

Les mosaïques pariétales des églises à la lumière des couleurs : images et inscriptions (IV^e-VI^e siècles)

Elisabetta Neri

Université de Liège

Chercheuse associée à l'UMR 8167 Orient & Méditerranée, Sorbonne Université

Le problème de la visibilité et de la signification des images qui décoraient les églises paléochrétiennes et byzantines a été souligné à maintes reprises, dans le cadre d'une réflexion générale sur la réception des images entre l'Antiquité et le Moyen Âge¹.

La réflectance des surfaces en verre et en or des mosaïques pariétales byzantines ainsi que l'atmosphère de perception, lumière et obscurité ont attiré l'attention de plusieurs chercheurs². Rico Franses a souligné plus particulièrement que la façon moderne de présenter les mosaïques avec une lumière directe, en éliminant les effets d'ombre afin de faciliter la lecture des images, est conditionnée par une vision de l'histoire de l'art centrée sur les formes et sur la volonté de décoder le pouvoir exégétique des images³. Ainsi la modalité d'observation des images à laquelle nous sommes habitués prend en compte uniquement le point de vue du commanditaire qui conçoit l'image, mais non pas celui du spectateur qui la regarde. En recentrant l'attention sur la réception/perception des images, R. Franses a ainsi affirmé, en corroborant les réflexions de Liz James pour les mosaïques byzantines⁴, que l'or et la lumière communiquent la présence divine dans l'espace sacré et traduisent de façon visuelle la nature lumineuse de Dieu, expression de la théologie de la lumière du Pseudo-Denys l'Aréopagite⁵. Or, cette conception dérive de la théorie de la vision de Platon, reprise par Plotin : la couleur et sa valeur matérielle ainsi que symbolique sont activées par la lumière et le regard⁶.

D'après la théorie de la vision de Galien, empruntée à Hippocrate et à Platon⁷, la première chose que l'œil perçoit par réflexion est l'impression des couleurs, qui résulte de l'interaction entre la surface d'un objet et la lumière extérieure. La réflexion de la lumière est donc le principe fondateur de la vue, à tel point que celle-ci fournit aussi une perception de la taille et de la forme de l'objet. Le regard s'active ainsi en premier par rapport aux autres sens, grâce à la couleur. L'Antiquité tardive et le monde byzantin sont débiteurs de cette conception. Selon la théorisation de Théodore Stoudite⁸, par exemple, l'image se manifeste à travers sa matérialité et le regard la rend évidente, en la révélant à travers la lumière. Dans le contexte religieux, la relation entre lumière (principe fondateur de la vue) et divinité amplifie naturellement cette conception.

Cette théorie de la vision, qui structurait la pensée des spectateurs et commanditaires des images, donne une idée de ce qui est prioritaire dans la communication visuelle, en nous renseignant sur l'importance majeure des lumières et des couleurs, ainsi que de la matérialité de l'objet vu. Lumières, couleurs et matières sont en fait les premiers objets de la perception, avant les formes et les figures. Cela explique la raison pour laquelle, dans les *ekphraseis* qui décrivent les mosaïques des IV^e-VI^e siècles, on retrouve une insistance, tant en Occident⁹ qu'en Orient¹⁰, sur les matériaux, les couleurs et la lumière. Parfois les tesselles et leurs couleurs sont explicitement mentionnées comme matière qui véhicule un message, et renforce le message visuel¹¹. La lumière est construite en premier lieu à travers la matérialité du décor : les tesselles en verre et à feuille d'or.

L'attention portée par les textes des *ekphraseis* à la matérialité des couleurs et des tesselles a amené Liz James à développer un large projet sur les aspects matériels de la mosaïque, dont les résultats ont été récemment synthétisés dans un livre publié en 2017¹². Ce travail a dévoilé le potentiel historique d'une approche technique centrée sur la matérialité – qui permet de mieux préciser la chronologie, la provenance et les ateliers des mosaïques –, en multipliant énormément les travaux sur les matériaux vitreux de la mosaïque murale et les tesselles éparses¹³.

À travers les cubes de verre, avec une palette restreinte de couleurs, chacune avec plusieurs nuances (bleu, rouge, jaune, vert, violet/pourpre, orange, blanc et noir, or et argent), les images s'animaient



1. Rome, Sainte-Sabine, inscription de la contre-façade, v^e siècle

2. La palettes des ors : tesselles avec différents supports de verre de la Grande Mosquée des Omeyyades à Damas. Musée du Louvre, DAI, Paris

3. Différents types de pose des tesselles à feuille d'or :
a. par rangées séparées
b. par rangé séparé avec inclinaison
c. en vrac
d. jointives



3a



3b



3c



3d

et devenaient des surfaces réfléchissantes¹⁴. Comme chaque matériau a une propriété réfléchissante différente, la polymatérialité – verre, pierre, nacre, tesselles à feuille métallique – caractérise les mosaïques pariétales et permet de constituer une hiérarchie au sein des images et entre les images¹⁵. Ainsi, les parties en pierre réservées aux chairs étaient forcément moins réfléchissantes que celles en verre et celles en verre étaient moins réfléchissantes que celles en argent et en or.

L'or, en particulier, contrairement aux autres couleurs utilisées dans la représentation artistique, nécessite de l'utilisation de feuilles métalliques. En tant que métal, il a une capacité de réflexion très élevée ; cela active une dichotomie dans les images entre la partie qui absorbe la lumière (la partie colorée) et celle qui la réfléchit (celle d'or). Dans l'ancienne théorie des couleurs, en fait, l'or n'est pas une couleur, mais un reflet qui matérialise la lumière¹⁶ et clarifie la lecture de l'image en lui donnant son sens théologique. Par exemple, il a été montré que dans la mosaïque de la Vierge à l'Enfant de Sainte-Sophie à Constantinople, la nature humaine de Marie, vêtue de bleu, est mise en valeur non seulement par la lumière du fond d'or, mais aussi par l'auréole dorée du Christ enfant qu'elle tient sur ses genoux¹⁷. Cela dote l'image de luminosité à travers sa matérialité et crée une hiérarchie de luminosité entre les figures. Dans le cas cité, Marie est subordonnée au Christ, qui est subordonné à la lumière divine du fond or. Il en est de même dans la plupart des mosaïques, par exemple celles de la contre-façade de Sainte-Sabine à Rome. Ici, les lettres de l'inscription et le fond des personifications de l'église sont en or ; l'or crée ainsi une hiérarchie de lecture de l'image : la lumière divine représentée dans les fonds se traduit en parole que l'Église interprète (fig. 1).

Les matériaux comme le verre transparent dont les tesselles sont constituées augmentent leur pouvoir réfléchissant : la feuille d'or posée entre deux couches de verre est tellement fine qu'elle présente des craquelures à travers lesquelles la lumière pénètre dans le verre. Les analyses de composition sur le verre ont en outre montré comment, surtout à partir des v^e-vi^e siècles, la palette des ors s'élargit en variant les couleurs des verres de support¹⁸ (fig. 2).

La technique fine mise en place pour diversifier les couleurs du verre de support des feuilles d'or (en

contrôlant les conditions de réalisation – atmosphère et température de cuisson – et l'ajout de colorants ou décolorants) comporte une recherche expérimentale, née de la volonté de varier les reflets des surfaces. La mise en œuvre des tesselles crée aussi des effets de lumière différents : jointives et sans inclinaison dans les représentations du divin, comme les croix, ou des fonds autour des figures sacrées ; avec inclinaison par rangées parallèles sur des fonds qui reçoivent directement la lumière naturelle ou artificielle ; en cercles concentriques sur les coupes ; en vrac sur d'autres fonds (fig. 3). L'effort technique non négligeable pour produire des effets de lumière diversifiés répond probablement à la nécessité de matérialiser une théologie de la lumière, qui entre le iv^e et le vi^e siècle trouve non seulement sa théorisation, mais aussi sa visualisation iconographique dans des croix lumineuses qui rayonnent des disques de lumière, homélie visuelle de la foi trinitaire et du credo nicéen : *phos ek phos*¹⁹. Cette représentation de la lumière, probablement répandue déjà à la fin du iv^e siècle²⁰ et qui trouve sa diffusion entre le v^e et le vi^e siècle, est une représentation de l'expérience sensorielle que les mosaïques voulaient offrir à celui qui les regardait²¹ : une irradiation de lumière où l'on entrevoit Dieu plus qu'on ne le comprend à travers l'interprétation d'une image (fig. 4).



4. Monastère de Mar Gabriel : croix lumineuse sur la voûte

Si dans les textes d'Eusèbe de Césarée, qui décrivent à la fois des projets réels et des paradigmes exemplaires des églises impériales qui constituent un modèle pour les églises ultérieures, la lumière est une manifestation de l'évidence de la foi²², au VI^e siècle il y a une équivalence directe entre Dieu et la lumière. Le Pseudo-Denys l'Aréopagite dans les *Noms divins* insère la lumière dans la liste des noms de Dieu et souligne qu'elle est une image du Bien. Ainsi, Denys dans la *Hiérarchie céleste* décrit Dieu comme une source de lumière et affirme que les lumières matérielles sont une manifestation du don de la source divine²³.

Comme démontré à plusieurs reprises par différents chercheurs²⁴, lors de la formation de cette idée, l'or et la lumière sont investis de nombreuses significations religieuses que l'on retrouve dans le décor : d'après les *ekphraseis*, l'or des plafonds, des toits, des mosaïques est en fait le matériel choisi comme médium sémantique pour représenter la lumière divine.

Cette matière lumineuse devient réfléchissante et image de la lumière divine dans l'interaction avec la lumière artificielle et naturelle. Pour que les surfaces brillent, il est toutefois nécessaire de manipuler la lumière artificielle et naturelle de manière à ce qu'elle se combine avec le décor, étant elle-même une composante du décor. Certains monuments commissionnés par l'empereur, tels que la Rotonde de Thessalonique et Sainte-Sophie à Constantinople, fonctionnaient comme des horloges astronomiques : la lumière qui pénétrait des fenêtres – y compris le jour du solstice d'hiver, à savoir dans les conditions de luminosité les plus basses – réglait les heures et les mois. Cela suppose une étude astronomique et mathématique préliminaire que seuls des architectes hautement qualifiés pouvaient garantir, tels que les célèbres Isidore de Milet et Anthémios de Tralles pour Sainte-Sophie²⁵.

Dans la Rotonde de Thessalonique, non seulement les rayons de lumière illuminent les saints représentés sur les mosaïques précisément à l'époque de l'année où ils sont célébrés, mais les ombres de leurs visages sont créées suivant l'inclinaison de la lumière naturelle²⁶. Dans d'autres contextes, comme à Saint-Aquilin de Milan²⁷, il a été démontré que l'illumination naturelle s'accorde avec la signification du décor en mettant en avant l'idée de la résurrection célébrée avec l'image du Christ-Hélios. Dans d'autres encore, comme à la basilique euphrasienne à Porec²⁸, on peut le déduire : les fenêtres de la contre-façade illuminent directement les parties en or de l'arc triomphal, où les tesselles disposées par rangées distantes sont inclinées. Cette orchestration de la lumière subordonne la célébration mariale de l'abside, sans doute plus sombre, par rapport à la célébration lumineuse de la Gloire de Dieu dans l'arc triomphal. L'étude architecturale et « illuminotechnique » est donc préalable au projet de décoration murale qui est conçu pour s'harmoniser avec la pénétration de la lumière. À travers le contrôle de la lumière et

de lois cosmiques, le commanditaire touche la sensibilité religieuse et émotionnelle des fidèles. Paul le Silentiaire dans la *Descriptio Sanctae Sophiae*, lue le jour de l'inauguration de l'église reconstruite par Justinien, explique ce concept en disant que les flots de lumière qui émanent des tesselles d'or provoquent une extase chez les fidèles similaire à ce que l'on ressent au printemps en regardant le soleil au sommet des montagnes²⁹.

Ainsi, dans le clair respect de représenter la *taxis* céleste dans l'ordre terrestre, ces interactions entre la lumière de la matérialité, la lumière représentée et la lumière extérieure naturelle ou artificielle exprimaient l'harmonie du cosmos et la capacité du commanditaire d'en maîtriser les lois, tout en respectant sa place.

Dans d'autres liturgies, telle celle nocturne du baptême, l'or des mosaïques, probablement à peine visible, brillait à la lumière des bougies, des lampes et des *polycandela*, comme cela a été proposé dans une reconstruction pour le baptistère Néonien à Ravenne³⁰. Il en est de même pour les églises syriaques, où la lumière naturelle pénètre latéralement dans la zone presbytérale, la seule partie décorée de mosaïques, dans l'unique exemple conservé à Mar Gabriel, où, d'après les sources du IX^e siècle, le décor aurait été réalisé grâce à une donation de l'empereur Anastase qui aurait envoyé des artisans et de l'or³¹.

Les petites chapelles où l'on récitait des prières, assez sombres mais décorées de mosaïques³², étaient sans doute éclairées par des lampes accrochées aux parois et des bougies, comme on peut le voir à Saint-Zenon à Rome. Dans ce cas, l'espace réduit et l'absence de lumière ne permettaient pas au fidèle, même le plus cultivé, de décoder les images.

La lumière que la mosaïque réfléchissait rendait la mosaïque en elle-même source de lumière et matérialisait la représentation de la Jérusalem céleste : « d'or pur, aussi clair que du verre », qui « n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine et l'Agneau est sa lampe³³ ».

Le poète de la cour de Théodose, Prudence, a comparé la lumière de l'intérieur doré de Saint-Paul-hors-les-Murs à Rome à la flamme du soleil à l'aube, et constaté que les mosaïques de verre dans leurs nombreuses couleurs ressemblent à des « prés brillant avec des fleurs au printemps³⁴ ».

Choissant les matériaux et manipulant la lumière artificielle et naturelle, le commanditaire essayait de rendre immanente la dimension transcendante et offrait l'espérance de cette réalité aux fidèles en se positionnant comme intermédiaire.

Dans certains cas rares, ce concept est exprimé verbalement par des textes qui accompagnent le décor. Particulièrement explicites sont ainsi les vers d'Ennode, destinés à accompagner des mosaïques qui décoraient des édifices des villes de Milan et de Pavie³⁵.

Le *carmen* d'Ennode nomme *lumina vitae* les mosaïques pariétales du mausolée de l'évêque. Cet hendiadys, utilisé dans l'épithaphe de l'évêque, rappelle la capacité du verre des mosaïques à refléter la lumière, et avertit que la lumière (du Christ) dissipe les ténèbres de la mort et donne la vie. Dans le vers suivant du même texte, le poète souligne le prix du décor, qui augmente la *probitas* de Laurent et, en même temps, devient une manifestation ostentatoire de son statut politique et social, même *post-mortem*. Le coût et la visibilité des matériaux employés entraînent un investissement significatif et soulignent qu'au-delà des images représentées (non mentionnées dans le *carmen*), les matériaux eux-mêmes sont un moyen puissant d'autoreprésentation du commanditaire.

Si les différentes lumières des mosaïques (représentée, naturelle, artificielle et de la matérialité) ont depuis longtemps attiré l'attention des chercheurs, la signification des couleurs et leur utilisation culturelle dans la hiérarchie du décor ont été explorées pour définir le cadre théorique de la signification des couleurs et de leur hiérarchie, sans trop en exploiter le potentiel de lecture sur des exemples concrets³⁶.

Nous allons aborder cet aspect pour montrer par des exemples comment les couleurs et l'organisation spatiale des images et des textes associés sur les mosaïques peuvent communiquer de façon immédiate le message intrinsèque à la forme des images. On s'attardera en particulier sur les *tituli*, les inscriptions en mosaïque, parce que la présence du texte permet une analyse plus explicite des sensations que la communauté voulait provoquer chez le spectateur.

La communication visuelle des images à travers les couleurs

Considérer les images des décors en mosaïque des églises comme des manifestations visuelles significatives est une tendance très récente dans l'historiographie³⁷.

Les images, dans la mosaïque comme dans les autres « supports », sont en effet généralement classées selon une hiérarchie qui traite la figuration comme prioritaire par rapport aux autres composantes. La notion en elle-même de support dérive d'autre part de cette conception. Une séparation théorique entre les études sur les images et les études visuelles, qui discutent du rôle des images dans l'espace performatif, a ainsi été proposée³⁸. Cependant, les recherches plus récentes amènent à concevoir l'image dans sa totalité – iconique, performative, matérielle – comme un phénomène visuel complexe, et ce genre d'études a porté une attention particulière aux images de l'Antiquité tardive et notamment aux mosaïques³⁹.

La recherche des effets optiques et des contrastes dans la mosaïque de Sainte-Sophie à Constantinople et de la Rotonde de Thessalonique, ainsi que le processus d'abstraction de l'image par rapport au mimétisme de l'art antique, ont été démontrés par Bente Kiilerich⁴⁰. Grâce à ces études, nous constatons donc que la disposition des tesselles pour créer des nuances, donner l'idée du mouvement et de la tridimensionnalité, structurer une hiérarchie chromatique, a une valeur majeure dans la réception visuelle de l'image et que les architectes ont pris en compte l'effet visuel connu aujourd'hui sous le nom d'illusion de Müller-Lyer. Dans cette illusion, la perception de la longueur d'une ligne ou, dans le cas de Sainte-Sophie, de la largeur d'un panneau, est déformée et faite pour la faire apparaître plus grande en raison des repères visuels environnants.

D'autre part, la notion de « culture visuelle » au sens large est utilisée par Erik Thunø pour Rome et Maria Cristina Carile pour Ravenne pour retracer les particularités d'une « école » locale, centre de production des concepts et schémas représentatifs qui se répètent et se renvoient en créant une identité visuelle⁴¹. La *pareidolia* – association d'une forme au réel – se réalise donc non seulement entre image et réalité, mais aussi entre image et image, dans la répétition et la copie des images et motifs qui constituent un repère visuel. Un exemple particulièrement probant me semble être la répétition du panneau du sacrifice de Melchisédech représenté dans le presbytère de Saint-Vital à Ravenne et reproduit au VII^e siècle à Saint-Apollinaire de Classe, légitimation de la filiation ravennate de l'église de Classe (fig. 5)⁴².

Cette culture visuelle dans le contexte particulier de l'Antiquité tardive a comme finalité de donner une expression visuelle à la réalité spirituelle et immatérielle au moyen de l'abstraction. Nadine Schibille a ainsi, par exemple, démontré comment la représentation iconique de l'abside du monastère du Sinaï correspond à celle aniconique des croix lumineuses de Sainte-Sophie à Constantinople, en utilisant pour sa démonstration la séquence chromatique et la signification attribuée aux couleurs⁴³. Les images abstraites aniconiques dans des contextes sacrés se multiplient ainsi dans l'Antiquité tardive et assument une importance majeure, parce qu'elles arrivent à exprimer la dimension divine, sans un référentiel figuratif anthropomorphe⁴⁴. La couleur contribue à ce processus d'abstraction de l'image, en assumant une signification encore plus importante. On essaiera de le montrer à travers l'analyse d'un motif, celui de la bordure gemmée, en regardant la façon de représenter le paysage paradisiaque dans les absides des églises de Rome et enfin en montrant la hiérarchie chromatique des mosaïques de Saint-Vital à Ravenne.

Simplifier un message à travers un motif:

la représentation de la Jérusalem céleste et la bordure avec gemmes

Les bordures sont souvent perçues comme secondaires par rapport aux scènes figuratives qu'elles encadrent, mais des études récentes montrent leur pouvoir sémantique dans la perception visuelle des textes et images⁴⁵. La bordure avec gemmes est l'une de plus répandues dans les mosaïques paléochrétiennes et byzantines en Occident comme en Orient. Elle a été retenue être une allusion aux colonnes gemmées de la ville céleste.



5. Ravenne, mosaïques de Saint-Vital, VI^e siècle (à gauche) comparées à celles de Saint-Apollinaire de Classe, VII^e siècle (à droite): d'un côté, les sacrifices de l'Ancien Testament (Abel, Melchisédech, Abraham

et Isaac) et la cour de Justinien, VI^e siècle ; de l'autre, Flavius Constantin IV et ses frères, l'évêque Ursicinus (fondateur Église de Ravenne) et l'évêque du moment avec ses clercs, VII^e siècle

En effet, il est connu que toute église est une préfiguration de la Jérusalem céleste et que, à travers les images, les matériaux, la lumière, les mosaïques pariétales en sont une allusion visuelle ponctuelle⁴⁶. Dans les mosaïques de l'atrium de la chapelle de Saint-Aquilin à Milan, on peut voir une traduction visuelle particulièrement littérale du texte : douze portes avec les douze noms des tribus d'Israël, surmontées des douze pierres de fondation avec les douze noms des apôtres inscrits en or. Les figures sont présentées debout, séparées par des colonnes, décorées de pierres précieuses⁴⁷.

Les fausses architectures du baptistère Néonien à Ravenne et de la Rotonde de Thessalonique en sont aussi une forme de représentation plus symbolique⁴⁸. Une évocation plus abstraite de la ville céleste est offerte aussi par les bordures qui représentent une séquence de pierres précieuses sur fond or ou rouge (la couleur du jaspé mentionnée par l'Apocalypse), allusion aux fondations de la ville céleste. Les couleurs des pierres, bleu-blanc-vert sur fond rouge ou rouge-vert-bleu sur fond or, respectent en effet la séquence chromatique proposée par le texte biblique, où la première fondation était de jaspé (rouge), la deuxième de saphir (bleu), la troisième de calcédoine (blanc), la quatrième d'émeraude (vert). Le motif est utilisé pour encadrer des représentations paradisiaques à partir de la moitié du IV^e siècle à Sainte-Constance à Rome, et se répand surtout pendant le VI^e siècle, quand on le retrouve par exemple pour encadrer les panneaux figuratifs dans le presbytère de Saint-Vital à Ravenne, ainsi que des fenêtres, sources de lumière, comme sur la façade extérieure de la basilique euphrasienne à Poreč.

Ce motif est toutefois une reproduction graphique simplifiée des appliques métalliques avec gemmes qui décoraient les demeures impériales, comme celle des *horti Lamiani* et qui pour certains chercheurs



6. Bordure avec gemmes :
basilique euphrasienne
à Poreč, VI^e siècle

7. Bandes bleu-marine,
vert et jaune représentant
le Paradis dans les
mosaïques des églises
romaines :
a. Saints-Côme-et-
Damien
b. Saint-Laurent-hors-
les-Murs
c. Sainte-Agnès

pouvaient décorer aussi les premières *camerae aurifulgentes* du Latran et du Vatican⁴⁹. Ces appliques dorées avec gemmes sont reproduites en peinture de façon plus réaliste dans les bordures de la galerie supérieure de Saint-Aquilin⁵⁰, pour ensuite arriver à une abstraction ultérieure et progressive dans les mosaïques (fig. 6).

Si le référent visuel n'existe probablement plus à partir du V^e siècle dans la réalité qui a généré la naissance du motif – il s'agit des appliques métalliques –, la nouvelle signification permet une simplification des formes et une abstraction du motif axé sur la couleur qui assure sa longue fortune.

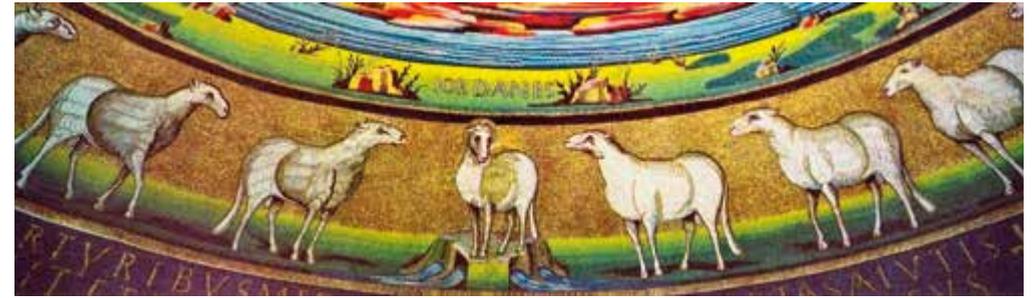
L'iconique et l'aniconique : l'évocation du paysage du Paradis dans les absides des mosaïques de Rome

L'abstraction à travers les couleurs est utilisée aussi dans les panneaux figuratifs. La représentation du paysage du Paradis dans les mosaïques des absides de Rome datées entre le V^e et le VI^e siècle⁵¹ en offre un exemple (tab. 1).

Le schéma des figurations, répété avec des légères variations, est organisé en deux registres : une frise inférieure avec les moutons qui représentent les apôtres et vont vers le Christ-agneau et une frise supérieure avec le Christ au centre, les martyrs et les papes respectivement à sa droite et à sa gauche. Nous constatons une représentation figurative du Paradis (fig. 7) : un pré fleuri avec au milieu un rocher dont les quatre fleuves jaillissent, dans l'église des Saints-Côme-et-Damien (registre inférieur), Sainte-Cécile, Saint-Marc (registre inférieur) ; un simple pré fleuri à Sainte-Cécile (registre supérieur) et à Sainte-Marie in Domnica. La figuration du Paradis est rendue de façon abstraite à travers les bandes des couleurs : vert-eau-marine-jaune à Sainte-Agnès, à Saint-Venance, à Saint-Laurent-hors-les-Murs et à Sainte-Praxède. Les renvois visuels entre les absides en constituent le référent réel, parfois à l'intérieur de la même mosaïque, comme par exemple dans le cas de Sainte-Cécile, où dans le registre inférieur nous constatons une représentation abstraite et, dans le registre supérieur, un pré fleuri.

La couleur peut ainsi communiquer un sens indépendamment de la figuration en renvoyant à une image figurée.

Ainsi Prudence ou Paul le Silencieux font allusion à l'éclat des mosaïques, qui donnent l'impression d'être sur des prés fleuris au printemps, parce qu'ils avaient probablement un référent visuel non



distant de celui qui est traduit en images ou en bandes colorées dans ces décors et cela confirme la finalité communicative de ces couleurs.

Le rapport entre message iconique et couleur dans le presbytère de Saint-Vital à Ravenne

La couleur non seulement peut synthétiser de façon abstraite une image, mais aussi s'accorder avec les images pour renforcer leur message. La décoration du presbytère de Saint-Vital, érigé après 525 et consacré en 547, offre un cas d'étude exemplaire pour comprendre l'articulation entre image et couleur.

La construction de la basilique a été achevée sous l'épiscopat de l'évêque Victor, après la conquête de Ravenne par les Byzantins. En revanche, le décor des mosaïques fut réalisé postérieurement, mais toujours au cours du VI^e siècle, sous l'évêque Maximien⁵².

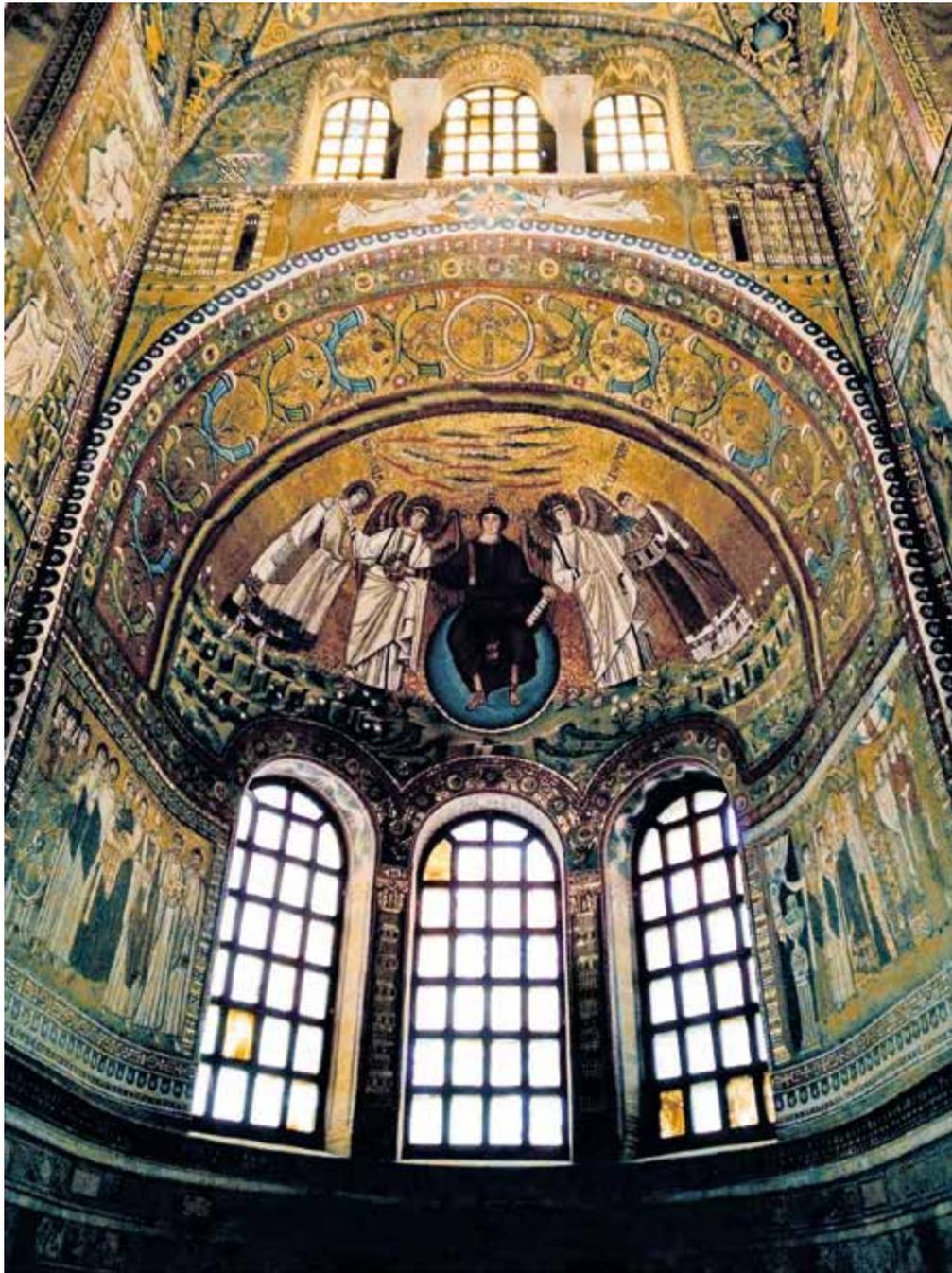
Le décor utilise habilement l'architecture, non seulement les différents niveaux pour son organisation, mais aussi les éléments architectoniques comme les arcades et les arêtes de la voûte. Cela facilite la lecture qui se réalise à deux niveaux d'interprétation : à travers leur sens exégétique par un public cultivé d'une part, et à travers les couleurs qui communiquent le même message à qui ne sait pas interpréter les images. Les mosaïques présentent un programme iconographique qui se développe depuis l'arc d'entrée de la travée droite jusqu'au cul-de-four de l'abside (fig. 8).

Dans le cul-de-four, une grande image du Christ de la parousie se détache sur un fond de tesselles dorées. Imberbe, il est assis sur un globe soutenu par des anges, et entouré du saint dédicataire de l'édifice (Vital) et de l'évêque fondateur Ecclesius. Les personnages qui entourent le Christ marchent dans un pré fleuri. De part et d'autre de l'abside, mais à l'extérieur du cul-de-four, se tiennent les véritables donateurs : Justinien et Théodora, représentés avec leur cour, l'un avec des membres de l'armée et l'autre avec des suivantes de la cour.

Tab. 1 Le *corpus* des inscriptions pariétales en mosaïque des basiliques romaines

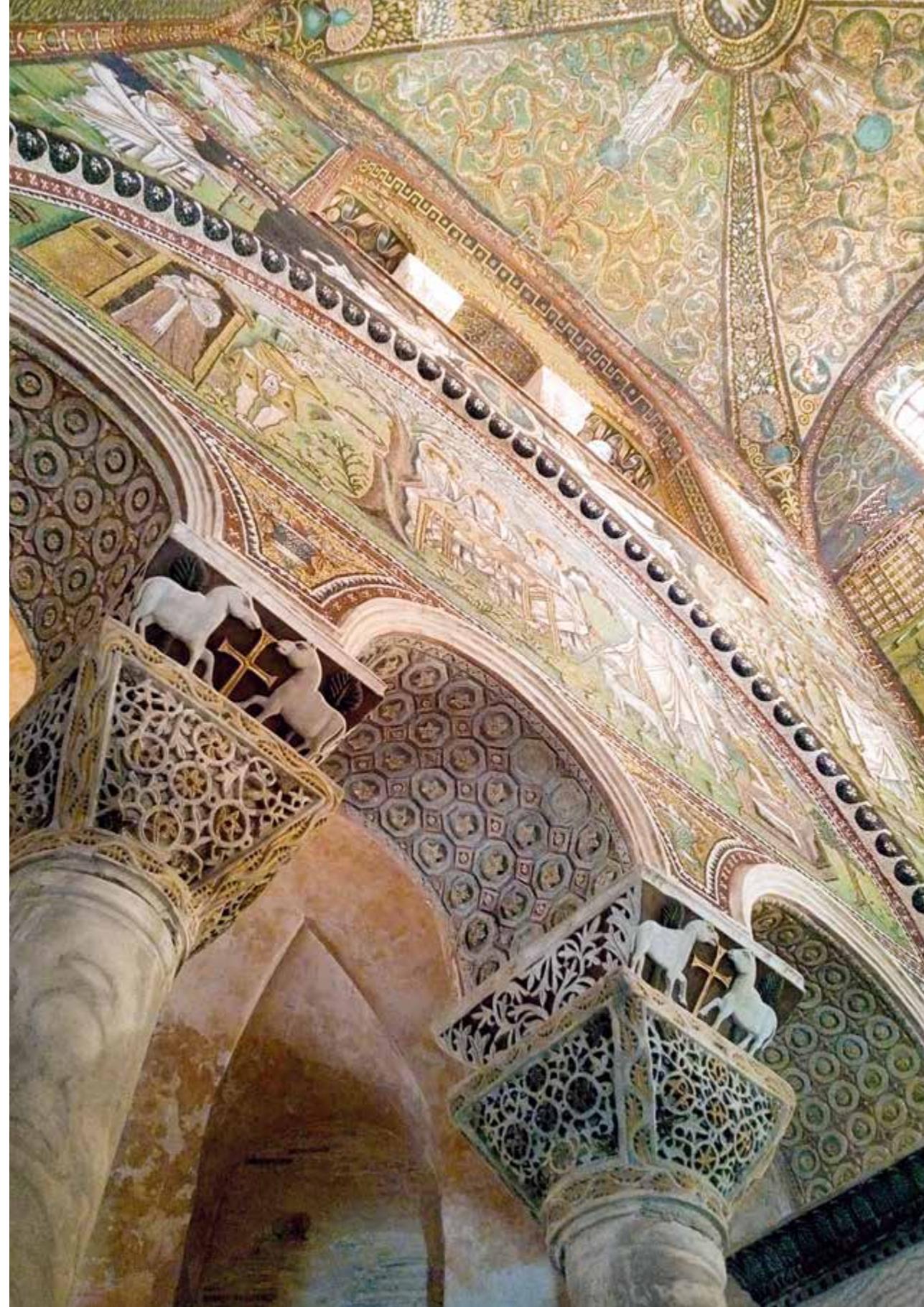
Église	Chronologie	Images	Texte	Bibliographie
Saints-Côme-et-Damien	530	Le Christ au centre, à sa droite et à sa gauche respectivement Paul, Côme et le pape Félix avec le modèle de l'église, et Pierre, Damien et Théodore ; dans la frise inférieure, les moutons qui représentent les apôtres et vont vers le Christ-agneau	AVLA D[E]I CLARIS RADIAT SPECIOSA METALLIS IN QVA PLVS FIDEI LVX PRETIOSA MICAT. MARTYRIBVS MEDICIS POPVLOSPE CERTA SALVTIS VENIT ET EX SACRO CREVIT HONORE LOCVS. OPTVLIT HOC D[OMI]NO FELIX ANTISTITE DIGNVM MVNVS VT AETHERIA VIVAT IN ARCE POLL.	ICUR, 2,1: 71, 134, 152 De Rossi, Musaici, pl. XV ILCV, 1: no. 1784, p. 349.
Saint-Laurent	580	Le Christ en majesté, à sa droite Pierre, Laurent et Pélagie et, sur la gauche, Paul, Stéphane et Hippolyte	DEMOVIT DOMINVS TENEBRAS VT LVCE CREATA, HIS QVONDAM LATEBRIS SIC MODO FVLGOR INEST. ANGVSTOS ADITVS VENERABILE CORPVS HABEBAT HVC VBI NVNC POPVLVM LARGIOR AVLA CAPIT. ERVTA PLANITIES PATVIT SVB MONTE RECISO ESTQVE REMOTA GRAVI MOLE RVINA MINAX. PRAESVLE PELAGIO MARTYR LAVRENTIVS OLIM TEMPLA SIBI STATVIT TAM PRETIOSA DARI. MIRA FIDES GLADIOS HOSTILES INTER ET IRAS PONTIFICEM MERITIS HAEC CELEBRASSE SVIS. TV MODO SANCTORVM CVI CRESCERE CONSTAT HONORES FAC SVB PACE COLI TECTA DICATA TIBI. MARTYRIUM FLAMMIS OLIM LEVVITA SVBISTI IVRE TVIS TEMPLIS LVX BENERANDA DEDIT [REDIT].	ICUR, 2,1: 63, 106, 157 De Rossi, Musaici, pl. XVI ILCV, 1: no. 1770, 1771, p. 346.
Sainte-Agnès	avant 638	Sous la main de Dieu, Agnès debout entre Honorius qui offre l'église et Symmaque, premier commanditaire de l'église sur le lieu du martyre	AVREA CONCISIS SVRGIT PICTVRA METALLIS ET COMPLEXA SIMVL CLAVDITVR IPSA DIES. FONTIBVS E NIBEIS [NIVEIS] CREDAS AVRORA SVBIRE CORREPTAS NVBES RVRIBVS [RORIBVS] ARVA RIGANS. VEL QVALEM INTER SIDERA LVCEM PROFERET IRIM PVRPVREVSQVE PAVO IPSE COLORE NITENS. QVI POTVIT NOCTIS VEL LVCS REDDERE FINEM MARTYRVM E BVSTIS HINC REPPVLIT ILLE CHAOS. EVRSVM [SVRSVM] VERSA NVTV QVOD CVNCTIS CERNITVR VNO PRAESVL HONORIVS HAEC VOTA DICATA DEDIT. VESTIBVS ET FACTIS SIGNANTVR ILLIVS O[PE]RA AECET ET ASPECTV LVCIDA CORDA GERENS. VIRGINIS AVLA MICAT VARIIS DECORATA METALLIS SED PLVS NAMQVE NITET MERITIS FVLGENTIOR AMPLIS.	ICUR, 2,1: 63, 89, 104, 137, 249 De Rossi, Musaici, pl. XVIII ILCV, 1: no. 1769/A, p. 345

Église	Chronologie	Images	Texte	Bibliographie
Saint-Venance	avant 649	Le Christ en buste entouré des deux anges ; dans le registre inférieur, la Vierge orante avec à sa droite Paul, Jean l'évangéliste, Venance et Théodore, à sa gauche Pierre, Jean Baptiste, Domnio et le pape Jean IV	MARTYRIBVS XPI D[OMI]NI PIA VOTA IOHANNES REDDIDIT ANTISTES SACRIFICANTE [SANCTIFICANTE] DEO AT [AC] SACRI FONTIS SIMILI FVLGENTE METALLO PROVIDVS INSTANTER HOC [ANTISTES NVNC] COPVLAVIT OPVS QVO QVISQVIS GRADIENS ET XPM PRONVS ADOR[AN]S EFFVVSASQ[VE] PRECES IMPETRAT ILLE [MITTAT AD AETHRA] SVAS [SVA].	ICUR, 2,1: 148, 425 De Rossi, Musaici, pl. XIX ILCV, 1: no. 1786A, p. 349.
Sainte-Praxède	817-824	Au-dessus de la main de Dieu le père, le Christ debout, à sa gauche Pierre, Pudencienne, un diacre et à sa droite Paul, Praxède, et Pascal, entre deux palmes. Dans le registre inférieur, les apôtres-moutons sortent des deux villes de Bethlém et Jérusalem, et vont vers le Christ-agneau.	EMICAT AVLA PIAE VARIIS DECORATA METALLIS PRAXEDIS D[OMI]NO SVPER AETHRA PLACENTIS HONORE PONTIFICIS SVMMI STVDIO PASCHALIS ALVMNI SEDIS APOSTOLICAE PASSIM QVI CORPORA CONDENS PLVRIMA S[AN]C[T]ORVM SVBTER HAEC MOENIA PONIT FRETVS VT HIS LIMEN MEREATVR ADIRE POLORVM.	ICUR 2,1: 353, 438 De Rossi, Musaici, pl. XXV
Saint-Marc	818-822	La Vierge à l'Enfant sur le trône et Pascal I ^{er} à genoux, entourés par des anges.	ISTA DOMVS PRIDEM FVERAT CONFRACTA RVINIS NVNC RVTILAT IVGITER VARIIS DECORATA METALLIS ET DECVS ECCE SVVS SPLENDET CEV PHOEBVS IN ORBE QVI POST FVRVA FVGANS TETRAE VELA NOCTIS VIRGO MARIA TIBI PASCHALIS PRAESVL HONESTVS CONDIDIT HANC AVLAM LAETVS PER SAECLA MANDENDAM.	ICUR 2,1: 440 De Rossi, Musaici, pl. XXIII
Sainte-Marie in Domnica	833	Le Christ avec à sa droite les papes qui ont contribué à la construction de l'église, le dernier étant Grégoire, et à sa gauche saint Marc, sainte Agapit et sainte Agnès. Dans le registre inférieur, le Christ-agneau avec les apôtres-moutons.	VASTA THOLI FIRMO SISTVNT FVNDAMINE FVLCHRA QVAE SALOMONIACO FVLGENT SVB SIDERE RITV HAEC TIBI PROQVE TVO PERFECIT PRAESVL HONORE GREGORIVS MARCE EXIMIO CVI NOMINE QVARTVS TV QVOQVE POSCE DEVM VIVENDI TEMPORA LONGA DONET ET AD CAELI POST FVNVS SIDERA DVCAT.	ICUR 2,1: 439 De Rossi, Musaici, XXVIII



8. Ravenne, Saint-Vital,
décoration du presbytère

9. Ravenne,
Saint-Vital, travée droite
du presbytère, mur
de gauche



Les parois latérales et la voûte relatent l'histoire du Salut (fig. 9). La partie inférieure du mur nord figure le temps des patriarches et des prophètes de l'Ancien Testament ; ces personnages encadrent des scènes préfiguratives de la venue du Messie et de sa mission. Au-dessus, les évangélistes évoquent le Nouveau Testament en mettant l'accent sur l'Incarnation et le message christique. En haut de la paroi, dans la lunette de la baie géminée et au-dessus, on admire le temps de la Résurrection et de la victoire sur la Croix. Au sommet, à la clé de la voûte d'arêtes, soit à la verticale de l'autel, se trouve l'agneau pascal, entouré par des rinceaux peuplés.

À côté des correspondances verticales, il existe des correspondances horizontales selon le point d'observation. En effet, les scènes réparties des deux côtés de l'autel se répondent également. Au nord, à droite de l'autel pour le célébrant qui regarde les fidèles, mais à gauche de l'autel pour les fidèles orientés vers l'est, se trouvent les images préfiguratives de la venue du Christ et de son incarnation. Du point de vue formel, la progression va de l'arc triomphal vers l'abside, avec des figures de plus en plus monumentales et dans un cadre de plus en plus lumineux qui emmène le spectateur vers l'au-delà terrestre, les fenêtres étant uniquement positionnées dans l'abside. Le jeu des couleurs est aussi recherché à cet effet. Les verts renvoient à l'espace terrestre, celui de la création animée : il prédomine sur les parois nord et sud et s'étend sur les parties correspondantes de la voûte du presbyterium dans le sens nord/sud. L'or s'étend, quant à lui, dans les parties placées sur un axe est/ouest. La couleur pourpre exprime l'émanation du pouvoir christologique⁵³ : les seuls personnages qui sont représentés avec des habits de cette couleur sont, dans l'abside, le Christ et l'évêque Maximien, et de part et d'autre Justinien, Théodora et deux dignitaires, ainsi que Melchisédech dans le registre supérieur. Une connexion chromatique est établie entre ces personnages pour affirmer la hiérarchie et les racines de la légitimité du pouvoir de l'Église de Ravenne et du pouvoir politique byzantin dans l'histoire du Salut. Empereur et impératrice sont présentés comme des subordonnés du Christ et la quantité de la pourpre crée une hiérarchie : le Christ, Justinien, Théodora et Ecclesius et enfin les dignitaires. Si l'abside qui lie le Christ à l'évêque de Ravenne et à son protomartyr Vital était en effet visible pour l'assemblée, les panneaux avec l'histoire du Salut et les figures impériales étaient destinés au clergé pour leur rappeler l'ordre chronologique et politique du pouvoir.

La hiérarchie chromatique respecte donc le message exégétique des images et offre aux fidèles et au clergé un sens de lecture qui est rendu possible grâce au rapport entre architecture et décor et à la luminosité/visibilité de celui-ci.

Les couleurs des textes écrits : comprendre le message écrit sans lire les inscriptions

Les *tituli*, les inscriptions qui accompagnent les figurations des mosaïques, sont eux-mêmes des images, mais particulièrement liées à la signification du message inscrit et aux messages iconiques auxquelles elles sont associées et que le texte veut illustrer, synthétiser, expliquer, légitimer. Des travaux récents sur les inscriptions en mosaïque datées entre l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge se sont ainsi penchés sur l'iconicité des inscriptions et sur leur contexte de réception⁵⁴. Ces études ont en particulier souligné que les inscriptions étaient vues et comprises par un large public à travers leur message visuel et qu'elles étaient des moyens de légitimation de l'image qu'elles illustraient.

Messages écrits, iconiques et matériels, les inscriptions devenaient donc non seulement des textes à lire, mais aussi à regarder : au moyen de leurs couleurs et de leur disposition spatiale et cadrage, elles pouvaient, sans être lues, communiquer des informations pratiques, adresser une prière d'intercession, faire parler une image⁵⁵.

Bien que la valeur visuelle de l'inscription soit réhabilitée par ces études, les matériaux et les techniques qui la constituent n'ont pas été suffisamment considérés comme partie prenante du message sémantique du texte écrit.

La matérialité des inscriptions des mosaïques pariétales des églises paléochrétiennes et le message communiqué dans la réception de l'image seront donc ici évalués dans un premier temps à partir des plus

anciennes inscriptions des mosaïques des églises, puis à travers la technique utilisée pour réaliser une inscription en mosaïque, enfin par l'examen du *corpus* d'inscriptions des absides des églises de Rome⁵⁶. Il s'agira de voir comment les inscriptions, à travers leurs matériaux, leurs couleurs ou encore leur mise en page, véhiculent un message visuel immédiat ; cette immédiateté est dépendante des valeurs socioculturelles des couleurs et matériaux qui sont des composantes propres aux mosaïques inscrites.

L'origine de l'utilisation de l'écriture dans les mosaïques pariétales chrétiennes

L'utilisation de l'écriture et des textes épigraphiques en mosaïque remonte à l'époque de naissance de l'art figuratif chrétien. Si les inscriptions et décors ne sont pas conservés, la tradition manuscrite a permis la transmission des textes qui devaient illustrer les scènes bibliques en mosaïque ou en peinture. Ces textes sont conventionnellement appelés *tituli historiarum* : des compositions poétiques en vers qui accompagnaient peintures et mosaïques représentant des scènes bibliques sur les parois des édifices chrétiens (basiliques, églises, ou baptistères). Leur fonction était d'expliquer le sens des scènes représentées. Les recueils de *tituli* conservés jusqu'à nos jours sont au nombre de quatre.

Les *tituli* ambrosiens regroupent 21 distiques attribués à Ambroise de Milan qui illustraient des scènes bibliques de l'Ancien et du Nouveau Testament dans la *basilica Ambrosiana*, la basilique fondée par Ambroise en 396 sur le lieu de l'*inventio* des reliques de Gervais et Protais⁵⁷.

Le *Dittochaeon* comprend 48 groupes de quatre vers attribués à Prudence et probablement destinés à une basilique espagnole, à Saragosse ou Calagurris, avec un programme iconographique très clair : 24 pour l'Ancien Testament et 24 pour le Nouveau⁵⁸.

Les *Miracula Christi*, attribués à Claudien, sont constitués de neuf distiques⁵⁹ qui illustrent des épisodes du Nouveau Testament, de l'Annonciation aux miracles de guérison.

Enfin, les *Historiarum testamenti veteris et novi tristicha* d'Elpidius Rustique, médecin à la cour de Théodoric, présentent en alternance des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament dans une histoire du salut⁶⁰.

Bien que les cycles figurés qui devaient être associés à ces textes ne soient pas conservés, le contenu des textes suppose qu'il s'agit d'inscriptions qui illustrent et expliquent des scènes bibliques en insistant sur la valeur exégétique de l'image. Ils ont comme finalité spécifique non seulement de décrire l'image, mais aussi d'en donner une synthèse interprétative et d'éclairer le sens du décor.

Paulin de Nole, commanditaire de la restauration des basiliques de Cimitile et de Fondi au début du v^e siècle, atteste de façon particulièrement explicite l'utilisation et la fonction des *tituli historiarum* pour illustrer des cycles figurés complexes. Dans le *Carmen 27*, écrit en 403, il s'adresse à son ami Nicetas, qui est rentré à Nole en venant de Dacie. Il lui présente les réalisations architecturales et artistiques des trois dernières années en lui faisant faire une visite guidée dans les basiliques de Nole. À cette occasion, Paulin justifie la présence des cycles figurés avec images et inscriptions dans les basiliques : « En haut les *tituli* expliquent [les images], et les lettres montrent ce que la main de l'artiste a illustré. » L'auteur insiste par ailleurs dans ce même passage sur le plaisir et le jeu des émotions provoqués par les images à travers la couleur et la lumière qui charment les frustes paysans : ainsi les pèlerins moins cultivés qui arrivent affamés et assoiffés des campagnes s'attardent à « lire les images » et y prennent plaisir au point de se nourrir des histoires saintes sans plus sentir la faim, et en retardant même le moment de boire du vin⁶¹. D'après Paulin, les images arrivent donc non seulement à *docere* (communiquer le message biblique), mais aussi à *movere* (émouvoir) et à *delectare* (faire plaisir). Dans ce cadre, les inscriptions ont comme rôle d'expliquer le sens de l'image.

La matérialité de l'image et aussi de l'inscription, manifestée par les couleurs et les surfaces réfléchissantes des tesselles de mosaïques constituées de verre et d'or, a un pouvoir de communication ; les formes de cette matérialité renforcent et augmentent la valeur exégétique de l'image, en attirant l'attention de ceux qui ne peuvent pas lire les images et interpréter les textes, mais qui peuvent les contempler, les boire (pour utiliser la même métaphore de Paulin de Nole), les observer bouche bée en percevant la dimension divine du décor. Par conséquent, dans les textes des *tituli*, on retrouve l'évocation des surfaces réfléchissantes dont les inscriptions et les images sont constituées, en insistant sur les surfaces

métalliques (*metalla*). Un exemple peut nous éclairer à ce sujet. Le premier *titulus* ambrosien présente la transfiguration du Christ : un épisode en soi plein de lumière. Dans le choix lexical et l'évocation de l'épisode, on trouve une insistance sur la réflexion et la vibration de la lumière : *Maiestas sua rutilans sapientia vibrat/Discipulisque Deum, si possit cernere monstrat. Rutilare et vibrare* sont des verbes utilisés dans la littérature classique et chrétienne pour exprimer l'éclat de l'or et sa vibration⁶².

Ces renvois dans le texte à la matérialité de l'image et de l'inscription deviennent de plus en plus explicites au cours du v^e siècle. Mis en évidence par une riche bibliographie concernant les *tituli* et les *carmina* de Paulin, d'Ennode ou de Venance Fortunat, les renvois aux surfaces réfléchissantes et à leurs matériaux sont tout à fait clairs⁶³. Dans l'inscription qui devait orner le baptistère de la cathédrale de Milan par exemple, Ennode amplifie le lexique de la lumière (v. 1 *fulgescat, luce*, v. 6 *nitet*, v. 9 *lux*, v. 10 *rubet*) et cite les matériaux utilisés dans le décor (v. 1 *metalli*, v. 5 *marmora picturas, tabulas, sublime lacunar*, v. 9 *gemmas*, v. 10 *lapidis*)⁶⁴. La matérialité de l'inscription a une valeur remarquable dans la construction du pouvoir de communication de l'image et de l'inscription ; c'est la raison pour laquelle elle est évoquée dans le texte des inscriptions qui expliquent la signification de l'image. Cela nous amène à examiner de plus près la nature matérielle des inscriptions, en analysant les techniques et les matériaux impliqués dans la réalisation d'une inscription en mosaïque.

La matérialité des inscriptions en mosaïques

Le rapport temporel d'exécution entre images et inscriptions dans le processus de mise en œuvre de la mosaïque a fait l'objet d'un long débat : une majorité de chercheurs estiment que les inscriptions sont non seulement conçues mais aussi concrètement réalisées après les images ; d'autres pensent au contraire qu'elles le sont avant et indépendamment des images par des mosaïstes différents⁶⁵. Sans prendre position dans ce débat, on peut simplement mettre en exergue le fait que la technique de la mosaïque présuppose une réalisation simultanée des inscriptions et des images, probablement en s'appuyant sur un modèle préalable et que la conception du projet du décor et de ses inscriptions peut être simultanée ou différée. Un passage de Grégoire de Tours illustre ce propos : il relate que la femme de Namatianus, évêque de Clermont, assistait, pendant l'édification de la basilique suburbaine de Saint-Étienne, à la phase d'exécution du chantier, en tenant dans les mains (*in sinum suum*) un livre et qu'elle dictait les histoires anciennes aux *pictores* en contrôlant leur travail⁶⁶.

Au-delà de ce témoignage et pour des questions techniques, les inscriptions en mosaïque doivent être réalisées par les mêmes artisans qui mettent en œuvre les images. Au contraire, dans les cycles peints, les inscriptions pouvaient être exécutées après l'image et par un peintre spécialisé qui maîtrisait l'écriture. En effet, pour réaliser une mosaïque pariétale, les surfaces sont préparées en étalant plusieurs couches de mortier. Ensuite, on esquisse sur l'enduit ainsi obtenu la décoration prévue et on délimite les bordures ou les espaces destinés à l'inscription. Une fois la composition fixée, on ajoute une dernière couche fine de mortier, le lit de pose des tesselles. Immédiatement avant la pose des tesselles sur cette surface, le *pictor* réalise une peinture détaillée du projet décoratif, qui guide le travail du mosaïste, appelé *musivarius* ou *tessellarius*⁶⁷.

Pendant ce processus, les textes des inscriptions peuvent être réalisés de deux façons : la première consiste à écrire le texte sur la peinture préparatoire (fig. 10), sur laquelle ensuite le *musivarius* pose les tesselles ; la seconde consiste à exécuter l'inscription à main libre sans tracé préparatoire peint des lettres, en positionnant les tesselles pour tracer des lettres dans l'espace du champ délimité par la peinture préparatoire (fig. 11). Le support en peinture contribuait à l'effet optique final de l'inscription et de l'image en colorant les intervalles entre les tesselles et en donnant un reflet différent aux matériaux translucides ou transparents.

Les tesselles utilisées sont essentiellement en verre coloré, à feuille d'or et en pierre. Les matériaux eux-mêmes, verre et or, étant des surfaces qui reflètent la lumière, sont choisis pour matérialiser l'éclat de la dimension céleste mentionnée dans les *tituli* et figurée dans les images. Cependant, la brillance et la réfractivité des matériaux ne sont pas les seules garantes de l'efficacité d'une communication non verbale : la mise en page et les couleurs choisies sont également porteuses de significations.



10. Constantinople, Saint-Sauveur-in-Chora, xiv^e siècle, mosaïque du narthex, détail du mortier de pose avec tracé préparatoire de l'inscription, peint en noir sur fond rouge



11. En haut, Mar Gabriel, parois est de la chapelle, inscription en mosaïque (lettres en tesselles en pierre blanche sur fond des tesselles bleu-gris en verre), v^e siècle. En bas, détail de la peinture préparatoire rouge sans tracé peint des lettres



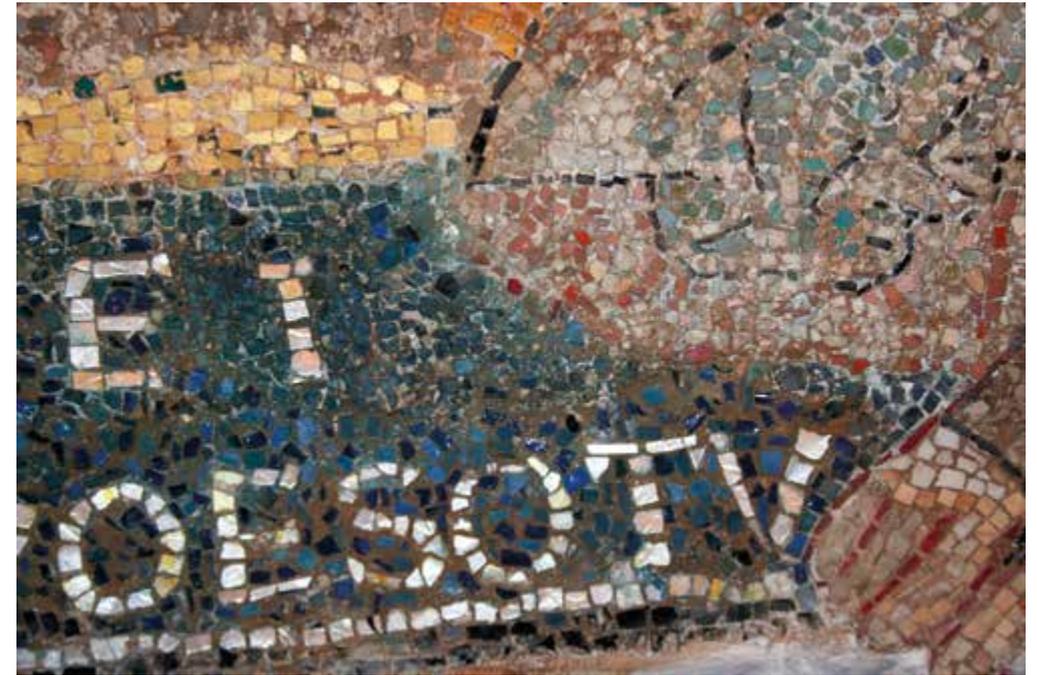
Comme aussi Paulin de Nole le dit, les *tituli* sont le plus souvent présentés dans une bordure localisée en bas ou en haut de l'image qui facilite la lecture. Ils sont souvent encadrés par des lignes, parfois des *tabulae* ou des *tabulae ansatae* (fig. 12). Des études récentes sur la fonction de l'encadrement ont montré que l'écriture encadrée a une valeur culturelle dans la perception visuelle⁶⁸. En particulier dans les mosaïques de l'Antiquité tardive, l'encadré semble non seulement faciliter la lecture en séparant l'image du texte, mais aussi représenter une sorte de fenêtre dans laquelle le sens de l'image est décrit et exposé. L'encadrement de l'inscription avec double ligne rappelle la forme de la *tabula* et avec un triangle sur le côté court celle de la *tabula ansata*. Ce dispositif est une reprise de l'épigraphie romaine classique pour signifier le cadre officiel de l'écriture. La *tabula ansata* rappelle d'autre part le concept de la donation⁶⁹. L'utilisation de ce motif communique donc visuellement le concept de l'offrande des commanditaires, souvent eux-mêmes aussi mentionnés verbalement dans les textes. En ce qui concerne la palette des couleurs employées et leur signification, les inscriptions des mosaïques pariétales conservées *in situ* dans le bassin méditerranéen entre le v^e et le ix^e siècle suivent deux types d'associations chromatiques des couleurs des lettres et de la couleur du fond : la première est constituée de lettres en or ou en argent sur fond bleu (fig. 13), ou plus rarement rouge (fig. 14) ; la seconde, surtout répandue dans le monde byzantin oriental, de lettres noires sur fond or (fig. 15). L'éclat de l'argent et de l'or peut aussi être imité grâce à des tesselles en pierre blanche et des tesselles en pierre colorée. Les associations chromatiques renvoient à des inscriptions métalliques en argent et or, les *metalla*, dont les textes mêmes des inscriptions parlent⁷⁰.

De plus, les choix chromatiques semblent s'inspirer et réinterpréter des thèmes classiques, comme déjà souligné pour les types d'encadrement. D'une part, le bleu et le rouge, utilisés dans le fond des inscriptions en mosaïque, imitent la couleur du placage en bronze de l'épigraphie romaine classique⁷¹. De l'autre, les lettres en or des inscriptions en mosaïque reprennent les *litterae aureae*. Les lettres capitales gravées dans la pierre et remplies de bronze doré sont employées dans les bâtiments religieux et publics pour



12. Inscriptions entre *tabula* dans les mosaïques absidales de Rome :
a. Sainte-Agnès, inscription entre trois *tabulae*, VII^e siècle

b. Sainte-Marie in Domnica, VII^e siècle, inscription encadrée par une *tabula ansata*.



13. Germigny-des-Prés, oratoire de Théodulf, détail de l'inscription de la mosaïque du cul-de-four. Lettres en tesselles à feuille d'argent dans un fond des tesselles bleu foncé et clair

14. Thessalonique, Hosios-David, détail de l'inscription de la mosaïque du cul-de-four. Lettres en tesselles à feuille d'or et argent sur un fond rouge. (Dans Charalambos Bakirtzis, Eftychia

Kourkoutidou-Nikolaidou, Chrysanthi Mavropoulou-Tsioumi, *Mosaics of Thessaloniki 4th-14th century*, Kapon Editions, Athens, 2012)



15. Monastère de Sainte-Catherine du Sinai, mosaïque du cul-de-four avec lettres noires sur fond or

rappeler la donation du commanditaire et la dédicace à la divinité (fig. 16). Tout en gardant la signification anthropologique de l'écriture en or dans le contexte païen (dédicace, donation, officialité), les *litterae aureae* assument toutefois une nouvelle signification dans le décor des églises. En effet, dans le contexte religieux chrétien, l'utilisation de l'or pour tracer des lettres ou un fond doré sur lesquelles des lettres noires se détachent a été récemment interprétée comme une forme de manifestation de la parole divine⁷². La chrysographie, l'écriture en or ou sur fond doré, semble vouloir signifier et représenter la présence divine dans l'image à travers l'écriture⁷³. Par ailleurs, les Écritures, et en particulier l'incipit de l'Évangile de Jean proclamant le *Logos, Verbum*, identifient la parole à Dieu, le Verbe incarnant la présence de Dieu. Jérôme et Augustin corroborent l'hypothèse que l'écriture en or est un signe de la présence divine. Si, d'un côté, Jérôme se limite à souligner la luminosité et la splendeur des écritures (*totum quod legimus in divinis libris nitet et fulget*⁷⁴), Augustin transforme cette splendeur en un véritable programme décoratif, invitant à écrire en lettres d'or dans les endroits les plus éminents des églises : *aureis litteris conscribendum et per omnes ecclesias in locis eminentissimis proponendum esse dicebat*⁷⁵. Il explique d'ailleurs dans son traité sur l'Évangile de Jean que l'observation d'une inscription active une voie de compréhension différente que celle produite par la vue d'une image⁷⁶ : voir une inscription stimule la nécessité de comprendre, réfléchir, intérioriser et prier. La seule vision d'une inscription, souvent positionnée en hauteur et peu lisible dans des conditions de pleine lumière (fig. 17), intervient donc comme un moyen d'exprimer le sacré : une invitation à lire un Verbe inaccessible. Dans la tentative d'appréhension d'un message à la visibilité et lisibilité contrariées, s'établit un lien entre le transcendant et l'immanent. Comprise dans ce sens ultime par des personnes qui ne savent pas lire, l'inscription inviterait à prier pour accéder au mystère contenu dans les lettres d'or. Ainsi, les lettres sont là non seulement pour être lues, mais aussi pour être vues, contemplées et vénérées, en tant que parole divine dont la révélation est favorisée par la matérialité même de l'écriture.

16. *Aureae litterae* en bronze doré de la porte sud-ouest d'Antalya, vers 130. Ashmolean Museum, Oxford



Les inscriptions, qui peuvent être lues et comprises par un nombre restreint de spectateurs, font l'objet d'une communication visuelle, non verbale, au titre d'une manifestation médiatisée de la divinité. Cette capacité repose sur les qualités matérielles de l'inscription : nature des matériaux, couleur et association chromatique, réflexion des surfaces mais aussi emplacement et encadrement. Pour mieux illustrer ce propos, on examinera de façon très synthétique le cas des inscriptions des mosaïques des absides de Rome.

Les inscriptions des absides de Rome (VI^e-VIII^e siècle)

Nous prenons ici en compte les inscriptions des mosaïques d'absides conservées dans les églises romaines et datées entre le VI^e et le IX^e siècle, à savoir : Saints-Côme-et-Damien, Saint-Laurent, Sainte-Agnès, la chapelle de Venance au Latran, Sainte-Praxède, Saint-Marc et Sainte-Marie in Domnica (tab. 1)⁷⁷.

Les inscriptions sont toutes en lettres capitales dorées sur fond bleu, encadrées par une simple bordure dorée (Saints-Côme-et-Damien, Saint-Laurent, Sainte-Praxède, Saint-Marc), ou présentées à l'intérieur de *tabulae* (Sainte-Agnès, Saint-Venance), une seule fois d'une *tabula ansata* (Sainte-Marie in Domnica). Elles sont toutes placées en bas de la partition figurée sur le cul-de-four de l'abside, alignées avec l'autel. Elles sont lisibles, mais avec difficulté à partir des premiers rangs de l'assemblée et illisibles depuis les derniers rangs. Elles accompagnent le plus souvent des images qui figurent la transmission apostolique de Christ aux martyrs (fig. 18). Les martyrs représentés sont vénérés grâce à la présence des reliques que les papes, également représentés, ont monumentalisées.

À travers un examen exclusivement lexical de ces textes, nous pouvons remarquer :

- Tout d'abord l'insistance sur le lexique de la lumière qui décrit la luminosité du décor ; fréquents sont aussi les renvois aux matériaux employés dans le décor, souvent synthétisés par le mot *metallum* qui désigne une surface précieuse réfléchissante (tab. 2, 3).
- Dans un second temps, les inscriptions rappellent le rôle des papes dans l'*inventio* des reliques des martyrs et dans la fondation de l'église : toutes citent le nom du saint martyr titulaire de l'église et du commanditaire (tab. 1).

Ces deux aspects lexicaux renvoient aux images en présentant tout d'abord leur matérialité lumineuse et dans un deuxième temps leur sujet. Mathiae⁷⁸ avait déjà insisté sur la façon dont les mosaïques des absides romaines répétaient le schéma selon lequel le Christ au Paradis participait à la communion des saints, parmi lesquels figurent les papes commanditaires de l'église.

Le Christ légitime ainsi le rôle du pape qui participe à la communion des saints, ayant retrouvé et vénéré leurs reliques. Le pape devient l'égal des martyrs pour avoir exposé leurs reliques, vénérées au-dessous de la représentation, placées sous l'autel et visibles à travers une *fenestella confessionis*. Dans ce contexte, l'inscription représente la parole divine qui légitime l'acte de donation du pape et insère, le pape même, dans la communion des saints. Cette légitimation par la voix divine du rôle papal est communiquée visuellement non seulement à travers les images, mais corroborée par les inscriptions en lettres d'or, qui rappellent l'écriture sacrée. La présence des *tabulae* évoque d'autre part l'acte de donation.

Bien que les inscriptions ne puissent pas être lues par de nombreux fidèles, leur présence, leur position, leur encadrement ainsi que leurs couleurs renforçaient ce que la mosaïque communiquait à travers les images. Le rite célébré autour des reliques lors de la fête du saint confirmait le fait que la présence de reliques et leur vénération étaient un moyen d'accès à la réalité lumineuse du Paradis que l'association texte/images permet de suggérer et de mettre en images.

Tab. 2. Le lexique de la lumière

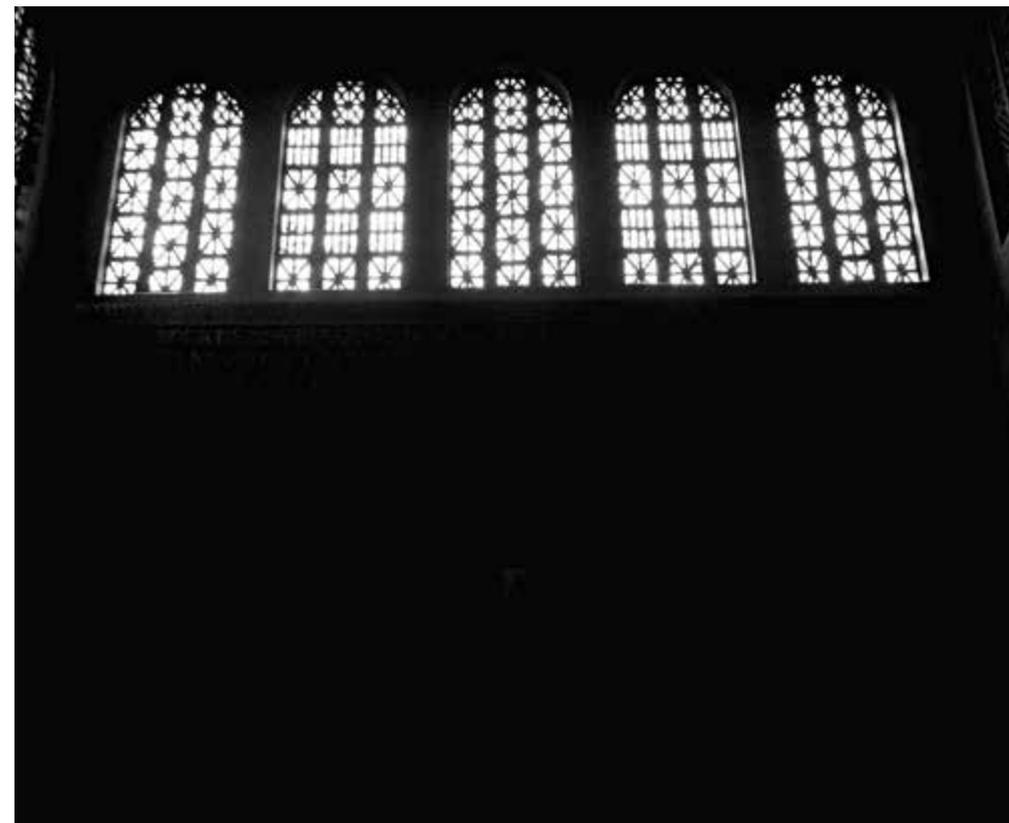
Église	Adjectifs		Verbes		Noms		
	<i>fulgens</i>	<i>clarus</i>	<i>lucida</i>	<i>pretiosa</i>	<i>micare</i>	<i>nitere</i>	<i>radiare</i>
Saints Côme-et- Damien		1			1		1
Saint-Laurent				1			
Sainte-Agnès	1	1			1	2	
Saint-Venance	1						
Sainte-Praxède					1		
Saint-Marc	1						

Sainte-Marie in Domnica

Église	Adjectifs		Verbes		Noms		
	<i>rutilare</i>	<i>splendere</i>	<i>lux</i>	<i>siderus</i>	<i>dies</i>	<i>aurora</i>	<i>fulgor</i>
Saints-Côme-et-Damien			1				
Saint-Laurent			2				1
Sainte-Agnès			2	1	1	1	
Saint-Venance							
Sainte-Praxède							
Saint-Marc				1			
Sainte-Marie in Domnica	1	1					

Tab. 3. Les matériaux du décor

Église	metallus		pictura		color		purpureus		aureus	
Saints-Côme-et-Damien	1									
Saint-Laurent										
Sainte-Agnès	2		1		1		1		1	
Saint-Venance	1									
Sainte-Praxède	1									
Saint-Marc										
Sainte-Marie in Domnica	1									



17. Rome, Sainte Sabine, inscription de la contre-façade, v^e siècle, observée à la lumière naturelle de midi en janvier

L'interconnexion entre inscriptions et images, textes et sujets représentés, dans les mosaïques pariétales des églises du début du Moyen Âge trouve un sens nouveau une fois pris en compte la dimension matérielle et visuelle, dont la couleur est le lien. Constitués des mêmes matériaux, lettres et images communiquent les mêmes messages non seulement à travers le sujet représenté et le texte écrit, mais aussi grâce à la nature des matériaux, matière et couleur et à leurs effets de brillance et de réflexion. La signification culturelle attribuée à ces matériaux, transmise par les textes des *tituli*, ainsi que par les commentaires des sources chrétiennes, nous renseigne sur le choix intentionnel de leur utilisation, sur le sens qui leur était attribué et, par conséquent, sur leur perception par les spectateurs. La présence, la mise en page, les associations chromatiques, les motifs abstraits, la hiérarchie des couleurs et des réflexions qui constituent l'inscription en mosaïque et les images renvoient en effet à des repères visuels collectifs et intégrés par les fidèles qui les regardaient. Cette matérialité dote l'inscription et l'image d'une capacité à transmettre le message verbal qu'elle affiche, sans être lu ni interprété. À ce titre, l'inscription devient donc une image avant d'être un texte et sa dimension iconique et matérielle contribue à la sacralité de l'écriture, interprétée comme une manifestation de la présence de Dieu dans le sanctuaire. L'arrière-plan philosophique et la conception de la vision constituent le processus intellectuel qui inspire le décor et sa réception : la couleur et la lumière génèrent la sensation de voir le sacré dans les décors en mosaïques des églises.



18. Rome, Sainte-Praxède, mosaïque de l'abside

¹ Nous nous limitons à citer les travaux qui établissent une synthèse en renvoyant à la bibliographie ici contenue. Paul Veyne, « Lisibilité des images, propagande et apparat monarchique dans l'Empire romain », *Revue historique*, vol. 621/1, 2002, p. 3-30 ; Beat Brenk, « Visibility and Partial Invisibility of Early Christian Images », dans G. de Nie, K.F. Morrison et M. Mostert (dir.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 139-184, où l'auteur dresse un débat sur la question de la visibilité ou visibilité partielle des images paléochrétiennes ; tout récemment Anne-Orange Poilpré et Sulamith Brodbeck (dir.), *Visibilité et Présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Byzantina Sorbonensia », 2019, abordent le problème en croisant des exemples orientaux et occidentaux et en ouvrant avec les différentes approches des chercheurs conviés des pistes d'analyse : le contexte, la liturgie, l'illumination, la réitération, l'intentionnalité.

² Une synthèse dans Maria Rosaria Marchionibus, « I colori dell'arte sacra a Bisanzio », *Rivista di studi bizantini e neoellenici*, vol. 48 (n.s.), 2012, p. 3-31.

³ Rico Franses, « When all that is gold does not glitter: on the strange history of looking at Byzantine art », dans Antony Eastmond et Liz James (dir.), *Icons and Word. The Power of Images in Byzantine art. Studies presented to Robin Cormack*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 13-23.

⁴ Liz James, *Lights and Colour in Byzantine art*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

⁵ Rico Franses, « When all that is gold does not glitter », art. cit.

⁶ Anca Vasiliu, « Toucher par la vue. Plotin en dialogue avec Aristote sur la sensorialité de l'incorporel », *Les Études philosophiques*, n° 4, 2015, p. 555-580.

⁷ Véronique Boudon, « La théorie galénique de la vision : couleurs du corps et couleurs des humeurs », dans Laurence Villard (dir.), *Couleur et Vision dans l'Antiquité classique*, Rouen, PURH, 2002, p. 65-75.

⁸ St. Theodore The Studite, *On the Holy Icons*, éd. C.P. Roth, New York, SVS Press, 2001, p. 78.

⁹ Pour une sélection de sources sur l'or et la lumière, voir Elisabetta Neri, « Aureum culminem. Esporsi attraverso l'oro e la luce nel decoro parietale delle chiese di IV-VI sec. », dans Alberto Barzanò et Cinzia Bearzot (dir.), *EXPOSizioni. Esporre ed esporsi al mondo dall'antichità alla contemporaneità*, Milan, Educatt, 2016, p. 215-242 ; Céline Urlacher-Becht, *Ennode de Pavie, chantre officiel de l'Église de Milan*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2014 ; Laurence Gosserez, *Poésie de lumière. Une lecture de Prudence*, Louvain, Peeters, 2001 ; Evrard Delbey, *Venance Fortunat ou l'enchantement du monde*, Rennes, PUR, 2009 ; Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, « Le discours sur les édifices religieux dans les carmina de Venance Fortunat : entre création poétique originale et héritage de Paulin de Nole », *Camena*, n° 11, 2012, p. 79-99.

¹⁰ Une synthèse avec corpus des textes est dans Liz James et Ruth Webb, « To understand ultimate things and enter secret places: ekphrasis and art in Byzantium », *Art History*, vol. 14, 1991, p. 1-17 ; Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents* [1972], Toronto, University of Toronto Press, 1986.

¹¹ Par exemple : Procopius, *De aedificis*, I, X, 17-18 à pro-

pos de la description du décor de la Chalkè ; ou encore Procope, *De aedif.* I, i, 23 ss dans la description de l'église de Sainte-Sophie, en particulier § 5 avec la liste des couleurs ; Prudentius, *Perist.* 12, 49-54 pour Saint-Paul à Rome.

¹² Liz James, *Mosaics in the Medieval World: From Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

¹³ Parmi les travaux plus récents : Elisabetta Neri, « The mosaics of Durres amphitheatre: an assessment using technical observations », *Antiquité tardive*, vol. 25, 2017, p. 333-354 ; Nadine Schibille, Elisabetta Neri, Carlo Ebanista, Mohamed Ramzi Ammar et Fabrizio Bisconti, « Something old, something new: 4th- to 9th century glass mosaics from the catacomb of San Gennaro (Naples) », *Journal Archaeological Science: Reports*, vol. 20, 2018, p. 411-422.

¹⁴ Sur la palette voir Liz James, « What colours were Byzantine mosaics? », dans Eve Borsook, Fiorella Gioffredi Superbi et Giovanni Pagliarulo (dir.), *Medieval Mosaics. Light, Color, Materials*, Milan, Silvana Editoriale, 2000, p. 35-46.

¹⁵ Per Jonas Nordhagen, « Gli effetti prodotti dall'uso dell'oro, dell'argento e di altri materiali nell'arte musiva dell'alto Medioevo », dans Per Jonas Nordhagen, *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, Londres, Pindar Press, 1990, p. 131-143.

¹⁶ Liz James, *Light and Colour in Byzantine Art*, op. cit.

¹⁷ Rico Franses, « When all that is gold does not glitter », art. cit.

¹⁸ Elisabetta Neri, Marco Verità, Isabelle Biron et Maria Filomena Guerra, « Glass and gold: analyses of 4th-12th centuries Levantine mosaic tesserae. A contribution to technological and chronological knowledge », *Journal of Archaeological Science*, vol. 70, 2016, p. 158-171.

¹⁹ Geir Hellemo, *Adventus Domini. Eschatological thought in 4th Century Apses and Catecheses*, Leyde, Brill, 1989 ; Liz James, *Light and Colour in Byzantine Art*, op. cit. ; Daniela Mondini et Vladimir Ivanovici (dir.), *Manipolare la luce in epoca premoderna*, Milan, Silvana Editoriale, coll. « Mendrisio Academy Press », 2014 ; Laura Pasquini, « Lumen de Lumine: dal simbolo niceno-costantinopolitano al mosaico tardo antico e medievale », dans Claudia Angelelli et Andrea Paribeni (dir.), *Atti del XX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Roma, 19-22 marzo 2014)*, Tivoli, Scripta Manent, 2015, p. 577-586.

²⁰ Pour les premiers exemples, voir Elisabetta Neri, *Tessellata vitrea tardoantichi e altomedievali. Produzione dei materiali e loro messa in opera. Considerazioni generali e studio dei casi milanesi*, Turnhout, Brepols, 2016.

²¹ Sur le photismos en particulier : Nadine Schibille, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Farnham, Ashgate, 2014, chapitre 4.

²² Eusèbe de Césarée, *Vie de Constantin*, III, 30-36, spé. 32 et 36, éd. L. Pietri, Paris, Sources chrétiennes, 559, 2013.

²³ Pseudo-Dionysii, *De Divinibus Nominibus*, I, 12, éd. Beate Regina Suchla, *Corpus Dionysiacum I: Pseudo-Dionysius Areopagita, De divinis nominibus*, Berlin, De Gruyter, 1990, coll. « Patristische Texte und Studien », 33, p. 118.

²⁴ Elisabetta Neri, « Aureum culminem », art. cit., p. 215-229 avec bibliographie.

²⁵ Nadine Schibille, « Astronomical and Optical Principles in the Architecture of Hagia Sophia in Constantinople », *Science in Context*, vol. 22, n° 1, 2009, p. 27-46.

²⁶ Iannis G. Iliadis, « The natural lighting in the dome of the Rotunda at Thessaloniki », *Lighting Research and Technology*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 13-24.

²⁷ Carlo Bertelli, « I mosaici di S. Aquilino », dans Gian Alberto Dell'Acqua (dir.), *La basilica di San Lorenzo in Milano*, Milan, Amilcare Pizzi, 1985, p. 146-169.

²⁸ Ann Terry et Henry Maguire, *Dynamic Splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrosius at Poreč*, University Park, PA, Penn State University Press, 2007.

²⁹ Paul le Silentiaire, *Descriptio Sanctae Sophiae*, éd. C. de Stefani, Berlin, De Gruyter, 2011, v. 668.

³⁰ Vladimir Ivanovici, *Manipulating Theophany. Light and Ritual in North-Adriatic Architecture (ca. 400-ca. 800)*, Berlin, De Gruyter, 2016 ; *Id.*, « "Luce renobatus". Speculations on the placement and the importance of lights in Ravenna's Neonian Baptistry », dans Daniela Mondini et Vladimir Ivanovici, *Manipolare la luce*, *op. cit.*, p. 19-29.

³¹ Ernest J.W. Hawkins, Marlia C. Mundell et Cyril Mango, « The mosaics of the monastery of Mār Samuel, Mār Simeon, and Mār Gabriel near Kartmin with a note on the Greek inscription », *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 27, 1973, p. 279-296.

³² Des exemples ont été reconnus à Saint-Zénon à Rome (VIII^e siècle), à l'amphithéâtre de Durrès (VI^e-IX^e siècle ?) ou encore à côté de la tombe de Philippe à Hiérapolis (VI^e siècle). Des crochets et des clous ont été reconnus sur les mosaïques des deux premiers et mis en relation avec la pratique d'attacher des lampes sur les parois décorées : Per Jonas Nordhagen, « Gli effetti prodotti dall'uso dell'oro », *art. cit.*

³³ Apocalypse, XXI, 18.

³⁴ Prudence, *Peristase*, 12.49-54.

³⁵ Ennode, *Poèmes*, II, 56 sur le baptistère de Saint-Jean aux Sources : v. 1 *fulgescat*, v. 6 *nitet*, v. 9 *lux*, v. 10 *nix* ; II, 96 sur Saint Xyste : v. 2 *ornavit domum meritis et lumina vitae*, v. 3 *ad pretium* ; II, 12 dans le complexe épiscopal : v. 3 *renidet*, v. 5 *splendida* ; II, 16 : v. 4 *infabricata laet nobilitas tenebris* (par antithèse), v. 7 *fulvum aureum*, v. 9 *perlustrans* ; II, 115, v. 1 *necit*, v. 3 *radiat*.

³⁶ Maria Rosaria Marchionibus, « I colori dell'arte sacra a Bisanzio », *art. cit.*

³⁷ Pour un état de l'art général sur le *visual art* dans l'Antiquité, voir le préface du volume des *Cahiers des études anciennes* sur « Vision et regard dans la comédie antique » : « Des "théories de la vision" à l'"anthropologie du regard" : nouvelles perspectives de recherche ? », *Cahiers des études anciennes*, vol. 51, 2014, <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/674>, mis en ligne le 15 juin 2015, consulté le 5 décembre 2020. Pour le processus psychologique engendré par les images : Robert L. Solso, *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, Cambridge, MIT Press, 2003.

³⁸ John Mitchell, « Showing seeing: a critique of visual culture », *Journal of Visual Culture*, vol. 1, n° 2, 2002, p. 165-181.

³⁹ Par exemple, sur les absides de Rome : Erik Thunø, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network, and Repetition*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2015 ; Anna Cecilia Olovsson (dir.), *Envisioning*

Worlds in Late Antique Art, Berlin, De Gruyter, 2019 ; Bente Kiilerich, *Visual Dynamics. Reflections on Late Antique Images*, Bergen, self-published, 2015.

⁴⁰ Bente Kiilerich, « Optical Colour Blending in the Rotunda Mosaics at Thessaloniki », *Musiva et Sectilia*, vol. 8, 2011, p. 163-192.

⁴¹ Erik Thunø, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome*, *op. cit.*

⁴² Maria Cristina Carile, « Production, promotion and reception: the visual culture of Ravenna between Late Antiquity and the Middle Ages », dans Judith Herrin et Jinty Nelson (dir.), *Ravenna: its role in earlier medieval change and exchange*, Londres, University of Londres Press, 2016.

⁴³ Nadine Schibille, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, *op. cit.*, chap. 4.

⁴⁴ Bente Kiilerich, « Abstraction in Late Antique Art », dans Anna Cecilia Olovsson (dir.), *Envisioning Worlds in Late Antique Art*, *op. cit.*, p. 77-94.

⁴⁵ Verity Platt et Michael Squire (dir.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016 ; Sean V. Leatherbury, « Framing Late Antique Texts as Monuments : The Tabula Ansata between Sculpture and Mosaic », dans Andrej Petrovic, Ivana Petrovic et Edmund V. Thomas (dir.), *The Materiality of Text. Placements, Presences, and Perceptions of Inscribed Text in Classical Antiquity*, Leyde, Brill, 2018, p. 380-404.

⁴⁶ Maria Cristina Carile, *The Vision of the Palace of the Byzantine Emperors as a Heavenly Jerusalem*, Spolète, CISAM, 2013.

⁴⁷ Carlo Bertelli, « I mosaici di S. Aquilino », *art. cit.*

⁴⁸ Alexei Lidov, « Heavenly Jerusalem. The Byzantine Approach », *Jewish Art*, vol. 23-24, 1998, p. 340-353 ; Beatrice Leal, *Representations of architecture in Late Antiquity*, thèse de doctorat, University of East Anglia, 2016.

⁴⁹ Maddalena Cima et Eugenio La Rocca (éd.), *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani*, Venise, Marsilio, 1986.

⁵⁰ Romina Marchisio, Elisabetta Neri et Letizia Turconi, « Le pitture della galleria superiore della cappella di S. Aquilino a Milano: i motivi e le tecniche nel loro spazio architettonico », *Rivista di Archeologia*, vol. 41, 2017, p. 125-149.

⁵¹ Erik Thunø, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome*, *op. cit.* ; Maria Andaloro, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Milan, Jaca Book, 2006 ; Guglielmo Matthiae, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Rome, IPZS, 1967.

⁵² En dernier Mark Johnson, *San Vitale in Ravenna and Octogonal Churches in Late Antiquity*, Wiesbaden, Reichert, 2018. Pour une synthèse de la bibliographie sur les mosaïques, voir p. 140-144.

⁵³ Antonio Carile, « Produzione e usi della porpora nell'impero bizantino », dans Oddone Longo (dir.), *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico. Atti del Convegno interdisciplinare di studio, Venezia 24-25 ottobre 1996*, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, p. 243-269.

⁵⁴ Kristin B. Aavitsland et Turid Karlsen Seim (dir.), *Inscriptions in Liturgical Spaces*, Roma, Scienze e Lettere, coll. « Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia », vol. 24, 2011 ; E. Thunø, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome*, *op. cit.*

⁵⁵ Sean V. Leatherbury, « Writing in color in late antiquity: evidences from north African mosaics pavements », *Mosaics*, vol. 41, 2014, p. 9-16 ; *Id.*, *Inscribing Faith in Late Antiquity. Between Reading and Seeing*, Londres, Routledge, 2019 ; *Id.*, « Reading and Seeing Faith in Byzantium: The Sinai Inscription as Verbal and Visual Text », *Gesta*, 2016, p. 133-156.

⁵⁶ Erik Thunø, « The Power and Display of Writing: from Damasus to the Early Medieval Popes », dans Norbert Zimmermann, Tanja Michalsky, Stefan Weinfurter et Alfried Wiczorek (dir.), *Die Päpste und Rom zwischen Spätantike und Mittelalter. Formen päpstlicher Machtentfaltung*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2017, p. 95-114.

⁵⁷ Giuseppe Visonà, « I tituli ambrosiani: un riesame », *Studia Ambrosiana*, 2008, vol. 2, p. 51-107.

⁵⁸ Renate Pillinger, *Die Tituli Historiarum, oder das sogenannte Dittochaeron des Prudentius*, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1980.

⁵⁹ Daniela Calcagnini, « Tra letteratura e iconografia: l'epigramma *Miracula Christi* », *Vetera Christianorum*, 1993, vol. 30, n° 1, p. 17-45.

⁶⁰ Francesco Corsaro, *Elpidio Rustico*, Catane, Centro di studi cristiani « Paolo Ubaldi », 1955.

⁶¹ *Propterea visum nobis utile totis/Felicis domibus pictura ludere sancta, / si forte adtonitas haec per spectacula mentes/agrestum capere fucata coloribus umbra, / quae super exprimitur titulis, ut littera monstret/quod manus explicuit. [...] dumque omnes picta vicissim/ostendunt releguntque sibi, vel tardius escae/sint memores, dum grata oculis ieiunia pascunt, / atque ita se melior stupefactis inserat usus, / dum fallit pictura famem ; sanctasque legenti/historias castorum operum subrepat honestas/exemplis inducta piis ; potatur hianti/sobrietas, nimii suberunt oblivia vini. / Dumque diem ducunt spatio maiore tuentes/pocula rarescunt, quia per miracula tracto/tempore iam paucae superant epulantibus horare (Paulinus Nolanus, *Carmina*, PL, éd. Jacques-Paul Migne, vol. 61, 1861 ; Andrea Ruggiero, *Paolino da Nola. I carmi*, Rome, Città Nuova, 1996).*

⁶² Sénèque, *Oed. 137* ; Aponius, *In Cant. Cant. Exp. 5* ; Augustin, *De civ. Dei I, 8* ; *Sermo 30*.

⁶³ Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, « Le discours sur les édifices religieux », *art. cit.* ; Luce Pietri, « *Ut pictura poesis* : à propos de quelques poèmes de Venance Fortunat », *Pallas*, 56, 2001, p. 175-186.

⁶⁴ *Versus in baptisterio Mediolanensis factos : Mundior excocti fulgescat luce metalli/Munera disponit qui dare digna Deo/ante vaporatis Laurenti vita caminis/constitit, ut blandum nobilitaret opus/marmora picturas tabulas sublime lacunar/ipse dedit templo, qui probitate nitet/aedibus ad pretium sic mores conditor addit/vellera aeu serum murice tincta feras/qualiter inclusas comit lux hospita gemmas/nix lapidis quotiens pulcrior arte rubet (Ennode, *Poèmes*, CLXXXI [Carm. 2,56] in MGH, AA 7, I ; Stefanie A.H. Kennell, *Magnus Felix Ennodius: a Gentleman of the Church*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000).*

⁶⁵ Entre autres, Giuseppe Visonà, « I tituli ambrosiani », *art. cit.*, p. 102 et note 176 ; Renate Pillinger, *Die tituli historiarum*, *op. cit.*, p. 13-18.

⁶⁶ Grégoire de Tours, *Historiae*, II, 17.

⁶⁷ Elisabetta Neri, *Tessellata vitrea tardoantichi e altomedievali*, *op. cit.*, p. 151-174.

⁶⁸ Verity Platt et Michael Squire (dir.), *The Frame in Classical Art*, *op. cit.*

⁶⁹ S.V. Leatherbury, « Framing Late Antique Texts as Monuments », *art. cit.* Les *tabulae ansatae* en métal ou en bois étaient surtout utilisées à l'origine pour des dédicaces aux divinités.

⁷⁰ En se tenant aux sources textuelles grecques classiques et hellénistiques, les bronzes étaient perçus comme rouges, noirs, jaunes, ors ou bleus, l'argent comme blanc ou noir ; voir Agnès Rouveret, Sandrine Dubel, Valérie Naas (dir.), *Couleur et Matière dans l'Antiquité : textes, techniques et pratiques*, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2006.

⁷¹ Sur le placage en bronze Maria Pia Rossignani, *La decorazione architettonica in bronzo nel mondo romano*, Milan, Vita e Pensiero, 1969. Sur la perception du bronze comme rouge ou bleu en Antiquité, *ibid.*

⁷² Laura Kendrick, *Animating the Letter*, Columbus, Ohio State University Press, 1999 ; Erik Thunø, « Looking at letters: "Living writing" in S. Sabina in Rome », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 34, 2007, p. 19-42 ; Peter Brown, « Images as a substitute for writing », dans Evangelos Chrysos et Ian N. Wood (dir.), *East and West. Modes of Communication*, Leyde, Brill, 1999 ; Sean V. Leatherbury, « Reading and Seeing Faith in Byzantium », *art. cit.*

⁷³ Erik Thunø, « Inscription and divine presence: golden letters in the early Medieval apse mosaic », *Word & Image*, vol. 27, n° 3, 2011, p. 279-291.

⁷⁴ Jérôme, *Ad Paulinum Presbyterum*, ep. 58, 9.

⁷⁵ Augustin, *De Civitate Dei*, X, 29.

⁷⁶ Augustin, *Tractatae*, 24, 2, 2, éd. John W. Rettig, Baltimore, Catholic University of America Press, 1988, p. 232-233.

⁷⁷ Pour les images Maria Andaloro, *L'orizzonte tardoantico*, *op. cit.*

⁷⁸ Guglielmo Matthiae, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, *op. cit.*

Bibliographie

[Sans auteur], « Des "théories de la vision" à l'"anthropologie du regard" : nouvelles perspectives de recherche ? », *Cahiers des études anciennes*, vol. 51, 2014, <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/674>, mis en ligne le 15 juin 2015, consulté le 5 décembre 2020.

AAVITSLAND, Kristin B. et KARLSEN SEIM, Turid (dir.), *Inscriptions in liturgical spaces*, « Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia », vol. 24, Rome, 2011.

ANDALORO, Maria, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Milan, Jaca Book, 2006.

BERTELLI, Carlo, « I mosaici di S. Aquilino », dans Gian Alberto Dell'Acqua (dir.), *La basilica di San Lorenzo in Milano*, Milan, Amilcare Pizzi, 1985, p. 146-169.

BOUDON, Véronique, « La théorie galénique de la vision : couleurs du corps et couleurs des humeurs », dans Laurence Villard (dir.), *Couleur et Vision dans l'Antiquité classique*, Rouen, PURH, 2002, p. 65-75.

BRENK, Beat, « Visibility and Partial Invisibility of Early Christian Images », dans G. de Nie, K.F. Morrison et M. Mostert (dir.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 139-184.

BROWN, Peter, « Images as a substitute for writing », dans

- Evangelos Chrysos et Ian N. Wood (dir.), *East and West. Modes of Communication*, Leyde, Brill, 1999.
- CALCAGNINI, Daniela, « Tra letteratura e iconografia: l'epigramma *Miracula Christi* », *Vetera Christianorum*, 1993, vol. 30, n° 1, p. 17-45.
- CARILE, Antonio, « Produzione e usi della porpora nell'impero bizantino », dans Oddone Longo (dir.), *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico. Atti del Convegno interdisciplinare di studio, Venezia 24-25 ottobre 1996*, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, p. 243-269.
- CARILE, Maria Cristina, *The Vision of the Palace of the Byzantine Emperors as a Heavenly Jerusalem*, Spolète, CISAM, 2013.
- , « Production, promotion and reception: the visual culture of Ravenna between late antiquity and the middle ages », dans Judith Herrin et Jinty Nelson (dir.), *Ravenna: its role in earlier medieval change and exchange*, Londres, University of London Press, 2016.
- CIMA, Maddalena et LA ROCCA, Eugenio (dir.), *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani*, Venise, Marsilio, 1986.
- CORSARO, Francesco, *Elpidio Rustico*, Catania, Centro di studi cristiani Paolo Ubaldi, 1955.
- DELBEY, Evrard, *Venance Fortunat ou l'enchantement du monde*, Rennes, PUR, 2009.
- FRANSES, Rico, « When all that is gold does not glitter: on the strange history of looking at Byzantine art », dans Antony Eastmond et Liz James (dir.), *Icons and Word. The Power of Images in Byzantine art. Studies presented to Robin Cormack*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 13-23.
- HAWKINS, Ernest J.W., MUNDELL, Marlia C. et MANGO, Cyril, « The mosaics of the monastery of Mār Samuel, Mār Simeon, and Mār Gabriel near Kartmin with a note on the Greek inscription », *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 27, 1973, p. 279-296.
- HELLEMO, Geir, *Adventus Domini: eschatological thought in 4th century apses and catecheses*, Leyde, Brill, 1989.
- HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, Gâelle, « Le discours sur les édifices religieux dans les carmina de Venance Fortunat : entre création poétique originale et héritage de Paulin de Nole », *Camena*, n° 11, 2012, p. 79-99.
- ILIADIS, Iannis G., « The natural lighting in the dome of the Rotunda at Thessaloniki », *Lighting Research and Technology*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 13-24.
- IVANOVICI, Vladimir, *Manipulating Theophany. Light and Ritual in North-Adriatic Architecture (ca. 400-ca. 800)*, Berlin, De Gruyter, 2016.
- , « “Luce renobatus”. Speculations on the placement and the importance of lights in Ravenna's Neonian Baptistry », dans Daniela Mondini et Vladimir Ivanovici, *Manipolare la luce in epoca premoderna*, Milan, Silvana Editoriale, coll. « Mendrisio Academy Press », 2014, p. 19-29.
- JAMES, Liz, *Lights and Colour in Byzantine art*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- , « What colours were Byzantine mosaics? », dans Eve Borsook, Fiorella Gioffredi Superbi et Giovanni Pagliarulo (dir.), *Medieval Mosaics. Light, Color, Materials*, Milan, Silvana Editoriale, 2000, p. 35-46.
- , *Mosaics in the Medieval World. From Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- et WEBB, Ruth, « To understand ultimate things and enter secret places: ekphrasis and art in Byzantium », *Art History*, vol. 14, 1991, p. 1-17.
- JOHNSON, Mark, *San Vitale in Ravenna and Octogonal Churches in Late Antiquity*, Wiesbaden, Reichert, 2018.
- KENNEL, Stefanie A.H., *Magnus Felix Ennodius: a gentleman of the Church*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.
- KILLERICH, Bente, « Optical Colour Blending in the Rotunda Mosaics at Thessaloniki », *Musiva et Sectilia*, vol. 8, 2011, p. 163-192.
- , *Visual Dynamics. Reflections on Late Antique Images*, Bergen, self-published, 2015.
- LEAL, Beatrice, *Representations of architecture in Late Antiquity*, thèse de doctorat, University of East Anglia, 2016.
- LEATHERBURY, Sean V., « Writing in color in late antiquity: evidences from north African mosaics pavements », *Mosaics*, vol. 41, 2014, p. 9-16.
- , « Reading and Seeing Faith in Byzantium: The Sinai Inscription as Verbal and Visual Text », *Gesta*, 2016, p. 133-156.
- , « Framing Late Antique Texts as Monuments: The Tabula Ansata between Sculpture and Mosaic », dans Andrej Petrovic, Ivana Petrovic et Edmund V. Thomas (dir.), *The Materiality of Text. Placements, Presences, and Perceptions of Inscribed Text in Classical Antiquity*, Leyde, Brill, 2018, p. 380-404.
- , *Inscribing Faith in Late Antiquity. Between Reading and Seeing*, Londres, Routledge, 2019.
- LIDOV, Alexei, « Heavenly Jerusalem. The Byzantine Approach », *Jewish Art*, vol. 23-24, 1998, p. 340-353.
- MANGO, Cyril, *The art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents [1972]*, Toronto, University of Toronto Press, 1986.
- , « Abstraction in Late Antique Art », dans Anna Cecilia Olovsson (dir.), *Envisioning Worlds in Late Antique Art*, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 77-94.
- MARCHIONIBUS, Maria Rosaria, « I colori dell'arte sacra a Bisanzio », *Rivista di studi bizantini e neoellenici*, vol. 48 (n.s.), 2012, p. 3-31.
- MARCHISIO, Romina, NERI, Elisabetta et TURCONI, Letizia, « Le pitture della galleria superiore della cappella di S. Aquilino a Milano. I motivi e le tecniche nel loro spazio architettonico », *Rivista di Archeologia*, vol. 41, 2017, p. 125-149.
- MATTHIAE, Guglielmo, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Rome, IPZS, 1967.
- MITCHELL, John, « Showing seeing: a critique of visual culture », *Journal of Visual Culture*, vol. 1, n° 22, 2002, p. 165-181.
- MONDINI, Daniela et IVANOVICI, Vladimir (dir.), *Manipolare la luce in epoca premoderna*, Milan, Silvana Editoriale, coll. « Mendrisio Academy Press », 2014.
- NERI, Elisabetta, *Tessellata vitrea tarsoantichi e altomedievali. Produzione dei materiali e loro messa in opera. Considerazioni generali e studio dei casi milanesi*, Turnhout, Brepols, 2016.
- , « Aureum culminem. Esporsi attraverso l'oro e la luce nel decoro parietale delle chiese di IV-VI sec. », dans Alberto Barzanò et Cinzia Bearzot (dir.), *EXPOSizioni. Esporre ed esporsi al mondo dall'antichità alla contemporaneità*, Milan, Educatt, 2016, p. 215-242.
- , « The mosaics of Durres amphitheatre: an assessment using technical observations », *Antiquité tardive*, vol. 25, 2017, p. 333-354.
- , VERITÀ, Marco, BIRON, Isabelle et GUERRA, Maria Filomena, « Glass and gold: analyses of 4th-12th centuries Levantine mosaic tesserae. A contribution to technological and chronological knowledge », *Journal of archaeological science*, vol. 70, 2016, p. 158-171.
- NORDHAGEN, Per Jonas, « Gli effetti prodotti dall'uso dell'oro, dell'argento e di altri materiali nell'arte musiva dell'alto Medioevo », dans Per Jonas Nordhagen, *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, Londres, Pindar Press, 1990, p. 131-143.
- OLOVSDOTTER, Anna Cecilia (dir.), *Envisioning Worlds in Late Antique Art*, Berlin, De Gruyter, 2019.
- PASQUINI, Laura, « Lumen de Lumine: dal simbolo nicono-costantinopolitano al mosaico tardo antico e medievale », dans Claudia Angelelli et Andrea Paribeni (dir.), *Atti del XX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Roma, 19-22 marzo 2014)*, Tivoli, Scripta Manent, 2015, p. 577-586.
- PIETRI, Luce, « Ut pictura poesis : à propos de quelques poèmes de Venance Fortunat », *Pallas*, 56, 2001, p. 175-186.
- PILLINGER, Renate, *Die Tituli Historiarum, oder das sogenannte Dittochaon des Prudentius*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1980.
- PLATT, Verity, et SQUIRE, Michael (dir.), *The frame in classical art. A cultural history*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- POILPRÉ, Anne-Orange, et BRODBECK, Sulamith (dir.), *Visibilité et Présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Byzantina Sorbonensia », 2019.
- ROSSIGNANI, Maria Pia, *La decorazione architettonica in bronzo nel mondo romano*, Milan, Vita e Pensiero, 1969.
- ROUVERET, Agnès, DUBEL, Sandrine et NAAS, Valérie (dir.), *Couleur et Matière dans l'Antiquité : textes, techniques et pratiques*, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2006.
- RUGGIERO, Andrea, *Paolino da Nola. I carmi*, Rome, Città Nuova, 1996.
- SCHIBILLE, Nadine, « Astronomical and Optical Principles in the Architecture of Hagia Sophia in Constantinople », *Science in context*, vol. 22, n° 1, 2009, p. 27-46.
- , *Hagia Sophia and the Byzantine aesthetic experience*, Farnham, Ashgate, 2014.
- , NERI, Elisabetta, EBANISTA, Carlo, AMMAR, Mohamed Ramzi et BISCONTI, Fabrizio, « Something old, something new: 4th- to 9th-century glass mosaics from the catacomb of San Gennaro (Naples) », *Journal of Archaeological Science: Reports*, vol. 20, 2018, p. 411-422.
- SOLSO, Robert L., *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, Cambridge, MIT Press, 2003.
- TERRY, Ann et MAGUIRE, Henry, *Dynamic splendor. The wall mosaics in the cathedral of EufRASIAS at Poreč*, University Park, PA, Penn State University Press, 2007.
- THEODORE THE STUDITE, *On the Holy Icons*, éd. C. P. Roth, New York, SVS Press 2001, p. 78.
- THUNØ, Erik, « Looking at letters: “Living writing” in S. Sabina in Rome », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 34, 2007, p. 19-42.
- , « Inscription and divine presence: golden letters in the early Medieval apse mosaic », *Word & Image*, vol. 27, n° 3, 2011, p. 279-291.
- , *The Apsse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network, and Repetition*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2015.
- , « The Power and Display of Writing: from Damasus to the Early Medieval Popes », dans Norbert Zimmermann, Tanja Michalsky, Stefan Weinfurter et Alfried Wiczorek (dir.), *Die Päpste und Rom zwischen Spätantike und Mittelalter: Formen päpstlicher Machtentfaltung*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2017, p. 95-114.
- URLACHER-BECHT, Céline, *Ennode de Pavie, chantage officiel de l'Église de Milan*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2014.
- VASILIU, Anca, « Toucher par la vue. Plotin en dialogue avec Aristote sur la sensorialité de l'incorporel », *Les Études philosophiques*, n° 4, 2015, p. 555-580.
- VISONÀ, Giuseppe, « I tituli ambrosiani: un riesame », *Studia Ambrosiana*, vol. 2, 2008, p. 51-107.
- VEYNE, Paul, « Lisibilité des images, propagande et appareil monarchique dans l'Empire romain », *Revue historique*, vol. 621, n° 1, 2002, p. 3-30.