

*L'art de la mosaïque à Byzance  
à la lueur du pavement de l'église de Qasr el-Libya en Libye (VI<sup>e</sup> s.)*



*Exposition placée sous le patronage de la Faculté des Sciences historiques et de  
l'Institut d'art et d'archéologie du monde byzantin, avec  
l'appui de l'ITI HiSAAR et de l'UMR 7044-Archimède*

Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme – Alsace  
**3 au 28 mars 2025**

Une initiative coordonnée par Catherine Vanderheyde et Ghislaine Johnston  
avec la collaboration des étudiant.e.s en art, archéologie et histoire  
de la Faculté des Sciences historiques de l'Université de Strasbourg.



## Sommaire

Avant-Propos

Remerciements

I. Ghislaine Johnston, mosaïste d'art et autrice des œuvres exposées	p.6
II. La mosaïque : histoire et techniques (G. Johnston)	p.7
III. Catalogue des 25 mosaïques exposées	p.11
IV. Contextes géographique et historique	p.23
. Le règne de Justinien ou l'âge d'or de l'Empire byzantin (B. Zimbru)	
. L'Empire byzantin après le règne de Justinien (A. Ludwig)	
. La Libye depuis l'Antiquité jusqu'à l'essor du christianisme (P. Goerger)	
V. Les mosaïques du pavement de l'église de l'Est à Qasr el-Libya en Libye	p.28
. L'église de l'Est et son contexte archéologique (M. Morand)	
. Le témoignage des inscriptions (A. Bakis et Th. Quincampoix)	
. Les personnifications féminines et leur interprétation (C. Boll et M.-S. Forray)	
. Les personnifications fluviales (M. Canthelou)	
. Les scènes nilotiques (A. Caillaud)	
. Quel sens attribuer à l'ensemble du décor de ce pavement ? (J. Durand)	
VI. Évolution des études sur la mosaïque en France et projets en cours (M-P. Raynaud)	p.47
VII. Indications bibliographiques	p.50

## Avant-propos

Cette exposition présente 25 propositions de reproductions de panneaux du pavement en mosaïque de l'église de l'Est à Qasr el-Libya en Libye réalisées par Ghislaine Johnston, mosaïste.

Tant la conception que l'organisation pratique de cette exposition, coordonnée par Catherine Vanderheyde et Ghislaine Johnston, doivent beaucoup à la participation enthousiaste des étudiants de 3<sup>ème</sup> année de licence et de Master en archéologie et en histoire de l'art inscrits à la Faculté des Sciences historiques de l'Université de Strasbourg.

Dans le cadre du séminaire de Master en art et archéologie du monde byzantin et des projets tutorés mis en place dans le parcours du Master en histoire de l'art depuis cette année universitaire, les étudiants ont eu l'occasion d'élargir leurs connaissances sur l'art et la technique de la mosaïque qui se sont développés durant la période protobyzantine en Afrique du Nord et plus particulièrement en Libye.

Lors des séances du séminaire de Master, les étudiants ont pris connaissance des contextes historique et archéologique qui caractérisent la Libye durant la période byzantine tout en étudiant le décor figuré et ornemental des panneaux en mosaïque du pavement de l'église de Qasr el-Libya. L'analyse de leur emplacement au sein de l'édifice de culte a permis de déterminer s'ils étaient entièrement indépendants les uns des autres ou s'ils constituaient un programme iconographique d'ensemble. Les étudiants se sont aussi chargés des panneaux explicatifs et des descriptions de chaque panneau en mosaïque exposé. Ce travail commun a donné naissance au présent catalogue de l'exposition offrant non seulement des informations sur chacun des motifs présentés, mais aussi une réflexion sur la signification de l'ensemble du décor du pavement de l'église de Qasr el-Libya en rapport avec son contexte historico-religieux. Bien que situées dans un bâtiment chrétien, ces mosaïques représentent de nombreux thèmes païens tels que des personnifications, des personnages dénudés, des monstres des mers et des éléments décoratifs fantastiques issus de la flore et de la faune, dont l'interprétation suscite encore le débat parmi les byzantinistes.

Les étudiants ont aussi suivi plusieurs ateliers d'initiation à la technique de la mosaïque, encadrés par Ghislaine Johnston, ce qui leur a permis d'élargir leur approche théorique de l'art de la mosaïque en se confrontant aux contingences

matérielles nécessaires à la réalisation d'une mosaïque et aux étapes de sa mise en œuvre avec la satisfaction de participer à un processus de création artistique.

Grâce à cette exposition dont les étudiants seront des acteurs à part entière, les visiteurs pourront enrichir leurs connaissances sur l'art de la mosaïque qui est une technique largement diffusée depuis l'Antiquité en s'interrogeant sur la signification de leur décor.

## **Remerciements**

Nous remercions vivement Michel Humm, doyen de la Faculté des Sciences historiques de l'Université de Strasbourg, Guillaume Ducoeur, coordinateur de l'Institut Thématique Interdisciplinaire sur l'histoire, la sociologie, l'archéologie et l'anthropologie des religions, et Céline Redard, responsable financière de l'ITI HISAAR, pour l'accueil favorable qu'ils ont réservé à ce projet.

Nous sommes aussi reconnaissants à Nicolas Moizard, directeur de la Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme – Alsace, à Yves Armando et à Alice Tschudy, respectivement secrétaire général et chargée de communication à la MISHA, ainsi qu'à Sylvain Perrot, directeur de l'UMR 7044-Archimède, Sabine Dorffer (technicienne de fabrication et de graphisme) et Jean-Philippe Droux (cartographe) de ce même laboratoire CNRS, pour leur précieuse aide dans la réalisation de cette exposition.

Nous adressons aussi nos remerciements à Jane Chick (Université d'East Anglia, Norwich), pour avoir accepté de partager son savoir sur le décor du pavement en mosaïque de Qasr el-Libya lors de la conférence organisée en prélude à cette exposition.

Nous remercions aussi Marie-Patricia Raynaud (membre associée de l'UMR 8167) et Jean-Michel Spieser (Professeur émérite de l'Université de Fribourg) pour leurs conseils avisés et leurs relectures. Enfin, notre gratitude s'adresse également à Jona Lendering (Livius, Amsterdam) et à Jean-Paul Marbach, photographe, pour nous avoir autorisés à reproduire leurs photographies.

Catherine Vanderheyde, Directrice de l'institut d'art et d'archéologie du monde byzantin de l'Université de Strasbourg.

Ghislaine Johnston, mosaïste et autrice des œuvres exposées.

Avec la précieuse collaboration des étudiant.e.s en art, archéologie et histoire de la Faculté des Sciences historiques de l'Université de Strasbourg: Audric Bakis, Hugo Basyang, Clémence Boll, Clément Bravo, Annabelle Caillaud, Mahaut Canthelou, Lili Duhamel David, Jade Durand, Nicolas Eichenlaub, Marie-Séraphine Forray, Pierre Goerger, Alexis Ludwig, Milla Morand, Maeline Perez, Thomas, Sabrina Plaza (doctorante), Thomas Quincampoix, Éloïse Sodoyer et Bryan Zimbru.

## **I. Ghislaine Johnston, mosaïste d'art et autrice des œuvres exposées**

Ghislaine Johnston s'est spécialisée dans la reproduction des mosaïques romaines et plus particulièrement des mosaïques de pavement. Elle travaille avec différentes pierres (marbre, granit, calcaire...) qu'elle taille à l'aide d'un tranchet et d'une marteline (marteau à double tranchant) et qu'elle colle sur le support à l'aide d'un ciment colle. Elle utilise quasiment les mêmes matériaux et techniques qu'aux périodes romaine et byzantine et elle reproduit fidèlement les motifs, les couleurs et les lignes de pose des tesselles des originaux.

Elle a reçu une première année d'initiation à la mosaïque à l'atelier Pierre Soulages à Charenton le Pont en 1996/1997, puis une année de formation professionnelle à Paris, à l'atelier de Solène Léglise à Paris (août 2010 à juillet 2011). Elle a aussi effectué plusieurs stages à la Maison de la Mosaïque Contemporaine à Paray-le-Monial dont un avec Giovanna Galli. Elle a enseigné la mosaïque pendant 13 ans à l'Université Populaire Européenne (2011 – 2024).

Les mosaïques du pavement de l'église de Qasr el Libya l'ont frappée par leur beauté et la vie qui s'en dégage sans parler de leur intérêt historique. Elle a donc décidé de les reproduire le plus exactement possible sur des panneaux de 40 cm x 40 cm (les originaux exposés au Musée de Qasr el Libya ont une dimension réelle de 70 cm x 70 cm).

Dans le cadre de cette exposition, elle a réalisé 25 de ces panneaux sans autre objectif que celui de faire découvrir, de montrer l'immense talent des artistes qui ont conçu et réalisé ces mosaïques. Elle souhaite aussi faire connaître ces techniques de reproduction, notamment le travail méticuleux de la pierre, travail de patience autant que de précision.

## II. La mosaïque : histoire et techniques (G. Johnston)

### Étymologie

Le terme « mosaïque » vient du terme latin « opus musivum » qui, dès le I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. désignait les grottes consacrées aux nymphes ou aux Muses (*musaea*) dont les parois étaient décorées de pierres et de coquillages. Plus tard, se répandit l'emploi des mots *mousaikon* et *musaicus* pour désigner le revêtement des murs et des voûtes. Le terme de mosaïque et ses équivalents se diffusèrent ainsi dans toutes les langues européennes (Pappalardo, Ciardiello 2010).

### Origine

On peut faire remonter l'origine de cette technique au tournant des IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> millénaires av. J.-C., en Mésopotamie, où les façades architecturales étaient décorées de petits cônes de terre cuite polychromes, fixés dans les murs de brique d'argile et disposés de manière à composer des figures géométriques. La fonction de ce revêtement était à la fois ornementale et protectrice.

Par ailleurs, il est possible que la mosaïque ornant les pavements soit issue d'une habitude qui consistait à revêtir le sol des habitations de tapis de couleurs. Les motifs géométriques ou figuratifs reproduits en petits fragments de pierre ont fini par devenir un décor permanent. Ce revêtement permettait d'imperméabiliser les sols de terre battue et résistait mieux à l'usure causée par le piétinement. L'ornement des sols pouvait s'organiser en grands pavements aux décors géométriques ou figuratifs. C'est ainsi qu'au II<sup>e</sup> millénaire av. J.-C., les premiers revêtements de galets noirs et blancs apparurent dans le monde créto-mycénien. Ce type de sols, élégant et commode, se perpétua à travers les siècles, pour atteindre son apogée dans le monde grec entre la fin du V<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., comme l'attestent par exemple les pavements en mosaïque de Sicyone et de Pella en Grèce (Pappalardo, Ciardiello 2010).

### **La mosaïque en tesselles**

La mosaïque en tesselles est née dans le monde grec dès le III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. À l'époque hellénistique, cette technique se répand dans toute la Méditerranée, de l'Asie Mineure à la Sicile. Les tesselles ou tessères sont de petits éléments cubiques assemblés pour former une composition ornementale pavimentale ou pariétale. La mosaïque en tesselles (ou *opus tessellatum*) est définie par une juxtaposition

organisée de tesselles polychromes fixées par un liant ; les tesselles sont des cubes ou des parallélépipèdes de roches naturelles, de verre, d'émaux artificiels ou de terres cuites obtenus en posant un morceau de ces matériaux sur une sorte de petite hache tournée vers le haut (tranchet) et fixée sur un billot, puis en le coupant d'un coup sec et précis avec une marteline ou marteau à double tranchant (Galli 2002).

### ***La mosaïque aux périodes paléochrétienne et byzantine***

Les premières mosaïques chrétiennes réalisées aux III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles ont réutilisé des thèmes iconographiques romains en leur donnant des significations nouvelles, tels les paons, la vigne, le raisin et le berger, mais elles ont également développé leur propre iconographie symbolique, comme par exemple pour la représentation du poisson ou de l'ancre, qui n'ont pas été empruntés à l'iconographie païenne.

C'est avec l'art chrétien que la mosaïque sera plus largement utilisée pour le décor des murs et des voûtes des édifices de culte. L'emploi de tessères de verre à feuille d'or va susciter une innovation technique et esthétique. En effet, la mosaïque romaine était essentiellement un revêtement de pavement formé de tesselles en pierre aux couleurs variées, même si ce décor pouvait aussi orner les voûtes, comme en témoigne par exemple la Domus Aurea de Néron à Rome.

La mosaïque pariétale utilise des verres aux couleurs éclatantes, non lisses et légers. Ainsi, les surfaces de ce type de décor sont rugueuses pour accrocher la lumière et irrégulières et elles sont conçues pour être vues de loin.

À partir du IV<sup>e</sup> siècle, à Rome et dans tout l'Empire romain, les mosaïstes s'inscrivent dans la tradition artistique romaine tout en l'adaptant pour dépeindre des scènes religieuses d'inspiration biblique, ornant notamment les absides, les murs et les voûtes des églises. La lumière et l'emploi de fonds d'or font désormais partie intégrante de l'œuvre en mosaïque ornant les parois.

### **Technique de réalisation des pavements en mosaïque**

(Galli 2002 et Pappalardo, Ciardiello 2010)

#### ***Les matériaux***

- La pierre, plus résistante que le verre, était utilisée essentiellement pour les mosaïques de pavement : calcaire, granit, marbres de couleurs variées, porphyre,

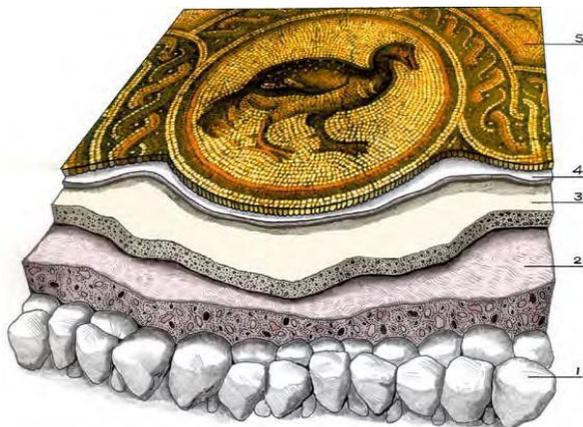
albâtre.... La terre-cuite de différentes nuances (résultant de cuissons différentes) était largement utilisée pour les gammes de rouge, de jaunes et de verts.

- Les pierres se trouvaient sur place mais à certaines périodes, les artisans importaient des pierres de tout l'empire : porphyre et albâtre d'Egypte, marbres blanc et de couleur d'Italie, de Grèce, de Turquie ou d'Afrique du Nord.
- La variété des marbres utilisés s'explique aussi par la réutilisation des pierres issues de monuments désaffectés ou détruits.

### ***La préparation des sols***

Les sols destinés à recevoir les tesselles étaient préparés minutieusement. On procédait d'abord à leur creusement sur une profondeur de 25 à 60 cm environ, au tassement du fond et à la pose d'un support en deux couches superposées :

- recouvrement du fond d'une couche de pierres (*statumen* : 1).
- application d'une couche de mortier de 8 à 25 cm d'épaisseur servant de nivellement et composée pour les trois quarts de sable, de gravier et de cailloux mélangés à de la chaux (*rudus* : 2).
- application d'une seconde couche de mortier de 4 à 12 cm d'épaisseur, composée pour les trois quarts de sable et poudre de tuileau et pour le reste de chaux (*nucleus* : 3). C'est sur cette dernière couche qu'était posé par secteurs le lit de pose (4), très fin et peu épais dans lequel les tesselles étaient au fur et à mesure enfoncées (5).



## ***Les tracés préparatoires***

Pour les mosaïques complexes, un tracé préparatoire aidait les artisans à composer leurs motifs. Il n'est pourtant pas systématique. On utilisait pour cela, soit du charbon de bois, de la craie ou un pigment, soit un tracé effectué en creux sur du mortier frais.

## ***La taille des tesselles***

Les tesselles sont taillées à l'aide d'un tranchet fiché dans un billot et d'une marteline à double tranchant. La taille des tesselles était confiée à des artisans qui avaient acquis une grande maîtrise de cette activité pour pouvoir obtenir des cubes ou des parallélépipèdes de dimensions allant de 0,6 à 15 mm. Les fouilles archéologiques ont montré que certains ateliers se sont spécialisés dans la taille des tesselles qui étaient probablement fabriquées en série.

## ***Techniques de pose***

Il existe différents types de pose, codifiés sous le nom d'*opus* et dépendant de la nature et de la couleur des matériaux, de la dimension et de la forme des éléments. Sur le *nucleus*, les tesselles étaient posées à l'aide d'un lit de pose constitué principalement de chaux, de sable fin et d'agrégats de nature variée (poudre de brique, de tuileau, ou de roches volcaniques telle la pouzzolane, pour étanchéfier la surface). Elles étaient fixées dans ce mortier à la main ou à l'aide d'une petite pince, enfoncées sur la moitié ou les deux tiers de leur hauteur. La difficulté du travail, qui reste la même aujourd'hui, est de ne pas faire remonter trop de mortier entre les tesselles et de les poser de façon qu'elles soient au même niveau, en utilisant pour cela l'épaisseur de la couche de mortier.

Une mosaïque ne pouvait pas être réalisée en une seule fois. En effet le mortier doit être frais pour y enfoncer les tesselles. Compte tenu du temps de séchage, il fallait travailler par petites zones juxtaposées (ou journées de travail). Une fois achevée la pose des tesselles, la mosaïque était parfois poncée afin d'égaliser et de rendre lisse le pavement. Puis, une couche finale de mortier ou liant était appliquée pour parachever le lissage de la mosaïque, et niveler les joints.

### III. Catalogue des 25 mosaïques exposées

#### Scène navale



À bord d'un voilier voguant sur la mer, deux hommes sont vêtus de tuniques ocres. L'un tient une longue rame et regarde en direction du second dont les bras sont tendus sur l'étrave. Il lève le doigt pour indiquer que l'embarcation s'approche du phare d'Alexandrie représenté sur le panneau adjacent du pavement. Une double rangée de tesselles ocres divisées en sections par de fines lignes noires révèlent l'intérieur du bateau. Un rang de tesselles noires entoure la coque du bateau sous lequel sont représentés les flots.

#### Le Phare



Un bâtiment rectangulaire, crénelé et construit en pierres de taille, présente une porte en son centre à laquelle on accède par une passerelle. Il est surmonté par une statue imposante coiffée d'une couronne radiée et tenant une lance de la main droite. Une autre statue en arrière-plan repose sur un monticule. Le mot « phare » (Ο ΦΑΡΟΣ) est inscrit en haut à gauche. D'après les descriptions textuelles parvenues jusqu'à nous, il s'agit probablement de la représentation du phare d'Alexandrie surmonté par les statues d'Ammon-Zeus et probablement de Poséidon.

## Scène aquatique



Un grand poisson, probablement un dauphin, occupe le centre du panneau. Sous ce dernier est représenté un poulpe, et au-dessus, un crabe. Des lignes courbes bleues, évoquant l'eau, remplissent le fond de la scène. Le bleu domine la composition, tandis que le rouge rehausse certaines parties du poisson et des crustacés. Les longs bras ondulés de la couronne péribuccale du poulpe, aux yeux circulaires marqués par des tesselles blanches, sont ponctués de taches jaunes.

## Le triton



Ce monstre marin à la chevelure abondante, au buste dénudé et à queue de poisson est représenté de face au milieu des flots matérialisés par des lignes de tesselles bleues. Il tient une rame de la main gauche et un harpon qu'il enfonce dans un poisson de la main droite. Ses attributs ainsi que les deux pinces qui émergent de son ventre évoquent les représentations antiques des ichtyocentaures (centaures marins); des modèles iconographiques antérieurs ont manifestement inspiré la composition de ce panneau en mosaïque.

## Le joueur de luth



Un jeune homme, assis sur un monticule rocheux, tient un luth à long manche et à la caisse de résonance réduite, dont on distingue de nombreux détails : quatre chevilles étrangement grandes sont placées à l'extrémité de l'instrument et deux cordes sont figurées par des lignes de tesselles blanches. Il soutient l'instrument de sa main gauche, alors que sa main droite, munie d'un plectre, gratte les cordes. À ses pieds, un chien, la tête tournée et relevée, semble écouter la musique. À sa droite, un arbre porte quatre fruits rouges en forme de gourdes et un petit chaudron pend à l'une des branches.

## Le léopard



Le corps gris tacheté de l'animal est représenté marchant vers la droite, tandis que sa tête est tournée vers l'arrière. Son pelage, gris foncé et gris clair, est strié de lignes et parsemé de taches. Sa patte gauche levée et sa queue dressée indiquent qu'il marque un arrêt et semble intrigué par le joueur de luth représenté sur le panneau en mosaïque adjacent. La scène est complétée par un palmier flanqué de deux plantes émergeant du sol.

## Le paon



L'animal est représenté de face déployant sa queue au plumage ocellé. Sa tête, surmontée d'une aigrette, est tournée vers la droite. Son corps, d'un gris bleuté, est parsemé de taches plus foncées et parcouru par une bande de tesselles blanches dans les parties centrale et inférieure. Les plumes de sa queue sont rouges et arborent 26 ocelles multicolores. Cet animal à la chair imputrescible symbolise généralement l'éternité.

## Pintades entourant un grenadier



De part et d'autre d'un grenadier jaillissant d'un calice, deux oiseaux regardent vers le panneau en mosaïque adjacent de droite représentant une autruche. Leur morphologies, leurs poches rouges sous le bec ainsi que les taches blanches sur leur corps gris et leurs ailes bleu-gris permettent de les identifier à des pintades. Leurs pattes sont rayées de tesselles bleues et blanches, et surmontent deux rameaux feuillus se déployant symétriquement à la base du calice.

## Le cavalier



Un cavalier et sa monture sont représentés en mouvement, se dirigeant vers la droite. L'homme tient la bride dans sa main gauche et les rênes du cheval dans sa main droite. Il a les cheveux courts brun foncé et un teint légèrement mat ; il porte une tunique et un manteau de couleurs ocre et rose, des jambières blanches et des bottes noires. Le cheval a la bouche ouverte, il est dressé sur ses pattes arrières, projeté vers l'avant comme s'il galopait. Son corps, sa crinière et sa queue sont en tesselles grises et blanches. Derrière les protagonistes se dresse un arbre dont le feuillage fleuri épouse le mouvement du cavalier en se déployant dans la partie supérieure gauche du panneau.

## Inscription de dédicace



Une large couronne de feuilles de laurier entoure une inscription composée de lettres majuscules grecques noires sur fond blanc, tandis que chaque écoinçon du panneau est occupé par une feuille d'acanthe stylisée. Les couleurs rouge et dorée utilisées pour les tesselles de la couronne de laurier contribuent à renforcer le caractère officiel de l'inscription. Celle-ci indique que le pavement en mosaïque (et probablement aussi l'église) a été réalisé par le très saint évêque Makarios en 539: « ἐγένετο καὶ τοῦτο τὸ ἔργον ἐπὶ Μακαρίου τοῦ ὀσιωτάτου ἐπισκόπου (που) Ἰνδ(ικτιῶνος) γ' ».

## L'ours



Un ours dressé sur ses pattes arrière, la gueule ouverte, semble menaçant et prêt à attaquer. L'arbre situé derrière l'ours est incliné vers la gauche comme pour équilibrer mais aussi souligner le mouvement vif de l'ours vers la droite. Dans l'angle inférieur droit du panneau, un petit cyprès s'incline vers la droite pour s'écarter des griffes des pattes supérieures de l'ours. On notera l'usage d'un graphisme prononcé pour figurer le pelage de l'ours.

## Gazelle devant un grenadier



La gazelle est représentée en train de marcher vers la droite devant un grenadier portant trois grenades dressées symbolisant la fertilité. L'agencement des tesselles visibles sur son corps décrit des bandes blanches, brunes et ocres, tandis que les contours de l'animal sont soulignés de tesselles noires. Sa patte avant gauche est légèrement levée. À son cou, pend une clochette attachée à un ruban rouge.

## Combat d'animaux



Un aigle imposant aux ailes déployées attaque une gazelle. Il a la tête tournée vers la droite et présente un bec crochu. La gazelle est renversée sur le dos, sa tête se redresse et ses pattes se tendent comme si elle luttait pour s'échapper. Les serres de l'aigle s'enfoncent profondément dans sa chair provoquant des écoulements de sang matérialisés par des tesselles rouges. Certains textes permettent d'associer cette image avec l'idée de rédemption et de résurrection éternelle grâce au sacrifice du Christ.

### Le lion



Un lion est représenté marchant vers la droite, la patte avant gauche levée. Il est situé devant un arbre dont le feuillage occupe la partie supérieure centrale du panneau en mosaïque. Sa queue dressée se déploie de manière sinueuse, sa gueule est ouverte laissant apercevoir sa langue rouge et ses dents blanches, lui donnant un air féroce. Il se dirige vers le panneau en mosaïque adjacent figurant le combat de l'aigle et de l'antilope. Graphisme et couleurs chaudes dominent : l'importance de la ligne délimitant des parties du pelage du lion et du paysage est remarquable.

### La nouvelle ville de Theodorias



Quatre tours crénelées encadrent une porte percée dans la courtine d'une ville fortifiée. Au centre de cette porte, un rideau blanc est suspendu. Les lignes de tesselles se succédant parallèlement à la partie inférieure semblent suggérer que cette ville occupe le sommet d'une colline. Les cimes de deux cyprès et de deux palmiers sont visibles à l'arrière des bâtiments. L'inscription indique « la nouvelle ville de Theodorias » (« Πόλις Νέας Θεοδορίας ») encadre la représentation et a été interprétée comme une reconstruction de la ville ordonnée par l'empereur Justinien (527-565) en l'honneur de Théodora, son épouse.



### « Ktisis »

Cette personnification féminine de la fondation de la ville appelée Ktisis (« ΚΤΙCIC ») se tourne vers la nouvelle ville de Theodorias représentée à sa droite. Vêtue d'une tunique rose couverte d'un *maphorion* jaune, elle est parée d'un diadème perlé et d'un collier multicolore. Entourée de deux arbres en fleurs, elle tient une couronne végétale dans sa main droite et un mouchoir blanc dans sa main gauche.



### « Kosmèsis »

Cette personnification féminine appelée Kosmèsis (« ΚΟCΜΗCIC ») fait référence à l'embellissement de la ville. Elle se tourne vers la nouvelle ville de Theodorias représentée à sa gauche. Vêtue d'une robe couverte d'un *maphorion*, et parée d'un diadème et d'un collier de perles, elle tient une fleur dans sa main gauche et agit un encensoir de l'autre. Elle est entourée d'un arbre aux ramures végétalisées et d'un cyprès.

### « Ananeosis »



Dans un édifice composé de deux colonnes aux cannelures obliques soutenant un linteau auquel sont attachés de longs rideaux rouges noués autour des colonnes, apparaît un personnage aux cheveux bruns bouclés ornés de perles, vêtu d'une tunique blanche et portant un collier de pierres blanches. Sa main droite s'approche d'un panier rempli de baies de couleur rosée. Une inscription dans les angles supérieurs du panneau l'identifie à l'Ananeosis («ANANEΩCIC»), une personnification du renouveau, celui de la nouvelle cité et, peut-être plus généralement celui de la Cyrénaïque.

### « Phison »



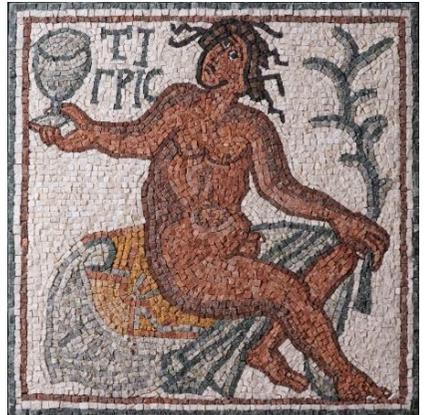
La personnification du fleuve Phison (« ΦΙΣΩΝ »), évoquant le Gange, est représenté comme un jeune homme nu tenant une coupe qu'il dirige vers la personnification de l'« Ananeosis », tandis qu'il tient un roseau de la main gauche. Sa chevelure est volumineuse et quelques mèches hirsutes s'en échappent au sommet. Son vêtement repose sur sa jambe gauche, tandis qu'à sa droite, une jarre renversée - attribut habituel de cette personnification - se déverse.

## « Géon »



Cet homme barbu avec une couronne de fleurs et de feuilles roses, identifié par l'inscription au fleuve Géon/Gihon (« ΓΗΩΝ »), évoque le Nil. Son vêtement couvre seulement quelques parties de son corps nu. Il tient une corne d'abondance dans sa main gauche et un sistre dans sa main droite. Le son de cet instrument sacré de l'Égypte ancienne permettait d'éviter les crues du Nil. La personnification de ce fleuve est assise sur une jarre de laquelle se répand de l'eau en quantité. Un arbre fruitier remplit l'espace à sa droite.

## « Tigris »



La personnification du fleuve du Tigre (« ΤΙΓΡΙΣ ») est représenté sous les traits d'un jeune homme nu levant de sa main droite un calice en direction de la personnification de la source Castalie et tenant un roseau de l'autre. Il lève sa tête, couverte d'une chevelure aux mèches hirsutes, et est assis sur une jarre d'où s'écoule de l'eau. Son vêtement est posé sur sa jambe gauche.

## « Euphrate »



La personnification du fleuve Euphrate « ΕΥΦΡΑΤΗ » est représenté sous les traits d'un jeune homme nu entouré de son vêtement qui lui couvre une partie du torse et de la jambe. Il tient de sa main gauche une corne d'abondance, et tend de sa main droite une fleur de lotus vers la personnification de la source Castalie. Il est assis sur un vase déversant de l'eau. Une grande fleur à la forme évasée remplit l'espace à sa droite.

## « Kastalia »



Située à côté d'un arbre fruitier, une femme allongée et dévêtue représente la source Castalie (« ΚΑΚΤΑΛΙΑ »). Ses cheveux sont couverts d'un foulard duquel s'échappent 3 mèches qui se déploient sur le haut de son torse. Elle lève un bras au-dessus de sa tête dans une position lascive. Elle a le regard tourné vers la personnification du fleuve Tigre et sa main gauche touche du bout des doigts un grand vase duquel s'écoule de l'eau. Castalie fait référence à la source qui coulait dans le sanctuaire d'Apollon à Delphes en Grèce ou bien à celle de Daphné, un faubourg de la ville d'Antioche en Syrie.

## Paysage nilotique



La composition comporte 4 animaux et 4 fleurs de lotus représentés symétriquement de part et d'autre d'un axe central marqué dans la partie supérieure par un calice végétal. Deux flamants roses, chacun tourné dans une direction opposée, pataugent dans une eau poissonneuse. Le jeu des lignes de tesselles noires, utilisées pour les contours des différents motifs, rythme la composition.

## Paysage nilotique



Sur le dos d'un crocodile orienté vers la gauche, mais dont la tête est tournée vers la droite, se dresse un canard. Des fleurs colorées dont les couleurs sont assorties aux animaux remplissent les espaces vides de la scène.

Une grande qualité expressive caractérise la représentation de ces animaux : le canard a la tête droite et un air presque triomphant et moqueur, tandis que le crocodile aux oreilles baissées, et au sourcil froncé, ne semble pas apprécier la situation.

#### IV. Contextes géographique et historique (A. Ludwig et B. Zimbru)

L'Empire byzantin, ou Empire romain d'Orient, est intrinsèquement lié à sa capitale, Constantinople fondée en 330 par l'empereur Constantin (324-337) sur le site de l'ancienne cité grecque de Byzance, afin de seconder Rome dans la défense de l'Empire romain. Après avoir accordé la liberté de culte aux Chrétiens, Constantin se fera baptiser peu avant sa mort. Durant le règne de ses successeurs, l'Empire romain devenu chrétien fut toujours considéré comme une entité unique, même si, à la mort de l'empereur Théodose I<sup>er</sup>, en 395, ses deux fils se partageront le gouvernement de l'Empire. Sans attendre la chute de l'Empire romain d'Occident en 476, Constantinople devient un centre politique et culturel majeur, capitale de l'Empire romain d'Orient, qu'on appelle aussi Empire byzantin, atteignant son apogée sous le règne de l'empereur Justinien (527-565)

#### Le règne de Justinien ou l'âge d'or de l'Empire byzantin

Durant le règne de l'Empereur romain d'Orient Justinien (527-565), l'Empire byzantin atteint son extension géographique maximale. Grâce à son valeureux général Bélisaire, Justinien remporta notamment une victoire importante en 533 sur les Vandales, peuplade germanique d'origine orientale, qui occupaient l'Afrique du Nord. Les années 534-543 furent celles de la réorganisation et de la pacification de l'Afrique et c'est dans ce contexte que s'insère la refondation de la ville de Néa Theodorias et la réalisation du pavement en mosaïque de l'église de l'Est de l'actuelle ville de Qasr el-Libya en Lybie.



Le règne de Justinien fut par ailleurs marqué par une forte activité législative : les anciennes lois de l'Empire romain furent codifiées et compilées en donnant naissance au Code Justinien, au *Digeste* et aux *Institutes*. L'ensemble, connu sous le nom de *Corpus Juris Civilis*, rédigé en grande partie en latin, fait partie des fondements du droit actuel.

En outre, l'activité éditiciaire de Justinien, très importante, est un aspect essentiel de son règne qui inscrit certains monuments byzantins dans la postérité. En effet, son zèle édificateur, qui a par ailleurs été détaillé dans un ouvrage de Procope de Césarée intitulé « Des Monuments », est la preuve de sa philanthropie, de sa piété mais aussi de la richesse et la puissance d'un Empire chrétien qui atteint ainsi une dimension universelle. Parmi les édifices construits ou rénovés sous Justinien on note la célèbre Église de **Sainte-Sophie** édiflée entre 532 et 537 dans la capitale de l'Empire, Constantinople, l'actuelle ville d'Istanbul. La nouveauté principale résidait alors dans son immense coupole de trente-trois mètres de diamètre culminant à 55 mètres de haut. Parmi les sanctuaires qui existent encore à Istanbul on peut noter également celui dédié aux **Saints-Serge-et-Bacchus** qui fut élevé entre 527 et 536. On attribue également à Justinien un grand nombre de chantiers en dehors de la capitale; des *martyria* dédiés notamment à des saint orientaux, des hospices, des monastères, des thermes ainsi que des aqueducs. Notons le sanctuaire de la *Néa* à Jérusalem, une église dédiée à la *Théotokos*, la Vierge, mère de Dieu. Dans ses terres natales, en Serbie actuelle, il ordonna la création d'une ville nouvelle qu'il baptisa **Justiniana Prima** (Caričin Grad) et qui fait toujours actuellement l'objet de recherches archéologiques franco-serbes dans lesquelles s'investit notamment l'Institut d'art et d'archéologie du monde byzantin de l'Université de Strasbourg. Notons également l'attention particulière de l'empereur Justinien portée aux fortifications et forteresses le long des frontières perses, à Dara, Sergiopolis ou encore Martyropolis, tout comme le long du Danube et en Afrique du Nord où des dizaines de remparts furent édifiés après la reconquête.

De 541 à 565, diverses guerres et de nombreuses catastrophes naturelles mirent néanmoins à mal l'économie et les ressources de l'Empire. Mais la plus grande catastrophe devait arriver d'Égypte en 541 et atteindre Constantinople l'année suivante : on estime que cette année 300.000 personnes périrent de la peste en trois mois.

## L'Empire byzantin après le règne de Justinien

Au VII<sup>e</sup> siècle, l'apparition de l'Islam et l'expansion des Arabes réduisent considérablement le territoire de l'Empire byzantin avec notamment les pertes définitives de l'Égypte et des régions du Moyen Orient auxquelles s'ajoute au début du VIII<sup>e</sup> siècle, la perte de l'Afrique du Nord. À ces difficultés territoriales extérieures succède une longue crise intérieure : la crise iconoclaste (726-843) qui remet en cause la réalisation et le culte des images religieuses.

Cette période de crise est suivie par une période de renouveau avec la montée sur le trône des empereurs de la dynastie macédonienne au IX<sup>e</sup> siècle, qui voit une stabilisation interne et la reconquête de territoires perdus dans les Balkans et en Syrie, l'Empire atteignant alors un nouvel apogée sous le règne de l'Empereur Basile II (960-1025).

Mais en 1054, l'église d'Orient et d'Occident se divise avec le grand schisme affaiblissant l'empire, qui se voit défait en 1071 par les Turcs seldjoukides à la bataille de Manzikert, ces derniers prenant alors le contrôle de l'Anatolie. Plus tard, lors de la période des croisades, l'Empire recouvre une partie de l'Anatolie. Cependant, en 1204, Constantinople sera pillée par les Croisés alliés aux Vénitiens. L'occupation latine de la capitale de l'Empire byzantin durera jusqu'en 1261, lorsque Michel VIII Paléologue parviendra à reconquérir Constantinople. L'Empire ne retrouva jamais sa splendeur passée et le 29 mai 1453, après un siège de deux mois, Constantinople tombera définitivement aux mains des Ottomans conduits par Mehmed II, cette conquête marquant la fin de l'Empire byzantin.

## La Libye depuis l'Antiquité jusqu'à l'essor du christianisme (P. Goerger)

Qasr el Libya se situe en **Cyrénaïque** qui est un plateau calcaire fertile, situé au Nord-est de la Libye. La région doit son nom à la ville de Cyrène, fondée par des Grecs venus de l'île de Santorin aux alentours de 630 av. J.-C. On compte quatre fondations grecques pour les époques classique et hellénistique (V<sup>e</sup> s. - I<sup>er</sup> s. av. J.-C.): Cyrène, Barka (qui déclinera au profit de son port Ptolémaïs), Berenike, Taucheira (Tokra), auxquelles s'ajoutera aux II<sup>e</sup> - I<sup>er</sup> s. av. J.-C., la cité d'Apollonia (le port de Cyrène). Ces cinq cités forment ce qu'on appelle la Pentapole (du grec penta, « cinq » et de polis, « ville »), dont la prospérité repose sur l'existence de l'axe routier traversant la Cyrénaïque d'ouest en est. Il relie les villes de Carthage et d'Alexandrie en Égypte en passant en Cyrénaïque par Berenike et les quatre autres

villes de la Pentapole, elles-mêmes reliées aux établissements plus petits (dont l'ancien bourg de Qasr el-Libya) par un réseau de routes secondaires. Cette route demeure toutefois difficile car il faut traverser le désert de Syrte avant d'arriver en Cyrénaïque, puis le désert de Marmarique quand on la quitte et que l'on se dirige vers l'Égypte. Elle permet cependant à la Cyrénaïque d'être bien intégrée dans les réseaux d'échanges à l'échelle du bassin méditerranéen, puisqu'Alexandrie est depuis les IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> s. av. J.-C. l'une des villes les plus peuplées du bassin méditerranéen.



© J.-Ph. Droux

En 321 av. J.-C., la Cyrénaïque est intégrée au royaume lagide, dirigé par la famille des Ptolémées, qui contrôle aussi l'Égypte depuis la mort d'Alexandre le Grand (323 av. J.-C.). Cependant, au cours du II<sup>e</sup> s. av. J.-C., des querelles internes causent des problèmes de succession. On conclut donc des accords : l'un des prétendants au trône lagide, Ptolémée VIII, se voit déléguer en 163 av. J.-C. la direction du royaume de Cyrénaïque. Faute de succession, ce royaume est légué en 96 av. J.-C. par le roi Ptolémée Apion à Rome dont l'influence est alors prépondérante en Méditerranée orientale. Sous le règne d'Auguste (27 av. J.-C. – 14 ap. J.-C.), la Cyrénaïque est rattachée à l'île de Crète (à 300 km au nord) pour former une nouvelle province. C'est donc une terre très influencée par la culture grecque qui perdurera jusqu'à l'époque romaine, lorsque la langue majeure de la Cyrénaïque demeure le grec, alors qu'en Tripolitaine, incluse dans la province d'Afrique, la population parle majoritairement le latin.

À la fin du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., les réformes administratives menées par l'empereur Dioclétien (286-305) modifièrent le tracé des provinces romaines. Celles-ci sont désormais incluses dans des entités administratives plus grandes, les diocèses. La Cyrénaïque prit ainsi le nom de Libye supérieure et fut incluse dans le diocèse d'Orient (incluant l'Égypte et le Proche-Orient jusqu'aux frontières de l'actuelle Turquie). Toutefois, durant les IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles, la province connaît des troubles causés par des invasions de bandes de nomades. De plus, les Vandales, une peuplade d'origine germanique, passent de l'Espagne à l'Afrique du nord et s'y emparent de territoires, surtout dans les environs de Carthage, sans toutefois pousser jusqu'au cœur de la Tripolitaine ni aux frontières de la Cyrénaïque. On observe alors un recul démographique, surtout dans les villes que de nombreux habitants quittent principalement à cause du poids fiscal d'une administration qui a perdu en efficacité, des troubles militaires et des difficultés économiques. La Cyrénaïque parvint à garder une relative prospérité économique, surtout dans les villages.

Afin d'éradiquer la présence des Vandales, l'empereur romain d'Orient Justinien (527-565) lance une campagne militaire en Afrique du Nord dès 533. Celle-ci sera couronnée de succès puisque Bélisaire, grand général de Justinien, débarque à Carthage et prend le contrôle des territoires vandales, ainsi que de la Cyrénaïque qui sont alors intégrés à l'Empire byzantin.

On dispose de peu d'informations concrètes pour rendre compte des débuts de la christianisation de la région. Mais les sources archéologiques, épigraphiques et textuelles, nous fournissent quelques indices. Si beaucoup d'églises semblent dater du VI<sup>e</sup> siècle et avoir été construites après la victoire de l'armée de l'empereur Justinien, comme celles de Qasr el-Libya, elles semblent souvent associées à des pièces creusées dans des falaises, qui auraient pu, dans un premier temps, assurer le rôle d'une église.

Les Évangiles de Matthieu, Marc et Luc mentionnent Simon de Cyrène, qui porta la croix de Jésus sur le chemin du Calvaire. De plus, une légende fait de Marc l'Évangéliste un habitant de Cyrénaïque et le fondateur de la première communauté chrétienne dans cette région. D'autres sources textuelles, comme les correspondances de Denys d'Alexandrie (évêque de cette ville entre 247 et 264 ap. J.-C.) et de Synésios de Cyrène (évêque de Ptolémaïs entre 370 et 413) donnent à voir des communautés locales implantées tant dans les cinq villes de la Pentapole que dans des petits bourgs ruraux, comme celui de Qasr el-Libya. La proximité entre le

patriarcat d’Alexandrie et la Cyrénaïque est soulignée par la correspondance de Denys. En effet, au moment du concile de Nicée (en 325 ap. J.-C.), la Cyrénaïque est une province ecclésiastique dépendant du patriarcat d’Alexandrie.

Si d’après ces sources écrites, le christianisme paraît implanté en Cyrénaïque, il n’a pas remplacé d’autres pratiques religieuses. Ainsi, dans les régions désertiques et reculées où la population est majoritairement nomade, le paganisme demeure (tout comme dans les villes, mais dans une moindre mesure). De plus, la Cyrénaïque abrite aussi une importante communauté juive. Dès 641, lors de la conquête arabe, l’Islam se répandra dans cette région.

## V. Les mosaïques du pavement de l’église de l’Est à Qasr el-Libya en Libye

### L’église de l’Est et son contexte archéologique (M. Morand)

Le site est connu de nos jours sous le nom de Qasr (ou Gasr) el-Libya. Le mot arabe « qasr » désignant un palais ou un château dérive du latin *castrum*, en référence à l’église ouest, fortifiée. Le nom antique du site serait Olbia (« la bienheureuse »), occupé par des Grecs dès le IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. La ville prend le nom de Theodorias quand l’empereur Justinien la refonde autour de 538-539, lui donnant le nom de son épouse, Théodora.

Le site de Qasr el-Libya est situé au sommet d’une colline surplombant un plateau fertile. De nos jours les seuls vestiges archéologiques visibles sont ceux de deux églises ainsi que des pièces creusées dans la roche dont l’emploi n’a pas été identifié. Au printemps 1957, des paysans qui travaillaient dans les champs découvrirent des fragments de mosaïques. Des fouilles menées par le service local d’archéologie débutèrent et mirent au jour l’église Est et son pavement en mosaïque du VI<sup>e</sup> siècle.



Photos de la découverte de l’église publiées dans le *London News* en décembre 1957 (Chick 2024, fig. 1 et 15)

John Bryan Ward-Perkins, un archéologue britannique, mena les premières recherches sur les deux églises du site en 1958 et en réalisera des relevés architecturaux. Dans la foulée, les cinquante panneaux en mosaïque issus de l'église sont extraits du pavement et accrochés, comme des tableaux, dans l'église Ouest qui devient ainsi le musée de Qasr el-Libya. John Bryan Ward-Perkins y revint en 1969 pour étudier quelques détails de l'église Est, puis faire l'étude la plus complète possible de l'église Ouest.

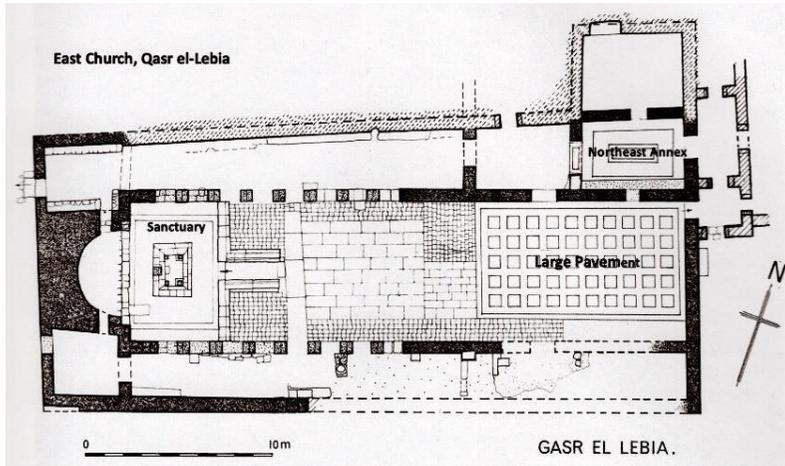


Vue du pavement après l'extraction des panneaux en mosaïque (© J. Lendering)

L'église Est présentait un plan basilical. Ses fondations sont en partie taillées dans la roche, avec une nef tripartite, et une abside à l'ouest, flanquée de deux salles annexes. L'édifice mesure 35 mètre de long sur 14.70 /16.20 m. La nef et le sanctuaire de l'édifice forment un rectangle.

On trouve au nord-est, un ensemble de salles ouvertes sur la nef et le collatéral nord. L'abside est inscrite dans un chevet plat et semble avoir été construite indépendamment ; ce phénomène est récurrent dans les édifices chrétiens de la Cyrénaïque. L'élévation extérieure est en petit appareil en moellons avec un mortier de qualité. Pour le mur interne, on trouve le même appareil sur une hauteur de

70 cm, puis au-dessus subsiste uniquement une rangée de pierres carrées. La chapelle nord-ouest paraît avoir servi d'accès à l'édifice : son décor peint, le pavement en mosaïque et les banquettes le long des murs, semblent indiquer qu'il s'agit du vestibule d'entrée de l'église.



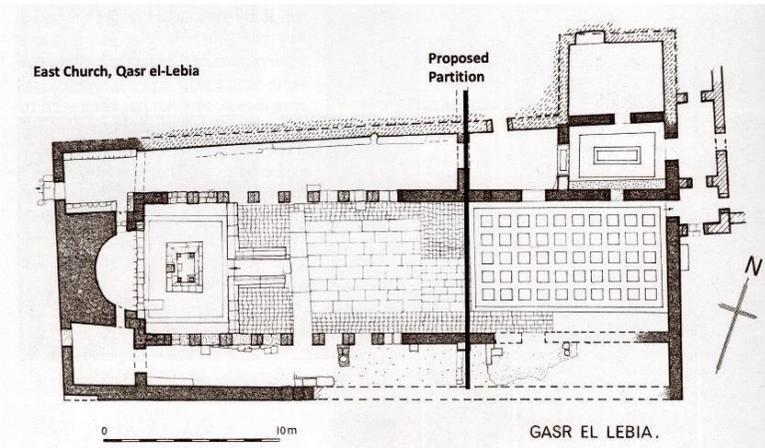
Plan de l'église (Chick 2024, fig. 4)

Le sanctuaire se compose d'un espace rectangulaire qui se trouve devant l'abside, et au niveau des deux dernières travées de la nef. Il a une dimension de 4.70 x 7.30 m et est surélevé de 30 cm par rapport à la nef. L'autel repose sur une dalle de calcaire, autour de laquelle se trouve un pavement de mosaïque. Une *solea* permettait d'accéder au sanctuaire depuis la nef. Cette nef est pavée de mosaïque à l'est, le reste de la nef était pourvu d'un pavement de marbre. Le pavement en mosaïque ne suit pas l'axe de la nef, mais est aligné sur le mur nord; une bande de 1 m à 1.30 m de large, composée de petits pavés de marbre carrés, limite le pavement. Cette mosaïque est datée par une inscription de 539 et repose sur la roche naturelle; elle semble constituer le sol d'origine indiquant ainsi la date de construction de l'église.

### Différents espaces correspondant à des fonctions distinctes ?

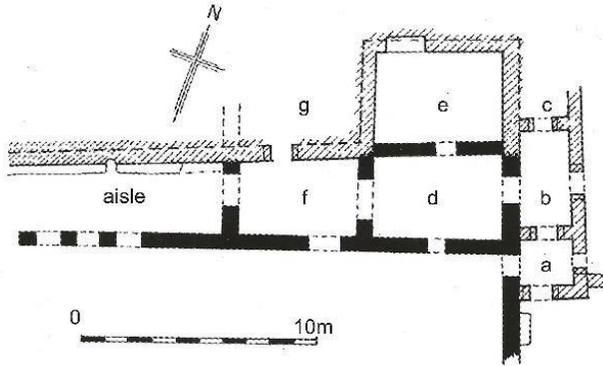
Une partie du collatéral sud a disparu. On peut noter le reste d'un pavement en béton à l'est ainsi qu'un passage dans le mur interne qui est placé dans l'axe du collatéral nord. Il correspond également à la division entre le sol en dalles de marbre

situé à l'ouest et le pavement en mosaïque à l'est. En prenant en compte ces éléments, la question d'espaces distincts présentant chacun une utilisation différente se pose : l'espace dallé de marbre et celui couvert d'un pavement en mosaïque révèlent-ils une partition entre l'église et une salle faisant partie de la demeure de l'évêque ? Les indices archéologiques sont malheureusement trop ténus pour en être certain.



Plan de l'église avec indication de la partition supposée des espaces (Chick 2024, fig. 155)

Quant au collatéral nord-est, il est en partie creusé dans la roche et présente une maçonnerie de basse qualité en petit appareil. Une banquette de 35 cm de haut court le long du mur nord, et au-dessus passe une canalisation. Quelques traces de peinture subsistent et un arc à l'est mène vers un ensemble d'annexes au nord-est de l'édifice. Cet ensemble est constitué de sept salles mais il est difficile de savoir s'il correspond chronologiquement à la construction de l'église. La salle **a** est un vestibule pour entrer depuis l'est ; la salle **b** est un passage menant aux salles **c** et **d** ; un passage dans le mur Est a été bouché. La salle **c** n'a pas été fouillée, la salle **d** est une antichambre menant à l'annexe **e** qui comporte une tombe dans le coin gauche. La salle **f** est une antichambre de la salle **d**, accessible par le collatéral nord et la nef. La salle **g** n'a pas été fouillée. Les salles **d** et **e** semblent avoir eu une grande importance, d'autant plus que l'on trouve rarement des inhumations au sein des églises en Cyrénaïque.



Plan des annexes situées au nord-est de l'église (Ward-Perkins 2003, fig. 224)

L'entrée de l'église se faisait certainement par la salle au nord-ouest qui servait de vestibule, cependant la présence d'un vestibule dans la salle **a** pourrait indiquer une entrée directe dans la nef. Toutefois, si les différents pavements de la nef indiquent deux espaces distincts, alors la salle **a** n'est pas une entrée de l'église, il faudrait alors passer par le collatéral nord pour se rendre dans la nef.

### **Le témoignage des inscriptions** (A. Bakis et Th. Quincampoix)

Plusieurs inscriptions visibles sur les pavements de mosaïques de Qasr el Libya nous offrent des informations précieuses sur la datation et le contexte de création de cet ensemble. Leur position au sein de ces pavements démontre l'importance accordée à l'écriture et au message qu'elles transmettent.

Dans la nef, les inscriptions les plus courtes sont associées à des décors figurés et permettent d'identifier personnages, lieux et bâtiments représentés. C'est le cas de celles qui citent les quatre fleuves du Paradis, sans quoi on ne pourrait les différencier des figures emblématiques de l'iconographie païenne. Elles confirment la connotation chrétienne du programme et nous orientent vers une datation car la corrélation entre les quatre fleuves et les évangiles a été établie au III<sup>e</sup> siècle et ils sont représentés sur les pavements de mosaïques à partir de la fin du V<sup>e</sup> siècle.

Trois inscriptions associées à autant de figures féminines, revêtent aussi une importance capitale dans ce pavement :

*Ανανέωσις (renouvellement, restauration)*  
*Κόσμησις (parure, décoration, idée de mettre en ordre, gouverner)*  
*Κτίσις (fondation)*

Ces termes sont à mettre en relation avec ceux qui figurent plus haut dans la composition identifiant un ensemble architectural avec la nouvelle ville de Theodorias. La mosaïque a donc été réalisée peu de temps après la fondation ou la refondation de la ville en question.



Mosaïques représentant ces personnifications entourant la nouvelle ville de Theodorias

Bien qu'elle ne figure pas dans la liste des fondations impériales citées par Procope de Césarée, la petite ville épiscopale d'Olbia aurait été rénovée et renommée en l'honneur de l'impératrice Théodora. L'église de l'est demeure encore aujourd'hui liée à son époux, l'empereur Justinien, réputé pour ses constructions et rénovations d'édifices religieux et de fortifications, notamment en Orient dans les territoires proches des frontières de l'Empire. Néanmoins, rien ne permet de prouver cette hypothèse, les souverains n'étant ni nommés ni représentés sur le pavement en mosaïque. En revanche, d'autres personnalités sont mises à l'honneur par des inscriptions dédicatoires rappelant leur piété et leur évergétisme. Elles occupent une place centrale symbolique au sein des compositions décoratives. Au centre du pavement en mosaïque, un texte est inscrit dans un médaillon entouré d'une couronne de laurier : « ἐγένετο καὶ τοῦτο τὸ ἔργον ἐπὶ Μακαρίου τοῦ ὁσιωτάτου ἐπισκό(που) Ἰνδ(ικτιῶνος) γ' » (cette œuvre a également vu le jour sous l'épiscopat du très saint Makarios, en l'année d'indiction 3).



Médaille avec l'inscription dédicatoire en l'honneur de l'évêque Makarios

Les datations qui signalent l'indiction (rang qu'occupe une année dans une période de quinze ans perpétuellement renouvelée) sont répandues durant le règne de l'empereur Justinien et aux siècles suivants dans les inscriptions dédicatoires. Les recherches effectuées s'accordent sur la date de 539, année durant laquelle l'évêque Makarios aurait fait réaliser ce pavement.

Le pavement de l'annexe nord-est de l'église compte aussi trois inscriptions, chacune située en face d'un passage. La première, figurée sur une *tabula ansata*, pouvait être lue par les visiteurs qui entraient dans la nef : « κύριος τῶν δυνάμεων μεθ' ἡμῶν ἀντιλήπτωρ ἡμῶν ὁ θεὸς, Ἰακώβ ὁ θεὸς ὁ μέγας ὁ αἰώνιος ὑπερασπιστὴς γένου τοῦ δούλου σου Θεοδώρου δ(ιακόνου) (?) νέο(υ) » (Seigneur des armées, tu es avec nous, notre protecteur, Dieu de Jacob, Dieu puissant, Dieu éternel, sois le bouclier de ton serviteur Théodore, le nouveau diacre).



Inscription de l'annexe nord-est mentionnant le diacre Théodore

Deux autres inscriptions occupent des médaillons. L'une d'elle se situe devant l'entrée d'une chambre funéraire : « τὰ μαρτύριά σου ἐπιστώθησαν σφόδρα· τῷ οἴκῳ σου πρ(έπει ἀγίασμα) » (On a fait entièrement confiance à tes témoignages. La sainteté convient à ta maison). Cette inscription peut être rapprochée du psaume 93, 5 : « Tes témoignages sont entièrement véritables. La sainteté convient à ta maison, O Eternel! pour toute la durée des temps ».

La dernière inscription reprend une formule similaire à celle de la nef et était orientée de manière à ce qu'elle puisse être lisible pour les visiteurs qui sortaient de l'annexe : « ἐγένετο καὶ τοῦτο τὸ ἔργον ἐπὶ Θεοδώρου τοῦ ὀσιωτάτου νέου ἐπισκό(που) ἰνδ(ικτιῶνος) γ' » (cette bonne œuvre a également vu le jour sous Théodoros, le très saint nouvel évêque, en l'an 3 de l'indiction). La mosaïque de l'annexe nord-est a donc été posée juste après celle de la nef par un diacre, Théodore, nouvellement promu au rang d'évêque, succédant ainsi à Makarios.



Inscription de l'annexe nord-est mentionnant l'évêque Theodore

Si l'on observe attentivement les inscriptions des pavements de l'église et de son annexe nord-est, on remarque certaines différences. Alors que des lettres dites "lunaires" de par leur forme arrondie sont visibles partout (epsilon, sigma...), on note sur les inscriptions de l'annexe nord-est, l'usage de ligatures (OY) formant une boucle inversée. Également dans le même espace, la lettre alpha (A) présente une graphie particulière : il s'agit d'une variation de type ornemental appelée en épigraphie "apices" que l'on trouve aussi par exemple sur une mosaïque datée de la fin du V<sup>e</sup> siècle et trouvée à Yakto près d'Antioche en Syrie. Ces observations permettent de déduire que les inscriptions de la nef et de l'annexe nord-est de l'église de Qasr el Libya n'ont pas été réalisées par les mêmes mosaïstes.



Personnification de la grandeur d'âme (Megalopsychia), complexe de Yakto, Antioche

### Les personnifications féminines et leur interprétation (C. Boll et M.-S. Forray)

Du IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècles, les figures allégoriques de *Ktisis*, de *Kosmèsis* et de l'*Ananeosis* sont souvent représentées au sein de mêmes programmes iconographiques de mosaïques, même si cette triade n'est pas inséparable. La pratique de représenter des idées abstraites a été rendue populaire par les philosophes stoïciens puis reprise à l'époque paléochrétienne. Les figures sont généralement identifiables grâce à des inscriptions, leur orthographe pouvant toutefois être changeante. Il convient de noter que les allégories de l'église de l'Est de Qasr el-Libya apparaissent dans un contexte ecclésiastique et qu'elles semblent interagir avec les représentations et l'architecture qui les entourent, ce qui les distingue du reste des personnifications de l'antiquité tardive.

*Ktisis* est représentée portant un bandeau orné sur sa tête avec des perles suspendues de chaque côté. Sa parure est parachevée par un collier ras de cou. Elle est vêtue d'une robe recouverte d'un *maphorion*. En guise d'attributs, elle tient dans sa main gauche un mouchoir. Dans sa main droite, *Ktisis* brandit une branche tressée en couronne. Elle est enfin encadrée d'un arbre et d'une plante stylisée. *Kosmèsis*, quant à elle, revêt également un *maphorion* et les mêmes bijoux que son pendant. Elle tient une plante stylisée et un encensoir dans un décor végétalisé. Enfin, *Ananeosis* se présente sous un dais richement architecturé et apparaît dans l'ouverture d'un rideau rouge. Elle porte une tunique blanche ainsi que les

mêmes parures que les deux précédentes et semble présenter un panier rempli de fruits ou de pains.

Ces personnifications sont visibles dans deux autres édifices de la Cyrénaïque. Tout d'abord dans l'église de **Ras al-Hilal** (VI<sup>e</sup> siècle), au sein d'un programme iconographique privilégiant faune et flore. Ici, le duo *Ktisis-Kosmesis*, disposé à l'ouest, de chaque côté de l'abside, est identifié par des inscriptions. Cette représentation nous rappelle l'*Ananeosis* de Qasr el-Libya, car les figures sont disposées sous des dais architecturés. Mais elles s'en distinguent par leur position d'orantes, portant, comme dans notre édifice, un *maphorion* sur une robe à manches longues. Les allégories de Ras al-Hilal se veulent plus sobres, sans fioriture, ni bijou ou autre objet.



Ktisis et Kosmèsis, Ras el-Hilal (Chick 2024, fig. 75)

On trouve également une occurrence de Ktisis, Kosmèsis et de l'*Ananeosis* à **Taucheira**, aujourd'hui Tocra, dans un édifice aujourd'hui identifié comme palais épiscopal du VI<sup>e</sup> siècle. Ici, la représentation est plus étoffée : les figures se tiennent sous une arcade à colonnade sur laquelle sont posés des oiseaux. À l'intérieur des baies, les trois femmes, richement vêtues, portant des coiffes ornées, sont disposées près d'arbustes en fleurs rappelant le dispositif et le décor de Qasr el-Libya.

*Ktisis* tient dans sa main une étoffe blanche, tandis que *Ktisis* et *Ananeosis* ont un encensoir comme attribut, porté par *Kosmèsis* à Qasr el-Libya. À Taucheira, *Kosmèsis* tient une baguette, instrument de mesure souvent en possession de *Ktisis*.

Si l'on s'éloigne de la région de Cyrénaïque, on ne rencontre plus le personnage de *Kosmèsis*. *Ktisis* reste la personnification la plus répandue. Cependant, elle n'y est représentée que dans des édifices profanes, sans contexte ecclésiastique et dans une autre disposition : au cœur d'un médaillon, en buste et non plus en pied. À Awzaï (Liban), elle se distingue par sa lance de chasse et sa coiffe de type Artemis tandis qu'à Urfa (Turquie), à Chypre et dans les deux pavements exhumés à Antioche, la richesse est à nouveau notable par la présence de bijoux et de couronnes. La figure de l'*Ananeosis* comporte aussi quelques occurrences en dehors de la Cyrénaïque. Par exemple à la Villa Constantinienne d'Antioche où elle se présente en buste sans attribut ni décor particulier, et se différencie de l'allégorie de Qasr el-Libya par son manteau rouge qui recouvre sa tunique blanche mais elle reste cependant tout aussi richement parée de bijoux et d'un diadème pourvu de perles dans sa coiffe.

Plusieurs interprétations sont proposées par les chercheurs pour expliquer la présence de ces trois figures féminines au sein de la mosaïque du pavement de l'église de l'Est de Qasr el Libya.

Une première hypothèse découle de la signification des inscriptions qui accompagnent chacune des figures. Ces personnages féminins seraient les personnifications des concepts abstraits de *kosmesis* ("décoration"), de *ktisis* ("fondation") et d'*ananeosis* ("renouvellement"). Entourant le panneau représentant la *Polis Nea Theodorias* ("la nouvelle ville Théodorias"), ces figures commémoreraient ainsi la refondation de la nouvelle cité. La représentation de gestes d'encensement et de couronnement réalisés par les deux figures voisines du panneau de la ville, et la présence des Fleuves du Paradis, en position d'offrande en dessous, renforceraient cette idée d'hommage à la nouvelle cité. Pour André Grabar (Grabar 1969), il s'agirait surtout de souligner et glorifier l'œuvre de reconstruction de la ville ordonnée par Justinien. L'idée que le terme de *ktisis* (« fondation ») fasse référence à la fondation terrestre, à la Création du monde par Dieu, est aussi proposée au regard de la grande variété de créatures représentées sur la mosaïque (Maguire 2012).

L'usage de la personnification de concepts abstraits était commun à l'époque. Elle permettait d'adapter et de recontextualiser des formules iconographiques antiques dans un espace chrétien, leur ajoutant un nouveau sens, sans devoir modifier complètement leur apparence. Ici les gestes d'encensement et de couronnement, qui sont des types de représentation connus en contextes païens, se détachent de leur connotation originelle par l'usage de la personnification.



Kosmèsis



Ktisis

Une question se pose néanmoins sur la cohérence entre l'iconographie de ces figures et les idées abstraites qu'elles personnifient. Ajoutons à cela que les représentations de Kosmèsis et Ktisis à Qasr el-Libya ne correspondent pas vraiment aux conventions des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles pour la représentation de concepts abstraits, et qu'en dehors de la Cyrénaïque, ces figures ne sont pas connues dans des contextes ecclésiastiques.

Tous ces éléments conduisent Jane Chick (Chick 2014) à proposer que ces figures féminines seraient des portraits de donatrices, les inscriptions *Kosmèsis* et *Ktisis* permettant alors d'évoquer leurs bienfaits qui ont permis la fondation et l'ornementation de l'église qui abrite la mosaïque. Plusieurs exemples montrent qu'à la même période, la distinction entre les donateurs et les personnifications pouvait être floue, notamment suite à la volonté de cacher l'identité du donateur, par humilité. Jane Chick s'appuie également sur la ressemblance des figures de Qasr el-Libya avec plusieurs portraits de donateurs, comme ceux représentés sur la mosaïque de l'église d'Elias, Maria et Soreg à Gérasa (Jordanie). On retrouve l'encensoir, le rameau dans la main d'une donatrice, et des vêtements très similaires. Un deuxième argument conduit Jane Chick à penser ces figures comme des donatrices : la présence hypothétique d'une *mappa*, un petit tissu blanc enroulé, dans la main gauche de la *ktisis*, qui semble être un élément iconographique souvent rencontré dans les représentations de donateurs.



Ananeosis

La figure de l'*Ananeosis* se distingue des deux autres figures dans sa représentation. André Grabar (Grabar 1969) propose de l'identifier à une représentation de la *Tyché* ou Divinité tutélaire de Théodorias, la présence d'une corbeille remplie évoquant alors l'abondance et la prospérité qui règne dans cette nouvelle ville. Les gestes de la *Kosmèsis* et de la *Ktisis* s'adresseraient alors au panneau de l'*Ananeosis*, c'est-à-dire à la *Tyché*, qui personnifie la cité de Theodorias, plutôt qu'au panneau qui représente la ville elle-même. André Gabar justifie sa proposition avec des exemples plus anciens montrant une iconographie similaire, comme les reliefs votifs du temple de Gad (divinité syrienne correspondant à la *tyché* grecque) à Doura-Europos (milieu du II<sup>e</sup> après J-C) représentant une *Tyché* entourée de deux personnages qui l'encensent et la couronnent. Jane Chick rejoint l'hypothèse d'André Grabar, en supposant que la figure de l'*Ananeosis* était couronnée symboliquement par le panneau de la ville juste au-dessus d'elle, faisant ainsi écho à l'iconographie habituelle de la *Tyché* portant une couronne formée de murs d'enceintes de la cité qu'elle personnifie. Il y aurait alors une double évocation de la ville : la ville physique (représentation architecturale) et symbolique (la *Tyché* dans son temple). Mais Jane Chick va aller plus loin en suggérant une symbolique chrétienne derrière la représentation de l'*Ananeosis*. Elle propose que le cadre architectural renvoie à l'architecture et au mobilier du milieu ecclésiastique. La représentation du treillis par exemple pourrait faire référence aux écrans que l'on trouve représentés autour du Saint-Sépulcre à Jérusalem, comme sur les ampoules de Monza datées de la même période. Elle propose que la corbeille, plutôt que

remplie de pain ou de fruit, contenait en fait un feston, tiré par la figure féminine. La représentation du feston est en effet très similaire à celle du panneau en mosaïque représentant les oiseaux. S'appuyant sur l'interprétation des festons, rencontrés en contexte iconographique chrétien, comme des couronnes de martyrs, Jane Chick propose qu'ici, dans un contexte d'*Ananeosis*, de "renouvellement", les festons puissent avoir été conçus comme des couronnes pour ceux qui sont morts et ressuscités dans le Christ, et être ainsi liés à la symbolique du baptême, ou de la rédemption par la résurrection, illustrant l'idée de "renouveau" chrétien. Cette proposition conforte l'idée d'une intention derrière la mosaïque, qui serait de créer un parallèle, pour le fidèle, entre un cheminement physique réel (la traversée de la mosaïque), et un cheminement spirituel, personnifiant le cheminement dans la foi, vers le salut.

### **Les personnifications fluviales (M. Canthelou)**

La personnification des quatre fleuves du Paradis (Géon, Phison, le Tigre et l'Euphrate) est un motif récurrent dans les sanctuaires chrétiens de l'Antiquité et du Moyen Age. Sur le pavement en mosaïque de Qasr el-Libya, il s'agit des seules représentations explicitement chrétiennes, bien que ce motif ait une origine antérieure au règne de Justinien et au christianisme. La représentation des fleuves s'inscrit en effet dans la tradition iconographique romaine avant d'être reprise sur les sarcophages chrétiens et les pavements en mosaïque des églises en étant souvent situés à proximité des baptistères. Le thème iconographique antique de la person-nification des eaux semi-allongées (« gelagerte Flussgötter ») tenant un roseau et figurée près d'un vase d'où s'écoule de l'eau va progressivement se répandre dans l'art chrétien.

Dans la Bible, le deuxième chapitre de la Genèse décrit les quatre fleuves du Paradis de la manière suivante : « Un fleuve sortait d'Eden pour arroser le jardin, et de là il se divisait en quatre bras. Le nom du premier est Pischon; c'est celui qui entoure tout le pays de Havila, où se trouve l'or. L'or de ce pays est pur; on y trouve aussi le bdellium et la pierre d'onyx. Le nom du second fleuve est Guihon; c'est celui qui entoure tout le pays de Cusch. Le nom du troisième est Hiddékel; c'est celui qui coule à l'orient de l'Assyrie. Le quatrième fleuve, c'est l'Euphrate ».

Ils sont tous les quatre associés à des fleuves terrestres. Pischon, aussi appelé Phison, serait le Gange ou le Danube ; Guihon ou Géon serait le Nil; Hiddékel, le

Tigre, et l'Euphrate n'a pas changé de nom. Ils créent ainsi un lien entre Terre et Paradis tout en symbolisant les quatre Évangiles. Ainsi, en buvant l'eau de ces fleuves, c'est la parole de Dieu que l'on boit. Ces quatre fleuves paradisiaques étaient situés aux quatre points cardinaux dans l'imaginaire et faisaient ainsi allusion à l'universalité de la religion chrétienne.

La nudité de ces quatre personnifications sur les mosaïques de Qasr el Libya est assez exceptionnelle pour le monde chrétien et fait écho à la culture de la Grèce antique. Montrer les organes génitaux était alors une manière d'exprimer une forme de puissance et pouvait aussi être doté d'un sens apotropaïque. Bien que cette nudité soit vue autrement à l'ère chrétienne, elle continue à être associée à la culture visuelle antique.

Sur le pavement en mosaïque de Qasr el-Libya, les corps et les têtes de ces personnifications fluviales semblent tournés vers la figuration de l'Ananeosis et vers la représentation de la nouvelle ville de Theodorias, renforçant ainsi l'idée de renouvellement voire de résurrection transmise par l'ensemble du pavement. André Grabar a souligné des différences entre les représentations des quatre fleuves paradisiaques caractérisés par des attitudes en mouvement dans une même direction et la figuration de la source Castalie, qui selon lui symbolise la source de l'oracle apollinien de Daphné près d'Antioche, représentée allongée et indolente. Selon lui, ce procédé d'opposition iconographique semble mettre en évidence la vérité proclamée par les fleuves du Paradis, tandis que l'attitude lascive de Castalie symboliserait la source païenne réduite au silence (Grabar 1968).

### **Scènes nilotiques (A. Caillaud)**

Dès le début du I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ, les scènes nilotiques sont un thème récurrent sur les mosaïques en Méditerranée. La flore et la faune les caractérisant sont tellement typiques qu'elles sont facilement reconnaissables. À cette époque, ces scènes sont vues comme des symboles de la providence divine, de richesse et de fécondité. Elles ne présentent pas vraiment un lien particulier, ni d'affinités culturelles avec l'Égypte, mais elles symbolisaient l'inondation annuelle, la crue du Nil sur laquelle le bien-être de l'Empire tout entier reposait. Les rites autour de la crue du Nil étaient profondément ancrés et liés à la vie quotidienne des Égyptiens, car ils étaient intrinsèquement liés au cycle agricole. Il existait des

processions en barque du sanctuaire d'un dieu local jusqu'à la rive du Nil où le dieu devait convaincre le fleuve de produire une inondation abondante. Ces fêtes avaient encore lieu au IV<sup>e</sup> siècle à Hermopolis. Les villageois se rassemblaient au bord du Nil et chantaient, priaient et faisaient des offrandes.



Décor nilotique de la Maison du Faune à Pompéi (90-80 av. J.-C.)

Au premier siècle de notre ère, les représentations deviennent plus stéréotypées, parfois représentées maladroitement pour indiquer un environnement égyptien. Plus tard, pour les Chrétiens, les scènes nilotiques permettaient à la fois d'illustrer et de célébrer la création du monde par Dieu. L'imagerie du Nil a dès lors été rapidement assimilée par l'iconographie chrétienne et était considérée comme appropriée pour décorer les églises. Les cultes nilotiques étaient tellement ancrés dans la culture et les cultes égyptiens que les chrétiens ont dû s'adapter. Désormais, la crue n'était plus le fait d'Isis ou de Sarapis, mais de Dieu. Pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, les rituels et les croyances autour de la crue du Nil restent presque inchangés. Des fêtes annuelles ont encore lieu, notamment dans la ville d'Hermopolis. Pour les chrétiens, l'inondation annuelle est une manifestation de la bienfaisante puissance de l'archange Michel, ou du Christ ou d'un Saint, ou un élément divin en soi (effluve venu du Paradis). La Crue du Nil était un exemple du soin que Dieu prenait à ses créatures, une renaissance de la nature due à l'inondation était une illustration répétée chaque année de la création du monde et de l'humanité. Les scènes nilotiques étaient donc des illustrations de la Création.



Scènes nilotiques (Qasr el-Libya)

## **Quel sens attribuer à l'ensemble du décor de ce pavement ? (J. Durand)**

Pendant plusieurs décennies, le décor du pavement a été perçu comme un programme purement décoratif, dépourvu de symbolique cohérente. De 1957 à 1982, l'interprétation dominante reposait sur l'idée d'une association de motifs issus de carnets de modèles (Goodchild 1957 ; Ward-Perkins 1958 ; Matthew 1965 ; Grabar 1969 ; Alföldi-Rosenbaum et Ward-Perkins 1980 ; Dunbabin 1982). Ces hypothétiques carnets de modèles ont été attribués à des ateliers variés : alexandrin (Goodchild 1957), syrien (Grabar 1969) ou encore grec (Alföldi-Rosenbaum et Ward-Perkins 1980 ; Duval 1989).

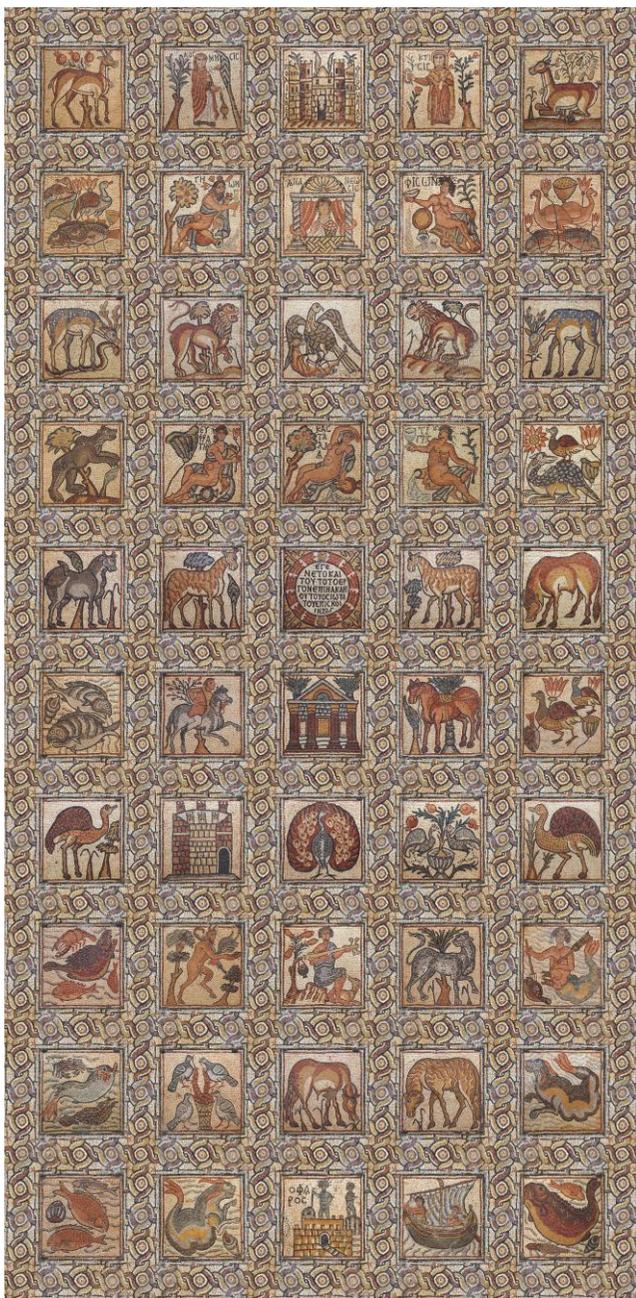
Dans cette perspective, les historiens de l'art et les archéologues n'ont étudié le pavement que par fragments, regroupant certains panneaux ou les considérant individuellement. Parmi les éléments ayant retenu une attention particulière figurent les figures allégoriques de *Ktisis*, *Kosmèsis* et *Ananeosis* (Goodchild 1957 ; Grabar 1969 ; Dufrenne 1980), ainsi que les représentations des quatre fleuves du Paradis et de la source *Castalie* (Goodchild 1957 ; Grabar 1969).

### **Changement historiographique**

À la fin des années 1980, un tournant s'opère dans la perception de l'œuvre, désormais qualifiée comme l'une des créations « *les plus intrigantes et les plus déroutantes de la période justinienne* » (Maguire 1987). Ce renouveau interprétatif culmine avec les travaux de Jane Chick, qui propose une lecture unifiée des panneaux (Chick 2014, 2024). Selon elle, le pavement pourrait représenter une carte symbolique : un voyage d'est en ouest, du panneau du Phare à celui de la Cité, que le visiteur est invité à parcourir pour en saisir la signification. Jane Chick explore également la relation entre le pavement et le cadre architectural. Le fait que ce pavement en mosaïque soit aligné sur le mur nord et ne suive pas l'axe de la nef pourrait laisser penser qu'il avait été initialement conçu pour une salle de réception de résidence épiscopale. Cette hypothèse semble confortée par la symbolique du voyage spirituel qui se dégage du parterre.

### **Le voyage selon Jane Chick**

Le visiteur entre dans l'espace du pavement par son angle nord-est, où il est aussitôt immergé dans un univers océanique étrange, peuplé de créatures menaçantes.



Restitution inédite du pavement en mosaïque de l'église de l'Est de Qasr el-Libya (©M.-S. Forray)

Cette impression est accentuée par l'asymétrie apparente des motifs. L'entrée est marquée par le panneau du bateau, unique élément évoquant une présence humaine familière, qui guide symboliquement vers le phare, lumière rassurante au milieu des flots. Depuis le phare, le visiteur peine à discerner le chemin à suivre: un monstre bloque l'accès vers la gauche. En se tournant vers l'axe central, il aperçoit un paon, symbole paradisiaque et promesse d'une destination positive. Pour y parvenir, il doit emprunter un parcours incertain et déstabilisant. A la droite du paon, un musicien joue du luth, symbolisant l'élévation de l'âme vers le céleste, insufflant au voyageur une confiance nouvelle. Le parcours s'oriente progressivement vers des symboles de civilisation : une cité, située à gauche du paon, puis un édifice flanqué d'un cavalier. Sur les bords, aux scènes océaniques succèdent les scènes nilotiques, qui évoquent une nature fertile et maîtrisée. Arrivé sur le panneau du paon, le visiteur passe une étape importante en traversant les portes du temple, obscurcies de rideaux. Il découvre une nouvelle portion du pavement. Là, les figures s'organisent symétriquement autour de l'axe central, révélant un monde paradisiaque ordonné, succédant au chaos terrestre.

L'inscription dédicatoire de l'évêque, encadrée par deux agneaux évoquant le Christ Bon Pasteur, confirme une lecture chrétienne du reste du parcours. Ainsi, le voyageur ne sera pas effrayé par la nudité des figures qui lui font face. La source *Kastalia*, d'apparence païenne, est neutralisée par les fleuves du Paradis résolument chrétiens qui l'encadrent. En avançant, le visiteur découvre un aigle lacérant une gazelle. Cette image peut rappeler le *Physiologus*, où l'aigle se régénère par trois immersions dans une source claire, écho possible au baptême. Elle pourrait aussi évoquer les évangiles de Matthieu (24, 28) et Luc (17, 37), comparant le corps du Christ à une carcasse entourée d'aigles. La destination finale apparaît: *Ananeosis*, allégorie du Renouveau, incarne à la fois le baptême du catéchumène et la fondation d'une nouvelle cité. À l'extrémité du pavement, *Kosmisis* et *Ktisis* accueillent le visiteur, encensoir et couronne de victoire à la main. Selon Jane Chick, un mur jouxtant cette extrémité aurait pu être percé pour ménager un accès direct à la nef de l'église.

Si la cité semble constituer l'objectif cohérent de ce voyage, le parcours qui y mène offre plusieurs niveaux d'interprétation : une transition d'Alexandrie à la Cyrénaïque, une progression spirituelle vers le baptême, ou encore un cheminement vers le Paradis.

## VI. Évolution des études sur la mosaïque en France et projets en cours

(M-P. Raynaud)

Avant les années 1960, l'étude de la mosaïque était considérée comme une discipline relevant de l'histoire de l'art, branche mineure de la peinture. Les sujets d'étude se limitaient généralement aux mosaïques figurées, connues et accrochées au mur des musées. L'approche était essentiellement picturale, iconographique et stylistique. La discipline a pris un réel essor vers 1965, notamment sous l'impulsion d'Henri Stern, chercheur au CNRS, avec la création d'un centre de recherche sur la mosaïque à Paris, devenu « Centre Henri Stern », puis plus récemment regroupé avec le Centre d'étude des peintures murales, dénommé actuellement « Décor et architecture antiques d'Orient et d'Occident - Peinture, stuc, mosaïque » (CNRS-ENS AOROC). Les directeurs de ces centres se sont succédé : René Ginouvès, Jean-Pierre Darmon, Catherine Balmelle et Aïcha Malek. La création simultanée de l'AIEMA (Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique) donna rapidement à la discipline une dimension internationale, grâce à la tenue de colloques réguliers et la création progressive d'équipes spécialisées en Europe, Afrique du Nord, Proche Orient et Amérique du Nord.

### La mosaïque et l'archéologie

L'importance de l'aspect archéologique des mosaïques et la nécessité de leur étude *in situ* se sont imposées avec la création des Corpus, qui prennent en compte non seulement les mosaïques figurées mais aussi les pavements géométriques, bien plus nombreux. Les archéologues ont réalisé que les sols sont souvent la partie la mieux conservée des ruines, et ne peuvent être dissociés de l'étude de l'architecture.

L'évolution récente des partis pris de conservation des vestiges archéologiques favorise désormais une présentation *in situ* des mosaïques, en relation avec l'ensemble d'un site et d'un bâtiment, et ne limite plus la connaissance à quelques rares panneaux de mosaïques à décor figuré. Le tourisme, en développement très rapide ces dernières années, a accentué cette tendance, les visiteurs manifestant une curiosité croissante non plus seulement pour les musées mais aussi pour des sites mis en valeur : les mosaïques en sont un des fleurons. Les inconvénients d'un tel succès existent : il en résulte parfois des projets à gros budget pour l'aménagement de certains sites prometteurs, investissements qui ne sont pas sans dangers

– tels l'apparition d'une architecture invasive sur des sites autrefois très beaux dans leur intégration dans le paysage, et l'implantation d'une exploitation commerciale du tourisme –. D'autres périls sont l'exposition aux intempéries, même avec une protection en sable ou autre, et la crainte de déprédations ou pillages. L'avantage principal reste une surveillance renforcée des sites, le souci de conserver et restaurer les pavements régulièrement, et de les protéger. La nécessité d'un travail conjoint des archéologues, des restaurateurs et des spécialistes de la mosaïque sur le terrain, s'est peu à peu imposée pour des études et publications communes. Toutefois, de nombreuses mosaïques, même célèbres, restent cachées aux yeux des visiteurs et des chercheurs afin de les protéger, une des raisons pour lesquelles la publication de Corpus bien illustrés est indispensable.

### **Le projet « Corpus des mosaïques d'Albanie » ; les publications**

Initié en 2013, il est dirigé côté français par Marie-Patricia Raynaud puis Anne Cavé (CNRS Orient et Méditerranée) et côté albanais par Agron Islami puis Klejdi Zguro (restaurateurs à l'Institut du Patrimoine de Tirana). Il prendra en compte tous les pavements trouvés à ce jour dans le pays (mosaïques de sol et pariétales, dallages en *opus sectile*, en pierre ou terre cuite). Ils datent de l'époque hellénistique jusqu'au moyen âge. Ils sont souvent inédits ou brièvement mentionnés dans des chroniques de fouilles et revues locales, pour la plupart en albanais, sans illustrations couleurs ni études spécifiques. La presque totalité des mosaïques est invisible car elles sont conservées *in situ*, recouvertes d'une épaisse protection pour des raisons de conservation.

Ainsi la publication du corpus (au moins 7 volumes prévus) mettra à la disposition des chercheurs, des aménageurs éventuels et du public intéressé un patrimoine mal connu. Deux volumes sont déjà parus aux éditions Ausonius–Bordeaux Montaigne (coll. mosaïques des Balkans): l'un en 2018 : M.-P. Raynaud et A. Islami, *Corpus des mosaïques d'Albanie*, vol. 1–*Butrint intramuros* ; le deuxième en 2024 : M.-P. Raynaud, E. Neri et A. Islami, vol. 2–*Les églises de la via Egnatia*. Deux autres sont en préparation.

Chaque volume du Corpus des mosaïques d'Albanie comporte deux parties très illustrées. Une partie **catalogue** « classique »: chaque notice comprend un rapport historique et historiographique, site par site, sur les monuments concernés. Vient

ensuite une étude du bâti pour chaque pavement, un rapport technique (dimensions, matériaux, couleurs, densité, lacunes, support, phases, restaurations antiques et modernes) et une description des pavements, avec des comparaisons. Une seconde partie **synthèse** : cette partie rassemble une série de chapitres confiés à divers spécialistes qui mettent en avant les problématiques apparues au cours de la recherche. Certains thèmes sont récurrents, sur l'iconographie, les ateliers de mosaïstes, les analyses archéométriques, ou les interventions de restaurations exécutées. D'autres sont spécifiques à chaque ouvrage, sur des particularités architecturales, un changement de fonction d'un bâtiment ou la reprise d'un dossier controversé.

## VII. Indications bibliographiques

Alfödi-Rosenbaum 1980 = E. Alfödi-Rosenbaum, J. Ward-Perkins, *Justinianic Pavements in Cyrenaican Churches*, *Monografie di Archeologia Libica* XIV, Rome, 1980.

Chick 2014 = J. Chick, *The Large Pavement at Qasr el-Lebia in Cyrenaica: Episodes, Narratives and Transformations*, Thèse de Doctorat, University of East Anglia, 2014.

Chick 2024 = J. Chick, *From Wilderness to Paradise : A Sixth-Century Mosaic Pavement at Qasr el-Lebia in Cyrenaica*, Libya, Oxford, 2024.

Dufrenne 1980 = S. Dufrenne, « L'Ananeôsis de Qasr el-Lebya », *Antiquités africaines* 16 (1980), p. 241-249.

Dunabin 1978 = K.M.D. Dunabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford, 1978.

Duval 1989 = N. Duval, « Les monuments d'époque chrétienne en Cyrénaïque à la lumière des découvertes récentes », *Actes XI<sup>e</sup> CIAC*, Lyon-Genève-Aoste, 1986, Paris-Rome, 1989, vol. 3, p. 2743-2796.

Galli 2002 = G. Galli, *La mosaïque selon la tradition de Ravenne, histoire, matériaux et techniques*, 2002.

Goodschild 1957 = R. Goodschild, « The Great Newly-Discovered Mosaic Floor of Qasr el-Lebia explained in Detail », *Supplement to the Illustrated London News*, 14 décembre 1957, p. 26.

Grabar 1969 = A. Grabar, « Une nouvelle interprétation de certaines images de la mosaïque de pavement de Qasr el-Lebya (Libye) », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 113<sup>e</sup> année, N. 2 (1969), p. 264-279.

Harrison 1964 = M. Harrison, « Sixth-Century Church at Ras el-Hilal in Cyrenaica », *Papers from the British School at Rome* 32 (1964), p. 1-20.

Maguire 1987 = H. Maguire, *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, The Pennsylvania State University Press, 1987.

Maguire 2012 = H. Maguire, *Nectar and Illusion : Nature in Byzantine Art and Literature*, Oxford University Press, 2012.

Moureaud 2012 = S. Moureaud, « Les mosaïques de Theodorias (Qasr el-Libyia, Libye) », *Histoire antique et médiévale* 064/11 (2012), p. 54-67.

Pappalardo, Ciardiello 2010 = U. Pappalardo, R. Ciardiello, *Les Mosaïques grecques et romaines*, Paris, 2010.

Ward-Perkins, Goodchild 2003 = J.B. Ward-Perkins, R.G. Goodchild, *Christian Monuments of Cyrenaica*, *Society for Libyan Studies Monograph* 4, Hertford, 2003.



