *Les Dioscures*, XXII, 27-43.

> la brise est douce et bonne à respirer ; elle accompagne de son harmonieux chant d'été le chœur des cigales […][13].

Dans ces deux textes un vocabulaire choisi et néanmoins convenu concourt à créer un cadre paysagé attirant. Il réunit les *topoi* que sont l'eau transparente et fraîche, l'herbe moelleuse, les arbres identifiés dans leurs espèces : cyprès, peupliers ou platanes, dispensatrices d'une ombre bienvenue. Des abeilles pourvoyeuses de miel ou des cigales rythment la cadence d'un temps de quiétude. Dieux et mortels sont ainsi enchâssés dans un cadre suffisamment évocateur dans sa description pour le dénommer « paysage ». La sensibilité qui en ressort montre la pertinence du regard du récepteur grec. De la même manière, sur la fresque du IIe millénaire av. J.-C., dite du « Printemps », dans les vestiges de la maison ouest d'Akrotiri à Santorin, la délicate évocation du renouveau de la nature avec le « baiser » des hirondelles et la floraison des lys compose un « paysage » totalement crédible sans qu'il y ait besoin d'obéir aux canons de la perspective[14] (Ill. 1). Les Grecs ont aussi aménagé des jardins d'agrément réunissant des arbres et de multiples essences odorantes dans les sanctuaires des dieux sous la forme de *kepoi*, des jardins ou d'*alsoi* des bois sacrés. Athènes avait consacré deux sanctuaires à Aphrodite sous l'appellation de *en kêpois* « aux jardins » ou *en tois kêpois*, « dans les jardins ». Allusivement décrits par le voyageur Pausanias au IIe siècle ap. J.-C., l'archéologie a tenté de les situer : « En ce qui concerne l'endroit qu'ils appellent *kêpoi*, et le temple d'Aphrodite aucun récit n'est rapporté à leur sujet, pas plus qu'à propos de la statue qui a été placée à côté du temple… Quant à la statue d'Aphrodite « aux jardins », elle est l'œuvre d'Alcamène et fait partie du petit nombre de réalisations dignes d'admiration »[15].

Ill. 1 : Fresque, Santorin, Akrotiri, maison ouest, le « printemps », vers 1550-1500 av. J.-C.

13 Platon, *Phèdre*, 230 b et c.

14 A. Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 63.

15 Pausanias, I, 19, 2 ; V. Pirenne-Delforges, *L'Aphrodite grecque*, Athènes-Liège, Centre international d'Etudes de la Religion Grecque Antique, *Kernos suppl.* 4, 1994, p. 48.

L'un des deux sanctuaires, certainement le plus ancien, était situé *extra muros*, près du cours d'eau de l'Ilisos, et contenait deux statues cultuelles : l'une sous la forme d'une statue pilier de type hermaïque, consacrée à Aphrodite sous son épiclèse d'*Ourania*, la « Céleste », à l'entrée du *téménos,* c'est-à-dire de l'enceinte sacrée. Une seconde statue, à l'intérieur du temple, était une œuvre d'Alcamène du Ve siècle av. J.-C. Nous en possédons une réplique datée de l'époque romaine. Le second sanctuaire, d'époque péricléenne, également dénommé « aux jardins », *en kêpois* a été repéré sur la pente nord de l'Acropole et mis en relation avec des rituels d'initiation des adolescentes athéniennes. Autant les bords de l'Ilisos se prêtent à des mises en jardin, celui, escarpé et rocailleurs de l'Acropole peut difficilement s'imaginer arboré et fleuri. Deux espaces cultuels athéniens portent ce qualificatif qui lie la déesse à la nature organisée et jardinée. Pour V. Pirenne-Delforges : « C'est le caractère propre à la divinité qui a suscité sa qualification *en kêpois*, laquelle serait devenue, dans un second temps, un toponyme »[16].

En Asie mineure, dans le sanctuaire de Cnide consacré à Aphrodite et dont la statue cultuelle avait été sculptée par Praxitèle, un jardin complétait la mise en valeur de la divinité. Le poète Lucien de Samosate, rhéteur grec du IIe siècle ap. J.-C., nous fait partager la visite des lieux en nous vantant à la fois les charmes érotiques de la statue dans sa totale nudité et en nous présentant les plantes choisies pour ce jardin : « Le sol de la cour n'est point stérile mais revêtu de dalles de pierre, il abonde, ainsi qu'il convient à un lieu consacré à Aphrodite en arbres fruitiers dont la tête verdoyante enferme l'air sous un épais berceau, en outre le myrte chargé de fruits, pousse un abondant feuillage sous l'influence de la déesse tandis que les autres arbres déploient à l'envie leurs beautés naturelles… Le cyprès et le platane s'élèvent au plus haut des airs […], des vignes entrelacées et touffues sont chargées de raisins »[17]. Chaque plante recèle ses propres vertus et symboles tel le myrte toujours associé à Aphrodite[18]. Les arbres retiennent les visiteurs dans leur ombre dense et les arbres fruitiers, notamment les pommiers, évoquent le récit aphroditéen du Jugement de Pâris : la pomme étant un gage de beauté et d'amour[19].

L'espace évoqué dans ces textes est construit sur la base d'une trame tissée d'éléments botaniques, aquatiques et d'évocations saisonnières tout en évacuant l'hiver car peu propice aux descriptions végétales dans tout leur éclat. L'apport phonique se décline dans les chants des oiseaux, dans le bourdonnement des abeilles ou la stridulation des cigales. Ce cadre sonore renvoie à des saisons propices au bien-être et à l'abondance des récoltes. En revanche, le fond « paysager »

16 V. Pirenne-Delforge, *id*, p. 63-65.

17 Lucien, *Des Amours,* XVIII, 6.

18 S. Amigues, « Végétaux et aromates de l'Orient dans le monde antique », *Topoi. Orient-Occident*, 2005, p. 359-383 ; G. Cursaru, « Les plantes, jalons du parcours catabasique d'Hermès dans l'*Hymne homérique à Hermès* », *Prometheus. Rivista di stori classici*, LX, 2014, 38-69.

19 C. Couëlle, « *Kallistè,* 'La plus belle'. Variations sur le thème de la beauté dans l'Antiquité grecque. A sa réappropriation par les artistes européens du XIXe siècle » dans C. Couëlle, J.-F. Géraud, M. Kissel (dir.)*, JATA,* Travaux et documents, 2014-2015, p. 107-131.

des activités humaines se structure autour du travail et des occupations économiques dans la cité et son territoire.

LA NATURE HABITEE, PARCOURUE, DECRITE ET DESSINEE

Contrairement à la nature idéalisée des dieux, celle des hommes implique un quotidien, une utilisation de l'espace pour des activités politiques, agricoles, maritimes, guerrières ou sacrées. Ces environnements habités, travaillés et fréquentés par les citoyens sont largement représentés sur la céramique attique des VI^e^ et V^e^ siècles av. J.-C. mais toujours d'une façon allusive. Cependant, au II^e^ millénaire av. J.-C., un ensemble de fresques miniatures mises au jour sur les murs de la maison ouest à Akrotiri, à Santorin, dans les Cyclades, constitue la plus ancienne vue urbaine et paysagère en milieu égéen (Ill. 2).

Ill. 2 : Fresque de la procession des bateaux, Santorin, Akrotiri, maison de l'ouest, L :* H : 0,20 à 0, 40 cm, 2000/1550 av. J.-C.

Cette fresque de très petite dimension, entre vingt et quarante centimètres de hauteur, est composée de trois frises, réparties à l'origine sur les trois murs d'une pièce à l'étage de la maison mais disparus dans le séisme. Une partie de la frise est aujourd'hui manquante. Elle représente trois villes portuaires, séparées les unes des autres par la mer et que relient des bateaux. Ces trois « villes » ou établissements côtiers, figurés en perspective plane, c'est-à-dire sans dimension de profondeur, sont identifiables par des maisons à l'architecture précise dans leurs matériaux et leurs enduits colorés. De nombreux personnages sont présents sur terre, engagés dans des activités pastorales et guerrières ; d'autres, en mer, navi-

guent sur des bateaux[20]. Ces villes sont encloses dans un fond paysagé rocheux et aquatique (un fleuve ?), plus ou moins naturaliste, parcouru par des animaux variés, sauvages ou imaginaires. La mer est essentiellement représentée par sa couleur verdâtre et par des poissons et crustacés qui la peuplent ainsi que par des embarcations qui la parcourent. L'interprétation de cette fresque à la thématique homogène, unique en son genre, reste toutefois hasardeuse. Pour certains archéologues il serait vain d'imaginer qu'elle renvoie à une scène historique ou à une mise en valeur de l'économie maritime des cités égéennes au II^e^ millénaire[21]. La clé est peut-être à chercher dans la représentation d'un cycle héroïque engageant des guerriers et des déplacements dans l'espace maritime. Il n'en demeure pas moins que cet ensemble pictural propose une certaine réalité paysagère du quotidien en mer Egée à l'âge du bronze.

Dans un autre registre, un procédé littéraire, l'*ekphrasis*, la description « vivante », connu depuis Homère consiste à décrire un espace contemplé sur un objet ou un tableau. L'exemple le plus connu est celui de la description, dans l'*Iliade*, de deux villes, de leurs habitants et de leur territoire reproduits en métal de différentes couleurs et matières sur le bouclier forgé par Héphaïstos pour Achille, à la demande de sa mère Thétis[22]. Que fabrique le dieu artisan ? A la fois un objet mais aussi un récit, un descriptif de deux « belles cités » animées par les occupations humaines : la fête d'une noce, synonyme de paix, mais aussi la guerre ; les activités agricoles mais aussi la chasse. Homère prête au dieu forgeron la faculté de créer un microcosme du monde avec le ciel, la terre et l'océan qui les entoure. Il représente un résumé des occupations des humains qui prennent vie sous nos yeux tout en fabriquant un objet. Il campe un plausible paysage urbain et campagnard :

> […] Puis il représenta un champ de hauts épis que des moissonneurs coupaient avec des faux tranchantes. Trois hommes liaient les gerbes et derrière eux, les enfants prenaient dans leurs bras les épis et les leur offraient sans cesse… Puis Héphaïstos représenta une belle vigne d'or chargée de raisin avec des rameaux d'or sombre et des pieds d'argent […][23].

Sous les mains d'Héphaïstos, les travaux de la terre prennent forme : la moisson des céréales et les vendanges à venir, égayées par une fête de mariage. Cet exercice de style est repris, à l'époque archaïque, par un texte similaire mais

---

20 M. Hué, « Les représentations architecturales dans la peinture murale égéenne de l'âge du bronze. L'exemple d'Akrotiri (Théra) », dans R. Etienne, M. Th. Le Dinahet, M. Yon (dir), *Architecture et poésie dans le monde gre*, Lyon, MOM Editions, 19, 1989, p. 79-90.

21 F. Blackolmer, « La peinture murale dans le monde minoen et mycénien : distribution, fonction des espaces, déclinaison du répertoire iconographique », dans I. Boehm, S. Müller-Celka (dir.), TMO, 54, Lyon, MOM Editions, 2010, p. 147-171 et plus particulièrement p. 151-152.

22 J. Pigeaud, « Le bouclier d'Achille (*Iliade,* XVIII, 478-608), *REG*, 1988, p. 54-63.

23 Homère, *Il*, 468.

fragmentaire, *Le bouclier d'Héraklès*, attribué, à tort au Pseudo-Hésiode mais probablement daté du VII^e siècle av. J.- C. L'*ekphrasis* tourne autour d'un combat du héros et apporte quelques brèves allusions à une cité « munie de superbes tours et de sept portes d'or attachées à leurs linteaux »[24]. Comme dans le texte homérique, l'auteur reprend les descriptions festives d'une noce dans la cité et du labeur des hommes aux champs.

Philostrate l'Ancien, sophiste et rhéteur romain de langue grecque, se livre à une description, *ekphrasis*, d'un ensemble de soixante-quatre tableaux dans son ouvrage *Les Images*. Sur un mode fictif et rhétorique, le sophiste s'adresse à un groupe d'enfants pour leur expliquer, *hermeneuein*, les peintures d'une galerie réelle ou imaginaire qui se trouvait à Naples aux II^e/III^e siècles de notre ère. Ces tableaux ont principalement pour thématique des sujets mythologiques, mais aussi des représentations détaillées de paysages (I, 9, 12-13 et II, 17)[25].

> Veux-tu, mon enfant, que nous parlions de ces îles comme si, sur un navire, nous en faisions le tour au printemps… La première d'entre elles est escarpée, inaccessible […] des ruisseaux y portent partout la fraîcheur ; ses montagnes se couvrent de fleurs qui nourrissent les abeilles. L'île voisine dont le sol est uni est propre à la culture est habitée par des pêcheurs et des laboureurs qui apportent sur un marché leur récolte et leur pêche[26].

Les îles se présentent en trois dimensions, en profondeur et en vision panoramique puisqu'on en fait le tour. La nature, sauvage ou cultivée, prend figure et s'anime sous les yeux de l'enfant. Sur l'île habitée, le sol arable et la mer poissonneuse alimentent un marché dont l'*ekphrasis* renforce l'animation. Ces scènes du quotidien organisent des récits picturaux qui s'apparentent à des scènes de genre paysagères que le narrateur peut, à sa guise, agrémenter de détails réalistes.

Dans l'imagerie des vases grecs, des notations graphiques rapides transportent le récepteur dans un environnement spatial identifiable : rivages, centre-ville, zones agraires ou forestières. Sur une coupe attique du V^e siècle av. J.-C., (Ill. 3), le peintre a brossé, en quelques traits de pinceau, une vue très réaliste d'un paysage maritime. Un jeune pêcheur guette sa proie, perché sur un rocher, sa canne tendue devant lui. Le regard du spectateur est attiré par le fond marin dont on peut imaginer la transparence puisqu'il révèle la nasse déposée au fond pour récupérer des crustacés. Des poissons ainsi qu'un poulpe, collé à une anfractuosité rocheuse, donnent vie à la scène. Immédiatement des couleurs, des odeurs et le

---

24 M. H. A. L. H Van der Valk, « Le bouclier du Pseudo-Hésiode », *REA*, 79, fasc. 374-375, 1966, p. 450-481.

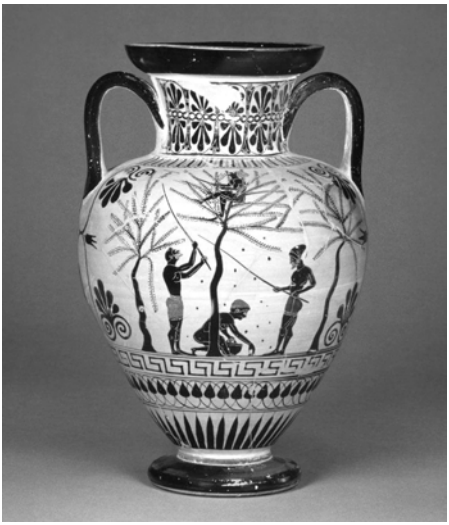
25 R. Webb, « Les 'Images' de Philostrate : entre le regard et la constitution du mythe », dans D. Auger, Ch. Delattre (dir.), *Mythos. Mythe et fiction*, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2010, p. 349-365 ; *La galerie de tableaux de Philostrate* (trad. A. Bougot, annoté par Fr. Lissarrague), Paris, La roue à Livres, Les Belles Lettres, 1991.

26 Philostrate, *Les Images*, II, XVII, 432-433.

bruit des vagues viennent à l'esprit du spectateur d'aujourd'hui. Gageons que le récepteur antique de l'image, une fois sa soif étanchée dans cette coupe à boire destinée au service du vin au banquet, en découvrant cette scène au fond du récipient, ne recompose à son tour un espace maritime familier dans sa totalité.

Ill. 3 : Coupe attique à F/R, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01. 8024, vers -510/500

Sur une amphore attique à F/N, la cueillette des olives est aisément identifiable pour le récepteur de l'image : son œil « imaginaire » recompose la totalité de l'oliveraie, un espace paysager campagnard dans une « scène de genre » rurale. Les couleurs caractéristiques des feuillages de l'olivier, celles du sol et du ciel, s'imposent et se superposent au bi-chromatisme de la peinture sur les flancs de l'amphore. (Ill. 4). Dans l'abondant corpus iconographique créé dans les ateliers des potiers à Athènes, des scènes de pêche, de labour ou de chasse nous offrent des fragments de l'ensemble des espaces du territoire de la cité. Les dessinateurs de ces séries d'images présentent un ensemble de repères graphiques (arbres, poissons, gibiers capturés, labours) pour suggérer la totalité de l'espace paysager. Ce subterfuge est compréhensible dans la mesure où la surface qu'ils doivent décorer est réduite.



Ill. 4 : Amphore attique à F/N, Londres BM, inv. B 226, vers 520 av. J.-C.

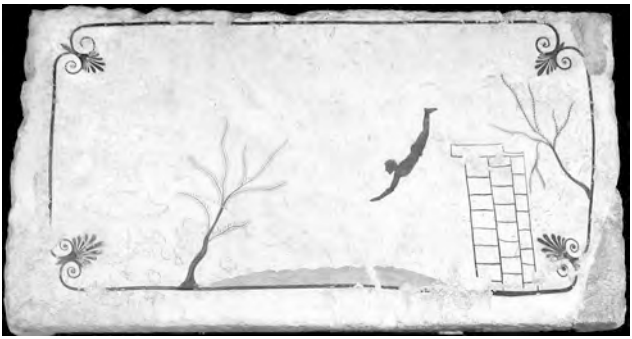
Dans un autre registre, une tombe à ciste, peinte à la fresque sur ses parois intérieures, nous transporte dans un récit paysagé eschatologique. Cette tombe, datée de 480 av. J.-C., a été mise au jour dans la colonie grecque de Poséidonia-Paestum, en Italie du sud. Son originalité consiste en un « programme » iconographique, réparti sur les quatre parois latérales internes et sur l'intérieur du couvercle. Les parois latérales sont ornées de scènes de *symposion*, le banquet des hommes de la cité. Elles déclinent les éléments d'une fête : la musique, la consommation du vin et la circulation du chant et de la parole. L'intérieur du couvercle se referme sur la dépouille du défunt dans une scène de plongeon, *katapontismos,* descente dans les profondeurs océanes, d'un jeune homme nu se jetant dans une masse aqueuse et agitée de vagues (Ill. 5). Cette scène énigmatique, quasi onirique, renvoie, en toute vraisemblance, aux croyances orphiques ou pythagoriciennes du défunt comme l'ont souligné plusieurs chercheurs en raison de différents indices symboliques, tel un œuf tenu entre les doigts d'un convive du banquet et de ce plongeon rituel, promesse de renouveau après la mort et du passage vers une vie supérieure dans l'au-delà[27].

Peut-on pour autant parler de vue paysagère ?

Pour mettre en scène Okéanos, cet océan primordial qui entoure le monde selon les croyances grecques, le peintre le représente comme un dôme verdâtre

[27] P. Somville, « La tombe du Plongeur à Paestum », *Revue de l'Histoire des Religions*, 1979, 196-1, p. 41-51 ; D. Warland, « La tombe du 'Plongeur'. Etude de la relation entre le *symposion* et le plongeon », *Revue de l'Histoire des Religions*, 1996, 213-2, p. 143-160. Cl. Calame, « Jardins d'amour et prairies de l'au-delà. Rencontres rituelles avec les dieux et poésie en Grèce antique », *Poétique*, 2006/1, n° 145, p. 25-41.

prêt à aspirer le plongeur. Il le circonscrit dans des limites terrestres symbolisées par deux arbres ainsi que par une sorte de structure de pierres appareillées sous la forme de colonnes. Le végétal de la nature et le bâti des hommes résument les marqueurs iconographiques du monde mythique ou réel des vivants et constituent de micro-espaces paysagés. Ces trois images soulignent les moyens utilisés par les potiers et les peintres pour rendre compte de leur environnement : des repères spatiaux réduits à quelques signes iconiques leur suffisent à camper la totalité d'une scène paysagère : « la partie pour le tout », *pars pro toto*. Cet artifice est une constante dans les scènes représentées sur les vases grecs. Le choix de ces signes n'est pas anodin et le répertoire assez limité.



Ill. 5 : couvercle de la tombe dite du « Plongeur de Paestum », peinture à la fresque, L : 1, 94 m x : 0, 98 m x l : 0, 78 m, Paestum, Museo archeologico, vers 480/470 av. J.-C.

Sur la céramique attique et dans l'exemple du paysage eschatologique de la tombe de Paestum, l'arbre ou le rocher sont des indices iconiques relevant d'un visuel paysager. Ces repères restent rares tant l'homme est la figure principale du répertoire des peintres de vases. Pour le récepteur antique on peut imaginer des associations mentales entre différents indicateurs d'espace comme les arbres et les rochers, par exemple, pour combiner des ensembles environnementaux[28]. La présence « furtive » des arbres dans le corpus des vases attiques ou italiotes est intéressante par son absence volontaire d'identification botanique : c'est avant tout un végétal enraciné qui joue le rôle d'indicateur spatial impliquant toute une variété d'options possibles. Dans la cueillette des olives il s'agit de la *chôra*, le lieu de la mise en culture de la cité ; dans la tombe du plongeur, il indique une limite entre l'espace des vivants et celui des morts.

Deux exemples d'espaces paysagés représentés sur des mosaïques datées des IV^e^ et II/I^er^ siècles, mises au jour en contexte italien, me permettront d'ana-

[28] L. Chazalon, « L'arbre et le paysage dans la céramique attique archaïque à figures noires et à figures rouges », *AION*, 2, 1995, p. 103-131. L'auteure répertorie 400 vases porteurs de représentations d'arbres sur l'ensemble de l'important corpus de la céramique attique. Un chiffre signifiant mais néanmoins minoritaire.

lyser les moyens utilisés par les artisans mosaïstes pour illustrer des scènes d'extérieur. Le premier est la copie d'une peinture grecque de chevalet représentant la bataille d'Issos entre Alexandre le Grand et le roi perse Darius III[29], retranscrite sous la forme d'un revêtement de sol trouvé dans la maison du Faune à Pompéi ; l'autre est une représentation du Nil en crue depuis ses sources africaines jusqu'à son débouché dans le delta près d'Alexandrie et mis au jour dans un sanctuaire romain.

(Ill. 6) Datée de l'époque tardo-républicaine, la première mosaïque ornait l'exèdre d'une villa à Pompéi. Le modèle grec, en peinture, est attribué au peintre Philoxénos d'Erétrie qui reçut une commande de Cassandre, roi de Macédoine (307 à 297 av. J.-C) ayant pour sujet « une bataille d'Alexandre » dont Pline l'Ancien fait mention tout en nous informant que cette thématique a également été reproduite par d'autres peintres célèbres de cette même période[30]. Sans m'attarder sur les débats d'érudits concernant l'attribution de cette peinture, j'aimerai développer quelques éléments sur la technique picturale de ce peintre d'époque hellénistique pour mettre en espace une scène de guerre. Philoxénos, nous rapporte Pline l'Ancien, était réputé pour la concision de ses œuvres : « Il parvint à faire plus expéditif, de vrais abrégés de peinture »[31]. De fait, la représentation du champ de bataille et de l'action qui s'y déroule est rendue avec un nombre réduit d'indices de spatialisation et avec une grande maîtrise de la mise en scène[32].

Ill. 6 : Mosaïque dite « de la bataille d'Issos », Pompéi, Maison du Faune, L : 5,12 m x 2, 71 m, fin du II^e siècle av. J.-C. Copie d'après une peinture de Philoxénos d'Erétrie, fin IV^e siècle av. J.-C.

29 Il peut aussi s'agir de la bataille de Gaugamèles de -331 qui signe la victoire décisive des Macédoniens sur l'empire perse. Les érudits retiennent cependant l'hypothèse de la bataille d'Issos.

30 Pline l'Ancien, *H. N.* XXXV, 98 et 110.

31 *Idem,* H. N., 110.

32 Y. Perrin, « A propos de la 'bataille d'Issos'. Théâtre, science et peinture : la conquête de l'espace ou d'Uccello à Philoxène », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 1998, 9, p. 83- 116.

La représentation de la bataille de 333 av. J.-C. à Issos, en Cilicie (actuelle Turquie), relève d'une mise en scène théâtralisante et prouve la grande dextérité du peintre (et du mosaïste qui la copiera plus tard) pour évoquer le tumulte de l'affrontement et pour situer, avec peu d'éléments, l'espace de la guerre. On distingue trois registres principaux qui, du sol jusqu'au ciel, délimitent une profondeur de champ très opérationnelle par la disposition des protagonistes du conflit sur la surface décorée. Quelques cailloux sur un sol terreux, des lances et épées abandonnées, disposées en oblique, organisent le premier plan. Le second plan est illustré dans la violence du choc du combat orchestré, au centre de l'image, par l'exceptionnel raccourci du cheval que son cavalier tente de maîtriser pour échapper à ce désastre et qui semble s'enfoncer dans l'épaisseur de la masse des belligérants. La volte-face de Darius III prenant la fuite, sur la droite de l'image, s'adosse au troisième plan composé des sarisses macédoniennes hérissées dans son dos et, derrière Alexandre, par un arbre mort. L'environnement naturel ne constitue pas un paysage en soi mais reste efficace pour définir une scène de plein air. D'une certaine manière le peintre a privilégié la représentation des affects plus que celui du lieu : les yeux agrandis d'incompréhension de Darius, ceux pleins d'effroi du cavalier au cheval en raccourci, le regard du mourant reflété dans le bouclier et enfin, celui, impétueux d'Alexandre. L'unique élément vraiment paysagé est un squelette d'arbre.

On retrouve le motif de l'arbre mort sur la fresque de la chasse, datée également de la fin du IV^e^ siècle av. J.-C., ornant l'entrée du tombeau de Philippe II à Vergina-Aigai, en Macédoine. Sur cette scène peuplée de chasseurs, de leurs chiens et du gibier, deux arbres morts sont disposés au centre du récit iconographique encadrant Alexandre, à cheval, et son père Philippe II, à pied. Le paysage cynégétique est composé de nombreux rochers, d'arbres isolés ou en bosquet ainsi que de ces deux arbres secs (Ill 7). Le thème de la chasse royale, sur le modèle de celui des rois achéménides, appartient au répertoire idéologique des souverains macédoniens[33]. Le peintre fait preuve d'une grande maîtrise pour organiser une profondeur de champ et utilise un ensemble signalétique de rochers et d'arbres pour suggérer des espaces différents mais réunis en un seul récit. Sur la gauche, l'arbre recouvert d'ex-voto devant une colonne surmontée d'une statue signale l'espace d'un sanctuaire, de type *alsos*, bois sacré, et, plus le regard se dirige vers la droite, plus la scène s'éloigne de l'habitat et des zones de culture pour aboutir à cette caverne montagneuse, antre des animaux sauvages. Les arbres secs ont forcément une résonance particulière pour le récepteur de l'image antique.

[33] P. Briant, « Chasses royales macédoniennes et chasses royales perses : le thème de la chasse au lion sur la 'chasse de Vergina' », *DHA*, 17-1, 1991, p. 211-255.

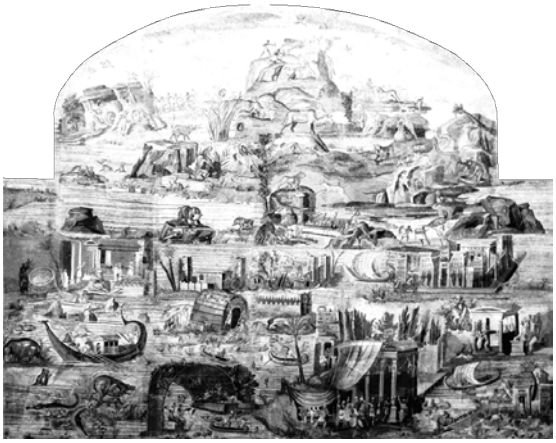
Ill. 7 : Restitution de la frise de la « Chasse royale » sur le fronton de l'entrée de la tombe de Philippe II à Vergina, Thessalonique, Musée archéologique, 5, 56 m x 1, 16 m, attribuée à Nichomachos de Thèbes, Aristeides de Thèbes ou même Apelle, fin IV^e^ siècle av. J.-C.

Avec ces deux exemples, la copie de la peinture de la victoire d'Alexandre sur la mosaïque pompéienne et la peinture de la chasse du tombeau de Philippe II, témoin de la « grande peinture » grecque, on constate que la notion de paysage n'est pas purement conceptuelle et que sa représentation fait partie d'une pratique picturale acquise. Aux époques classique et hellénistique, l'art de la *skenographia*, le décor, s'est beaucoup développé avec le rôle grandissant que joue le théâtre, à la fois comme bâtiment représentatif de l'urbanisme grec, mais aussi comme lieu de divertissement et d'éducation. Des décors scéniques devaient camper le cadre de l'action de la même manière que le Chœur organisait sa spatialisation par des images verbales[34]. De ces décors amovibles, sous la forme de panneaux en bois peints, *pinakes*, nous ne savons pas grand-chose en dehors de ce que nous apprend Vitruve, à l'époque romaine. Selon son traité, il existait en Grèce des décors stéréotypés pour chaque genre théâtral, comédie, tragédie, genre satyrique mais dont l'existence a été mise en doute par l'archéologie en raison du peu d'emplacements appropriés pour les exposer dans l'agencement architectural de nombreux théâtres grecs[35].

Venons-en maintenant à la mosaïque de la crue du Nil souvent qualifiée de « paysage nilotique » par les historiens de l'art tant cette évidence paysagère s'impose (Ill.8).

34 T. B. L. Webster, « Le théâtre grec et son décor », *L'Antiquité Classique*, 32-2, 1963, p. 562-570.

35 Vitruve, *De Architectura*, V, 6 et 9 ; VII, 5, 2. Voir la mise en doute de ces assertions par J. Ch. Moretti, « Le théâtre antique », *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*, n° 12, 1995, p. 43-76 et plus particulièrement p. 69-70. Pour l'auteur, les décors peints n'illustraient pas le spectacle car « le texte contient le décor et non la skénè », p. 69-70 ; A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e^ siècle av. J.-C. -I^er^ ap. J.-C.)*, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, n° 274, 1989.

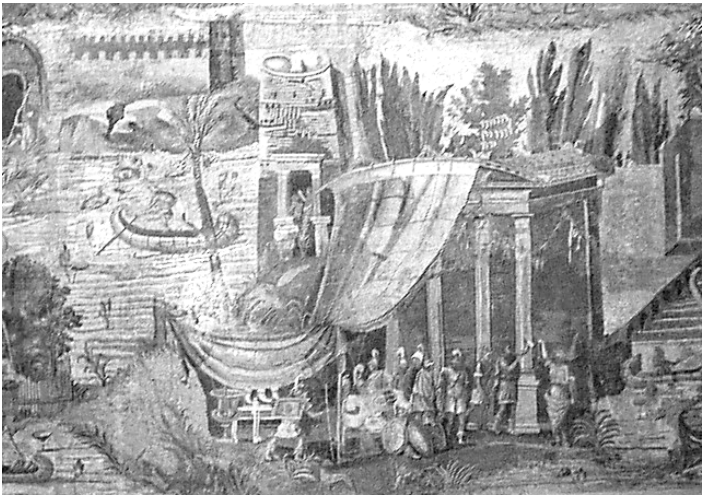


Ill 8 : Mosaïque nilotique, Préneste, Museo Barberiano, 6,56 m x 5,25 m, II^e siècle av. J.-C. © <www.madeleine-et-pascal.fr> [mis en ligne le 5 février 2017].

Ce document exceptionnel par ses dimensions, son iconographie et son lieu de trouvaille a été longuement décrit et commenté. Je résumerai l'essentiel de son historique avant de m'attarder sur la scénographie. Cette mosaïque a été mise au jour à Préneste, l'antique Palestrina, non loin de Rome, dans le sanctuaire oraculaire de *Fortuna Primigenia*. Elle composait le pavement d'un nymphée, un bassin, dans une abside de la partie inférieure du sanctuaire de la déesse, au nord du forum de Palestrina. Il faut imaginer la mosaïque recouverte d'une mince couche d'eau conférant un pouvoir évocateur à ce paysage fluvial en crue. Retrouvée à la Renaissance et en partie restaurée, elle fut découpée en plusieurs morceaux par l'évêque de Préneste pour être offerts à des dignitaires romains dont le cardinal Barberini. Aujourd'hui la mosaïque est un puzzle d'assemblages imagés correspondant à peu près à l'œuvre originale. Des dessins réalisés à la Renaissance, dès 1630, sont réputés être fidèles à l'œuvre d'origine. En 1640, la mosaïque réintègre Préneste depuis Rome, mais subit de nouveaux découpages pour s'adapter au volume d'une abside du palais Barberini. Depuis 1956, on peut la voir dans le palais Barberini, devenu musée. Elle y est exposée sur un mur, à la verticale, ce qui change considérablement son point de vue initial et accentue son aspect cartographique. Œuvre d'un atelier alexandrin, comme en témoignent les inscriptions grecques apposées à côté des animaux africains, la mosaïque a été exécutée, sur place, en Italie.

Le paysage du Nil en crue, gage de richesse et de fertilité pour l'Egypte, bien que lacunaire par endroits, s'impose comme le sujet incontestable de cette œuvre. Le fleuve nourricier coule en zigzags depuis l'Ethiopie et la Nubie jusqu'au delta, parcourant toute l'Egypte depuis les zones arides africaines, la première cataracte et en inondant tout le territoire, jusqu'à son delta. Dans une juxtaposition de scènes très vivantes et colorées, la mosaïque offre une image exotique de

l'Egypte ptolémaïque et rassemble un ensemble de scènes du quotidien des Egyptiens, des représentations festives et cérémonielles ptolémaïques mais aussi égyptiennes pour honorer l'arrivée de cette crue providentielle ainsi que de nombreuses vues paysagères[36]. Le tracé du fleuve est scandé par des monuments, temples égyptiens et grecs, des habitations en roseau ou en dur et parcouru par de diverses embarcations. En raison des réfections opérées sur la mosaïque, les scènes que l'on peut voir aujourd'hui ne sont pas toutes d'une lecture limpide. On retiendra celles qui réunissent des Grecs dans des bâtiments de types religieux ou domestiques, des scènes de « genre », de navigation ainsi qu'un répertoire animalier et botanique détaillé. On montrera quels sont les indicateurs topographiques retenus par les mosaïstes alexandrins pour créer un *schema*, une carte, du Nil représentative de la richesse et de la diversité du royaume des Lagides par opposition à l'aridité et sauvagerie de l'Ethiopie.



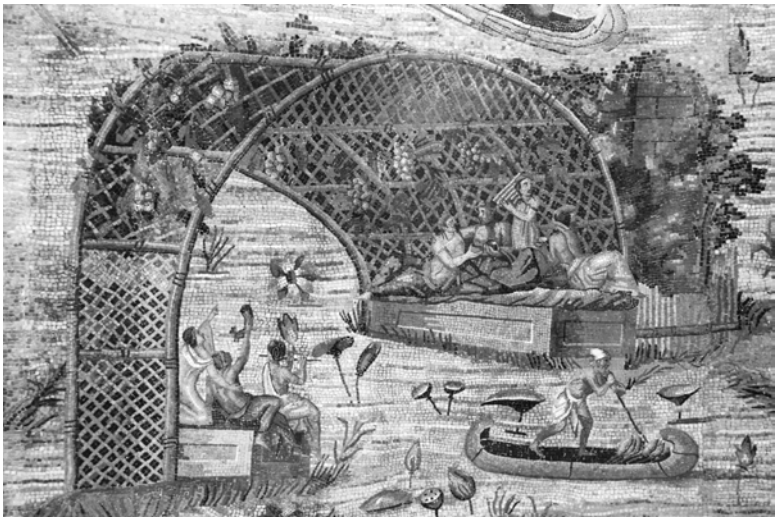
Ill. 9 : Temple grec et une cérémonie religieuse © <www.madeleine-et-pascal.fr>

Sur le registre inférieur (Ill. 9), au nord de l'Egypte, dans la zone du lac Maréotis, près d'Alexandrie, se déroule une fête religieuse. Il s'agit sans doute celle des *Pamylies*, en l'honneur de l'inondation annuelle, phénomène climatique désigné sous le nom du dieu *Hâpi*. La crue commence en juin pour se terminer en septembre[37]. Dans la religion égyptienne plusieurs dieux sont invoqués ; dans la

[36] F. Burckhalter, « La mosaïque de Palestrina et les 'Pharaonica' d'Alexandrie. Réflexions sur deux études de P. G. P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy* (1995) et F. Coarelli, "La Pompè di Tolemeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina", *Ktema*, 15, 1990, *Topoi*, 9-1, 1999, p. 229-260.

[37] D. Bonneau, *La crue du Nil, divinités égyptiennes à travers mille an d'histoire 332 av.- 640 ap. J.- C.*, C. R. (J. Raymond) *Revue des Etudes Byzantines*, 1964, p. 279-281.

version grecque de cet événement, c'est autour d'Osiris générateur de la fécondité du Nil et du dieu crocodile Sobek qu'elle semble avoir été restructurée. L'importance de cette fête et de sa représentation sur la mosaïque montre les fondements de l'idéologie des rois lagides, à la fois rois et pharaons, ciment de la cohésion de la société pour affirmer et maintenir leur domination sur l'élite sacerdotale égyptienne et sur le peuple égyptien. Descendons vers le sud (Ill. 10), en nous éloignant de la fête religieuse royale, pour rejoindre des réjouissances profanes au bord de l'eau. Bien que restaurée, cette section de la mosaïque est un condensé de l'art de vivre alexandrin. Il s'illustre dans le goût pour la musique, la boisson mais également l'attrait pour les arts et le luxe, la *truphè*, symbole de la monarchie des Ptolémée et promesse d'abondance et de prospérité pour tous leurs sujets[38]. Installés sur des lits de banquet, au bord du lac Maréotis, des Grecs, revêtus de tuniques et de manteaux, s'adonnent aux joies de la fête sous une pergola fleurie. La montée des eaux multiplie les facilités de la navigation et la mosaïque nous offre un large choix d'embarcations, principalement égyptiennes dans leurs diversités de formes, de matériaux et d'usages[39]. L'eau qui irrigue les terres est aussi un facteur accru de trafic nautique et d'échanges du delta vers la première cataracte.



Ill. 10 : fête alexandrine sous une pergola fleurie sur les bords du lac Maréotis
© <www.madeleine-et-pascal.fr>

[38] A. Gouessan, « La *truphè* ptolémaïque royale », *DHA*, 39-2, 2013, p. 73-101.

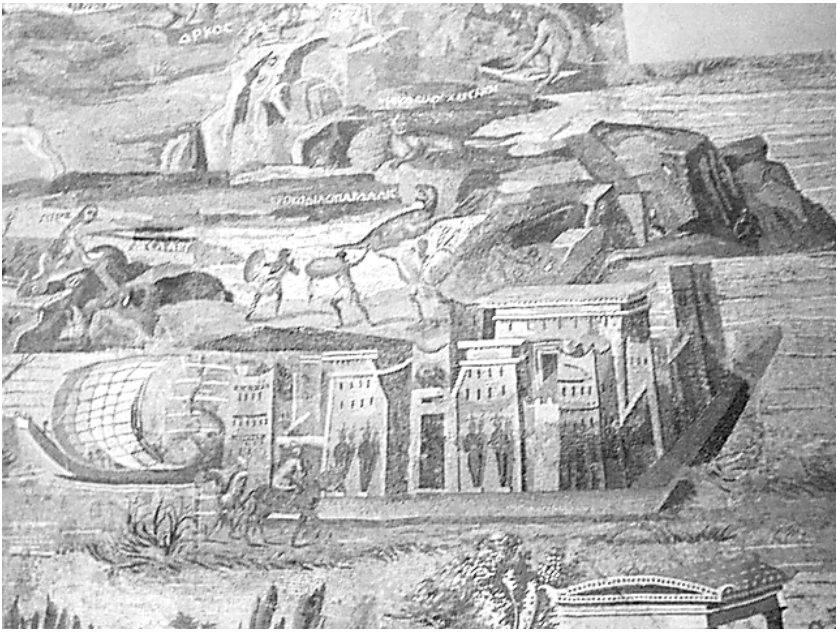
[39] P. Pomey, « La batellerie nilotique gréco-romaine d'après la mosaïque de Palestrina », dans *La batellerie égyptienne. Archéologie, histoire, ethnographie,* P. Pomey (dir.), *Centre d'Etudes Alexandrines*, 34, 2015, p. 151-172.

Dans la zone de la première cataracte, en Haute-Egypte, (Ill. 11), les mosaïstes ont représenté un temple égyptien avec quatre statues pharaoniques en façade, surmonté d'un linteau coiffé d'un aigle symbolisant Osiris. Ces indices permettent de localiser cet édifice sur l'Ile Eléphantine où séjournait également le dieu Khnoum, gardien des sources du Nil, et où Osiris avait son tombeau[40]. Dernière étape du monde cultivé, l'Ile Eléphantine ouvrait alors sur le monde sauvage de la Nubie et de la lointaine Ethiopie : domaine de peuples chasseurs noirs et d'un bestiaire étrange. Cette ultime partie de l'œuvre renvoie aux confins de l'*oikouménè*, la terre habitée pour les Grecs. Les inscriptions désignant des animaux africains réels ou imaginaires comme cette *krokodilopardalis*, une « panthère-crocodile », rappellent que les souverains lagides prisaient les animaux rares au point d'avoir constitué un « zoo », même si ce terme est un anachronisme[41]. L'animal exotique, sa possession, relevaient du goût pour la mise en scène des fastes royaux. Ces animaux étaient amenés à Alexandrie depuis la lointaine Afrique pour être exhibés en signe de richesse, de prestige et, sans doute, pour y être étudiés par les savants alexandrins. Ptolémée II avait également fondé un site portuaire côtier sur la mer Rouge, Ptolémais « des Chasses », spécialisé dans la capture des éléphants d'Afrique pour son armée et sans doute aussi pour le commerce de l'ivoire[42]. Par ailleurs, Ptolémée II fit défiler, selon l'auteur Athénée de Naucratis, lors des *Ptolemaia*, les grandes fêtes royales dynastiques, un nombre considérable d'animaux exotiques, soigneusement décrits, dont un rhinocéros d'Ethiopie. Le désir de nommer les animaux sur la mosaïque relève sans doute de cette même volonté de souligner les merveilles de ces confins de l'Egypte.

40 F. Burckhalter, *op. cit supra*, n. 36, p. 245.

41 J. Trinquier, « Localisation et fonction des animaux sauvages dans l'Alexandrie lagide : la question du 'zoo' d'Alexandrie », *MEFRA*, 114-2, 2002, p. 861-919 ; Fr. Gérardin, « Les animaux dans les villes de l'Egypte lagide », *Histoire urbaine*, n° 47, 2016/3, p. 13-27.

42 P. Schneider, « Ptolémais des Chasses : une fondation urbaine grecque dans l'océan Indien (III^e^ siècle a. C./I^er^ siècle p. C.) », *Carnets de Recherche de l'océan Indien*, n° 3, 2019, p. 6-29.



Ill. 11 : partie supérieure avec le temple d'Osiris et une partie de la faune éthiopienne
© <www.madeleine-et-pascal.fr>

La mosaïque rassemble des ensembles paysagers cohérents autour des activités économiques, religieuses ou ludiques des hommes : la pêche, le trafic commercial fluvial, les banquets et les fêtes sacrées. L'homme demeure au centre de ce récit iconographique. En dépit de son caractère lacunaire, la mosaïque est à la fois un paysage fluvial et une carte de l'Egypte, un *schema*. Peut-on pour autant attribuer avec certitude des toponymes aux diverses parties représentées sur cette « carte » à la manière d'un itinéraire ou d'un guide ?

La mosaïque suscitait certainement la curiosité par ses nombreux détails pittoresques sur le quotidien d'un peuple et les vues du Nil, en temps de crue, ainsi que par son bestiaire particulier. Le dessin de son parcours fluvial résumait l'étendue et la puissance du royaume lagide. Elle reflétait l'attrait de Rome pour l'Egypte avec laquelle des liens s'étaient établis entre les III^e^ et I^er^ siècles av. J.-C. d'un point de vue diplomatique, intellectuel et économique avant la conquête romaine[43].

Abordons le dernier aspect de cette enquête paysagère en contexte grec antique : celui de l'étude des espaces naturels et de leurs composantes botaniques ou géologiques.

43 B. Legras, « Les Romains en Egypte, de Ptolémée XII à Vespasien », *Pallas*, 96, 2014, p. 271-284.

LA NATURE COMME OBJET D'OBSERVATIONS ET D'ETUDES

A partir du IVe siècle av. J.-C., les phénomènes naturels, la géologie mais également les plantes, les minéraux et les animaux permettent à Aristote de présenter une *phusis*, une science du vivant qui vient redéfinir la compréhension et le regard porté sur la nature. Théophraste, quant à lui, va principalement s'intéresser au règne végétal et à la classification des plantes. Nous leur devons une perception environnementale descriptive et qui se détache du sacré. Les éléments que nous apportent ces deux savants rassemblent des sources importantes pour se projeter dans cet espace antique à la fois visuel, olfactif et sonore avec des espèces botaniques spécifiques selon les régions, des ressources aquatiques et une faune domestique et sauvage. A la lecture de ces informations scientifiques antiques, l'espace grec se peuple d'essences variées, de chants d'oiseaux, du bruit des rivières et des fleuves, de spectacles géologiques tout en proposant un cadre visuel tangible. Les écrits d'Aristote sur les processus de vision fixent aussi des modalités de regard et de perception de l'environnement pour les Grecs. La problématique de l'organe visuel, l'œil de l'observateur grec, parcourt toute cette recherche sur la représentation du paysage grec et sur sa projection mentale. Selon Aristote, l'œil est l'organe supérieur de la perception et de la compréhension de l'espace par rapport aux autres sens[44]. Observateurs de leur cadre naturel, ces deux savants définissent certains éléments d'une toile paysagère à laquelle l'archéologie tente d'apporter des éléments plus concrets, comme on le verra. On considérera rapidement le cas du voyageur Pausanias, arpenteur de paysages et de curiosités naturelles, pour évaluer l'intérêt qu'il porte à son environnement et le vocabulaire qu'il utilise pour le décrire. On retient les remarques pertinentes de Théophraste sur les arbres comme indicateurs d'une temporalité qui n'est plus définie comme mythologique mais comme scientifique. Les textes grecs abondent, en effet, de références à des arbres témoins d'événements historiques et mythiques écoulés[45]. La longévité exceptionnelle de certains arbres et leur sacralité sont un *topos* végétal qui parcourt l'histoire mythologique, religieuse et politique grecque jusqu'à Pausanias : les oliviers d'Athéna, le chêne oraculaire de Zeus, à Dodone, le laurier d'Apollon et le palmier de Délos possèdent cette fonction mémorielle des temps passés que Théophraste démystifie.

Le « périégète » parcourt la Grèce continentale au IIe siècle ap. J.-C. et expose par le menu les sites remarquables qu'il traverse tout en focalisant principalement son attention sur les cités et les sanctuaires. Jusqu'à quel point ses présentations peuvent-elles s'inscrire dans une démarche descriptive paysagère ?

Les éléments physiques de la nature ont retenu son attention comme l'hydrographie sous ses différentes formes, lors de son voyage en Achaïe. Certains

---

44 J. M. Luce, « Introduction. Vision et subjectivité dans le monde grec », *Regard et représentation dans l'Antiquité*, 92, 2013, p. 11-26.

45 A. Corbin, *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'*émotion*, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Champs, 2014 (Fayard, 2013), p. 33 et p. 65.

phénomènes géologiques tel l'antre corycien de Delphes avec ses stalagmites sont « dignes d'être vus », mais son intérêt se porte avant tout sur une « topographie religieuse », en cheminant d'un sanctuaire à un autre. Les sources sont en relation avec les divinités, les particularités botaniques de certains arbres dénotent des bois sacrés nommés et localisés où Pausanias souligne, néanmoins, un sentiment de bien-être sensoriel grâce aux ombres rafraichissantes, aux points d'eaux, à la flore et aux oiseaux, seules concessions à une sensibilité paysagère[46]. Dans son passage sur l'Arcadie, en revanche, le visuel se traduit par un vocabulaire assez imprécis ne permettant des localisations assurées[47]. Les paysages de Pausanias restent assez allusifs pour le lecteur à la recherche de panoramas paysagers. Ils invitent à venir voir mais sans attribuer une identité propre au lieu.

Les renseignements que nous apportent ces informateurs nous permettent-ils pour autant de restituer de « vrais » paysages antiques dans leur totalité ?

Le « paysage » antique détient une longue histoire. Il n'est pas une donnée fixe mais évolutive en fonction du développement de l'agriculture et du pastoralisme selon les besoins humains, du développement des techniques agraires mais également selon les régions et leurs biotopes. Les paysages se modifient dans l'interaction entre l'homme et la nature et sur une durée plus ou moins longue. L'archéologie des paysages, le paléo-environnement et l'archéo-botanique sont en plein essor depuis les années soixante-dix, lorsque que les chercheurs ont commencé à s'intéresser aux campagnes, aux espaces ruraux, aux territoires des cités et à l'organisation de la production de leurs ressources agraires, forestières et pastorales[48]. L'aspect de l'environnement antique s'est peu modifié dans ses principaux biotopes, tant dans les espèces sauvages que comestibles et cultivées. La végétation arbustive méditerranéenne continue à être dominante dans les zones incultes : chênes verts, yeuses, arbousiers, genévrier. La vigne, l'olivier, l'amandier et le figuier sont présents dans la *chôra* et dans les nombreux jardins des maisons. Dans ses grandes lignes, l'environnement de la Grèce antique était plus aride, plus marécageux au débouché des fleuves. Dans les territoires des cités, les espaces escarpés étaient convertis en terrasses et cultivés. Les études récentes menées, à l'aide la paléozoologie et des sources littéraires et épigraphiques, sur l'élevage et le pastoralisme en Grèce ancienne, indiquent jusqu'à quel point ces activités économiques ont également contribué à façonner les paysages des

---

46 Chr. Jacob, « Paysages et bois sacré : *alsos* dans la *Périégèse de la Grèce* de Pausanias », dans O. de Cazanove, J. Scheid (dir.), Les *bois sacrés*, Naples, Centre Jean Bérard, 1993, p. 31-44.

47 Y. Lafond, « Pausanias et les paysages d'Achaïe », *REA*, 96-3-4, 1994, p. 485-497 ; M. Jost, « Le vocabulaire de la description des paysages dans les *Arkadika* de Pausanias, *CR Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 140-2, 1996, p. 719-738.

48 P. Doukellis, « L'aventure des paysages grecs (1984-2004) », *DHA*, suppl. 1, 2005, p. 265-276 ; M. Brunet, «Paysages, territoires, longue durée. Témoignage d'une archéologue », dans P. Robin, J. P. Aeschlimann, Chr. Feller, *Histoire et Agronomie,* IRD éditions, 2007, p. 351-364 ; E. Athanassopoulos, L. Wandsnider, *Mediterranean Landscape Archeology Past and Present*, University of Nebraska-Lincoln, Philadelphia, 2004, p. 1-16.

régions lorsque la *chôra* était suffisante pour offrir des zones de pacage[49]. En ce qui concerne les ressources forestières en Grèce antique, il semble que la densité des zones de forêts ait été bien moindre qu'aujourd'hui, et ce, pour l'ensemble de la Méditerranée antique depuis le IIe millénaire. Le déboisement et le défrichement de vastes espaces de la couverture forestière sont une réalité historique entre la période archaïque, dès la naissance des cités et l'Antiquité tardive en raison des besoins en terres arables et pour l'approvisionnement en matériaux de construction, de chauffage et de cuisson mais aussi pour les fonderies en raison du développement de l'activité métallurgique. Il reste néanmoins difficile d'évaluer l'impact de ces déboisements sur le paysage antique[50].

CONCLUSION

Au terme de cette présentation, les paysages grecs continuent à échapper à certaines de nos attentes visuelles. Les images, selon leur support, se présentent comme des clés pour une approche personnalisée du récepteur antique et chacun recompose et réinterprète son propre environnement à partir d'indices iconographiques fragmentés. Dans les textes, des cadres paysagés, suggérés plus que décrits, ne correspondent pas forcément à la réalité perçue par le narrateur. A la période hellénistique, une mise au point sur l'image s'opère et l'environnement se précise par des détails naturalistes et par une profondeur de champ qui, sans être une perspective avec un point de fuite unique, ouvre le regard du récepteur. Ces paysages sont pourtant bien présents sur le plan sensoriel : des concerts d'oiseaux, d'abeilles et de cigales composent un agréable fond sonore, des fleurs nombreuses enchantent l'odorat, l'eau et les arbres atténuent l'ardeur du soleil. Tous ces éléments organisent un « spectacle de la nature »[51] à la manière d'un *haïku* où un paysage dans ses couleurs, ses odeurs et ses sons, s'organise en quelques syllabes :

> Sur le sentier des montagnes
> Le soleil se lève
> Au parfum des pruniers
> (Matsuo Bashô)

---

49 Ch. Chandezon, *L'élevage en Grèce ancienne (fin Ve fin Ier av. J.-C.). L'apport des sources épigraphiques*, Bordeaux, Ausonius, coll. *Scripta Antica,* n° 5, Paris, de Boccard, 2003 ; *Idem*, « Le bétail en Grèce ancienne. Conclusions et perspectives », chap. V, p. 389-418.

50 W. V. Harris, « Bois et déboisement dans la Méditerranée antique », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 2011, p. 105-140.

51 Je reprends cette expression à E. Valette, St. Wyler, « Le spectacle de la nature », *op. cit*, *supra*, n. 4.