

THE MEDIEVAL MEDITERRANEAN * BRILL

The Material and the Ideal

*Essays in Medieval Art and Archaeology
in Honour of Jean-Michel Spieser*

*Edited by Anthony Cutler and
Arietta Papaconstantinou*



THE MEDIEVAL MEDITERRANEAN * BRILL

The Material and the Ideal

The Medieval Mediterranean

Peoples, Economies and Cultures, 400–1500

Managing Editor

Hugh Kennedy
SOAS, London

Editors

Paul Magdalino, St. Andrews
David Abulafia, Cambridge
Benjamin Arbel, Tel Aviv
Larry J. Simon, Western Michigan University
Olivia Remie Constable, Notre Dame

VOLUME 70

The Material and the Ideal

Essays in Medieval Art and Archaeology in
Honour of Jean-Michel Spieser

Edited by

Anthony Cutler and Arietta Papaconstantinou



BRILL

LEIDEN • BOSTON
2007

Cover illustration: Byzantine glazed ceramic bowl from Nicea-Iznik
With kind permission of Véronique François

This book is printed on acid-free paper.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A C.I.P. record for this book is available from the Library of Congress.

ISSN 0928-5520

ISBN 978 90 04 16286 0

Copyright 2007 by Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands.
Koninklijke Brill NV incorporates the imprints Brill, Hotei Publishing,
IDC Publishers, Martinus Nijhoff Publishers and VSP.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the publisher.

Authorization to photocopy items for internal or personal use is granted by Koninklijke Brill NV provided that the appropriate fees are paid directly to The Copyright Clearance Center, 222 Rosewood Drive, Suite 910, Danvers, MA 01923, USA.
Fees are subject to change.

PRINTED IN THE NETHERLANDS

TABLE OF CONTENTS

<i>The Material and the Ideal: An Introduction</i>	1
ANTHONY CUTLER	
Publications by Jean-Michel Spieser	9
Zur Apsis als Bildort.....	15
BEAT BRENK	
Divine or Human? Some Remarks on the Design and Layout of Late Antique Basilicas	31
ARIETTA PAPACONSTANTINOU	
Urban and Rural Funerary Practices in Early Medieval Illyricum. Some General Considerations	47
ETLEVA NALLBANI	
L'orfèvre et l'architecte: autour d'un groupe d'édifices constantinopolitains du VI ^e siècle	63
BRIGITTE PITARAKIS	
Δι' ἐνδειξιῦν: Display in Court Ceremonial (<i>De Cerimoniis</i> II,15)	75
JEFFREY FEATHERSTONE	
A Recently Discovered Ivory of St. Ignatios and the Lions.....	113
ANTHONY CUTLER AND NANCY PATTERSON ŠEVČENKO	
Le nouvel ordre du monde ou l'image du cosmos à Lesnovo	129
IVANA JEVTIĆ	
The Sacred Vessel and the Measure of a Man	149
SHARON E.J. GERSTEL	
On the Personal Life of Objects in Medieval Byzantium.....	157
MARIA PARANI	
Des potiers de Nicée aux faïenciers d'Iznik: tradition maintenue ou fausse continuité?	177
VÉRONIQUE FRANÇOIS	

Un tétraévangile provincial d'origine syro-palestinienne: Florence, Bibliothèque Laurentienne Conv. Soppr. gr. 160	189
ELISABETH YOTA	
Une prétendue relique de Constantinople: la «Véronique» de Corbie	205
JANNIC DURAND	
À propos des influences byzantines sur l'art du Moyen Âge occidental	219
JEAN WIRTH	
Index	233
Illustrations.....	241

THE MATERIAL AND THE IDEAL: AN INTRODUCTION

ANTHONY CUTLER

Noch eine Festschrift? Encore de Mélanges? Yet another collection of essays by many scholars in honour of one of their kind? The response to the scepticism implied in the question will, of course, depend on the respondent. If you ask the reader—most likely someone who has turned to a particular paper for information on a particular topic—you will hear, we trust, an endorsement of its utility. If you ask one of the individual authors—probably someone who, in the midst of producing his or her own book, has felt the need to thank the honorand for stimulus previously received—you will hear similar assent. But if you ask the *destinataire*, you will almost surely be met with denial: like Ammianus Marcellinus' Cato on the subject of statues, Jean-Michel Spieser would reply "I would rather that good men should wonder why I did not deserve one rather than that they should mutter, 'why was he given one?'" (XIV. 6, 8)

Spieser's modesty is even better known than the extraordinary range of topics in late antique and Byzantine art and archaeology on which he has written. Yet it is the latter that we celebrate in this book, written by his pupils, colleagues and friends whose *own* diverse topics express and, we hope, expand upon his areas of interest. Before turning to those, it may be useful for one of the book's editors to comment on Spieser's own achievement. Impossible, for the reason just stated, to encompass, I prefer to look in the main at one of his papers on the late antique city,¹ written a mere six years ago, that reflects his own work, that of others in the field, and the developments that both have undergone. Ever mindful of their mutual impact (and thus implicitly recalling a dictum of Susan Sontag's),² he pointed first to the problem involved in the term *polis* that the ancients and we ourselves use for

¹ "The City in Late Antiquity: A Re-Evaluation" in J.-M. Spieser, *Urban and Religious Spaces in Late Antiquity and Early Byzantium* (Aldershot, 2001), study I.

² "What we agree with leaves us inactive, but contradiction makes us productive." See S. Sontag, *The Volcano Lover, a Romance* (New York, 1992), p. 57.

the phenomenon in question: “In a time of fundamental change,” he observed, “it is in the nature of language to preserve for a more or less long period of time the same word to describe a changing world, or to lose the link between a word and the reality to which it referred and use it for something new; likewise, different words are used for the same object or the same word for different objects.”³ The reason for this dialectic between continuity and difference is that “those responsible for [the] innovations were not always aware of them; traditional historiography told the story with the traditional frame of the city, without suspecting that ‘life had changed.’”⁴

So widely established now is the notion of urbanism that it is easy to forget that the concept was unfamiliar until Paul Lemerle, Spieser’s teacher, used it with respect to Philippi,⁵ followed forty years later by Spieser who applied it to Thessaloniki⁶ and, even earlier, to Greek cities generally.⁷ Until that time “archaeologists were more aware of, and more interested in, the history of isolated buildings than in the evolution of their context, the city that surrounded them; and, as regards a building, more interested in chronology in itself rather than in explaining its evolution.”⁸ Like Spieser, historians of art and architecture employ this “Darwinian” term,⁹ a word that in fact the Victorian scientist used rarely, preferring the phrase “descent with variation.” Given the diverse experiences of late antique towns and objects, this term may actually be more appropriate. Of this understanding there is now a hint in Spieser: “The decay of one or a few cities does not automatically mean the decay of cities in general, nor does the continuing life and preservation of important monuments in others mean that nothing has changed.”¹⁰

³ Spieser, “The City in Late Antiquity,” p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ P. Lemerle, *Philippe et la Macédoine orientale* (Paris, 1945).

⁶ J.-M. Spieser, *Thessalonique et ses monuments du IV^e et VI^e siècle. Contribution à l'étude d'une ville paléochrétienne* (Athens, 1984).

⁷ Spieser, “La ville en Grèce du III^e au VII^e siècle” in *Villes et peuplement dans l'Illyricum proto-byzantin. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 12–16 mai 1982)*, Collection de l'École française de Rome 77 (Rome, 1984), pp. 315–340.

⁸ Spieser, “The City in Late Antiquity,” p. 5, *idem*, “La ville en Grèce,” p. 333: “une ville est autre chose qu’une série de monuments isolés.”

⁹ Thus the title of his paper, “L’évolution de la ville byzantine à l’époque paléochrétienne à l’iconoclisme” in *Hommes et richesses dans l’Empire byzantin*, vol. 1, *IV^e–VII^e siècle*, ed. J. Lefort et C. Morisson (Paris 1989), pp. 97–106.

¹⁰ Spieser, “The City in Late Antiquity,” p. 6.

Peculiar to that which he calls “the mutated society of Late Antiquity,” and of his insights into this set of phenomena, is Spieser’s apprehension of the transformative part played by Christianity. “Churches,” for example, “can even be seen as a new kind of monumental building, adding to the traditional types and not as a substitute for them.”¹¹ Responsible for this innovation were bishops who “claimed for themselves the role of *evergetes*, traditionally in the hands of those [local aristocrats] who [had] held power in the cities.”¹² And, supporting his conclusion that “the system was held together by material conditions, ...but also—the other side of the same coin—by a set of human relationships, by human considerations of what the world was or should be,” he adduces the role of charity in a new economy that displayed “preoccupation with one’s own salvation.” Here he could have mentioned the way this model set an example not only for the donor’s Christian peers but also for Islamic institutions such as *zakat* (alms giving) and the *wagf* (endowed foundation). But the principle involved is the same: religious faith “became an aspect of social behaviour,”¹³ a synergy unknown in the classical world.

It is no surprise that the inter-relationship of personal and collective action would finally affect ritual and artistic performance. “New places invert[ed] the characteristics of the older one[s]: cemeteries became places to assemble; gold and the lavishly decorated internal space of the church, where man faces his God represented in the vault of the apse, took the place of the open space, *sub divo*, of antiquity. In a structural parallel, the man who is preoccupied with his soul, who scrutinizes his self, takes the place of the man whose body was inscribed in the word.”¹⁴ More is involved here than the recognition of analogies between architecture, ideology and socio-economic organization. Each is symptomatic, indeed constitutive of the others, even when the first two aspects are considered “superstructures” conceived and constructed on the basis of the last. My use, not Spieser’s, of the Marxist term, clumsy as it is, serves to remind us that his initial concern has always been with the fabric, the *materia prima* of an object—be it a pot¹⁵

¹¹ *Ibid.*, p. 7.

¹² *Ibid.*, p. 8.

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 11–12.

¹⁵ See, e.g., the deceptively “objective” report that is J.-M. Spieser, *Die byzantinische Keramik aus der Stadtgrabung von Pergamon*, Pergamenische Forschungen 9 (Berlin, 1996).

or a city—that allowed the creation of its shape, of the way it functioned, and of its affect.

In this light, the meaning of the present book's main title should now be clear. In a variety of ways all its contributors examine the tension, and thereby help to span the gap, between, first, the materiality of objects and the circumstances into which they were inserted, and, second, between the significance of this nexus and that which we impute to it today. Beat Brenk considers the changing role of the apse as it was transformed from a space inhabited by statuary in Roman imperial cult chambers into a precinct lined with mosaic or fresco in early churches. In so doing, he offers a more nuanced picture than the customarily observed antithesis between antique three-dimensionality and Christian two-dimensional decoration. Going beyond the vexed concept of *ekphrasis*, Arietta Papaconstantinou shows how much important information about the conditions and constraints affecting church building—and especially lost structures—can be won from close study of late antique texts. Widening this focus, Etleva Nallbani surveys the implications of recent archaeological investigation in the western Balkans, excavations in which she has participated, for demographic movements, patterns of human occupation and mortuary practice between the fifth and seventh centuries. Returning us to Constantinople, and particularly to imperial and aristocratic foundations, Brigitte Pitarakis studies the migration of forms used on things made for personal embellishment to the monumental adornment of vaults, cornices and capitals. These applications are more than a matter of aesthetics; they are demonstrated by the material evidence for tools originally used, for example, in the boring of gems and metalwork, and still apparent in the fragments of St. Polyeuktos. Implicitly wielding Occam's razor, she suggests that local techniques, especially openwork and incrustation, were at least as responsible as Sasanian "influence" in re-shaping Byzantine mural decoration in the time of Justinian I.

The talents of the goldsmith were employed in the production of diplomatic gifts offered on such occasions as the arrival of delegations from the amīrs of Tarsos and Amida, from Umayyad Córdoba, and that led by Olga of Kiev herself in the middle of the tenth century. More or less detailed reports on the receptions of these visitors are offered by the Byzantine *Book of Ceremonies* and continue to excite scholarly controversy. Here, Jeffrey Featherstone offers the first complete English translation of this record, a version that should expand its audience, and a contribution not the least value of which are his anno-

tations on technical terminology and the fact that they are based on a newly discovered manuscript of text.

Even more recently there has come to light a probably contemporary ivory plaque depicting the death of Ignatius of Antioch, one of only three pieces in this medium to display a scene of martyrdom. Tiny and in ruinous condition, in the reading of Nancy Ševčenko and the author of this Introduction, even while its material characteristics suggest a work of the late tenth century, it seems to demand a eucharistic interpretation based on the most famous legend associated with this sainted early Christian bishop. Much later but still best explicated in liturgical terms¹⁶ are the murals of Lesnovo, the mausoleum of the Serbian *despotēs*, Jovan Oliver. Ivana Jevtić carefully unpacks the compound of ancient and medieval, classical and folkloric imagery that surrounds the *kosmokrator* in the narthex of this church. Given that the space was used for funerary ceremonies and commemorations, once again we have a demonstration of the bearing of a programme of wall painting on its immediate setting.

If the relation between sacred decoration and its physical content was deliberate and unequivocal, much more diverse were the resonances of household vessels. In the first of three papers that touch upon early interests of Spieser's, Sharon Gerstel draws out the multivalency of the ceramic pot, the humble utensil which despite, and sometimes because of, its very simplicity and familiarity served in both literature and art purposes that ranged from a marker of social status to a rich and diverse body of metaphor. Tropologies of this sort were one way in which the power of Byzantine artefacts could exceed their initially intended functions; their "biographies" are another. Maria Parani assembles a telling sample of archaeological and textual (especially legal) references to objects *after* their creation, witnesses that utter the means whereby we can listen to their echoes in the lives of their possessors. Reverting to the level of manufacture, Véronique François assesses the problem posed by the apparent continuity of ceramic production from Greek Nicaea to Ottoman Iznik. She looks beyond the raw materials (clay, firewood, water) necessary to the making of the

¹⁶ Cf. Spieser's subtle interpretation of mural decoration not as an *illustration* of the Orthodox liturgy and commentaries upon it but as a systematic *redoublement* of its theological premises and rhetorical structure. See his "Les programmes iconographiques des églises byzantines après l'Iconoclisme," in *L'image et la production du sacré*, ed. F. Dunand, J.-M. Spieser and J. Wirth (Paris, 1991), pp. 121–138, esp. 123–127.

town's well-known white and polychrome wares to its geography and history between the tenth and the thirteenth century and, in this light, argues that the painted faience prepared for the sultan and privileged classes of Istanbul in the second half of the fifteenth and early sixteenth century do not represent an unbroken sequence with the Byzantine era.

François' awareness of a world spatially and chronologically beyond that treated in most of the papers in this book is also the first to consider the topic known to bibliographers as the "Wechselwirkung der byzantinischen Kunst."¹⁷ Almost by definition a motley group, its amorphous character is dictated by the fact that its constituents normally conceive of it as a realm shaped by the impact of a "centre" on its "periphery." By contrast, much is to be said for looking at the world *après et outre Byzance* on its own terms as societies that took those things that were useful to them and turned them to their own purposes. These (for Byzantinists) inconvenient gestures of independence always existed and were in full spate in the first decades of the twelfth century, the period to which Elisabeth Yota attributes a little known Gospelbook in the Biblioteca Laurenziana (Conv. Soppr. gr. 160). Its evangelist portraits and Deësis miniature present fairly conventional types, but its Pentecost and Descent from the Cross display iconographies uncommon in Middle Byzantine art. Furthermore, the integrated scenes of the Marys at the Tomb and Christ's appearance to them find slightly later counterparts in Syriac, Copto-Arabic and Armenian manuscripts, and precedents in pre-Iconoclastic Syria and Palestine, the region to which Yota assigns the book, an attribution supported by its palaeography. Not content merely to localize this set of idiosyncrasies, she demonstrates the role that the choice and disposition of its miniatures play in the theological scheme of the book as a whole.

Attention paid to the concerns of the cultures that exploited a representation as much as to its "source" is likewise the hermeneutic strategy of Jannic Durand as he investigates a version of the *Sainte Face* painted on leather and kept until 1970 (when it was stolen) in the abbey of St.-Pierre de Corbie. For all its superficial similarity to the Mandylion, what is interesting about the piece is its place in a long-lived series of images of the Veronica generated in Rome and after the Jubilee Year of 1300. Not the least intriguing aspect of Durand's exposition is historiographical: the thrall that relics supposedly from Constantinople exerted

¹⁷ *Byzantinische Zeitschrift*, Bibliographische Notizen, Teil 7H.

on scholars down to the time of Count Paul Riant in the third quarter of the nineteenth century, and still longer in French popular devotion.

The fascination, not to say the obsession, with *exuviae* from Byzantium did not end with Riant's critical investigations. As Jean Wirth shows in the concluding essay in our volume the story properly extends to the sixties and seventies of the twentieth century when senior academics propagated the idea of a series of Eastern "influences" on Western medieval art that to this day remains in some circles a shibboleth of scholarship. Germinating a seed planted by Spieser,¹⁸ Wirth scrutinizes and largely rejects the thesis that icons served as the principal intermediaries whereby ancient forms (as against iconography) were transmitted to French Gothic carving. In comparison with the direct study of nature and surviving vestiges of the antique, he suggests, Byzantine art probably had a retardatory effect on sculptors in the Ile-de-France; in any case until about 1200 things Byzantine would have been regarded as exotic rather than paradigmatic.

Radical as this critique may seem, it beautifully enacts at least the second half of an injunction issued nearly 40 years ago by a great art historical theorist and practitioner:

Unless he is an annalist or a chronicler, the historian communicates a pattern which was invisible to his subjects when they lived it, and unknown to his contemporaries before he detected it.¹⁹

George Kubler's observation was recently echoed by Jean-Michel Spieser,²⁰ albeit in more limited form. It cannot be rehearsed too many times.

No Introduction would be complete without a list of acknowledgements. We are obliged, first, to Paul Magdalino who welcomed this book into this series, *The Medieval Mediterranean*, and to each of the contributors who tried to meet the (repeatedly postponed) deadlines

¹⁸ "Art byzantin et influence: pour l'histoire d'une construction," in *Byzance et le monde extérieur*, ed. M. Balard, E. Malamud and J.-M. Spieser (Paris, 2005), pp. 271–288. For a much earlier and far less profound study in this vein, see A. Cutler, "Misapprehensions and Misgivings: Byzantine Art and the West in the Twelfth and Thirteenth Centuries," *Mediaevalia* 7 (1981), pp. 41–77.

¹⁹ G. Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (New Haven, 1969), p. 13.

²⁰ "The City in Late Antiquity," p. 13: "Systematic exploration of the texts allows us to see in a concrete manner the beginning of such changes [to the shape of the late antique city], paradoxically before their meanings or their causes were clear to those who provoked them."

that we hoped to impose. To Marcella Mulder, who heroically undertook to edit the result, our warmest thanks. Finally, on a personal note, my gratitude to Kimberly Ivancovich, my research assistant, without whom the book would never have come to pass; and especially to Arietta Papaconstantinou for being such a gracious co-editor.

PUBLICATIONS BY JEAN-MICHEL SPIESER

Books

as author or co-author

1. *Thessalonique et ses monuments: Contribution à l'étude d'une ville paléochrétienne*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 254 (Paris, 1984).
2. *Caricin Grad, II: Le quartier sud-ouest de la Ville haute*, with B. Bavant, V. Kondić *et al.*, Collection de l'École française de Rome 75/2 (Rome, 1990).
3. *Byzance Médiévale, 700–1204*, with A. Cutler, Collection L'Univers des Formes (Paris, 1996).
German translation, *Das mittelalterliche Byzanz, 725 (sic) -1204*, Universum der Kunst (Munich, 1996)
4. *Die byzantinische Keramik der Wohnstadtgrabung*, Pergamenische Forschungen 9 (Berlin, 1996).
5. *Le Christ dans l'art, des catacombes au XX^e siècle*, with F. Boespflug, C. Heck, V. Da Costa (Paris, 2000).
6. *Urban and Religious Spaces in Late Antiquity and Early Byzantium*, Variorum Collected Studies Series (Aldershot, 2001).
7. *Autour de la Traditio Legis* (Thessaloniki, 2004).

as editor

8. *Recherches sur la céramique byzantine. Colloque de l'École française d'Athènes, 1987*, co-edited with V. Déroche, Bulletin de correspondance hellénique, Suppl. 18 (Paris-Athens, 1989).
9. *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg 20–21 janvier 1988*, co-edited with F. Dunand and J. Wirth (Paris, 1991).
10. *Villes et villages. Tombes et églises. La Suisse de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge. Actes du colloque de Fribourg 27–29 septembre 2001 = Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 59 (2002), fasc. 3.
11. *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, co-edited with N. Bock, P. Kurmann and S. Romano (Rome, 2002).
12. *Symposium on Late Byzantine Thessalonike = Dumbarton Oaks Papers* 57 (2003), pp. 1–278, guest co-editor with A.-M. Talbot.
13. *Byzance et le monde extérieur. Contacts, relations, échanges*, co-edited with M. Balard and É. Malamut, Byzantina Sorbonensia 21 (Paris, 2005).

Chapters in books

14. "L'art de Byzance," in C. Heck (ed.), *Moyen Âge. Chrétienté et Islam*, Histoire de l'Art Flammarion 2 (Paris, 1996), pp. 20–119.
15. "La spiritualité byzantine: son expression dans l'architecture et les images," in L. Pietri (ed.), *Histoire du Christianisme*, III: *Les Églises d'Orient et d'Occident (432–610)* (Paris, 1998), pp. 659–695.
16. "L'art impérial et chrétien. Unité et diversité," in C. Morrisson (ed.), *Le Monde Byzantin*, I: *L'Empire romain d'Orient (330–641)*, Collection Nouvelle Clio (Paris, 2004), pp. 277–300.

Articles

17. "Bagues romaines et médiévales de la collection Canellopoulos," *Bulletin de correspondance hellénique* 96 (1972), pp. 117–135.
18. "La forteresse byzantine du port de Thasos: rapport de fouilles," *Bulletin de correspondance hellénique* 96 (1972), pp. 919–922.
19. "La forteresse byzantine du port de Thasos: rapport de fouilles," *Bulletin de correspondance hellénique* 97 (1973), pp. 541–548.
20. "La forteresse byzantine du port de Thasos: rapport de fouilles," *Bulletin de correspondance hellénique* 98 (1974), pp. 793–796.
21. "Les inscriptions byzantines de Thessalonique," *Travaux et Mémoires* 5 (1973), pp. 145–180.
22. "Note sur la chronologie des remparts de Thessalonique," *Bulletin de correspondance hellénique* 98 (1974), pp. 507–519.
23. "La christianisation des sanctuaires païens en Grèce," in *Neue Forschungen in griechischen Heiligtümern* (Tübingen, 1976), pp. 309–320.
24. with D. Feissel, "Les inscriptions byzantines de Thessalonique, corrigenda et addenda," *Travaux et Mémoires* 7 (1979), pp. 303–320.
25. "Le rempart maritime de Thessalonique," *Travaux et Mémoires* 8 (1981), pp. 447–465.
26. "L'art byzantin au Moyen Âge (XI^e–XV^e s.)," in *Historia Universal*, fasc. 20, (Barcelona, 1981), pp. 391–395 (in Spanish).
27. "L'art byzantin de Constantin à l'iconoclasme," in *Historia Universal*, fasc. 8, (Barcelona, 1981), pp. 215–218 (in Spanish).
28. "Image et culture: de l'iconoclasme à la Renaissance macédonienne," in *Méthodologie iconographique*, ed. G. Siebert (Strasbourg, 1981), pp. 95–106.
29. "La céramique byzantine de Pergame," *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 32/3 (1982), pp. 561–575.
30. with J.-P. Braun and N. Faucherre, "Deux tours turques des remparts de Thessalonique," *Makedonika* 23 (1983), pp. 1–23.
31. with J.-P. Braun and N. Faucherre, "La Tour Blanche et la Tour du Trigônion de Thessalonique," *Byzantinische Forschungen* 11 (1987), pp. 269–270.
32. "La céramique byzantine: rapport de mission," *Fondation européenne de la*

- science, *Activité byzantine, Rapport des missions effectuées en 1983*, vol. II (1983), pp. 307–329.
33. “La ville paléochrétienne en Grèce du III^e au VII^e s.,” in *Villes et peuplement dans l’Illyricum protobyzantin*, Collection de l’École française de Rome 77 (Rome, 1984), pp. 315–338.
 34. “Nouvelles fouilles de Caričin Grad,” *Actes du X^e Congrès international d’archéologie chrétienne, Thessalonique 1980*, II (Vatican-Thessaloniki, 1984), pp. 259–265.
 35. with B. Bavant and V. Kondić, “Fouilles à Caričin Grad,” *Mélanges de l’École française de Rome-Moyen Age* 96 (1984), pp. 942–948.
 36. “La céramique byzantine,” in *Atlas de l’archéologie*, Encyclopaedia Universalis (Paris, 1985), pp. 243–244.
 37. with B. Bavant and V. Kondić, “Fouilles à Caričin Grad,” *Mélanges de l’École française de Rome-Moyen Age* 97 (1985), pp. 883–887.
 38. with B. Bavant and V. Kondić, “Fouilles à Caričin Grad,” *Mélanges de l’École française de Rome-Moyen Age* 98 (1986), pp. 1177–1181.
 39. “Culture, épistémologie, histoire,” *La Pensée* (March 1986), pp. 110–118.
 40. “Philon de Byzance et les fortifications paléochrétiennes,” in *La fortification dans l’histoire du monde grec* (Paris, 1986), pp. 363–368.
 41. “L’histoire, le matériel, les immatériaux,” *La Pensée* (May–June 1987), pp. 81–86.
 42. “À quoi sert le sujet en histoire?” in *Penser le sujet aujourd’hui. Colloque de Cerisy 1986* (Paris, 1988), pp. 225–238.
 43. “Caričin Grad, ville nouvelle,” in *La Ville Neuve, une idée de l’Antiquité?* (Paris, 1988), pp. 221–232.
 44. “Le portrait de l’empereur dans le monde romain d’Auguste à Héraclius,” in *Le portrait dans les Musées de Strasbourg*, ed. R. Recht and M.-J. Geyer (Strasbourg, 1988), pp. 20–27.
 45. with B. Bavant and V. Kondić, “Fouilles à Caričin Grad, campagne de 1986,” *Mélanges de l’École française de Rome-Moyen Age* 100 (1988), pp. 501–504.
 46. “Céramique et informatique: l’exemple de la céramique byzantine de Pergame,” in *La céramique byzantine* (Paris, 1987), pp. 291–302.
 47. “L’évolution de la ville byzantine de l’époque paléochrétienne à l’iconoclasme,” in *Hommes et richesses dans l’empire byzantin, I, IV^e–VII^e siècle*, ed. J. Lefort and C. Morrisson, Réalités byzantines (Paris, 1989), pp. 97–106.
 48. with B. Bavant and V. Kondić, “Fouilles à Caričin Grad, campagne de 1987,” *Mélanges de l’École française de Rome-Moyen Age* 101 (1989), pp. 327–331.
 49. “Céramique byzantine et analyse des données,” in *Le médiéviste et l’ordinateur. Actes de la Table Ronde, Paris CNRS, 17 novembre 1989* (Paris, 1990), pp. 75–79.
 50. “La christianisation de la ville dans l’Antiquité tardive,” *Klèma* 11 (1986), pp. 49–55.
 51. “Liturgie et programmes iconographiques,” *Travaux et Mémoires* 11 (1991), pp. 575–590.
 52. “Hellénisme et connaissance de l’art byzantin au XIX^e s.,” in *Hellenismos*.

- Quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque. Actes du colloque de Strasbourg 25–27 octobre 1989*, ed. S. Said (Leiden, 1991), pp. 337–362.
53. with B. Bavant and V. Kondić, “Fouilles à Caričin Grad, campagne de 1988,” *Mélanges de l'École française de Rome-Moyen Âge* 102 (1990), pp. 277–282.
 54. “Le programme iconographique des portes de Sainte-Sabine,” *Journal des savants* (1991), pp. 47–81.
 55. “La céramique byzantine médiévale,” in *Hommes et richesses dans l'Empire byzantin*, II, Réalités byzantines (Paris, 1991), pp. 249–260.
 56. “Pergame byzantine,” *Le Monde de la Bible* 77 (July–August, 1992), pp. 12–13.
 57. “L'empire byzantin de Constantin à la veille de l'iconoclasme,” in *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (Paris, 1992), pp. 24–29.
 58. “Remarques sur Saint-Démétrius de Thessalonique,” in *Euphrosymon. Mélanges Manolis Chatzidakis*, II (Athens, 1992), pp. 561–569.
 59. Entries in the *International Dictionary of Architects and Architecture* (Detroit, 1993): “St. Demetrios, Thessalonica,” pp. 526–527; “San Paolo fuori le mura, Rome,” pp. 652–653; “Church of Christ in Chora,” pp. 848–851; “St. Irene, Istanbul (Constantinople),” pp. 854–856; “SS. Sergius and Bacchus, Istanbul (Constantinople),” pp. 856–859.
 60. “Les disciplines ‘rares’ dans l'Université française,” in *Livre Blanc de l'Orientalisme français* (Paris, 1993), pp. 155–156.
 61. “Le sujet comme théorie et le sujet comme idéologie,” *Histoire et Anthropologie* 6 (January–March 1994), pp. 26–29.
 62. “Le développement des icônes pendant la période byzantine,” in *À l'image de Dieu. Icônes byzantines de Chypre du 12^e siècle à nos jours* (Mulhouse-Strasbourg, 1994), pp. 11–15.
 63. “Le città: discussione,” in *La storia dell'alto medioevo italiano (VI–X secolo) alla luce dell'archeologia*, ed. R. Francovich and G. Noyé (Florence, 1994), pp. 736–738.
 64. “À propos du linteau d'Al-Moallaqa,” in *Orbis Romanis Christianusque. Mélanges Noël Duval* (Paris, 1995), pp. 311–320.
 65. “Histoire de l'Art et Archéologie de Byzance: de la vie des formes à leur fonction sociale et à leur fonctionnement anthropologique,” in *Bilans et perspectives des études médiévales en Europe. Actes du 1^{er} Congrès européen de la FIDEM, Spoleto 27–29 mai 1993*, ed. J. Hamesse (Louvain-la-Neuve, 1995), pp. 81–106.
 66. “Remarques complémentaires sur la mosaïque de Osios David,” *Διεθνές Συμπόσιο Βυζαντινή Μακεδονία, 324 – 1430 μ.Χ.* (Thessaloniki, 1995), pp. 295–306.
 67. “Variations dans les décors d'absides,” *Byzantinorossika* 1 (1995), pp. 107–113.
 68. “Décor de portes et hiérarchisation de l'espace dans les églises paléochrétiennes,” *Klio* 77 (1995), pp. 433–445.
 69. “Les études byzantines à l'École française d'Athènes,” *Bulletin de correspondance hellénique* 120 (1996), pp. 441–449.

70. "Thessalonique," in *Lexikon des Mittelalters* 8 (1997), pp. 681–684.
71. "La Grèce byzantine," in *Grèce Continentale*, Guides Bleus (Paris, 1997), pp. 133–141.
72. "Constantinople," "Palais," "Thessalonique," "Urbanisme," entries in *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen-Age chrétien* (Paris, 1997).
73. "Comparatisme et diachronie. À propos de l'histoire de l'iconographie dans le monde paléochrétien et byzantin," in *Le comparatisme en histoire des religions*, ed. F. Boespflug and F. Dunand (Paris, 1997), pp. 383–399.
74. with Y. Waksman, "Byzantine Ceramics Excavated in Pergamon: Archaeological Classification and Characterization of the Local and Imported Productions by PIXE and INAA Elemental Analysis, Mineralogy, and Petrography," in *Materials Analysis of Byzantine Pottery*, ed. H. Maguire (Washington, 1997), pp. 105–133.
75. "Les premiers chrétiens ont-ils représenté Jésus? Entretien avec A. de Préville," *Le Monde de la Bible* 109 (1998), pp. 46–51.
76. "The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches," *Gesta* 37 (1998), pp. 63–73.
77. "Le Christ dans l'art, des origines au XV^e siècle: de l'anonymat à la gloire des images. De Rome à Byzance du III^e au XV^e siècle," *Le Monde de la Bible* 114 (October 1998), pp. 9–39.
German translation: "Von Rom nach Byzanz. Von der Anonymität zur Herrlichkeit Christi," in *Welt der Bibel* 14 (1999), pp. 3–32.
78. "Le développement du templon et les images des Douze Fêtes," in *Les images dans les sociétés médiévales: Pour une histoire comparée*, ed. J.-M. Sansterre and J.-C. Schmitt, = *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 69 (1999), pp. 131–164.
79. "Les fondations d'Ambroise à Milan et la question des martyria," in *Festschrift Dimitris Pallas = Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας* 20 (1998), pp. 29–34.
80. "Ducange and Byzantium," in *Through the Looking-Glass. Byzantium through British Eyes*, ed. R. Cormack and E. Jeffreys (Aldershot, 2000), pp. 199–210.
81. "Une eulogie du Musée des Beaux-Arts de Lyon," *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais* (1999/4), pp. 18–25.
82. "Genèse de l'art chrétien d'Orient et d'Occident. Cultures et échanges," in *Les Échanges au Moyen-Age, Dossiers d'archéologie* 256 (September 2000), pp. 48–53.
83. "Anastasis ou la Résurrection," in *Les religions et leurs chefs d'œuvre*, ed. F. Boespflug, Actualité des religions, Hors-série n° 4 (Paris, September 2000), pp. 65–67.
84. "Les remparts de Thessalonique. À propos d'un livre récent," *Byzantino-Slavica* 60 (1999), pp. 557–574.
85. with E. Yota, "Mandyllion o 'sainte Face de Laon'," in *Il volto di Cristo*, ed. G. Morello and G. Wolf (Milan, 2000), pp. 97–99.
86. "Art byzantin et influence: pour l'histoire d'une construction," in *XX^e Congrès International des Études byzantines. Pré-actes I: Séances plénières* (Paris, 2001), pp. 111–119.

87. with V. François, "Pottery and Glass in Byzantium," in *The Economic History of Byzantium*, II, ed. A. Laiou *et al.* (Washington, 2002), pp. 585–601.
88. "Impératrices romaines et chrétiennes," in *Mélanges Gilbert Dagron*, Travaux et Mémoires 14 (Paris, 2002), pp. 593–604.
89. "Images byzantines et monde germanique," in *Byzantium State and Society. In Memory of Nikos Oikonomidès*, ed. A. Avramea, A. Laiou and E. Chrysos (Athens, 2003), pp. 491–507.
90. with M. Parani and B. Pitarakis, "Un exemple d'inventaire d'objets liturgiques. Le testament d'Eustathios Boïlas (Avril 1059)," *Revue des Études Byzantines* 61 (2003), pp. 143–165.
91. "Introduction," in *Late Byzantine Thessalonike = Dumbarton Oaks Papers* 57 (2003), pp. 1–4.
92. "Art Byzantin et influence: pour l'histoire d'une construction," in *Byzance et le monde extérieur. Contacts, relations, échanges*, ed. M. Balard, É. Malamut and J.-M. Spieser (Paris, 2005), pp. 271–288.
93. Entries in *Dictionnaire de l'Antiquité*, ed. J. Leclant (Paris, 2005): "Art Byzantin," pp. 377–380; "Thessalonique," pp. 2184–2185.
94. "Remarques sur les mosaïques de la Rotonde de Thessalonique," in *VIIIth Conference of the International Committee for the Conservation of the Mosaics (ICCM): Wall and Floor Mosaics: Conservation, Maintenance, Presentation*, ed. C. Bakirtzis (Thessaloniki, 2005), pp. 437–446.
95. "Alle origini dell'iconografia cristiana," in *Giovanni di Damasco, un padre al sorgere dell'Islam*, S. Chialà and L. Cremaschi (Magnano, 2006), pp. 277–313.

ZUR APSIS ALS BILDORT

BEAT BRENK

Zu den Axiomen der frühchristlichen Kunstgeschichte gehört der Glaube, dass die beiden Apsismosaiken von S. Costanza in Rom monumentale kirchliche Apsismosaiken spiegeln bzw. Kopien der Apsismosaiken von Alt-St. Peter seien.¹ Im strikten Sinn ist diese These nicht beweisbar, und, wie Jean-Michel Spieser kürzlich gezeigt hat, nicht einmal wahrscheinlich,² weil die hier inkriminierte *Traditio Legis* in frühchristlicher Zeit nie in einer kirchlichen Apsis vorkommt und weil dieses Thema im 4. und 5. Jahrhundert fast ausschliesslich dem privaten Bereich angehört. Das einzige Beispiel einer *Traditio Legis* in einem offiziellen Kirchenraum ist ein Mosaik im Baptisterium von Neapel, das sich eben gerade nicht in einer Apsis befindet, sondern in einem Zyklus untergebracht ist, der sich auf die Taufe und das Taufwasser bezieht. Stringente Beweise für eine Dekoration der Apsiden von Alt St. Peter und der Laterankirche mit Mosaiken oder Malerei fehlen gänzlich. Wenn diese Apsiden aber nicht figürlich ausgemalt waren, wie muss man sich ihre Dekoration vorstellen? Abermals fehlen beweiskräftige Anhaltspunkte, zum mindesten für Alt St. Peter, sodass das Feld frei wird für mehr oder minder überzeugende Hypothesen. Bevor man sich jedoch auf dieses unsichere Terrain begibt, sollte man sich Gedanken darüber machen, wie Apsiden mit Mosaik, Malerei, Stuck und dreidimensionalen Skulpturen geschmückt worden sind, bevor sie in den Kirchen als Altar- und Priesterraum verwendet wurden. Dieser Frage sind die folgenden Zeilen gewidmet; sie knüpfen an Überlegungen an, die der Jubilar in mehreren Arbeiten vorgetragen hat.³

¹ Zuletzt: H. Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst* (Milano–Regensburg, 2004), 97; J.G. Deckers, *Konstantin und Christus. Der Kaiserkult und die Entstehung des monumentalen Christusbildes in der Apsis, in Costantino il Grande dall'antichità all'umanesimo. Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico*, vol. 1, Hg. G. Bonamente und F. Fusco (Macerata, 1992), 357–362.

² J.-M. Spieser, *Autour de la Traditio Legis* (Thessaloniki, 2004).

³ Wie Anm. 1 sowie J.-M. Spieser, „The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches“, *Gesta* 37 (1998), 63–73; zur Terminologie vergleiche S. de Blaauw, „L'abside nella terminologia architettonica del Liber Pontificalis“, in *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 60/1 (2001/2), 105–114.

In augustaeischer Zeit kommt der Brauch auf, in Tempeln Apsiden mit Standbildern von Göttern zu errichten. Mehr oder weniger gleichzeitig entstanden Kaiserkulträume und Familienheiligtümer mit Nischen und Apsiden, in denen Kaiserstatuen und/oder private Statuen aufgestellt und verehrt wurden. Schliesslich sind auch die Wände von Nymphäen, Thermen und anderen Repräsentationsbauten mit Nischen und Exedren gegliedert worden, in denen Statuen untergebracht wurden. Eine Wandnische mit einer mythologischen Statue in einem Nymphäum ist freilich nicht dasselbe wie eine achsial gelegene Apsis mit einer Götterstatue in einem Tempel. Die Apsis mit Götterstatue im Innern eines Tempels scheint eine augustaeische Neuschöpfung gewesen zu sein, die sich in tetrarchischer Zeit in Rom einer neuen Beliebtheit erfreute. In diesem Zusammenhang taucht eine Frage auf, die bisher kaum berührt wurde: Wie muss man sich den Wandschmuck von Apsiden vorstellen, in welchen Statuen zur Aufstellung kamen? Wenn die Vertikalwände meistens mit Marmorplatten verkleidet waren, wie sah denn die Apsiskalotte aus? In welchem Zusammenhang hat man Apsiskalotten mit Kassetten, mit einer Muschel, mit einem gemalten Sternenhimmel, mit monochromen Mosaiken oder mit figürlichen Stuckreliefs verziert? Sind vorchristliche figürlich bemalte oder mosaizierte Apsiskalotten überhaupt bekannt? Da die meisten Apsiden der antiken Tempel und Kaiserkulträume nur in den Grundmauern erhalten sind, kann man über die Dekoration ihrer Kalotten nur spekulieren.

Mein Interesse gilt den Bildorten und insbesondere dem Sinneswandel, der den Prozess der allmählichen Ausbootung der Statue aus der Apsis begleitete. Es liegt auf der Hand, dass dieser Prozess etwas mit dem alttestamentlichen Bilderverbot zu tun hat, allein die Quellen hierzu sind äusserst rar. Massgebliche Autoritäten der Kirche kamen offenbar eines Tages zum Schluss, dass sich das zweite Gebot nur auf dreidimensionale Statuen und nicht auf zweidimensionale Mosaiken beziehen muss, weil man die dreidimensionale Statue traditionell mehr als Götzenwerk betrachtete als die Malerei.⁴ Kultbilder sind in

⁴ Minucius Felix, *Octavius* XXIII. 12; Tertullian, *De idololatria* c. 3: „Idolum aliquamdiu retro non erat. Priusquam huius mostri artifices ebullissent, sola templa et vacuae aedes erant...At ubi artifices statuarum et imaginum et omnis generis simulacrorum diabolus speculo intulit, rude illud negotium humanae calamitatis et nomen de idolis consecutum est et profectum. Exinde iam caput facta est idololatriae ars omnis quae idolum quoquomodo edit“; Ambrosius, 18. *Brief*, c. 8: „Vos manuum vestrarum adoratis opera, nos iniuriam ducimus omne, quod fieri potest, deum putari. Non vult se

der Antike in der Regel rundplastisch.⁵ Bei den Römern war die Verehrung des *numen* ursprünglich anikonisch. Varro sagte „*antiquos Romanos plus annos centum et septuaginta deos sine simulacrum coluisse*“.⁶ Im Verlaufe des 6. Jahrhunderts v. Chr. erscheinen in Rom die ersten Kultbilder.⁷ Die frühesten Tempel mit Apsiden in Rom sind der Venustempel auf dem Caesarforum⁸ und der Mars Ultor Tempel auf dem Forum Augusti. In beiden Tempeln sind keine Statuen gefunden worden, aber die heutige Archäologie nimmt an, dass dort Statuen aufgestellt waren. In der Apsis des Mars- Ultor-Tempels (geweiht am 12. Mai des Jahres 2. v. Chr.)⁹ soll die auf einem Postament stehende Statue des Mars Ultor, evt. zusammen mit Venus zu sehen gewesen sein¹⁰ (Fig. 1). So jedenfalls schliesst man aus einem in Alger erhaltenen Relief mit der Darstellung dieser drei Gestalten.¹¹ Im Angesicht dieser Statuen, die den Römern ihren mythischen Ursprung vor Augen führten, tagte der Senat.¹² Der Altar auf der Tempeltreppe signalisierte die Wichtigkeit des Opfers im

deus in lapidibus coli“; J. Geffcken, „Der Bilderstreit des heidnischen Altertums“, *Archiv für Religionswissenschaft* 19 (1916–1919), 286–315; D. Stutzinger, „Die Einschätzung der bildenden Kunst“, in *Spätantike und frühes Christentum* (Frankfurt, 1983), 223–240; H. Couzel, „Imagine“, in *Dizionario Patristico e di Antichità Cristiana* (Casale Monferrato, 1984), 1758–1766.

⁵ Pauly-Wissowa Suppl. V (1931), 472–511.

⁶ Augustinus, *De civitate Dei* IV 31.

⁷ H.G. Martin, *Römische Tempelkultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur späten Republik* (Rom, 1987).

⁸ P. Gros, *Aurea Templata. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 131 (Rom, 1976), 129: „il semble que le temple de Vénus Genetrix dans sa version césarienne ait été le premier, à Rome, à offrir une abside axiale“. Gros möchte für die Apsiskalotte des Venustempels eine Muschel annehmen, in Anspielung auf die legendäre Geburt der Venus aus der Muschel (139–142).

⁹ „Dieser Tag ist identisch mit der Feier der *ludi Martiales* oder *Martiales*“... „Genau diesen Termin wählte Constantin, um an diesem Tag seine neue Reichshauptstadt, Konstantinopel, offiziell einzuweihen“: P. Hertz, „Neue Forschungen zum Festkalender der römischen Kaiserzeit“, in *Die Praxis der Herrscherverehrung in Rom und seinen Provinzen*, Hg. H. Cancik und K. Hitzl (Tübingen, 2003), 65.

¹⁰ P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München, 1987), Abb. 151.

¹¹ In den *Tristia* II 295–296 beschreibt Ovid die Situation mit den Worten: *Venerit in magni templum tua munera Martis, stat Venus Ultori uncta*. Aus diesen Versen zog H.P. L'Orange den irigen Schluss, dass die dem 2. Jh. angehörende Mars-Venus-Gruppe im Thermenmuseum eine Kopie der Gruppe im Mars Ultor Tempel darstelle: H.P. L'Orange, „Le statue di Marte e Venere nel tempio di Marte Ultore sul Foro di Augusto“, *Symbolae Osloenses* 11 (1932), 94–99. Die Unwahrscheinlichkeit der These zeigte Gros, *Aurea Templata*, 166 auf. Die Kultstatue dürfte eher dem Typ der Mars-Statue im Kapitolinischen Museum angehört haben: Gros, *Aurea Templata*, 167–169.

¹² „Le nouveau dieu présidait à la vie militaire de la communauté et cautionnait,

Zusammenhang mit den kriegerischen Unternehmungen, die der Senat im Mars-Tempel absegnete.¹³ Die Apsis war segmentbogenförmig, und Mars stand—wie es scheint—auf der Apsissehne auf einem Sockel. Da die Apsis immerhin 9 m breit war, muss die Statue überlebensgross, d. h. kolossal gewesen sein. Lebensgrosse Statuen hätten in einer 9 m breiten und vermutlich 12 m hohen Apsis lächerlich gewirkt. Eine derart grosse Apsis verlangt per se monumentale Skulpturen. Über das Aussehen der Apsiskalotte wissen wir jedoch nichts.¹⁴ War sie stuckiert, marmorverkleidet, mosaiziert oder kassettiert? Da bereits eine Statue (oder zwei) auf der Apsissehne stand, dürfte die Apsiskalotte nicht figürlich, sondern bloss ornamental oder monochrom geschmückt gewesen sein. Die Apsis—und das ist hier das Entscheidende—war jedenfalls ein Bild-Ort bzw. ein Bildraum, welcher die Statue des Mars dem Publikum auf neue Weise zeigen sollte.¹⁵ Der Apsis des Marstempels kommt eine epideiktische und eine auratische Funktion zu. Es ist schwierig zu sagen, ob die vermutlich kolossale Statue des Mars eine eigentliche Kultstatue war oder ob ihr eher die Rolle der religiös-politischen, mythisch unterfütterten Selbstdarstellung zugewiesen war. Ganz gewiss aber sind hier Monumentalstatue und Apsis aufeinander abgestimmt worden, um einen neuartigen, suggestiven Effekt auf die Augen und Gemüter der Betrachter auszuüben. Die Apsis schuf für diese Statuen eine unwiderstehliche Aura der optisch-okularen Verehrung, die je nach dem Kontext der im Tempel sich abwickelnden Veranstaltung in eine religiös-politische „*veneratio Augusti*“ umschlagen konnte. Eine derart grosse Apsis von mindestens 12 m Höhe mit Götterstatue gab es nie zuvor. Es ist also vor allem die Grösse der Apsis mit einer entsprechend monumentalen Statue, welche so etwas wie einen „Augenkult“ insinuierte. Selbst wer nicht weiss, wer hier dargestellt war, bekommt beim Anblick der Apsis Gänsehaut. Die Römer aber wussten, wer dargestellt ist, und wenn zur Gänsehaut noch das Wissen um die religiös-politische Propaganda trat, dann war der angestrebte Effekt perfekt. So gesehen muss man die grosse Apsis mit der Götterstatue im Mars-Ultor-Tempel als eine einmalige konzeptuelle Innovation von unleugbarer suggesti-

en les solennisant, tous les actes contribuant à la défense de l'Empire et à la gloire de Rome“. Gros, *Aurea Templa*, 166.

¹³ Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, 111, Abb. 86 und 150; C. Witschel, „Römische Tempelkultbilder“, in *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur*, Hg. K. Stemmer (Berlin, 1995), 250–253.

¹⁴ Gros, *Aurea Templa*, pl. XL.

¹⁵ Gros, *Aurea Templa*, 124–143: „les temples à abside“.

ver Kraft bezeichnen, die man nicht einfach im Massstab 1:1 imitieren konnte. Es wäre daher ein Missverständnis, eine kleinkarrierte Typologie von Tempeln mit Apsiden und Statuen zu erstellen, um den Mars-Ulter-Tempel auf dem Forum Augusti irgendwie einzuordnen: dieser Tempel war ein unwiederholbares Unikat. Man muss nur einen Blick z. B. auf die weit verbreiteten Statuen-Nischen in Nymphäen,¹⁶ Thermen¹⁷ und anderen öffentlichen Bauten¹⁸ werfen, um zu begreifen, dass der Mars-Ulter-Tempel nicht als Fall innerhalb einer Typologie, sondern als ein Monument *sui generis* verstanden werden muss.

Fast gleichzeitig mit dem Mars-Ulter-Tempel entstanden zahlreiche kleinere Apsidenbauten für den Kaiserkult, die an Basiliken und Foren angeschlossen waren. Es liegt auf der Hand, dass ihre Wirkung und ihr Anspruch nicht zu vergleichen ist mit dem Mars-Ulter-Tempel, aber dessen innovatives Konzept hinterliess Spuren in den Kaiserkulträumen.¹⁹

Gut erhaltene Apsiden, in denen einst Statuen standen, sind sehr selten erhalten. Einige Beispiele sind in Syrien zu sehen. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang das Tychaion von as-Sanamain im südlichen Syrien (Fig. 2), das aufgrund seiner Bauinschriften in das Jahr 191/192 datierbar ist.²⁰ Die Apsis an der Südwand ist flankiert von zwei rechteckigen Nebenräumen, wobei die linke Kammer zweigeschossig angelegt ist, in der rechten Kammer dagegen ist ein Treppenhaus untergebracht, das mit der Apsis in Verbindung steht.²¹ An Festtagen

¹⁶ R. Bol, *Das Statuenprogramm des Herodes-Attikus-Nymphaeums*, Olympische Forschungen 15 (1984); F. Rakob, „Das Groma-Nymphaeum im Legionslager von Lambaesis“, *Römische Mitteilungen* 86 (1979), 375–389; T. Sarnowski, „Zur Statuenausstattung römischer Stabsgebäude“, *Bonner Jahrbücher* 189 (1989), 99–120.

¹⁷ H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (Berlin, 1981).

¹⁸ M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und in den Westprovinzen des Imperium Romanum* (Mainz, 1987); R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (Mainz, 1987); T. Pekary, *Das römische Kaiserbild in Staat, Kult und Gesellschaft dargestellt anhand der Schriftquellen* (Berlin, 1985); D. Boschung, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses* (Mainz, 2002); S. Fährdrich, *Bogenmonumente in der römischen Kunst. Ausstattung, Funktion und Bedeutung antiker Bogen- und Torbauten*, Internationale Archäologie 90 (Rahden, 2005); *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur*, Hg. K. Stemmer (Berlin, 1995).

¹⁹ W. Wohlmayr, *Kaisersaal. Kultanlagen der Augustalen und munizipale Einrichtungen für das Herrscherhaus in Italien* (Wien, 2004).

²⁰ K.S. Freyberger, „Tychaion von as-Sanamain. Ein Vorbericht“, *Damaszener Mitteilungen* 4 (1989), 87–108; H.C. Butler, „The Tychaion of Is-Sanamain and the Plan of Early Christian Churches in Syria“, *Revue archéologique* 8 (1906) 413–423.

²¹ Freyberger, „Tychaion von as-Sanamain“, 90.

ist die leider nicht erhaltene Kultstatue der Tyche in der Apsis gewaschen, mit Wasser besprüht, mit Farbe bemalt, mit Öl eingerieben oder bekränzt worden.²² Zum Kult, insbesondere zum Kaiserkult, gehörten auch Fackeln, Kerzen, Lampen und Kandelaber. Die Installation dieser Treppe zur Apsis ist interessant, weil sie klar macht, dass die Apsis nicht bloss der Ästhetik, sondern auch Kulthandlungen diene. Die muschelförmige Konche mit ihren 17 Pfeifen hat sich bestens erhalten, und gibt uns eine Vorstellung von der ursprünglichen Wirkung dieser Apsis.

Dem mittleren 3. Jahrhundert gehört der sog. Kaiserkultraum von Philippopolis-Chahba an²³ (Fig. 3). Diese nach Osten offen stehende und wohl nicht überdachte Exedra liegt an der Westseite eines grossen Platzes und misst 30.20 × 20.20 m. Auf der höchsten Stufe der mehrstufigen Anlage liegt die trapezförmige Exedra, die von zwei quereckigen Räumen mit Apsidiolen flankiert wird. Diese Apsidiolenräume, die von Gawlikowski als Stapelräume bezeichnet werden, sind durch hohe Rechtecktüren zugänglich.²⁴ Die Anlage ist auf ihrer Rückseite gerade hintermauert. Wie im Tychaion von as-Sanamain liegt im rechten Flankenraum eine Treppe. In der nach Osten geöffneten Apsis, die ausstuckiert²⁵ war, standen offenbar mehrere Statuen. Gawlikowski bezeichnete diese 10 m hohe Apsis mit Recht als „présentoir“. Das ganze Ensemble hatte als einziges Ziel, den Ruhm von Philippus Arabs und seiner Familie zu verkünden. Dies beweisen die *in situ* gefundenen Inschriften. Die Statue Philipps soll eine Kolossalstatue gewesen sein, aber es sind weder Statuenreste noch ein Sockel gefunden worden.²⁶

Diese beiden syrischen Kultbauten verdienen unser Interesse nur deshalb, weil ihre Apsiden und Kalotten erhalten sind und uns daher einen Eindruck von der möglichen Bildwirkung verschaffen können.

²² *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, II (Los Angeles, 2004), 419–427, 451–456.

²³ G. Amer, M. Gawlikowski, „Le sanctuaire impérial de Philippopolis“, *Damaszener Mitteilungen* 2 (1985), 1–15; Gawlikowski betonte die Unvergleichbarkeit dieser Exedra: „L'exèdre de Chahba reste donc un monument isolé, tant dans le Hauran que dans la perspective plus vaste de l'architecture romaine“ (14).

²⁴ Exakte Beschreibung bei Amer und Gawlikowski, „Le sanctuaire impérial“, 7–8.

²⁵ Amer und Gawlikowski, „Le sanctuaire impérial“, 8: „La surface en était certainement plaquée ou plâtrée“.

²⁶ Von den wenigen Kultstatuen, die *in situ* gefunden wurden, nenne ich das Kultbild des Tempels am Gianicolo, das vor der mittleren Kultnische des dreiteiligen Tempels ausgegraben wurde. Es handelt sich um eine kopflose Sitzstatue des Jupiter Optimus Maximus Heliopolitanus, dem obersten Gott von Heliopolis-Balbeek. Vgl. V. von Graeve, „Tempel und Kult der syrischen Götter am Janiculum“, *Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts* 87 (1972), 314–347, insbesondere 319, 332, Abb. 4 und 5.

Interessant ist schliesslich die Kultstatue Hadrians in der Bibliothek des Asklepieions in Pergamon (Fig. 4–5). Der 18.50×16.52 m grosse Raum, dessen Fussboden und Wände reich mit verschiedenen Marmorarten inkrustiert waren,²⁷ besass in der Mitte der Ostwand eine Apsis, deren Konche mit Mosaiktesserae ausgelegt war. Vor ihr fand sich auf dem Fussboden eine 108.5 cm breite, 91 cm tiefe und 54 cm hohe marmorne Statuenbasis mit einer zweizeiligen Inschrift auf der Vorderseite:

ΘΕΟΝ ΑΔΡΙΑΝΟΝ
ΦΛ ΜΕΛΙΤΙΝΗ

Die zugehörige 2.30 hohe Porträtstatue Hadrians²⁸ war, in mehrere Teile zerschlagen, bei der nördlichen Saaltür aufgefunden worden. Sie soll anlässlich des Besuches Hadrians in Pergamon im Jahr 124 von Flavia Melitine gestiftet worden sein. Konrad Hitzl führte eine Reihe von Argumenten an, die für eine Deutung der Hadriansstatue als Kultstatue sprechen. Für unseren Zusammenhang ist die Information wichtig, dass die Apsiskonche mit Mosaik ausgestattet war.

In der Kaiserzeit sind Tempel-Apsiden nicht nur mit Statuen, sondern auch mit figürlicher Malerei ausgestattet worden. Das wichtigste Beispiel ist eine Apsis im Herkulestempel in Sabratha aus dem Jahr 191/2 (Fig. 6), in welcher sich eine gemalte Apotheose des Kaisers Marc Aurel erhaltenen hat.²⁹ Es handelt sich um eine Art Atriumstempel mit zwei seitlichen, nachträglich angefügten Portiken, die mit Apsiden endeten.³⁰ Die beiden marmorverkleideten Apsiden lagen somit nicht in der Hauptachse des Tempels. In der Westapsis³¹ erkennt man vor blauem, weiss gestirntem Hintergrund einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln, auf dessen Rücken der Kaiser liegt, bekleidet mit einer ärmellosen roten Tunica. Man kann sich darüber streiten, ob das Haupt des Kaisers blau nimbiert war oder ob es bloss von der blauen Farbe des Sternenhimmels hinterfangen wurde. Im Lorbeerkranz prangt ein grosser Rubin. Das aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzte Fresko

²⁷ K. Hitzl, „Kultstätten und Praxis des Kaiserkults anhand von Fallbeispielen“, in *Die Praxis der Herrscherverehrung in Rom und seinen Provinzen*, Hg. H. Cancik und K. Hitzl (Tübingen, 2003), 97–117, bes. 113.

²⁸ M. Wegner, „Hadrian. Plotina. Marciana. Matidia. Sabina“, *Das römische Herrscherbild* (Berlin, 1956), 39, 105, Taf. 14b.

²⁹ G. Caputo und F. Ghedini, *Il Tempio d'Ercole di Sabratha* (Rom, 1984).

³⁰ Caputo und Ghedini, *Il Tempio d'Ercole*, 12–14.

³¹ Caputo und Ghedini, *Il Tempio d'Ercole*, 36–54.

ist vermutlich deshalb in der Apsis angebracht worden, weil die Apsiskonche an die Kugelgestalt des Kosmos erinnert, und nicht zufällig ist die Apotheose von einer kreisrunden Mandorla mit den Tierkreiszeichen eingefasst.³² Bereits auf dem Säulendenkmal des vergöttlichten Antoninus Pius trägt Aion den von der Schlange umwundenen Globus, auf welchem man Mond und Sterne sowie den Zodiakus mit den Fischen, Widder etc. erkennt. Das Fresko in der Westapsis des Herkulestempels von Sabratha ist zweifellos erst nach dem Tod Marc Aurels angebracht worden, weil der Senat den Status des *Divus* (unter den römischen Staatsgöttern) nur verstorbenen Kaisern zuerkannte. Ob das Apotheosebild ein Kultbild war, ist schwierig zu entscheiden. Was sich vor dieser Apsis abgespielt hat, wissen wir nicht. Der Kult hat sich am Altar im Hof entfaltet; ob dort eine Statue des Kaisers stand, ist ungewiss. Stifter war ein dem Senatsadel angehörender *clarissimus* namens Messius Rufinus, dem es wichtig war, der vom Senat dekretierten Divinisierung Marc Aurels *privatim* Nachdruck zu verschaffen.

Mit dem Kaiserkultraum im Ammontempel Amenophis III (1403–1364) von Luxor³³ nähern wir uns der kritischen Periode, in welcher das dreidimensionale Kultbild durch das zweidimensionale Bild in der Apsis ersetzt wird. Diokletian umgab das ganze Tempelareal mit einer Befestigungsmauer und nutzte die Tempel neu als *Castrum*, in dem er, wie es Brauch war, einen Kaiserkultraum (Fig. 7) einrichtete, der unmittelbar vor dem altägyptischen Barkensanktuarium eingebaut wurde, sodass der Zugang zu diesem blockiert worden ist.³⁴ Es handelt sich um einen Quersaal, an dessen Breitseite eine kleine Apsis eingetieft wurde, die von zwei Spoliensäulen flankiert ist. Erstmals finden wir in der Apsis ausschliesslich figürliche Wandmalerei anstelle von Statuen. In der Apsis waren vier stehende Kaiser gemalt, die ihren Mantel wie Jupiter auf blosser Haut tragen (Fig. 8). So gleichen die vier Kaiser den Göttern. Im Gegensatz zu Jupiter tragen sie jedoch Sandalen. Einer

³² G. Bonamente, „L'apoteosi degli imperatori nell'ultima storiografia pagana latina“, in *Studien zur Geschichte der römischen Spätantike. Festgabe Joh. Straub* (Athen, 1989), 19–73; J. Arce, „Morte e apoteosi del principe. Imperatori divinizzati“, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Hg. S. Ensoli und E. La Rocca (Rom, 2000), 244–248.

³³ „Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor“, *Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts* 94 (1979), 600–652.

³⁴ An den Schnittpunkten der rechtwinklig sich kreuzenden Strassen innerhalb des Areals des Kastells fanden sich Sockelinschriften, die Standbilder der regierenden Herrscher trugen. Das westliche Tetrastyl muss um 300, das östliche 308/09 aufgestellt worden sein.

stützt sich, abermals wie Jupiter, auf einen langen goldenen Stab und hält einen Globus. Alle viere sind überlebensgross dargestellt und nimbiert. Es sind Diocletian, Maximianus Herculeus, beide von je einem Cäsar, d. h. von Galerius und Constantius Chlorus flankiert. Im Zentrum eine Büste. Die Apsiskalotte zeigt einen blauen Grund, auf dem ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln zu erkennen ist, der in seinen Fängen einen Eichenkranz hält. Es handelt sich um das Bild einer Theophanie, wie sie schon in augustaeischer Zeit³⁵ verbreitet war. Gemeint ist der Adler Jupiters, der die *corona civica* überbringt. Die Eiche war der Baum Jupiters, der die beiden *Augusti* Diocletian und Maximianus Herculeus ehrt. Deckers meinte, „dass die Kaiserbilder in Luxor kultisch verehrt wurden“.³⁶ Der Autor, der in der Realencyclopädie den Artikel über Kultbilder verfasste, war der festen Überzeugung, dass der Antike Kultbilder, die nicht rundplastisch wären, mit wenigen Ausnahmen gänzlich fremd seien.³⁷ Die dreidimensionale Kult- oder Götterstatue insinuierte in der antiken Religiosität die Vorstellung von der tatsächlichen Präsenz des Gottes in der Statue. Allein, im römischen Kult geht es nicht immer um diese tatsächliche Präsenz des Gottes in der Statue, insbesondere nicht im Kaiserkult, der nicht an dreidimensionale Kaiserstatuen gebunden ist. Das hat Helmut Kruse³⁸ in seiner Schrift zur offiziellen Geltung des römischen Kaiserbildes im römischen Reich schon vor Jahrzehnten dargelegt. Aber es kommt noch ein praktisches Argument hinzu: Ich denke, dass man die Malerei wählte, weil man in der kleinen Apsis unmöglich vier Kaiserstatuen aufstellen konnte, und, mehr noch, weil die Malerei den Gedanken einer persönlichen Vertretung des Kaisers genau so gut umsetzte wie die dreidimensionale Skulptur.³⁹

Die Feldzeichenimages standen bekanntlich im Mittelpunkt der Religion des römischen Heeres und fungierten als eigentliche Kultbilder des Fahnenheiligtums. Von Tertullian stammt der bekannte Ausspruch: „Die ganze Lagerreligion verehrt die Feldzeichen, betet die Feldzeichen an, schwört bei den Feldzeichen, setzt die Feldzeichen allen

³⁵ Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, 97–99.

³⁶ Deckers, „Die Wandmalerei“, 650.

³⁷ Pauly-Wissowa, Suppl. V (1931), 472–511.

³⁸ Zum ganzen Fragenkreis: H. Kruse, *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche* (Paderborn, 1934).

³⁹ Kruse, *Studien*, 51–112.

Göttern voran“.⁴⁰ Wir wissen nicht, ob in dem sog. Kaiserkultraum von Luxor Fahnen aufgestellt waren, aber da die gemalten Bilder der Kaiser auf den Fahnen verehrt und angebetet wurden, sind sicherlich auch die Bilder der vier Kaiser in der Apsis verehrt und angebetet worden.⁴¹ Gegen genau diese Form der Anbetung des Kaiserbildes, vor allem gegen das Opfer vor dem Kaiserbild haben sich die Christen gewehrt.⁴²

In Rom haben sich die spätesten antiken Kolossalstatuen in Apsiden erhalten. Um Herrscherrepräsentation mittels Architektur geht es in der Maxentiusbasilika in Rom⁴³ (Fig. 9), die ich zwar nicht explizit als Kaiserkultraum, aber doch als einen Monumentalbau zur vielleicht rein okularen Verehrung des Kaisers bezeichnen möchte. Hätte es sich um einen Tempel für den Kaiserkult gehandelt, dann hätte man den Bau nicht mit „*basilica*“, sondern mit „*aedes*“ oder „*templum*“ benannt.⁴⁴ Wie es scheint, knüpfte Maxentius hinsichtlich der monumentalen Grösse der Apsis an den nur wenige Schritte entfernten Mars-Ulter-Tempel an. Der Vergleich der beiden Apsiden hinkt jedoch insofern, als sich die Apsis des Mars-Ulter-Tempels in einer relativ kleinen Zella befindet, während die Westapsis der Maxentiusbasilika vom Eingang aus über eine Distanz von 90 m wahrgenommen werden kann.

Maxentius hingegen jedoch zögerte keinen Moment, auf dem *Forum Romanum* atemberaubend innovative und luxuriöse Bauten zu erstellen,

⁴⁰ Tertullianus, *Apologeticum*, 16: „Religio tota castrensia signa veneratur, signa adorant, signa iurant, signa omnibus dei proponit“. T. Pekary, „Das Opfer vor dem Kaiserbild“, *Bonner Jahrbücher* 186 (1986), 91–103.

⁴¹ Die Dekoration in Luxor beschränkte sich nicht bloss auf die Apsis, sondern der ganze Kaiserkultraum war mit feierlichen Szenen vollständig ausgemalt. Links und rechts von der Apsis erkennt man repräsentative höfische Szenen von 7,50 m Höhe. Linkerhand thronen zwei Herrscher, die Füsse auf dem gemessenbesetzten Suppedaneum. Zwei von der Seite sich nähernde Höflinge tragen auf verhüllten Händen je einen purpurroten Gürtel herbei, der mit ovalen Goldplättchen besetzt ist. Ein dritter hält mit verhüllten Händen die Stange eines *Vexillum*, eines kaiserlichen Feldzeichens. Diese Insignien werden als sacer angesehen.

⁴² Kruse, *Studien*, 82f., und 84 zur Verweigerung des Kaiserbildopfers seitens der Christen; O. Stoll, „Die Fahnenwache in der römischen Armee“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 108 (1995), 107–118; id., *Excubatio ad signa. Fahnenwache, militärische Symbolik und Kulturgeschichte* (St. Katharinen, 1995).

⁴³ C. Parisi Presicce, „L’abbandono della moderazione. I ritratti di Costantino e della sua progenie“, in *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Hg. A. Donati und G. Gentili (Milano, 2005), 138–155; I. Romeo, „Tra Massenzio e Costantino...“, *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 100 (1999), 197–228.

⁴⁴ Hitzl, „Kultstätten und Praxis des Kaiserkults“, 97–117.

die seiner illegitimen Präsenz in Rom das nötige Gewicht verleihen sollten. Er konzipierte gleichzeitig die Erneuerung des hadrianischen Venus-Roma-Tempels und die sog. *Basilica Nova*, welche qua Architektur nicht nur der monumentalste, sondern auch der ungewöhnlichste, innovativste Bau auf dem Forum war. Die Wahl eines Frigidarium-Saales, wie er kurz zuvor von Diokletian in seinen Thermen errichtet wurde, als Bau kaiserlicher Repräsentation war ohne jede Präzedenz und ohne jede Nachfolge.

Da wir nie wissen werden, ob in der Westapsis der Maxentiusbasilika eine Statue stand oder nicht, gehe ich nicht weiter auf diese Frage ein. Die Maxentiusbasilika war zweifellos als kaiserlicher Repräsentationsbau mit multiplen weiteren Funktionen errichtet worden. Es ging dem Kaiser, dessen Herrschaft im Jahre 306 gegen die diokletianische Reichsordnung mit Hilfe der Praetorianer erzwungen wurde, um die Manifestation seiner Macht in Rom. Die von ihm errichteten Bauten auf dem *Forum Romanum* übertreffen alles, was bisher gebaut wurde, an Originalität und Grösse. In *einer* Hinsicht jedoch bezog sich Maxentius direkt auf den nur wenige Schritte entfernten augustaeischen Mars-Ulter-Tempel: Von diesem Bau war das Konzept der monumentalen Apsis mit einer Kolossalstatue inspiriert. Bisher hatte kein anderer Kaiser gewagt, Apsiden mit Statuen in der Art des Mars-Ulter-Tempels zu bauen. Der Rückgriff des Maxentius auf die kolossale Apsis des Mars-Ulter-Tempels muss als Versuch der eigenen Legitimation verstanden werden.⁴⁵ Daher ist die Annahme nicht ganz abwegig, dass bereits Maxentius sein kolossales Standbild in der von ihm errichteten Basilika aufstellte; beweisbar ist dies im strikten Sinne nicht, aber die These ist auch nicht abwegig, denn was sonst soll man sich in der kolossalen Westapsis vorstellen als eine Kaiserstatue? Die Westapsis und ihre Statue waren das unübersehbare Ziel, auf das der Betrachter hingelenkt werden sollte.

Der Venus-Roma-Tempel⁴⁶ (Fig. 10) war eine Erneuerung eines hadrianischen Vorgängerbaus, und die von diesem Tempel verkündete Ideologie knüpfte an die Ideologie des Augustus an: der Tempel zele-

⁴⁵ Wie es scheint, stiftete der Senat Nero im Tempel des Mars Ulter Statuen, die gleich gross waren die wie Kultstatue: „effigiesque eius pari magnitudine ac Martis Ultoris eodem im templo censuere“: Tacitus, *Ann.* 13.8.1.

⁴⁶ A. Muñoz, *La sistemazione del tempio di Venere e Roma* (Roma, 1935); J. Gagé, „Le ‚Templum Urbis‘ et les origines de l'idée de Renovatio“, *Mélanges F. Cumont* (Bruxelles, 1936), 151–187; P. Mellor, „The Goddess Roma“, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* 17/2 (1981), 950–1030; Ch. Gnifka, „Das Templum Romae und die Statuengruppe bei

briert Venus als Beschützerin des römischen Volkes. Die Maxentiusbasilika dagegen war konzeptuell und formal gänzlich innovativ, und man möchte sagen: traditionslos. Die Maxentiusbasilika strahlt *per se* kaiserliche Bedeutung aus, ganz ungeachtet der ihr zugedachten spezifischen Funktionen. Nur ein Kaiser konnte es sich erlauben, einen derartig kolossalen Bau zu errichten. Die Basilika war mit einer Länge von 90 m in den Augen der Römer Inbegriff kaiserlicher Rhetorik. Und diese kaiserliche Rhetorik ist von Constantin nach seinem Sieg über Maxentius auf seine eigene Person umgepolt worden.⁴⁷ Sie ist benennbar mit den Begriffen *celeberrima* und *magnificentia*.⁴⁸

Constantin jedenfalls liess seine Statue in der Westapsis aufstellen. Damit entstand für den Betrachter des 4. Jahrhunderts eine höchst singuläre Situation. Kaum hatte Maxentius den Venus-Roma-Tempel vollständig erneuert und in den beiden Monumental-Apsiden die kolossalen Statuen der Venus und der Roma aufgestellt, da trumpfte Constantin mit der Errichtung seiner eigenen Kolossalstatue in der *Basilica Nova* auf, die zum Schau-Raum oder Vorzeige-Raum des Siegers über Maxentius avancierte. Constantin blickte jetzt auf zur Roma, bzw. die Roma empfing gnädig den huldigenden Blick Constantins. Auch wenn diese Blickachse eine theoretische war, so muss sie für den Betrachter doch irgendwie eine Rolle gespielt haben.

Die ursprüngliche Höhe der Kolossalstatue Constantins dürfte 10–12 m betragen haben.⁴⁹ Die monumentalen Proportionen der Statue rückten diese ausdrücklich in die Nähe einer Götterstatue. Constantin sollte wie Jupiter aussehen, mit nackten Füßen auf dem Thron sitzend und mit nacktem Oberkörper und dem Zepter⁵⁰ in der Rechten. Er thronte auf einem 6 m breiten Sockel. Voraussetzung für diese

Prudentius, c. Symm. 1, 215/237“, *Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag*, Hg. M. Jordan-Ruwe und U. Real = *Boreas* 19 (1994), 65–88.

⁴⁷ J.G. Deckers, „Der Koloss des Konstantin“, in *Meisterwerke der antiken Kunst*, Hg. L. Giuliani (München, 2005), 159–177, besonders 165, daher „dürfte das Porträt des Kolosses schon recht bald nach dem Sieg von 312 und wohl nicht später als der 315 geweihte Bogen entstanden sein“; F. Kolb, *Herrscherideologie in der Spätantike* (Berlin, 2001).

⁴⁸ Pauly-Wissowa XIV (1930), 2459–2460 (Groag).

⁴⁹ Der Kopf Constantins ist 1486 in der Apsis aufgefunden worden. 1951 fand man noch ein Fragment der linken Brust, womit eine Rekonstruktion als statua loricate aufgegeben werden musste. Der Kopf Constantins ist mit seiner Gesamthöhe von 2.97 m zweifellos für die Apsis der Basilica Nova hergestellt und dort verankert worden.

⁵⁰ Einige Autoren nehmen an, dass das Zepter kreuzförmig gewesen sein muss: vgl. Euseb, *HE* IX 9.10–11; Alföldi, *Schweizer Münzblätter* 161 (954), 81–86.

Angleichung der Constantinsstatue an Jupiter war Diocletians Selbstbezeichnung als *Iovius*, und seines Mitregenten als *Herculius*. Neu war die Aufstellung der Kaiserstatue als Götterstatue in der Apsis in einem öffentlichen Kontext nicht, aber streng gläubigen Christen könnte sie zum Ärgernis geworden sein, obwohl gerade darüber keinerlei Quelle berichtet. Das besondere Ärgernis beruhte in der Idee des *deus praesens*, die deutlich mitschwingt. Deckers hat dieses Problem versucht aus der Welt zu schaffen, indem er die Statue als „*Jupiter Christianus*“ bezeichnete.⁵¹ Er sagt: „Dennoch musste es vielen Römern so scheinen, als hätte die Basilika die Rolle des Jupitertempels übernommen, in der nun Konstantin, der Christenfreund, als neuer Jupiter erschien. Die Basilika des Maxentius ist, neben ihren anderen Funktionen, zum Kultraum Konstantins geworden“.⁵² Es ist deshalb auch die Vermutung ausgesprochen worden, dass sich vor der Kolossalstatue die sog. *adoratio purpurae* abgespielt haben könnte. Dafür gibt es jedoch meines Wissens keinen Anhaltspunkt in den Quellen. Avery hat seinerzeit deutlich gemacht, dass die *adoratio purpurae* an den Palast gebunden ist und nicht an Statuen.⁵³ Wenn man hier von Kult spricht, dann kann kein präziser Staatskult gemeint sein. Ich ziehe es vor, die Ästhetik der Apsis und der Statue in den Vordergrund zu stellen: sie evozierte so etwas wie einen „Augenkult“. Wer diesen Bau betrat, wurde gleichsam imperativ auf die Statue hingelenkt. Der Betrachter wurde gezwungen, die herrschenden Augen Constantins zu suchen und sich seinem Blick zu stellen. Keine antike Götterstatue vermochte eine derart zwanghafte Suggestion auszuüben! Einen Altar gab es in der Maxentiusbasilika nicht. An Constantin gerichtete Opfer wären m. E. undenkbar, zumal er diese selbst verboten hat.⁵⁴ Eine *Adoratio* seitens der Christen halte ich für zweifelhaft, aber einer Verehrung des Kaisers stand nichts im Wege, denn Paulus und die Kirchenlehrer empfahlen den Christen, den Kaiser zu verehren. 1. Tim. 2.1–6 sagt er „So ermahne ich nun zuallererst, Bitten, Gebete, Fürbitten und Danksagungen darzubringen für

⁵¹ Deckers, „Der Koloss des Konstantin“, 169; D. Wright, „The True Face of Constantine the Great“, *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), 493–507.

⁵² Deckers, „Der Koloss des Konstantin“, 177.

⁵³ W.T. Avery, „The Adoratio Purpurae and the Importance of the Imperial Purple in the Fourth Century“, *Memoirs of the American Academy in Rome* 17 (1940) 66–80, bes. 68: „The ceremony of *adoratio purpurae* was the established rite to be performed whenever an official of a certain rank in the court hierarchy was received in an imperial audience“ (consistorium).

⁵⁴ T.D. Barnes, *Constantine and Eusebius* (Cambridge MA, 1981), 246.

alle Menschen, für Könige und alle Obrigkeiten, damit wir ein ruhiges und stilles Leben führen können in aller Frömmigkeit und Ehrbarkeit. Dies ist gut und wohlgefällig vor Gott, unserem Heiland, der will, dass alle Menschen gerettet werden und zur Erkenntnis der Wahrheit kommen. Denn es gibt einen Gott und es gibt einen Mittler zwischen Gott und den Menschen, der Mensch Jesus Christus, der sich selbst als Lösegeld für alle hingegeben hat⁵⁴. Mit dieser Form von gouvernementaler Loyalität doppelt Tertullian⁵⁵ nach indem er sagt, dass die Christen keine Gegner des Kaisers bzw. des römischen Herrschaftssystems seien, sondern den Kaiser lieben, respektieren und ehren als einen Menschen, der an erster Stelle hinter Gott stehe, von dem er seine Macht erhalten habe.

Die Constantinsstatue in der *Basilica Nova* blieb ein Unikat ohne jede Nachfolge; ob sie unter den streng gläubigen Christen Roms zu Verlegenheiten geführt hat, wissen wir nicht. Vermutlich waren die Christen dem ersten Kaiser, der das Christentum offiziell tolerierte, so dankbar, dass sie seine heidnischen Tendenzen bereitwillig übersahen. Am Geburtstag der Stadt am 11. Mai wurde auf Wunsch Constantins sein vergoldetes und hölzernes Standbild von Soldaten mittels einer Quadriga prozessionsartig durch das Hippodrom getragen und zuletzt vor der kaiserlichen Loge aufgestellt, wo sich der gerade regierende Kaiser erheben und vor dem Standbild verbeugen musste.⁵⁶ Wenn man Euseb Glauben schenken will, dann liess Constantin seine Bildnisse aus heidnischen Tempeln entfernen, was wohl bedeutet, dass sie am Anfang seiner Regierung aufgestellt wurden.⁵⁷

Ohne jede Präzedenz und ohne jede Nachfolge blieb schliesslich das *fastigium* der Laterankirche, welches als einzige dreidimensionale Apsisdekoration der frühchristlichen Kunst anzusprechen ist,⁵⁸ die ihrerseits keinen Erfolg haben sollte, denn die Kirche entschied sich gegen die dreidimensionale Skulptur für das Mosaik und für das Fresko als Apsisdekoration ohne diese folgenreiche Verabredung je deklariert zu haben. Die Dämonisierung der Kultbilder der Heiden seitens der Kirche führte seit spätconstantinischer Zeit zu deren mutwilliger Zerstö-

⁵⁵ Tertullian, *Ad Scap.*, 2.

⁵⁶ R. Leeb, *Konstantin und Christus. Die Verchristlichung der imperialen Repräsentation unter Konstantin dem Grossen als Spiegel seiner Kirchenpolitik und seines Selbstverständnisses als christlicher Kaiser* (Berlin, 1992), 18–19.

⁵⁷ Euseb, *Vita Constantini*, 4.16.

⁵⁸ H. Geertman, „Il fastigium lateranense e l'arredo presbiteriale. Una lunga storia“, *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 60/1 (2001/2), 29–43.

rung.⁵⁹ In der Curia wurde die Victoria-Statue entfernt.⁶⁰ Anderswo wurden jedoch Statuen von ihren Steinmetzen heimlich christianisiert.⁶¹ Der Entscheid der Bischöfe für das zweidimensionale Medium des Mosaiks bzw. der Malerei war gleichzeitig eine Absage an das heidnisch konnotierte Medium der Skulptur.

⁵⁹ Barnes, *Constantine and Eusebius*, 246–248; M. Gaddis, *There is no Crime for Those who have Christ. Religious Violence in the Christian Roman Empire* (Berkeley, 2005), 151ff., 208–250.

⁶⁰ C.C. Gnilka, „Prudentius über die Statue der Victoria im Senat“, in *Frühmittelalterliche Studien* 25 (1991), 1–44; F. und L. Canfora, *Simmaco, Ambrogio. L'altare della Vittoria* (Palermo, 1991).

⁶¹ R.R.R. Smith, „The Statue Monument of Oecumenius: A New Portrait of a Late Antique Governor from Aphrodisias“, *Journal of Roman Studies* 92 (2002) 134–156.

DIVINE OR HUMAN? SOME REMARKS ON THE DESIGN AND LAYOUT OF LATE ANTIQUE BASILICAS¹

ARIETTA PAPACONSTANTINOU

Over twenty years ago, Jean-Michel Spieser brilliantly demonstrated in his *Thessalonique et ses monuments du IV^e au VI^e siècle* the unity and coherence of the ground plan of St Demetrios, the city's great church, thus showing that contrary to what was then common opinion, the repeated destructions that had affected it had not substantially modified the initial layout. This demonstration was achieved mainly through the study of the building's proportions and more particularly of the rhythm of the much-discussed colonnade.² In this paper I would like to offer an overview of the aesthetic importance of proportions but also of their practical implications as they are brought out both by written sources and by the actual preserved monuments, and thus to give some insights into everyday building procedures in late antiquity.

Proportions were deemed very important for architecture, as can be seen from the few theoretical treatises that are preserved today. They are quite prominent, for instance, in Vitruvius, *De architectura*, a work that has had a great influence on modern visions of ancient architecture. The importance accorded to proportions in theoretical works has stimulated among modern scholars of ancient architecture various theories on "divine proportions," though these are often overstated and tend to give mystical or essentialist interpretations, mostly without reference to the historical context but citing sources and monuments from remote antiquity to the 18th century, and from India to Western Europe.³

¹ This article started as a Master's dissertation and since the early nineties it has considerably and erratically evolved. For their comments and suggestions along the way I am grateful Suna Çağaptay-Arkan, Jean-Pierre Sodini and Alan Walmsley, as well as to Jean-Michel Spieser for inspiring its subject and offering initial guidance.

² J.-M. Spieser, *Thessalonique et ses monuments du IV^e au VI^e siècle. Contribution à l'étude d'une ville paléochrétienne* (Paris, 1984), pp. 165–214, esp. 182–196.

³ H. Junecke, "Die Messfigur," *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts und Archäologischer Anzeiger* 85 (1970), pp. 544–574: "Der Verfasser ... [macht die] Behauptung, daß die von ihm vorgeschlagene Methode seit archaischen Zeiten bis zum Ende des 18. Jhs. ununterbrochen in Gebrauch war. ... In keiner der europäischen Architekturtheo-

Such interpretations are doubly anachronistic, because their proponents are working backwards from two sets of subsequent material: first, they read Vitruvius through the eyes of his Renaissance commentators who tended to overinterpret the symbolic aspects of his work;⁴ second, and this is particularly true concerning students of late antique architecture, they take perhaps too literally some highly literary descriptions of famous buildings. Yet *ekphrasis* was above all a piece of rhetorical *bravoure*, and its flights of fancy likely had very little to do with what the architects thought and did as they were planning their buildings. Take for example the description by Gregory of Nazianzos of the church built by his father:

Since it was fitting that a memorial of his magnanimity should be left to posterity, what was more suitable than this church which he erected both to God and to ourselves, availing himself very little of the contributions of the people, taking most of the expenses from his own estate? It is a work that does not deserve to be passed over in silence, being bigger than many others and more beautiful than almost all [other churches]; made up of eight straight sides of equal length, and rising aloft by means of two stories of beautiful columns and porticoes, while the figures placed above them are true to nature. *At the top is a gleaming heaven that illuminates the eye all round with abundant founts of light*—truly a place wherein light dwells. It is surrounded on all sides with passages lying at equal angles, made of splendid material, which enclose a vast central space, and it shines forth with the beauty of its doors and vestibules which greet the visitor from afar. I need not describe the exterior adornment, the beauty and size of the squared stones fitted together to a hair's breadth, the marble pedestals and capitals which occupy the corners, and the local

rien von Vitruv ist das Verfahren, das hier vorgestellt werden soll, erwähnt." (p. 544); see also T. Thieme, "Montecassino: An Example of Planning in the Vitruvian Circle," *Opuscula Romana* 11 (1976), pp. 127–142, and id., "Metrology and planning in the basilica of Johannes Stoudios," in *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques* (Strasbourg, 1985), pp. 291–308. Some critical remarks in E. Fernie, "Historical Metrology and Architectural History," *Art History* 1 (1978), pp. 384–387, who gives several examples of such reasoning concerning ancient measuring units—descending, as he puts it "from the sublime to the ridiculous" (p. 385), despite the fact that such theories are not "from the lunatic fringe" (p. 387) but originate from serious scholars; see also E.-L. Schwandner, "Zur Entschlüsselung antiker Baumasse," in *Bauplanung und Bautheorie der Antike* (Berlin, 1984), pp. 24–25.

⁴ See among the most recent studies of the subject F. Lemerle, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De architectura de Vitruve, livres I à IV* (Paris, 2000), and *Vitruvius, Ten Books on Architecture: the Corsini Incunabulum; with the Annotations and Autograph Drawings of Giovanni Battista da Sangallo*, ed. I.D. Rowland (Rome, 2003). The famous "Vitruvian Man" created by Leonardo da Vinci has very often been considered to describe Vitruvius's own views, as in Thieme, "Montecassino."

[stone] which does not yield [in quality] to the imported; nor the bands carved with various forms that extend from base to pinnacle where the spectator's view is, to his distress, cut short.⁵

Even a medieval scholiast of Gregory's text had some trouble making out the actual layout of the building. Commenting on the passage in italics, he wrote:

The centre of the church was and is in the open air. Indeed in the middle there was no roof (...), and the sky above could be seen shining.⁶

Of course, what Gregory was describing was not an open air church but a domed roof, meant to symbolise the sky and often compared to it in Byzantine rhetoric.⁷ In the sixth century, Chorikios of Gaza described St Stephen's church in that city in terms that are hardly more precise, despite the insistence on proportions:

The squareness of the plan is indicated by the columns which are equal in number [on each side] and evenly spaced: they all come from the same city, have the same form, and gleam "whiter than snow," as the poets say. Those, however, that face east surpass the others in height by the same measure that the latter rise above the ground: it being, I suppose, proper that the columns nearest the temple should have some pre-eminence. At this moment the fabric of the colonnades serves a purely aesthetic purpose, but at the other feast of the Martyr which is celebrated in the winter, they serve to protect visitors from being drenched if rain happens to be falling. (...) Starting at this colonnade, the church stretches far to the east. Its width is such as the length requires, its length is dictated by the width, and the height of the roof proportionate to both. This, namely the proportion of the fabric, is its first and greatest glory; the second consists in the contribution made by all the famous marble-bearing countries.⁸

⁵ Gregory of Nazianzos, *Oratio* 18.39, ed. A. Moreschini, *Gregorio di Nazianzo. Tutte le orazioni* (Milan, 2000), p. 472; transl. by C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453* (Englewood Cliffs, 1972), pp. 26–27, with modifications; my emphasis.

⁶ From Cod. Laur. 8 (Pluteo VII), ed. E. Piccolomini, "Estratti inediti dai codici greci della Biblioteca Mediceo-Laurenziana," *Annali delle Università Toscane* 16 (1879), p. 249: τὸ μέσον τοῦ ναοῦ ὑπαίθρον ἦν καὶ ἔστιν. Μέση τοίνυν οὐκ ἦν ὀροφή (...), οὐρανὸς δ' ἄνωθεν ἀσπράπτων ἐφαίνετο. An early attempt to reconstruct the church from these texts was made by A. Birnbaum, "Die Oktogone von Antiocheia, Nazianz und Nyssa. Rekonstruktionsversuche," *Repertorium für Kunstwissenschaft* 36 (1913), pp. 191–202, who quotes the same scholiast from a different manuscript, the 11th-century Vat. Urbin. 15.

⁷ O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (New Rochelle, 1976), p. 17.

⁸ Chorikios, *Encomion of Marcian* 2.31–35 ed. R. Foerster, E. Richtig, *Choricii Gazaei, Opera* (Leipzig, 1929), pp. 36–37; transl. Mango, *The Art of Byzantine Empire*, pp. 68–69, with modifications. There is also a less accessible translation by F.K. Litsas, *Choricus*

Outside *ekphrasis*, buildings also appear in foundation narratives, usually in the form of short passages inserted in hagiographical accounts of the titular saint's *Vita*. These are statements about the origin of the church, tracing its ground plan and layout to some important, sacred figure such as God, the saint, or a member of the imperial family, and seeking to legitimise it and to give it greater prestige. Among the longest, and consequently most famous examples for our period is a passage from the late sixth-century *Life of St Martha*, the mother of Symeon the Younger. After her death, we are told, Martha appeared repeatedly to members of the community gathered around Symeon, asking them to build a chapel for her.

46. ... And while all the brethren were reporting the glorious prodigies they had seen in various ways, there came forward also that monk who had had the first revelation four months prior to her death (...) and he said, "Lo, the great Lady has appeared to me with joyful countenance three or even four times, bringing me peace from the Lord and showing me the plan (*skariphos*) of a chapel having three conches, namely one to the east, and one to the right and one to the left. She explained to me the entire arrangement of the structure and enjoined on me to report this to all of you..." (...)

49. And on the holy day of the Lord, God's servant Symeon (...) directed that the triconch chapel be traced in accordance with the form that had been delineated by the blessed woman and shown to him.⁹

Several further episodes are narrated, where those workers who follow Martha's plan are cured of their ailments while an architect who does not is punished. Another passage that is often cited is the one describing the foundation of the cathedral in Gaza in the fifth century. The bishop and the people are having a debate about the ground plan they should adopt for it, and the bishop says,

of Gaza: An Approach to His Work. Introduction, Translation, Commentary (PhD Chicago, 1980). On the interference between rhetorical norms and accuracy of description in Chorikios, see C. Saliou, "L'orateur et la ville: réflexions sur l'apport de Chorikios à la connaissance de l'histoire de l'espace urbain de Gaza," in *Gaza dans l'antiquité tardive. Archéologie, rhétorique, histoire*, ed. C. Saliou (Salerno, 2005), pp. 171–195.

⁹ *Life of St Martha* 46–49, ed. P. van den Ven, *La vie ancienne de saint Syméon Stylite le Jeune* (Brussels, 1962), p. 288; transl. Mango, *The Art of Byzantine Empire*, pp. 126–127. There are similar episodes concerning the foundation of the monastery at Qartmin in the Ṭur 'Abdin, and in the Syriac *Life of St Symeon the Stylite*: see A. Palmer, *Monk and Mason on the Tigris Frontier: The Early History of Ṭur 'Abdin* (Cambridge, 1990), pp. 36–39.

75. ... “Let us leave this, too, to the will of God.” And while the site was being cleared, there arrived a *magistrianos* with imperial letters of Eudoxia of eternal memory. These letters contained greetings and a request for prayers on behalf of herself and of the Emperors, her husband and her son. On another sheet, enclosed in the letter was the plan (*skariphos*) of the holy church in the form of a cross, such as it appears today by the help of God; and the letter contained instructions that the church be built according to this plan. ... Furthermore, the letter announced the despatch of costly columns and marbles. ...

78. The holy bishop had engaged the architect Rufinus from Antioch, a dependable and expert man, and it was he who completed the entire construction. He took some chalk and marked the outline (*thesis*) of the holy church according to the form of the plan (*skariphos*) that had been sent by the most pious Eudoxia. And as for the holy bishop, he made a prayer and a genuflexion, and commanded the people to dig. ... And so in a few days all the places of the foundations were dug out and cleared.¹⁰

These are also *ex post facto* narratives, but despite their literary form and their ultimate, non-technical aims, such texts were produced in a specific social and material context, and could not be totally out of tune with the corresponding practices.

One of the ongoing debates among historians of classical architecture concerns the level of accuracy of preliminary planning for important monuments. Economic reasons have been put forward in defense of very complete and detailed planning, the idea being that the cost of such undertakings was such that a community or patron would have needed to know precisely what they were in for before beginning the work.¹¹ The other view supports the idea of incomplete planning, understood in very fluid terms. In the words of J.J. Coulton, “...before construction began, the general disposition of the building would be defined and important dimensions established, and the initial stages worked out in some detail. But this was done by means of verbal specification and by calculation rather than by means of scale drawings, which are neither mentioned ... nor needed. Details were normally,

¹⁰ Mark the Deacon, *Life of Porphyry* 75–78, ed. H. Grégoire et M.-A. Kugener (Paris, 1930), pp. 60 and 62–63; transl. in Mango, *The Art of Byzantine Empire*, p. 31.

¹¹ See for instance W. Hoepfner, “Masse—Proportionen—Zeichnungen,” in *Bauplanung und Bautheorie der Antike* (Berlin, 1984), p. 21 (on classical temples): “Diese [plans and drawings] müssen freilich so genau gewesen sein, dass sie jedes Bauteil, jeden Vorsprung und jedes Kyma mit den Abmessungen enthielten.”

though not necessarily, left to be defined later at full scale.”¹² According to Coulton, the very conventional nature of Greek monuments allowed architects to work with some basic drawings following some simple but important rules of proportion, and to arrive at quite sophisticated results without the detailed scale drawings considered essential today.¹³ This also allowed an experienced architect to estimate the price of a building from a description or a relatively simple drawing.

Little has been written on this question for the late antique period, although in practice scholars always assume one or the other position, at least implicitly.¹⁴ Among the surviving textual sources, the much-discussed letter by Gregory of Nyssa to bishop Amphilochios of Ikonion clearly supports Coulton’s view. Gregory describes in some detail the shape of the projected martyrion and the measurements of its walls and internal spaces. Then he explains why this was necessary:

I have taken the trouble of inflicting all this verbiage on your kind self for this purpose, namely that by means of the thickness of the walls and the intervening spaces you may be able to reckon exactly the total number of feet; since your mind is surely skilled in applying itself successfully by God’s grace to any subject you please, so making it possible for you by means of a detailed enumeration to reckon the sum of all the elements and despatch to us no more and no fewer masons than the task demands.¹⁵

The description preceding this statement gives exactly the kind of information mentioned by Coulton (general disposition, important dimensions), but it does not go into any details concerning coating, finishing or decoration, except for the columns and their capitals and bases, as well as other large stonework such as cornices and lintels, which required specialised and expensive workers. The aim was to give Amphilochios an idea of the number of masons needed to do the con-

¹² J.J. Coulton, “Incomplete preliminary planning in Greek architecture: some new evidence,” in *Le dessin d’architecture dans les sociétés antiques* (Strasbourg 1985), pp. 103–121, quot. p. 104.

¹³ Coulton, “Incomplete preliminary planning,” p. 113.

¹⁴ See however the survey by W.E. Kleinbauer, “Pre-Carolingian Concepts of Architectural Planning,” *The Medieval Mediterranean: Cross-Cultural Contacts*, ed. M.J. Chiat and K.L. Reyerson, Medieval Studies at Minnesota 3 (St Cloud, MN, 1988), pp. 67–79.

¹⁵ Gregory of Nyssa, *Letter 25 to Amphilochios of Ikonion* 10, ed. G. Pasquali, *Gregorii Nysseni opera* 8.2, (2nd ed., Leiden, 1959), p. 81; transl. Mango, *The Art of Byzantine Empire*, p. 28.

struction work.¹⁶ The rest was evidently to be taken care of later. It is also striking that Gregory did not send Amphilochios a drawing of the building, which would have saved him much of the “verbiage”—though this apology is once again a rhetorical convention, and the long description the chance to try his hand at *ekphrasis*. A passage from Aulus Gellus also shows how a specialist could give an estimate of the price of a building by looking at the projected ground plan. Cornelius Fronto is making arrangements to have a new bathhouse built.

There stood near him a number of builders, called to build a new bathhouse, and they were showing various types of baths depicted on pieces of parchment. When he had chosen among them the type and the shape of the work, he asked what the cost would be to finish the whole work. As the architect had said that three hundred sestertia seemed necessary, one of Fronto’s friends said, “And let’s say another fifty”.¹⁷

The interjection by Fronto’s friend shows that these sums were only estimates, and that everyone expected this initial price to rise during the actual process (by one sixth, a substantial proportion), since this initial price was precisely given on the basis of a stereotyped form of building chosen from a series of blueprints, and without counting the individualisation of that building by small structural changes and decoration, which could vary considerably.

Architectural drawings are attested throughout antiquity, both directly and indirectly. Most often, preserved designs confirm the “incomplete planning” thesis, since they show precisely the sort of information that Gregory of Nyssa was sending to Amphilochios.¹⁸ The famous mid-third century B.C.E. designs engraved on one of the blocks of the temple of Didyma even show that the initial plan for the *naiskos* was modified several times during construction—and the changes were recorded

¹⁶ The expertise of bishops in the logistics surrounding the building of churches and their status as official overseers is also indicated by other texts: see for instance Zacharias Rhetor, *Ecl. Hist.* VII, 6, transl. by F.J. Hamilton and E.W. Brooks, *The Syriac Chronicle known as that of Zachariah of Mitylene* (London, 1899), pp. 165–166. In a sixth-century letter from Egypt, we see the local bishop intervene on a private construction site: R. Pintaudi and J.D. Thomas, “Una lettera al banchiere Agapetos,” *Tyche* 1 (1986), pp. 162–168.

¹⁷ Aulus Gellus, *Attic nights* 19.10.3–4, my translation.

¹⁸ See for instance H. von Hesberg, “Römische Grundrisspläne auf Marmor,” in *Bauplanung und Bauphysik der Antike* (Berlin 1984), pp. 120–133, and E. Will, “La maquette de l’adyton du temple de Niha (Beqa),” in *Le dessin d’architecture dans les sociétés antiques* (Strasbourg, 1985), pp. 277–281.

on the design.¹⁹ As we see from the texts cited above, such drawings could be part of blueprint collections or they could be more unique and sent by some patron like the empress. In some cases, they were probably commissioned especially from some famous architect. In practice, they must have looked like this second-century C.E. ground plan of a house that is preserved on a papyrus from Oxyrhynchus in Egypt:²⁰

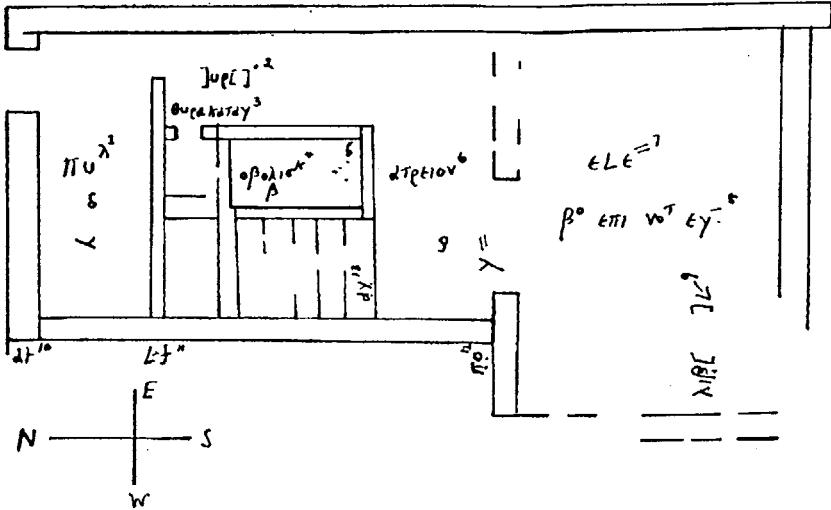


Fig. 1: Ground plan of a house, 2nd century C.E.

What had to be planned ahead with some care was the number and place of the columns. They were expensive to order “new,” since they usually had to be made off-site and then shipped there, so most often they were reused from buildings that had fallen into disuse. One recurring theme in the sources is divine or imperial help obtained for the columns, which were usually shipped by sea. Thus the aforementioned *Life of Porphyrios* describes how a year after the foundations were set, the empress sent columns for the church.

¹⁹ Didyma designs (mid-third century B.C.): L. Haselberger, *Ist. Mitt.* 30 (1980), pp. 191–215, and 33 (1983), pp. 90–123; id., *Architectura* 13 (1983), pp. 13–26; Coulton, “Incomplete preliminary planning,” pp. 105–106.

²⁰ *The Oxyrhynchus Papyri* XXIV, ed. E. Lobel, C.H. Roberts, E.G. Turner and J.W.B. Barns (London, 1957), no. 2406.

The following year the empress Eudoxia despatched the columns that she had promised—thirty-two big and admirable columns of Karystos marble which now shine in the holy church like emeralds. As these arrived by sea ... everyone, upon hearing the news, rushed to the shore ... They brought carts and, after loading the columns one by one, pulled them along and deposited them in the open space of the church.²¹

This meant that the dimensions of the colonnaded spaces were to a great extent imposed by the size of the columns one had at one's disposal, and this would have needed a relatively high degree of precision. Even when new columns were sent by some powerful patron, like the ones empress Eudoxia sent to Gaza, they were probably made at a given size but likely not according to dimensions set by the recipients, who would have had to fit them into their building once they received them. A fourth-century inventory from Middle Egypt lists columns evidently intended for reuse, and meticulously notes the measurements and conservation state of each of them.²²

One of the Greek Miracles of St George relates how an official sent by the emperor to build the martyr's church in Lydda had to look for columns in a faraway place because of the local lack of stone. He found beautiful columns, and prepared rafts in order to carry them back by sea. A widow who lived in that place wanted to offer a column to the martyr and tried to have it shipped with the others, but the official told her that the boats were paid for by the emperor and would only carry the "imperial" columns. The woman's column was miraculously carried to Lydda by the martyr himself, and put at the exact spot that the woman had chosen for it, according to a mark St George had inscribed on the column.²³ This narrative indicates that in some cases at least, the place of each column in the church was known and marked before expedition. It also clearly brings out the logistics involved in obtaining columns for a church, and the relatively high cost of such an enterprise.

The practical difficulties represented by columns—they were huge, heavy and fragile—are highlighted in a short passage from the eleventh-century *Life of Bartholomew the Younger*. The monk had undertaken

²¹ Mark the Deacon, *Life of Porphyry* 84, ed. H. Grégoire et M.-A. Kugener (Paris, 1930), p. 66; transl. in Mango, *The Art of Byzantine Empire*, pp. 31–32.

²² See A. Lukaszewicz, "Some remarks on P. Lond. III 755 and the problem of building materials in the fourth century A.D.," *Archeologia* 30 (1979), pp. 115–118.

²³ J. B. Aufbauer, *Miracula S. Georgii* (Leipzig, 1913), pp. 2–7. The text is translated after Paris. gr. 1604, fol. 170^v–177^v only (used by Aufhauser) in A.-J. Festugière, *Collections grecques de miracles* (Paris, 1971), pp. 273–275.

to build a “big and beautiful” church to the Mother of God, and he wanted it to be upheld by columns.

One of these columns was in a high place, and those who were in charge of moving it, having pulled it downwards, thought they would bring it down without using their hands. While the column started going down at great speed, one of the monks of the monastery who had no knowledge that the stone was descending, stood in the column’s way, in total ignorance of what was happening. When those who had moved the column saw it going straight down while the monk was not turning around and the stone was not changing its course, they started shouting, inciting the monk to depart from the trajectory of the stone’s descent. He turned around calmly, and seeing the column come down he said, “Stop!” and the soulless stone stopped its drive and its movement as if it had been bound by the monk’s word.²⁴

Although this is a late text, it shows quite realistically the problems columns represented for a group of builders who had no imperial, and probably very little professional help.

In the planning process, proportions were evidently a very important issue. A well known passage from Vitruvius describes the basic principles that were followed:

The length and breadth of the atrium is planned in three ways. The first arrangements is to divide the length into five parts, and to give three of these to the width; the second divides the length into three parts and assigns two to the width; in the third arrangement a square is described upon the width, and the diagonal of the square is drawn: whatever is the size of the diagonal supplies the length of the atrium.²⁵

Vitruvius’s “third” procedure has been analysed by several scholars. Its principle is quite basic: the diagonal of a square is reported with a compass to provide the length of a rectangle that has the square’s side as its width. This process can then be repeated with the new rectangle, and so forth, creating a series of interdependent rectangles with the same width and varying lengths, the proportions of their two sides being $1:\sqrt{2}$, $1:\sqrt{3}$, $1:\sqrt{4}$, $1:\sqrt{5}$ etc. Graphically, one obtains the following figure:

²⁴ *Life of Bartholomew the Younger* 8, PG 127:481, my translation.

²⁵ *De architectura* 6.3.3, transl. F. Granger, 2 (London–New York, 1934), p. 27.

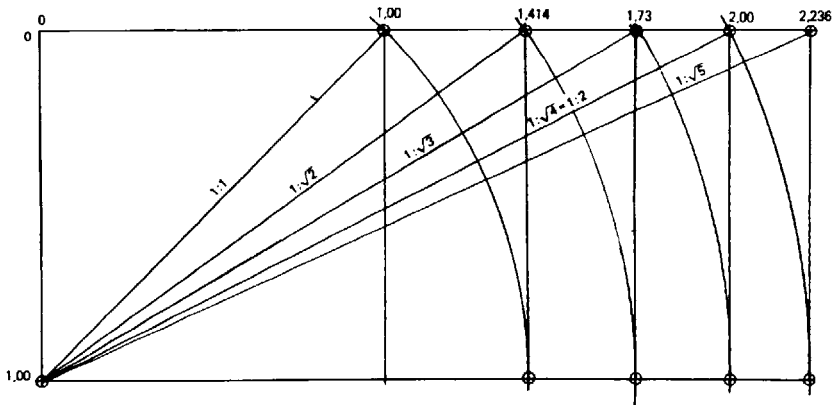


Fig. 2: The “root rectangles” (from Junecke, *Proportionen frühchristlicher Basiliken*, p. 9).

This series of root rectangles were first used to analyse the proportions of Greek architecture by Jay Hambidge, who had initially used them in a study of Greek vases, and had given them the name “dynamic rectangles.”²⁶ This analysis was then applied by Nevenka Spremo-Petrović to the late antique basilicas of Ravenna and of the province of Illyricum,²⁷ and occasionally by others to churches of the Eastern Mediterranean.²⁸ Indeed, when tried on the ground plans of late antique basilicas, it becomes immediately obvious that this was the technique used for the design of the ground plan. Not only do the proportions of the entire structure usually coincide with one of the root rectangles, but inter-

²⁶ J. Hambidge, *Dynamic Symmetry: The Greek Vase* (New Haven, 1920) and id., *The Parthenon and Other Greek Temples: Their Dynamic Symmetry* (New Haven, 1924).

²⁷ Basilicas in the region of Ravenna are studied in N. Petrović, “Rapports et proportions dans les plans des basiliques du V^e et VI^e siècles de Ravenne et du littoral septentrional de l’Adriatique,” *Felix Ravenna* 34 (1962), pp. 40–71, and those preliminary results are applied to the whole of Illyricum in N. Spremo-Petrović, *Proporcijski odnosi u bazilikama Ilirske prefekture / Proportions architecturales dans les plans des basiliques de la préfecture de l’Illyricum* (Belgrade, 1971); on this work see Spieser, *Thessalonique*, p. 191, n. 148. A long discussion can be found in H. Junecke, *Proportionen frühchristlicher Basiliken des Balkan im vergleich von zwei unterschiedlichen Messverfahren* (Tübingen, 1983), who offers an alternative system of analysis based on his “Messfigur” (see n. 3). However, Junecke only works in an abstract geometrical framework, and does not rely on contemporary sources to justify his claims.

²⁸ For instance T. Zagrodzki, “Principes mathématiques du plan de deux églises découvertes en 1968, 1971 et 1972 à Dongola,” *Études et travaux de l’Académie polonaise des sciences* 8 (1975), pp. 301–313; D. Chen, ‘Byzantine Architects at Work in Oboda, Nessana and Rehovot, Palaestina Tertia: A Study in Paleo-Christian Architectural Design’, *Liber annuus* 35 (1985) 291–296 and pl. 41–42.

nal points of the building often correspond to one of the intermediate ones. To make up more elaborate or sophisticated plans, architects seem to have played around with the basic series of rectangles, starting their diagonal-radius from intermediate points within the building, or (quite often), from the eastern wall so as to obtain the space for the narthex. The success of this method is not very surprising, in view of the simplicity of its basic principle. It only required the use of rule and compass, which were the basic instruments of architects and land-measurers. This is confirmed by Vitruvius,²⁹ as well as by the numerous representations of those instruments on the funeral reliefs of Roman architects.³⁰ And one could argue backwards that generally accepted ideas of the “perfect” proportions must not have been entirely abstract, but necessarily corresponded to some practical reality.

Despite its great simplicity as far as design was concerned, this method carried with it a practical difficulty, which was how to transfer such abstract proportions as $1:\sqrt{2}$ onto the ground. It has been shown that this was achieved through a system of approximations, namely pre-set ratios in whole numbers that expressed the values of the root ratios as closely as possible. These were:

$$\sqrt{2} (= 1.41) \rightarrow 7:5 (= 1.40)$$

$$\sqrt{3} (= 1.73) \rightarrow 7:4 (= 1.75)$$

$$\sqrt{5} (= 2.24) \rightarrow 9:4 (= 2.25)$$

A simple calculation would give equivalent ratios for the narthex, usually 2:5, 1:3 or 1:4, according to the rectangle whose diagonal was used to obtain its depth. These were values that were known and used very commonly, as several texts show.³¹

Very often, local master-builders worked directly from ready-made, mass-produced blueprints, with the values of the numerical ratios written on them on a modular basis, which they could then expand as much as they needed by attributing a specific value in feet to each module. This certainly explains the repetitive nature of much of the religious architecture in that period, especially of common, simple churches built for the use of small communities. It seems that only important churches

²⁹ *De architectura* 1.1.4, ed. and transl. F. Granger, 1 (London–New York, 1931), pp. 8–9.

³⁰ G. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen*, *Archäologische Forschungen* 12 (Berlin, 1982), pp. 174–179.

³¹ F. Hultsch, “Arithmetica,” *Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 2 (Stuttgart, 1896), c. 1091–1093; Spremo-Petrović, *Proporcijski*, p. 130.

were designed anew by architects, who gave them original features and also supervised the accuracy of their execution.

These observations fit well with the little we know about the people who built late antique churches. Evidently a distinction has to be made between what we today would call “master-builders” and “architects,” namely between the people who had the necessary skills to execute a project they were given, and those who were capable of conceiving that project. However, late antique terminology on this question can be a little confounding. The first to go into this question was Glanville Downey, in a 1948 article that has yet to be replaced.³² Downey showed that the “noble” art at the time was *méchaniké*, which involved the mastery of much more than building techniques alone. He quotes a long passage from the early fourth-century geometer Pappus of Alexandria that shows how a *méchanikos* would normally have gone through a very full training course including both a theoretical and a practical part.

The man who has been trained from his youth in the aforesaid sciences as well as practised in the aforesaid arts, and in addition has a versatile mind, will be, they say, the best inventor of mechanical devices and builder. But when it is impossible for the same person to familiarise himself with so many academic studies and at the same time to learn the above-mentioned crafts, they instruct a person wishing to undertake practical tasks in mechanics to use such crafts as he already possesses in the tasks to be performed in each particular case.³³

These more “practical” builders were called *architektôn*, literally the head of the carpenters, what we would call master-builder today, and this term has been used by recent scholars to translate *architektôn*.³⁴ They would supervise the workers and the actual execution of the work. This distinction was clearly marked by the fact that under Diocletian, “architects” were paid less for their classes than, say, geometers or even grammarians.³⁵ However, it seems to become blurred as time goes by. In the fifth-century *Life of Porphyrios of Gaza*, the city’s bishop calls in

³² G. Downey, “Byzantine Architects, their Training and Methods,” *Byzantion* 18 (1946–1948), pp. 99–118.

³³ *Pappi Alexandrini Collectionis quae supersunt*, ed. F. Hulstsch, 3.1 (Berlin, 1878), p. 1024; transl. Downey, “Byzantine Architects,” p. 107. See also G. Downey, “Pappus of Alexandria on Architectural Studies,” *Isis* 38 (1948), pp. 197–200.

³⁴ For instance R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium* (Princeton, 1999), and Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, passim.

³⁵ See A.H.M. Jones, *The Later Roman Empire*, 2 (Oxford, 1964), pp. 1013–1016, referring to Diocletian’s tariff where geometers and grammarians are paid 200 denarii for a private class, while architects only 100 denarii; see also J.-P. Sodini, “L’artisanat

Rufinus, an apparently famous *architektôn* from Antioch, *piston andra kai epistêmona*, which Mango translates as “a dependable and expert man.”³⁶ Yet according to Pappus, what made the difference between a well-trained *mêchanikos* and a simple *architektôn* was precisely the mastery of *epistêmê* as opposed to *technê* alone. The *Life of Hypatios*, also a fifth-century text, mentions the count Elpidios, *architektôn tou basileôs*, who was being unfair on money issues with his *ergolaboi* and his day-labourers.³⁷ Here the supervisor seems to be the *ergolabos*, while *architektôn* evidently takes on a higher symbolic value—one can hardly imagine a count being the emperor’s “master-builder”...

The term also comes up in the aforementioned *Life of Martha*. As we saw, the saint had given instructions for the ground plan of the church:

... a man called Angoulas, who was also a member of the brotherhood, strenuously opposed this course of action: he had secretly directed Theodore Apothetes, who was one of the builders (*oikodomos*), to start work in accordance with his own design, not according to the plan that had been indicated by St Martha. But soon thereafter Angoulas was confounded for the impudent notions he held.

Indeed, the saint reacted immediately by appearing in vision to another mason,

... calling Angoulas a bad *architektôn* and saying clearly that Theodore surnamed Apothetes³⁸ should not carry out the work inasmuch as he was a non-believer.³⁹

Mango translated *architektôn* by “master-builder,” which assumes that Angoulas was the member of the brotherhood who was meant to supervise the execution of the project given by Martha, and that Theodore was simply a builder, albeit a prominent one. However this passage could be understood differently. The author presents Angoulas as “a man who was also a member of the brotherhood” and, quite importantly, who had his own, alternative design for the church, one he wanted to substitute for one the saint had sent—thus rather like a

urbain à l'époque paléochrétienne (IV^e–VII^e s.),” *Klèma* 4 (1979), p. 79, with a list of references to those terms in the sources.

³⁶ *The Art of Byzantine Empire*, p. 31.

³⁷ Kallinikos, *Life of Hypatios* 44.8 and 13, ed. G.J.M. Bartelink, *Callinicos. Vie d'Hypatios*, SC 177 (Paris, 1971), pp. 262–263.

³⁸ On this term see van den Ven, *La vie ancienne*, p. 294, n. 2.

³⁹ *Life of St Martha* 50, ed. P. van den Ven, *La vie ancienne de saint Syméon Stylite le Jeune*, 2 (Brussels, 1962), pp. 293–294; transl. Mango, *The Art of Byzantine Empire*, p. 127, with modifications.

modern architect than a supervisor. The latter role was likely held by Theodore, who was clearly more than a simple builder, since he could introduce important changes to the project.

This terminological change has been recognised as a characteristic of the Middle Byzantine period,⁴⁰ but the above evidence indicates that it started much earlier than that, in the sixth century at least, if not before. Although this is not the place for a thorough survey of the subject, it is tempting to relate this change to the increased use of the term *architektôn* in patristic literature, especially referring to 1 Corinthians 3, 3 which describes Paul as *sophos architektôn*, and more generally its use to describe God as the creator of the universe.⁴¹ This could certainly go a long way towards explaining the enhanced symbolic value attributed to the term, and thus its use to describe a more accomplished and creative actor of the building process.

In practical terms, we know little about the work of master-builders in late antiquity. Their methods were probably very close to those of their Roman counterparts on whom there is abundant literature.⁴² The basic dimension of the building was drawn on the ground, and then, using the *groma* and the *chorobatês*, the others were drawn from that point at right angles, then measures were transferred and a second series of lines drawn from intermediate points.⁴³ This seems to be what the sources call *katametrêsis* or *diacharaxis*, and the person who did the work would be qualified as *o katametrêsas*.⁴⁴ A more detailed description of the process is given in a ninth-century verse *ekphrasis* of the church of the Holy Apostles by Constantine of Rhodes, who depicts a *technitês* setting up the angles of a square on the ground.⁴⁵ This was evidently a very important

⁴⁰ Ousterhout, *Master Builders*, p. 44.

⁴¹ See also Isaiah 3.3, where the pairing with *sophos* first appears.

⁴² R. Taylor, *Roman Builders. A Study in Architectural Process* (Cambridge, 2003) with further bibliography; also Ousterhout, *Master Builders*, which treats mainly of the period after the ninth century, but cites relevant literature for the earlier period.

⁴³ J.-P. Adam, "Groma et chorobate. Exercices de topographie antique," *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité* 94 (1982), pp. 1003–1029; Zagrodzki, "Principes mathématiques," pp. 301–313 describes the procedure for Nubian churches; see also the diagram in Thieme, "Metrology and Planning," p. 301, fig. 5.

⁴⁴ See G. Dagron, *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des "Patria"* (Paris 1984), p. 223, n. 47.

⁴⁵ E. Legrand, "Description des œuvres d'art et de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople. Poème en vers iambiques de Constantin le Rhodien," *Revue des études grecques* 9 (1896), pp. 32–65, esp. p. 53; and T. Reinach, "Commentaire archéologique sur le poème de Constantin le Rhodien," *ibid.*, pp. 66–103.

part of the work, especially if we accept the hypothesis of incomplete planning, in which case a proper implantation was essential for the stability of the building. The pay of such a *technitês* was accordingly high. A late sixth-century document from Egypt mentions a person who did *charagmata* at a church building-site, a term that probably refers to the marks that had to be put on the ground for the building's 120 columns. He was paid 1.5 solidi for every 40 *charagmata*, a quite substantial sum for the time.⁴⁶

The sources also make it quite clear that the plan of the building was visibly drawn on the ground in white, so that it would be visible for the workers. In the passage from the *Life of Porphyrios* quoted above, this is done with chalk,⁴⁷ which seems to have been a widespread habit. Ammianus Marcellinus describes how during the foundation of Alexandria the future walls were marked out in flour, because no chalk could be found. The flour was eaten by birds and this was interpreted by diviners as a sign that Alexandria would be a nurturing city for all.⁴⁸

Unfortunately there is much less accurate and systematic work on late antique Christian basilicas than there is on Greek temples or earlier Roman architecture, so that it remains for the moment impossible to conduct the sort of sophisticated analysis that classical archaeologists have been conducting on monuments of their period. The study of the irregularities found in existing buildings, for instance, and their comparison to what may have been the initial design can greatly help in understanding the various architectural processes, and in particular it can illuminate the question of the degree of preliminary planning that was usual for late antique buildings. This is something for which the written sources are much less useful, probably because their main focus is on the highly symbolic initial phases, where they usually situate the divine intervention they are interested in.

⁴⁶ See A. Papaconstantinou, "La reconstruction de Saint-Philoxène à Oxyrhynchos: l'inventaire dressé par Philéas le tailleur de pierres," *Mélanges Jean-Pierre Sodini*, Travaux et Mémoires 15 (Paris, 2005), pp. 183–192.

⁴⁷ Mark the Deacon, *Life of Porphyry* 78, Grégoire-Kugener, p. 62.

⁴⁸ Ammianus Marcellinus 22.16.7, ed. J.C. Rolfe (Cambridge, MA, 1956), pp. 298–299. According to Stephen of Byzantium the story stems from Arrianus: A. Meineke, *Stephan von Byzanz. Ethnika* (Berlin, 1849), p. 70.

URBAN AND RURAL FUNERARY
PRACTICES IN EARLY MEDIEVAL ILLYRICUM:
SOME GENERAL CONSIDERATIONS

ETLEVA NALLBANI

The very early medieval period in the western Balkans is distinguished by the abandonment of several sites, the growth of defensive positions often occupied by elevated fortified sites, and by a transfer of populations to the coastal towns.¹ This permanent, periodical or temporary transfer had a deep impact on both urban and rural settlements. Starting in the fifth century, but especially during the sixth century and later, towns and villages saw important transformations in their topography, their occupation patterns, and the composition of their inhabitants. Within this general framework of change, funerary patterns and space organisation saw major transformations as well; the influence of Christianity made itself felt.

For a number of years, excavations in the south of what was the province of Illyricum have brought to bear important new data on early medieval funerary occupation. In an area that cut across the boundaries of three imperial provinces of Illyricum, Epirus I and II and Prevalitainé, funerary archaeology has been privileged compared to that of other types of occupation (fig. 1). Nevertheless, these funerary spaces have not always been related to a specific site. This limitation has led to an understanding of the various aspects of the life of early medieval communities that remains partial. However, some initial considerations concerning the relation between the space of the living with that of the dead and the evolution of the funerary practices from late antiquity to the Middle Ages can be discussed.

One recent archaeological and anthropological project is focused on the study of the early medieval population of these provinces, in the territory corresponding to present-day Albania. This project takes into consideration the biological and social composition of the population,

¹ W. Liebeschuetz, "The Refugees and the Evacuees in the Age of Migrations," *The Construction of Communities in the Early Middle Ages*, ed. R. Corrandini, M. Diesenberger, H. Reimitz (Leiden–Boston, 2003), p. 69, 71.

the topographical relationship of the cemeteries with urban and rural sites, as well as the evolution of mortuary practices.² This paper will focus on a number of coastal towns and their hinterlands, which are well documented and where the characteristics of this period can be traced. To date, however, the distinction between the urban and rural character of several sites remains rather vague.

Funerary space in the city

Starting from the fifth and during the sixth century, the main characteristic of funerary occupations is their gradual shifting, most evident in the coastal cities of Dyrrachium, Lissus and Buthrotum. The well-organised Roman cemeteries, situated far from the towns, were abandoned and replaced by new mortuary areas located much closer to the defensive walls. Only sporadically did some Roman cemeteries survive, such as in Lissus³ and partly in Buthrotum.⁴ In Lissus we find two rectangular stone-slab graves of the late sixth and seventh centuries integrated in the suburban Roman cemetery of the city.⁵ They contained Byzantine belt-buckles.⁶ West of Buthrotum, two graves of the sixth and seventh centuries, one containing a sixth-century belt buckle made of *cloisonné* and the other a U-shaped belt buckle, were found in the Roman cemetery of Mont Sotirë.⁷

² E. Nallbani and L. Buchet have conducted this project since 2004 with the support of the CNRS Centre Orient et Méditerranée (UMR 8167), Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, Centre d'Études Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge (UMR 6130), Nice, Sophia Antipolis and the Institute of Archaeology in Tirana.

³ See C. Praschniker and A. Schöber, *Kërkime arkeologjike në Shqipëri dhe Mal të Zi*, Archäologische Forschungen in Albanien und Montenegro (Tirana, 2003), pp. 21–23, fig. 29, 34.

⁴ The cemetery is situated west of the site, at Mont Sotirë, see L.M. Ugolini, *Albania antica 3: l'acropoli di Butrinto* (Rome–Milan, 1942); S. Martin, “The Topography of Butrint,” *Byzantine Butrint, Excavations and Surveys 1994–1999*, ed. R. Hodges, W. Bowden and K. Lako (Oxford, 2004), pp. 76–103.

⁵ Except the identification of the extension for the Roman cemetery, two Roman vaulted graves constructed with bricks have been excavated, see C. Praschniker and A. Schöber, *Kërkime arkeologjike*, p. 2.

⁶ Type “Corinth” and “Keszthely-Pecs,” see E. Nallbani, *Vers le moyen âge*, forthcoming; for the “Corinth” type see also E. Nallbani, “Précisions sur la ceinture byzantine du haut Moyen Âge, les plaques-boucles du type Corinthé,” *Mélanges Jean-Pierre Sodini*, Travaux et Mémoires 15 (Paris, 2002), pp. 655–672.

⁷ L.M. Ugolini, *Albania antica 3...* p. 157; E. Nallbani, “Three Buckles from the Late

Another phenomenon observable from the sixth century onwards is the fragmentation of urban funerary space into several new cemeteries which surrounded the cities, close to the fortification walls. Three new cemeteries enclosed Lissus, beginning in the sixth century (fig. 2), but unfortunately we know next to nothing of the city's layout, so that it is impossible to say whether the funerary space was already integrated within the walls, or whether it still respected the principle of *extra-muros* burial. In Lissus, the fourth-century B.C.E. fortification was still in use, shaping the late antique and early medieval protection as well. During the eighth century the wall underwent a series of reconstructions which are still visible today.⁸ The topography of the site is made up mainly of hill-slopes on which several platforms have been organised, which suggests that the living-quarters were installed on those terraces. The dispersed extramural cemeteries must have corresponded to those settlements. The investigation of one of these neighbourhoods can help clarify this relationship. This is the case with the upper part of Lissus, to which the funerary church and the cemetery situated on the highest southern hill-slope belong.⁹

In fact, exploration of the transformation of urban topography and of the demographic and social composition of the population can bring precious new evidence, especially on sites that were occupied continuously from the Roman to the early medieval period. We have evidence for the decline of public activity at several sites, at least from the sixth century. This phenomenon led to a rapid change of the urban topography, resulting in restricted and localised occupation. The public spaces and monuments of Dyrrachium and Buthrotum lost their initial function; and were abandoned or transformed for other purposes.

Antique Period," Appendix 3, *Byzantine Butrint, Excavations and Surveys 1994–1999*, ed. R. Hodges, W. Bowden and K. Lako (Oxford, 2004), pp. 398–399, fig. A3.1–3.

⁸ K. Zheku, *Lisi në shekuj* (Tirana, 1988), p. 97.

⁹ This cemetery is part of a project of study and excavation of the late antique and medieval site. Excavations started two years ago have given some initial general results on the extramural area, occupied by cemeteries of the early medieval period. Especially intensive excavations in the upper city are dealing with the topography of the cemetery and the study of the archaeological and anthropological composition. It seems that the entire upper part of the southern slope of Lissus was used as a cemetery from the sixth century to the Ottoman period. The earliest burials closest to the citadel expand towards the south-eastern side, while a church was built reusing Hellenistic wall blocks at the northern limit of the cemetery. The church is still in the process of excavation.

Parallel to these changes, funerary space was integrated *intra-muros*, reflecting a major transformation not only in the social role of the town but also in the social composition of its population. Thus in the sixth and seventh centuries, towns started accepting the dead in their everyday life, whether these were individual or concentrated groups of burials. Dyrrachium, the most important city on the western shore of the Empire, demonstrates this fragmentation of funerary topography, although most of the burials are not investigated (fig. 3).¹⁰ Research has not yet provided a real understanding of the city, but as in other classical cities the vast Roman cemetery located far off the northern side of the surrounding walls was been abandoned in that period. Apart from the cemetery of the fifth and sixth centuries, situated close to the city wall on the outer side, all the funerary areas we know from the sixth century onwards were within in the fortified area. A vast cemetery identified on the highest point of the site, between two fortifications, has been excavated in part. It seems to have endured from the sixth all the way to the fourteenth century. The tombs were installed in the rooms of a third- to first-century B.C private house.¹¹ Archaeological analysis, grave architecture and finds indicate that at least two groups shared the same cemetery during the first period of its use (the sixth-seventh centuries). The main group of “cappuccino” graves contains single burials, directed east-west, the majority of which were devoid of any finds, while a smaller group of chamber tombs with elaborated brick masonry located in one of the corners of the cemetery contain multiple burials, all with their heads to the west and with rich grave offerings. These are mostly “dress” items,¹² jewellery and other offerings dating to the sixth and seventh centuries (fig. 4). Thus it seems that funerary space occupied a vast surface in the upper part of the city.¹³ It is very difficult to determine the relations between the space

¹⁰ The modern city develops above the ancient one.

¹¹ Twenty-nine graves have been excavated. A gravestone inscribed with a Greek epitaph dates the beginning of this hilltop cemetery to the sixth century, while coins from the eleventh to the fourteenth century have been collected from the graves, see F. Tartari, “Një varrezë e Mesjetës së hershme në Durrës,” *Iliria* 14/1 (1984), pp. 227–250.

¹² We use the term “dress” for all objects that were worn on clothes, with a functional or/and symbolic aspect.

¹³ Four more graves, part of the cemetery excavated in the 1985, were discovered last summer, during the construction of new buildings. They contain grave items of the same period, in majority related to Christian symbols.

of the living and that of the dead in the *intra-muros* topography because of the lack of information on their archaeological and historical context. It has recently been argued that in late antiquity the main activity of Dyrrachium was transferred and concentrated in the south-western part of the city.¹⁴ It is in the same area that burials were concentrated during the sixth to eighth centuries, as the forty recently discovered “cappuccino” graves indicate. They lie densely against the late antique city wall (fig. 5).¹⁵ Thus, as regards building activity, Dyrrachium must have given the impression of a stagnant, or even ruined, city. Major Roman and late Roman monuments were transformed or had fallen out of use, and they were now in contact with groups of burials. For instance, sixty-seven graves, mainly of the “cappuccino” type and dated to the seventh and eighth centuries, surround the circular fourth-century *macellum* (market), and are adjacent to a number of shops that seem to have fallen into disuse in that period.¹⁶ Occasionally those graves contain Byzantine belt-buckles. Another group of graves of the sixth to eighth centuries was inserted in a second-century bath-complex. It is interesting to note that these burials were in earth-cut graves with only the heads covered by a tile roof. A grave-stone with a Hebrew inscription was also found in the same area (fig. 6).¹⁷

As far as we can make out from the archaeological exploration to date, the funerary areas not only invaded the city but they were mostly related to the monumental areas. Although five new churches, constructed between the fifth and the eighth century have been identified, only one of them seems to be related to a funerary area. This is the chapel that was integrated in the galleries of the second-century Roman amphitheatre, which had been out of use from the end of the fourth century as a consequence of the earthquake that damaged a

¹⁴ See recently, A. Gutteridge, “Cultural Geographies and ‘the Ambition of Latin Europe’: The City of Durrës and its Fortifications C. 400 – C. 1501,” *Archeologia Medievale* 30 (2003), p. 48.

¹⁵ A. Hoti, E. Metalla, E. Shehi, “Gërmime arkeologjike, Durrës 2001–2003,” *Candavia* 1 (2004), pp. 142–143.

¹⁶ Shops E and D received burials. The funerary area is larger than the excavated part, but the publication does not contain illustrations with their respective spatial occupation. The typology of graves is given in very general terms, and so is that of the grave-items. We have to note that we are dealing with a very long-term and dubious chronology, suggested by the authors of the excavation, see Hoti, Metalla and Shehi, “Gërmime arkeologjike,” pp. 139–172.

¹⁷ The gravestone is not yet published, while the discovery of the cemetery was a rescue excavation. The area is now occupied by new constructions.

big part of the city in the 346.¹⁸ Thus, the Roman amphitheatre was converted into the main funerary pole within the town.¹⁹ The entire arena was turned into a cemetery, composed of three types of graves²⁰ dated from the seventh century probably to the Ottoman period, while in the galleries there was a lower density of graves. Excavations conducted twenty years ago discovered eighty-five graves in the arena and in the funerary chapel, well-known for its wall mosaics (fig. 7). An ossuary was inserted in one of the galleries, very near the mosaic chamber. Recent examinations of the post-Roman use of this monument suggest it was converted into a space for local Christians until the Ottoman period.²¹ However, there are still several problems regarding the chronology of this phenomenon.²² The relationship between the cemetery of the arena and the funerary chapel is still unclear, in particular whether they were contemporaneous or whether the Christian chapel was added at a later time. If the amphitheatre area was the funerary space of the Christian population from the seventh century onwards, could this mean that the other cemeteries were those of other social groups of early medieval Dyrrachium? Can we distinguish the religious or ethnic identity of the sixth- to eighth-century society of the city on the base of the information we have on their funerary practice? It is still too early to draw a precise map of the funerary organisation of sixth- to eighth-century towns, but it is certain that by moving the dead inside the walls, Dyrrachium made the move towards a new conception of the city. Fragmenting funerary space and concentrating it around the main public monuments may have been an attempt to give a monumental aspect to death.

A very similar phenomenon can be observed in the southern town of Buthrotos, situated on the coast of ancient Epirus, although the situation there is less clear. In the sixth and seventh centuries, burials were concentrated in and around important public and private monuments of the inner town (fig. 8). One example is the former Roman

¹⁸ See E. Guidoboni, *Catalogue of Ancient Earthquakes in the Mediterranean Area up to the 10th Century* (Rome, 1994), p. 251.

¹⁹ Three Christian chapels were integrated in the galleries of the Roman monument, two of them clearly medieval.

²⁰ V. Toçi, "Amfiteatri i Dyrrahut," *Monumentet* 2 (1971), pp. 37–42; V. Toçi, "Amfiteatri i Durrësit," *Monumente të kulturës në Shqipëri* 2 (1975), pp. 42–46.

²¹ K. Bowes and A. Hoti, "An Amphitheatre and its Afterlives: Survey and Excavation in the Durrës Amphitheatre," *JRA* 16 (2003), pp. 379–394.

²² Bowes and Hoti, "An Amphitheatre," pp. 388–393.

forum, where slab-covered graves overrun several rooms identified as shops. The same can be observed in a large triconch domus located in the southern part of the city, near the Vivari channel.²³ This private house shows a very interesting sequence of transformation during the fifth to seventh centuries. From the second half of the sixth century, after being abandoned by its “elite” occupants, its different parts were used for various kinds of industrial and commercial activity. Other than those activities, some rooms contain scattered earth-cut and slab-covered graves dating to the second half of the sixth and to the seventh century.²⁴ All of them are single burials, without or with few grave goods (fig. 9). The triconch palace was transformed by its new inhabitants for economic purposes but it was used concurrently as a funerary area, which indicates the wish to give those graves a monumental aspect.²⁵ Christian buildings were also constructed in the city from the second half of the fifth century onwards, and they are dominant in the urban topography. There is evidence that they were still in use in the first half of the seventh century, contrary to other buildings of the city that were ruined. Funerary spaces were inserted in both public and private buildings at the time, but they do not seem to reach ecclesiastical buildings until the medieval period. Large-scale excavations are being conducted in the late antique and early medieval levels of Buthrotum, and it is striking that burials have always been discovered by chance during the investigation of other aspects of the site. This is why we still have a very partial understanding of the logic that prevailed in the organisation of space between living and dead, since we all we can do is judge from the results of very localised excavations. Apart from the inner groups of graves, there are also some dispersed burials in and around a mausoleum located outside but quite close to the city wall, in area 3. They have not been excavated, but on the basis of their architecture they can be dated to the seventh century.²⁶

²³ O. Gilkes and K. Lako, “Excavations at the Triconch Palace”, *Byzantine Butrint, Excavations and Surveys 1994–1999*, ed. R. Hodges, W. Bowden and K. Lako (Oxford, 2004), pp. 151–175.

²⁴ Rooms XIV, XVII and XVIII, see Gilkes and Lako, “Excavations,” p. 156, 172, fig. A3, 1–3.

²⁵ The location of these graves only inside the rooms, while no grave was found in the courtyard, suggests their use as mausoleums.

²⁶ W. Bowden and S. Martin, “Trial Excavations within the City”, *Byzantine Butrint, Excavations and Surveys 1994–1999*, ed. R. Hodges, W. Bowden and K. Lako (Oxford, 2004), p. 221.

Other than the fact that our view of burial practices in Buthrotum is very partial, it is also important to point out the strong fragmentation and the small size of the burial groups. No large cemetery of the sixth-seventh centuries has been identified to date, and it is probable that none ever existed. The decrease of large-scale activities and the absence of any public urban life, as well as a shift of the population towards scattered settlement forms resulted in small and dispersed cemeteries.

Funerary features of the “rural” settlements

The understanding of the ways in which people living in the countryside perceived death, and the relationships between the dead and the living, require good knowledge of their settlement patterns, dwellings and common space. To this day there is not a single study of all those aspects for sites in the area. As has already been said, excavations of the late antique and early medieval levels were for several years concentrated mainly on cemeteries. They are quite dense on the territory of the provinces of Epirus and Prevalitaine. Extensive cemeteries and small groups of burials indicate a tendency towards regionalisation, both of the inhumation rites and of the material culture of those “rural” communities. The first region characterised by a high density of excavated cemeteries corresponds to the middle Drin valley and the area around Shkodra Lake, following the low mountainous range behind Dyrrachium to present-day Mirdita and Mat all the way to the Lake of Ohrid. While the investigated cemeteries belong to rural sites, this does not mean there was no urbanisation in this area. On the contrary, there are several urban settlements situated on high points, such as Sarda, which is the best-studied. In addition to Kruja and Dalmace,²⁷ which started as small fortresses, other urban centres such as Danja²⁸ and Drisht flourished in that area (fig. 10). Even though the few studies on those settlements have concentrated on the medieval period alone, it is likely that their life began in the late antique period, without however reaching the level of development of the coastal cities.²⁹ Their evolu-

²⁷ In both fortresses very few investigations were conducted, see H. Spahiu, “Koman, Gërmimet arkeologjike të vitit 1983,” *Iliria* 13/2 (1983), pp. 261–263. For the fortress of Kruja, see A. Ducellier, *La façade maritime de l’Albanie au Moyen Âge* (Thessaloniki, 1981), p. 14.

²⁸ Gj. Saraçi, “Sistemi fortifikues i Dejës,” *Iliria* 21–22/1–2 (2001–2002), pp. 237–258.

²⁹ During the first survey on the site of Danja in 2005, we identified a dense

tion was probably similar to that of Sarda, which seems to have been a modest fortified centre from the sixth century to the ninth, when it underwent rapid expansion. The earliest cemetery of Sarda, dating to the seventh and eighth centuries,³⁰ was located outside the earliest town fortification, on the “pass of the fortress”, next to a single-nave Christian building. There is no doubt about their contemporaneous use.³¹ A similar chronological relation between the funerary church and the cemetery can also be observed on the “pass of Lezha,” ancient Lissus (fig. 11). With the growth of Sarda in the eleventh century and after, intramural funerary spaces can be found there too. Burials were placed around the churches and some of the other buildings close to one of the churches.³² However, we do not know enough to draw conclusions on the relation between space of the living and space of the dead, in particular whether one should consider the observed phenomena as social tendencies or individual choices.

Most of the data concerning the late antique and early medieval funerary areas and practices of the region are based on a number of rural cemeteries belonging to what is known as the Komani culture.³³ From the end of the sixth century onwards the landscape of the southern part of Illyricum is deeply marked by a strong geographical

concentration of late antique amphorae's at the bottom of the town hill and several graves on the southern slopes of the hill. See also Saraçi, “Sistemi fortifikues,” p. 252, fig. 1, on the date of the first fortification wall of Danja, although but his chronology embraces a large period of time, between the sixth and the twelfth centuries. While in Drisht, we only identified one grave, whose architecture suggests it is Roman.

³⁰ The date of this cemetery was based on the grave-items, see the chapter on the sites in Nallbani, *Vers le moyen âge*.

³¹ The vast cemetery was submerged by water after the construction of a hydroelectric dam on the Drini River. Only a few graves were excavated and now the water level has risen to the town's first enclosure, making any further investigation impossible in those parts of the site.

³² See H. Spahiu and D. Komata, “Shurdhah (Sarda), la cité albanaise médiévale fortifiée,” *Iliria* 5 (1975), pp. 298–302. Excavations of Sarda were concentrated partly on the *extra-muros* cemetery, both of the fortifications and of some buildings close to the city-walls. No research was conducted in the nine churches identified in the town. A few graves were excavated in the lower city.

³³ On the Komani culture and the distribution of the sites, see recently E. Nallbani, “Résurgence de traditions de l'Antiquité tardive dans les Balkans de l'ouest: aperçu des sépultures au nord de l'Albanie,” *Hortus Artium Medievalium* 9 (Zagreb, 2004), pp. 25–43; ead., “Transformations et continuité dans l'Ouest des Balkans: le cas de la civilisation de Komani (VI^e–IX^e siècles),” *L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité, Actes du IV^e colloque international à Grenoble, 10–12 octobre*, ed. P. Cabanes and J.-L. Lamboley (Paris, 2004), pp. 481–490; ead., *Vers le moyen âge*.

homogeneity, and consequently also a topographical one. The cemeteries are mostly situated in high places that are privileged by networks of communications, and are close to rivers and forests. They were probably related to what seems to have been a group of small hamlets at Klos, Arbë, Malaj, Kaçinar, if one may judge from some rough and small stone defences and from the small size of the funerary areas in their vicinity, which contained from one to ten graves.³⁴ On the other hand, vast settlements like the one in Dalmace (the present-day village of Koman, which gives its name to the culture), containing almost 300 excavated graves at an altitude of 450m in the midst of a dense forest zone, testify to the presence of important communities. Their organisation was based on kin groups³⁵ which had the responsibility of important municipal activities, such as the spatial organisation of the vast common cemetery that was used by several generations, the construction of numerous ecclesiastical buildings, of roads and of the so-called fortress. For these buildings resistant construction materials were used.³⁶ From the examination of grave goods, “dress”, weapons, agricultural tools, jewellery, offerings, it is possible to reconstruct a chronology of cemeteries over at least five centuries, which is incompatible with the classical opinion that would limit their occupation between the end of the sixth and the eighth century.³⁷ Other than the cemetery of Dalmace, where the first family ossuaries from the seventh century have been found, in Lissus large family graves occupy an important part of the cemetery, probably during an equally long period of time (fig. 12).

³⁴ Some grave finds from Klos, Arbë and Derjan, in the Mati region, are published, see D. Kurti, “Gjurmë të kulturës së hershme shqiptare në Mat”, *Iliria* 1 (1971), pp. 269–274. Grave items from other sites are still unpublished; recently we had the privilege to examine some of them. Several small fortresses have been signaled at Arbë, Bruç, Petralbë, Shkopet, Macukull, but until now no excavations have been conducted there.

³⁵ Nallbani, “Résurgence de traditions,” p. 36, fig. 10.

³⁶ See H. Spahiu, “Gërmimet e vitit 1961 në varrezën mesjetare të hershme të kalasë së Dalmaces,” *Studime Historike* 3 (1961), pp. 71–96; H. Spahiu, “Koman, Gërmimet arkeologjike,” pp. 261–263. The first survey in 2002 with P. Reynolds identified hand-made pottery, fragments of late Roman amphorae and the presence of stone-walls with mortar. The survey of 2005 identified ruins of five churches (their names today are St. George, St. Michael, St. Nicholas, St. Theodore and St. John), ruins of the so-called fortress, and a narrow stone road going through the site.

³⁷ S. Anamali, “Antikiteti i vonë dhe mesjeta e hershme në kërkimet shqiptare,” *Iliria* 9–10 (1979–1980), p. 10; W. Bowden, “The Construction of Identities in Post-Roman Albania,” *Theory and Practice in Late Antique Archaeology*, ed. L. Lavan and W. Bowden (Leiden, 2003), p. 62.

The burial rites and corresponding architecture consist of burials laid into rectangular graves, slab-covered, either structured by stone walls or rock-cut and earth-cut, and in some of the cemeteries fitted with a wooden coffin.³⁸ The earliest restricted burials containing “dress” items in some of the cemeteries such as Krujë, Dalmace, Lissus, or Kaçinar can be dated to the fifth and sixth centuries,³⁹ while the “dress” burials become a widespread phenomenon from the end of the sixth century until the ninth. Beyond this date, the “dress” type is very rare, but burials still contain objects such as jewellery or offerings (fig. 13). This use of the “dress” objects, and especially of some symbolic items, is another element of homogeneity in the funerary practices of these communities, despite the presence of burials that contained no objects at all. They are essential in providing the kind of data needed for the reconstruction of successive generations of the community, but also in providing information on its social composition. High-status burials, especially among the cemeteries of Kruja and Dalmace, display the wealthy equipment of the deceased through ‘dress’ items as well through weapons,⁴⁰ which shows the continuing importance of military status, already obvious during the fourth and fifth centuries in this area.⁴¹ Common and high-status grave goods together are important evidence for the high level achieved by the local crafts, especially metalwork, and they inform us about the

³⁸ For more details on the grave architecture and inhumation dispositions see E. Nallbani, “Résurgence de traditions,” pp. 33–35. The wooden coffins are commonly used in the cemetery of Lissus. The earliest one, from grave no. 6 (excavated in 2005) is dated to the seventh-eighth centuries. Six individuals from structure no. 23 (excavated in 2006) were buried in wooden coffins too. Several iron nails with wood remains on them were found around the bodies.

³⁹ E. Nallbani, “Quelques objets parmi les plus anciens de la culture de Komani,” *De l’âge du fer au haut Moyen Âge, archéologie funéraire, princes et élites guerrières. Actes des tables rondes, Longroy I (31 août – 2 septembre 1998 et Longroy II (24 et 25 août 1999)*, ed. M. Kazanski and P. Périn (Paris, 2005), pp. 173–179.

⁴⁰ During our recent work on the grave items of Dalmace cemetery excavated during 1980–1984, still unpublished (Storages of the Institute of Archaeology of Tirana), and on the material furnished by the small cemeteries of Mat and Mirdita region, we noticed the presence of a high number of weapons. In particular we note an increasing number of spear-heads and arrowheads.

⁴¹ The grave furnishings and numerous weapons indicate the presence in the region of individuals of high civil and military status. For the late Empire, relevant finds come from the sites of Kaçinar (unpublished), Kalldrun: S. Anamali and D. Komata, “Varrezat e Kalldrunit (Koplik),” *Kumtari i Muzeut Arkeologjik të Shkodrës* (Shkodër, 1978), pp. 96–116; Vig: A. Baçe, “Kështjella e Vigut rikonstruksioni dhe restaurimi i saj,” *Monumentet* 14 (1977), pp. 75–100; Kroja: Nallbani, “Quelques objets,” p. 280, 282, fig. 3, 5.

commercial networks and on the organisation of the regional economy. Despite the distribution of some of those items over an area covering southern Italy, the Dalmatian coast and Epirus, it is difficult to demonstrate the existence of a structured commercial network, except at a purely regional scale.

As regards the custom of “dress” burials, the first impression may be that it is a very concentrated and localised phenomenon, while in fact; it is absolutely comparable with the “models” of early medieval societies all over Europe and the Mediterranean, as well as in the Balkans and Central Europe.

Moreover, their connection to Christianity has always been contested. Were those populations Christian or not?⁴² The existence of the “dress” inhumation rite combined with the lack of research on cultic buildings has generated a misunderstanding. In fact, the influence of Christian iconography is evident not only in the “privileged” burials containing high-status items, but also in the common burials. It has already been said that Christianity was the ideology of the “elite”,⁴³ while the semi-urban and rural communities were in a process of conversion that lasted for centuries. It is however clear that Christianity did not transform the mechanism of the “dress” inhumation in this area during the early middle ages. The difficulties encountered with chronology (whether churches were contemporaneous to the foundation of some of the cemeteries, or whether these received Christian chapels at a later date) stand in the way of a definite answer to this question at this stage of research. Each site and region has its particularity. It is important meanwhile to underline the existence, close to those churches of “privileged” graves containing grave goods. This is the case, for instance, in the eastern hill-top cemetery of Lissus, where a sarcophagus placed by the northern wall of the church contained the same furnishings as some other graves placed near the outer south-east corner of the apse. The initial date of construction of the monument was likely the second half of the eighth century, which is also suggested by grave items. Similar observations could be made on the relations between the church and the *extra-muros* cemetery of Sarda. In the case of Dalmace, out of five churches that were identified near

⁴² V. Popović, “Byzantins, slaves et autochtones dans les provinces de Prévalitaine et Nouvelle Épire”, *Ville et peuplement dans l’Illyricum protobyzantin* (Rome, 1984), pp. 224; Bowden, “The Construction of Identities,” p. 61.

⁴³ Nallbani, “Résurgence de traditions,” p. 40.

the vast cemetery, one contained burials provided with grave goods.⁴⁴ At present it is impossible to posit a difference in status or in wealth between the privileged burials situated near churches and other well-provided burials that are part of cemeteries. It is also unclear whether chapels were built by the local aristocracy. All we can do is confirm the existence of this wealthy aristocracy and observe the persistence of “dress” inhumations with Christianity.

Another area testifying to the increase of the rural population in the early middle ages is south-eastern Albania, the regions between Lake Ohrid and the coastal mountains of Epirus. It covers several valleys of the upper Devoll, Osum and Vjosa Rivers. The lack of data on the nature and the organisation of these settlements is striking compared to the sites described above, and this is because the majority of the cemeteries were integrated in ancient tumuli, so that they were long ignored. Several excavations of bronze-age tumuli around the 1980s discovered the very interesting phenomenon of those early medieval grave installations in prehistoric cemeteries. They are localised on the plateau of Korça, in the tumuli of Kuç i Zi and Barç;⁴⁵ in the region of upper Devoll, in the tumuli of Rapckë, Grabovë,⁴⁶ Piskovë,⁴⁷ and Rehovë;⁴⁸ and at Dukat (district of Vlora), very far to the south.⁴⁹ In the meantime, increasing recent discoveries are showing the existence of flat cemeteries as well, probably belonging to open rural settlements. Such is the case of Rrëmbec cemetery, in the district of Korça,⁵⁰ composed entirely of early medieval burials dating from the eighth to the

⁴⁴ We had the information from villagers of Koman, during the survey in August 2005.

⁴⁵ For the cemeteries of the region of Korça, and especially the one in Kuç i Zi, see Zh. Andrea, “Tumat e Kuçit të Zi,” *Iliria* 6 (1976), pp. 165–235; Zh. Andrea, “Varre të periudhës antike të vonë dhe asaj mesjetare në varrezat tumulare të pellgut të Korçës dhe në varrezën e sheshit të Gërmenjit,” *Candavia* 2 (2005), pp. 348–359.

⁴⁶ N. Bodinaku, “Gërmimet arkeologjike të vitit 1984,” *Iliria* 14/2 (1984), pp. 277–278.

⁴⁷ N. Bodinaku, “Kërkime arkeologjike në rrethin e Përmetit” (Archaeological researches in Përmeti district), *Iliria* 11/2 (1981), pp. 243–263; N. Bodinaku, “Kultura e varrezës së hershme mesjetare në luginën e sipërme të Vjosës të rrethit të Përmetit,” *Iliria* 13/1 (1983), pp. 241–250.

⁴⁸ S. Aliu, “Varreza mesjetare në tumën e Rehovës,” *Iliria* 16/2 (1986), pp. 215–250.

⁴⁹ N. Bodinaku, “Varreza tumulare e Dukatit në rrethin e Vlorës (Gërmime 1973–1974),” *Iliria* 21–22/1–2 (2001–2002), pp. 9–97.

⁵⁰ L. Bejko, S. Aliu, S. Lela, “Varreza mesjetare në Rrëmbec të Korçës,” *Candavia* 1 (2004), pp. 211–237; L. Bejko, M.G. Amore, S. Aliu, “Varreza mesjetare në Rrëmbec të Korçës,” *Candavia* 2, 2005, pp. 327–348.

eleventh century (fig. 14). Because of the presence of water, excavations were unable to uncover the structures of living quarters, but quite possibly it belongs to an open settlement. Other discoveries made further north, on the Osum valley, have uncovered other flat early medieval cemeteries, containing high-status jewellery.⁵¹ So it is clear that the integration of early medieval graves in Bronze Age tumuli were not the only funerary installations of this period in the region. Moreover, the reuse of Bronze Age tumuli it is not a localised phenomenon. The same type of integration has been produced in north-western Greece,⁵² in Kukës,⁵³ in Mat⁵⁴ and in Kosovo.⁵⁵ Still, one must be very careful in dating the phenomenon, hitherto attributed to the early middle ages. Analyses indicate the reuse of several tumuli during periods preceding the early Middle Ages, as well as after it until the Ottoman period.⁵⁶ Burials in those cemeteries are made in rectangular slab-covered graves, the majority of which is earth-cut. The body was laid directly in the earth. The use of wooden coffins is very rare.⁵⁷

As was noted above, research on funerary spaces and especially on their relations with spaces of public and private life is entirely absent for these areas. Apart from information about the existence of a church near the Rapcka cemetery in Përmet, we have little idea about the organisation of these communities. All the same, the homogeneity of inhumation rites and furnishings suggests there were some regional tendencies in the conception of death. It is important to note that these are overwhelmingly single-burials and that as a rule they have not been reused. As regards the grave furnishings, the main category are jewels,

⁵¹ I had the privilege to analyse several items of female jewellery, mostly basket-shaped and double-looped silver earrings, prepared in fine filigree and granular techniques, as well as some bronze belt-buckles. All of these were fortuitous discoveries from Pellumbas, Berat. I am grateful to M. Korkuti for having given me the possibility to examine this material. For the cemetery of Vlushë in the Kapinova valley, again in Berat, see L. Ylli, "Zbulime të rastit në Skrapar," *Iliria* 11/2 (1981), pp. 263–266.

⁵² E. Andreou, "Meropi kai Paleopyrgos Pogoniou", *Arhaiologikon Deltion* 35 (1980), pp. 303–307.

⁵³ For the tumulus of Çinamak and Kënetë, see B. Jubani, "Varreza tumulare e Çinamakut," *Buletin Arkeologjik* 1969, p. 41.

⁵⁴ Kurti, "Gjurmë të kulturës së hershme," p. 269, fig. tab. I.

⁵⁵ Medieval graves were integrated in the tumulus of Gjilani, see S. Islami, "Një zbulim arkeologjik në Kosovë," *Shkenca dhe Jeta* 2 (1981), p. 47.

⁵⁶ For the graves of the Ottoman period from the cemetery of Rehovë see, Aliu, "Varreza mesjetare", pp. 215–250.

⁵⁷ Remains of wooden coffins were found in burials n° 79 and 93 in Rehovë, see Aliu, "Varreza mesjetare", p. 218.

then very few of “dress” objects (fig. 14). Tools are represented only by knives, while pottery is massively present. The standard of the metal crafts was high, with a predominance of silver, especially in some of the communities. The pottery in the tombs shows a very interesting evolution of shapes and techniques. Some of the pottery belongs to hand-made groups of the seventh century. There are also dark-coloured slow-wheel jars and small amphorae from the seventh to the ninth century, and probably even the tenth century. The majority is marked by crosses or different rosette stamps on the bottom. According to their shape, they may have been used for the liturgy or for the burial rituals (probably the *kalliva*).

This short presentation did not aim to explore all the social and cultural issues of the early medieval Illyricum. Using primarily the funerary data, it simply attempted to bring together the results of some recent excavations and to suggest new interpretations of the data collected. At this stage this kind of work seems essential, since in that area, corresponding roughly to the southern part of the Roman province of Illyricum, archaeological research in late antique and early medieval sites is only in its infancy.⁵⁸

⁵⁸ Research for this article was conducted with funding from the Clemens Heller post-doctoral programme of the Maison des Sciences de l’Homme, Paris.

L'ORFÈVRE ET L'ARCHITECTE :
AUTOUR D'UN GROUPE D'ÉDIFICES
CONSTANTINOPOLITAINS DU VI^e SIÈCLE¹

BRIGITTE PITARAKIS

Dans la première moitié du VI^e siècle, à Constantinople, un petit groupe d'édifices, constitué autour des églises Saint-Polyeucte², Sainte-Euphémie de l'Hippodrome³ et Saint-Jean-Baptiste de l'Hebdomon⁴, présente une décoration architecturale aux traits communs, résolument innovateurs. L'étude de ces décors a permis de proposer déjà des rapprochements précis avec des œuvres d'orfèvrerie contemporaine⁵. En effet, à Saint-Polyeucte par exemple, monument phare du groupe, la combinaison harmonieuse entre le relief sculpté animé par des couleurs peintes, le clair-obscur des surfaces ajourées et le chatoiement des incrustations polychromes apportent un reflet fidèle du style et des techniques de la bijouterie. Ainsi, peut-être l'étude de ces décors, mise en relation avec les productions des orfèvres de la capitale, permet-elle d'apporter un éclairage différent sur la transmission des modèles artistiques à Byzance ? Après avoir posé quelques repères sur notre connaissance de l'activité des orfèvres constantinopolitains du VI^e siècle, nous

¹ Je souhaite remercier Jean-Pierre Sodini et Maximilien Durand, qui m'ont fait profiter de nombreuses remarques. Mes remerciements s'adressent aussi à M. Ismail Karamut, directeur des Musées archéologiques d'Istanbul, Revza Ozil, Chris Entwistle et Anastasia Drandaki.

² R.M. Harrison, *Excavations at Saraçhane in Istanbul. Volume I: The Excavations, Structures, Architectural Decoration, Small Finds, Coins, Bones, and Molluscs* (Princeton, 1986) ; id., *A Temple for Byzantium. The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace Church in Istanbul* (Londres, 1989).

³ R. Naumann et H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken* (Berlin, 1966).

⁴ H. Glück, *Das Hebdomon und seine Reste in Makriköi: Untersuchungen zur Baukunst und Plastik von Konstantinopel*, Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung 1 (Vienne, 1920) ; R. Demangel, *Contribution à la topographie de l'Hebdomon*, Recherches françaises en Turquie 3 (Paris, 1945).

⁵ Voir les remarques de Jean-Pierre Sodini à propos du décor de Saint-Polyeucte : J.-P. Sodini, «La contribution de l'archéologie à la connaissance du monde byzantin (IV^e-VII^e siècles)», *Dumbarton Oaks Papers* 47 (1993), pp. 158, 169 ; id., «Les paons de Saint-Polyeucte et leurs modèles», in *Ἀετός. Studies in honour of Cyril Mango presented to him on April 14, 1998*, éd. I. Ševčenko et I. Hutter (Stuttgart et Leipzig, 1998), pp. 306-307.

allons aborder la décoration architecturale du groupe de monuments mentionnés ci-dessus à la lumière des techniques de l'ajour et de l'incrustation, traits dominants de l'orfèvrerie de l'Antiquité tardive.

I. *Le contexte de l'orfèvrerie constantinopolitaine au VI^e siècle et la sollicitation impériale*

L'orfèvrerie constantinopolitaine du VI^e siècle est un sujet qui, de prime abord, semble bien connu. En effet, de nombreux exemples de parures de luxe ornées de pierres précieuses et semi-précieuses, de monnaies et de médailles ont depuis longtemps été associés avec l'art de la capitale⁶. Néanmoins, l'activité des orfèvres constantinopolitains et l'organisation des ateliers restent encore méconnues. Il est souvent impossible de faire concorder les sources textuelles avec les œuvres conservées, en raison, notamment, de la disparition de la masse de bijoux mentionnés dans la littérature. Les ateliers palatins centralisaient une très forte demande émanant de l'empereur et de sa cour. Leur production était non seulement destinée à l'usage privé de l'empereur et de sa cour mais aussi pour les largesses, ou générosités impériales. Le torque et la fibule, par exemple, sont des insignes honorifiques que l'empereur distribuait comme des signes de sa faveur au même titre que des plats en argent, des plaques-boucles de ceinturon, des bracelets et médailles, qui constituent les plus courantes des largesses⁷. Des plaques-boucles de ceinturon figurent parmi les insignes, illustrés dans la *Notitia Dignitatum*, du comte des Largesses Sacrées (*comes sacrarum largitionum*), qui était chargé des trésors et des largesses de l'empereur et de ceux du comte

⁶ Voir I. Baldini Lippolis, *L'oreficeria nell'Impero di Constantinopoli tra IV e VII secolo* (Bari, 1999). Pour les sources textuelles se rapportant à l'activité des orfèvres de Constantinople, voir J. Ebersolt, *Les arts somptueux de Byzance. Étude sur l'art impérial de Constantinople* (Paris, 1923), pp. 5–6, 23–44. Des trésors de bijoux attribués à Constantinople sont également présentés dans M.C. Ross (avec un addendum par S.A. Boyd and S.R. Zwirn), *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Vol. 2, Jewelry, Enamels, And Art of the Migration Period* (Washington, D.C., 2005 ; 1^e édition 1965), nos. 2–6, pp. 4–12. Voir aussi *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh century*, catalogue d'exposition, éd. K. Weitzmann (New York, 1979). Au sujet des trésors d'orfèvrerie proto-byzantins voir aussi, A.-M. Manière-Lévêque, «L'évolution des bijoux "aristocratiques" féminins à travers les trésors proto-byzantins d'orfèvrerie», *Revue archéologique* 1 (1997), pp. 79–106.

⁷ R. Delmaire, *Largesses sacrées et Res privata. L'aerarium impérial et son administration du IV^e au VI^e siècle*, Collection de l'École française de Rome 121 (Rome, 1989), pp. 466–467, 483–494.

des biens privés (*comes rei privatae*), chargé de la gestion des biens de l'empereur et de la couronne⁸.

Les cadeaux impériaux étaient distribués à des occasions diverses : lors de l'accession d'un souverain au trône, après une victoire ou avant un combat, par exemple. Mais la puissance de l'Empire s'exprimait aussi à travers la splendeur des dons consentis aux souverains étrangers. Ils accompagnaient toute ambassade, toute démarche entreprise pour conclure une alliance. Certains de ces cadeaux diplomatiques ont pu être identifiés dans les tombes de princes barbares mises au jour en Europe orientale et occidentale⁹. Les études détaillées menées sur ce mobilier apportent à leur tour un éclairage nouveau à notre connaissance de l'orfèvrerie de la capitale au V^e et dans la première moitié du VI^e siècle. Dans une monographie consacrée à l'orfèvrerie mérovingienne rehaussée de grenats, Birgit Arrhenius met en évidence une innovation importante dans la technique de sertissage des pierres, dont l'origine serait à situer dans les ateliers constantinopolitains. En effet, à la différence du procédé courant plus ancien, que l'on rencontre dans l'orfèvrerie sassanide, par exemple, et selon lequel les pierres sont maintenues par les cloisons métalliques soudées sur la plaque de support, d'où la dénomination de « clasped cloisonné », les grenats étudiés par Arrhenius ont la particularité d'être fixés sur un ciment. Celui-ci présentait néanmoins l'inconvénient d'altérer le chatonnement des pierres par son opacité. Pour y remédier, les pierres étaient posées sur une feuille d'or ou d'argent doré, gaufrée par estampage, qui permettait la réflexion diffractée de la lumière. La technique de pose sur ciment a favorisé la fabrication de plaques cloisonnées en pièces détachées, qui pouvaient être exportées et assemblées sur place avant d'être soudées sur leur support définitif. Ce sont donc les ateliers de Constantinople qui, dans le courant du V^e siècle, auraient contribué à la propagation du style cloisonné dans les cours barbares de l'Europe orientale et occidentale¹⁰.

L'habileté des orfèvres de Constantinople, conjuguée à la pratique des largesses impériales, a contribué à diffuser largement les modèles de la capitale. Les productions les plus prestigieuses ont même été

⁸ Ibid., p. 493 ; P.C. Berger, *The Insignia of the Notitia Dignitatum* (New York et Londres, 1981), pp. 69–75, fig. 15, 57.

⁹ Pour une illustration des bijoux des cours barbares voir, entre autres, *L'or des princes barbares du Caucase à la Gaule au V^e siècle après J.-C.*, catalogue d'exposition (Paris, 2000).

¹⁰ B. Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewellery. Emergence and Social Implications* (Stockholm, 1985), pp. 84–86, 100–106.

imitées dans des matériaux moins précieux comme le bronze et les verroteries. La splendeur des bijoux constantinopolitains, leur fonction, puisqu'ils permettaient à leurs possesseurs d'affirmer leur statut, la distribution des bijoux par l'empereur, leur diffusion dans l'Empire et au-delà imposèrent sans doute, dans l'architecture de la capitale, un goût pour des effets décoratifs inspirés des techniques de l'orfèvrerie. Le cloisonné polychrome a trouvé un écho dans les incrustations de pierres et de pâtes de verre sur le marbre, tandis que les montures d'or ajouré, omniprésentes dans l'orfèvrerie constantinopolitaine du VI^e siècle, furent reproduites, à leur tour, sur les surfaces de marbre minutieusement travaillées au trépan.

II. *Rayonnement des orfèvres constantinopolitains du VI^e siècle :
transmission des techniques de l'orfèvrerie dans le décor architectural*

Surfaces de marbre habillées de métaux précieux

Le travail concerté entre l'architecte et l'orfèvre dans les grands édifices de culte constantinopolitains du VI^e siècle s'inscrit d'abord dans la tradition rapportée par les Écritures à propos du Temple de Salomon et dans la volonté de rappeler, à l'intérieur des sanctuaires chrétiens, les riches revêtements d'or et d'argent de cet illustre précédent¹¹. Chiram(os), l'artisan choisi par Salomon, n'excellait-il pas aussi dans le travail de l'airain ? Les descriptions des chapiteaux fondus en airain qu'il avait placés au sommet des colonnes du Temple pourraient à maints égards avoir inspiré les architectes et les sculpteurs de l'église Saint-Polyeucte. Le décor de lis, de treillis et de festons du temple de Salomon trouve, en effet, un écho possible dans le répertoire ornemental des chapiteaux et des corniches de Saint-Polyeucte. La référence au Temple de Salomon est d'ailleurs explicite dans la dédicace versifiée de l'église, préservée par l'*Anthologie Palatine*, qui se déployait sur les blocs sculptés de marbre de l'église¹². La pratique qui consistait à couvrir le marbre de revêtements d'or et d'argent est attestée à Byzance et merveilleusement décrite par Paul le Silencieux à propos de Sainte-Sophie

¹¹ *I Livre des Rois*, ch. 7, l. 16–19 et 26 ; Flavius Josèphe, *Antiquités judaïques*, livre VIII, ch. 3–4.

¹² *Anthologie grecque. Première partie. Anthologie palatine*, 1, éd. et trad. P. Waltz (Paris, 1928), n° 10, vers 45–65. Voir commentaire dans Harrison, *A Temple*, p. 34.

de Constantinople¹³. Une anecdote rapportée par Grégoire de Tours (538–594) évoque la présence de revêtements d'or également à Saint-Polyeucte, même si les circonstances qui ont présidé au placage sont un peu exceptionnelles : en accédant au trône, Justinien avait demandé à Anicia Juliana de contribuer aux fonds publics. Pour éviter d'être totalement dépouillée, elle demanda à ses artisans de marteler tout son or et d'en couvrir la coupole de sa fondation. Elle répondit cependant à la demande de l'empereur en lui confiant l'émeraude qu'elle portait au doigt et qui, d'après elle, valait bien tout cet or et même plus¹⁴. L'épisode révèle que la pratique était courante dans l'architecture du VI^e siècle.

Mais d'autres contacts pouvaient également s'esquisser entre les architectes et les orfèvres dans la préparation des surfaces destinées à recevoir des luminaires de métal précieux. Les luminaires ajourés en argent, caractéristiques de l'art du VI^e siècle, utilisent un répertoire décoratif commun aussi aux bijoux en or et aux surfaces de marbre sculpté¹⁵. Les motifs couramment attestés sur les bijoux ajourés incluent des aigles ou d'autres oiseaux entourés d'un rinceau végétal, des paons affrontés de profil de part et d'autre d'une palmette, d'une fontaine, d'une croix ou d'un médaillon qui renferme un monogramme cruciforme. Dans le programme décoratif de Saint-Polyeucte, les paons et les autres oiseaux sont habituellement en ronde-bosse, tandis que les ornements végétaux se détachent en ajour sur la surface évidée du marbre.

¹³ *Paul le Siléntaire. Description de Sainte-Sophie de Constantinople*, trad. de M.-C. Fayant et P. Chuvin (Die, 1997), pp. 105–111. Voir aussi R. Macrides et P. Magdalino, «The Architecture of *Ekphrasis*: Construction and Context of Paul the Silentiary's *Ekphrasis* of Hagia Sophia», *Byzantine and Modern Greek Studies* 12 (1998), pp. 47–82.

¹⁴ Grégoire de Tours, *De gloria martyrum*, PL 71, col. 793–795. Commenté dans Harrison, *A Temple*, p. 40. Une allusion à la coupole dorée de Saint-Polyeucte se trouve aussi dans les vers, précédemment évoqués, de l'épigramme dédicatoire : «les rayons d'une coupole au plafond doré». Voir *Anthologie palatine* 1, n° 10, vers 57–58. Voir aussi J. Bardill, «A New Temple for Byzantium: Anicia Juliana, King Solomon and the Gilded Ceiling in the Church of St Polyuktos in Constantinople», dans *Social and Political Life in Late Antiquity*, éd. W. Bowden, A. Gutteridge et C. Machado, *Late Antique Archaeology* 3/1 (Leyde et Boston, 2006), pp. 339–370.

¹⁵ Par exemple, voir les *polycandèla* en argent du trésor de Sion (Kumluca) dans S.A. Boyd, «A “Metropolitan” Treasure from a Church in the Provinces: An Introduction for the Study of the Sion Treasure», dans *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium*, éd. S.A. Boyd et M. Mundell Mango (Washington, D.C., 1992), pp. 24–27, fig. S25.1, S28.1, S31.1, S31.1, S35.1. Pour une typologie des luminaires de cette période, voir M. Xanthopoulou, *Les luminaires en bronze et fer aux époques paléochrétiennes et byzantines. Typologie, technologie et utilisation*, Thèse de l'université Paris I (Paris, 1997 ; en cours de publication).

Les fragments d'oiseaux sculptés, mis au jour lors des fouilles menées par Martin Harrison et Nezih Firatlı dans les années 1964–1969, ont les yeux incrustés de pâte de verre¹⁶, tandis que leur poitrail est orné de colliers en relief plat imitant les cabochons de pierres précieuses¹⁷. Un fragment de bec crochu, peut-être détaché d'un aigle, percé de part en part, pourrait même avoir servi à la suspension d'une lampe¹⁸. Des chaînes, probablement destinées à supporter des lampes, semblent avoir également été accrochées aux têtes des paons¹⁹.

Décors ajourés

L'usage d'un revêtement ou d'un luminaire en argent sur une surface sculptée en marbre implique des contacts entre les orfèvres et les architectes. Mais une expression plus inattendue de ces échanges, indiquant une fréquentation régulière et mutuelle de ces corps de métiers, se trouve dans la transmission sur le marbre des techniques d'orfèvrerie. Les surfaces ajourées qui dominent la décoration des monuments constantinopolitains du VI^e siècle le révèlent. Saint-Polyeucte, édifiée en deux campagnes, de 507/508 à 511/512 et de 517/518 à 521/522²⁰, offre les premiers exemples de chapiteaux-corbeilles, caractérisés par le treillis ajouré qui encadre les faces.²¹ La grande palmette élégante, motif caractéristique de ces chapiteaux, évoque, quant à elle, une forme métallique appliquée (fig. 1). Un rivet à tête circulaire, monté sur une baguette rectangulaire, sert de fixation à la paire

¹⁶ Harrison, *Sarāçhane*, fig. 109; id., *A Temple*, fig. 90, p. 84.

¹⁷ Harrison, *Sarāçhane*, fig. 107.

¹⁸ Harrison, *Sarāçhane*, p. 162, fig. 238.

¹⁹ Ibid., p. 416.

²⁰ Cette séquence chronologique, qui révisé la datation communément admise (524–527), repose sur l'étude minutieuse des briques timbrées. Les briques des infrastructures datent de la première campagne de construction (de 507/508 à 511/512), tandis que celles des superstructures correspondent à la seconde campagne (de 517/518 à 521/522). Voir J. Bardill, *Brickstamps of Constantinople*, 2 vol., Oxford Monographs on Classical Archaeology 5 (Oxford, 2004), pp. 115–116, fig. 16 (histogramme). Voir aussi le compte-rendu de cet ouvrage : J.-P. Sodini, « Remarques sur les briques timbrées de Constantinople », *Revue des études byzantines* 63 (2005), pp. 226–228.

²¹ Les chapiteaux-corbeille de Saint-Polyeucte ont connu une diffusion extraordinaire jusqu'à l'époque médiévale. Voir J.-P. Sodini, C. Barsanti et A. Guiglia Guidobaldi, « La sculpture architecturale en marbre au VI^e siècle à Constantinople et dans les régions sous influence constantinopolitaine » dans *Acta XIII Congressus internationalis archaeologiae christianae. Split-Poreč (25.9–1.10.1994)*, II, éd. N. Cambi et E. Marin, Studi di antichità cristiana 54; Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, Supl. vol. 87–89 (Cité du Vatican et Split, 1998), pp. 316–336 (par C. Barsanti).

de rubans qui se déploient de part et d'autre de la tige. L'évocation du métal est aussi présente dans le traitement de ces rubans, qui adoptent la forme d'un fil métallique replié²². Des treillis ajourés, similaires à ceux des chapiteaux-corbeilles, sont aussi attestés sur les bordures des plaques de chancel, à Saint-Polyeucte²³ comme à Sainte-Euphémie²⁴. Ils pourraient être rapprochés à leur tour de la bordure qui cerne le buste en médaillon repoussé de la Vierge orante sur le fermoir du célèbre bracelet en or, daté vers 600, conservé au British Museum de Londres (fig. 2)²⁵. Un autre type de chapiteau-corbeille, attesté à Saint-Polyeucte²⁶ (fig. 3), est couvert de croisillons ajourés qui dessinent des bandelettes agrémentées de cabochons avec, à leur entrecroisement, des motifs rectangulaires en relief imitant des pierres «montées en bêtes», comme celles qui étaient originellement serties dans les logettes vides, soudées de part et d'autre du buste de la Vierge orante, sur le bracelet du British Museum, que nous venons de mentionner.

Les frises de rinceaux ajourés ponctuées de monogrammes en médaillons (fig. 4), qui se déploient sur les corniches de Saint-Polyeucte font aussi partie du répertoire décoratif des bijoux d'or ajourés²⁷. Deux boucles d'oreille en demi-lune, datées du VI^e-VII^e siècle, respectivement conservées au musée Bénaki d'Athènes²⁸ (fig. 5) et au Museum of Art du Rhode Island School of Design, à Providence, par exemple, sont décorées d'un monogramme flanqué de deux paons affrontés²⁹.

Une autre évocation de l'orfèvrerie dans le décor architectural de Saint-Polyeucte se trouve sur des plaques de chancel, dont certaines ont été remployées au XII^e siècle à l'église du Pantocrator (fig. 6)³⁰. Sur ces fragments, des palmettes découpées en ajour sont couronnées

²² Harrison, *Saragane*, fig. 128-129, et fig. 256-257 (fragments de treillis ajourés).

²³ Ibid, p. 147.

²⁴ Naumann et Belting, *Die Euphemia-Kirche*, pp. 57-58, fig. 21, 23, pl. 8c-9a.

²⁵ British Museum, no. d'inv. M&LA AF 351. Voir, entre autres, *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*, éd. D. Buckton, catalogue d'exposition (Londres, 1994), no. 99, p. 95; A. Yeroulanou, *Diatrita. Gold Pierced-Work Jewellery from the 3rd to the 7th Century* (Athènes, 1999), fig. 87, p. 62 et no. 230, p. 246; *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, éd. M. Vassilaki, catalogue d'exposition (Athènes et Milan, 2000), no. 11, p. 292.

²⁶ Harrison, *Saragane*, fig. 130; id., *A Temple*, fig. 110, p. 95 et fig. 149, p. 115.

²⁷ Harrison, *Saragane*, p. 162, fig. 111-120, 143-144; id., *A Temple*, fig. 100, 103-105, 118, 122-123.

²⁸ Musée Bénaki, Athènes, no. d'inv. 1809. Voir Yeroulanou, *Diatrita*, fig. 322, p. 169 et cat. no. 554, p. 290.

²⁹ Rhode Island School of Design, Museum of Art, Providence, no. d'inv. 19.015. Voir Yeroulanou, *Diatrita*, fig. 323, p. 169 et cat. no. 555, p. 290.

³⁰ Harrison, *Saragane*, fig. 171-172; id., *A Temple*, fig. 145, p. 113.

d'une frise de grappes de raisin, qui sont fortement apparentées aux granules d'or des grappes de raisin soudées sur des pendants d'oreilles ajourés datées des V^e-VI^e siècles (fig. 7)³¹. Des grappes de même type, alternant avec des feuilles de vigne, sont placées sur le pourtour du fermoir circulaire d'une paire de bracelets en or, issus du second trésor de Chypre, aujourd'hui conservés au Metropolitan Museum of Art à New York. Par leur forme, ces bracelets ajourés s'associent à celui, déjà cité, du British Museum (fig. 2). Ils sont attribués à un atelier de Constantinople de la fin VI^e ou du début du VII^e siècle³².

C'est grâce à la précision du trépan, manié avec virtuosité, et à la tolérance remarquable du marbre de Proconnèse, que les sculpteurs de Saint-Polyeucte sont parvenus à créer ce décor innovateur, où le marbre est traité comme un bijou ajouré³³. Les fouilles ont livré des éclats de taille provenant du dégagement des motifs au trépan, dont l'usage est également illustré par les traces oxydées que la tête pointue des instruments a laissé dans le marbre³⁴. Les éclats de marbre sont l'évidence d'un travail mené sur place, pratique qui a également pu être observée à Sainte-Sophie comme, par exemple, sur des chapiteaux de pilastres dont le ravalement est resté inachevé³⁵.

³¹ À titre d'exemples relevons la paire de pendants d'oreilles issues d'une tombe lors des fouilles de la basilique paléochrétienne de Tigani dans le Magne, aujourd'hui conservées au Musée byzantin d'Athènes, où les grappes de raisin rayonnent autour d'un médaillon ajouré: N.B. Drandakis et N. Gkiolès, «Ἀνασκαφή στοῦ Τηγάνι τῆς Μάνης», *Πρακτικά τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας* (1980 [publ. 1982]), pp. 252-253 pl. 148e; *Το Ἑλληνικό κόσμημα. 6000 χρόνια παράδοση*, catalogue d'exposition (Athènes, 1997), no. 198, p. 182; *Everyday Life in Byzantium*, éd. D. Papanikola-Bakirtzi, catalogue d'exposition (Athènes, 2000), no. 770, p. 558. Sur une autre paire, conservée au musée Canellopoulos d'Athènes, les grappes sont soudées sur un anneau en demi-lune. Cf. *Το Ἑλληνικό κόσμημα*, no. 200, p. 183.

³² The Metropolitan Museum of Art, nos. d'inv. 17.190.148 et 149. *Age of Spirituality*, no. 292, pp. 316-317; Yeroulanou, *Diatrita*, fig. 88, p. 62 et n. 150, p. 63 (avec bibliographie supplémentaire). Pour les circonstances de découverte et la dispersion de ce trésor, mis au jour à Lamboussa (ancienne Lapethos) en 1902, voir C. Entwistle, «'Lay not up for yourself treasures upon earth': the British Museum and the Second Cypriot Treasure», dans *Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, éd. C. Entwistle (Exeter, 2003), pp. 226-235. Pour une étude de cette catégorie de bracelets, qui dérivent de modèles romains, voir aussi C. Lepage, «Les bracelets de luxe romains et byzantins du II^e au VI^e siècle. Étude de la forme et de la structure», *Cahiers archéologiques* 21 (1971), pp. 16-20.

³³ Harrison, *Sarāçhane*, p. 414; id., *A Temple*, pp. 117-119.

³⁴ Harrison, *Sarāçhane*, p. 163, fig. 242; id., *A Temple*, pp. 117-119 et fig. 84, p. 80 (éclats de marbre).

³⁵ C. Strube, *Polyeuktoskirche und Hagia Sophia. Umbildung und Auflösung antiker Formen, Entstehen des Kämpfer Kapitells*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-

Décors incrustés

Un autre trait commun entre les décors de Saint-Polyeucte ou de Sainte-Euphémie et l'orfèverie contemporaine est le goût pour les incrustations polychromes de pierres et de pâtes de verre. Les fouilles de Saint-Polyeucte ont mis au jour un ensemble de pierres semi-précieuses, de la nacre, de la pâte de verre, qui avaient servi d'incrustations colorées sur des surfaces de marbre³⁶. Certaines incrustations ont également été préservées sur leur support d'origine. On les trouve, par exemple, sur deux des six colonnes fragmentaires retrouvées dans l'aire du sanctuaire. Ces colonnes, dont le diamètre varie de 35 à 41 cm, ont pu avoir fait partie d'un *ciborium* placé au-dessus de la table d'autel³⁷. Des hexagones enfermant de grosses plaques d'améthystes encadrés de pâtes de verre vert opaque alternent avec des améthystes disposées en losanges (fig. 8). Les contours creux qui se dessinent entre ces motifs étaient originellement remplis de pâte de verre dorée. Dans cette composition, les bordures en relief qui ressortent entre les cavités destinées aux incrustations évoquent les cloisons de l'orfèverie polychrome. Les incrustations de Saint-Polyeucte reposent sur une couche de matière bitumineuse, elle-même posée sur de l'ardoise³⁸. La combinaison de l'améthyste et de la pâte de verre verte apporte aussi un écho des couleurs appréciées sur les bijoux de luxe de la période paléochrétienne. La pâte de verre imite les racines d'émeraude fréquemment attestées sur les parures en or des VI^e-VII^e siècles au même titre que les améthystes³⁹. L'usage de

Historische Klasse, Abhandlungen. Neue Folge 92 (Munich, 1984), fig. 93. Voir aussi commentaire de J.-P. Sordini, «Le commerce des marbres à l'époque protobyzantine», dans *Hommes et richesses dans l'Empire byzantin, Tome I, IV^e-VII^e siècle*, Réalités byzantines (Paris 1989), p. 164, pl. Ic et d.

³⁶ Harrison, *Sarāçhane*, pp. 168-181.

³⁷ Harrison, *Sarāçhane*, pp. 129-130, fig. 138-140; id., *A Temple*, fig. 82-83, pp. 78-79, et fig. 94, p. 85. L'un des exemplaires les mieux conservés est actuellement exposé dans la galerie «Istanbul through the Ages» des Musées archéologiques d'Istanbul (no. d'inv. 71. 121 T).

³⁸ Harrison, *Sarāçhane*, p. 168. L'usage combinée de l'ardoise et d'un lit adhésif est également attesté à Sainte-Sophie, voir P.A. Underwood, «Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1957-1959», *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960), p. 206.

³⁹ Relevons, par exemple, les colliers en émeraude et en améthyste du trésor de Lamboussa, Chypre, pourvus de fermoirs circulaires ajourés (Yeroulanou, *Diatrita*, nos. 61, 63, p. 215) et celui, en améthyste, de Dumbarton Oaks, de même type que les précédents, qui est dit provenir d'un trésor de Constantinople (Ross, *Catalogue*, no. 4A, pl. VIII; Yeroulanou, *Diatrita*, no. 66, p. 166). Ces parures sont datées de la fin du VI^e-début du VII^e s.

l'améthyste dans le décor architectural traduit certes l'extravagance et le goût du luxe de la fondatrice, la célèbre Anicia Juliana, mais le choix de cette pierre pour orner les colonnes placées dans le sanctuaire pourrait aussi avoir été dicté par des raisons symboliques. La couleur de l'améthyste évoque non seulement la pourpre impériale, mais aussi la couleur du vin. D'après la racine grecque de son nom, l'améthyste (*amethystos*), aurait la propriété de protéger de l'ivresse et des maléfices⁴⁰.

Un autre trait partagé par l'orfèvrerie cloisonnée et le décor de Saint-Polyeucte peut être relevé sur une frise au relief plat, désignée par l'expression «yoke frieze»⁴¹, qui ne trouve pas de parallèles dans le répertoire décoratif en architecture. Jean-Pierre Sodini avait déjà remarqué la ressemblance étroite de cette frise avec des pièces d'orfèvrerie cloisonnée présentes dans la nécropole princière gépide d'Apahida, à Cologne, qui a livré des objets pouvant être sûrement attribués à Byzance⁴².

Des incrustations polychromes sont également attestées sur un ensemble de colonnes issues de la zone du sanctuaire en même temps que sur les fragments d'un *ciborium*, mis au jour lors des fouilles de Sainte-Euphémie de l'Hippodrome, datée du début du VI^e siècle⁴³. L'une des colonnes est conservée dans toute sa hauteur, tandis que les autres sont fragmentaires. Sur le premier exemplaire (fig. 9), le collier et le bandeau inférieur qui assure la transition avec le départ du fût sont ornés d'une bande de croisillons, tandis que le fût porte un décor fait d'une alternance de rectangles et de cercles⁴⁴. Les incrustations conservées sur les colonnes de Sainte-Euphémie sont des plaques minces de porphyre rouge et vert et de serpentine noire posées sur une épaisse couche de mortier⁴⁵. Un autre exemple de colonne incrustée, également dans les collections des musées archéologiques d'Istanbul, provient de l'église Saint-Jean-Baptiste de l'Hebdomon (fig. 10), érigée par Justinien peu avant 555⁴⁶. Cette fois-ci le fût porte un décor réticulé creux, qui a perdu ses incrustations.

⁴⁰ Pline, *Histoire naturelle*, livre XXXVII, ch. 40.

⁴¹ Harrison, *Saraçhane*, fig. 189; id., *A Temple*, fig. 132, p. 107.

⁴² Sodini, «La contribution» (cité n. 5), p. 169 et fig. 27–28. Pour le matériel issu de cette nécropole voir Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewellery*, fig. 61, 93, 108–109, 186 et 188.

⁴³ Naumann et Belting, *Die Euphemia-Kirche*, pp. 54–56, 62–63, 95–98, fig. 29, p. 95, pl. 7a–c et 11.

⁴⁴ Musées archéologiques d'Istanbul, no. d'inv. 71. 52 T et 71. 53 T.

⁴⁵ Naumann et Belting, *Die Euphemia-Kirche*, pp. 64–67.

⁴⁶ Musées archéologiques d'Istanbul, no. d'inv. 3968T. Voir Demangel, *Contribution*

L'origine de ces colonnes incrustées pourrait être recherchée en Orient comme d'ailleurs l'ensemble de la décoration sculptée de Saint-Polyeucte, habituellement considérée comme d'inspiration sassanide⁴⁷. Un style apparenté se trouve dans la série de colonnes qui furent remployées dans la façade de la mosquée seldjukide de Diyarbakır, Ulu Camii. Leur répertoire ornemental inclut des losanges et des hexagones alternant avec des croix comme sur les plaques du *templon* de Sainte-Euphémie. Le décor des colonnes d'Amida/Diyarbakır a été rapproché de la sculpture de la basilique B de Saint-Serge à Resafa, dont la construction a débuté peu après le transfert des reliques du saint en 518⁴⁸. Elles seraient donc légèrement antérieures à la construction de Saint-Polyeucte à Constantinople. Mais à la différence des colonnes constantinopolitaines, qui sont en marbre de Proconnèse, celles d'Amida/Diyarbakır sont en calcaire. Le remplissage des cavités, quant à elles, était assuré par une matière colorée et non par des fragments de marbre. Les rapprochements entre ces deux écoles artistiques devraient donc être nuancés en raison, notamment, des implications techniques et stylistiques inhérentes à la différence des matériaux utilisés.

Conclusion

La splendeur de Saint-Polyeucte et le caractère innovateur de son décor architectural sont des sujets qui, jusque-là, ont essentiellement été abordés du point de vue de leurs influences orientales. Une approche différente, centrée sur les effets de surface, les techniques et les matériaux utilisés, offre une lecture plus riche, qui ne se limite pas à identifier les apports de la Perse sassanide, notamment, mais qui révèle la particularité du milieu artistique de Constantinople au VI^e siècle, sensible au répertoire décoratif venu d'Orient et proprement original, dans le choix

(cité n. 3), fig. 15; Naumann et Belting, *Die Euphemia-Kirche*, pl. 48b; T.F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic Survey* (University Park [Pennsylvanie] et Londres, 1976), pp. 140–142, fig. 14–15.

⁴⁷ À ce sujet voir récemment E. Russo, «La scultura di S. Polieucto e la presenza della Persia nella cultura artistica di Costantinopoli nel VI secolo», in *La Persia e Bisanzio*, Atti dei convegni Lincei 201 (Rome, 2004), pp. 737–826. Voir aussi H.-R. Toivanen, «The Church of St Polyeuktos: Archaeology and Texts», *Acta Byzantina Fennica* n. s. 2 (2003–2004), pp. 127–149.

⁴⁸ G. Brands, *Die Bauornamentik von Resafa-Sergiupolis: Studien zur spätantiken Architektur und Bauausstattung in Syrien und Nordmesopotamien*, Resafa 6 (Mayence, 2002), pp. 243–247.

des matériaux utilisés et leur traitement. Placé dans le contexte des ateliers de la capitale, le décor architectural de Saint-Polyeucte, élargi à celui de deux autres monuments contemporains, Sainte-Euphémie de l'Hippodrome et Saint-Jean-Baptiste de l'Hebdomon, permet d'observer le rôle déterminant des orfèvres de Constantinople dans l'élaboration du goût artistique à Byzance. Au-delà d'une pure imitation des bijoux, les sculpteurs se sont appropriés les techniques des orfèvres en les adaptant au marbre. Les incrustations polychromes combinées à des surfaces ajourées où les treillis et les motifs végétaux alternent avec des monogrammes reproduisent des œuvres d'orfèvrerie, dont la production fut elle-même stimulée par la sollicitation impériale. Les orfèvres de Constantinople s'imposent donc comme les relais de la transmission du goût et de la splendeur de la cour impériale à travers l'Empire et au delà de ses frontières. Si la Perse sassanide est à l'origine du répertoire décoratif utilisé à Saint-Polyeucte, le caractère innovateur de ce décor incombe avant tout au travail concerté et à la virtuosité des artisans de Constantinople.

ΔΙ' ΕΝΔΕΙΞΙΝ: DISPLAY IN COURT
CEREMONIAL (*DE CERIMONIIS* II,15)¹

J.M. FEATHERSTONE

In a year when Display was chosen as the theme of the International Byzantine Congress, we could think of no better offering to this collection in honour of Jean-Michel Spieser than a look at chapter II,15 of the *De Cerimoniis*: Εἰς πολλοὺς καὶ ἀγαθοὺς χρόνους!

One of the longest chapters of the *De Cerimoniis*, II,15 is made up of numerous sections. The first of these (15.1) is entitled “All that must be observed when a reception is held in the great Triklinos of the Magnaura, when the emperors sit on the Throne of Solomon.” Now, though a reception by the emperor on the Throne of Solomon was quite a show,² the description of it here, in keeping with the foregoing chapters of Book II, is rather bald. The purpose of Constantine’s compilation, stated in the preface to Book I, was to restore order in imperial ceremonial (βασιλείου τάξεως), previously fallen into confusion and disarray (φύρδην καὶ οὐκ εὐαρμοστόως), and thus assure rhythm and order (ῥυθμῶ καὶ τάξει) in the comportment of imperial power; for thereby the harmony and solitude of the Creator for the world may be represented (εἰκονίζομεν), and the imperial power appear more venerable and marvellous to the subjects of the Empire.³ In the preface to Book II, Constantine says that just as in the first Book he had restored

¹ Many thanks to Jana Grusková and Otto Kresten, οἱ δηριγευόμενοι, for all their encouragement and excellent suggestions.

Abbreviations

- Cer* *Constantini Porphyrogeniti imperatoris De Cerimoniis aulae byzantinae libri duo*, ed. J.J. Reiske (Bonn, 1829).
Vogt *A. Vogt, Constantin Porphyrogénète, Le Livre de Cérémonies*, 4 vols. (Paris, 1935–1939).
Haldon *J. Haldon, Constantine Porphyrogenitus: Three Treatises on Imperial Military Expeditions*, *Corpus Fontium Historiae Byzantinae* 28 (Vienna, 1990).
Philotheos *Kletorologion*, ed. N. Oikonomidès, *Les Listes de préséance byzantines des IX^e et X^e siècles* (Paris, 1972), pp. 81–235.

² Even the sneering Liudprand was obviously impressed by it; see n. 35 below.

³ *Cer* I, Preface = *Vogt* I, pp. 1, line 7 – 2, line 24 (εἰκονίζομεν I).

order to ceremonies for which written descriptions already existed, the second Book would present in orderly fashion other ceremonies which had not yet been set down in writing. Here again his ultimate purpose was political: to render (literally “show”: ἀποδεικνύντες) the imperial power yet more imperial and awesome, and to afford imperial officials as well as the whole body of subjects a way of life and comportment in good order (μετὰ τῆς εὐταξίας); for by this latter, he continues, they themselves may become more venerable and seemly and pleasing to the emperors, as well as respectful to one another and admirable and illustrious to every nation.⁴

Whilst the reader of the first section of II,15 can entertain such an idealised concept of display through ceremonial order, in the sections which follow (15.2–11), where specific occasions during Constantine’s reign are described, one sees all too clearly how the Byzantines went about showing off in actual practice before foreigners. Here every combination was good; traditional ceremonial order was jumbled; multifarious elements of costume, artwork and movement were mixed from various feasts and functions, making maximum use of the buildings and spaces of the newer and older, now mostly disused, parts of the palace, all with a view to ostentatious display: δι’ ἔνδειξιν.⁵

Of course, aside from the archaeological and art historical interest of sections 15.2–11, they are also of enormous historical importance as a source for Byzantine relations with the Muslim world and with Kievan Rus’. 15.2–7 refer to embassies from the Tarsiate ruler Sayfaddawla and his client the Daylamite Nasr at-Tamali of Amida, as well as from the Umayyad Caliphate of Cordova; and 15.8–11 describes a reception of the Princess Olga together with her relations and merchants from Rus’. There is disagreement amongst scholars as to the dating of these events. The most likely date for the visits of the Muslims is 946, which fits with the number of the indiction given in the title of 15.2 and the days of the week and month throughout the chapter, as well as with the Arabic sources. Furthermore, because the days of the week and month also coincide in the sections on Olga’s visit, some scholars argue that this latter occurred in the same year as well. However, certain details in the text of 15.8–11 point rather to 957, the next year when the days of the

⁴ *Cer.*, p. 516, line 11–517, line 18.

⁵ This expression is used twice to excuse breaking with the traditional order: in 15.2B and 15.4 (*Cer.*, p. 584, line 7 and 590, line 11); and another such exception is said to have been made “on account of the foreigners,” in 15.5 (*Cer.*, p. 591, lines 1–3).

week and month again correspond and which is closer to the Slavonic and Latin traditions, where Olga is said to have gone to Constantinople in the mid- to late 950's. Close examination of the composition of chapter II,15 is useful here.

Although presented as after-the-fact reports of the ceremonies, 15.2–11 appear to have been composed on the basis of prescriptions drawn up beforehand of what was to be put where and how everything was to be done. The subsequent redaction of such notes would explain a marginal note affirming the presence of a certain official whose absence is assumed in the text, as well as the erratic presentation of the material in general, whereby some sections are preceded by titles, others marked by marginal notes. There is also the inconsistency in the manner of noting dates.⁶ How then, and by whom was the text composed?

The official responsible for imperial ceremonial was the Praipositos—Joseph Bringas at this time—whose directing role is visible, anonymously as elsewhere in the *De Cerimoniis*, in the general description for all receptions by the emperors in the Magnaura in 15.1 and in the improvised second reception for Olga with the empress in 15.8B. But the particular mention of another high official, the parakoimomenos, in 15.2B and 15.7B at two of the banquets for the Tarsiotes in 946, is more interesting. Though a very important official—second in command only to the emperor—the parakoimomenos does not figure elsewhere in the *De Cerimoniis* except in the penultimate chapter of the first Book (I,95), which relates the advent and coronation of Nicephorus Phokas. This is a telling coincidence. The parakoimomenos in 946 was apparently Theophanes, whom Constantine was to replace with his trusted associate Basil Lecapenus, the natural son of Romanus I, in 947.⁷ Basil

⁶ Marginal note on the presence of the Exkoubitos in 15.4. In the Leipzig MS (on which, see below) some dates are given in majuscule, in the formula “MONTH DAY such and such,” whilst others are given in minuscule: “on the __ day of __,” see M. Featherstone, “Preliminary Remarks on the Leipzig Manuscript of *De Cerimoniis*,” *Byzantinische Zeitschrift* 95 (2002), p. 473, and idem, “Olga’s Visit to Constantinople in *De Cerimoniis*,” *Revue des études byzantines* 61 (2003), p. 244.

⁷ Basil had helped thwart a plot by his half-brothers (Lecapeni) against Constantine, who, upon the death of Romanus Lecapenus, rewarded him with the office of parakoimomenos, cf. Theophanes Continuatus, Bonn, p. 442, lines 18–22, Ps. Symeon, *ibid.*, p. 754, lines 19–22; dating to end of 946/947 by G. Brokaar, “Basil Lecapenus,” *Studia bizantina et neohellenica Neerlandica* 3 (1972), p. 209ff. and O. Kresten, “*Staatsempfänge*” im Kaiserpalast von Konstantinopel um die Mitte des 10. Jahrhunderts, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte 670 (Vienna, 2000), pp. 18–19, n. 57.

held the office for the next eleven years, though on his deathbed in 959, Constantine passed him over and made Basil's rival, the praipositos Bringas, parakoimomenos and regent for his son Romanus II. After the latter's death in 963, however, the new emperor Nicephorus Phokas, in recognition of his help in gaining the throne, again bestowed on Basil the office of parakoimomenos, and also the new title of President of the Senate. The tendentious sketch of these events in chapter I,95 and the description of Basil's lavish installation as President of the Senate in I,96 point indubiously to his connexion with the *De Cerimoniis*.⁸

Known to be a keen collector of texts, it is not impossible that Basil assisted from the beginning in the compilation of the *De Cerimoniis* which Constantine seems to have begun in the context of a renewal of court ceremonial upon his assumption of sole rule in 945. In any case, it must have been Basil who later, before the end of the reign of Nikephorus Phokas (969), took up the text left by Constantine and produced the redaction of it that has come down to us in the manuscript of Leipzig and the palimpsest fragments of Istanbul/Vatopedi.⁹ Though it is easy to identify Basil's editorial activity at the end of Book I,¹⁰ the division between the original and later redaction of Book II is more subtle. Elsewhere we have argued, on codicological as well as textual grounds, that the first section of II,15 (15.1) was the last finished chapter

⁸ Constantine names Bringas parakoimomenos and regent in 959: *Cer* I, 96, p. 433, lines 19–20, cf. Theophanes Continuatus, VI, Bonn, p. 466, 10–15; Bringas's measures to hinder Phokas, popular uprising and flight of Bringas on 10 August 963: *Cer* I, p. 434, line 15–437, line 15; Basil again parakoimomenos on 15 August 963: *ibid.*, p. 437, lines 20–22.

⁹ *Lipsiensis* Univ., Rep. I, 17 (hereafter L) is the only complete MS; the palimpsest fragments of the second MS, containing approximately one-third of the text, are preserved in two parts: in *Chalcensis* 125 (133), in the Istanbul Patriarchate, and in *Vatopedinus* 1003; see M. Featherstone, J. Grusková and O. Kresten, "Studien zu den Palimpsestfragmenten des sogenannten 'Zeremonienbuches.' I. Prolegomena," *Byzantinische Zeitschrift* 98 (2005), pp. 423–430. It is likely that both MSS were produced under the supervision of Basil Lecapenus, cf. O. Kresten, *Staatsempfänge*, 13, n. 38 and 38–39, n. 102, and *idem*, "Sprachliche und inhaltliche Beobachtungen zu Kapitel I 96 des sogenannten 'Zeremonienbuches'," *Byzantinische Zeitschrift* 93 (2000), pp. 474–475. M. Featherstone, "Further Remarks on the *De Cerimoniis*," *Byzantinische Zeitschrift* 97 (2004), pp. 118–121.

¹⁰ *Cer*, I, 95 and 96., as in n. 7 above. The excerpts from Peter the Patrician in chapters I, 84–94, which were copied from Phokas's coronation ceremonies, must also have been added now. On the composition of *De Cerimoniis*, see J.B. Bury, "The Ceremonial Book of Constantine Porphyrogenitus," *English Historical Review* 22 (1907), pp. 215–227; on the additions to Book I, see Featherstone, "Further Remarks," pp. 112–114.

in Book II of the original *De Cerimoniis*, and that the later sections (15.2–11) were compiled, together with the subsequent chapters of Book II (16–55), after Constantine's death in 959.¹¹ Amongst other things, Basil's redaction of the later sections of II,15 might explain the unusual mention of the *parakoimomenos* amongst the officials in 15.2B and perhaps also the latter's anonymity—in contrast to the naming of the magister Kosmas—at the banquet in 15.7B: a sort of *damnatio memoriae* of Basil's predecessor Theophanes.

Even if Basil was not the redactor, however, there is no conclusive textual argument that the documents on which sections 15.2–7 and 15.8–11 were based all dated from the same year, as will be explained in the notes on the text below.

The translation of II,15 which follows is based on the text in the Leipzig manuscript (foll. 191^v—202^v), with references to the Bonn (Reiske) edition.¹² No proper critical edition can be made until both parts of the palimpsest have been made accessible.¹³

None but the sketchiest commentary can be given here, with a mainly art-historical focus. When the meaning of words is uncertain, we have not translated them. For technical or otherwise interesting words, the Greek is given in the notes (only the first time in the case of repetitions). We refer the reader directly to the textual suggestions of Phaidon Koukoules and Otto Kresten, which we shall not cite systematically.¹⁴ Likewise for the researches on fabrics and garments by Carile, Haldon and Muthesius.¹⁵ Likewise for the work of Guiland on the various officials and functionaries,¹⁶ and those of Ebersolt, Guiland and Janin on the buildings of the palace.¹⁷ Sketch maps (Figs. 1 and 2)

¹¹ Featherstone, "Remarks," p. 465 and 473, and idem, "Olga in *De Cerimoniis*," pp. 241–243; *pace* Kresten, *Staatsempfänge*, *passim*, who considers II,15 an integral text.

¹² In references to Book I we give the page numbers in Vogt's edition, but we retain the chapter numbers of Reiske.

¹³ L and the palimpsest fragments have proven to be independent witnesses, see Featherstone, Grusková and Kresten, "Studien," pp. 426–430.

¹⁴ Ph. Koukoules, "Διορθωτικά καὶ ἐρμηνευτικά εἰς τὴν ἐκθεσιν τῆς βασιλείου τάξεως Κωνσταντινίου τοῦ πορφυρογεννήτου..." Ἐπετηρίς Ἐταιρίας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 19 (1949), pp. 75–115 (words from II,15 *passim*); Kresten, *Staatsempfänge*, pp. 43–58.

¹⁵ A. Carile, "Produzione e usi della porpora nell'impero bizantino," in Oddone Longo, ed., *La Porpora. Realtà e immaginario* (Venice, 1998), pp. 243–269, esp. p. 249; Haldon, *passim*; A. Muthesius, *Studies in Byzantine and Islamic Silk Weaving* (London, 1997), pp. 291–297.

¹⁶ R. Guiland, *Recherches sur les institutions byzantines* (Berlin–Amsterdam, 1967), 1:199–593, 2:99–299.

¹⁷ J. Ebersolt, *Le Grande Palais de Constantinople* (Paris, 1934); R. Janin, *Constantinople*

are provided with proposed locations of some of the buildings.¹⁸ Rough though it is, the translation will perhaps be of use in observing the various persons, objects and ceremonies in context—even if we do not know exactly what they were.¹⁹

For the sake of clarity, we have divided in the chapter in the following way:²⁰

- 15.1 General description of the reception of foreign dignitaries by the emperors on the Throne of Solomon in the Magnaura.
- 15.2A Decorations and attire for the reception of the Tarsiote legates of Sayfaddawla in the Magnaura (31 May [946]). [Mention of the decorations for the reception of the legates from Cordova (24 October [946])]
- 15.2B Reception in the Magnaura for the Tarsiotes, followed immediately by
- 15.2C Banquet in the Chrysotriklinos for the Tarsiotes with the emperor (31 May [946]).
- 15.3 Reception in the Chrysotriklinos for the Tarsiotes by the emperors Constantine and Romanus (June [946])
- 15.4 Races in the Hippodrome for the Tarsiotes [946].
- 15.5 Feast of the Transfiguration with the Tarsiotes (6 August [946]).
- 15.6 Banquet in the Justinianos for the Tarsiotes (9 August [946]).
- 15.7A (Second) reception in the Magnaura for the Tarsiotes, followed immediately by
- 15.7B Reception in the Magnaura for the Daylamite Nasr at-Tamali, Emir of Amida (13 August [946]).
- 15.7C Banquet in the 19 Couches for the Tarsiotes and the Daylamite (13 August [946]).
- 15.8A Reception in the Magnaura for Olga of Rus' by the emperor, followed immediately by

byzantine (Paris, 1964), pp. 106–122; R. Guiland, *Études de topographie de Constantinople byzantine* (Berlin–Amsterdam, 1969), pp. 1–334.

¹⁸ Further on the Palace: E. Bolognesi Recchi-Franceschini, M. Featherstone “The Boundaries of the Palace (*De Cerimoniis* II,13),” *Travaux et Mémoires* 14 (Paris, 2002), pp. 37–46; S. Malmberg, *Dazzling Dining* (Uppsala, 2003), pp. 45–72; M. Featherstone, “The Great Palace as Reflected in the *De Cerimoniis*,” in F.A. Bauer, ed., *Visualisierungen von Herrschaft. Frühmittelalterliche Residenzen—Gestalt und Funktion*, BYZAS 5 (Istanbul, 2006), pp. 47–62.

¹⁹ Albeit an improvement on the partial translation of II,15 we published some years ago (“Olga’s Visit to Constantinople,” *Harvard Ukrainian Studies* 14 (1990), pp. 297–305), the present text is but provisional: we offer it in the hope that it will prompt further research.

²⁰ There was confusion about the composition of this chapter from the outset. In the Pinax, or index, to Book II in L, only the title of the first section is labelled as chapter 15, whereas a composite title of the later sections is numbered 16 (with a second numeral 16 for the real chapter 16!), see Featherstone, “Remarks,” p. 465.

- 15.8B Reception in the Justinianos for Olga by the empress and daughter-in-law (9 September [957]).
- 15.9 Olga is summoned to sit with the emperor together with the empress and *his* children (9 September [957]).
- 15.10A Banquet in the Justinianos for Olga with the empress and the daughter-in-law, simultaneously with
- 15.10B Banquet in the Chrysotriklinos for the Russian men with the emperor, followed immediately by
- 15.10C Dessert in the Aristeterion for Olga with the emperors Constantine and Romanus, *their* children and the daughter-in-law (9 September [957]).
- 15.11A Banquet in the Chrysotriklinos for the Russian men with the emperor, simultaneously with
- 15.11B Banquet in the Pentakoubouklion for Olga with the empress, *her* children and the daughter-in-law (18 October [957]).

15.1. *General description of a reception (Cer, pp. 566, line 11 – 570, line 10)*

XV. *All that Must Be Observed when a Reception Is Held in the Great Triklinos of the Magnaura, when the Emperors²¹ Sit on the Throne of Solomon*

Note that when there is to be a reception in the Magnaura, the Palace²² is not opened for the daily morning procession,²³ but all the Senate²⁴ proceeds in the morning to the Magnaura and changes there into their ceremonial attire.²⁵ Toward the end of the second hour, when all has been prepared, the praepositi and all the koubikoularioi come in through the Church of the Lord.²⁶ The emperors put on the *divite-*

²¹ Here and throughout 15.1: δεσπόται, which is used exclusively in some chapters of the *De Cerimoniis*, whilst βασιλεῖς is found—equally exclusively—in others. The plural here may be in reference to Constantine and Romanus as co-emperors and would indicate that this section was composed after 946 when Romanus became co-emperor. Note, however, that in the later sections of II,15 the word βασιλεῖς is always used when the two emperors appear together, e.g. at the banquet in 15.7.A (*Cer*, p. 593, line 7): another indication for the rupture after 15.1.

²² Only the newer buildings on the lower terrace beside the Sea of Marmara, where the emperors now lived, were now considered as the Palace, cf. Bolognesi and Featherstone, “Boundaries,” p. 46.

²³ I.e. the daily assembly described in *Cer* II, 1, where imperial officials took their places according to rank on benches in the halls of the Justinianos and Lausiakos for possible summons by the emperor in the adjoining Chrysotriklinos. See Featherstone, “Palace,” pp. 54–55.

²⁴ ἡ σύγκλητος = the body of imperial officials.

²⁵ ἀλλάξιμα, cf. *Cer* II, 41 containing a list: ὅσα εἶδη τῶν ἀλλάξιμων.

²⁶ I. e. they come to the Magnaura from the (lower) Palace through the corridors of the Forty Martyrs which ended at the Church of the Lord, beside the Consistorium, see Bolognesi and Featherstone, “Boundaries,” pp. 37–39.

*sia*²⁷ and the *sagia*²⁸ with gold borders and go out through the passage of the Forty Martyrs and the Sigma²⁹ escorted by the koubikoularioi and the manglavitai and the Hetairia; and they go out into the Church of the Lord and light tapers; and from thence they pass through the Sakelle and the Oatos and through the ascending narrow passage to the terrace of the Magnaura, and they enter the great triklinos in which the Throne of Solomon is set up.³⁰ There, under the apse on the right side of the eastern end,³¹ stand the golden *sellia*,³² and the mantles and crowns are set out. And the emperors go into the koiton there on the left ⟨...⟩.³³ And when everything has been arranged by the master of ceremonies and the praipositoi and the Logothete of the Course, the praipositoi enter and inform the emperors. And forthwith the emperors go out and proceed to the place where the mantles and crowns are set out, and the praipositoi put these on the emperors, and they ascend and sit upon the thrones.³⁴ And the assembly standing behind the movable curtains at the western end³⁵ shout the prayer for “Many Years.”³⁶ Then the praipositoi go out and bring in the koubikoularioi, on both sides, right and left, as is the custom. And when these latter have taken their places,³⁷ the Praipositos nods to the ostiarios who holds the golden rod,³⁸ and he goes out and conducts the first en-

²⁷ A long silk tunic.

²⁸ A short ceremonial cloak.

²⁹ I.e., the corridors leading from the (lower) Palace.

³⁰ ἰδρῦται: this word is used elsewhere for objects which were set up temporarily, e.g. the exhibit of the crowns and crosses etc. in St Sophia in 15.5 (*Cer*, p. 591, line 22–592, line 1): ἐξεῖσε ἰδρύνθησαν. The Throne of Solomon appears not to have been a permanent fixture, but to have been set up for particular occasions. On the Magnaura, see the recent reconstruction of J. Kostanec, “Studies on the Great Palace in Constantinople. II. The Magnaura,” *Byzantinoslavica* 60 (1999), pp. 161–182.

³¹ Note that the apse faced eastwards.

³² Sing. σελλίον: a portable seat.

³³ There appears to be something missing (one expects a δὲ-clause afterwards).

³⁴ Note that the upper part of the Throne of Solomon, atop the steps on which the animal automata had their places (see below), could accommodate more than one throne.

³⁵ Presumably the same sort of curtians drawn apart in the middle to the right and left in order to admit persons into the presence of the emperor, as on the western end of the Chrysotriklinos, see M. Featherstone, “The Chrysotriklinos as Seen through *De Cerimoniis*,” in L. Hoffmann, ed., *Zwischen Polis und Peripherie. Beiträge zur byzantinischen Kulturgeschichte*, Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik 7 (Wiesbaden, 2005), p. 849.

³⁶ I.e., that God preserve the emperors εἰς πολλοὺς καὶ ἀγαθοὺς χρόνους.

³⁷ They stood in a semi-circle behind the emperor’s throne.

³⁸ βέργαν. The inventory of ceremonial objects in *Cer* II, line 40 (p. 640: in St

trée:³⁹ the *magistroi*. And again at the nodding of the *Praipositos* another *ostiaris* goes out and in the same manner conducts the second entrée: the *patrikioi*. And again at the nodding of the *Praipositos*, the other *ostiaris* goes out and in the same manner conducts the third entrée: the senatorial officials;⁴⁰ and thus for all the other entrées, as is the custom and prescribed order for receptions.⁴¹ Then the *Katepano* enters with the *Domestikos*⁴² and the attendants of the *Chrysotriklinos*, and they stand on the right and the left before the two movable curtains at the western end. When they have taken their positions, the *Praipositos* nods to the *ostiaris* who holds the golden rod, and he brings in the foreigner, who is escorted by the *Katepano* of the *basilikoi* or by the Count of the Stable or by the *Protostrator*. The interpreter comes in with them, with the *Logothete* of the Course leading the way. When the foreigner enters, he falls to the floor in reverence to the emperors, and forthwith the organs sound; then he come in and stands at a distance from the imperial throne,⁴³ and forthwith the organs cease.⁴⁴

Note that when the foreign legate comes forward toward the emperor, the élite of his retainers enter, and having prostrated themselves they take their places this side of the movable curtains.⁴⁵

Whilst the *Logothete* asks the customary questions of the legate,⁴⁶ the lions begin to roar and the birds, those on the throne as well as those in the trees, begin to sing harmoniously; and the animals on the

Theodore's in the *Chrysotriklinos*) contains four *ῥαβδία ὀστιαριζία ἀπὸ λίθων καὶ μαργάρων ὀλόχρυσσα*. Though we cannot know when this list and that of ceremonial vestments in II, line 41, both only partially preserved, were originally compiled, they are clearly amongst the chapters added to the *De Cerimoniis* by the later redactor (probably from the unfinished dossier for Book II).

³⁹ βῆλον α' = the group of officials let in the first time the curtains were drawn apart.

⁴⁰ οἱ συγγλητικοί = high-ranking non-military officials, cf. Philotheos, p. 99, line 14 and n. 57.

⁴¹ There could be as many as twelve βῆλα, as at the coronation of an emperor (*Cer.* I, 38 = Vogt 2:2, 17–26) where each of the various ranks of συγγλητικοί came in separately.

⁴² I.e., of the *Scholae*.

⁴³ According to Liudprand, whose description of an audience in the *Magnaura* otherwise strikingly concurs, he found the emperor somehow seated near the ceiling and vested in more magnificent garments when he rose from his prostration: *Antapodosis* VI, 5, P. Chiesa, ed., *Liudprandi Cremonensis Opera Omnia*, Corpus Christianorum Scriptorum Latinorum, 94 (Turnhout, 1998), p. 147.

⁴⁴ παίουσιν: the sense must be that the organs ceased playing, cf. Featherstone, "Olga in *De Cerimoniis*," p. 243, n. 14.

⁴⁵ I.e., the curtains inside the door on the western side of the building.

⁴⁶ Formalized questions were asked according to the origin and rank of the legates, cf. *Cer.* II,47.

throne rise from their places on the steps.⁴⁷ Whilst this is happening, the foreigner's gift is brought in by the Protonotarios of the Course. And again after a short time the organs cease, and the lions are silent, the birds stop singing and the animals on the throne resume their usual places. After the gift has been presented, the foreigner, when so bidden by the Logothete, prostrates himself and withdraws; and as he goes out the organs sound, and the lions and the birds all utter their own voices, and all the animals rise from their places on the steps. And when the foreigner goes out through the curtain, the organs and the birds cease, and the animals resume their usual places. If there is another foreign legate and the emperors command that he should be brought in, the same order and ceremony that we have described is observed as he comes in and goes out; and likewise for as many legates as they wish to receive: the same is done for each of them.

Note that after the foreign legates have gone out, the Praipositos says in a loud voice, "At your command!"⁴⁸ and the magistroi and patrikioi and senatorial officials go out, invoking "Many Years!" When they have gone out, the Praipositos again says: "At your command!" and the attendants of the Chrysotriklinos and the koubikoularioi go out invoking "Many Years!" And when they have all gone out, the emperors descend from the thrones; and putting off the crowns and mantles, they put on their *sagia* with golden borders. And they go out privately into the God-guarded Palace by the same way in which they came up,⁴⁹ escorted by the koubikoularioi; and the latter, as the emperors pass through the Chrysotriklinos,⁵⁰ stand and invoke "Many Years" etc.

⁴⁷ On the automata of the Throne of Solomon and elsewhere, see A. Berger, "Die akustische Dimension des Kaiserzeremoniells. Gesang, Orgelspiel und Automaten," in F.A. Bauer, ed., *Visualisierungen von Herrschaft. Frühmittelalterliche Residenzen—Gestalt und Funktion*, BYZAS 5 (Istanbul, 2006), pp. 63–77.

⁴⁸ *κελεύσατε* = Lat. iubete: a queue-word, taken over, like βῆλον, from Latin ceremonial.

⁴⁹ I.e. they return to the (lower) Palace by the corridors starting at the Church of the Lord.

⁵⁰ I.e. after they have come through the corridors of the Forty Martyrs back to the (lower) Palace and they pass through the Chrysotriklinos on the way to the Koiton (see Fig. 2).

15.2A. *Decorations for the reception of the Tarsiote Legates from Sayfaddawla in the Magnaura (31 May [946])* (*Cer*, pp. 570, line 11 – 582, line 22)

*Concerning the Reception Held in the Splendid Great Triklinos of the Magnaura in the Reign of Constantine and Romanus, Emperors in Christ of the Romans, Born in the Purple, on the Arrival of the Emissaries of the Ruler of Tarsus who Came for the Exchange of Prisoners and Peace, on Sunday, the 31st of May, in the Fourth Indiction*⁵¹

Note that in the great triklinos of the Magnaura, in which the Throne of Solomon stands, polished brass chains from the monastery of SS. Sergius and Bacchus in the quarter of Hormisdas were suspended: seven on the right side and seven on the left; and four more chains from the same monastery were suspended from the four great columns;⁵² and outside the triklinos, another chain from the same monastery was suspended in the great arch;⁵³ and on these chains were hung the large silver *polykandela* of the Nea Church. In the same triklinos of the Magnaura the golden organ was placed on the right side, between the great columns, away from the curtains that were hung there, and set apart from it, toward the east, the silver organ of the Blue faction and, in similar fashion on the left side, the silver organ of the Green faction.⁵⁴

Note that the *pastopoi*⁵⁵ used *sendes*⁵⁶ to convert all of the *anadendradion* into a great arch; and on both sides of the little col-

⁵¹ The date of 946 for this reception of the emissaries of Sayfaddawla (and that of Nasr at-Talmadi in 15.7) has been convincingly established, on the basis of the Byzantine and Arabic sources, by Kresten, *Staatsempfänge*, 13–31; C. Zuckerman, “Le voyage d’Olga et la première ambassade espagnole à Constantinople en 946,” *Travaux et Mémoires* 14 (2002), pp. 670–671, argues for the same date; A.V. Nazarenko, however, “Mudrejši vsech čelovek’: kreščenie knjagini Ol’gi kak fakt meždunarodnoj politiki (seređina X veka),” *Drevnjaja Rus’ na meždunarodnyx put’jax* (Moscow, 2001), pp. 227–234, holds the date of 957 as possible.

⁵² Presumably those supporting a dome, cf. plan in Kostanec, “Magnaura,” p. 177.

⁵³ I.e. the arch on the front of the building: not the *τροπική* made out of *sendes* in the *anadendradion*.

⁵⁴ Again, the columns must be those supporting a dome in the middle of the building. The golden organ was on the very right, in front of the curtains (hung on the columns, as in the 19 Couches in *Cer* I,1 [= Vogt 1:20, lines 3–5] to conceal the metatorion?), with that of the Blues further towards the eastern side of the building, both between the columns on the right side, and the organ of the Greens between those on the left side.

⁵⁵ For the name given to these ceremonial decorators, cf. the remark in Haldon’s Text C, Haldon, C 740 (pp. 140–141): *δίξιην νυμφικῶν παστάδων ἣν κατασκευασμένη ἡ πόλις*.

⁵⁶ *σενδές*: described in Theophanes Continuatus, Bonn, p. 318 (= *Vita Basilii*, ed.

umns⁵⁷ were hung large *skaramangia*⁵⁸ that had been given by the Palace,⁵⁹ extending from the *sendes* to the ground.

Note that when the legates came from Spain, a reception was held which was in every way like this one, except that the anadendradion of the Magnaura was not adorned with *sendes*, but completely with large *skaramangia*, and enamelled works⁶⁰ from the Treasury⁶¹ were hung in it. The reception for the legates from Spain was held on the 24th October.⁶²

Note that in the arch made of *sendes* were hung thirteen polished brass chains from the quarter of Hormisdas⁶³ and silver *polykandela* from the Nea Church; and in the vault leading to the triklinos of the Kandidatoi another chain and another *polykandelon*.

Note that the triklinos of the Kandidatoi was decorated by the Sakellarios with *blattia*⁶⁴ and⁶⁵ *skaramangia* and various silver works, and five chains and five *polykandela* from the Nea Church were hung in it.

Note that the outside the Stable of the Mules and the First Schola was decorated on both sides by the city Prefect with *blattia* and⁶⁶ covers⁶⁷ and *sendes* and with silver works in repoussé from the hospices and almshouses and churches. Outside the Stable of the Mules were hung five chains, and one in the middle of the dome in the First Schola. In the triklinos of the Exkoubitoi six chains were hung, and on these were hung silver *polykandela* from the Nea Church.

I. Ševčenko, *Corpus Fontium Historiae Byzantinae*, forthcoming, (Berlin–New York), 74, lines 31–33 [p. 250] as variegated Sidonian fabrics: Σιδόνια ἔργα παμπούζιλα.

⁵⁷ In this passage and the next it appears that the anadendradion was an alley lined with smallish columns (χιονίων) supporting a trellis (which could be covered with textiles or from which objects could be hung).

⁵⁸ Sing. σαραμάγγιον = silk military tunic with patterns.

⁵⁹ Again, the (lower) Palace around the Chrysotriklinos.

⁶⁰ χειμεντὰ ἔργα.

⁶¹ ὁ φύλαξ: beside the chapel of St Theodore in the Chrysotriklinos.

⁶² Kresten (*Staatsempfänge*, pp. 31–33) identifies this as one of two embassies from the Umayyad Caliph Abdarraḥman III of Cordova which came in 946 and 947; Zuckerman (“Voyage,” p. 660) concludes that the Cordovan embassy arrived in 946 and left in 947.

⁶³ I.e. the monastery of SS. Sergius and Bacchus, as above.

⁶⁴ Sing. βλαττί(ο)ν = silk, which by this time could be of any colour.

⁶⁵ Read: βλαττίων (καὶ) σαραμαγγίων.

⁶⁶ Read: βλαττίων (καὶ) ἀπλωμάτων.

⁶⁷ ἀπλωμα/-ατα: this could mean a covering of any sort, such as for an altar; cf. below (n. 83) where ἀπλώματα are spread on the ground in the anadendradion.

Note that the city Prefect decorated the Tribounalion, as is customary for a procession,⁶⁸ with *blattia* and⁶⁹ covers and *sendes* and with golden and enamelled objects and silver ones worked in repoussé,⁷⁰ these being provided by the money-dealers; and twelve chains were suspended and twelve silver *polykandela* from the New Church.

Note that the city Prefect decorated the triklinos of the Scholae on both sides with *blattia* and covers and *sendes*, and with the silver objects which are kept in the hospices and almshouses and churches; and ten chains were suspended and ten silver *polykandela* from the Nea Church.

Note that inside the Chalke gate there was no silk or cover or *sendes*: there was no decoration save that two chains were suspended and two silver *polykandela* from the Nea Church.

Note that the city Prefect decorated the outside of the Chalke gate, on both sides up to the protruding balustrade,⁷¹ with *blattia* and covers and *sendes*; and a chain was suspended and the big silver *polykandelon* from the Blachernae.

Note that the triklinos in which the baldachin⁷² stands and the magistroi are promoted,⁷³ together with the place called the Onopodion, were decorated by the Sakellarios with *blattia* and curtains from the Chrysotriklinos.

Note that the porch⁷⁴ of the Augusteus, the Golden Hand, was decorated with the bright-purple⁷⁵ curtains from the Chrysotriklinos.

Note that the passages from the Augusteus leading to the Apsis were decorated with various embroidered⁷⁶ curtains.

⁶⁸ Again, with reference to processions on the great feasts when the emperor went from the (lower) Palace to St. Sophia, as described in *Cer* I,1. There (Vogt 1:9, lines 9–13) the Tribounalion is decorated with *blattia* and precious covers and veils, as well as various works of gold and silver.

⁶⁹ Read: βλαττίων (καί) ἀπλωμάτων.

⁷⁰ ἀναγλύφων.

⁷¹ In front of the Chalke, beyond which only the emperor could enter on horse, see C. Mango, *The Brazen House* (Copenhagen, 1959), p. 85.

⁷² καμελαύχιον.

⁷³ I. e. the Consistorion, the name of which appears to have gone out of general use. This expression, used in two other passages in the later sections of II,15 (15.2B [cf. below n. 153] and 15.8A [cf. n. 214]) is not found elsewhere in the *De Cerimoniis*. A further indication of their composition by (the same) later redactor?

⁷⁴ πόρτηξ.

⁷⁵ ὀξέων.

⁷⁶ κεντητά.

Note that the Hippodrome⁷⁷ was decorated by the city Prefect with *blattia* and various imperial⁷⁸ curtains.

Note that, as is the custom for processions,⁷⁹ laurels and also other flowers of the season were fashioned in the form of little crosses and crowns, the so-called *skiasta*, in trellises on the walls: those running to the right and left called rivulets, and those standing upright called trees.⁸⁰ And the ground underneath them was strewn with ivy and laurel, and in more important places with myrtle and rosemary.⁸¹

Note that after the entrées into the great triklinos of the Magnaura⁸² the entire triklinos was sprinkled with rose-water.

Note that precious Persian covers⁸³ were spread upon the floor of the entire anadendradion and the platform⁸⁴ going up into the great triklinos.

Note that the magistroi and the more illustrious of the anthypatoi wore the *loros*,⁸⁵ but they did not hold sceptres or the *akakia*.⁸⁶ The other proconsuls and patrikioi wore their ordinary *kamesia*⁸⁷ and mantles with golden insets.⁸⁸ The Four eunuch protospatharioi, in addition to their tunics and *sabania* and golden torques, also held golden gem-encrusted

⁷⁷ I.e., the Covered Hippodrome.

⁷⁸ I.e. brought from the (lower) Palace.

⁷⁹ κατὰ τὸ εἰωθὸς τῆς προελεύσεως, i.e. when the emperor went in a grand procession from the (lower) Palace to St. Sophia, as described in *Cer I*, 1 and 2: all the various insignia and vestments were sent up to the old palace, which was brought back to life for the occasion, and the imperial officials and members of the factions took what appears to be traditional places along the itinerary to be followed by the emperor, cf. Featherstone, "Palace," pp. 56–58.

⁸⁰ Read: ἐγραμμίσθησαν ... τὰ λεγόμενα σιαστιά, δεξιά καὶ ἀριστερά ἐν τοῖς τοίχοις ὑπὸ καργέλλων (ὑποκαργέλλο L) τῶν λεγομένων ποταμίων καὶ τῶν ὀρθίως ἰσταμένων τῶν λεγομένων δένδρων. A difficult passage. These decorations perhaps imitated the hanging crowns with crosses (and doves) described below.

⁸¹ Cf. the strewing of ivy, myrtle and rosemary in the shape of the letter P (φῖνα) in the 19 Couches on the day of a procession, *Cer I*, 1 (= Vogt 1:18, lines 15–19).

⁸² I.e. when all the officials had come in and taken their places.

⁸³ Πέροικα (sic acc. L) ἀπλώματα.

⁸⁴ πούλιπτον: presumably of wood, put up for the occasion, cf. the same in 15.7B below.

⁸⁵ According to *Cer II*, 40, p. 637, line 14–638, line 18 (and Philotheos, p. 201, 23–25), the wearing of the *loros* by the magistroi and *anthypatoi* belonged to the order of ceremonies for Easter (but cf. below n. 160). Cf. also the list of vestments in *Cer II*, 40 (p. 641) containing fifteen λῶροι χρυσοῦφαντοι.

⁸⁶ The bag of dust held by the emperor in reminiscence of his mortality.

⁸⁷ Sing. καμήσιον: a fitted silk shirt.

⁸⁸ χρυσόταβλα.

spathobaklia.⁸⁹ The other eunuch protospatharioi wore their ordinary tunics and torques. The primikeroi wore their ordinary tunics without mantles. The magistroi, inasmuch as they wore the *loros*, gave their ordinary tunics to the primikerioi who did not have tunics of their own. The ostiarioi wore golden *paragaudia* over their *kamesia*, and they held the golden gem-encrusted rods.⁹⁰ The other ostiarioi who did not have golden *paragaudia* wore their ordinary mantles over their *kamesia*. The spatharokoubikoularioi wore golden *paragaudia* over their *kamesia* and swords with golden scabbards.⁹¹ The other spatharokoubikoularioi who did not have golden *paragaudia* wore their ordinary *kamesia* and swords. All the koubikoularioi wore their ordinary *kamesia*. Some of them wore tufted (?)⁹² mantles with golden insets for feast days, that is, those of the patrikioi,⁹³ while others wore silver-embroidered⁹⁴ mantles or silver-embroidered ones with short sleeves or bright-purple ones with short sleeves. The protospatharioi who hold office wore their ordinary *kamesia* and the tufted mantles for feast days, that is, those of the magistroi. The protospatharioi of the Chrysotriklinos⁹⁵ wore golden *spekia* and golden torques; those who did not have *spekia*, wore *skaramangia* and red⁹⁶ *sagia*. The chartoularioi and notarioi of the Sekreta wore their ordinary *kamesia* and deep-purple⁹⁷ *sagia*. The Asekretis and notarioi of the Asekreteia and the other sekretikoi wore their ordinary *kamesia* and the tufted mantles for feast days, that is, those with bright-purple insets.⁹⁸

⁸⁹ Rods.

⁹⁰ τὰ χρυσὰ διάλιθα βέργια, cf. above n. 38.

⁹¹ τὰ χρυσόκανα σπαθία, cf. the inventory of objects in *Cer* II,40 (p. 640: in St Theodore's in the Chrysotriklinos): σπαθία σπαθαράτα ὀλόκαννα διάχρυσα.

⁹² So Haldon for φουνδάτα; P. Ditchfield, in a thesis on material culture in medieval Southern Italy (in press at the École Française de Rome) believes it referred to built-up stitch-work.

⁹³ The list of vestments in *Cer* II,41 (p. 641) contains twenty-five such χλανίδια φουνδάτα ... χρυσόταβλα μαγιστρῶν, ἀνθυπάτων καὶ πατριζίων.

⁹⁴ ἔξαργυροζένητα, a *hapax*, for which Kresten's (*Staatsempfänge*, pp. 52–53) explanation as an *aberratio* of the copyist seems the most likely. There are three sorts of mantle here: regular ἀργυροζένητα χλανίδια, ἀργυροζένητα κοντομάνικα ἀνδ' ὀξέα κοντομάνικα, cf. the list of vestments in *Cer* II, 41 (p. 641) which contains two sorts of κοντομάνικα: fifteen ἀργυροζένητα ἀληθινάερα (i.e. with deep-purple field) and twenty-nine ὀξέα χροακά.

⁹⁵ I.e. those who were enrolled and had their place in the Chrysotriklinos in processions.

⁹⁶ ὀοῆς.

⁹⁷ ἀληθινά.

⁹⁸ ὀξέα ταβλία.

Near the imperial throne, on both sides, right and left, stood the sceptres of the Romans and the *ptychia* and other golden sceptres, held by the kandidatoi who wore *skaramangia* and the *kandidatikia*.⁹⁹ The other insignia, the *kampidiktoria*, *laboura* and *signa*,¹⁰⁰ stood beneath the aforementioned insignia, being held by the oarsmen of the First Dromon. These same oarsmen wore the tufted ceremonial attire of the tagmata.¹⁰¹ Outside the curtains on top of the steps¹⁰² stood the manglavitai wearing *skaramangia* and their ordinary swords. And immediately after the manglavitai stood the Macedonians of the Great Hetairia in their under-garments, bearing silver swords in their belts, with gilt and silver straps, and holding golden and gilt brass and iron shields with axes and double-axes.¹⁰³ Below these steps stood the Great as well as the Middle Hetairia, and also the Pharganoi and the Khazars, all bearing swords and holding shields. The domestic protospatharioi stood on both sides of the *solea*,¹⁰⁴ wearing greenish-pink¹⁰⁵ *skaramangia* and swords; and after them stood the spatharokandidatoi wearing multi-coloured *skaramangia* and their ordinary swords and the *spatharokandidatikia*.¹⁰⁶ After them stood the spatharioi, they too wearing multi-coloured *skaramangia* and their usual swords, and holding also battle-axes.¹⁰⁷ After them stood the stratores wearing *skaramangia* with white lions and with other colours and patterns,¹⁰⁸ holding the *stratorikia*.¹⁰⁹

To the right on the western side, outside the juncture of the two curtains, at the top of the steps of the great triklinos of the Magnaura,

⁹⁹ Golden *kandidatikia* are amongst the insignia said in *Cer II*, 40 (p. 640) to be kept in the church of St Stephen (the main ceremonial church in the old [upper] palace) together with a large (i.e., processional) cross, three sceptres and seven *ptychia*.

¹⁰⁰ According to *Cer II*, 40 (ibid.), five *kampidiktoria*, five *laboura*, and twelve *signa* were kept in the Church of the Lord (originally a military chapel of the neighbouring Scholae, Exkoubita and Kandidatoi?).

¹⁰¹ The list of vestments in *Cer II*, 41 (p. 641) contains ἀλλάξιμα χροσακά και φουνδάτα τῶν μεγάλων ἀρχόντων τῶν δ' ταγμαίων.

¹⁰² ἀναβάθρα: in front of the Magnaura.

¹⁰³ μονοπέλυκα και τζικουόρια.

¹⁰⁴ I.e. the aisle going up in the middle of the steps.

¹⁰⁵ πρασινορόδινα: a hue of purple dye.

¹⁰⁶ Gilt *spatharokandidatikia* are listed in *Cer II*, 40 (p. 640: in St Theodore's in the Chrysotriklinos).

¹⁰⁷ διοστράλια.

¹⁰⁸ ἔξεμπλίων.

¹⁰⁹ The list of objects in *Cer II*, 40 (p. 640: in St Theodore's in the Chrysotriklinos) contains στρατωρία διάχρυσα.

stood the Great Hetairiarches¹¹⁰ holding the imperial banner¹¹¹ of *sendes* interwoven with gold.¹¹² On both sides of these steps of the great triklinos of the same Magnaura, outside the same curtains, stood the two First Oarsmen holding the golden imperial banners; and after the two First Oarsmen, on the right and the left, stood all the gold-striped banners and *sendes* and the other imperial banners¹¹³ held by the oarsmen of the imperial dromon, these same oarsmen wearing the ceremonial attire of the four colours of the tagmata. The members of the two factions and also the choristers from the Holy Apostles and those from Hagia Sophia stood upon high benches on both sides of these same steps, shouting the acclamations and chanting the imperial praises. The faction members wore their usual ceremonial attire and golden chaplets,¹¹⁴ holding their handkerchiefs,¹¹⁵ whilst the choristers from the Holy Apostles and Hagia Sophia wore the tufted ceremonial attire of the tagmata¹¹⁶ and the all-silk and the hooded (?) *kamesia* of the Skepton and (the others) worn by those who serve in the vaults of the 19 Couches.¹¹⁷

Note that on the day of the reception the Logothete also wore the *loros*.

Note that inside and outside the gate leading into the triklinos of the Kandidatoi stood the officers of the Arithmos, in *skaramangia*, wearing their ordinary swords and holding shields.

Note that on the day of the reception all of the aforementioned, from the protospatharioi to the very last man wearing a *skaramangion*, stood

¹¹⁰ Read: ἔσθη (ὁ) τῆς μεγάλης ἑταιρίας.

¹¹¹ φλάμουλον.

¹¹² χρυσοῦφαντον.

¹¹³ τὰ χρυσὰ αὐθόγλαβα (which Trapp, s. v., translates *mit goldenen Streifen besetzt*) καὶ σενδῆς καὶ τὰ λοιπὰ βασιλικά φλάμουλα.

¹¹⁴ στεφάνια.

¹¹⁵ ἐγγείρια.

¹¹⁶ Cf. above n. 101.

¹¹⁷ Read: καὶ τὰ Σκέπτου τὰ δόβλαττα καὶ (τὰ (cf. below 15.4 = *Cer*, p. 589, line 14)) ὑποφιαλιν (sic L) καμήσια καὶ (τὰ ἕτερα (cf. *ibid.*, l. 15)) τῶν ὑπουργούντων εἰς τὰς καμάρας τῶν 19 Ἀκουσίτων. The most likely explanation of τὰ ὑπὸ φιαλιν καμήσια, here and the parallel passage in 15.4, is that of Kresten (*Staatsempfänge*, 53–54), who compares it with a garment (worn by a newly promoted raiktor in *Cer* II,4, p. 528, 16–18) with a small gold-embroidered fiavlion protruding some four inches from the shoulders: ...ίμάτιον. ἔστιν δὲ τὸ τοιοῦτον διασπρον, ἔχον φιάλιον σεμνὸν χρυσοῦφαντον, πλάτος ἔχον ὡσεὶ δακτύλων δ' καὶ μικρόν τι, ἐπὶ τοῖς ὤμοις ἐπεκτεινόμενον. The vaults (καμάρας) mentioned here are presumably those along the sides of the 19 Couches, in which the couches were placed, cf. Malmberg, *Dazzling Dining*, pp. 93–94.

each according to the colour and pattern of his *skaramangion*: that is, those wearing greenish-pink eagles stood on one side and the other, and also those wearing owls (?)¹¹⁸ and many-ringed (?)¹¹⁹ eagles; and likewise those wearing seas, and likewise white lions. In a word, as has been said, each stood according to his *skaramangion*. The kandidatoi stood in their triklinos on one side and the other,¹²⁰ in their own *skaramangia*, wearing the *kandidatikia*; and behind the kandidatoi on one side and the other stood the mandatores of the Arithmos with swords and shields. The oarsmen of the imperial dromons also stood on one side and the other in the same triklinos of the Kandidatoi, at the end near the Church of the Lord, and also in the triklinos in which the baldachin is hung and the magistroi are promoted,¹²¹ and in the Onopous.¹²² After them, in the porch of the Augustaios, that is the Golden Hand, stood the Noble Sons¹²³ on one side and the other, and the saponistai of the Vestiaron and the servants of the Table: the Noble Sons wore their ordinary *skaramangia* and swords, the saponistai of the Vestiaron brown-black¹²⁴ mantles, the servants of the Table mock-purple¹²⁵ mantles with short sleeves.

Outside the bronze gate of the triklinos of the Kandidatoi there stood on one side and the other the corps of the Droungarios of the Fleet together with the Great Pamphylos,¹²⁶ holding leathern shields¹²⁷ and wearing their ordinary swords. In the first Schola and the triklinos of the Excubitores, on both sides as far as the Tribounalion, stood the corps of the Pamphyloi, holding leathern shields and wearing their ordinary swords. The officers of the Fleet also stood there, on one side and the other, each with his own corps. In the Tribounalion, on one side and the other, stood the city authorities with the guilds and their officers, the officers wearing the six mantles *ta platonía*¹²⁸ of the

¹¹⁸ βόφους (for βούφους?).

¹¹⁹ πολυγύρους.

¹²⁰ The triklinos of the Kandidatoi, elsewhere referred to as a μάκρων, was probably a sort of portico.

¹²¹ Again, the Consistorion.

¹²² The Onopodion.

¹²³ ἀρχοντογεννήματα.

¹²⁴ ἀτραβατικά.

¹²⁵ ψευδοξέα.

¹²⁶ The commander of the Pamphylos, or élite maritime corps, cf. H. Ahrweiler, *Byzance et la Mer* (Paris, 1966), p. 416.

¹²⁷ δόραξ.

¹²⁸ The list of vestments in *Cer* II,41 (p. 641) contains six *χλανίδια πλατόνια χαρτουλαρίων σεκρετικῶν*.

sekretikoi, and all the others the white cloaks of the tagmata.¹²⁹ Behind them were sailors holding leathern shields and wearing their ordinary swords. In the triklinos of the Scholae, too, there stood sailors, on one side and the other, holding leathern shields and wearing their ordinary swords. Inside the Chalke gate, on one side and the other, stood the Toulmatzoi¹³⁰ with banners, holding leathern shields and wearing their ordinary swords and quivers. And outside the balustrade of the Chalke stood a multitude, one part spread out toward the Noumeroi, the other toward the arch of the Milion: there were the other sailors and the rest of the Toulmatzoi and the baptized Rus' with banners, holding shields and wearing their ordinary swords.

Note that the Justinianos and the Lausiakos were not decorated, save that as usual *holophota* were hung, with their ever-burning *polykandela*. In the porch of the Chrysotriklinos, that is the Horologion, stood the two golden imperial organs and the two silver organs of the factions.¹³¹ The Chrysotriklinos was decorated as it is usually decorated for Easter, that is with the Pentapyrgion and the imperial thrones, the couches¹³² and the gold table, as well as the rest of the things with which it is adorned at Easter.¹³³

Note that the Chrysotriklinos was not adorned upon the arrival of the Spaniards, because the emissaries from Spain did not dine with the emperors on the day of the reception, and thus the enamelled objects from the Treasury were hung in the anadendradion of the Magnaura, in the arch made by the pastopoioi out of *skaramangia*.

In the eight vaults of the Chrysotriklinos¹³⁴ were hung the crowns from the Church of the Most-Holy Mother of God of the Pharos and from other churches of the Palace, and also various enamelled objects from the Treasury, as well as the following mantles of the emperors and empresses: the all-golden *platanin* from the chapel of St Peter¹³⁵ studded

¹²⁹ As opposed to the coloured ones, cf. above, n. 101.

¹³⁰ I.e., Dalmatians.

¹³¹ Presumably others than the golden imperial organ and the two silver ones of the factions mentioned in the Magnaura.

¹³² κροβάττων.

¹³³ In his description of the Easter banquet, Philotheos (p. 203, line 4–205, line 5) also mentions the Pentapyrgi(o)n, which he calls “golden,” and the golden imperial table.

¹³⁴ On the side vaults (καμάρα) of the Chrysotriklinos, see Featherstone, “Chrysotriklinos,” 848–852.

¹³⁵ At the end of the portico of Markianos, to the west of the Justinianos, cf. Theophanes Continuatus, Bonn, p. 331 (= *Vita Basilii*, ed. Ševčenko, 83,8, [p. 280]).

with pearls, the *chorosanchorin* from the chapel of St Theodore along with the griffin-and-lion (?)¹³⁶ and the little griffin from the Aristeterion; the *triblattin platanin* from the Pantheon; the *kaballarios*, the empress's *heple-sion*¹³⁷ from the vault of the Aristeterion; the peacock,¹³⁸ the empress's *mandyon* from the Diaitarikion; the *kaballarios*, the *kaisarikin* from the silver doors on the western side; the little peacock,¹³⁹ and behind it the little eagle.¹⁴⁰ And above the silver doors of the same Chrysotriklinos was hung the golden *sagion* called the *kaisarikin*.

Note that the crowns and enamelled objects were hung one by one, that is, a crown in the middle and the enamelled objects on one side and the other. In the eastern vault no enamelled works were hung, but it was adorned solely with crowns.

Note that in seven vaults of the Chrysotriklinos were hung silver *polykandela* with silver chains from the Church of the Mother of God of the Pharos; but in the eastern apse, instead of the three lamps, three crowns were suspended: in the front, the green crown from the church of the Holy and Glorious Apostles, together with its cross and dove; to the right, the blue crown from the church of the Most-Holy Mother of God of the Pharos, with its cross and dove; and to the left, the blue crown from the church of the Great-Martyr Demetrios, with its cross and dove. Be it known that the Christ-loving Lord Constantine had these three crowns made.¹⁴¹

Note in the four inner compartments of the middle turret of the Pentapyrgion, as well as in the forward inner compartment of the forward turret and in the forward inner compartments of the turrets on the right and on the left, were hung various artefacts¹⁴² from the church of the Holy Great-Martyr Demetrios and from amongst those kept in the Treasury. On the wooden supports extending from

¹³⁶ γουπολέοντος.

¹³⁷ For the *harpax* ἡπλησίον Kresten ("Staatsempfänge," 54–55), cleverly conjectures a lacuna here: τὸ ἀγνοουσιακὸν ἢ (...) πλησίον τῆς καμάρας τοῦ Ἀριστητηρίου. However, the formula δ/ἡ/τὸ ... πλησίον would be a *harpax* in this chapter.

¹³⁸ ταών.

¹³⁹ ταώνιον.

¹⁴⁰ ἀετάρην.

¹⁴¹ I.e., Constantine VII, cf. Theophanes Continuatus, Bonn, p. 447, lines 1–2, who records that Constantine repaired crowns and vestments. In preserved Visigothic examples, the dove hangs down on chains from the crown and the cross from the dove. Note that the three crowns here, like the great white one worn below for the reception (15.2B), are made in the colours of the factions.

¹⁴² ἐργομούσια.

the Pentapyrgion to the walls were attached the bridal girdles, which are adorned with gems and pearls and which are kept in the Treasury.

Note that on the central *polykandelon* of the Chrysotriklinos were hung the empress's two *stethokarakala* and the two *diakoptai*, the bridal one¹⁴³ and the other kept in the Treasury, as well as the empress's two *kataseista*¹⁴⁴ and the empress's two *pniktaria*.¹⁴⁵ In the great cornice¹⁴⁶ of the Chrysotriklinos and in the small windows¹⁴⁷ were hung platters and large silver serving-bowls¹⁴⁸ in repoussé from amongst those kept in the Vestiaron of the Karianos. And above, in the sixteen window-vaults¹⁴⁹ of the dome of the Chrysotriklinos were hung the small bowls belonging to the aforementioned platters and serving-bowls; these small bowls were also worked in repoussé, and there were seven of them in each vault.

15.2B. *Reception in the Magnaura for the Tarsiotēs (31 May [946]) (Cer, pp. 583, line 1 – 584, line 16)*

Concerning the Reception

When the emperor had come out of the Palace and gone into the metatorion¹⁵⁰ of the great triklinos of the Magnaura, the Saracens were summoned to come and see the emperor. And the Saracen legates left the Chryson; and they descended the spiral staircase to the Stable of the Augusta and the vault called Anethas; and thence they passed through the Holy Well and, dismounting outside the balustrade of the Chalke, they went in through the Chalke and the triklinos of the Scholae and the Tribounalion, and turning off to the right (for

¹⁴³ νυμφική: this could also refer to the imperial daughter-in-law (ἡ νύμφη), as the following objects belonged to the empress (ἀγγουσιακά). Were these objects free for display because the empress and daughter-in-law, Helen Lecapena and Bertha of Provence, did not take part in the reception?

¹⁴⁴ Strings of pearls?

¹⁴⁵ Tight-fitting necklaces?

¹⁴⁶ κοσμήτη.

¹⁴⁷ Read: διανίτας; up in the side vaults, probably glazed with alabaster.

¹⁴⁸ μινσούρια καὶ μεσοσοκούτελλα.

¹⁴⁹ φωταγωγικούς καμάρας.

¹⁵⁰ Presumably the place on the right side of the apse (just outside the koiton) in 15.1 where the crowns and mantles are set out, concealed by the curtains behind the golden organ mentioned in 15.2 (cf. above n. 54).

the archway¹⁵¹ there was decorated and blocked off with *blattia*) they sat there until the emperor arrived and all was made ready for the reception.

Note that when the emperor came from the Palace and went into the metatorion of the Magnaura, the choristers and factions began chanting the imperial praises.

Note that after the emperor had put on the eight-sided mantle and the great white crown, he ascended the throne of Solomon and sat upon it. And after he had sat down, all invoked “Many Years” for him. The choristers, both those from the Church of the Holy Apostles and those from St. Sophia, began to chant the imperial praises, and the entrées were performed according to the usual order, the Saracen legates at the end, escorted by the Katepano of the basilikoi and the Count of the Stable. The latter both wore *spekia*, not their ordinary ones, but others which were most beautiful and costly, and also torques adorned with precious stones and large pearls. It is not the custom for a *barbatos*¹⁵² to wear such a torque, with either pearls or precious stones, but for the sake of display this was ordered for this occasion only by the Christ-loving Emperor Constantine. And when the usual ceremony had been performed, the Saracens went out; and passing through the anadendradion and the triklinos of the Kandidatoi and the triklinos in which the baldachin stands and the magistroi are promoted,¹⁵³ they went thence through the Onopous and the porch of the Augusteus, that is the Golden Hand, and entered into the triklinos of the Augusteus and sat there until the emperor went into the Palace.¹⁵⁴

15.2C. *Banquet in the Chrysotriklinos for the Tarsioties with the emperor (31 May [946])* (*Cer.*, pp. 584, line 16 – 586, line 15)

And after the emperor had gone into the Palace, the Saracen envoys were summoned after a time from the Augusteus; and going through the inside passages of the Augusteus and the Apsis into the Hippodrome,¹⁵⁵ they went thence to the Skyla; and entering the western end of the Justinianos they sat on the benches there.¹⁵⁶ Then, through an

¹⁵¹ φουρνιζόν.

¹⁵² A non-eunuch.

¹⁵³ Again, the Consistorion. Cf. above n. 73.

¹⁵⁴ I.e. through the corridors beginning at the Church of the Lord.

¹⁵⁵ I.e. the Covered Hippodrome.

¹⁵⁶ I.e. the benches on which officials sat according to rank for the “daily procession.”

attendant of the Koiton,¹⁵⁷ the emperor sent them fitted tunics¹⁵⁸ and the rest of their ceremonial attire.

Note that the golden sceptres of the Romans and the *ptychia* and other golden sceptres stood there on both sides, right and left, held by the kandidatoi who wore *skaramangia* and the *kandidatikia*; and the sceptres remained there throughout the banquet.

Note that at the banquet the magistroi wore the ordinary tunics of the magistroi¹⁵⁹ and baldrics and mantles, as is the prescribed order at Easter.¹⁶⁰ The Parakoimomenos wore a *spekion*, likewise the Logothete and the rest of the patrikioi: they too wore *spekia*. Whilst the Saracen legates dined with the emperors, the choristers from the church of the Holy Apostles stood behind the curtain in the vault leading to the emperor's bed-chamber, whereas those from Hagia Sophia stood behind the curtain in the vault leading to the Pantheon;¹⁶¹ they sang the imperial praises throughout the banquet, stopping only for the entrance of the dishes when the organs sounded.

Note that after the emperor had risen from table, before the legates went out, the master of the Table presented each of the two legates with five hundred *miliaresia* in golden bowls encrusted with precious stones; and to their retainers they gave three thousand *miliaresia*. When the legates withdrew, they went into the eastern end of the Justinianos (the end toward the Mesokepion) and sat down on the benches there; and through an attendant of the Koiton the emperor sent them vine-blossom and rose-water, and *galaia* and other perfumes.¹⁶² They washed using the hand-basins¹⁶³ in repoussé which had been prepared there and dried themselves with handtowels¹⁶⁴ of precious fabric, and anointed themselves abundantly with the sweet and fragrant perfumes and unguents. Then they again passed through the Lausiakos and the Horologion and the Chrysotriklinos and went out through the eastern doors of the Chrysotriklinos; and passing through the terrace of the

¹⁵⁷ The emperor's private apartments.

¹⁵⁸ ἱμάτια ἐξοραμμένα.

¹⁵⁹ μαγιστράτα στιχάρια.

¹⁶⁰ According to *Cer II*, 40 (p. 637, line 14–638, line 18), which is written in the first person and could well be from the pen of Constantine himself, the magistroi wore the *loros* at Easter—another indication of the composition of these sections by a later redactor? Cf. above n. 85.

¹⁶¹ I.e. the middle vaults on the northern and southern sides.

¹⁶² μυρωστικά.

¹⁶³ χειρὶν βοξέστων.

¹⁶⁴ χειρομάζτων.

Pharos, they descended by way of the terrace of the Nea Church and the great triklinos¹⁶⁵ to the Tzykanisterion; and thence they went off on horse to their hospice, the Chryson.

Note that platters and bowls in repoussé were suspended high up in the great cornice of the Chrysotriklinos, and the small bowls in repoussé were suspended in the window-vaults of the dome.¹⁶⁶

15.3. *Reception in the Chrysotriklinos for the Tarsioties by the emperors Constantine and Romanus (June [946]) (Cer, 586, line 15 – 588, line 14)*

Note that after a few days had passed the Saracen legates asked to see and converse with the emperor. And since the aforementioned decorations had been removed from the Chrysotriklinos,¹⁶⁷ three crowns were suspended in the inner compartments in the turret which always stands in the Chrysotriklinos:¹⁶⁸ in the compartment toward the east, the green crown from the Church of the Holy Apostles; to the right, the blue crown from the Church of the Most-Holy Mother of God of the Pharos; and to the left, the crown from the Church of the Great-Martyr Demetrios. Each of the crowns had its cross, and the three doves of the three crowns were suspended in the compartment of the same turret toward the west. On either side of the same turret were set up two thrones:¹⁶⁹ on the right, toward the east, that of Arcadius, in which sat Romanus,¹⁷⁰ the God-crowned emperor born in the purple; and on the left, the throne of St. Constantine.¹⁷¹ On both sides of the Chrysotriklinos, the right and the left, stood the other imperial thrones, as well as the two golden couches and the silver *histopodia* on which the western curtain is raised up.¹⁷² Under this curtain stood the three

¹⁶⁵ The Trikymbalos?

¹⁶⁶ Why are these platters and bowls, already listed in the earlier description of the decorations for the day (at the end of 15.2A), mentioned again here? Did the redactor repeat this by way of preface to the description of the subsequent reception, where he employs the ubiquitous προσηθησεις (cf. the following note)? Or was it repeated in the original document? If so, the latter would appear to have been of a cumulative nature, cf. below n. 211.

¹⁶⁷ ὁ Χρυσοτρίκλινος ἀπεγραμμίσθη τῆς προσηθησεις γραμμῆς.

¹⁶⁸ A part of the Pentapyrgion?

¹⁶⁹ I.e., in the apse.

¹⁷⁰ Romanus II.

¹⁷¹ In which Constantine presumably sat.

¹⁷² I.e. raised up from the bottom and fixed to the right and left in the *histopodia*, or warp-beams (Trapp, s. v.: *Weberbaum*).

great platters. The golden curtains which are used at Easter¹⁷³ were also hung in the same Chrysotriklinos. The floor was strewn with myrtle and rosemary and roses. The gold table was not set out. The magistroi and proconsuls and patrikioi wore their prescribed ceremonial attire, and likewise the koubikoularioi. The attendants of the Chrysotriklinos wore red¹⁷⁴ *sagia*; the sekretikoi wore deep-purple *sagia*. The praipositoi stood in their usual place. The emperor put on the eagle, the mantle and the great white crown, and sat down. The attendants of the Koiton and the Katapano and the Mystikos stood in their ceremonial attire in the Chrysotriklinos in the places assigned to their entrée. The Saracens entered through the Hippodrome and the Skyla, and passing through the Justinianos and the Lausiakos they were brought in to the emperor in the customary manner by the Logothete; and drawing near the imperial throne they conversed with the emperor about all that they wished. Their retainers were also brought in, and stood toward the western end at the place raised up upon the two *histopodia*, with the three great golden platters in front;¹⁷⁵ and they remained there until the legates took their leave of the emperor and withdrew. And when the legates had passed half-way through the Chrysotriklinos, their retainers went out with them, shouting their praises; and again passing, through the Lausiakos and the Justinianos and the Skyla and the Hippodrome and the Apsis they went off to their hospice in the Chryson.

15.4. *Races in the Hippodrome for the Tarsiotes ([946])* (*Cer*, pp. 588, line 15 – 590, line 20)

*Concerning the Races in the Hippodrome on the Advent of the Saracen Legates for the Peace and Exchange of Prisoners in the Fourth Indiction, in the Reign of Constantine and Romanus the Emperors Born in the Purple*¹⁷⁶

In the section of the Blue faction stood the Noumeros, instead of the Domestikos of the Scholae, wearing the golden mantle of the Blues

¹⁷³ These golden curtains must have been amongst the “other Easter decorations,” together with the (golden) Pentapyrgion and the gold table set out in 15.2A. Cf. above n. 133.

¹⁷⁴ ῥοῆς, i.e. pomegranate (colour).

¹⁷⁵ The *histopodia* must have been used to construct a sort of ἔκθεσις with the platters.

¹⁷⁶ There are no clues in the text as to the day on which these races were held. The order to be followed for races in the Hippodrome on various occasions is given in *Cer* I, 77–82 (= ed. G. Dagron et al., “L’organisation et le déroulement des courses d’après le Livre des Cérémonies,” *Travaux et Mémoires* 13 (2000), pp. 11–101).

ordinarily worn by the *Domestikoi* of the *Scholae*; and in the section of the Green faction stood the *Domestikoi* of the Wall, wearing the golden mantle of the Greens ordinarily worn by the *Domestikoi* of the *Exkoubitoi*.¹⁷⁷

MARGINAL NOTE: Note that the *Exkoubitos* was at the time in the city, and it was he who stood in the section of the Green faction, not the *Teicheiotes*.¹⁷⁸

The demarch of the Blues stood in the section of the White faction, and the demarch of the Greens in that of the Red faction. In the sections of the Blues and the Greens were hung the dark-pink curtains of slitted (?) *sementa*,¹⁷⁹ three curtains in each section; and in the sections of the White and the Red factions were hung the bright-purple curtains of the *Chrysotriklinos*, the ones with griffins and asses.¹⁸⁰ All the members of the factions and the choristers from the Holy Apostles and St. Sophia were spread throughout the sections of the four factions. The faction members wore their ordinary *kamesia* and chaplets made of *sementa* and held handkerchiefs, and the choristers from the Holy Apostles and Hagia Sophia wore the all-silk *kamesia* of the *Skepton* as well as those with hoods and the others worn by those who serve in the vaults of the Nineteen Couches.¹⁸¹ The faction members who stood in the sections of the two great factions, the Blues and the Greens, held in their hands the wands (?) of the *saximon*.¹⁸² The four charioteers wore the golden *demisia* of the Golden Race;¹⁸³ the four bigarioi

¹⁷⁷ According to a note in *Cer* I, 82 (= Dagron et al., "Courses," 82, line 53 [p. 99]), the *domestikoi* stood in the sections of the factions (to watch the emperor come into the *Kathisma*) only at the more solemn races (e.g. the Golden Races mentioned below). For the location of the sections see plan of the Hippodrome, *ibid.*, p. 115.

¹⁷⁸ This note, apparently copied from the original document, would suggest that the latter (instructions for the ceremonies?) had foreseen the absence of the *Exkoubitos*. His eventual participation would then have been noted—presumably on the document itself—afterwards.

¹⁷⁹ τὰ ἀπὸ σημένων διακοπτῶν ἠμφιεσμένα διζόδινα βῆλα; cf. below n. 197; διακοπτὸς is defined by Trapp, s.v., as *geschlitzt*.

¹⁸⁰ οἱ γρυπόναγροι.

¹⁸¹ The participation of these choristers in races in the Hippodrome—to say nothing of their costumes—is not mentioned in chapters I, 77–82 on the Hippodrome.

¹⁸² φεγγία τοῦ σαξιμου. The *saximon* included dance and chant, as performed here at the end of the races; cf. below n. 197.

¹⁸³ I.e. the first and most solemn races of the season, after the Sunday after Easter, described in *Cer* I, 77 (= Dagron et al., "Courses," pp. 11–19), where, however, there is no mention of *golden δημόσια*, i.e. tunics of the factions (δημοί).

wore the other *demasia*, and the other bigarioi wore *gymnastikia*.¹⁸⁴ The four *eikastai* and all the workmen wore golden mantles made entirely of *sementa* with short sleeves.¹⁸⁵ The city officials wore the white mantles of the four tagmata. Upon the victory of the Blue faction, the dance of the *saximon* was performed according to the prescribed order for the race of the Vegetables: the victors were escorted by the four *eikastai* and all the workmen of the two factions wearing the golden garments of *segmenta* with short sleeves, as well as by the members of the two factions holding the wands of the *saximon*. The demarch of the Blues, this being the victorious faction, wore a deep-purple *sagion* according to the prescribed order for the Race of the Vegetables, and thus he also took part in the escort. For the sake of display before the Saracen legates it was ordered that the members and *eikastai* and workmen of the other faction should also take part in the escort.—For the old order of ceremony did not prescribe this, but only that the members and workmen and *eikastai* of the victorious faction should form the escort.—And after the charioteers, the demarch, the members of the faction, the *eikastai* and the workmen had danced the *saximon* according to the prescribed order, they stood in the Π and shouted (the imperial) praises; and then they proceeded along the Mese and went off to their own church of the Mother of God in the quarter of the Deaconess, according to the prescribed order for the Race of the Vegetables.¹⁸⁶

¹⁸⁴ The bigarioi, of indeterminate number, were the seconds of the four charioteers. The four bigarioi mentioned here apparently wore the regular *demasia* (i.e. in the four colours of the factions) of the charioteers (who here wore golden *demasia*). The precise meaning of *gymnastikia*, worn by the other bigarioi, is uncertain. It is also uncertain whether the bigarioi here simply stood by to display their costumes or processed in the βήγαι (Lat. biga: two-wheeled cart), as could be done at the beginning of solemn races, cf. *Cer* I, 80 (= Dagron et al., “Courses,” 80, lines 97–104 [p. 70]).

¹⁸⁵ τὰ χρυσᾶ ὀλοσήμεντα κοντομάνικα. None of the words εἰκασταί, ἐργάται (workmen) or σήμεντα occurs in any of the chapters in *De Cerimoniis* on the Hippodrome. Koukoules thought that the εἰκασταί were the same as the shmeiwtai, who apparently carried banners etc. (Ph. Koukoules, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός* (Athens, 1949), 3:29. He suggested that they carried images of the emperors = εἰκάζω.) Trapp, s. v., translates as *Dekorateur*.

¹⁸⁶ I.e. the races performed on the 12th May for the anniversary of the city, so named because of the vegetables and cakes distributed at the end to the populace; description in *Cer* I, 79, where it is indeed only the charioteers and members of the victorious faction who, performing the dance of the *saximon*, proceed from the carceres to the Π, or *stama*, in front of the Kathisma (= Dagron et al., “Courses,” 79, lines 75–92 [p. 67]); then they go out into the Mese. The order for the races of the Vegetables says nothing beyond this. However, we observe here yet another case of indifference to (or ignorance

15.5. *Feast of the Transfiguration with the Tarsiotes (6 August [946]) (Cer, pp. 590, line 20 – 592, line 2)*

On the 6th August, the feast of the bright Transfiguration of the Lord Jesus Christ, the feast was celebrated according to the order that has been followed from ancient times,¹⁸⁷ except that on account of the Saracen legates the Emperors wore the *loros* and held sceptres surmounted by crosses and *akakia*.¹⁸⁸ The *magistroi* and proconsuls and *patrikioi* also wore the *loros*, but they did not hold sceptres or *akakia*. All the insignia were brought out and taken in procession according to custom: the great cross, the rod of Moses,¹⁸⁹ the sceptres of the Romans, the *ptychia*, and the other insignia kept in the Church of the Lord.¹⁹⁰ The choristers from the Holy Apostles and St. Sophia joined with the members of the factions in the acclamations, wearing the aforementioned ceremonial attire they had worn for the reception. The Tribounalion, in which, according to the prescribed order, the legates stand to see the emperor as he goes off in the church procession and then returns,¹⁹¹ was decorated in the aforementioned manner, as had been done for the reception. The Great Church of St. Sophia was decorated as it is usually for Easter. In the galleries¹⁹² above the imperial doors were hung the golden curtains from the columns of the ciborium and other cur-

of?) the old order of the Hippodrome: not only did the losing Green faction members form the escort together with the winning Blues, but then they all went off together to the church of the Theotokos in τὰ Διακονίσης, the traditional church of the Greens! Cf. *Cer* I, 80 (= Dagron et al., “Courses,” 80, line 220 [p. 85]).

¹⁸⁷ The Transfiguration was one of the feasts on which the emperor went in grand procession from the (lower) Palace to St Sophia, as described in *Cer* I, 1 and 2, cf. *ibid.*, Vogt 1:17, lines 10–15 and 34, lines 3–7.

¹⁸⁸ As noted (above nn. 84 and 159), the *loros* was normally worn for Easter.

¹⁸⁹ This great (i.e., processional) cross was probably the same as ὁ νεοκατασκευάστος μέγας σταυρός Κωνσταντίνου τοῦ φιλοχρίστου καὶ πορφυρογεννήτου βασιλέως in the list in Π,40 (p. 640: in the Theotokos of the Pharos); the Rod of Moses was kept in St Theodore’s beside the Chrysotriklinos (*ibid.*).

¹⁹⁰ Three sceptres and seven *ptychia* were kept in the chapel of St Stephen (*ibid.*); in the Church of the Lord were kept twelve sceptres, five *kampidiktoria*, five *laboura*, twelve *signa*, twelve *drakontia*, eight *banda* and eighteen standard-holders (σχευοφορικά), of which twelve had been repaired—presumably on Constantine’s initiative—in the fourth Indiction [946] and six were unusable (*ibid.*, p. 641).

¹⁹¹ κατὰ τύπον: the Tribounalion was apparently the place assigned to the Tarsiotes—and to all foreign dignitaries?—during a procession of the emperor to St. Sophia, just as all the imperial officials had their fixed places.

¹⁹² τὰ κατηχούμενα.

tains and altar-cloths from both St. Sophia and the Nea Church.¹⁹³ A great many chains from various churches, and all the large *polykandela* from the Nea Church were hung there; and crowns and other artefacts, golden and gem-encrusted crosses and book-covers¹⁹⁴ of the Gospels were set out. And the rest of the procession was performed according to the usual order.¹⁹⁵

15.6. *Banquet in the Justinianos for the Tarsiotes (9 August [946])* (*Cer*, pp. 592, lines 2–19)

On Sunday, the 9th August, a banquet was held in the Justinianos¹⁹⁶ and the silver plate which is kept in the Vestiaron of Karianos was brought out, and the entire service of the banquet was performed with it. All the theatrical games were performed.¹⁹⁷ At this banquet dined the two Tarsiote legates and their retainers, as well as forty of the Tarsiote captives from the Praitonion. To each of the two legates were given five hundred *miliaresia* in golden bowls; and to their retainers, three thousand *miliaresia*; and to the forty captives, one thousand *miliaresia*; and (a sum of) *miliaresia*¹⁹⁸ were sent to the captives who had remained in the Praitonion. When the emperor rose from table, the legates again went to the right end of the same Justinianos and sat down in the manner aforementioned.¹⁹⁹ And again the attendants of the Koiton brought them perfumed waters and oils and unguents; and after they had washed and refreshed themselves with fragrances, they again passed through the Chrysotriklinos and went out by the eastern doors, in the manner described above.

¹⁹³ No such details are given in the descriptions of ceremonies in St. Sophia for the great feasts in *Cer* I, 1 (= Vogt 1:10, line 27–14, line 5).

¹⁹⁴ πτυχία.

¹⁹⁵ This implies that the Tarsiotes had been taken into the galleries of St. Sophia. But was it during or after the liturgy?

¹⁹⁶ Perhaps this took the place of the grand banquet which should have followed the liturgy on the feast of the Transfiguration (at least according to Philotheos, p. 219, lines 12–23).

¹⁹⁷ ἔπαιξαν δὲ καὶ τὰ θυμελικὰ πάντα παίγνια = the *saximon*? This latter was performed at banquets, including dancing around the table and singing before the emperor; cf. *Cer* I, 65 (= Vogt 2:103, lines 8–11), where the performers wear *ζωντομάνικα* made of fabric like that of the curtains from the Chrysotriklinos and hold feggiva of the *saximon* mentioned for the races for the Tarsiotes in 15.4. Cf. above n. 179.

¹⁹⁸ If the document on which this report is based was indeed a prescription of what was to be done, a number must have fallen out here, cf. a similar case below n. 230.

¹⁹⁹ I.e. at the eastern end of the Justinianos, as above in 15.2C.

15.7A. (*Second*) reception in the Magnaura for the Tarsiotes (13 August [946])
(*Cer.*, pp. 593, lines 1–18)

MARGINAL NOTE: *Another Reception, for the Daylamite*

Note that on Sunday, the 13th August, upon the arrival of the Daylamite, emir of Amida and apokrisiarios of Abdallah b. Hamdan,²⁰⁰ a reception was held in every way like the aforementioned one.²⁰¹ Golden *sellia* were placed in the middle of the Great Triklinos of the Magnaura, upon which the emperors sat. But the koubikoularioi did not come in and stand by; only the attendants of the Koiton and the weekly rota (of the Hetairia), all in their own ceremonial attire. The kandidatoi also stood by, on the right and left sides of the triklinos, wearing skaramangia and kandidatikia holding the sceptres of the Romans and the *ptychia* and other insignia. The logothete brought in the Saracen legates from Tarsus, and they saw the emperor and conversed with him about all that they wished; and then taking their leave, they withdrew and went to sit in the triklinos of the Dome, which many improperly call the Oatos (for it is the archive there, of the Sakelle, which is called the Oatos).

15.7B. *Reception in the Magnaura for the Daylamite Nasr at-Tamali* (13 August [946]) (*Cer.*, pp. 593, line 18 – 594, line 3)

Then the emperor put on the eight-sided cloak and the great white crown, and sat upon the Throne of Solomon, and a reception was held in every way like the aforementioned one for the Tarsiote legates.²⁰² And when he withdrew,²⁰³ he went to sit outside the Church of the Lord, in the place where the emperors put on their crowns when they

²⁰⁰ Ἀποχαβδᾶ = Sayfaddawla.

²⁰¹ This must refer to the general description of a reception in the Magnaura in 15.1 in connexion with the Daylamite's reception there (15.7B). The formulation may go back to the original document, in which the here disjointed *toutou* &c. followed immediately (cf. below n. 203). Here, then, another notice (from a separate document?) will have been inserted concerning the reception for the Tarsiotes which took place just before that of the Daylamite.

²⁰² Again, this refers to an earlier reception, in 15.2B, not the immediately preceding one (15.7A).

²⁰³ τοῦτου δὲ ἐξεληθόντος, i.e. the Daylamite. The demonstrative *τούτου* etc., for which there are many parallels in II,15 and throughout the *De Cerimoniis*, perhaps stood in the original documents for the sake of clarity; likewise the repeated use of *ὁ αὐτός/ἡ αὐτή/τό αὐτό*, as well as the precise indications of right/left and east/west. Cf. above n. 201.

are about to go off on horse to the Church of the Holy Apostles on the Monday and the Sunday after Easter.²⁰⁴

15.7C. *Banquet in the Nineteen Couches for the Tarsioties and the Daylamite* (13 August [946]) (*Cer*, pp. 594, lines 3–14)

That same day a banquet was held in the great triklinos of the Nineteen Couches according to the prescribed order and ceremony for Christmastide, for in attendance were the chartouliarios of the Sakellion and the chartouliarios of the Vestiarion,²⁰⁵ as well as the Eidikos, each of them with his own notarios, and also the koubikoularioi, all wearing the ceremonial attire prescribed for Christmastide.²⁰⁶ On the right side, toward the west, a round side-table was set up, in order that the Saracen legates might not think that any of them sat in a place of preference to the others.²⁰⁷ At this side-table sat the magistros Kos-

²⁰⁴ This is the new order for Easter Monday instituted by Leo [VI] which, according to a note at the end of *Cer* I, 10 (= Vogt 1:77, lines 5–12), persists to the present day. Presumably the same was done on the Sunday after Easter, though no such note has been added to the old order (which prescribes a procession to St Sophia) in *Cer* I, 16 (= Vogt 1:90–91). A good example of the obsolete nature of much of the material in the *De Cerimoniis*.

²⁰⁵ ὁ τε τοῦ Σακελλαρίου καὶ ὁ τοῦ Βεστιαρίου.

²⁰⁶ I.e. ἡ Δωδεκαήμερος, which ended with Epiphany. The banquets of the *Dodekaemeros* were for all purposes the only ones still held in the Nineteen Couches ([only just?] restored by Constantine from a state of dilapidation, cf. Theophanes Continuatus, Bonn, p. 449, line 17–450, line 3), where, on each of the twelve days, the emperor dined with different officials, all reclining (ἀκουμβίσσαι) in Roman fashion, cf. *Cer* I, 23 (= Vogt 1:126, lines 4–10), I,26 (= *ibid.*, p. 135, line 30–136, line 32) and Philotheos, p. 165, line 23–189, line 8. The particular mention here of the officers of the financial bureaux of the Sakellion and the Eidikon, (prescribed by Philotheos only on the Eighth Day of Christmastide: *ibid.*, p. 179, lines 24–25) is rather puzzling. Perhaps they had special business in the negotiations with the Arab emissaries.

²⁰⁷ The places taken by diners in the Nineteen Couches was strictly regulated by rank. The emperor's table was at the centre on one end, with eight tables on each side of the building (in side vaults [χαμάραι]? cf. above n. 117). To the highest ranking guests were assigned the outside places at the first two tables closest to the emperor. The round table here was perhaps set up to avoid giving affront, but it also allowed the Arab guests to sit (ἐκαθέσθῃσαν), instead of reclining on mattresses, as was still the usage in the Nineteen Couches. (One wonders whether the emperors also sat on this occasion.) Elsewhere in II,15 and in the *De Cerimoniis* in general, the directions right and left inside buildings are those of one looking toward the back of the building, but the orientation of the 19 Couches is very difficult to determine. The round table must have been set apart (= πρὸς δύσιν?) from the emperor's table, on the right side of the main body of the triklinos, perhaps in the same place where the emperors sit to await the beginning of a ceremony in *Cer* I,1 (= Vogt 1:17, lines 23–28: δεξιῶ μέρει).

mas,²⁰⁸ the Parakoimomenos,²⁰⁹ the two legates from Tarsus, and the apokrisiarios of Abdallah b. Hamdan.

15.8A. *Reception in the Magnaura for Olga of Rus' by the emperor (9 September [957])* (*Cer.*, pp. 594, line 15 – 595, line 10)

MARGINAL NOTE: *Another Reception, for Olga of Rus'*²¹⁰

On Wednesday, the 9th September²¹¹ upon the arrival of Olga the princess of Rus', a reception was held in every way like the aforemen-

²⁰⁸ Kosmas, together with John Kourkouas, had been dispatched by Constantine to negotiate the exchange of prisoners, cf. Theophanes Continuatus, Bonn, p. 440, lines 8–12.

²⁰⁹ Probably Theophanes, cf. above p. 77.

²¹⁰ *Ἐλγας τῆς Ῥώσενας (sic acc. L). The section on Olga, like that on the Daylamite, is marked only by a marginal remark in L.

²¹¹ The year of Olga's visit to Constantinople is the subject of much controversy, summed up recently, without taking a position, by F. Tinnfeld, "Zum Stand der Olga-Diskussion," in L. Hoffmann, ed., *Zwischen Polis und Peripherie. Beiträge zur byzantinischen Kulturgeschichte, Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik* 7 (Wiesbaden, 2005), pp. 531–567. Kresten (*Staatsempfänge*, pp. 1–13) and Zuckerman ("Voyage," pp. 648–654), having determined 946 as the date of the Muslim embassies, are of the opinion that all the events in the chapter, which they see as an integral text, occurred in the same year. They support this argument with the fact that the days of the week and month given in the dates in the sections concerning Olga, as those in the earlier section, also coincide. It would be, they argue, too great a coincidence that documents from 957, the only other year during the reign of Constantine VII when the days of the week and month coincide, were added to those of 946. However, A.V. Nazarenko, in his study "Mudrejsi vsx celovek'" (above n. 52), pp. 227–239, expressing doubts on the coherence of the text and authority of the section titles in II,15 in the Leipzig MS, argues—alas, rather tendentiously—for the date 957, which is closer to the Slavonic and Latin traditions. Finally, we are inclined toward the date of 957. Textual and codicological analysis indicates that sections 15.2–11 were compiled and added subsequently to the original Book II of the *De Cerimoniis* of Constantine, most probably by the same redactor who added chapters of his own at the end of Book I: Basil Lecapenus. But whenever and by whomever sections 15.2–11 were compiled, there is no reason to exclude the possibility of coincidence: the documents from which the compilation was made could have originally dated from 946—or even earlier—and been added to in successive years. If these documents were, as we suspect, instructions drawn up beforehand for ceremonies, they might well have been kept and re-used, with revisions, over many years (cf. above n. 166). A similar case is observed in the list of imperial tombs in *Cer* II, 42 [43] (p. 643, lines 6–8), where we find mention of Constantine's remains: ἕτερος λάοναξ ... ἐν ᾧ ἀπόκειται Λέων ὁ αἰοιδίμος σὺν τῷ υἱῷ Κωνσταντίνῳ ἕστερον τελευτήσαντι τῷ πορφυρογεννήτῳ. Likewise, there is evidence in the sections telling of Olga's visit which would exclude a dating of 946 and point to 957, cf. Featherstone, "Visit," pp. 305–312, idem, "Remarks," pp. 472–475, idem, "Olga in *De Cerimoniis*," pp. 243–251.

tioned one,²¹² and the princess entered with her noble [female] relations and the élite of her [female] attendants. The princess came in before all the other women, and they followed her in order, one after the other; and she stood in the place where it is customary for the Logothete to ask questions. After her came in the apokrisiarioi and merchants²¹³ of the princes of Rus' and they remained at the far end by the curtains; and the rest of the reception was conducted after the manner of the aforementioned one. When she withdrew, the princess again passed through the anadendradion and the triklinos of the Kandidatoi and the triklinos in which the baldachin stands and the magistroi are promoted,²¹⁴ and then through the Onopous and the Golden Hand, that is, the porch of the Augustaeus, and she sat there.

15.8B. *Reception in the Justinianos for Olga by the empress and daughter-in-law* (9 September [957]) (*Cer*, pp. 595, line 10 – 596, line 17)

After the emperor had gone into the Palace in accordance with the customary order,²¹⁵ another reception was held in the following manner. In the Justinianos a platform covered with bright-purple *divisia blattia*²¹⁶ was set up, and upon it stood the great throne of the emperor Theophilus²¹⁷ and a golden imperial *sellion* on the side. The two silver organs of the two factions were placed at the end of the hall, this side of the curtains (the organs which played were placed behind the curtains). Then the princess was summoned from the Augusteus, and traversing the Apsis and the Hippodrome through the inside passages of the same Augusteus,²¹⁸ she came to the Skyla and sat there. The the empress sat down upon the aforementioned throne, and her daughter-in-law

²¹² Again, this must refer to the general description in 15.1, though, as elsewhere in 15.2–11, the use of *προσηθηεις* is simply an expedient of the later redactor for the sake of brevity, not proof of the homogeneity of sections 15.1 and 15.2–11 or of the documents on the basis of which the latter were composed.

²¹³ *πραγματευταί*.

²¹⁴ Again, the Consistorion; cf. above. n. 73.

²¹⁵ As always, through the corridors beginning at the Church of the Lord.

²¹⁶ *ἀπό ὀξέων δινισίων βλαττίων*. For *δινισίων* Trapp refers to Reiske (*Cer*, Commentary, Bonn, p. 700) who suggests an Arabic origin (Tanis). One would be tempted to propose: *διβι(τι)σίων* (καί) *βλαττίων*; but *divitiesia* are not found elsewhere as decorations.

²¹⁷ Perhaps the same *χρυσῶ διαλίθῳ θρόνῳ* in which, according to *τακτικά βιβλία καὶ βασιλικά*, Theophilus sat with relish in his newly constructed Triconchus: Theophanes Continuatus, Bonn, p. 142, lines 15–19.

²¹⁸ Read: *τῆς τε Ἀψίδος καὶ τοῦ Ἱπποδρόμου (διὰ) τῶν ἐνδοτέρων διαβατικῶν τοῦ αὐτοῦ Ἀγυουστέως διήλθεν*, cf. Bolognesi and Featherstone, "Boundaries," p. 42.

on the *sellion*;²¹⁹ and all the *koubikoularioi* came in, and through the *Praipositos* and the *ostiarioi* the *entrées* were performed: first *entrée*, the *zostai*;²²⁰ second *entrée*, the wives of the *magistroi*; third *entrée*, the wives of the *patrikioi*; fourth *entrée*, the wives of the *protospatharioi* holding office; fifth *entrée*, the wives of the other *protospatharioi*; sixth *entrée*, the wives of the *spatharokandidatoi*; seventh *entrée*, the wives of the *spatharioi*, *stratores* and *kandidatoi*. Then the princess was brought in by the *Praipositos* and the two *ostiarioi*: she entered first, and following her, as said before, were her noble [female] relations and the *élite* of her [female] attendants. Questions were asked of her by the *Praipositos* on the part of the empress.²²¹ And the princess withdrew and went to sit in the *Skyla*. When the empress rose from the throne she went out through the *Lausiakos* and the *Tripeton*, and entering the *Kainourgios*, she passed through to her own *koiton*.²²² Then the princess, together with her relations and attendants, passed through the *Justinianos* and the *Lausiakos* and the *Tripeton* into the *Kainourgios* and rested there.

15.9. *Olga is summoned to sit with the emperor together with the empress and his children (9 September [957]) (Cer, pp. 596, lines 17–20)*

Then the emperor sat with the empress and his children born in the purple, and the princess was summoned from the *Kainourgios*; and at the emperor's bidding she sat and conversed about all she wished with the emperor.²²³

²¹⁹ This arrangement is reminiscent of *Cer* II,33 (p. 632, lines 11–13) concerning promotions of officials on imperial anniversaries: there a throne is set up for the emperor and the “minor” (*μικροί*) emperors sit on *sellia* on either side of the throne.

²²⁰ I.e. the *zostai*, or “girdled,” *patrikiai*. See below, n. 226.

²²¹ It is clear that this audience was modelled on that given by the emperor in the *Magnaaura*, but it is not clear why it took place at all. If Olga came on an ordinary state visit, surely the reception by the emperor would have sufficed. But if, as the Slavonic, Latin and other Byzantine sources maintain, Olga was baptized and the empress Helen was her god-mother, this second audience makes more sense. Furthermore, all the other functions described in II,15, with the exception of the *Transfiguration* in 15.5, were held on a Sunday, and it would appear that another holiday was the reason for Olga's reception being held on Wednesday, 9 October: the *Nativity of the Virgin*. Olga could well have been baptised on that day by the patriarch who celebrated the liturgy in St. Sophia. Olga's sponsorship in baptism by the empress would explain her exceptionally intimate meetings with the imperial family. It would also fit well with her being granted the title of *zoste patrikia* (see below n. 226).

²²² Between the *Koiton* of the emperor and the *Kainourgios*, see Fig. 2.

²²³ There is no clue as to where this took place. However, unlike the Muslim *Tar-siotes*, who *stood* in a formal setting when they talked with the emperors, Olga *sat*

15.10A. *Banquet in the Justinianos for Olga with the empress and the daughter-in-law (9 September [957]) (Cer, pp. 596, line 20 – 597, line 7)*

On the same day a banquet was held in the same Justinianos, and the empress sat upon the aforementioned throne, and her daughter-in-law, and the princess stood on the side.²²⁴ Then, after the master of the Table had brought in the noblewomen²²⁵ according to the customary order and they had prostrated themselves, the princess bowed her head slightly in the place where she stood; and she sat at the separate table with the *zostai* according to the prescribed order.²²⁶

with Constantine and the empress and their children, presumably their daughters, for Romanus, who is always referred to separately, and his wife, the daughter-in-law, were apparently not present. Note also that the children are referred to here as Constantine's alone (αὐτοῦ), despite the mention of the empress.

²²⁴ This reference can only be to the *ensemble* of the throne and sellion on the platform described in 15.8B. Here, as before, the empress must have sat in the throne and the daughter-in-law on the sellion, not together with the empress on the throne, as G.G. Litavrin and Zuckerman (“Voyage,” p. 653) have suggested, arguing that the daughter-in-law was the young Bertha of Provence (d. 948/949). The redactor—perhaps even the original document—has simply missed out the phrase ἐν τῷ σελλίῳ, perhaps even intentionally for the sake of brevity. The important point of protocol here is that the empress and the daughter-in-law *sat*, whereas Olga *stood*, cf. Featherstone, “Olga in *De Cerimoniis*,” pp. 245–246.

²²⁵ I.e. the wives of imperial officials, as in 15.8B.

²²⁶ κατὰ τύπον. Usually members of the imperial family, the *zostai patrikiai* were amongst those who normally ate at the “separate” table, the ἀποκοπή (here ἀποκοπτόν), with the emperor. According to the historian Skylitzes Olga was baptized during her visit to Constantinople and was honoured by the emperor for her faith (ed. H. Thurn, *Ioannis Skylitzae Synopsis Historiarum*, Berlin, 1973, p. 240, 77–81). The word used by Skylitzes is τιμῶ, the technical term for the bestowal of an imperial dignity. When Olga was first received by the empress in 15.8B, she was admitted to *perform* the *proskynesis* after the other ladies of court. But here she stands beside the empress and *receives* the *proskynesis* together with the empress and the daughter-in-law; whereupon she bows her head slightly in reverence to the empress, and then sits at the imperial table with the *zostai*. It would appear that sometime between the two receptions Olga was given the rank of *zoste*, as is known to have been done for other foreign royalty, e.g. Maria and Miroslava of Bulgaria, who had become Christian. If indeed Olga was baptized on the feast of the Virgin's Nativity on 8 September, this would explain her reception in the palace the next day, a Wednesday (instead of the usual Sunday), as the earliest opportunity, since the promotion of a *zoste* was not allowed on holidays (*Cer* I, 50 [= Vogt 2:66, lines 13–14]). After her promotion, the new *zoste* usually went to the Magnaura to receive the *proskynesis* of the ladies of court (*ibid.*, p. 65, line 29–66, line 3); but here a ceremony has been improvised resembling that for another high official, the *nobelissimos*. This latter, after his promotion, stood on the right side of the emperor, who sat together with the two caesars, one on either side of him, and the officials were admitted to perform the *proskynesis* (*Cer* I, 50 [= Vogt 2:35, lines 9–14]). Finally, as prescribed for a *zoste*, Olga no longer performs the *proskynesis*

Note that the choristers from the Holy Apostles and Hagia Sophia were in attendance at the banquet singing the imperial praises; and all the theatrical games were performed.²²⁷

15.10B. *Banquet in the Chrysotriklinos for the Russian men with the emperor (18 September [957])* (*Cer.*, pp. 597, lines 7–16)

And there was another banquet in the Chrysotriklinos, and there dined all the apokrisiarioi of the princes of Rus' and the retainers and relations of the princess together with the merchants. Her nephew²²⁸ received thirty *miliaresia*; her eight [male] relations, twenty *miliaresia* each; the twenty apokrisiarioi, twelve *miliaresia* each; the forty-three merchants, twelve *miliaresia* each; the priest Gregorios,²²⁹ eight *miliaresia*; the two interpreters, twelve *miliaresia* each; the retainers of Svjatoslav,²³⁰ five

but inclines only slightly toward the empress—ostensibly because of the *loros* and *πρό-πόλωμα* (high coiffure?) she wears—, and then takes her place at table at the place of the *zostai*. Cf. Featherstone, “Olga in *De Cerimoniis*,” pp. 246–247; about the office of *zoste patrikia*, see J.-C. Cheynet, “La patricienne à ceinture, une femme de qualité,” in *Mélanges en l'honneur de Paulette l'Hermine-Leclercq*, ed. P. Henriot and A.-M. Legras (Paris, 2000), pp. 179–187.

²²⁷ The same general expression used to summarize the entertainments in 15.6 (cf. n. 197). An expediency employed by the redactor, this is not evidence of closeness in time of the two banquets.

²²⁸ This list of the members of Olga's retinue is reminiscent of that of the representatives of the Russian princes and merchants who concluded the Russo-Byzantine treaty of 945 as recorded in the Russian *Primary Chronicle* (*Povest' vremennyx let*), where two nephews of Olga's (then living) husband Igor are also mentioned (by name), see L. Müller, ed., *Handbuch zur Nestorchronik* (Munich, 1977) 1:col. 46 = trans., (Munich 2001), 4:55–56. This would suggest that one purpose of Olga's visit was to negotiate a new treaty.

²²⁹ The presence of a priest in Olga's entourage is also an indication of her becoming a Christian.

²³⁰ In the *Vatopedinus* palimpsest (fol. 93^v) the text reads: οἱ δέκα ἀνθρώποι τοῦ Σφενδοσθλάβου. Thus there were *ten* retainers of Svjatoslav in Olga's retinue, another indication for the dating of Olga's visit. Born to Igor and Olga ca. 935, Svjatoslav was still very young in 946. Under this year in the *Primary Chronicle*, at the beginning of the battle between the Rus' and the Derevlans, Svjatoslav is said to have thrown a spear which passed between his horse's ears and fell at its feet, “for he was still a child” (be bo detesk), *Nestorchronik*, 1:col. 57 = trans., 4:70–71. If this was the date of Olga's trip to Constantinople, she would hardly have left Svjatoslav behind in Rus', where the Derevlans had just killed her husband Igor. There is, however, no indication of his presence in 15.8–10. Since Olga's nephew is mentioned separately, it is most unlikely that her son would have been counted amongst the other eight male relations (ἴδιοι) who dined with the emperor in 15.10B. But even if the young Svjatoslav had remained at home in 946, would ten men have been sent in his name? Only one man (Vuefast)

miliaresia each; the six retainers of the apokrisiarioi, three *miliaresia* each; and the princess's interpreter, fifteen *miliaresia*.

15.10C. *Dessert in the Aristeterion for Olga with the emperors Constantine and Romanus, their children and the daughter-in-law (9 September [957]) (Cer, pp. 597, line 16 – 598, line 2)*

When the emperor rose from the banquet, a dessert²³¹ was served in the Aristeterion,²³² and the small gold table from the Pentapyrgion was set out, and upon it the dessert was served in enamelled bowls encrusted with precious stones. And there sat the emperor, and Romanus, the emperor born in the purple, and their²³³ children born in the purple, and the daughter-in-law, and the princess; and to the princess were given five hundred *miliaresia* in a golden bowl encrusted with precious stones; to her six [female] relations, twenty *miliaresia* each; and to her eighteen [female] attendants, eight *miliaresia* each.

represented him at the tractations for the treaty of 945 (*ibid.*, 1:col. 46 = trans., 4:55). Is it not more likely that these ten men were dispatched by Svjatoslav—some twenty-odd years old in 957—to escort his mother, to whom, even after he had begun his military campaigns in the 960s, he left the business of administration? It should be noted that some scholars, dismissing the *Primary Chronicle*—perhaps not completely without reason—as myth, date Svjatoslav's birth to ca. 945. But in this case, too, the argument could be made for dating Olga's visit to 957. For if the year had been 946, she would certainly have brought her infant son with her to Constantinople. As we have seen, however, there is no trace of him; and his ten "men," who would then have been a sort of bodyguard, would never have left him unattended in order to take part in the banquet in 15.10B.

²³¹ δούλιον (sic L). Desserts followed banquets on holidays and were particularly festive occasions when the participants, donning their mantles, wished the emperor many years. The dessert here is to be compared with that described in *Cer* II,18 (p. 603, lines 3–9), for the celebration of the Brumalia: after a first dessert for the high officials, a second, more intimate one was served in the Aristeterion at which the emperors family, including the children, took part.

²³² The easternmost side vault of the Chrysotriklinos with a door opening directly into the Koiton, cf. Fig. 2.

²³³ τούτων, i.e., the children of both Constantine and Romanus. We have noted the purposeful use of the demonstrative pronoun elsewhere (cf., e.g., above n. 203). It has been argued that the plural here might refer to Constantine and the empress, mention of whom has been fallen out of the text. But in 15.9, where the empress is mentioned together with Constantine (without Romanus or his wife), the children are referred to as Constantine's (cf. above n. 223). Born in 939, Romanus could not have had a child if the year was 946. In 957, however, Romanus and Theophano, whom he had married ca. 955, apparently had a child: the future Basil II. Though not mentioned at the other functions—precisely because of his youth?—the infant Basil could easily have

15.11A. *Banquet in the Chrysotriklinos for the Russian men (18 October [957])* (*Cer*, pp. 598, lines 2–4)

On Sunday, the 18th of October, a banquet was held in the Chrysotriklinos, and the emperor sat with the Rus’.

15.11B. *Banquet in the Pentakouboukleion for Olga with the empress, her children and the daughter-in-law (18 October [957])* (*Cer*, pp. 598, lines 4–12)

And again there was another banquet, in the Pentakouboukleion of St Paul,²³⁴ and the empress sat with her children born in the purple and her daughter-in-law and the princess. And to the princess were given two hundred *miliaresia*;²³⁵ to her nephew, twenty *miliaresia*; to the priest Gregorios, eight *miliaresia*; to the sixteen [female] relations of the princess, twelve *miliaresia* each; to her eighteen handmaidens, six *miliaresia* each; to the twenty-two apokrisiarioi, twelve *miliaresia* each; to the forty-four merchants, six *miliaresia* each; to the two interpreters, twelve *miliaresia* each.

been brought into the Aristeterion adjoining the Koiton (cf. Fig. 2) for this brief dessert. Cf. Featherstone, “Olga in *De Cerimoniis*,” pp. 249–251.

²³⁴ Called Pentakoubouklon in the *Vita Basilii* (ed. Ševčenko, 90, 1–5 [p. 288] = Theophanes Continuatus, Bonn, p. 335), near the portico of Markianos (west of the Justinianos).

²³⁵ The banquet with Olga and the empress in the Pentakouboukleion would appear to have been held simultaneously with that of the emperor and the male Russians in the Chrysotriklinos in 15.11A, as the two banquets in 15.10A and 15.10B. There is no mention this time, however, of a dessert taken in common (an indication that 9 September had been a special occasion?). Here the redactor simply lists the sums of coins—appreciably smaller than before—given to the participants of both banquets. Note that Olga’s nephew is again mentioned, but not the other eight male relations, nor the retainers of Svjatoslav or those of the apokrisiarioi (as in 15.10B). This may be due to negligence on the part of the redactor, though the difference in the numbers of apokrisiarioi and merchants—two more of the former and one more of the latter—is carefully noted. It seems more likely that these retainers simply did not participate on this less festive occasion.

A RECENTLY DISCOVERED IVORY OF ST. IGNATIUS AND THE LIONS

ANTHONY CUTLER AND NANCY P. ŠEVČENKO

Commenting generally on the imagery depicted on Byzantine ivory icons, Kurt Weitzmann once remarked that the surviving body of iconography is so unbalanced and incomplete that any conclusions about it would be at best random observations.¹ He observed the preponderance of images of Christ, the Hodegetria, the Crucifixion, the Deesis, and the Koimesis, and the fact that when saints and martyrs were represented their normal role was as physical attendants on these major themes; he mentioned the scarcity of images of the Miracles of Christ. Had Weitzmann wished to cite an even rarer type he could have remarked on the only instances known in 1934 in which martyrdom is depicted: the two ivories (one a triptych in the Hermitage Museum, the other the remaining central plaque of a similar composition in Berlin) that depict the collective death of the “Holy Forty” in the icy lake.²

Despite the discovery of further icons, or, rather, because of the rarity of such an event,³ nearly three quarters of a century after Weitzmann’s corpus the overall picture of Byzantine production has not changed significantly. The discovery of an ivory depicting a subject otherwise unparalleled in our medium will therefore be scrutinized closely. Art historians generally are wary of *unica*, and, given the supposed conservatism of Byzantine art, specialists may be troubled by the appearance of such an object, and not least by the fact that it was unknown before 2005.⁴ At that time it passed from Sam Fogg, a London dealer, into

¹ A. Goldschmidt and K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts* 2 vols. (Berlin, 1930–1934; repr. Berlin, 1979), 2:21–22.

² *Ibid.*, nos. 9, 10.

³ Such notable discoveries include the Dormition, now in Houston (J.L. Schrader, “An Ivory Koimesis Plaque of the Macedonian Renaissance,” *Museum of Fine Arts, Houston, Bulletin* [Oct. – Nov. 1972], pp. 72–88); and the Death of Jacob, in the Metamorphosis Monastery, Meteora (A. Cutler, “A Newly-Discovered Byzantine Ivory and Its Relatives in London,” *Burlington Magazine* 136, no. 1096 [1994], pp. 430–433).

⁴ In point of fact, if the absence of provenance were a principal disqualifying

the hands of a British collector who wishes to remain anonymous.⁵ Their faith in the ivory, notwithstanding the fact that its iconography remained unidentified⁶ and the piece as a whole in calamitous condition, was in our view justified. We shall try to show that it is an authentic creation of the 10th or early 11th century depicting the martyrdom of St. Ignatios of Antioch (Fig. 1).

First, on the manner of production and the present state of the ivory. Unusually small, it measures 9.8 × 6.9 cm; its frame has a maximum thickness of 8 mm. The upper horizontal extension of this surround has broken, due to cuttings made at top right (best in evidence when the plaque is viewed from above as in Fig. 2) and again in its lower counterpart. The unbevelled frame rises 6 mm above the ground which is a mere 2 mm thick. This slightness accounts not only for the obvious losses of material above and to right and left of the figure's head and on the plaque's reverse (Fig. 3) but also for the translucency of the ground most evident around both the head and raised left leg of the lion at the right when the icon is held against the light. The expertise required to reduce the ground to eggshell thinness is a mark of some of the best work of the tenth century,⁷ as is the decision to carve the "belly" side of the section of tusk.⁸

The same period is suggested by the fact that peripheral members (the tail and left rear paw of the lion at right, and the paw of its erect counterpart) are homogeneous with the frame. This system, found on both ivory icons and boxes,⁹ served to secure outlying portions of the carving and obviously was an option not available in the case of such centrally disposed limbs as the saint's right wrist and the same area on

feature, the authenticity of most Byzantine ivories could be called into question. Fewer than twenty examples are recorded before the third quarter of the 19th century, the period that ushered in the "heroic age" of forgery in ivory.

⁵ Anthony Cutler is grateful to both parties to the transaction for permission to examine the ivory.

⁶ On the majority of fakes where the iconography is not immediately obvious (e.g., the Crucifixion, the Dormition) the forger customarily offers an inscription to lend the piece both identity and a semblance of authenticity. By contrast, on all but the finest Middle Byzantine ivories inscriptions are normally absent.

⁷ On the means and effects of this achievement, see A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th–11th centuries)*, (Princeton, 1994), pp. 102–105.

⁸ On this phenomenon, see Cutler, *Hand of the Master*, pp. 86–87.

⁹ For this technique, see idem, "Un triptyque byzantin en ivoire: *La Nativité* du Louvre," *Revue du Louvre et des Musées de France* 38, no. 1 (1988), pp. 21–28, esp. 23–26.

the upright lion's right leg. These have broken through as the result of impact and/or the desiccation of the material, most clearly apparent on the reverse where the craquelure represents the outer (and older) portion of the tusk. Less uniform in this period is the manner in which the relief is achieved. True undercutting—the technique whereby the craftsmen painstakingly removed all the material behind, for example, an outstretched limb—is found on a very limited number of ivories of the highest quality¹⁰ and, true to this exclusivity, is not apparent on our icon. Rather, the rotundity of the forms, human and animal alike, is suggested by the more usual method of *Kerbschnitt*, that is, cutting back behind a form without, however, detaching it fully from the ground. Its salience is thus conveyed, abetted by the play of chiaroscuro when the image is lit from the front (Fig. 2). Lower planes, notably the saint's nimbus and the right rear leg of his inverted assailant, do not cast such shadows but nonetheless display the Middle Byzantine system of establishing differential planes of relief.

If this absence of true undercutting denies our piece a place among the supreme achievements in the medium, it is distinguishable from most common-or-garden ivories by the amount of wear that it has suffered.¹¹ The facial features of both the lions and their victim are thoroughly abraded, as are all but the deepest folds of the saint's garment. The use of artificially-induced wear is a device not unfamiliar to the makers of fakes, but it is hard to believe that a commercially motivated swindler would go to the trouble of removing those aspects of craftsmanship most frequently celebrated when the fineness of a carving is in question.

No less indicative of the plaque's authenticity is the damage that it has undergone. Once again, it is hard to credit the notion that a forger, or anyone who sought to profit from such a fabrication, would jeopardize the market value of the piece by breaking not only the already-remarked areas of the ground but also its frame, cleft twice at the bottom and even more destructively at the top where the cuts, noted above, threaten the loss of its entire central portion. These fissures, of course, have nothing to do with the way in which

¹⁰ Cutler, *Hand of the Master*, pp. 117, 119.

¹¹ It is interesting to note that the most worn Byzantine examples tend to be small in size and seemingly to have been handled frequently, perhaps in later use. See, e.g., the Visitation and Presentation ivory in the Victoria and Albert Museum (Cutler, *Hand of the Master*, p. 29 with figs. 26, 27).

the ivory was originally prepared. Rather, they point to the difficulty raised by the fact that nowhere on the plaque are there attachment holes or any other sign of the way in which it was fastened to a setting.¹² One solution to this problem is suggested by the physical characteristics of the reverse. As on other Middle Byzantine ivories,¹³ only one edge (the left) is chamfered—a step taken on all four sides when a plaque was designed to be handled.¹⁴ This is obviously not the case here, an omission that leads us to suppose that it was held in some sort of frame. Such support could have been found on a reliquary or a door. There is no reason to prefer one of these alternatives to another. Either would allow for the shock incurred when, cut and pried from its setting, its frame was broken and, along with this, both the ground and the limbs of the figures that rise above it suffered in the ways we have already observed.

Our unpretentious specimen was to endure further indignity when, at some later time, it was apparently entirely covered with a red substance,¹⁵ perhaps a bole preparatory to gilding. Although the use of red paint to enhance restricted portions of some Middle Byzantine ivories is known,¹⁶ overall colouration of this sort was, along with comprehensive gilding, not a practice of the period to which we attribute the ivory. Like the lacquer finally applied to the figures (but not the ground), it represents a late and misguided attempt to tart up an object which, in its pristine state, must have been a perfectly respectable icon in its own right, without need of further embellishment.

¹² Compare a group of 10th-century ivories slightly larger than the St. Ignatios and prepared with holes for attachment: H.C. Evans and W.D. Wixom, ed., *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, exhib. cat. (New York, 1997), nos. 94A–D (by C.T. Little). Only one edge on two of these panels is chamfered; all of the others are sawn at right angles.

¹³ See note 12.

¹⁴ As in the case of the icon cited in note 11.

¹⁵ Now removed from many passages, sizable areas still display this covering which has puddled beneath areas in relief and remains encrusted, e.g., on the upright lion's right paw.

¹⁶ The extent of paint in original use remains a controversial subject. See C.L. Connor, *The Color of Ivory: Polychromy of Byzantine Ivories* (Princeton, 1998) and the review by A. Cutler at <http://www.caareviews.org>.

Ignatius, Antioch, and the Cult of Martyrs

Ignatius (d. ca. 110 A.D.) was the third bishop of Antioch, successor to Peter and Euodius; he was known as the *theophoros* (he who bears God).¹⁷ Steadfast in his Christian beliefs, he ran afoul of the emperor Trajan, who sentenced him to die in the arena in Rome. Ignatius is known today primarily for the letters he wrote to various Christian communities while on his oddly prolonged journey from Antioch to Rome as a condemned prisoner.¹⁸ The most famous of the seven letters generally recognized as authentic is the one he addressed to his Christian supporters in Rome: fearing lest their kindness deprive him of his chance for martyrdom, he requests that they make no effort to secure his release and thereby interfere with the course he has chosen. In an oft-quoted passage in this letter, he claims to welcome the prospect of being devoured by the lions in the arena. "Allow me to be bread for the wild beasts; through them I am able to attain to God. I am the wheat of God and am ground by the teeth of the wild beasts, that I may be found to be the pure bread of Christ." Ignatius also requests that no one try to collect his remains: "Rather, coax the wild beasts, that they may become a tomb for me and leave no part of my body behind. . . ."¹⁹ Later accounts of his martyrdom report that some of the larger bones survived; they were collected by the faithful, and brought to Antioch sometime before the fourth century.²⁰

¹⁷ On Ignatius in general, see *Catholic Encyclopedia*, s.v. Ignatius; *Bibliotheca Sanctorum* 7 (Rome, 1966), cols. 654–665 (by G. Basio). When the emperor Trajan asked him what was meant by *theophoros*, Ignatius is said to have answered: "he who contains Christ in his soul" (*PG* 114:1272).

¹⁸ *The Apostolic Fathers*, ed. and trans. B.D. Ehrman (Cambridge, Mass, 2003); *Ignace d'Antioche, Polycarpe de Smyrne*, ed. and trans. P.Th. Camelot, O.P., Sources chrétiennes 10 (4th ed., Paris, 1969); J.B. Lightfoot, *The Apostolic Fathers, Part II: Ignatius and Polycarp* (London, 1889, repr. Peabody, Mass. 1989). See also R. Weijenborg, *Les lettres d'Ignace d'Antioche* (tr. B. Héroux) (Leiden, 1969); V. Corwin, *St. Ignatius and Christianity in Antioch* (New Haven, 1960), and, most recently, M. Isacson, *To Each Their Own Letter. Structures, Themes and Rhetorical Strategies in the Letters of Ignatius of Antioch* (Stockholm, 2004). The seven letters are mentioned already by Eusebius in his *Church History* (III.36).

¹⁹ *Ep. ad Romanos* (CPG4), ed. B.D. Ehrman, p. 274, §1025. These passages are quoted in almost all the texts relating to Ignatius, including the liturgical poetry and the later *Martyrium* by Metaphrastes.

²⁰ W. Lackner, "Zu einem bislang unbekanntem Bericht über die Translation der Ignatius-reliquien nach Antiochien," *Vigiliae Christianae* 22 (1968), pp. 287–294. On the so-called "Roman" and "Antiochene" Acts of Ignatius, see Lightfoot, 1:487–488, 531. According to the "Roman" version, the lions did not devour but merely smothered the saint, so there were bones to be had. Some of these ended up in San Clemente

In the fifth century, a pagan temple to Tyche in Antioch was transformed into a church dedicated to Ignatios; the emperor Theodosios II (408–450) is thought to have been responsible for transferring the saint's relics there in 430/440 from an earlier shrine outside the city.²¹ St. John Chrysostom delivered a *Laudatio* for Ignatios, but otherwise little is known about the cult of the saint in Antioch.²² In the Constantinopolitan church calendar, Ignatios appears twice: on December 20th, to celebrate his martyrdom in Rome, and on January 29, to celebrate the arrival of his relics in Antioch. He was being commemorated in Constantinople for both these events at least as early as the late tenth century.²³ Yet there seems to have been no sanctuary of the saint in the city or its environs, except for an oratory located in the church of St. Anthimos in the Chora monastery, which is mentioned in a text of the ninth century.²⁴ Pilgrims to Constantinople in the late Byzantine period, however, could view the head of Ignatios at the monastery of the Virgin Pammakaristos, a legbone at the monastery of the Virgin Pantanassa, and another bone in Pera.²⁵ Relics of Ignatios lie under the altar of the church of San Clemente in Rome, and a limb wrapped in a sheath of silver inscribed with the name Ignatios Theophoros in Greek is today in the treasury of San Marco in Venice.²⁶

A *Martyrium* of Ignatios, written in the late tenth century by Symeon Metaphrastes, acclaims the saint as disciple of John the Evangelist and

in Rome. There is an image of the translation of the relics of Ignatios to Antioch in the *Menologion* of Basil II, a manuscript painted around 1000: Two men arrive from the left bearing a heavy gabled sarcophagus; they are greeted by a bishop with a censer and other clergy with candles (the liturgical reception is alluded to in the accompanying text). The procession is heading for the city at the right of the composition; its gates are half open: *Il menologio di Basilio II. Cod. Vaticano greco 1613*, 2 vols. (Turin, 1907), 1:355.

²¹ According to Pierre Maraval, Severos of Antioch pronounced a number of his homilies in Ignatios's church: *Lieux saints et pèlerinages d'Orient* (Paris, 1985), p. 340.

²² *BHG* 816.

²³ J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église*, 2 vols. (Rome, 1962–1963), 1:140, 214. On the two feasts of Ignatios, see E. Follieri, *I calendari in metro innografico di Cristoforo Mitileneo*, 2 vols. (Brussels, 1980), 2:115–116 and 155–156.

²⁴ R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin: Les églises et les monastères* (Paris, 1969), p. 258. The text is the life of Michael Synkellos, who died on the eve of the feast of St. Ignatios, after an all-night *agrypnia* in honor of the saint that took place in the saint's *eukterios oikos*: M.B. Cunningham, *The Life of Michael the Synkellos* (Belfast, 1991), p. 126:12.

²⁵ G. Majeska, *Russian Travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (Washington, D.C., 1984), esp. pp. 345–346, 377, 379.

²⁶ A. Guillou, *Recueil des inscriptions grecs médiévales d'Italie*, Collection de l'École Française de Rome 222 (Rome, 1996), pp. 95–96, 101, here dated to the 12th/13th centuries on palaeographical grounds.

successor to the apostles, cites his letter to the Romans *verbatim*, and refers to his being torn apart by the wild beasts in Rome (τὰ θυσία: no lions are mentioned), and to the return of his bones to Antioch.²⁷ The Synaxaria notices, including those in the Menologion of Basil II, mention the wild beasts and quote Ignatius's famous *dicta*, but offer little other information except that his synaxis was celebrated in the Great Church.²⁸ The hymnography for his feasts on December 20 and January 29 extols him over and over as a writer of letters like Paul, but above all as the wheat of God ground into bread by the teeth of wild beasts.²⁹

For the moment, however, it is not so much the way Ignatius met his end but relations between Constantinople and the city that had been his see that are of interest. Antioch had long been a source of sacred commodities for the capital, furnishing relics at least as early as the second or third decade of the seventh century when the recovery of the Holy Lance was announced in St. Sophia.³⁰ In 956 an arm of St. John the Baptist was stolen from Antioch and, once arrived at the Bosporos, was carried in the emperor's barge and then borne in procession to the imperial palace by the Senate "at its most splendid" and the Patriarch, accompanied by the clergy with candles, lamps and censers.³¹ An-

²⁷ PG 114: 1269–1285. There is no Metaphrastian text devoted to the return of the relics.

²⁸ H. Delehaye, *Prophylaeum ad Acta Sanctorum Novembris: Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae* (Brussels, 1902), pp. 329–330 and 429–430; texts in the Menologion of Basil II, PG 117:216, 284. The Synaxarion notices also refer to the legend that the child singled out by Christ in Matt. 18:2–5 was in reality the young Ignatius. For testimonia regarding Ignatius down to the 10th century, see W. Cureton, *Corpus Ignatianum* (London, 1849), esp. pp. 157–189.

²⁹ The December feast is shared with a Forefeast of the Nativity; Ignatius is therefore awarded a somewhat reduced number of poetical compositions. For canons edited on the basis of South Italian manuscripts, see the *Analecta hymnica graeca*, ed. I. Schirò, 13 vols., vol. 4. *Canones Decembris* (Rome, 1976), pp. 484–519 and vol. 5. *Canones Januarii* (Rome, 1971), pp. 513–522.

³⁰ L. Dindorf, ed., *Chronicon Paschale*, 2 vols. (Bonn, 1832), 2:705. As against the date of 614 for this transfer, offered in Dindorf's edition and ever since accepted, H.A. Klein has suggested the year 629: see his "Niketas und das wahre Kreuz. Kritische Anmerkungen zum Chronicon Paschale ad annum 614," *Byzantinische Zeitschrift* 24 (2001), 580–587.

³¹ Skylitzes, *Synopsis historiarum*, ed. H. Thurn (Berlin/New York, 1973), p. 245; trans. and annotated B. Flusin and J.-C. Cheynet as *Jean Skylitzes, Empereurs de Constantinople, Réalités byzantines* 8 (Paris, 2003), p. 206. For discussion see I. Kalavrezou, "Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court" in H. Maguire, ed., *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* (Washington D.C., 1997), pp. 67–70.

tioch's exceptional nature is signaled by Leo the Deacon's report that Nikephoros Phokas, besieging the city that had been in Muslim possession for nearly three and a half centuries but before it was retaken in 969, forbade the sacking of the place that he called "the third [city] in the world."³² Two months later, the emperor was assassinated by a group of aristocrats that included his successor, John Tzimiskes. Among the several reasons for his unpopularity, the historian Skylitzes offers one that perhaps best sums up the militaristic climate that he fostered and the tenor of the period with which we are concerned: in the aftermath of Antioch's capture, Nikephoros Phokas sought to have the soldiers who had died fighting Islam recognized as martyrs and likewise honoured with hymns.³³ Tzimiskes, in his turn, awarded the patriarchs of Antioch the use of the monastery of the Hodegon as their Constantinopolitan residence.³⁴ Clearly, the Syrian city was a matter of interest in high circles in the capital in the third quarter of the tenth century.

The artistic tradition

On the ivory Ignatios is depicted as a balding, long-bearded elderly bishop being devoured by two lions; he raises both his hands, palm forward, in a gesture of acceptance. His knees are bent as though he is about to fall, but he remains upright. One lion stands on its hind legs and sinks its teeth into the saint's right shoulder, while its claws grip the saint's chest; a second lion, upended, clamps its jaws onto the saint's left lower leg. The saint's vestments include the *omophorion* or bishop's stole. The viciousness of the lions' attack distinguishes this composition from

³² Leo Diaconus, *Historiae libri decem* ed. C.B. Hase (Bonn, 1828), p. 73; trans. A.-M. Talbot and D.F. Sullivan as *The History of Leo the Deacon. Byzantine Military Expansion in the Tenth Century* (Washington D.C., 2005), pp. 123–124.

³³ Skylitzes, *Synopsis historiarum*, p. 274; trans. Flusin and Cheynet, pp. 230–231. See T. Kolbaba, "Fighting for Christianity. Holy War in the Byzantine Empire," *Byzantion* 68 (1998), pp. 194–221. The proposal was rejected by the Patriarch and a synod of bishops. See N. Oikonomides, "The Concept of 'Holy War' and Two Tenth-Century Byzantine Ivories," in *Peace and War in Byzantium. Essays in Honor of George T. Dennis, S.J.*, eds. T. Miller and J. Nesbitt (Washington D.C., 1995), pp. 62–86, esp. 65; and on the canon of St. Basil cited by the synod that rejected Phokas' proposal, see G. Dagron and H. Mihăescu, ed. and trans., as *Le Traité sur la Guérilla (De velitatione) de l'empereur Nicéphore Phocas (963–969)* (Paris, 1986), p. 286.

³⁴ V. Grumel, "Le Patriarcat et les patriarches d'Antioche sous le seconde domination byzantine (969–1084)," *Echos d'Orient* 33 (1934), p. 134. We are indebted to Bissera Pentcheva for this reference.

other, more familiar, ones, such as those of Daniel or Thecla, whom the wild beasts refuse to attack.

Ignatios appears in Byzantine art far more frequently as a venerable church father than he does as a martyr being mauled by animals. His solemn portrait appears repeatedly in the ninth-century miniatures of the *Sacra Parallela*, accompanying citations of his writings.³⁵ He is one of the bishops depicted in mosaic during the late ninth century in the naos of St. Sophia in Constantinople, where he keeps company with Gregory Theologos, John Chrysostom and other notable fathers of the church, and with contemporary (8th–9th century) iconophile heroes of the faith such as the patriarchs Methodios and Ignatios the Younger. Why he was included in the program is unclear: most likely it was as representative of the patriarchate of Antioch, and as namesake of the contemporary Constantinopolitan patriarch, Ignatios the Younger.³⁶ At any rate, his presence in the Great Church reveals a certain prominence at a period not too far removed from that to which we have assigned the ivory. The long-bearded, grey-haired bishop is then frequently encountered among the prelates painted on the walls of Byzantine sanctuaries. In the earlier monuments, such as Asinou (1106), Ignatios, like the other fathers of the church in this location, stands facing out from the apse wall, clad in episcopal vestments and holding a Gospel book; later he is sometimes shown (as are the other bishops) bending toward the altar in the performance of the liturgy, wearing the polystaurion and holding a liturgical scroll (e.g. Panagia Olympiotissa, Elasson, ca. 1300).³⁷

The earliest surviving representation of the *martyrdom* of Ignatios is that found in the Menologion of Basil II of ca. 1000 (Vat. gr. 1613;

³⁵ K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus graecus 923* (Princeton, 1979), p. 238, figs. 681–686.

³⁶ C. Mango, *Materials for the Study of St. Sophia at Istanbul* (Washington, DC, 1962), p. 52, fig. 72; C. Mango and E.J.W. Hawkins, “The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Church Fathers in the North Tympanum,” *Dumbarton Oaks Papers* 26 (1972), pp. 1–41, esp. 14–16, 31; figs. 28–36. In this article (note 77), the authors provide a list of 26 Byzantine representations of Ignatios, including scenes of his martyrdom. A fine portrait of the saint adorns a tile in Baltimore, attributed to the 10th/11th century: *A Lost Art Rediscovered. The Architectural Ceramics of Byzantium*, ed. S.E.J. Gerstel and J.A. Lauffenburger (Baltimore/University Park, Penna. 2001), cat. no. A4, p. 245.

³⁷ Asinou: A. Cutler and J.-M. Spieser, *Byzance médiévale 700–1204* (Paris 1996), fig. 231. Elasson: E.C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, 2 vols. (Athens 1992), 2: pl. 74b. For a 14th-century frontal portrait of Ignatios on Mount Athos, see S.E.J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary* (Seattle/London, 1999), pl. 45 (Protaton).

Fig. 4).³⁸ The miniature shows the saint knocked to his knees under the onslaught of the lions: blood streams down his garments. The lions attack from left and right as on the ivory, but remain on all-fours. Behind the saint is the curved wall of the arena; two male figures, seen only as heads, observe the action from the edges of the composition, one from a window within a tower. In a December Menologion on Mount Athos (Lavra Δ 51, fol. 87^v) the Ignatian text, the *Martyrium* of the saint composed by Metaphrastes, is prefaced by a scene of his martyrdom; unfortunately it is so flaked as to be virtually illegible, and all that can be discerned is a hillside, a couple of men, and, in the foreground, the saint falling beneath the lions.³⁹ But in two marginal psalters of this same period, the Theodore and Barberini psalters, the composition is elaborated to include architectural features of the arena, the imperial entourage and a number of spectators.⁴⁰ The miniatures in each case accompany Psalm 93(94):21 (“They will hunt for the soul of the righteous and condemn innocent blood”), the word θηγεύσουσιν apparently triggering the association with Ignatios.⁴¹ Both miniatures show members of the court arranged on steps flanking the emperor Trajan (in the Theodore Psalter the figure is uncrowned and labeled “the eparch”). Trajan is seated on the kathisma and is signaling toward the action below; other heads observe from windows under the kathisma.⁴² Despite the flaking that affects these psalter images, it can

³⁸ *Il Menologio*, p. 258. Images of the death of Ignatios are extremely rare in western art in any medium. There is a series of martyrdoms carved on the piers of the south porch of the cathedral of Chartres (1230/40): Ignatios, flanked by two lions on their hind legs, appears on pier 1 on the west side of the porch.

³⁹ N.P. Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion* (Chicago/London, 1990), p. 98.

⁴⁰ Theodore Psalter (London, B.L. Add. 19352, fol. 127^r): S. Der Nersessian, *L'Illustration des psautiers grecs du moyen âge, II: Londres, Add. 19.352* (Paris, 1970), pp. 47, 94–95; fig. 205, and *Theodore Psalter* (electronic facsimile), ed. C. Barber (Champaign, Illinois, 2000). Barberini Psalter (Vat. Barb. gr. 372, fol. 162^v): *The Barberini Psalter. Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372*. Introduction and Commentary by J. Anderson, P. Canart and C. Walter (Zurich, 1989), pp. 48, 117; facsimile, fol. 162^v.

⁴¹ Words related to θυγία, wild beasts, are often used with respect to Ignatios. The saint is described as θυγομαχῶν, “combating wild beasts,” in the caption to the miniature in the Barberini Psalter. Although the marker in the Theodore Psalter points to the second half of Psalm 93(94):20 (“... which frames mischief by an ordinance?”), the image appears to have been inspired rather by the opening word of verse 21.

⁴² According to the Menologion of Basil II, the Senate in its entirety came to watch the saint confront the lions: *Menologio*, p. 355 (the story appears in the entry on the translation of the relics, January 29).

be determined that Ignatios was shown in a dark, box-like space below the kathisma, half-sitting, with lions gnawing at his shoulders.

Later Byzantine representations, such as the 14th-century fresco in Staro Nagoričino, follow the model of the Menologion of Basil II and of our plaque in omitting the attendant figures, but none shows Ignatios still standing, or the lions posed heraldically as they are on the ivory.⁴³ Nor can the position of the figures be found in any other composition showing the death of a saint by the attacks of wild beasts.⁴⁴

The closest parallel to the arrangement of figures on the ivory is a sixteenth-century fresco in the trapeza of the Lavra monastery on Mount Athos (Fig. 5).⁴⁵ Here we find the very same pose of Ignatios, same features and dress, same relative position of the two lions. Even the whip of the lions' tails is almost identical. On the fresco, but not on the ivory, a row of spectators peers over a high wall to view the action. The iconography is repeated in a cluster of fresco representations of the event in churches under the influence of Lavra (the Barlaam monastery at Meteora, Kutlumus on Athos, Hosios Meletios etc.), and according to Elene Deliyanni-Doris, this iconography for the death of Ignatios is characteristic only of monuments of the post-Byzantine period.⁴⁶

This iconographic resemblance has to give us pause. The ivory is evidently an authentic work of the late tenth or early eleventh century,

⁴³ Staro Nagoričino: P. Mijović, *Menolog* (Belgrade, 1973), fig. 44. See also the Oxford Menologion (Bodl. gr. th. f. 1, fol. 21^v [1322/1340]): I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturhandschriften, vols. 1–3: Oxford, Bodleian Library* (Stuttgart, 1977–1982), 2, 1:12, fig. 38.

⁴⁴ E.g. Menologion of Basil II (as in note 20 above), p. 290 (Basil disemboweled by a lion), p. 362 (Tryphaina and a bull), p. 376 (Sylvanus and companions eaten by beasts); Staro Nagoričino (Tatianos attacked by bears): Mijović, *Menolog*, fig. 58; Gračanica (Timothy and a companion devoured by lions): B. Todić, *Gračanica* (Belgrade, 1988), pl. 91.

⁴⁵ The fresco was painted, probably by Theophanes the Cretan, around 1530 on the east wall of the north arm of the trapeza, alongside the entrance into the northeast corner chapel: G. Millet, *Monuments de l'Athos* (Paris, 1927), pl. 143:2; J.J. Yiannias, *The Wall Paintings in the Trapeza of the Great Lavra on Mount Athos: A Study in Eastern Orthodox Refectory Art*, PhD thesis, University of Pittsburgh, 1971, pp. 160–163, fig. 56; J.J. Yiannias, "The Palaeologan Refectory Program at Apollonia," in *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, eds. S. Ćurčić and D. Mouriki (Princeton, 1991), pp. 161–174; idem, "The Refectory Paintings of Mount Athos: An Interpretation," in *The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople*, ed. idem (Charlottesville/London, 1991), pp. 269–340, fig. 4:19 (on the date of the Lavra trapeza paintings see p. 290).

⁴⁶ H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien des Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios* (Munich, 1975), pp. 27–28, 100, and especially 253–254; fig. 25.

yet the closest parallel to its iconography lies in a work of the sixteenth. What is it about this particular martyrdom that can have led to the use of the same rare formula across such distant epochs and such differing media?

The context and meaning of the ivory

Assuming that the plaque was once part of a larger entity, its content, a scene of martyrdom, makes us think first and foremost of a calendar cycle, in which the martyrdoms of saints were depicted in accordance with the sequence of feasts celebrated annually by the church of Constantinople.⁴⁷ The late and post-Byzantine representations of the death of St. Ignatios are all, with the exception of the Lavra fresco, found in this calendar context, as the image for December 20. The Menologion of Basil II is itself this kind of cycle, which had a venerable tradition in Byzantium.⁴⁸ Images of the martyrdom of saints are said to have adorned the porch of the ninth-century Nea Church in Constantinople founded by Basil I, and already in the mid-eighth century, an assemblage of martyrdom scenes was apparently commissioned by the patriarch Tarasios (patriarch 784–806), in a church dedicated to the Holy Martyrs within the monastery that he had founded on the shores of the Bosporos.⁴⁹ Among the many hideous deaths described in the *Vita Tarasii* (a text written around the mid-ninth century), is this one:

⁴⁷ Mateos, as in note 23 above. There is a vita icon of St. Ignatios by Metrophanes, dated 1827, now in the Sinai metochion in Athens; it shows the martyrdom of the saint at the bottom of the icon as one of 11 narrative scenes framing the central figure of Ignatios: M. Chatzedakes and E. Drakopoulou, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450–1830)*, 2 vols. (Athens, 1997), 1:190, fig. 116. This is the only example of a vita icon for St. Ignatios known to us.

⁴⁸ There are Byzantine icons with this theme as well (all are on Mount Sinai) though most have portraits only. Only one set, a tetrptych of the late 11th century, depicts each saint's martyrdom instead of his portrait; unfortunately the right edge of the icon for December through February that presumably would have included Ignatios and the lions for December 20 has broken off and is now lost: G. and M. Soteriou, *Εἰκόνας τῆς μονῆς Σινᾶ*, 2 vols. (Athens, 1956–1958), 1:figs. 139, 141–143; 2:121–123. On the Sinai calendar icons, see N.P. Ševčenko, "Marking Holy Time: The Byzantine Calendar Icons," in *Byzantine Icons. Art, Technique and Technology*, ed. M. Vassilaki (Heraklion, 2002), pp. 51–62; K. Weitzmann, "Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai," *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*, ser. 4, 12 (1984, appeared 1986), pp. 63–116, esp. 107–112.

⁴⁹ On sources relating to the early development of the calendar cycle, see Ševčenko, *Illustrated Manuscripts*, pp. 189–191. See also Mijović, *Menolog*.

Who, seeing a man thrown to the lions for their dinner, crushed between their teeth and kneaded as pure bread for the heavenly table, would not partake in his mind of the spiritual feast of martyrdom?⁵⁰

Though in the *Vita Tarasii* few saints undergoing these trials are actually named, this passage makes unmistakable reference to St. Ignatius, specifically to his Letter to the Romans.⁵¹ And it reveals the continued importance into the Byzantine period of the concept of his being “ground by the teeth of the wild beasts,” to cite his own words, as a means of attaining God.

The ivory’s focus on the moment of martyrdom could suggest that it once formed part of some such larger series of martyrdoms; interest in the theme of the martyrs as a group is, as we have seen, well documented in this period.⁵² However, carved examples of this theme, whether in ivory, bone, wood or steatite, or in enamel, are extremely rare, as are carved narrative images of hagiographical content.⁵³ It

⁵⁰ *The Life of the Patriarch Tarasios by Ignatios the Deacon (BHG 1698)*, ed. and trans. S. Efthymiadis (Aldershot, 1998), pp. 137–138, 195, 239–240. See also L. Brubaker, “Perception and conception: art, theory and culture in ninth-century Byzantium,” *Word & Image* 5 (1989), pp. 19–31.

⁵¹ *Vita Tarasii*: Τίς τὸν λέουσι θοίνην βλέπων προζείμενον καὶ τοῖς ἐξείνων ὁδοῦσιν ἀλησεμένον καὶ οἶα καθαρὸν ἄρτον τῇ οὐρανίῳ τραπέζῃ φρυζόμενον, οὐ μετέσχε νοητῶς τῆς μαρτυρικῆς πνευματικῶς ἐστιάσεως; *Epistle to the Romans*: Σίτος εἰμι θεοῦ καὶ δι’ ὀδόντων θηρίων ἀλήθωμα, ἵνα καθαρὸς ἄρτος εὐρεθῶ τοῦ Χριστοῦ; Efthymiadis, *Patriarch Tarasios*, pp. 137.20–138.2; *PG* 5:689 (and cf. *PG* 5: 16); W. Wolska-Conus, “Un programme iconographique de patriarchie Tarasios?” *Revue des études byzantines* 38 (1980), p. 249, note 15.

⁵² For the artistic evidence, see p. 124 above. See also Ševčenko, *Illustrated manuscripts*, esp. pp. 189–191. Another sequence of martyrdom images, one that is more limited in scope and not dependent on the revolving church calendar, is that of the apostles. A page in the 9th-century manuscript of the Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris (B.N. gr. 510, fol. 32^v) is illuminated with just such a sequence: it has 12 square fields each devoted to the violent death of a single apostle: L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus* (Cambridge, 1999), pp. 255–262. Brubaker provides a thorough survey of the iconography of this page and its formal and iconographic parallels. The veneration of Ignatios as the disciple of John the Evangelist, and as *diadochos* or successor to St. Peter as the third bishop of Antioch, might conceivably warrant the association of Ignatios with a series such as this. Furthermore, Ignatios is regularly compared with St. Paul, for the epistles he wrote to the various churches, for his journey to Rome for martyrdom, and for his confrontation with lions which Paul too claimed to have faced in Ephesus: I Cor. 15:32; Apocryphal Acts of Paul: M.R. James, *The Apocryphal New Testament* (Oxford, 1926), pp. 291–292.

⁵³ On the Forty Martyrs ivories, see note 2 above. The Byzantine hagiographic steatites are limited to holy portraits or at most a mounted St. George or St. Demetrios: I. Kalavrezou, *Byzantine Icons in Steatite* (Vienna, 1985), cat. nos. 29, 124–125, A 9, A 12,

should be noted that the Lavra trapeza fresco that so resembles our ivory is not part of a calendar cycle itself, but a large, isolated framed panel positioned under and quite separate from the lengthy Menologion cycle that spreads across its upper walls.

What then are other possibilities? Given the evidence that the ivory could have been connected to a larger or adjoining unit, one can speculate that it could have once been a panel on a wooden door, on the order of the tenth-century doors in the church of the Monastery of the Syrians in the Wādī Natrūn (Fig. 6) or the ones on Sinai and Athos,⁵⁴ or that it was once part of a reliquary of the saint. There is at present no way to tell, although it should be noted that the panels in the Monastery of the Syrians are considerably larger (33.5 × 19 cm) than our plaque and worked not in relief but inlaid in the ebony ground.

When it comes to its meaning, we are perhaps on surer ground. Several features of the martyrdom of Ignatios are stressed in the literature about the saint in all periods. One is his mode of death, in the jaws of the lions; another is his joyful acceptance of his sentence and eagerness to proceed to martyrdom, and still another is his apostolic connection—his succession to the see of Peter, and the analogies of his career with that of St. Paul.⁵⁵ Of these, it is the first that appears to have the most relevance to our ivory. The way in which the saint's body was ground by the teeth of the lions and swallowed by them made of his

A 62. One exception should be noted: the group of four 12th-century steatites with scenes from the life of St. Panteleimon which have been assembled around a portrait of the saint also in steatite on an icon of the 13th century. One of the plaques shows the beheading of the saint: Kalavrezou, *Icons in Steatite*, cat. no. 35, pl. 20; *Glory of Byzantium*, cat. no. 330. Their secondary use leaves their original context somewhat obscure.

⁵⁴ H.G. Evelyn-White and W. Hauser, *The Monasteries of the Wādī Natrūn*, 3 vols. (New York, 1926–1933; repr. New York, 1973) 3:188–199, pls. 58–59, 64–65; I. Ševčenko, “The Lost Panels of the North Door to the Chapel of the Burning Bush at Sinai,” in Ἀετὸς. *Studies in honour of Cyril Mango*, eds. I. Ševčenko and I. Hutter (Stuttgart/Leipzig, 1998), pp. 284–298. The inlaid figures at the Monastery of the Syrians were described as ivory by Evelyn-White and Hauser, a description followed by all subsequent scholars. Since neither of the present authors has examined these doors, we prefer to remain non-committal on this point. The use of bone, rather than ivory, would be consistent with the opinion of I. Ševčenko with respect to the Sinai doors. For helpful correspondence on those at the Monastery of the Syrians Anthony Cutler is grateful to Elizabeth S. Bolman. See her important study “Veiling Sanctity in Christian Egypt: Visual and Spatial Solutions,” in S.E.J. Gerstel (ed.), *Thresholds of the Sacred* (Washington D.C., 2006), pp. 73–104. The presence of Ignatios at the Monastery of the Syrians needs no explanation.

⁵⁵ The former is discussed at length in the *Laudatio* by Chrysostom, the latter in the hymnography for the saint's feastdays. On the connection with Paul, see note 52 above.

death something more than the usual sacrifice that won a martyr his heavenly reward: it lent it clear eucharistic overtones. Ignatius's wish to be ground into the wheat of God, hinted at already in the *Vita Tarasii*, is constantly invoked in the hymnography as well. If the ivory did once belong to a sanctuary door, these eucharistic overtones, greater than for any other martyr, would logically explain its presence in that context.

As for the Lavra trapeza, the overtones of food and of sacrifice suggest a plausible enough reason for the inclusion of the theme of the martyrdom of Ignatius. Painted in a room set aside for meals, the fresco joins the Last Supper and its prefigurations, Lenten themes, and edifying stories involving the importance of sacrifice and of self-denial (the Heavenly Ladder, an Allegory of Death, St. Sisoës and the tomb, the Story of a Hermit, the Death of the Just Monk, etc.).⁵⁶ Its message has been broadened.

It would seem that Ignatius's particular mode of death led to the insistence, on these two apparently unrelated works of art, on the proximity of the beasts to the entire length of the saint's body: like two millstones, they compress him between them. He is shown being literally ground, or "crushed," as the *Vita Tarasii* passage is translated, between the two lions. The implication of the saint's own words, as passed down through the centuries, is most effectively conveyed by this compressed and violent iconography.

⁵⁶ Yiannias, as in the references in note 45 above.

LE NOUVEL ORDRE DU MONDE OU L'IMAGE DU COSMOS À LESNOVO

IVANA JEVIĆ

Les trois derniers psaumes (Ps. 148, 149 et 150) sont amplement illustrés sur la voûte et les murs de la travée Sud du narthex de l'église des Saints-Archanges de Lesnovo, fondation de Jovan Oliver, puissant aristocrate au service de l'empereur serbe Dušan (fig. 1)¹. Par référence aux premiers versets du psaume 148, où les cieux, les anges et les astres adressent des louanges à Dieu, la représentation sur la voûte comprend, en plus du Soleil et de la Lune, les signes du zodiaque avec les planètes². Tous ces corps célestes assemblés autour du Christ en gloire évoquent le cosmos, espace extraterrestre où se meuvent les astres, et forment une représentation nouvelle dans l'art byzantin.

Souligner le caractère cosmique des événements christologiques en représentant les étoiles ou insister sur la toute-puissance céleste du Christ en l'entourant des personnifications du Soleil et de la Lune, ne constitue pas une nouveauté dans l'iconographie byzantine. Compte tenu cependant de la réticence des milieux ecclésiastiques envers l'astronomie et l'astrologie, l'apparition du zodiaque et des planètes reste

¹ Édifiée en 1340–1341 par le *sébastokrator*, puis despotes, Jovan Oliver, l'église des Saints-Archanges de Lesnovo (Macédoine) a été décorée en 1346 ou 1347. Devenue le siège de l'évêché de Zletovo, l'église est agrandie en 1348. À ce moment, elle reçoit un narthex dont la décoration peinte est achevée au plus tard en 1349. Voir la monographie la plus récente qui synthétise l'historiographie et rassemble toutes les données historiques: S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo* (Belgrade, 1998), pp. 17–38.

² Sur l'illustration des trois derniers psaumes à Lesnovo, première représentation conservée dans la peinture murale, voir: M.N.L. Okunev, «Lesnovo», dans *L'art byzantin chez les Slaves, Recueil Th. Ouspensky*, 2 (Paris, 1930), pp. 239–242, 254–255, pl. XXXVI–XXXVII; S. Radojčić, «Ikona Hvalite Gospoda iz Crkvenog muzeja u Skoplju», *GSND* 21 (1940), p. 110, fig. 3; G. Millet et T. Velmans, *La peinture murale du moyen âge en Yougoslavie*, vol. 4 (Paris, 1969), pl. 16, 35, 22, 46–47; I. Djordjević, *Židno slikarstvo vlastele u doba Nemanjića* (Belgrade, 1994), pp. 84–86, 161, fig. 57–59; Gabelić, *Manastir Lesnovo*, pp. 183–189, fig. 87–95. Les éléments cosmologiques ont particulièrement retenu l'attention de S. Djurić qui leur a consacré une étude entière: S. Djurić, «Hristos Kosmokrator u Lesnovu», *Žograf* 13 (1982), pp. 65–71, fig. 1.

un motif exceptionnel dans la décoration peinte d'une église byzantine. Son insertion nous confronte à une image au contenu complexe où les éléments de la topographie céleste d'une origine païenne très ancienne symbolisent le caractère éternel du cosmos chrétien et exaltent la grandeur de l'Être suprême qui l'habite. Il y a tout lieu de se demander comment ce sujet est introduit et abordé dans ce nouveau contexte, quel sens et quelle fonction il peut y trouver. Ces réflexions rejoignent l'optique du présent volume, et il nous a semblé opportun de les dédier au professeur Jean-Michel Spieser.

Accompagnée de l'inscription qui reprend le premier verset du cantique: «Louez le Seigneur depuis les cieux» (*Hvalit g[ospod]a s['] n[e]b[e]s[']*), l'illustration du psaume 148 se déploie à partir du centre de la voûte avec au centre le Christ en gloire trônant sur un chérubin, entouré d'une double couronne d'anges en bustes, serrés les uns contre les autres en tenant dans leurs mains des sceptres et des sphères (fig. 2)³. L'illustration continue sur les versants de la voûte avec les personnifications du Soleil (*snce*) et de la Lune (CEΛHNH), l'une en face de l'autre dans les angles nord-est et nord-ouest⁴. «Les eaux de dessus les cieux» (*i vod[a] âže prěviše neb[e]s[']*), évoquées dans le verset quatre du psaume, sont représentées dans l'angle sud-est, tandis que les phénomènes météorologiques comme la grêle (XAAAZA) occupent l'angle sud-ouest en accord avec le verset 8 du psaume 148: «feu et grêle, neige et brume»⁵.

Dans la première rangée sur le versant Est de la voûte, entre le Soleil et l'Eau, ont été placés les trois signes du zodiaque: le Bélier (*ôvn'*) pour le mois de mars, le Taureau (*bik'*) pour le mois d'avril, et le Cancer (*rak'*) pour le mois de juin. Dans la seconde rangée, le premier personnage est la personnification de la planète Jupiter (ZEOYCA), suivie du signe du mois de mai, les Gémeaux (*bliz'n'c'*), et du signe du mois de juillet, le Lion (*l'v'*). L'identité de dernier signe de cette rangée n'est pas

³ Les inscriptions sont reprises de Gabelić, *Manastir Lesnovo*, p. 184, et la translittération suit la norme française ISO 9-1986 (F).

⁴ Bien que la décoration de l'angle sud-est de la travée soit repeinte à une époque postérieure, l'iconographie répète le programme originel. S. Gabelić, «Diversity in Fresco Painting of the Mid-Fourteenth Century: The Case of Lesnovo», dans *The Twilight of Byzantium*, ed. S. Ćurčić et D. Mouriki (Princeton, 1991), p. 193, n. 27; Gabelić, *Manastir Lesnovo*, p. 183 (n. 1344), 214.

⁵ M.N. Okunev a relevé l'inscription XAAAZA, aujourd'hui invisible. Selon son identification, la grêle tombe sur deux montagnes superposées: Okunev, *Lesnovo*, pp. 239-240, pl. XXXVII. Gabelić penche plutôt pour la représentation de deux nuages. Gabelić, *Manastir Lesnovo*, p. 184.

établie avec précision d'autant plus que son inscription est fortement endommagée. Ainsi Nicolaj Okunev et Smiljka Gabelić y reconnaissent le signe du Capricorne, contrairement à S. Djurić qui penche plutôt pour la représentation du Sagittaire⁶. À cheval sur sa bête et dans une attitude ressemblant à celle d'un archer, cette représentation pourrait en effet passer pour le signe du Sagittaire. La dernière rangée est réservée aux trois planètes, Mars (*Arisa*), Mercure (*Er'misa*) et Vénus (*Devica*). Malheureusement, la disparition de la décoration sur le versant Ouest de la voûte empêche de connaître l'ensemble du programme. Aujourd'hui, une seule rangée de signes du zodiaque y est conservée avec la représentation des Poissons (HXΘYEC), pour le mois de février et la Balance (ZYFOC), pour le mois de septembre. Le signe du mois d'octobre, le Scorpion, n'est pas conservé, mais juste l'inscription qui le mentionne (CKOΠΠIOC). Il est intéressant de signaler que ces représentations, avec la personnification de la Lune et le symbole de la grêle, sont accompagnées d'inscriptions en grec et non pas en slavon comme sur le versant Est de la voûte. La suite de l'illustration du psaume 148 continue sur les murs de la travée, mais son analyse dépasse notre propos, centré sur la composition de la voûte.

Toutes ces composantes iconographiques soulignent la puissance cosmique du Christ à commencer par sa gloire striée de rais de lumière. La forme spécifique de son nimbe, inscrit dans deux losanges, posés l'un sur l'autre et formant une étoile à huit branches, est investie d'un symbolisme cosmologique en rapport avec la lumière dont elle évoque le rayonnement⁷. L'élément le plus saisissant de cet ensemble est certainement la représentation des signes du zodiaque avec des planètes, d'autant plus qu'elle est absente de la décoration des deux monuments de la même époque où ce sujet est traité : le narthex de l'église du Christ Sauveur à Kučevište⁸ et la chapelle de la Tour du prôtosébastos Hrelja au monastère de Rila⁹. Ce motif ne figure pas non plus sur l'en-

⁶ Okunev, *Lesnovo*, pp. 239–240; Gabelić, *Manastir Lesnovo*, p. 184; Djurić, «Hristos Kosmokrator u Lesnovu», p. 66.

⁷ Il s'agit d'une forme de nimbe particulièrement courante dans la peinture dès le XIII^e siècle qui souligne la gloire céleste du Christ. V. Mako, «Geometrijski oblici u mandorli u srednjevekovnoj umetnosti Vizantije, Srbije, Rusije i Bugarske», *Žograf* 21 (1990), pp. 46, 56.

⁸ I. Djordjević, «Slikarstvo XIV veka u crkvi sv. Spasa u selu Kučevištu», *Žbornik likovnih umetnosti* 17 (1981), pp. 102–103, fig. 30; Djordjević, *Slikarstvo vlastele*, p. 85.

⁹ L. Prachkov, *Hreljovta Kula* (Sofia, 1973), pp. 64–80, fig. 72–81; id., «Peintures murales récemment découvertes dans la chapelle de la Tour de Hreljo le monastère de Rila en Bulgarie», *Actes du XIV^e congrès international des études byzantines*, 3 (Bucarest,

luminure de la page qui illustre les mêmes versets dans le Psautier serbe de Munich¹⁰. C'est donc à Lesnovo que la mention de «tous les astres» (Ps. 148, 3) inclut la représentation du zodiaque et des planètes. Elle est nouvelle et frappe, à première vue, par certaines particularités¹¹.

Le zodiaque joue un rôle considérable dans l'Antiquité gréco-romaine où il connaît un grand succès et constitue un motif récurrent dans l'art¹². L'iconographie des signes, déjà établie à l'époque hellénistique, ne varie plus ensuite que sur des points de détails. Les signes de forme humaine peuvent changer d'apparence, mais ceux de forme animale sont d'un type constant¹³. Or, les signes du zodiaque de Lesnovo laissent apparaître quelques variations par rapport à ces schémas courants. Ainsi, le Bélier, le Taureau et le Lion, représentés bondissant, courant ou couchés dans l'art antique, figurent ici en buste et tenant des attributs curieux dans leurs pattes: un fin bâton orné à son sommet d'un motif qui ressemble vaguement au symbole astrologique du signe lui correspondant. Les représentations des Gémeaux, de la Balance, du Sagittaire et des Poissons font preuve d'encore plus d'indépendance par rapport aux prototypes antiques. Au lieu de dépeindre les Gémeaux sous la forme de deux jeunes gens enlacés, debout ou assis,

1976), p. 417; D. Piguet Panayotova, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas Moyen Âge* (Paris, 1987), pp. 255, 259–269.

¹⁰ S. Dufrenne, S. Radojčić, R. Stichel, I. Ševčenko, *Des serbische Psalter: Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, 1: *Textband*, 2: *Faksimile* (Wiesbaden, 1979), pp. 243–245. Dans les manuscrits du XI^e siècle où cette iconographie commence à se constituer, les éléments cosmiques se limitent aux personifications des deux luminaires et aux étoiles: S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte* (Paris, 1978).

¹¹ Les éléments cosmiques gagnent en importance dans la décoration des églises des XVI^e–XVIII^e siècles, où les trois derniers psaumes bénéficient de nouveau d'un traitement très élaboré. La représentation des signes du zodiaque et des planètes y est courante. Djurić, «Hristos Kosmokrator u Lesnovu», pp. 67–68; G.P. Schiemenz, «Die Sintflut das Jüngste Gerich und der 148. Psalm», *Cahiers archéologiques* 38 (1990), pp. 159–194; Ch. D. Merantzas, *H εικονογράφηση των Αίνων στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική του ελληνικού χώρου (16ος–18ος)* (Ioannina, 2005), pp. 33–69.

¹² Sur le zodiaque comme sujet astronomique et astrologique, voir: T. Barton, *Ancient Astrology* (Londres–New York, 1994), pp. 9–63. Sur ses nombreuses représentations artistiques: G.M.A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, 2 vol. (Princeton, 1951), pp. 3, 5, 12–13, 242, 253; K.M. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World* (Cambridge, 1999), pp. 122, 147–149, 168, fig. 126, 153, 174.

¹³ Sur le dessin des signes du zodiaque dans l'art antique, voir: F. Cumont, «Zodiacus», dans *Dictionnaire des Antiquités gréco-romaines* 5 (1969), p. 1061; H. Stern, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et sur ses illustrations* (Paris, 1953), pp. 190–202; H.G. Gundel, «Zodiaco», dans *Enciclopedia dell'arte antica, classica et orientale* 6 (1966), pp. 1274–1286, fig. 1408–1417.

l'artiste de Lesnovo les dessine dans une position curieuse, les jambes soudées des pieds aux genoux tout en se tenant la main. Dans l'art antique, la Balance est d'abord l'instrument à deux plateaux, porté plus tard soit par un jeune homme, soit par une femme. À Lesnovo, en revanche, ce signe figure sous la forme de deux têtes soudées par le cou, représentation qui reste sans parallèle dans l'art antique et byzantin. Le Sagittaire, que les astronomes de l'Antiquité voyaient comme un Centaure bondissant et tirant à l'arc, se transforme en un garçon nu chevauchant un monstre à deux têtes : une vision assez « folklorique » du signe. Enfin, deux poissons couchés côte à côte, leurs têtes regardant dans des directions opposées, mais réunies par un ligament transversal, représentent traditionnellement le signe des Poissons. À Lesnovo, nous observons une autre variante : quatre poissons sont croisés pour former une croix. Néanmoins, l'artiste s'en tient aux prototypes antiques en représentant le signe du Cancer comme une grosse écrevisse même si l'animal serre deux bâtons entre ses pinces. Bien que nous ignorions l'aspect des autres signes dont les représentations ne sont pas conservées, nous pouvons conclure que, d'une manière générale, le zodiaque de Lesnovo diverge quelque peu des modèles antiques, mais les signes restent aisément reconnaissables.

Étant donné que l'iconographie antique alimente ce type de représentations dans l'art byzantin, il est important de savoir à quelle influence il faut attribuer le zodiaque de Lesnovo. Byzance assure la transmission du patrimoine astronomique de l'Antiquité en copiant les plus grandes œuvres comme celles de Ptolémée et il serait donc logique que l'artiste de Lesnovo puise ses connaissances cosmographiques dans ces manuscrits, mais ce n'est peut-être pas le cas¹⁴. Le dessin des signes du zodiaque dans les enluminures, à l'exemple du Vatican gr. 1291, célèbre manuscrit illustrant les Tables Faciles de Ptolémée¹⁵, mais aussi dans d'autres manuscrits comme ceux illustrant la Topographie chré-

¹⁴ A. Tihon, «L'astronomie byzantine (du V^e au XV^e siècle)», *Byzantion* 51 (1981), pp. 609–610.

¹⁵ K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, 1 (Berlin, 1935), pl. I, 1, 3; D.V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art* (New Brunswick, 1961), pp. 20–24, fig. 7–8; I. Spatharakis, «Some Observations on the Ptolemy ms. Vat. gr. 1291: its date and the two initial miniatures», *BZ* 71 (1978), pp. 41–49, pl. 6; A. Grabar, «L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut moyen âge», *Cahiers archéologiques* 30 (1982), p. 13, fig. 12. Le même modèle se répète dans un codex de Boulogne-sur-Mer: id., *Les voies de la création en iconographie chrétienne* (Paris, 1979), fig. 157.

tienne de Cosmas Indicopleustès¹⁶, confirme la vivacité de la tradition antique. Cette inspiration est toujours d'actualité au XIV^e siècle à en juger d'après le zodiaque dans le calendrier dit du Typikon de Vatopédi (Vatopédi cod. 1199), manuscrit d'ailleurs contemporain de la décoration de Lesnovo¹⁷. Or, aucune de ces miniatures n'offre d'analogie avec la représentation des signes de Lesnovo.

Une autre particularité du zodiaque de Lesnovo peut nous aider dans la recherche du modèle qui en serait la source. En effet, les signes ne figurent pas dans l'anneau zodiacal, bien que l'idée du cercle y soit associée pour évoquer la révolution annuelle du Soleil autour de la Terre¹⁸. Qu'il s'agisse des dessins scientifiques¹⁹ ou des représentations artistiques²⁰, les douze signes sont indissociables de leur anneau dès l'Antiquité. Il en est ainsi à Byzance où le cercle du zodiaque renferme des signes dans les tables astronomiques du Vatican gr. 1291²¹ ou remplit la neuvième sphère du ciel dans la Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès²². Nous proposons trois explications de cette singularité de Lesnovo.

¹⁶ Citons comme exemple deux manuscrits: le Vatican gr. 699 et le Sinaï cod. 1186. Pour le premier, voir C. Stornajolo, *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste: codice vaticano greco 699* (Milan, 1923), pl. 11; W. Wolska-Conus, *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès: théologie et science au VI^e siècle* (Paris, 1986), pp. 201–204. Pour le deuxième, voir: K. Weitzmann, G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Manuscripts, 1: From the Ninth to the Twelfth Century* (Princeton, 1990), pp. 54–55, fig. 140.

¹⁷ P.C. Christou, Ch. Mavropoulou-Tsioumi, S. Kadas, K. Kalamarzi-Katsarou, *Treasures of Mount Athos, Illustrated Manuscripts, 4* (Athènes, 1991), pp. 323–324, fig. 313–324.

¹⁸ Dans sa révolution annuelle, le Soleil parcourt les douze maisons qui constituent les signes du zodiaque: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris, 1969), pp. 1038–1039; Barton, *Ancient Astrology*, pp. 86–92, fig. 8.

¹⁹ Le Planisphère de Bianchini, aujourd'hui au Musée du Louvre, présente un dessin scientifique du cosmos des constellations avec des signes du zodiaque et des planètes, tous répartis dans les cercles concentriques: Cumont, «Zodiacus», p. 1053, fig. 7592; Stern, *Le calendrier de 354*, pp. 179–180, pl. XXXIII, 1.

²⁰ K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa* (Oxford, 1978), pp. 158–161, fig. 155–157; D. Parrish, «The Mosaic of Aion and the Seasons from Haïdra (Tunisia): An Interpretation of its Meaning and Importance», *Antiquité Tardive* 3 (1995), pp. 167–191.

²¹ Voir note 15 ci-dessus. Dans le Paris gr. 510, sur l'enluminure représentant le mage Cyprien dans sa salle d'étude, on voit la représentation d'un globe céleste, entouré de la bande zodiacale: L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory Nazianzus* (Cambridge, 1999), p. 141, fig. 33.

²² Les cercles concentriques représentent neuf ciels et le dernier anneau renferme les douze signes du zodiaque dans leur compartiment. Voir note 16 ci-dessus.

Très probablement l'artiste disposait d'un modèle figurant les signes en dehors de l'anneau, schéma plus courant dans l'Occident médiéval, mais qui apparaît sporadiquement à Byzance²³. Dans une enluminure du Vatican gr. 1291, les signes sont alignés les uns derrière les autres et placés dans des cadres semi-circulaires²⁴, alors qu'une enluminure du Marc. Gr. 515, contemporaine de la fresque de Lesnovo, les représente insérés dans une rangée horizontale, mais sans ligne de séparation ni cadre²⁵. Le modèle circulaire du zodiaque est abandonné sur une miniature du Florilège de Svjatoslav de 1073, un des plus anciens florilèges slaves, où les signes se superposent le long de la marge du folio²⁶. Les signes du zodiaque sont à l'intérieur de cadres rectangulaires dans le Psautier du Patriarcat de Belgrade R. 29, copie de 1664 d'un modèle russe ou serbe plus ancien²⁷. Enfin, sur l'icône provenant du Musée de Skopje (1591) et illustrant les trois derniers psaumes, les signes du zodiaque occupent la première et la dernière rangée horizontale du rectangle symbolisant le ciel²⁸. Chaque signe est enfermé dans un petit compartiment conférant à l'ensemble une structure plus ordonnée qu'à Lesnovo. Malgré l'écart chronologique, l'abandon du modèle circulaire du zodiaque constitue le point commun de ces représentations, et confirme l'existence d'un autre prototype où les signes figurent en rangées horizontales ou dans des cadres rectangulaires. Il proviendrait d'illustrations d'un manuscrit byzantin ou même vieux slave. Donc, le recours à un modèle moins courant expliquerait également l'originalité des signes du zodiaque de Lesnovo. L'insuffisance du matériel publié

²³ E. Panofsky, F. Saxl, «Classical Mythology in Mediaeval Art», *Metropolitan Museum Studies* 4 (1933), pp. 228–280; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français* (Paris, 1906), pp. 192–194.

²⁴ K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, 1 (Berlin, 1935), pl. I, 4–5.

²⁵ Il s'agit d'un manuscrit qui illustre la Géographie de Ptolémée, le Traité tactique d'Élien et les Automates d'Héron d'Alexandrie. Notre enluminure figure parmi les folios (fol. 141^v; mi-XIV^e siècle). Voir I. Furlan, *Codici greci illustrati della biblioteca marciana*, 4 (Milan, 1981), p. 44, pl. 7.

²⁶ Ce manuscrit date de 1073 et contient des textes de caractère philosophique, philologique, historique, mais aussi astronomique: C. Colova, *Estestvenonaucnite znanja v srednovekovna Bulgaria* (Sofia, 1988), pl. 1; I. Ševčenko, «Remarks on the Diffusion of Byzantine Scientific and Pseudo-Scientific Literature among the Orthodox Slavs», *The Slavonic and East European Review* 59/3 (1981), pp. 331–332.

²⁷ M. Harisijadis, «Psaltir R. 29 sa ilustrovanim mesecoslovom patrijaršijske biblioteke u Beogradu», *Žbornik likovnih umetnosti* 1 (1965), pp. 175–195, fig. 5–16.

²⁸ Radojčić, «Ikona Hvalite Gospoda», pp. 109, 116, fig. 1–2; A. Serafimova, *Kuceviski manastir Sveti Arhangelii* (Skopje, 2005), pp. 243–245, fig. 96.

sur les illustrations des textes astronomiques et astrologiques ne permet malheureusement pas de cerner avec plus de précision ce modèle supposé.

Deuxièmement, l'iconographie des douze mois peut être en partie responsable de l'abandon du modèle circulaire du zodiaque. Courantes dans les octateuques, les personnifications des mois apparaissent à côté du patriarche Hénoch sous la forme de bustes masculins tenant leurs attributs, mais alignés en deux rangées horizontales et sans aucune bordure entre eux, disposition qui se retrouve à Lesnovo²⁹. Dans le calendrier dit du Typikon de Vatopédi (Vatopédi cod. 1199), des cadres rectangulaires distincts renferment les personnifications des mois auxquelles sont ajoutés les signes du zodiaque³⁰. Les douze mois constituent certes un sujet distinct du zodiaque, mais fort apparenté puisqu'il se rapporte au temps et au cycle de l'année; cette proximité ouvre la voie à l'imbrication des influences. De plus, ce sujet puise également sa source dans l'art antique où les calendriers ou les représentations cosmologiques sont composés des personnifications des mois et des signes du zodiaque³¹.

Troisièmement, le manque d'espace a pu contraindre l'artiste à omettre le cercle puisque la surface disponible sur la voûte ne permettait pas son développement. Comme les signes figurent individuellement et sans l'anneau, l'artiste manque de conséquence dans leur répartition. Ainsi le signe du Cancer se trouve juste après le Taureau, ou le Lion après les Gémeaux. Le souci de placer tous les signes dans le reste de l'espace disponible explique peut-être cette irrégularité et confirme que, dans le prototype, ils étaient représentés bien en dehors de l'anneau. Toutefois, le fait que le Bélier figure comme le premier des douze signes montre que l'artiste n'ignore pas l'astronomie antique, qui plaçait le début de l'année à l'équinoxe du printemps, correspondant au signe du Bélier, contrairement à l'année liturgique qui débutait au mois de septembre³².

²⁹ K. Weitzmann, M. Bernabo, *The Byzantine Octateuchs*, 2 vol. (Princeton, 1999), pp. 47–49, fig. 115–118.

³⁰ Christou *et al.*, *Treasures of Mount Athos*, pp. 323–324, fig. 313–324.

³¹ Sur les personnifications des douze mois, voir D. Levi, «The Allegories of the Months in Classical Art», *The Art Bulletin* 23 (1941), pp. 251–291; Stern, *Le calendrier de 354*, pp. 203–288; D. Parrish, *Seasons Mosaics in Roman North Africa* (Rome, 1984), pp. 52–54.

³² P. Mijović, *Menolog. Istorijsko-umetnicka istraživanja* (Belgrade, 1973), pp. 95–107; Gabelić, *Manastir Lesnovo*, p. 188.

Le zodiaque de Lesnovo n'épuise pas toutes les spécificités de l'image et la représentation des planètes en fait ressortir d'autres (fig. 3). Ces personnifications se présentent comme des créatures ailées, nues jusqu'à la taille et vues de dos de trois quarts. Les traits marqués, presque grotesques, de leurs visages, les muscles bien mis en relief et la précision avec laquelle l'artiste dessine leurs vertèbres, témoignent d'un souci du détail inattendu dans ce type de représentation. Même si elles portent les noms des divinités planétaires païennes, elles n'ont pas de véritables parallèles dans l'art antique qui représente les planètes comme des figures en buste, vêtues et tenant des attributs spécifiques. Les mosaïques cosmologiques romaines, comme celle d'El-Jem ou de Bir-Chana en Tunisie, montrent que la couronne radiée caractérise le Soleil, la serpe lunaire la Lune, la couronne florale Vénus, l'armure Mars, le pétase ailé Mercure ; Jupiter tient le sceptre, tandis qu'un voile couvre la tête de Saturne³³. Le maintien de cette tradition est attesté par les manuscrits du Calendrier de 354 avec leurs représentations des planètes, réparties apparemment suivant l'ordre des jours de la semaine³⁴. Or, les planètes de Lesnovo revêtent une autre apparence : à présent, un simple bâton, orné d'un symbole astrologique, prend la place des anciens attributs. Ces symboles, censés préciser l'identité des planètes, ne correspondent pas à leurs véritables signes astrologiques. L'artiste semble improviser leur forme comme le sexe des personnifications. Ainsi, contre toute attente, Jupiter et Mars prennent l'aspect de figures féminines comme Vénus, tandis que Mercure est le seul à conserver sa masculinité. L'allure générale des planètes perd l'aspect divin au profit d'un caractère étrange. Leurs bustes ailés aux muscles qui se dessinent nettement sans produire pour autant un effet réaliste contribuent à une vision à la fois grotesque et naïve des corps célestes. Cette vision s'écarte de l'esprit classique et s'approche de l'aspect fantastique que les planètes de Lesnovo partagent avec d'autres créatures étranges qui peuplent les diverses fresques byzantines. Les personnifications de la Terre ou de la Mer, sous la forme de figures féminines nues jusqu'à la taille, offrent des analogies très proches³⁵. Dans les deux cas,

³³ Dumbabin, *Mosaics of North Africa*, pp. 160–161, fig. 159, 162. Comme les signes du zodiaque, les représentations des planètes sont d'une iconographie assez stable dans l'art romain : Stern, *Le calendrier de 354*, pp. 171–190 ; D. Parrish, « Imagery of the Gods of the Week in Roman Mosaics », *Antiquité Tardive* 2 (1994), pp. 193–204, fig. 1–3, 5–8.

³⁴ Stern, *Le calendrier de 354*, pp. 49–51, 181–184, pl. V–VI.

³⁵ Dans l'iconographie du Jugement dernier, les figures féminines nues jusqu'à la taille, assises sur des monstres, personnifient la Terre et la Mer. La Terre prend cette

il s'agit des représentations puisant leur source dans l'art antique, mais leur évolution esthétique dans l'art byzantin révèle un changement dans l'appréhension des phénomènes naturels. Ces représentations gardent la forme anthropomorphe, mais celle-ci revêt à présent des caractéristiques singulières qui relèvent vraisemblablement de l'imaginaire médiéval. Les planètes de Lesnovo traduisent d'une manière véridique à quel point les phénomènes célestes étaient difficilement compréhensibles pour l'homme médiéval qui adopte une attitude ambiguë envers les astres, ignorant leur véritable nature³⁶.

Toutefois, un détail significatif permet de ranger les planètes de Lesnovo parmi les représentations des corps célestes : l'enveloppe qui les entoure. En effet, chaque planète de Lesnovo est entourée d'une mandorle dont le contour rappelle la forme d'une goutte. Ce dessin spécifique, différent d'un simple disque, dans lequel les corps célestes s'inscrivent traditionnellement, témoigne de l'intérêt que la peinture paléologue porte aux enveloppes des personnifications astrales³⁷. Les artistes comme Michel et Eutychios cherchent d'autres formes, tels l'ellipse ou le cône d'où émanent des rayons, ou un contour rappelant la forme d'une goutte ou d'une larme³⁸. Les formes les plus novatrices

forme dans l'église de la Panagia tòn Chalkéôn à Thessalonique, ou plus tard dans l'église de la Métropole à Mistra : D. Evangelidis, *Παναγία των Χαλκείων* (Thessalonique, 1954), pp. 65–70, fig. 13 ; A. Tsitouridou, *The Church of the Panagia ton Chalkeon* (Thessalonique, 1985), pp. 52–53, fig. 8 ; G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (Paris, 1910), pl. 80, 3. La personnification de la Mer à Gračanica en constitue un autre exemple caractéristique : P. Mijović, « La personnification de la Mer dans le Jugement dernier à Gračanica », dans *Mélanges en l'honneur de A.K. Orlandos* (Athènes, 1967–1968), pp. 208–219, pl. LXXIII–LXXVI, fig. 3–4 ; B. Todić, *Gračanica* (Belgrade–Pristina, 1988), pp. 208–209, pl. X.

³⁶ Selon Jean Damascène, elles sont « soumises par la nature à la corruption, nature que nous ignorons » : voir Jean Damascène, *Expositio Fidei*, éd. P.B. Kotter (Berlin–New York, 1973), p. 61. Dans l'ancienne littérature slave, les planètes sont considérées comme de fausses étoiles, « les étoiles menteuses », ce qui pourrait expliquer leur aspect étrange à Lesnovo : Colova, *Estestvenonaucnita znanja*, p. 144.

³⁷ Dans le cycle de la Genèse des octateuques, par exemple, une figure en buste ou simplement une tête, inscrite dans un disque, personnifie les astres : C. Hahn, « The Creation of the Cosmos : Genesis Illustrations in the Octateuchs », *Cahiers archéologiques* 28 (1979), pp. 29–40, fig. 14 ; Weitzmann, Bernabo, *The Byzantine Octateuchs*, fig. 33–50.

³⁸ Dans le Jugement dernier de l'église de la Vierge Ljeviska à Prizren, les personnifications du Soleil et de la Lune sont enfermées dans des cônes d'où émanent des rayons de lumière : G. Babić, D. Panić, *Bogorodica Ljeviska* (Belgrade, 1975), pp. 73–74, fig. 26. Dans la Crucifixion, assez endommagée, de l'église Saint-Nikita à Čučer, on aperçoit une personnification inscrite dans la forme de goutte, pointue vers le bas : G. Millet, A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie, Peinture*, 3 (Paris, 1962), pl. 52, 3. Ces

se rencontrent vers le milieu du XIV^e siècle, à Dečani³⁹, mais aussi à Lesnovo où la représentation des planètes incarne cette nouvelle tendance. Preuve d'un intérêt croissant pour l'astronomie et l'astrologie à l'époque paléologue, ces dessins reflètent aussi les théories selon lesquelles le cosmos n'est pas immobile, mais en mouvement. Cosmas Indicopleustès affirme que les corps célestes sont mus par les anges, conviction également soutenue par Georges de Pisidie dans l'Héxaméron⁴⁰. Il a été suggéré que les formes innovantes des mandorles évoquent la course des corps célestes à travers le ciel car leur dessin épouse leur mouvement⁴¹. Le peintre de Lesnovo ne se trompe donc pas en choisissant cette enveloppe pour les planètes qui, selon certaines cosmologies, faisaient partie des astres mobiles⁴². La ressemblance entre cette forme de goutte et la forme des nuages qui, dans l'iconographie de la Dormition de la Vierge, transportent miraculeusement les apôtres à Jérusalem, confirme que le désir d'évoquer un mouvement à travers le ciel préside au choix de ces dessins⁴³.

formes semblent être inspirées par les symboles astronomiques : O. Neugebauer, « On the Solar Symbol in Greek Manuscripts », *Byzantinische Zeitschrift* 52 (1959), p. 22.

³⁹ S. Djurić, « The Representations of Sun and Moon at Dečani », dans *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka* (Belgrade, 1989), pp. 339–345. Dans le Psautier serbe de Munich, sur la miniature illustrant les premiers versets du psaume 148, les personifications du Soleil et de la Lune apparaissent dans le même type d'enveloppe : Dufrenne, Radojčić, Stichel, Ševčenko, *Der Serbische Psalter*, pp. 243–245, fol. 181.

⁴⁰ H.A. Wolson, « The Problem of the Souls of the Spheres from the Byzantine Commentaries on Aristotle through the Arabs and St. Thomas to Kepler », *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), pp. 67–70 ; Wolska-Conus, *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès* (Paris, 1986), p. 168 ; N. Radošević, *Šestodnev Georgija Piside i njegov slovenski prevod* (Belgrade, 1979), pp. 28–29.

⁴¹ Djurić, « The Representations of Sun and Moon », pp. 342–343.

⁴² Jean l'Exarque dans son traité *Les Cieux* développe la théorie selon laquelle les planètes sont des astres mobiles. C. Colova, « La cosmologie et les systèmes cosmographiques en Bulgarie médiévale », *Bulgarian Historical Review* 2 (1987), p. 39 ; Colova, *Estestvenonaucnita znanja*, p. 143.

⁴³ Ce détail, introduit déjà dans la peinture au XI^e siècle, illustre le texte des récits apocryphes d'après lesquels les douze apôtres ont été transportés miraculeusement sur des nuages à Jérusalem : L. Wratislaw-Mitrovic, N. Okunev, « La Dormition de la sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe », *Byzantinoslavica* 3 (1931), pp. 140–141. Dans sa troisième Homélie sur la Dormition, Jean Damascène décrit la nuée qui aurait emmené les apôtres comme « universelle et cosmique » : Jean Damascène, *Homélie sur la Nativité et la Dormition*, éd. et tr. P. Voulet, Sources chrétiennes 80 (Paris, 1961), p. 189. La mandorle des planètes de Lesnovo est particulièrement proche de la représentation des nuages dans la Dormition de la Vierge à Žiža et à Staro Nagoričino : voir B. Todić, *Spisko slikarstvo u doba kralja Milutina* (Belgrade, 1998), p. 114, fig. 58 ; B. Todić, *Staro Nagoričino* (Belgrade, 1993), p. 103, fig. 26.

L'artiste de Lesnovo accorde une attention particulière à la représentation des deux grandes sources de lumière, le Soleil et la Lune, dont les personnifications défient les modèles traditionnels⁴⁴. Même si effectivement une tête couronnée, peinte dans un disque rouge, strié de rayons, personnifie le Soleil, l'être ailé de sexe indéfini qui porte ce disque constitue une caractéristique moins commune et plus difficile à comprendre. Cette créature produit le même effet étrange que les planètes et semble tout aussi proche de l'imagerie des personnifications de la Terre ou de la Mer, d'autant plus qu'elle chevauche un monstre servant souvent de monture à ces représentations⁴⁵. Il a été proposé, à juste titre, que la mythologie slave et les croyances populaires, répandues parmi les Serbes, expliquent l'insertion de ce motif. Selon des chants populaires, Dajbog ou Dabog, dieu du Soleil de la mythologie slave, disposerait d'un serviteur. Ce serviteur porte le dieu solaire dans sa course à travers les cieux, ce que représente justement notre image⁴⁶. Ce personnage pourrait aussi jouer le rôle des anges qui, selon certains manuscrits byzantins tardifs, portent le Soleil durant son voyage⁴⁷.

La personnification de la Lune trahit la même recherche de formes moins communes. La figure nue, ailée, vue de dos, accroupie à l'intérieur de la large sphère lunaire s'apparente à la représentation des planètes de Lesnovo, mais aussi à la personnification de la Lune dans la Crucifixion de Dečani⁴⁸. L'allure de ce petit personnage ramassé et enfermé entre les extrémités du croissant de la jeune lune fait pen-

⁴⁴ Pour les modèles traditionnels du Soleil et de la Lune voir L. Hauteœur, «Le soleil et la lune dans les Crucifixion», *Revue archéologique* 14, ser. 5 (1921), pp. 13–32.

⁴⁵ Prenons comme exemple la personnification de la Terre dans le Jugement dernier de l'église de la Vierge Ljeviška à Prizren, assise sur un monstre à long cou et à deux têtes: G. Babić, D. Panić, *Bogorodica Ljeviška*, p. 73. Sur les représentations des Néréides et des centaures marins qui seraient à l'origine de ce type de représentation dans l'art byzantin voir J. Lassus, «Vénus marine», dans *La mosaïque gréco-romaine* (Paris, 1963), pp. 175–189, fig. 1, 5, 7–8; H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, *Dumbarton Oaks Studies* 15 (Washington DC 1978), pp. 64–65.

⁴⁶ Dans la mythologie slave, Dajbog ou Dabog («Dieu qui donne» du feu ou «Dieu, donne nous») est le dieu du soleil et une des plus importantes divinités du panthéon slave: Colova, *Estestvenonaucnité znanja*, pp. 113–115; N. Janković, «Astronomija u predanjima, obicajima i umotvorinama Srba», *Srpski etnografski zbornik* 63 (1951), pp. 60–70; Djurić, «Hristos Kosmokrator u Lesnovu», p. 70; V. Čajkanović, *Stara srpska religija i mitologija* (Belgrade, 1994), pp. 322–334.

⁴⁷ R. Grujić, «Kosmološki problemi po našim starim rukopisima», *Godisnjak skopskog filozofskog fakulteta* 1 (1930), p. 188, fig. 4.

⁴⁸ La personnification de la Lune y est enfermée dans une mandorle en forme de goutte. Djurić, «The Representations of Sun and Moon», p. 339, fig. 3.

ser à d'anciennes légendes selon lesquelles un homme vivant, bras et jambes écartés, était enfermé dans la Lune. Dès l'Antiquité, en effet, l'aspect des taches lunaires incitait les peuples à croire qu'un forgeron, un héros ou un chasseur était emprisonné sur la lune⁴⁹. Au-delà d'un simple sujet de croyance populaire, les taches de la surface lunaire intriguent les astronomes et suscitent diverses hypothèses. Contemporain de la décoration de Lesnovo et de Dečani, Démétrios Triclinios consacre aux taches lunaires une grande partie de son traité sur la théorie lunaire⁵⁰. Leur aspect déclenche une discussion scientifique et l'astronome décrit l'homme vivant sur la lune, pelotonné à l'intérieur de la sphère, exactement comme sur notre image⁵¹. Deux dessins illustrant ce traité et provenant du manuscrit Paris gr. 2381 représentent la surface de la lune où se reflète «l'ombre d'un homme» et incarnent un état d'esprit proche de l'image de Lesnovo⁵². En comparant notre fresque avec ces enluminures, nous observons une ressemblance dans la position du corps et des bras de ce personnage. Dans les deux cas, la figure étend son bras gauche et s'accroche au bord du disque avec sa main droite. Dans la peinture paléologue, les artistes renouvellent l'apparence des personnifications astrales qui deviennent plus complexes. Le Soleil et la Lune de Lesnovo, alliant les théories astronomiques aux croyances populaires, enrichies probablement des éléments provenant de l'imaginaire slave, en constituent des exemples privilégiés.

En revanche, l'artiste recourt à un autre procédé pictural en représentant l'eau au-dessus des cieux, puis la grêle et la brume. Les «eaux de dessus les cieux», évoquées dans le verset 4 du psaume 148, selon des conceptions médiévales, remplissaient le ciel supérieur⁵³. Pour les

⁴⁹ N. Janković, *Astronomske miniature* (Belgrade, 1961), pp. 157–163, fig. 105–106; Čajkanović, *Stara srpska religija i mitologija*, pp. 335–339.

⁵⁰ Démétrios Triclinios, connu comme philologue, était également un bon connaisseur de l'astronomie: A. Wasserstein, «An Unpublished Treatise by Demetrius Triclinios on Lunar Theory», *JÖB* 16 (1967), pp. 153–174. Il est intéressant de signaler que le même traité contient la mention de Ioannis Astrapa, copiste thessalonicien du XIV^e siècle, appartenant à la même famille que le peintre Michel Astrapa: S. Kisas, «Solunska umetnicka porodica Astrapa», *Žograf* 5 (1974), pp. 35–37.

⁵¹ Wasserstein, «Unpublished Treatise», p. 154.

⁵² Le manuscrit date du XIV^e–XV^e siècle: Wasserstein, «Unpublished Treatise», p. 167, fig. 2a–b; S. Lazaris, «Inventaire sommaire des manuscrits grecs scientifiques illustrés de la Bibliothèque nationale de Paris. Manuscrits zoologiques, botaniques, remèdes, recettes d'antidotes, alchimiques, astrologiques», *Bυζαντιακά* 13 (1993), pp. 237–238.

⁵³ Grujić, «Kosmološki problemi», pp. 182–184; J. Verpeaux, *Nicéphore Choumnos: homme d'État et humaniste byzantin ca. 1250/1255–1327* (Paris, 1959), pp. 138–140; W. Wols-

représenter, l'artiste choisit un langage abstrait et fait figurer le symbole suivant: un disque contenant six cercles concentriques faits de lignes fines qui créent un effet tournoyant. Cet effet rappelle les vagues et évoque l'eau en mouvement, ce qui a déterminé le choix de ce motif bien connu dans la peinture byzantine⁵⁴. Nous reconnaissons le même procédé pictural dans le Psautier serbe de Munich. Dans l'illustration du même psaume, le premier segment de la grande gloire, enveloppant la mandorle du Christ, est rendu dans des nuances de couleur bleue et grise. Il est rehaussé de fines courbes qui créent le même effet de mouvement tournoyant pour indiquer les flots de l'eau au-dessus du ciel⁵⁵. D'autre part, les deux nuages superposés et rehaussés de points blancs, la grêle, sont représentés d'une manière réaliste. Cette image semble provenir de la vision concrète de phénomènes météorologiques, une approche très rare dans la peinture byzantine. Ceci porte à croire que ces représentations relèvent du principe «optique» qui, opposé à une approche scientifique, cherche à rendre le ciel de façon naturaliste⁵⁶.

Les signes du zodiaque, les planètes et les astres permettent de comprendre l'image de Lesnovo comme une représentation abrégée du cosmos, rendue dans la veine des images cosmographiques de l'art romain et protobyzantin. Dans les mosaïques, notamment des III^e et IV^e siècles, les signes du zodiaque, les planètes, parfois avec les personifications des mois et des saisons, complètent le symbolisme cosmique de la divinité supérieure au centre de la composition qui affirme ainsi sa domination sur la nature et le monde⁵⁷. Durant la période proto-

ka-Conus, «La Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès: hypothèses sur quelques thèmes de son illustration», *Revue des études byzantines* 48 (1990), p. 169; Colova, *Estestvenonaucnita znanija*, p. 133.

⁵⁴ Ce procédé est courant dans les illustrations des octateuques pour représenter, par exemple, la séparation des eaux: Weitzmann, Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, pp. 15–16, 18–19, fig. 1, 28–32; C. Jolivet-Lévy, «Nouvelles découvertes en Cappadoce», dans *Études cappadociennes* (Londres, 2002), pp. 178–179.

⁵⁵ Dufrenne, Radojčić, Stichel, Ševčenko, *Der Serbische Psalter*, pp. 243–245, fol. 181.

⁵⁶ Grabar, «L'Iconographie du ciel», p. 5. Dans le Paris gr. 510, l'orage de grêle est représenté de la même manière sur une enluminure: Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, pp. 124–125, fig. 15.

⁵⁷ Ces éléments de la topographie céleste deviennent une représentation symbolique du cosmos qui s'affirme davantage dans l'art romain du III^e siècle. Ainsi dans la mosaïque de Bir-Chana en Tunisie, les signes du zodiaque et les planètes entourent la divinité centrale, Saturne. Sur le plafond du temple de Bel à Palmyre, les mêmes motifs encerclent Jupiter Bel: Parrish, «Imagery of the Gods», pp. 193–196, 201–203, fig. 1–4. Les divinités planétaires et des signes du zodiaque leur correspondant figurent sur

byzantine, les mêmes motifs symbolisent l'univers et ses cycles éternels sur les pavements des synagogues en Palestine, dans une allégorie du monde soumis à la toute-puissance divine⁵⁸. À la même époque, dans les mosaïques de pavement des églises des provinces orientales de l'Empire⁵⁹, les images symboliques païennes représentant le monde visible (le ciel, le firmament, la Terre entourée de l'Océan) continuent à développer les thèmes cosmiques, bien que les personnifications des mois ou des saisons y soient plus courantes que les signes du zodiaque⁶⁰. Plusieurs siècles plus tard, le décor du sol de l'église Sud du monastère du Christ Pantocrator à Constantinople renouvelle ce langage cosmographique. Les représentations des animaux terrestres et marins symbolisent la terre et l'océan, tandis que l'anneau zodiacal avec les personnifications des saisons évoque l'image du cosmos céleste⁶¹.

l'autel de Gabies (Musée du Louvre). Cumont, «Zodiacus», p. 1056, fig. 7595; Stern, *Le Calendrier de 354*, p. 177, pl. XXXII, 5.

⁵⁸ La mosaïque de la synagogue d'Hammath à Tibériade en constitue la meilleure illustration avec l'image du soleil au centre entouré des signes du zodiaque dans l'anneau et des personnifications des saisons aux quatre coins du tableau: K. Weitzmann, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* (New York, 1979), no. 342, pp. 374-375; R. et A. Ovadiah, *Mosaic Pavements in Israel. From the Hellenistic to the Early Byzantine Period* (Rome, 1984), pp. 63-65, pl. LXVI-VIII; Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, pp. 189-192, fig. 202. Sur le décor des autres synagogues: A. Ovadiah, «Observations on the Mosaic Art in Ancient Synagogues», dans *Art and Archaeology in Israel and Neighbouring Countries: Antiquity and late Antiquity* (Londres, 2002), pp. 483-484, fig. 3-7; Z. Weiss, «The Zodiac in Ancient Synagogue Art. Cyclical Order and Divine Power», dans *La mosaïque gréco-romaine*, 9/2 (Paris, 2005), pp. 1119-1130.

⁵⁹ A. Grabar, «Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien», *Cahiers archéologiques* 12 (1962), pp. 141-144; H. Maguire, *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art* (Londres, 1987), pp. 21-24, fig. 10.

⁶⁰ Dans la mosaïque provenant de l'église Saint-Jean-Baptiste de Géraza en Jordanie, les signes du zodiaque avec les représentations des mois complétaient probablement l'image de la Terre bordée par l'Océan: A. Grabar, «Recherches sur les sources juives», pp. 141-142. Le poème de Jean de Gaza (VI^e siècle), intitulé «Description du tableau cosmique qui est dans le bain d'hiver» décrit la mappemonde qui ornait la voûte de la salle de bain à Gaza. Ce tableau perdu offrait une image cosmique du monde (Tabula mundi) qui comprenait les nombreuses représentations personnifiant les différents éléments du cosmos: la terre, l'océan, les saisons, les astres, les éléments naturels, tandis que l'image de la croix au centre de cet ensemble lui conférait une connotation chrétienne: Maguire, *Earth and Ocean*, pp. 20-21.

⁶¹ Il s'agit du sol en *opus sectile* qui appartient à la première phase de la construction du monastère du Christ Pantokrator (1118): A.H.S. Megaw, «Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul», *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), pp. 335-338, fig. A-C; R. Ousterhout, «Architecture, Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery», dans *Byzantine Constantinople* (Leyde-Boston-Cologne, 2001), pp. 134-135, 145, fig. 3-4. Cette insertion du zodiaque dans la décoration d'une église semble unique

La louange cosmique de Lesnovo est le dernier maillon de cette longue chaîne artistique, elle en est à la fois distincte et tributaire. Au même titre que les particularités du dessin, le schéma de la composition atteste des modifications importantes qui révèlent le sens dont l'image est à présent investie. Dans les compositions anciennes, les signes du zodiaque et les planètes, répartis en cercles concentriques autour de la divinité astrale centrale, constituent le modèle le plus fréquent, la forme du cercle correspondant parfaitement au symbolisme des cycles cosmiques et de l'éternité⁶². Il a été dit que le Christ de Lesnovo, tel un Cosmocrator, prenait la place de la divinité qui avait gouverné auparavant le cosmos⁶³, réflexion qui mérite d'être approfondie. À la place des signes du zodiaque, les anges, constituant une nouvelle force de l'univers, encerclent le Christ en gloire et forment avec lui le noyau central de l'image. Les quatre points cardinaux, réservés auparavant aux personnifications des saisons, sont à présent marqués par deux astres et deux éléments naturels. Dans cette structure, le zodiaque et les planètes sont projetés en dehors du noyau central dans une disposition qui semble sommaire. Cependant, leurs têtes levées, et leurs bras avec les bâtons pointés vers le centre de la composition, décrivent un mouvement à peine perceptible, mais significatif, en direction du Christ en gloire. Ce mouvement n'est pas circulaire car il n'a pas pour but d'évoquer la révolution astronomique des astres, mais d'exprimer leur adoration et leur soumission symbolique au véritable Seigneur de l'Univers. Les éléments cosmiques intègrent un ensemble où leur apparence et leur disposition traduisent un nouvel ordre du monde : le Christ triomphe sur le cosmos, et les corps célestes sont convoqués pour le louer et célébrer sa toute-puissance⁶⁴. C'est le royaume des cieux où Dieu est porté en gloire et adoré «dans les siècles à venir».

dans l'art mésobyzantin du moins parmi les monuments conservés; elle atteste la longévité des thèmes cosmiques dans l'art monumental.

⁶² La roue du Temps se transforme sous l'influence de spéculations astrologiques en cercle du zodiaque. La même forme évoque l'éternel mouvement circulaire des cycles des mois, des saisons (métaphore de l'année): Hanfmann, *Season Sarcophagus*, pp. 187, 227; Stern, *Le calendrier 354*, pp. 296–297; Mijović, *Menolog*, pp. 108–109; id., «Corona Anni dans les cycles ménologiques», dans *Actes du XV^e congrès international d'études byzantines*, 2B (Athènes, 1981), pp. 491–492.

⁶³ Djurić, Hristos Kosmokrator u Lesnovu, p. 68.

⁶⁴ La composition du psaume 148 appartient à l'iconographie des litanies impériales, images à caractère laudatif procédant directement ou indirectement de l'iconographie triomphale: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Londres, 1971), p. 259; P. Mijović,

À Lesnovo, l'effort est fait pour concevoir une image d'une grande force d'expression où les corps célestes sont représentés d'une manière explicite. L'illustration des premiers versets du psaume 148 prend alors la forme d'une véritable cosmographie qui anticipe sur les tendances à venir dans la peinture post-byzantine. Cette initiative s'inscrit avant tout dans la valeur spirituelle des motifs cosmiques qui participent de la transcendance et incarnent, dans la régularité de leurs cycles, l'essence éternelle du cosmos et de l'Être qui le gouverne. Il s'agit d'un symbolisme ancien qui, depuis l'Antiquité, relie ces motifs aux thèmes du temps, de l'éternité et de l'immortalité de l'âme, et qui leur a valu une place dans l'art funéraire antique⁶⁵. Les signes du zodiaque constituent une allusion à la doctrine de l'immortalité sidérale quand ils encerclent les représentations des empereurs divinisés⁶⁶ ou des défunts sur le décor sculpté des sarcophages⁶⁷. Tenus par l'Aiôn, ils signifient le cycle infini du temps⁶⁸. L'insertion du zodiaque dans l'église centrale du monastère du Christ Pantocrator à Constantinople, mausolée de la dynastie des Commènes, montre que l'art byzantin a hérité du symbolisme funéraire de ce motif⁶⁹. Le même contexte explique l'image de Lesnovo d'autant plus que le symbolisme funéraire est à l'origine de l'illustration des trois derniers psaumes dans la peinture murale. Lus au cours des offices

«Carska ikonografija u srpskoj srednjevekovnoj umetnosti», *Starinar* 18 (1968), pp. 115–117.

⁶⁵ Hanfmann, *Season Sarcophagus*, 1, p. 253.

⁶⁶ Notamment dans l'iconographie de l'apothéose. Cumont, «Zodiacus», p. 1058; Hanfmann, *Season Sarcophagus*, 1, p. 242; H.P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (Oslo, 1953), pp. 29–34, 60, 90–102. Sur l'ivoire représentant l'apothéose de l'empereur (V^e siècle), la zone recourbée du zodiaque avec six signes apparaît dans les cioux : Weitzmann, *Age of Spirituality*, no. 60, pp. 70–71; D. Buckton, *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* (Londres, 1994), no. 44, pp. 57–58. Les signes du zodiaque entourent aussi la représentation de l'apothéose des héros mythologiques comme celle d'Héraclès sur le monument d'Igel: F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (Paris, 1942), p. 174. Dès le règne d'Auguste, la création de l'Empire et sa durée sont assimilées à celles de l'univers, et les références cosmologiques se multiplient dans l'art: F. Gury, «Aiôn juvénile et l'anneau zodiacal: l'apparition du motif», *MEFRA* 96 (1984), pp. 27–28; Barton, *Ancient Astrology*, p. 210 sqq.; Parrish, «Imagery of the Gods», p. 203; Parrish, «Mosaic of Aion», pp. 190–191; P.J.E. Davies, *Death and the Emperor. Roman Imperial Funerary Monuments from Augustus to Marcus Aurelius* (Cambridge, 2000), pp. 86–94.

⁶⁷ Le sarcophage de Barberini montre les bustes des défunts dans la couronne du zodiaque, disposition habituelle qui se répète sur le sarcophage de Pise ou celui de Sassari; le zodiaque symbolise l'apothéose astrale du défunt: Hanfmann, *Season Sarcophagus*, pp. 3, 5, 12–13, 253, fig. 1–2, 37, 67.

⁶⁸ Parrish, «Mosaic of Aion», pp. 167–191.

⁶⁹ Ousterhout, «Architecture, Art and Komnenian Ideology», pp. 142–150.

pour les défunts⁷⁰, ces psaumes participent souvent de la décoration du narthex, espace réservé aux cérémonies funèbres et à la mémoire des défunts⁷¹. L'église de Lesnovo devait servir de mausolée pour son fondateur, l'aristocrate Jovan Oliver, et son narthex abritait vraisemblablement les tombeaux des évêques de Zletovo, ce qui justifie la tonalité funéraire du programme décoratif et permet de compléter le sens dont notre image est investie⁷². Par sa position sur la voûte, la représentation du cosmos éternel constitue l'aboutissement du programme de la travée Sud du narthex et incite l'homme à louer la grandeur de son Créateur.

À qui doit-on l'image du cosmos à Lesnovo? Elle est probablement due à l'initiative du fondateur, Jovan Oliver ou des évêques de Zletovo, particulièrement désireux d'assurer leur salut dans l'au-delà. Pour mieux comprendre l'intérêt pour la cosmographie dont elle constitue une preuve, il suffit de se rappeler que l'astronomie s'épanouit à Byzance sous les Paléologues. Les érudits consacrent leurs ouvrages à des sujets cosmologiques, on multiplie les copies des manuscrits et l'on révisé un grand nombre d'œuvres d'astronomie classique⁷³. Parallèlement, tout au long du XIV^e siècle, le milieu serbe manifeste un grand

⁷⁰ *Grand Euchologe et Arkhiératikon*, tr. D. Guillaume (Parme, 1992), pp. 154–255; C.L. Connor, *Art and Miracles in Medieval Byzantium: the Crypt at Hosios Loukas and its Frescoes* (Princeton, 1991), pp. 83–86; Gabelić, *Manastir Lesnovo*, pp. 189, 220–221. Domentijan rapporte qu'après la mort de Simeon Nemanja, saint Sava descend son corps dans le narthex de Hilandar où tous les moines psalmodient les deux premiers versets du psaume 148 et le sixième verset du psaume 150: Domentijan, *Životi svetoga Save i svetoga Simeona* (Les vies de saint Sava et de saint Simeon), trad. L. Mirković (Belgrade, 1938), pp. 285–286.

⁷¹ Sur la fonction funéraire du narthex, voir S. Tomeković, «Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI^e–première moitié du XIII^e siècle)», *Byzantion* 58 (1988), pp. 140–141, 145. D'après les données des typika des grands monastères byzantins, les offices funèbres et commémoratifs pour les moines et les fondateurs sont célébrés dans le narthex: C.L. Connor, *Art and Miracles*, pp. 86–93; C. Jolivet-Lévy, «Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance», dans ses *Études cappadociennes* (Londres, 2002), pp. 386–393 (en particulier n. 30). Les mêmes règles étaient en vigueur à Lesnovo, ce que confirme le typikon de l'archevêque Nikodim, introduit dans l'église serbe dès 1319: Gabelić, *Manastir Lesnovo*, p. 220 (en particulier n. 1608).

⁷² Gabelić, *Manastir Lesnovo*, p. 219; Djordjević, *Slikarstvo vlastele*, p. 85.

⁷³ Verpeaux, *Nicéphore Choumnos*, pp. 126–128; D. Pingree, «Gregory Choniades and Palaeologan Astronomy», *DOP* 17 (1964), pp. 133–160; id., «The Astrological School of John Abramius», *DOP* 25 (1971), pp. 191–215; A. Tihon, «L'astronomie byzantine (du V^e au XV^e siècle)», pp. 609–615; id., «L'astronomie byzantine à l'aube de la renaissance», *Byzantion* 66 (1996), p. 254; D. Pingree, A. Cutler, «Astronomy», *Oxford Dictionary of Byzantium*, I (Oxford, 1991), pp. 214–215; P. Magdalino, «La dernière

intérêt pour les sciences naturelles, la cosmologie et l'astronomie, ce que confirme une intense activité de traduction des œuvres byzantines traitant de ces sujets⁷⁴. La louange cosmique de Lesnovo représente justement une facette de ce phénomène répandu parmi l'élite de la société dont le despote Jovan Oliver et les évêques de Zletovo faisaient partie.

L'ensemble exprime une double attitude envers l'art antique qui a engendré ce thème et établi son iconographie. Comme dans les images cosmologiques anciennes, les forces célestes sont convoquées pour glorifier Dieu, mais les particularités de leur représentation et de la composition témoignent d'un mélange d'idées et de motifs. Un fond remontant à des modèles fixés dans l'art antique est présent, les réminiscences païennes restent reconnaissables, mais elles sont transformées par de nouvelles influences d'origine médiévale et parfois même de caractère slave, dont l'insertion correspond à une vision artistique voulue et recherchée. La louange, ne constituant pas avant tout une image scientifique du cosmos, exprime une double attitude envers l'astrologie et l'astronomie. L'association des signes du zodiaque et des planètes constitue un trait courant dans les illustrations des manuscrits astrologiques dont l'artiste possédait évidemment quelques connaissances⁷⁵. La forme des mandorles entourant les planètes révèle l'influence des traités astronomiques. L'abandon du modèle circulaire du zodiaque montre cependant que la vision symbolique prévaut sur la science. Nourri d'un symbolisme funéraire et eschatologique ancien, l'ensemble aboutit à une image synthétique qui combine en une composition audacieuse des éléments tirés des représentations cosmographiques antiques, des illustrations scientifiques, des croyances populaires et du folklore slave.

renaissance byzantine», dans *L'orthodoxie des astrologues. La science entre le dogme et la divination à Byzance (VII^e–XIV^e siècle)* (Paris, 2006), pp. 140–162.

⁷⁴ N. Radosević, *Šestodnev Georgija Piside i njegov slovenski prevod* (Belgrade, 1979), pp. 31–56; id., «Kosmografski i geografski odlomci Gorickog zbornika», *Žbornik radova Vizantološkog instituta* 20 (1981), pp. 171–184; id., «Antički naučnici u vizantijskom i srpskom srednjovekovnom prirodnošlovlju», dans *Treća konferencija vizantologa* (Belgrade-Kruševac, 2002), pp. 91–94; Ševčenko, «Remarks on the Diffusion of Byzantine Scientific and Pseudo-Scientific Literature», pp. 326–327.

⁷⁵ L'association des planètes et des signes du zodiaque leur correspondant constitue un motif très ancien qui est à la base d'horoscopes et constitue un élément courant des illustrations des manuscrits astrologiques: Barton, *Ancient Astrology*, pp. 96–102; S. Lazaris, «Inventaire sommaire des manuscrits grecs scientifiques illustrés de la Bibliothèque nationale de Paris. Manuscrits zoologiques, botaniques, remèdes, recettes d'antidotes, alchimiques, astrologiques», *Βυζαντιακά* 13 (1993), pp. 228–231, 241, 243–245.

Le résultat en est une image syncrétique qui traduit un nouvel ordre du monde où la vision triomphante du Christ gouvernant le cosmos répond aux prières pour le salut de l'âme et nourrit l'espoir d'une vie éternelle.

THE SACRED VESSEL AND THE MEASURE OF A MAN

SHARON E.J. GERSTEL

In medieval Byzantium, it appears, household vessels were one measure of a man's character. For the vessel, through its materiality, conjured an image of immutability and solidity; its contents, depending on the shape of the container, could be precious, exotic, or even life sustaining. In this paper, I would like to pay tribute to Jean-Michel Spieser's abiding interest in ceramic wares and sacred arts. The subject of this short piece is the vessel in medieval Byzantium and how, when used metaphorically in text and image, a pot could transcend the base material from which it was shaped. At the core of this paper are hagiographic texts of the eighth to tenth century, whose incidental mentions of common vessels provide important evidence about the place of the pot in the Byzantine world, particularly the world inhabited by saints and monks.¹ For in these texts, vessels made primarily of clay help to create a setting for monastic and rural drama, serve as the locus of miracles of healing and wonder, and metaphorically represent the human body and soul.

The hagiographical texts are surprisingly precise in the terminology used to describe specific vessels. *Pithos*, *amphora*, *stamos*, *lekane*, *chytra* and *poterion* (or, more commonly *baukalion*)—terms commonly used in the written sources—are vessels widely attested in the archaeological record.² The use of such mundane vessels as props within the saints' *Lives* allows the reader to associate directly with the saint and to enter the narrative through shared experience. Testing the vegetarian tendencies of the young Loukas of Steiris, for example, his parents "cooked meat and fish together in a single cookpot (χύτρα), set it on the table

¹ An earlier version of this paper was presented at the Roundtable on the Dumbarton Oaks Hagiography Database Project, 28 March 1998. I thank Jeffrey Anderson and Stamatina McGrath for assistance in collecting bibliographical references and for help in untangling certain thorny passages from the original Greek.

² For a discussion of common ceramic wares and their illustration in medieval sources, see C. Bakirtzis, *Βυζαντινὰ Τσουκαλολάγνηνα* (Athens, 1989).

and urged him to eat.”³ An innkeeper in the *Life* of Stephen the Younger fries fish in a skillet as the saint is dragged through the Forum Bovis in Constantinople.⁴ The use of common vessels, however, is sometimes altered. The pithos, for example, a large storage vessel, is described as the site of daily mortifications. Gregory of Akritas, according to his *Life*, recited the psalter while submerged in a pithos containing water—presumably cold—in the garden.⁵

The material of the vessel is apparently noteworthy. Accounts mention both precious and common fabrics. The value of the vessel helps to situate the narrative and reveals, in some cases, the saint’s economic status or social standing. A gold basin full of water (χρυσήν τινα λεκάνην πλήρη ὕδατος), for example, is held by two men dressed in white (i.e., angels) in the *Life* of Antony the Younger, a saint born into a noble family in Palestine.⁶ Theophano, daughter of the *patrikios* Constantine Martinakios and first wife of Leo VI, drinks from a glass vessel.⁷ Dounale-Stephen, a nobleman, uses a silver cup.⁸ In most cases, however, vessels mentioned in hagiographical texts are ceramic, a reflection of the rural backgrounds of many of the saints, the agrarian setting of many of the *Lives*, and the modest demeanor assumed by many holy men, especially those of monastic profession. The *Lives* of Loukas the Younger of Steiris, Ioannikios, Paul the Younger of Latros, and Philaretos the Merciful—all saints from modest backgrounds or those involved in agricultural activity—mention common vessels including amphoras, cooking pots, and cups.⁹

The hagiographical sources provide ample information about the place of the ceramic vessel within monastic settings. For the monk, a single vessel might constitute one of his few worldly belongings. Ascetic

³ C.L. and W.R. Connor, *The Life and Miracles of St. Luke* (Brookline, Mass., 1994), p. 34.

⁴ PG 100: 1177B.

⁵ *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae* (hereafter *SynaxCP*), 372.

⁶ A. Papadopoulos-Kerameus, *Συλλογή Παλαιστινιακής καὶ Συριακής Ἀγιολογίας* (Thessalonike, 2001), p. 193, lines 4–5.

⁷ E. Kurtz, *Zwei griechische Texte über die Hl. Theophano, die Gemahlin Kaisers Leo VI* (St. Petersburg, 1898), p. 22.

⁸ *SynaxCP*, 319–320.

⁹ Loukas was born to a family of peasants. Both Ioannikios and Paul the Younger worked as swineherds. Born to a wealthy family, Philaretos had vast agricultural estates and raised livestock. See J.W. Nesbitt, “The Life of St. Philaretos (702–792) and its Significance for Byzantine Agriculture,” *Greek Orthodox Theological Review* 14 (1969), pp. 150–158.

saints in particular are described as possessing only a single cup.¹⁰ According to the *Life* of Michael Synkellos, “the saint was entirely without possessions, having nothing of this vain life in his cell except one robe which he wore, a rush mat on which he lay, and a small vessel (βαυκάλιον) in which he dipped the bread he ate.”¹¹ The *Life* of Elias Spelaiotes uses almost identical language.¹² The “collection or purchase of varied vessels (σκευῶν ποικίλων)” is condemned in the *Life* of Peter of Atroa, *hegoumenos* of the monastery of St. Zacharias, located at the foot of Mount Olympos.¹³

Vessels that are not often recovered archaeologically are occasionally attested in the sources. In the *Life* of Elias Spelaiotes, the monastery is compared to a ceramic hive, the monks to its bees. In a dream vision the saint sees a large number of honeybees flying around his head:

The holy man walked calmly and finding a large, empty vessel (σκεύος), bent his head down and gathered [the bees] into the empty pot, and placed it in a garden with perennial plants and a variety of blossoming flowers. And a few of them that remained on his beard flew away after a while and disappeared from his sight. Seeing this and interpreting it well, he judged that it was God’s will that the brothers be multiplied and saved.¹⁴

Even the most humble pots had some value within the life of the holy man, or those surrounding him. Within the monastic context, the destruction of ceramic wares was cause for punishment. Theodore of Stoudios, for example, imposed penalties on those who break a vessel (σκεῦος συντριβούσι).¹⁵ For monks at the Great Lavra, according to the *Life* of the tenth-century *hegoumenos* Athanasios of Athos, “if one of those serving the table or in other services breaks a vessel, whether intentionally or by accident, he should remain standing near the reader, and lifting his hand up high, hold within it the *broken*

¹⁰ The Greek term for cup in many of the *Lives* based in the countryside is *baukalion*, a word that is often associated, in written sources of the Middle Byzantine period, with the humble vessels used by shepherds and soldiers. A. Leroy-Molinghen has pointed out, astutely, that the term was appropriated to describe the simple drinking vessels used by monks. See A. Leroy-Molinghen, “Du κώθων au βαυκάλιον,” *Byzantion* 35 (1965), p. 213.

¹¹ M.B. Cunningham, *The Life of Michael the Synkellos* (Belfast, 1990), 52, lines 11–14.

¹² *Acta Sanctorum* (hereafter *AASS*), Sept. 3:862.

¹³ V. Laurent, *La vie merveilleuse de s. Pierre d’Atroa* (Brussels, 1956), p. 34.

¹⁴ *AASS* Sept. 3:864.

¹⁵ PG 99:261B.

fragments of the vessel (τὸ σύντριμμα τοῦ σκεύους φέρειν). And thus, be forgiven by the fathers so that by this small action of shame he might be more careful.”¹⁶

A number of the *Lives* describe the pot as the locus of miracles—either healings using the vessel or the filling of the vessel in imitation of biblical wonders. The healing miracles often concern those who drink from the same cup as the saint or are sent a cup by the saint. For example, in the *Life* of Elias Spelaiotes, “the saint sent with her a *glass* (ποτήριον) of wine for her mother, saying, *take this and drink* (λάβε τοῦτο καὶ πῖε). And she, willfully doing so, felt herself relieved from all the terrible pains that she had suffered.”¹⁷ The appropriation of eucharistic language for the miracle would not have escaped the reader of this story. The filling of vessels is linked to tales of Christ’s miracles. The saints are able fill vessels with flour, wine and oil and to transform their contents. Athanasios of Athos, for example, “took the *pot* (κεραμίου) and filled it with sea water and blessing it gave it to the thirsty brother to drink ... And the brother, taking it and sipping from it, wondered at its sweetness, and drinking to his satisfaction, handed it to the other brothers.”¹⁸ In the *Life* of John of Gotthia, the saint tries to mediate between two people who are arguing about the ownership of the contents of a pithos, but to no avail. In the end, “they found that the disputed wine had become solid. So they took it out [of the pithos] and cut it as if it were cheese.”¹⁹

Within the sources, vessels are often used as metaphors for the strength or weakness of the human body and spirit. In one story in the *Life* of Ioannikios, the paralyzed daughter of a senator was placed at the feet of the holy man as “*if she were a damaged vessel* (ὥσπερ σκεῦος ἄχρηϊον).”²⁰ A similar metaphor is used in the *Life* of Peter of Atroa where “two monks came carrying on their shoulders their twelve-year-old brother who was unable to use his feet and hands in a natural way; the movement of his tongue and inhalation and expiration of air were the only way to know if he was still alive. With faith they carried him to the saint and deposited him *like a broken vessel* (ὥσπερ τι σκεῦος ἄχρηστον)

¹⁶ J. Noret, ed., *Vitae duae antiquae sancti Athanasii Athonitae* (Turnhout, 1982), p. 158 lines 17–22.

¹⁷ *AASS* Sept. 3:884.

¹⁸ Noret, *Vitae duae*, p. 195.

¹⁹ *AASS* Jun. 7:171B.

²⁰ *AASS* Nov. 2.1:356C.

near the reliquary, where they passed the night praying to God and to the saint.”²¹

The pot is often used to describe the human soul. The *Life* of Elias Spelaiotes describes the priest Arsenios giving communion in the following manner: “And as to those who approached the altar for communion of the holy mysteries ... he would see the faces of some brightened and radiating light and others darkened and *blackened like the burned soot of a cookpot* (μελανοῦσθαι ὡς πρόκαυμα χύτρας).”²² The Byzantine ceramic cookpot was set directly into the embers of a fire; the analogy would have been clear to anyone familiar with cooking processes of the period. The *Life* of Methodios uses the fabric of the vessel to comment on the human soul: “Everyone knows human weakness and the *wretched nature of the clay* (τὸ ἄθλιον τῆς πηλοῦ) and the *illness-ridden vessel* (ἐπίνοσον σκεῦος) which fills the soul with so many sufferings.”²³ In the *Life* of Plato of Sakkoudion, the iconoclast emperor Constantine is described as “the *vessel of evil* (τὸ τῆς κακίας δοχεῖον), the multi-headed dragon, the defender of the Iconoclast heresy, the bitter persecuter of the monastic order.”²⁴

Vessels are also used to create positive metaphors. Saints are described as useful vessels, incorruptible vessels, and chosen vessels. Of Athanasia of Aegina, her biographer writes: “she truly earned her designation as *a useful vessel of the all-holy Spirit* (σκεῦος εὐχρηστον τοῦ παναγίου ἐχρημάτισε πνεύματος).”²⁵ Mary the Younger is called a “chosen vessel,” following the text of Acts 9:15.²⁶ Loukas the Younger of Steiris is described as “a vessel [that] was worthy of being filled (καὶ γὰρ ἄξιον τῆς ἀποδοχῆς τὸ σκεῦος ἐώραν).”²⁷ Ioannikios is called a “fount of grace and a receptacle (δοχεῖον) of the all-holy Spirit.”²⁸

²¹ V. Laurent, *La Vita retractata et les Miracles posthumes de saint Pierre d'Atroa* (Brussels, 1958), p. 149.

²² *AASS* Sept. 3:855B.

²³ PG 100:1248A.

²⁴ PG 99:820B.

²⁵ L. Carras, “The Life of St. Athanasia of Aegina,” in *Maistor: Classical, Byzantine and Renaissance Studies for Robert Browning* (Canberra, 1984), p. 212 lines 8–14; *Holy Women of Byzantium: Ten Saints' Lives in English Translation* (Washington, D.C., 1996), p. 142 (English translation by L. Sherry).

²⁶ *Holy Women of Byzantium: Ten Saints' Lives in English Translation* (Washington, D.C., 1996), p. 266 (English translation by A. Laiou).

²⁷ Connor, *Life and Miracles of St. Luke*, p. 34.

²⁸ *AASS* Nov. 2.1:385C; A.-M. Talbot, ed., *Byzantine Defenders of Images* (Washington, D.C., 1998), p. 258 (English translation by D. Sullivan).

Vessels are also used in discussions of faith, suggesting amounts that could be contained or quantified. Antony of Kauleas is described as serving “the *krater of union* especially to the church and placing upon the table the goods of practical dogmas.”²⁹ The *Life* of Tarasios describes the saint in the following manner: “There is among you a fully-skilled farmer, who could cultivate the grape of true confession and squeeze it in the holy wine vats of the one and only Church and, after having filled up the *krater of wisdom*, would prepare for the most faithful people a *cup full of orthodoxy* (πλήρες ὀρθοδοξίας ποτήριον).”³⁰ In the *Life* of Nikon, the saint mixes “a bowl of great joy (πολλαπλῶς τε εὐφροσύνης κρατήρα αὐτὰ κερασάμενος), or to say it better that poetic mixture which brings forgetfulness of all evils.”³¹

The use of pots in metaphorical descriptions of the human character or in expressions of physical or spiritual strength or weakness is not unique to hagiographic sources. The range of sources that contain such metaphors suggest that such comparisons were commonplace. Niketas Choniates described how the emperor, Manuel Komnenos, “realized that the Roman forces were unequal to the task of standing up against the Western armies, that they were like earthen cookpots striking cauldrons (καὶ ἀντίκρους χύτρας πρὸς λέβητας).”³² A poem carved on the lid of the Palazzo Venezia casket states that “Your soul, o emperor, is a treasury of sublime gifts and a vessel [full] of divine goods (σχεῦος θεῶν χρημάτων).”³³ Anthony Cutler and Nicolas Oikonomides suggest that the use of such a word as “vessel” is a play on the function of the box. But the use of the word vessel, too, links the emperor, Leo VI, to a type of valedictory language often found, as we have seen, in hagiographical sources glorifying the character and deeds of holy men.

The stamnos, a small storage container for liquids such as wine and oil, is invoked in a number of metaphorical descriptions. In Jerusalem, Taphou 14, an illustrated book of sermons of Gregory of Nazianzen

²⁹ P.L.M. Leone, “L’Encomium in patriarcham Antonium II Cauleam’ del filosofo e retore Niceforo,” *Orpheus* n.s. 10 (1989), p. 421 lines 312–313.

³⁰ S. Efthymiadis, *The Life of the Patriarch Tarasios* (Aldershot, 1998), p. 81 lines 31–35; p. 175.

³¹ D.F. Sullivan, *The Life of Saint Nikon* (Brookline, MA, 1987), p. 150, lines 39–40.

³² *Nicetae Choniatae Historia*, ed. Ioannes Aloysius van Dieten, *Corpus fontium historiae Byzantinae* 11, 1 (Berlin: de Gruyter, 1975), p. 199, lines 46–47.

³³ A. Cutler and N. Oikonomides, “An Imperial Byzantine Casket and Its Fate at a Humanist’s Hands,” *Art Bulletin* 70 (1988), p. 82.

dated ca. 1080, a poem written in silver letters calls the mind of Gregory the stamnos of dogmas:³⁴

Ὁ γρήγορος νοῦς, τοῦ Θεοῦ τὸ βιβλίον,
λαμπτήρ ὁ θεῖος, ὁ στάμνος τῶν δογμάτων

Similarly, in the frontispiece of II Kings (fol. 263^r), the illuminator of the Leo Bible includes a large vessel in the scene of Samuel anointing David (Fig. 1). Labeled Η ΣΤΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΚΕΡΑΤΟΣ, the vessel is surely meant to provide a visual (and physical) counterpart to the prophet Samuel, who leans over it to bless the young David.

If the whole pot brings to mind the solidity of the human figure and the container of precious materials, the potsherd is just the opposite. The broken fragment signals illness, solitude, or death. Saint Theodore of Kythera, who died in isolation, scribed the date of his death on a potsherd (πρὸς κεφαλῆς δὲ αὐτοῦ εὔρον ὄστρακον γεγραμμένον οὕτως), which was found next to his head when his body was discovered.³⁵ The Penitential Canon that accompanies the Heavenly Ladder of John Climacus contains the story of the holy criminals described in the fifth chapter of the monastic book. The text may be as early as the ninth century, though illustrations of the text do not appear before the eleventh. Folio 11^r in the Vatican copy of the work (Cod. gr. 1754) shows four emaciated monks engaged in discussion (Fig. 2). The uppermost verse on the page reads: “all our strength is *dried up like a potsherd* (ὅς ὄστρακον ὑπέξήραται), and our bones have forever cleaved to our flesh.”³⁶

In a pre-media society, using the common pot as a mnemonic tool enabled authors and painters to create a reference that could immediately call to mind shape, quantity, and even content. The humble material of the pot was particularly suited to discussions of holy men and women and monastics. As the site of miracles of abundance and healing, the pot linked the saint directly to Christ, who had filled more ancient vessels. The metaphorical use of pots, whether whole or bro-

³⁴ A. Papadopoulou-Kerameus, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, I (St. Petersburg, 1891; repr. Brussels, 1963), p. 46.

³⁵ N. Oikonomides, “Ὁ Βίος τοῦ Ἁγίου Θεοδώρου Κυθήρων (10ος αἰ.) (12 Μαΐου—Bibliotheca hagiographica graeca, σφ. 2430),” *Τρίτον Πανιώνιον Συνέδριον. Πρακτικά* (Athens, 1967), p. 288 (repr. in N. Oikonomides, *Byzantium from the Ninth Century to the Fourth Crusade: Studies, Texts, Monuments* [Aldershot, 1992], VII).

³⁶ J.R. Martin, *The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus* (Princeton, 1954), p. 137.

ken, could be understood and appreciated by anyone in Byzantium, man or woman, emperor or peasant. Even the humble sherd, collected, measured and catalogued by such scholars as Jean-Michel Spieser, rises to the level of sacred object when inscribed and placed next to the head of a saint.

ON THE PERSONAL LIFE OF OBJECTS IN MEDIEVAL BYZANTIUM

MARIA PARANI

My first encounter with Jean-Michel Spieser was through the pages of his numerous books and articles, which I read as a student. Little did I think then that I would find myself cooperating with him in the future and be given the opportunity to discover the modest and generous man—generous in terms of the encouragement and support he offers to young scholars—behind the rigorous, yet versatile, intellectual. It is, thus, a great pleasure for me to be able to contribute to this volume in his honour.

My collaboration with Jean-Michel Spieser dates back to March 2002, when along with Brigitte Pitarakis of the Centre national de la recherche scientifique of France, we decided to initiate a project entitled “*Realia* in Byzantine Legal Documents,” which aspires to contribute to the study of daily life in Byzantium by collecting, interpreting, and commenting on references to secular and religious artefacts encountered in Byzantine public and private acts, as well as in monastic foundation documents, dating mostly from the eleventh to the fifteenth centuries. The background to this project as well as its objectives were outlined in an article published in the *Revue des Études Byzantines* in 2003.¹ It is, in fact, a comment made by Jean-Michel Spieser in the first part of this article, concerning how legal documents can enrich our knowledge of artefacts and their functions by revealing to us how their owners spoke of them and how their contemporaries esteemed them, that suggested to me the theme of this paper as appropriate for the present volume.² What I propose to do is explore legal documents of the eleventh down to the fifteenth century for evidence of the personal life of objects in Byzantium. A discussion of the theoretical underpinnings of this approach, as well as a consideration of questions of methodology and

¹ M. Parani, B. Pitarakis and J.-M. Spieser, “Un exemple d’inventaire d’objets liturgiques. Le testament d’Eustathios Boïlas (avril 1059),” *Revue des études byzantines* 61 (2003), pp. 143–165.

² *Ibid.*, p. 146.

of other sources available for the study of this specific aspect of Byzantine material culture, will provide the necessary background for what is to follow.

The notion of objects having a life-history, and, hence, potentially a personal, as well as an economic, a technical and a social life, has been developed relatively recently in the social sciences in an attempt to understand better the multifaceted relationship between people and things, brought-about by the realisation that artefacts do not simply act as props to human activity, but play an essential part in it.³ Humans employ objects to construct, define and display their identity, while objects, to use the words of A. Appadurai, are enlivened by human transactions, in the sense of becoming invested with symbolic value, encoded in their material, their form, their usage and circulation.⁴ Accordingly, the life-history of an artefact is limited neither to its use-life from its creation to its destruction nor to the record of its successive owners. Rather, this life-history could be understood as an object's trajectory through time, which also encompasses transformations of form and function as well as changes in significance resulting from its use in a variety of cultural contexts and its association with different individuals or events at different stages of its existence. From this particular point of view, an investigation into the lives of things entails an enquiry into their acquired meanings, as well as into the processes by which these meanings were created, transmuted, expressed, and perceived within the context of social interaction. Following this reasoning, the personal life of an object is but one aspect of its cultural biography, an aspect that concerns the formation of an intimate, emotionally charged, relationship with its owner.⁵ Admittedly, there are some objects that appear more eligible to form such a relationship than others. One has in mind, for example, artefacts the usage of which is closely associated with the body (e.g. an item of jewellery or dress, a drinking vessel), the person

³ I. Kopytoff, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process," in *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. A. Appadurai (Cambridge, 1986), pp. 64–91; C. Gosden and Y. Marshall, "The Cultural Biography of Objects," *World Archaeology* 31/2 (1999), pp. 169–178.

⁴ A. Appadurai, "Introduction: Commodities and the Politics of Value," in *The Social Life of Things*, pp. 5, 17.

⁵ From the point of view adopted in this study, the term "personal" has the meaning of "close, intimate" and is not employed as synonymous to "private", a broader term, understood as referring both to something belonging to an individual in general as well as to something "kept or removed from public knowledge or observation." See *The Oxford Dictionary and Thesaurus*, s.v. personal; private.

(e.g. a child's toy) or personal inclination (e.g. a book, an icon, a sword). Be this as it may, to delve into the personal life of an object means to try and trace the potential significance that this object had for its possessor, a significance that was expressed in the manner in which the object was used, cared for and, even, disposed of by its owner, as well as in the manner in which it was described or spoken of by him or her—wherever such records exist. Beyond this, the study of the personal life of an object, in order to be complete, involves an enquiry into the factors that made an object meaningful for an individual, factors that can be informed by the cultural context in which object and person interact, related to the personality and the social circumstances of the owner, or, even, connected to the past life-history of the object in question.

In Byzantium, as in every other culture, people employed objects in order to ensure their survival or to make their lives more comfortable, according to their means and proclivities. Yet, as one would expect, the role of objects in the life of the Byzantines was never limited to such utilitarian functions. Artefacts, because of the part they played in all kinds of human activities, functioned as vehicles of meanings and as carriers of memory, helping individuals to circumscribe their sense of self.⁶ To begin with, they helped underline, enhance, and display important personal characteristics, as well as attributes expressive of an individual's assumed social roles (e.g., an armband as a symbol of male prowess, an iron chain for a belt as an indication of the espousal of the ideal of ascetic mortification of the flesh). Artefacts were also important in that they helped provide individuals with a concrete sense of continuity and progression through time (e.g., a family heirloom, an object obtained during a past visit to Constantinople). Lastly, objects would often play a central part in the forging of meaningful personal, social, and even spiritual relationships, as well as serving as "objective" witness to the existence of such relationships, which could shape the life of the person or persons involved (e.g., engagement rings, a gift to an official by the emperor, an icon dedicated to a favourite sanctuary). Under these conditions, objects in Byzantium had the potential of accruing quite a rich personal history, as defined above. Yet, the personal life

⁶ The following discussion is indebted to the analysis of psychologist M. Csikszentmihalyi, which, though based mostly on modern experience, may provide—with the necessary adjustments—a plausible theoretical framework for understanding the significance of objects in the life of the Byzantines. See M. Csikszentmihalyi, "Why We Need Things," in *History from Things. Essays on Material Culture*, ed. S. Lubar and W.D. Kingery (Washington, D.C., 1993), pp. 20–29.

of objects in Byzantium has not yet been the object of a general systematic investigation as such, though aspects of it have been addressed either as part of the discussion of specific artefacts or categories of artefacts or under more general rubrics, such as Byzantine responses to artistic works, especially icons, manuscripts, and ivories, personal piety, and daily life, particularly in the private, domestic sphere.⁷ Rather than lack of scholarly interest in the topic, this situation is, I suggest, more indicative of the difficulties inherent in trying to discover something as intimate and as elusive as the personal relationship between people and things in a civilisation that is long past.

How, then, can one go about tracing such relationships? To begin with, there are certain archaeological indexes of their potential existence, though, it needs be pointed out, each case should be considered separately, in its own context, in order to establish if this was indeed the case. First of all, there are the indications of ownership, namely donors' portraits or inscriptions, that were incorporated into objects destined for private consumption at the time of manufacture. However, though these markers help to individualize the artefacts concerned, they are more revealing of the motives of the patron—social and cultural, as well as personal—that led to the conception and the realization of a particular commission, rather than of the fulfilment of the patron's aspirations and the relationship he or she developed with the object once made.⁸ Besides, though the involvement of the owner at the stage of the creation of an artefact could certainly have facilitated personal attachment, it was not a prerequisite for its formation, which could also come about by association at a later stage in the life-history of an object.

⁷ See, selectively, R.S. Nelson, "The Discourse of Icons, Then and Now," *Art History* 12 (1989), pp. 144–157; A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th–11th Centuries)* (Princeton, 1994), esp. pp. 19–29; B. Pitarakis, *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze* (Paris, 2006). To these one may also add some studies on the fortunes of certain Byzantine objects beyond and after Byzantium, see, for example, A. Cutler and N. Oikonomides, "An Imperial Byzantine Casket and its Fate at a Humanist's Hands," *The Art Bulletin* 70 (1988), pp. 77–87; A. Cutler, "From Loot to Scholarship: Changing Modes in the Italian Response to Byzantine Artifacts, ca. 1200–1750," *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), pp. 237–267; R.S. Nelson, "The Italian Appreciation and Appropriation of Illuminated Byzantine Manuscripts, ca. 1200–1450," *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), pp. 209–235.

⁸ On the motivation of artistic patronage in Byzantium see the classic studies by A. Cutler, "Art in Byzantine Society: Motive Forces of Byzantine Patronage," *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31/2 (1981), pp. 759–787, and "Uses of Luxury: On the Functions of Consumption and Symbolic Capital in Byzantine Culture," in *Byzance et les images*, ed. A. Guillou and J. Durand (Paris, 1994), pp. 287–327.

From our own viewpoint, likely more informative are certain archaeological indicators of usage following construction. Added markings, often scratched, whether in the form of inscriptions naming the owner or religious and magical symbols and invocations meant to enhance an object's protective power, might serve as one such useful indication.⁹ Evidence of prolonged and repeated tactile contact, which resulted in a deterioration of the surface, observed on personal items of non-utilitarian character, might serve as another.¹⁰ Furthermore, signs of repairs or attempts at conservation prolonging the lives of certain objects when there was no apparent economic or other practical necessity for doing so might also point, at least in some cases, to the owner's unwillingness to discard a favoured possession or watch it deteriorate.¹¹ Equally, instances of non-utilitarian objects adapted to secondary use or provided with a new setting might sometimes bespeak the owner's wish to preserve, display to greater advantage, or, even, ennoble a personally meaningful artefact or be due to one's desire to give a formal and more permanent expression to the sentiments that were associated with it.¹²

⁹ See, for example, D. Papanikola Bakirtzes, ed., *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο* (Athens, 2002), no. 180, for a small, 12th-century steatite icon of St. Nicholas, from Paterma (Thrace), on the reverse of which have been scratched a schematized figure of the crucified Christ, crosses, and a number of magical symbols.

¹⁰ Nelson, "The Discourse of Icons" (as in note 7), pp. 150–151; Cutler, *The Hand of the Master* (as in n. 7), pp. 23–25. For an example of a Middle Byzantine silver pendant cross, belonging to a certain Michael, with the relief image of Christ on the obverse worn down probably as a result of repeated rubbing, see L. Wamser and G. Zahlhaas, ed., *Rom und Byzanz. Archäologische Kostbarkeiten aus Bayern* (Munich, 1998), no. 296.

¹¹ One wonders, for example, whether some of the known instances of the conservation of icons in Byzantine times, might not be viewed in this light, cf. M. Acheimastou-Potamianou, "Τρόποι συντήρησης εικόνων στο Βυζάντιο," in *Byzantine Icons. Art, Technique and Technology. An International Symposium. Gennadius Library. The American School of Classical Studies at Athens, 20–21 February 1998* (Heraklion, 2002), pp. 151–161. Though one might argue that there were moral and religious reasons for conserving icons, not all icons were singled out for such a treatment; on this, see below.

¹² That this could have indeed been so is suggested by a 12th-century epigram in the codex Marc. gr. 524, informing us that the *kaisar* John Dalassenos employed his most precious golden ornaments, which were none other than the jewellery of his beloved deceased wife Maria, to adorn an icon of the Theotokos, not only as an expression of his great devotion to the Virgin but also in the hope that she would intercede at the time of the Last Judgement for his and his wife's salvation, see S. Lampros, "Ο Μαγικανός κώδιξ 524," *Νέος Έλληνομνήμων* 8 (1911), no. 52 (p. 21); for an English translation and discussion, see T. Papamastorakis, "The Display of Accumulated Wealth in Luxury Icons: Gift-giving from the Byzantine Aristocracy to God in the Twelfth Century," in *Byzantine Icons* (as in n. 11), pp. 44–45. In general, on the question and the potential significance of reuse in Byzantium, see the insightful study by A. Cutler, "Reuse or Use? Theoretical and Practical Attitudes Towards Objects in the Early Middle Ages,"

Lastly, some indication of any special significance that an object might have had for its owner may be derived from a study of the archaeological context in which this was found (e.g., location, manner of deposition, association with other items from the same assemblage, etc). A special type of archaeological context, which, one assumes, could yield interesting information from the point of view that is of interest to us here, are Byzantine burials. This expectation is based on the supposition that the nearly universal practice of accompanying the deceased with an object that encapsulated who he or she had been in life, or an object that had been so inextricably associated with him or her that no one else would think of using it, could have been observed in Byzantium, if not as a general custom, then at least in some cases.¹³ True, according to Christian orthodoxy, the dead had no material needs either in the grave or in the life beyond. However, entrenched tradition and popular beliefs concerning death, the passage of the soul to the other world, and its fortunes therein resulted in the interment of certain types of artefacts in Byzantine graves accompanying the body. These were artefacts that were indicative of the status and the vocation of the deceased (e.g., items of jewellery and dress), artefacts that were meant to help the soul in its journey and protect it from demons (e.g., coins, crosses, amulets), as well as objects which, it seems, had been used in the burial rite and were left behind at its conclusion (e.g., ceramic and glass containers).¹⁴ It is objects belonging to the first category of grave-finds that are more likely to have had some sort of intimate relationship with the deceased, if any, though one has to be very careful about ascribing such personal significance to all members of the group. One needs to take into account, for instance, the possibility that some of these objects indicating status might have been made specifically for use in the tomb and had never actually formed

in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo 46 (Spoleto, 1999), pp. 1055–1083.

¹³ Cf. A. Testart, “Deux politiques funéraires. Dépôt ou distribution,” in *Archéologie des pratiques funéraires. Approches critiques*, ed. L. Baray (Glux-en-Glenne, 2004), esp. p. 304.

¹⁴ Unfortunately, E.A. Ivison's *Mortuary Practices in Byzantium (c. 950–1453). An Archaeological Contribution* (unpublished Ph.D. thesis, University of Birmingham, 1993), in which he discusses the various categories of artefacts in Byzantine graves and their purposes, was unavailable to me at the time of writing. See, however, his “‘Supplied for the Journey to Heaven’: A Moment of West-East Cultural Exchange: Ceramic Chalices from Byzantine Graves,” *Byzantine and Modern Greek Studies* 24 (2000), pp. 147–193, esp. 165, 173–183. See, also, N.G. Laskaris, *Monuments funéraires paléochrétiens (et byzantins) de Grèce* (Athens, 2000), pp. 310–328.

part of the belongings of the deceased.¹⁵ Besides, their limited inventory in terms of types and numbers intimates not a comparable restricted range observable among the living—such a deduction is belied by other archaeological evidence and the written sources—, but that the Byzantines preferred other methods than burial for the disposal of their personal possessions, most likely also including those objects that were most meaningful to them.

From the foregoing it becomes evident that if one had to approach the personal life of objects in Byzantium through the archaeological evidence alone, the task would have been difficult—though not thankless—, leading to the creation of only a fragmentary and rather sketchy picture. Since, however, Byzantium was a literate society, the researcher can have recourse to a wide range of written sources, which could help in the attempt to understand the meaning or meanings that objects had for their Byzantine owners.¹⁶ Even so, the available written evidence is not without its limitations. True, the Byzantines left behind them a huge corpus of written texts, representative of a variety of literary genres. Nonetheless, not all literary contexts were appropriate for the authors to record how they felt about their personal material belongings,¹⁷ nor were all periods equally conducive to the introduction into an author's literary work¹⁸ of such notes of personal character. Besides, even in those cases where we encounter references that are of potential interest to us, it is necessary, before we draw any conclusions, to evaluate them by taking into account not only the restrictions imposed on an author by genre, but also the cultural constraints placed upon him by his social and intellectual milieu as well as his motives in composing the work in question.¹⁹ One last important limitation of the

¹⁵ Cf. Ivison, "Supplied for the Journey to Heaven," pp. 169–170.

¹⁶ On the importance of written texts in elucidating the meanings of artefacts in general, but also on the provisos for using them successfully towards this end, see C. Renfrew and P. Bahn, *Archaeology. Theories, Methods and Practice*, 2nd ed. (London, 1996), pp. 369–371, 375, 379–381.

¹⁷ For example, one could expect to encounter such notices as are of interest to us in Byzantine epistolography, cf. A. Karpozelos, "Realia in Byzantine Epistolography X–XIIc," *Byzantinische Zeitschrift* 77 (1984), pp. 20–37; idem, "Realia in Byzantine Epistolography XIII–XVc," *Byzantinische Zeitschrift* 88 (1995), pp. 68–84.

¹⁸ According to the views expounded by A.P. Kazhdan and A. Wharton Epstein, for instance, in their *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries* (Berkeley, 1985), the latter part of the Middle Byzantine era could have been one such period.

¹⁹ See, for example, the analysis by Margaret Alexiou of the multiple layers of signification and the literary antecedents of a passage in the ptochoprodromic poem IV, 258–274 [D.-C. Hesseling and H. Pernot, ed., *Poèmes prodromiques en grec vulgaire*

written evidence to keep in mind is that Byzantine authors were, for the most part, educated men, often with some connection to the ecclesiastical or the administrative establishment of the empire. In other words, they comprise only a small part of Byzantine society and, thus, the views they express may not be taken as illustrative of more widespread attitudes towards material culture, at least not without the corroboration of archaeology, the representativeness of which encompasses a much wider social spectrum.

Though a comprehensive and exhaustive investigation of all available written sources for information on the personal life of objects in Byzantium is well beyond the scope of this paper, some first impressions based on a very general survey might help to place the evidence provided by Byzantine legal documents into context.²⁰ With the exception of expressions of disdain for the vanity of material goods and statements concerning their ephemeral nature,²¹ it seems to me that Byzantine authors did not often set down what they or their contemporaries thought or felt about their personal possessions nor how they engaged with them in the intimacy of their private lives. Perhaps, like other details of their daily existence, such thoughts or actions were considered too mundane (or self-evident?) to be committed to paper. On the other hand, one should not forget that Byzantium was a society whose Christian morality, projected by the majority of the surviving texts, frowned upon overt attachment—or, at least, the voicing of such an attachment—to material goods and the world of the senses. Therefore, it is possible that, in their restraint, Byzantine authors were to a

(Amsterdam, 1910); Poem III, 273.64–81 in H. Eideneier, ed., *Ptochoprodromos. Einführung, kritische Ausgabe, deutsche Übersetzung, Glossar* (Cologne, 1991)], in which the poet talks of his old, rotten, lice-ridden mantle, which serves him in his state of abject need as bedding as well as garment and with which his sorely fed up; M. Alexiou, “The Poverty of Écriture and the Craft of Writing: Towards a Reappraisal of the Prodromic Poems,” *Byzantine and Modern Greek Studies* 10 (1986), pp. 1–31, esp. 12–13, 18–19, 22–23.

²⁰ The following brief discussion of the evidence in literary sources has benefited greatly from the generous input of Panagiotis Agapitos, in terms of both valuable insights and bibliographical references. All possible misapprehensions remain mine.

²¹ See, for example, the poem by Theodore Metochites, written after the end of the catastrophic civil war that brought about his downfall in 1328, in which he laments his losses. His feelings of pride are hard-concealed as he fondly describes the garments and the jewellery of his wife, as well as his silver table-services and washing-sets, yet what he is truly regretting are not the specific artefacts, but the reversal of his fortunes and a diminution of the status that had been embodied in the objects now irrevocably lost; J. Featherstone, *Theodore Metochites’ ‘Poems to Himself’*, Byzantina Vindobonensia 23 (Vienna, 2000), poem 19.

certain extent conforming, consciously or subconsciously, to an acceptable pattern of behaviour within a Christian cultural milieu. Be this as it may, in certain cases where the personal bond between an object and an individual is described by a third person, one cannot sometimes escape a certain sense of ambivalence on the part of the author.²²

Whatever its problems of interpretation and the methodological difficulties involved in its use, the written evidence does open windows allowing us glimpses of the personal lives of objects in Byzantium. It brings out the importance of objects in different aspects of the private life of the Byzantines, especially, though not surprisingly, in the spheres of personal piety and interpersonal relationships. It gives invaluable testimony to the ways in which owners treated objects of personal symbolic value or interacted with them by means of gaze, touch, contemplation, or speech. Not least, it offers clues to the circumstances under which an object, regardless of type or material, could acquire such personal significance in Byzantium. In some cases, we are given to understand, it was the formal or perceived attributes of the object itself that made it significant for its owner, because these attributes resonated with his or her personality or satisfied certain needs, spiritual, aesthetic,

²² Cf. the incident of the broken drinking vessel in the erotic romance *Rhodanthe and Dosikles*, 4.317–417, written by Theodore Prodromos between 1135 and 1138, see E.M. Jeffreys, “A Date for *Rhodanthe and Dosikles?*,” in *Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit*, ed. P.A. Agapitos and D.R. Reinsch, Meletemata 8 (Frankfurt am Main, 2000), pp. 127–136; P.A. Agapitos, “Poets and Painters: Theodoros Prodromos’ Dedicatory Verses of his Novel to an Anonymous Caesar,” *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 50 (2000), pp. 173–185. The cup, made of sapphire and gold and decorated with Dionysiac scenes, was the favourite drinking vessel of a pirate named Gobryas, who was greatly grieved when it was accidentally broken during a banquet by his drunken guest, because it had been beautiful to behold and its beauty had made drinking sweeter. What is noteworthy here is that the owner of the cup, who derived aesthetic as well as sensuous pleasure from its exquisite workmanship, was a barbarian, and a crude one at that. Though the *ekphrasis* of the cup by Prodromos has Hellenistic literary prototypes, the admiration of artistry that it expresses was very much a contemporary preoccupation. See P. Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143–1180* (Cambridge, 1993), pp. 396–397; R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, 2nd ed. (London, 1996), pp. 67–68, 73–76; P. Roilos, *Amphoteroglossia. A Poetics of the Twelfth-Century Medieval Greek Novel* (Washington, D.C., 2005), pp. 253–288, esp. 285–286. It could be that Prodromos was being ironic, playful, or, perhaps, subversive when he associated this *objet d’art* with a pirate. Unless, following Magdalino, we see in this another instance of an element that reflects an aspect of Byzantine society and Komnenian court culture which seemed to be the source of some uneasiness to contemporaries being “firmly associated with ‘the other’” in 12th-century romances. See his “Eros the King and the King of *Amours*: Some Observations on *Hysmine and Hysminias*,” *Dumbarton Oaks Papers* 46 (1992), pp. 197–204, esp. 204.

psychological, or otherwise.²³ In others, it was adverse external circumstances, such as poverty or persecution, that could result in an individual forming a sentimentally charged relationship with an object on which his or her existence depended or which came to be regarded as a symbol of resistance or remembrance.²⁴ Still in others it was the object's previous life-history, its association with a beloved person, for instance, that gave it a special place among the possessions of an individual.²⁵ And yet in others, the personal value of an object lay in the identity of the person that had given it to its owner and in the strength of the relationship that united the two, be it respect, friendship, familial affection, or love. The object, in such cases, functioned as a symbol of the bond and as a sign of one's commitment to it, as well as a reminder (or a substitute?) for an absent loved-one and a promise for the future.²⁶

²³ To the famous example of the icon of Christ Antiphonetes ("the one who responds"), which belonged to the empress Zoe and which answered the empress's questions concerning the future by changing colour, É. Renauld, ed., *Michel Psellos, Chronographie ou Histoire d'un siècle de Byzance (976–1077)*, 2 vols. (Paris, 1926, 1928), 2:149, one could add, for instance, the Arab cup sent to Constantine VII by the Metropolitan of Kyzikos, which the emperor enjoyed using and contemplating during his meals because of its fine workmanship. See J. Darrouzès, *Épistoliers byzantins du X^e siècle* (Paris, 1960), p. 329, or the plain, painted icons stolen from churches by Michael Psellos and kept by him, because they pleased him since "they exemplify the art of the painter," even though, in the next sentence, he states—perhaps incongruously, given the trouble that he went into to obtain them in the first place—that he does not suffer when he parts with them, A. Cutler and R. Browning, "In the Margins of Byzantium? Some Icons in Michael Psellos," *Byzantine and Modern Greek Studies* 16 (1992), pp. 28–29.

²⁴ Icons in the secret possession of iconophiles during Iconoclasm could have acquired such additional significance for their owners. Cf. the famous episode recounted, among others, by Skylitzes, concerning the mother-in-law of the iconoclast emperor Theophilus. Theoktiste, we learn, kept some icons hidden in a box, which she took out for her imperial granddaughters to venerate when they came to visit, though not before giving them a harangue against their father's heresy. The whole episode, as presented, has a strong element of subversion that goes beyond the confines of conventional private female piety; see I. Thurn, ed., *Ioannis Scylitzae Synopsis historiarum, Corpus Fontium Historiae Byzantinae* 5 (Berlin and New York, 1973), pp. 52–53. For further discussion of this passage, see among others, Cutler, *The Hand of the Master* (as in n. 7), 25–27; P. Schreiner, *Stadt und Gesetz—Dorf und Brauch. Versuch einer historischen Volkskunde von Byzanz: Methoden, Quellen, Gegenstände, Beispiele*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse 2001/9 (Göttingen, 2001), p. 59.

²⁵ Cf. the sentiments placed in the mouth of the *kaisar* John Dalassenos in the 12th-century epigram mentioned earlier, namely that his favourite ornaments were the jewellery of his late wife, which received their beauty from her that had worn them, rather than the other way round (see n. 12 above).

²⁶ Cf. the scene of the exchange of rings between the lovers in the erotic romance *Libistros and Rhodamne* (version α, lines 1966–2034), dated probably around the middle

And, while love tokens were more likely to be artefacts that were associated with the beloved's body or emblematic of union (e.g., rings), any kind of object could have served as a token of friendship, even a simple utilitarian domestic vessel.²⁷

It is within this broader framework that we may now turn to consider Byzantine legal documents of the eleventh down to the fifteenth century for evidence of the personal life of objects in Byzantium. The time-frame of this enquiry is imposed by the dates of the documents that have survived, either in their original form or as copied in Byzantine and post-Byzantine chartularies. The observations that follow are based on a sample of around 210 published Byzantine documents mentioning or describing artefacts.²⁸ Because of accidents of survival, however, the sample is unfortunately biased, with some periods and areas being over-represented, as opposed to others that hardly feature in it at all, a fact that places important restrictions on the types of questions that we may ask of our evidence.²⁹

Now, in terms of content, the documents in the sample include bequests, wills, deeds of sale, marriage contracts, inventories, court rulings on property-related cases, as well as lists of movable properties appended to the foundation documents of Byzantine monasteries. In

of the 13th century, discussed by P. Agapitos, "Η αφηγηματική σημασία τής ανταλλαγής επιστολών και τραγουδιών στο μυθιστόρημα *Λίβιστρος και Ροδάμνη*," *Θησαυροίσματα* 26 (1996), pp. 41–42. For the critical edition of the text, see idem, *Αφήγησις Λιβίστρον και Ροδάμνης. Κριτική έκδοση τής διασκευής «Άλφα»*, Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 9 (Athens, 2006).

²⁷ One could mention, for instance, the *thermourgon skeuos* (brazier, hot-water heater, chafing dish?) that Symeon Logothetes received from the bishop of Laodikeia in the 10th century and which he cherished as a memento of his friend, though he did not actually need it. See Darrouzès, *Épistoliers byzantins* (as in n. 23), p. 153; Karpozelos, "Realia in Byzantine Epistolography X–XIII" (as in n. 17), p. 30.

²⁸ This sample was arrived at by going through all the published collections of Byzantine private and public acts and monastic foundation documents known to the author in order to locate documents with some reference to artefacts. The most important publications of Byzantine legal documents are listed in Parani, Pitarakis and Spieser, "Un exemple" (as in n. 1), p. 144 n. 5.

²⁹ Indicatively, the whole of the 12th century is represented by only 20 documents out of the 210, while the years between 1394 and 1402 are represented by 32 documents, preserved in the famous patriarchal register, that is the collection of acts issued between 1315 and 1402 by the patriarch of Constantinople and the Holy Synod. The inflation in the number of documents in the latter period is due mainly to the dire consequences of the Ottoman siege of the capital at that time, which resulted in a number of property-related cases being settled by the patriarchal court, see R. Macrides, "The Transmission of Property in the Patriarchal Register," in *La transmission du patrimoine. Byzance et l'aire méditerranéenne*, ed. J. Beaucamp and G. Dagron (Paris, 1998), esp. pp. 179–180.

them, artefacts are being bought or sold, pawned or offered in payment instead of money, dedicated to a church or given as gifts, bequeathed or inherited, given as dowry or as a marital gift from a husband to a wife, inventoried or evaluated, stolen or contested; they are subject to regulations, they turn into instruments of involuntary murder, or are casually referred to as part of a testimony in court. What is highlighted above all else in the documents in question is the economic importance of the artefacts mentioned, both as commodities and as an asset, sacred vessels and icons included.³⁰ Certain other aspects of their social life are also brought to the fore, especially the objects' role as symbols of status and wealth and their significance as an index of the cultural and religious values of Byzantine society. Yet here, what concerns us most is what we can learn from the surviving documents on the personal life of the objects listed in them.

Considering that these documents formed an integral part of the fabric of day-to-day existence in the empire and that some of them had a distinctively personal nature, especially so the wills, it was reasonable to assume that they would yield a wealth of information on the subject. However, this was not the case. Such reticence is perhaps not that unexpected in acts recording court decisions, where only the bare facts of a cause and the legal arguments of the parties had to be recorded by the notaries. It should probably be pointed out here that, in the context of these and other documents involving the transmission of property, references to objects as belonging to the paternal or maternal legacy of one of the parties or to the property of a deceased spouse were clearly aimed at clarifying ownership status according to the laws of inheritance and cannot be regarded as sentimentally charged.³¹ What was rather more surprising was the dearth of relevant evidence provided by wills and other types of documents composed or dictated to a professional scribe by private individuals, where, despite the need to conform to specific notarial and juridical formulae, there was more scope for

³⁰ Cf. the thought-provoking study by N. Oikonomides, "The Holy Icon as an Asset," *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), pp. 35–44.

³¹ See, for instance, H. Hunger and O. Kersten, ed., *Das Register des Patriarchats von Konstantinopel. 1. Teil. Edition und Übersetzung der Urkunden aus den Jahren 1315–1331* (hereafter cited as *Register I*) (Vienna, 1981), nos. 35, 36; H. Hunger and O. Kersten, ed., *Das Register des Patriarchats von Konstantinopel. 2. Teil. Edition und Übersetzung der Urkunden aus den Jahren 1337–1350* (Vienna, 1995), no. 151; F. Miklosich and I. Müller, *Acta et diplomata graeca mediæ aevi sacra et profana*, 6 vols. (Vienna, 1813–1891), 2, nos. 591, 657; P. Lemerle, A. Guillou, N. Svoronos, ed., *Actes de Lavra III*, with the collaboration of D. Papachryssanthou, *Archives de l'Athos* 10 (Paris, 1979), no. 152.

the introduction of notes of personal or confessional character. One is tempted to consider this reserve as an expression of a more general attitude, intimated also by other Byzantine written sources as discussed above. However, in the absence of specialised studies of Byzantine literary texts from the point of view of interest to us here, any conclusions in this regard would be premature.

Be this as it may, direct references to the personal significance of specific objects by their owners are exceedingly rare. The best-known instance—and, in fact, the only one I was able to identify so far—is the statement of the *protospatharios* and *hypatos* Eustathios Boilas concerning a valuable gospel-book, executed in gold ink, containing miniature portraits of the four evangelists, and provided with a richly adorned binding, which he describes as “the precious, or rather my priceless treasure.”³² As he himself informs us in his will, dated to 1059, he had donated this gospel-book, along with the contents of what appears to have been his personal library and a number of icons, relics, sacred vessels, liturgical vestments, and lighting devices, to the church of the Theotokos of Salem, which he had founded near his domicile, in all probability, at the eastern fringes of the empire. The gospel-book could very well have been the most expensive single item in the donation, which nevertheless included other valuable items made of precious materials and having artistic pretensions, such as a silver gilt cross with two standing figures and six medallions executed in enamel.³³ Was it the price of the manuscript, its elaborate execution and perceived artistic worth, its rarity and the prestige that it imparted to its owner, or simply the fact that it was a luxurious version of the Holy Gospel, the single most important book for a faithful Christian,³⁴ that caused Boilas to single it out among his possessions? Unfortunately, we know not where, when, and how this relatively well-off but minor member of the provincial gentry had come by such an item and, consequently, whether the book’s earlier life-history could be used to explain its special position. Whatever the case might be, Boilas owned a library, which in addition to the deluxe gospel-book, contained seventy-six other volumes, including a small number of works of secular literature. Obviously, he could

³² P. Lemerle, “Le testament d’Eustathios Boilas (avril 1059),” in his *Cinq études sur le XI^e siècle byzantin* (Paris, 1977), pp. 24–25. For an interpretation of the technical terms used to describe the gospel-book and its decoration, see Parani, Pitarakis and Spieser, “Un exemple” (as in n. 1), pp. 162–163.

³³ *Ibid.*, pp. 148–149.

³⁴ I owe this observation to P. Agapitos, whom I here thank.

appreciate an expensive and probably fine manuscript. As to the inclusion in his will of this “touching statement” concerning his most prized possession, regarded within the context of the specific document, it is not after all so surprising: Boilas appears to have been a man of powerful sentiments, which show through at different sections of his last will and testament.³⁵

Though comparable straightforward attestations are, as pointed out above, lacking from the majority of our documents, there are certain other indicators that point towards an object having a personal significance for its owner. Descriptions of objects in use or clauses regulating the usage and the care of specific artefacts constitute one group of such pointers. In an act of the patriarchal register dated to 1316, we hear of a certain priest Garianos being accused of associating himself with the Bogomils, who, according to one testimony, had given him one of their abominable symbols (*μαγαρισμόν*), which he kept under his hat. Garianos, apparently, was born in the East, but had been forced to abandon his home with his wife and children because of war and famine. He finally settled in Thrace, in the area of Charioupolis, where he had been residing for nine years when the action was brought against him. Upon closer examination, however, it turned out that what he had bound under his headdress was a *panagia*, in all probability a small medallion made of metal or stone with a depiction of the Virgin, which he had brought with him from the East. Some expert witnesses confirmed that he must have had it for many years because its aspect was somewhat worn. Garianos, as we learn from the same document, was one of many who had the habit of carrying a *panagia* under their hat. But for him, a refugee, this small, worn item from home, which he carried about his person, was probably something more than an expression of personal piety or a talisman; it was a link to his past life before dislocation and a reminder of his distant homeland.³⁶

Another document that is of particular interest to us is the foundation document (*typikon*) of the monastery of the Theotokos Kosmosoteira, dated to 1152, since it contains a number of very interesting instructions concerning the usage and care of artefacts that apparently had a special significance for the founder of the Kosmosoteira Monastery (“Saviour of the World”) at Bera (Thrace) and author of

³⁵ Lemerle, “Testament” (as in n. 32), pp. 56–57.

³⁶ *Register* I, no. 42.

its monastic rule.³⁷ This was Isaac Komnenos, the sixth son of the emperor Alexios I Komnenos, one of the most fascinating personalities of the Komnenian era and a well-known patron of the arts.³⁸ Isaac left detailed instructions in his *typikon* concerning the disposition and the decoration of his tomb, which was to be located in the narthex of the katholikon of his new monastery.³⁹ One of the provisions that are of particular interest to us concerns his *enkolpion*, a pendant worn on the breast depicting, in this case, the Virgin to whom evidently Isaac had a special attachment. Isaac wished his *enkolpion* to accompany him in death as it did in life, but, not as one would have expected, buried with him in the tomb.⁴⁰ Rather, it would be set in an especially made silver frame, already prepared and kept in readiness in the sacristy, and then placed prominently at the centre of the lid of the tomb, to be visible by all.⁴¹ Isaac, in a sense, would still “lie under” the protection of the *enkolpion* and, by extension, the Virgin, on whom he calls upon elsewhere in the *typikon* to act as an intermediary on his behalf to Christ, her son, on

³⁷ The best-known and, for a long time, the only edition of the Greek text was that by L. Petit, “Le monastère de Notre-Dame de Pitié en Macédoine,” *Izvestiia Russkago Archeologicheskago Instituta v Konstantinople* 6 (1900–1901), pp. 1–153; a second edition appeared relatively recently, see G.K. Παπαζογλου, *Τυπικόν Ισαακίου Αλεξίου Κομνηνού της Μονής Θεοτόκου της Κοσμοσωτείρας (1151/52)* (Komotene, 1994); on the latter, see, however, the highly critical remarks by I.D. Polemes and I.E. Stephanes, “Δύο επανεκδόσεις μοναστηριακών τυπικών,” *Ελληνικά* 47 (1997), pp. 275–287. For a historical introduction, a commentary and an English translation of the text edited by Petit, see J. Thomas and A. Constantinides Hero, ed., *Byzantine Monastic Foundation Documents*, 5 vols. (hereafter cited as *Byzantine Monastic Foundation Documents*) (Washington D.C., 2000), 2: 782–858. In what follows, all references to the Greek text are taken from Petit’s edition (hereafter cited as Petit).

³⁸ See *Byzantine Monastic Foundation Documents*, 2:782, for a brief biography and bibliographical references to Isaac’s association with the famous Chora Monastery in Constantinople and his commissioning of the luxurious Seraglio Octateuch. Isaac’s interest in and appreciation of the arts is also revealed by certain passages in the *typikon* of the Kosmosoteira, see Petit, pp. 23–24 (*Byzantine Monastic Foundation Documents*, 2:802): comments on the excellent artistic quality of the two major veneration icons of the katholikon, that of Christ *Hyperagathos* (‘supremely good’) and that of the Virgin Kosmosoteira; Petit, p. 59 (*Byzantine Monastic Foundation Documents*, 2:835): instructions to the superior of the monastery to ensure that the tiling of the katholikon was in good repair, so that the interior decoration of the church of “gleaming marbles and gold” should not suffer damage.

³⁹ Cf. N.P. Ševčenko, “The Tomb of Isaac Komnenos at Pherrai,” *Greek Orthodox Theological Review* 29 (1984), pp. 135–139.

⁴⁰ As in the case of deceased clerics, for example, see Ivison, “Supplied for the Journey to Heaven” (as in n. 14), p. 175.

⁴¹ Petit, p. 63; *Byzantine Monastic Foundation Documents*, 2:838.

the day of the final reckoning.⁴² Yet, one cannot help but wonder why he opted for such an unusual arrangement. In addition to the *enkolpion*, his tomb was to be adorned with the portraits of his imperial father and mother, which were to be brought to Bera from the Chora Monastery in the capital, where Isaac initially had planned to be buried. He made quite clear, though, that he did not wish his own portrait, which, as he says himself, he had had made in the vanity of youth, to be brought over from the Constantinopolitan monastery. In fact, he was adamant about not having any portrait of his made or displayed anywhere in the church or monastery.⁴³ With this in mind, it is very tempting to think that Isaac, aged, ailing, and concerned with the fate of his soul, decided in lieu of a portrait to have himself represented in the decoration of his tomb by his *enkolpion*, an item closely associated with him, which, nevertheless, served better his own sense of Christian humility at this late stage in his life.⁴⁴

In addition to the portraits of his parents, Isaac wished to place at his tomb his icon of the Virgin Kosmosoteira from Rhaidestos (Thrace), which, he informs us, had been sent to him from God (θεόθεν) and which he had framed in gold and silver.⁴⁵ Isaac does not elaborate further on the circumstances under which this godsend icon came into his possession. As has been plausibly suggested by Nancy Ševčenko, this could have been a personal icon used by him in his private devotions. Judging by the manner he speaks of it and by his treatment of it, Isaac certainly seems to have thought highly of it and wished to have it near him, even after death. At the tomb, it was to be accompanied by an icon of equal size depicting Christ. Nothing is said of the origins of this second icon, though it is not impossible that Isaac had it made as a pendant to his icon of the Kosmosoteira.⁴⁶ Whatever the case, both

⁴² Petit, p. 59; *Byzantine Monastic Foundation Documents*, 2: 834–835.

⁴³ Ibid. See, however, Ch. Bakirtzes, “Warrior Saints or Portraits of Members of the Family of Alexios I Komnenos,” in *Mosaic. Festschrift for A.H.S. Megaw*, ed. J. Herrin, M. Mullett and C. Otten-Froux (London, 2001), pp. 85–87, in which it is argued that one of the military saints depicted in fresco in the katholikon of the Kosmosoteira Monastery, usually identified as St. Merkourios, displays the facial features of Isaac Komnenos (ibid., pl. 9.3).

⁴⁴ For an alternative interpretation, suggesting that what is referred to in this clause is perhaps a silver replica of Isaac’s *enkolpion*, to be used on the tomb as a type of revetment, see Ševčenko, “The Tomb of Isaac Komnenos” (as in n. 39), pp. 136–137.

⁴⁵ Petit, p. 64; *Byzantine Monastic Foundation Documents*, 2:839, 857 [90].

⁴⁶ Ševčenko in “The Tomb of Isaac Komnenos” (as in n. 39), p. 137, has suggested that the icon from Rhaidestos could be identified with the mosaic icon of the Virgin

icons were “renowned as paintings” (καθ’ ἰστορίαν οὐσῶν τεθρολλημέων) and Isaac’s attachment to them is further expressed in his concern for their preservation. This concern took the form of instructions to future abbots as to what was to be done in the event that the wooden panels on which the images were painted began to deteriorate.⁴⁷ The significance that these specific icons had for Isaac is further intimated by the fact, also observed by Acheimastou-Potamianou, that they are the only ones that were destined by him for this treatment.⁴⁸

The preoccupation of Isaac with the fortunes of certain significant personal possessions after his death and, by extension, with his own commemoration, is also apparent in another chapter of his *typikon*, which concerns the books he had bequeathed to his monastery. After mentioning in passing that the titles of these books were listed in the monastic inventory, today lost, he goes on to speak of a special book, a book that he himself had composed “with great effort” and which contained poems, letters, and *ekphraseis*, all written by him.⁴⁹ It was his wish that his book was not kept in an obscure place, something that might easily have happened in a monastic library, but that it was often taken out to be shown to and read by industrious men who knew how to appreciate books and pictures, as a fitting memorial to him.

These clauses in the *typikon* of the Kosmosoteira are fascinating since they indicate how an individual could choose to have his or her memory preserved not by means of the more conventional funerary portrait, but by and through certain personally significant objects, which had come to be considered as encapsulating those aspects of the personality that one wished to commemorate, be it piety, literary achievement, artistic taste, or other facet. Ironically, the use of such personal items

mentioned elsewhere in the *typikon* (Petit, pp. 19, 63; *Byzantine Monastic Foundation Documents*, 2:798, 838). It should be pointed out, though, that the text itself seems to imply the existence of at least two icons of the Virgin Kosmosoteira, the main veneration icon of the katholikon, the provenance of which is not specified, and the one from Rhaidestos to be placed at the tomb, so one cannot be certain which of the two was the one executed in mosaic. Of course, there is also the possibility that we are dealing with just one icon, used for veneration until it was time for it to be moved to the tomb of the founder, but this cannot be proven.

⁴⁷ Petit, p. 71; *Byzantine Monastic Foundation Documents*, 2:845. Cf. Acheimastou-Potamianou, “Τρόποι συντήρησης” (as in n. 11), pp. 152–153.

⁴⁸ *Ibid.* It would be interesting to know, in connection with the foregoing discussion, whether the portraits of Isaac’s parents adorning his tomb were also painted on wooden panels; unfortunately we do not have this information.

⁴⁹ Petit, p. 69; *Byzantine Monastic Foundation Documents*, 2:844.

in this commemorative role signified the end of their personal lives, as they were moved into the public sphere and their meaning, function, and sometimes even their form was changed. Unfortunately for us the *typikon* of the Kosmosoteira is an exceptional document from the point of view of incorporating the type of statement that we are looking for and its extraordinary character finds its explanation in the personality of its aristocratic author. We are, thus, forced to look for still other kind of signs in our texts intimating a special connection between an object and its private owner.

Considering that inventories of personal movable possessions incorporated into wills are often very selective in their coverage since there was no overriding judicial reason to be thorough,⁵⁰ one would have thought that the objects that are mentioned are the ones with a special significance for the testator. However, this significance was not necessarily of the kind that is of interest to us here. A more careful look at the surviving documents reveals that the types of objects recorded habitually in wills belong to certain standard categories, namely jewellery, textiles and clothing, domestic vessels made of precious metals or copper alloy, metal tools, books and icons,⁵¹ i.e., categories that in Byzantine thought were regularly associated with status and wealth.⁵² Therefore, the inclusion of references to specific objects in wills could have been informed by economic and socio-cultural considerations, rather than by personal or sentimental reasons alone. Still, sometimes we are given a hint that an object might have had a meaning for its owner that went beyond its being a generic symbol of his or her social and economic position. These hints take the form of redundant information—redundant from a legal point of view and the practical one of identification—appended to the description of an artefact. Such information may consist of a gratuitous appreciative statement on an artefact's beautiful appearance or it may concern its provenance, identifying it as a gift from someone important to the owner or as a purchase from a place that held a special importance to him or her. Thus,

⁵⁰ According to Byzantine law, all items not mentioned in a will (the so-called “ἀμνημόνευτα”) would still be inherited by the legal heir or heirs of the testator, see C.E. Zachariae von Lingenthal, *Πεῖρα Ἐνόσταθίου τοῦ Ρωμαίου. Ἐπιτομή Νόμων*, *Jus Graecoromanorum* 4 (Athens, 1931), p. 43 (chap. 14:1).

⁵¹ Cf. N. Oikonomides, “The Contents of the Byzantine House from the Eleventh to the Fifteenth Century,” *Dumbarton Oaks Papers* 44 (1990), pp. 205–214.

⁵² M.F. Hendy, *Studies in Byzantine Monetary Economy, c. 300–1450* (Cambridge, 1985), pp. 201–220.

in his will of 1325 the *skouterios* Theodore Sarantenos, a wealthy member of the provincial aristocracy of Berroia (Greece), mentions, at two different sections of the document, two objects that he had obtained at Constantinople, apparently during his stay there in the service of the emperor: a veneration icon (*προσχώνημα*) of St. John the Baptist and his helmet.⁵³ These are the only instances where Sarantenos names the place where he had acquired items listed in his will. And while in the case of the icon, one might argue that he did so in order to distinguish it from other icons of the Baptist in his possession, there was no reason to do so for his helmet, as this apparently was the only one he had. As one could easily imagine, these objects must have carried for him, now retired to the provinces, the aura of Constantinople, reminding him of what was perhaps the most important and most glorious period in his life, but also conferring upon him the prestige of having lived in the capital and of having been associated with the empire's highest social circles. Sarantenos bequeathed the icon from Constantinople, along with a number of other icons, to the monastery of St. John the Baptist of the Petra he had founded in Berroia in 1324, yet another indication of the special place that Constantinople, with its famous Petra Monastery dedicated to the Forerunner, held in his heart and mind, but perhaps also of his wish to advertise his Constantinopolitan connections.⁵⁴ The helmet, on the other hand, with the rest of his arms and armour, was to go to one of his three grandsons, namely the one who bore Theodore's own name and the one whom he called a son—whether because he had adopted him or simply out of love it is unclear.⁵⁵ Be this as it may, in contrast to the icon, the helmet's personal life need not end with the death of its first owner, but could continue, enriched, in relation to its new master.

Admittedly, at the conclusion of our exploration, the harvest of information on the personal life of objects found in Byzantine legal documents might seem disappointingly meagre. We may not draw, on its basis alone, any general conclusions concerning the existence or oth-

⁵³ J. Bompaire, J. Lefort, V. Kravari, Ch. Giros, ed., *Actes de Vatopédi* 1, Archives de l'Athos 21 (hereafter cited as *Actes de Vatopédi* 1) (Paris, 2001), no. 64, lines 48–49, 151–152; on Sarantenos's life and career, including his sojourn in the capital, see *ibid.*, pp. 347–348.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 348. For a brief account of the Constantinopolitan Petra Monastery and bibliographical references, see A.P. Kazhdan et al. (eds.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3 vols. (Oxford, 1991), 3:1643.

⁵⁵ *Actes de Vatopédi* 1, no. 64, line 149 and p. 348.

erwise of patterns of behaviour associated with specific social environments. Equally, because of the biases of our sample, we cannot make anything of the observation that women owners are not reflected as having a special attachment to items in their possession. What we can say is that despite the fact that specific types of artefacts, especially of a religious nature, tended to provoke similar actions and reactions in different individuals, the personal life of an object could be as individualized or as conventional as that of the person or persons with whom it was associated.

The search for the personal life of objects in Byzantium is hampered as much by the uncommunicativeness of the Byzantines themselves as by the practical and methodological obstacles posed by the surviving material, written and archaeological. Nonetheless, as I hope has become apparent, this quest opens up new possibilities of interpretation in the study of Byzantine material culture and contributes to an enriched understanding of it, not least by humanizing its agents for us. The evidence provided by Byzantine legal documents is limited to individual snapshots, which, because of their very rarity, are both tantalizing and engaging. In order to arrive at a better-informed picture we need to have recourse to other available sources. Still, the small body of information presented here might serve as a first step towards a more considered account of the personal life of things in Byzantium.

DES POTIERS DE NICÉE AUX FAÏENCIERS D'IZNIK : TRADITION MAINTENUE OU FAUSSE CONTINUITÉ ?

VÉRONIQUE FRANÇOIS

Vers la fin du XV^e siècle, au lendemain de l'installation du pouvoir ottoman à Istanbul, Iznik, alors un modeste village de quatre cents foyers, devint un important centre de fabrication de vaisselle de luxe en faïence peinte, réservée à la table du sultan et aux cercles des privilégiés de la cour puis, à partir du XVI^e siècle, le fournisseur principal des carreaux de revêtement destinés à l'ornementation des édifices de la capitale. Grâce aux archives ottomanes, aux fouilles ouvertes en divers endroits de la ville et à une étude approfondie des principaux types de faïence, le fonctionnement des ateliers et les caractéristiques de leurs productions, sont aujourd'hui assez bien connus. Cependant, une question reste encore sans réponse. Pour quelles raisons en effet, cette modeste localité, éloignée de 200 km d'Istanbul, fut-elle choisie pour implanter des ateliers qui fonctionnaient sous le contrôle de l'État ? L'hypothèse avancée par Julian Raby pour justifier ce choix était l'existence d'une tradition potière locale byzantine sur laquelle il fondait la continuité¹. Mais à l'époque, il ne possédait guère de données sur les productions byzantines dont il supposait l'existence. En 1997, les recherches que j'ai pu mener à Iznik sur des céramiques recueillies en fouilles et en ramassage de surface m'ont effectivement permis de démontrer l'existence d'une production locale de vaisselle de table². Cependant, la période d'activité de ces ateliers nicéens, comprise entre le X^e et la fin du XIII^e siècle, révélait l'impossibilité d'un *continuum*. La continuité était une réponse donnée à la question de l'implantation des officines ottomanes, j'en fais moi une interrogation, et je montrerai qu'elle n'existe pas.

¹ N. Atasoy et J. Raby, *Iznik. La poterie en Turquie ottomane* (Paris, 1990), pp. 19–22.

² V. François, «Les ateliers de céramique byzantine des ateliers de Nicée / Iznik et leur production (X^e–début XIV^e siècle)», *Bulletin de Correspondance Hellénique* 121 (1997), pp. 411–442; ead., «La céramique byzantine et ottomane», dans B. Geyer et J. Lefort (éd.), *La Bithynie au Moyen-Age*, Réalités byzantines 9 (Paris, 2003), pp. 287–308.

1. *Facteurs objectifs d'implantation des ateliers de potier*

Les archéologues ont longtemps cru que le choix du lieu présidant à l'installation d'un atelier de potier était avant tout dicté par la proximité des matières premières nécessaires à la fabrication de la céramique, c'est-à-dire la terre, l'eau et le bois. La facilité d'approvisionnement était considérée comme l'argument majeur. Il est admis aujourd'hui que cette hypothèse n'est pas toujours fondée. L'argile, qui n'est pas un matériau rare, circule parfois sur de longues distances—plusieurs centaines de kilomètres—aussi n'est-il pas absolument nécessaire pour les artisans de s'installer à proximité immédiate des gisements³. Une réflexion sur les conditions d'apparition, de croissance ou d'échec des ateliers de potier a montré que le seul cadre géologique ne suffisait donc pas à justifier l'implantation d'une officine, le cadre historique entrant très largement en ligne de compte ainsi que les facilités de commercialisation de la production. De manière générale, l'observation de la localisation des vestiges d'ateliers médiévaux et modernes montre que les officines s'installaient dans les centres urbains ou, plus généralement, à leurs portes; ou en dehors des villes, dans des lieux qui permettaient l'accès au commerce maritime ou fluvial. Le plus souvent, la céramique était réalisée là où sa commercialisation était la plus aisée. C'est en gardant à l'esprit ces constations que je chercherai à définir les conditions d'installation des ateliers byzantins de Nicée d'abord et des ateliers ottomans d'Iznik ensuite.

1.1. *Ateliers de potiers byzantins à Nicée*

L'activité potière byzantine à Nicée a été établie grâce aux ratés de cuisson de céramiques à pâte blanche et à pâte rouge retrouvés dans les fouilles ouvertes dans la ville—principalement dans le théâtre⁴—associés à une importante quantité de matériel et renforcée par des

³ H. Amouric, G. Démians d'Archimbaud, M. Picon, L. Vallauri, «Zones de production céramique et ateliers de potiers en Provence», dans *Actes du 5^{ème} Colloque sur la céramique médiévale en Méditerranée occidentale, Rabat 11–17 novembre 1991* (Rabat, 1995), pp. 35–44; R.-P. Gayraud, «Les céramiques égyptiennes à glaçure, IX^e–XII^e siècles», dans *La céramique médiévale en Méditerranée, Actes du VI^e congrès de l'AIECM2, Aix-en-Provence 13–18 novembre 1995* (Aix-en-Provence, 1997), p. 262; M. Centlivres-Demont, *Une communauté de potiers en Iran* (Wiesbaden, 1971), p. 25.

⁴ O. Aslanapa, Ş. Yetkin et A. Altun, *The Iznik Tile Kūhn Excavations (The Second Round: 1981–1988)* (Istanbul, 1989); B. Yalman, «Iznik Theatre, 1982», *Anatolian Studies* 33 (1983), pp. 250–252; id., «Iznik Theatre, 1983», *Anatolian Studies* 34 (1984), pp. 222–

analyses chimiques des pâtes d'un échantillonnage en partie représentatif de ces fabrications⁵. Mais nous ne savons rien sur les ateliers proprement dits, sur leur nombre, sur leur localisation, sur leur taille et sur leur mode de fonctionnement. Les vases rejetés en cours d'élaboration et les fragments de vaisselle retrouvés en fouilles livrent une sorte d'image en creux de l'activité artisanale mais rien de plus. Ils témoignent d'une fabrication de céramiques à pâte blanche et rouge, glaçurées au plomb. Les principaux types de poterie à pâte claire sont des *Glazed White Wares II*, des *Glazed White Wares IV* (Fig. 1: 1) et des *Polychrome Wares*—selon la typologie de J.W. Hayes⁶—qui s'échelonnent du X^e au début du XIII^e siècle⁷. A ces céramiques à pâte blanche succèdent, au début du XIII^e siècle, de petites coupes à pâte rouge fine, de couleur orange, parfois rouge brique, bien cuite et très dure, incisées, peintes à l'engobe ou champlévées (Fig. 1: 2, 3). Une glaçure plombifère très brillante de couleur orange, parfois jaune pâle ou pistache, est appliquée sur un engobe blanchâtre ou rosé. En l'absence de découvertes en stratigraphie, il est difficile de dater précisément ce matériel mais, sur la base d'analogies établies avec d'autres productions de Byzance et en fonction du cadre historique des découvertes, la production locale de vaisselle de table semble avoir débuté dès le X^e siècle et s'être poursuivie jusqu'à la fin du XIII^e.

Un accès facile aux matières premières a probablement contribué au développement de cette activité artisanale. Le bois et l'eau étaient présents en abondance et si on ne sait rien des lieux précis d'extraction de l'argile nécessaire à la fabrication de la vaisselle byzantine, il est certain que la région possédait ses propres gisements de terre argileuse rouge. Ainsi en témoigne une forte activité dans le domaine de la production de tuiles à l'époque ottomane, notamment au sud de Bilecik où les toponymes *kiremit ocaklı* (fours de tuiles) supposent l'existence d'ateliers de tuiliers dont des vestiges de fours ont par ailleurs été retrouvés à Iznik et à Elbeyli⁸. Une production de vaisselle argileuse,

223; id., «Iznik Tiyatro Kazısı 1991», dans *XIV. Kazı Sonuçları Toplantısı, II, Ankara 25–29 Mayıs 1992* (Ankara, 1993), pp. 181–120.

⁵ Voir sur ce dernier point S.Y. Waksman et V. François, «Vers une redéfinition typologique et analytique des céramiques byzantines du type *Zeuxippus Ware*», *Bulletin de Correspondance Hellénique* 128–129 (2005, à paraître).

⁶ J.W. Hayes, *Excavations at Sarayane in Istanbul, volume II: the Pottery* (Princeton, 1992), pp. 12–38.

⁷ François, «Les ateliers», pp. 411–442.

⁸ Merci à Irène Beldiceanu qui a attiré mon attention sur ces toponymes bithyniens

au XV^e siècle, est aussi attestée à Bilecik, à 35 km au sud-ouest d'Iznik⁹. Mais le seul cadre géologique ne suffit pas à justifier l'implantation des officines à Nicée car, ce qui a probablement été déterminant dans l'installation d'artisans de la terre en ce lieu, c'est avant tout un contexte socio-économique favorable à la commercialisation de leur production de vaisselle fine et l'existence, tout au long de la période, d'une clientèle susceptible d'acquérir cette marchandise. La Bithynie, un carrefour des routes qui reliaient l'Asie Mineure à Constantinople, jouissait d'une grande prospérité grâce au rôle qu'elle jouait dans le commerce de transit à destination de la capitale. Et Nicée faisait partie des points-clefs de cette région¹⁰. De la fin du IX^e à la fin du XI^e siècle, aucun événement majeur ne vint troubler le développement de la province. La contrée était riche, les empereurs macédoniens y séjournaient et l'aristocratie de la capitale y investissait. Nicée était alors une ville prospère et peuplée. Les produits de son agriculture et de l'élevage alimentaient les marchés de la capitale et la table de l'Empereur¹¹. Après l'arrivée des Seldjoukides de Roum en Bithynie et leur brève occupation de Nicée qu'ils choisirent comme capitale et baptisèrent Iznik en 1075, la région ne retrouva plus son niveau d'activité antérieur même si, redevenue lieu de résidence impériale, elle recouvra une certaine prospérité liée à la richesse de son sol et à son artisanat, notamment aux ateliers de tissage de la soie. Après 1204, Nicée, choisie pour capitale de l'Empire du même nom, était aussi le cœur religieux du nouvel état—le siège du patriarcat en exil—, le lieu de couronnement des empereurs et un centre universitaire avec une école supérieure de philosophie accueillant peu à peu l'élite intellectuelle de Constantinople¹². Les signes de la vitalité économique étaient encore visibles, la Bithynie restant une zone de passage et d'échanges. Au XIII^e siècle, Nico-

relevés dans : Carte de Turquie, 1 / 200 000, (Ankara, 1951); Aslanapa, Yetkin et Altun, *The Iznik Tile Kiln Excavations*, pp. 95–96, 198.

⁹ Selon le chroniqueur Aşıkpaşazâde, les artisans chrétiens de cette ville étaient célèbres pour leurs poteries qu'ils vendaient à la foire hebdomadaire d'Eskişehir. Aşıkpaşazâde, *Tevârih-i Al-i 'Osman: Aşıkpaşazâde Tarîhi*, 'Ali Bey ed. (Istanbul, 1332/1914, reprint Londres, 1970), p. 12.

¹⁰ Sur les données historiques et économiques voir J.-C. Cheynet, «L'époque byzantine», dans Geyer et Lefort, *La Bithynie au moyen âge*, pp. 311–350; M. Gérolymatou, dans Geyer et Lefort, *La Bithynie au moyen âge*, pp. 473–484.

¹¹ Cheynet, «L'époque byzantine», p. 323.

¹² A. Bryer, «Nicaea, Byzantine City», *History Today* XXI, 1 (Londres, Janvier, 1971), pp. 29, 30; R. Bondoux, «Les villes», dans Geyer et Lefort, *La Bithynie au moyen âge*, pp. 396–399.

las Mésarités s'exaltait devant l'éblouissante blancheur des murailles et l'empereur Théodore II Lascaris affirmait «Je courrai à travers tout le monde et je reviendrai à Nicée, car il n'existe pas de ville plus belle¹³». Dans un tel contexte, on ne sera pas surpris qu'un artisanat local ait subvenu aux besoins en vaisselle fine d'une population nombreuse et, pour une partie, aisée. Jusqu'à la fin de la domination byzantine sur la ville, les conditions nécessaires à l'écoulement des poteries semblaient réunies.

1.2. *Ateliers de potiers ottomans à Iznik*

La proximité des matières premières n'apparaît pas comme une raison déterminante pour l'installation des officines ottomanes de faïences à Iznik. En effet l'argile n'entrait qu'en très petite quantité dans la préparation de la pâte artificielle de ces productions de luxe et nous savons par les textes qu'une partie des matériaux était importée. Les faïences d'Iznik ont une pâte composite constituée à 80 % de silice—du quartz ou du sable—, de fritte vitreuse et d'une petite proportion d'argile blanche (10 %) ¹⁴. Si les cailloux de quartz ou les silex pouvaient être recueillis dans le lit de rivières asséchées, en dépit de la présence de cours d'eau à proximité d'Iznik, il est techniquement impossible de préciser la nature du quartz utilisé par les potiers. Cependant, il est permis de croire que les artisans utilisaient du sable prélevé dans la région comme en témoigne, en 1677, le voyageur anglais John Covel qui signalait l'existence à Ömerli Köy, à 6 ou 8 lieues à l'est d'Iznik, de carrières d'un excellent sable blanc—un gisement tout à fait à même de répondre aux besoins des faïenceries selon Julian Raby¹⁵. Dans la préparation de la fritte, les artisans mêlaient au quartz du plomb et de la soude. Cette dernière était importée d'Afyon Karahisar comme l'indiquent les textes¹⁶. Enfin l'argile blanche indispensable pour la plasticité pouvait provenir de gisements régionaux, peut-être de celui de

¹³ Textes cités par E. Malamut, «Les voyageurs à l'époque médiévale», dans Geyer et Lefort, *La Bithynie au moyen âge*, p. 481.

¹⁴ M. Tite, «Iznik Pottery: An Investigation of the Methods of Production», *Archaeometry* 31 (1989), pp. 115–132; Atasoy et Raby, *Iznik*, p. 50.

¹⁵ J. Raby, «A Seventeenth-Century Description of Iznik-Nicea», *Istanbul Mitteilungen* 26 (1976), pp. 158–160, 182.

¹⁶ En septembre 1590, un *firman* fut expédié au *kadı* de Karahisar avec l'ordre d'envoyer 200 *kantar* de soude à Iznik. Atasoy et Raby, *Iznik*, p. 52.

Karacalar à Verdlü, à proximité de Lefke¹⁷. L'approvisionnement en eau et en bois de chauffe—vraisemblablement du bois de pin—ne se posait pas étant donné la proximité du lac et la richesse en bois de la région qui, au cours du XVI^e siècle, fournissait du bois à brûler pour Topkapı Sarayı¹⁸. Mais l'accès aux matières premières n'a sans doute pas été déterminant puisque, au début du XVIII^e siècle, quand les fours d'Iznik se sont éteints, Ahmed III a transféré l'industrie de la céramique frittée à Tekfur Sarayı en plein cœur d'Istanbul. Si les conditions naturelles ne peuvent être retenues pour justifier du choix de cette implantation à Iznik, l'existence d'un marché potentiel pour cette production est aussi à écarter. En effet, la vaisselle produite à Iznik n'était pas destinée, en premier lieu, à alimenter un marché libre. Si les ateliers et les fours étaient aux mains de propriétaires privés, l'État contrôlait les décors—les ateliers de dessinateurs ou *nakkashane* fournissaient les modèles—, la qualité, les prix et l'écoulement des productions. La cour n'avait pas de monopole sur la fabrication des pièces de forme et des céramiques architecturales mais elle exerçait un contrôle par l'intermédiaire du bureau de l'Architecte en chef à Istanbul¹⁹. Plusieurs *firmans* interdisaient aux potiers qui fabriquaient des carreaux pour l'État de travailler pour des particuliers ou de vendre leurs produits à des marchands avant d'en avoir terminé avec les commandes sultaniennes et il leur était par ailleurs défendu de diffuser leurs articles dans d'autres provinces. La surveillance locale était assurée par le chef des potiers et par le *kadi* ou juge. Mais le contrôle étatique n'était pas absolu, si l'essentiel de la production était destiné au sultan, l'élite ottomane résidant à Istanbul pouvait se fournir au marché de la capitale où les potiers d'Iznik vendaient à des détaillants²⁰. A Iznik même, il est peu probable que ces vases trouvaient des acheteurs car, d'une part, les voyageurs s'accordent à décrire une ville peu peuplée et misérable même à l'âge d'or de la production, au XVI^e siècle et, d'autre part, du point de vue commercial, dès les XIV^e et XV^e siècles, Iznik fut supplantée par Bursa et ne joua plus aucun rôle dans le négoce de l'Empire²¹. L'acheminement de la céramique ne devait par ailleurs pas être très facile

¹⁷ R.B. Mason et M.M. Mango, «Glazed 'Tiles of Nicomedia' in Bithynia, Constantinople and Elsewhere», dans C. Mango et G. Dagron (éd.), *Constantinople and its Hinterland* (Aldershot, 1995), p. 323.

¹⁸ Atasoy et Raby, *Iznik*, pp. 22, 62.

¹⁹ *Ibid.*, 273.

²⁰ *Ibid.*, 22.

²¹ H. İnalcık, *The Ottoman Empire. The Classical Age 1300–1600* (Phoenix, Londres, 3^e

entre Iznik et la capitale car quels que soient les itinéraires empruntés, maritimes ou terrestres, tous avaient leurs inconvénients tels que les obstacles naturels, les incertitudes de la navigation ou les ruptures de charges qui ne favorisaient guère le transport de vaisselle, marchandise fragile s'il en est²². À bien des égards donc la région d'Istanbul aurait été un emplacement plus favorable pour implanter des ateliers chargés en priorité de fournir vaisselle et carreaux au sultan.

2. À la recherche du continuum entre ateliers byzantins et ateliers ottomans

Si selon l'hypothèse de Julian Raby, le choix d'Iznik par l'autorité ottomane pour installer les ateliers est fondé sur une activité potière locale plus ancienne, il devrait être possible de retracer les phases successives de production en identifiant notamment les premières céramiques ottomanes qui auraient succédé à la vaisselle byzantine. Or se pose ici un problème chronologique puisque aucune fabrication locale ne peut être assignée à Iznik avant la fin du XV^e siècle.

L'étude comparative des productions byzantines de Nicée laisse croire que la période d'activité des ateliers fut comprise entre le X^e et la fin du XIII^e siècle. Et si quelques vases importés, de type *Elaborate Incised Ware*, datés de la fin XIII^e–XIV^e siècle²³, font partie des découvertes nicéennes, aucun indice matériel ne témoigne en faveur du maintien d'une activité potière byzantine dans la ville au-delà du XIII^e siècle²⁴. Cette constatation basée sur un examen des principales trouvailles exposées au musée et entreposées dans les réserves va à l'encontre de

impression, 1997), pp. 121–126; M. Gérolymatou dans Geyer et Lefort, *La Bithynie au moyen âge*, pp. 489–491.

²² Sur les obstacles naturels et les divers itinéraires terrestres et maritimes entre Constantinople et Nicée, voir: J. Lefort, «Les communications entre Constantinople et la Bithynie», dans Mango et Dagron, *Constantinople and its Hinterland*, pp. 207–218; idem, «Les grandes routes médiévales», dans Geyer et Lefort, *La Bithynie au moyen âge*, pp. 461–472; J.-P. Grélois, «Du golfe de Nicomédie au lac de Nicée. L'apport des voyageurs (XV^e–XX^e siècle)», dans Geyer et Lefort, *La Bithynie au moyen âge*, pp. 509–534.

²³ Pour une synthèse sur ce type voir V. François, «*Elaborate Incised Ware*: un témoin du rayonnement de la culture byzantine à l'époque paléologue», *Byzantinoslavica* 61 (2003), pp. 151–168.

²⁴ Ceci est en contradiction avec ce que j'écrivais en 1997, mais un réexamen des données m'a conduit à modifier ma première interprétation.

ce que Julian Raby prétendait, c'est-à-dire que de grandes quantités de céramique d'époque paléologue avait été découvertes à Iznik²⁵. Le contexte historique ne se prêtait d'ailleurs pas au maintien d'une production car, suite au transfert de la capitale de l'Empire byzantin à Constantinople en 1261, Nicée avait perdu de sa magnificence. Le gouvernement en exil s'en était retourné et une partie de la population, la plus aisée, avait sans doute suivi. A la suite d'un siège de deux ans puis de la prise de la ville en mars 1331 par les troupes d'Orhan, la ville s'était encore dépeuplée. Les chrétiens effrayés par l'arrivée des musulmans avaient émigré en masse vers Constantinople. Dans ce contexte, à supposer que les potiers byzantins n'aient pas encore pris la fuite, la disparition d'une bonne partie de leur clientèle les a sans doute contraints à partir, eux aussi.

Excepté les nombreux fragments de faïence, sur lesquels nous ne reviendrons pas, les fouilles ouvertes à Iznik ont-elles livré des productions représentatives d'une transition byzantino-ottomane? L'examen des données matérielles permet de distinguer deux types à pâte argileuse rouge habituellement considérés comme les premières fabrications ottomanes des ateliers d'Iznik et souvent associés dans les fouilles des fours. Il s'agit d'une part de la «céramique de Milet» et d'autre part de coupes peintes à l'engobe sous glaçure plombifère. La *Miletus Ware* comprend des vases à pâte argileuse rouge, engobés, ornés de décors floraux et géométriques d'inspiration chinoise peints au bleu de cobalt ou plus rarement en pourpre et vert sous une glaçure plombifère incolore ou peints en noir sous une glaçure bleu turquoise teintée vraisemblablement au cuivre, parfois les motifs peints sont soulignés par une ligne incisée (Fig. 2: 4-6). Trouvée en grande quantité à Milet, cette céramique fut d'abord attribuée à ce site et lui doit son nom²⁶. Mais les fouilles ouvertes à Iznik par Oktay Aslanapa dans les années 1960 puis reprises de 1981 à 1988 ont montré que cette poterie était fabriquée dans la ville comme en témoignent les centaines de fragments mis au jour, les vases rejetés en cours de fabrication et un four effondré sur sa charge constituée essentiellement de coupes de ce type²⁷. D'autres centres producteurs ont été repérés ailleurs en Ana-

²⁵ Atasoy et Raby, *Iznik*, p. 22.

²⁶ F. Sarre, «Die Keramik der Islamischen Zeit von Milet», dans *Das Islamische Milet, Milet III*, 4 (Berlin, 1935), pp. 72-75.

²⁷ Aslanapa, Yetkin et Altun, *The Iznik Tile Kiln Excavations*, p. 25; Nurşen Özkul,

tolie : un four associé à cette production a été retrouvé aux environs même d'Iznik, à Dereköy²⁸ ; des rebuts de cuisson ont été repérés à Kütahya²⁹, à Akcaalan près d'Ezine en Troade³⁰ et il est probable que la région d'Aphrodisias peut être considérée à son tour comme un centre de fabrication³¹. Les pâtes argileuses, de diverses natures, témoignent bien d'une multiplicité des ateliers. Les bases sur lesquelles la datation de la « céramique de Milet » est établie sont assez floues et c'est ce qu'il convient d'examiner avec plus d'attention puisque cette poterie est considérée comme la première production ottomane d'Iznik. Bien que les fouilles d'Iznik n'aient pas livré d'indice quant aux dates de fabrication, Oktay Aslanapa envisage une période comprise entre le milieu du XIV^e et le milieu du XV^e siècle³² mais cette datation doit être reconsidérée sur la base des indications fournies par d'autres découvertes. A Milet, trouvée en dehors de tout contexte stratigraphique, cette vaisselle importée peut être assignée à une époque postérieure à l'annexion de la ville par les Ottomans en 1424³³ et, dans les fouilles de Saraçhane Camii à Istanbul³⁴, absente des couches d'époque paléologue, elle est en revanche abondante dans les premiers niveaux ottomans, c'est-à-dire vers 1460-1470, et dans des contextes datés de 1520. Par ailleurs l'examen des décors de la *Miletus Ware* fournit un indice supplémentaire pour replacer sa date de fabrication vers la fin du XV^e siècle puisque l'ornementation de cette céramique est fort proche de celle d'une production d'époque timouride d'Iran du Nord-Ouest, la vaisselle dite de Koubatcha³⁵, probablement fabriquée à Tabriz et attribuée, sur la

«Miletus Wares found in Iznik Roman Theatre Excavations», dans *Art turc, 10ème Congrès international d'art turc, Genève, 17-23 septembre 1995, Fondation Max Van Berchem* (Genève, 1999), pp. 347-554.

²⁸ Aslanapa, Yetkin et Altun, *The Iznik Tile Kılın Excavations*, p. 161.

²⁹ F. Şahin, «Kütahya çini-keramik sanatı ve tarihinin yeni buluntular açısından değerlendirilmesi», *Sanat Tarihi Yıllığı* 9-10 (1979-1980), pp. 259-273 ; A. Akarca, «Çanakkale'de yeni bir çanak çömlek merkezi», dans *VIII. Türk Tarih Kongresi (Ankara, 11-15 ekim 1976), Kongreye Sunulan Bildiriler I* (Ankara, 1979), pp. 501-506.

³⁰ J.W. Hayes, «A Late Byzantine and Early Ottoman Assemblage from the Lower City in Troia», *Studia Troica* 5 (1995), 198, note 11, 205, n° 58-59.

³¹ V. François, «Eléments pour l'histoire ottomane d'Aphrodisias : la vaisselle de terre», *Anatolia Antiqua* 9 (2001), pp. 147-190.

³² Aslanapa, Yetkin et Altun, *The Iznik Tile Kılın Excavations*, p. 26.

³³ K. Erdmann, «Neue Arbeiten zur türkischen Keramik», *Ars Orientalis* 5 (1963), pp. 191-219.

³⁴ Hayes, *Excavations at Saraçhane*, p. 238.

³⁵ A. Lane, *Later Islamic Pottery. Persia, Syria, Egypt, Turkey* (Londres, 1957), pp. 34-36, fig. 20.

base de dates peintes au revers des coupes, à la deuxième moitié du XV^e siècle³⁶. L'autre production nicéenne, associée aux «céramiques de Milet», consiste en coupes ornées de rinceaux végétaux couvrants peints en relief à l'engobe sous une glaçure plombifère verte, jaune ou orange³⁷ (Fig. 2: 7). Ces arabesques et ces rinceaux fleuris empruntés aux répertoires ornementaux chinois et seldjoukide semblent être des copies abâtardies des premières faïences d'Iznik de style *Rumi-Hatayi* de Baba Nakkaş produites entre 1470 et 1520³⁸. Cette communauté de style, une source d'inspiration semblable et une coexistence sur les lieux de consommation laissent croire que ces trois productions étaient contemporaines. Des artisans, iraniens ou instruits aux modes timourides, sont venus s'installer à Iznik—même s'il reste à définir ce choix—et tandis que certains d'entre eux fabriquaient de la vaisselle frittée à destination de la cour, d'autre réalisaient, avec des moyens plus modestes, une terre cuite destinée à une clientèle moins fortunée. Si cette hypothèse est retenue, il faut alors envisager un début de production de la «céramique de Milet» et de la vaisselle peinte à l'engobe autour de 1470, soit plus d'un siècle et demi après l'arrêt vraisemblable des officines byzantines. Il paraît difficile, dans ces conditions, de parler de tradition maintenue.

A la recherche d'une production de transition byzantino-ottomane il convient d'écarter également les grandes coupes à glaçure plombifère, de facture assez grossière, réalisées dans une pâte argileuse, peu épurée et grossièrement travaillée, trouvées en nombre à Iznik³⁹. Si les tech-

³⁶ J. Soustiel, *La céramique islamique* (Fribourg, 1985), 210; Atasoy et Raby, *Iznik*, p. 82.

³⁷ Aslanapa, Yetkin et Altun, *The Iznik Tile Kiln Excavations*; N. Özkul Findik, *Iznik Roma Tiyatrosuyu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri* (Ankara, 2001), pp. 30-34.

³⁸ Le maître artisan Nakkaş Ali aurait puisé son inspiration au contact de la culture timouride à l'occasion de sa captivité à Samarkand. En effet, comme à son habitude lorsqu'il a conquis une ville, Timour Lang après sa victoire contre Bayezid Ier, à la bataille d'Ankara en 1402, a déporté les meilleurs artisans vers Samarkand, dont Nakkaş Ali. Libérés par décret en 1411, un certain nombre de ces hommes ont regagné leur pays d'origine, imprégnés de la culture timouride et c'est le cas de Baba Nakkaş qui a coordonné le travail de l'équipe des *Maîtres de Tabriz* pour la décoration de la *Yeşil Cami*, de la *medrese* et du mausolé de Mehmet Ier à Bursa entre 1419 et 1424 dont l'esthétique et les techniques de fabrication des carreaux appartiennent à la tradition timouride. Il fut le premier artiste à introduire le style timouride chez les Ottomans même si d'autres artisans de Transoxiane prirent une part active à la production de carreaux de revêtement. Atasoy et Raby, *Iznik*, pp. 76-95; G. Necipoğlu, «From International Timurid to Ottoman: a Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles», *Muqarnas* VII (1990), pp. 136-170.

³⁹ V. François, «Céramiques ottomanes de tradition byzantine d'Iznik», *Anatolia*

niques de traitement de surface—l'incision, le champlévé et la peinture et la peinture à l'engobe—et la glaçure au plomb brillante les désignent comme des descendants possibles des productions byzantines (Fig. 2 : 8), ces coupes de grandes tailles peuvent être datées, sur la base d'analogies entretenues avec du matériel mis au jour dans les fouilles de Saraçhane Camii et de Bodrum Camii à Istanbul, du XVI^e siècle⁴⁰.

Ainsi donc plusieurs types de céramiques, tous à pâte argileuse, étaient fabriqués à Iznik vraisemblablement dès la fin du XV^e siècle pour les « céramiques de Milet » et les vases peints à l'engobe de style timouride et au XVI^e pour les productions plus grossières. Mais on ne trouve pas trace, parmi ces objets, de vaisselle du XIV^e siècle qui aurait pu assurer la liaison entre la tradition byzantine et les premières fabrications ottomanes. Ce matériel « transitoire », essentiel à l'hypothèse du *continuum*, fait défaut.

La mise en évidence d'une production byzantine à Nicée dès le X^e siècle et sa disparition à la fin du XIII^e ainsi que l'absence de céramiques de tradition byzantine ou ottomane avant le troisième quart du XV^e indiquent qu'il n'y a sans doute pas eu de continuité dans la fabrication de vaisselle à Iznik. Lors de la reprise de l'activité potière, la structure de production a changé : on est passé d'un artisanat urbain à un rassemblement de potiers en village spécialisé. Cette création *ex-nihilo* des faïenceries sous contrôle impérial dans cet endroit retiré à la fin du XV^e siècle est certes à mettre en relation avec la prise de Constantinople—jusqu'à cette date, les sultans avaient changé de capitale au gré de leur conquête, et l'installation ferme du pouvoir à Istanbul mettant un terme à l'instabilité de la cour généra de nouveaux besoins dont une vaisselle d'apparat pour laquelle il fallut organiser la fabrication—mais le choix d'Iznik reste mystérieux puisqu'il ne peut plus être justifié par une continuité de production depuis l'époque byzantine.

Antiqua 4 (1996), pp. 231–245; N. Özkul Findik, *Iznik Roma Tiyatrosuyu Kazı Buluntuları*, pp. 85–159.

⁴⁰ Hayes, *Excavations at Saraçhane*, p. 274, fig. 138, 9; fig. 112, pl. 47g; 307, n° 27; id., « The Excavated Pottery from the Bodrum Camii », dans C.L. Striker (éd.), *The Myrelaion (Bodrum Camii) in Istanbul* (Princeton, 1981), p. 40, BC 44, fig. 80, f; 84, a.

UN TÉTRAÉVANGILE PROVINCIAL D'ORIGINE
SYRO-PALESTINIENNE : FLORENCE BIBLIOTHÈQUE
LAURENTIENNE CONV. SOPPR. GR. 160*

E. YOTA

Parmi les nombreux manuscrits connus de la bibliothèque Laurentienne de Florence, le tétraévangile Conv. Soppr. gr. 160, doté de sept Tables de Canons, de quatre portraits d'évangélistes et de quatre miniatures en pleine page, présente un intérêt tout particulier en raison des singularités de son décor. Les quelques rares et brèves mentions bibliographiques dont il a fait l'objet omettent des éléments importants de son iconographie et ne révèlent rien de précis sur son historique¹.

En effet celui-ci est mal connu en raison du peu d'informations dont nous disposons sur son lieu d'exécution. Dans les premiers folios du tétraévangile Conv. Soppr. gr. 160, ainsi que dans le premier folio de l'évangile de Matthieu (fol. 8^r), une note postérieure écrite en latin mentionne seulement qu'au XVIII^e siècle le tétraévangile de la Laurentienne appartenait au monastère des bénédictins de Florence portant la cote 99. D'après les renseignements bibliographiques de l'époque, ce codex fut transporté à la Laurentienne à la fin du XVIII^e ou au début du XIX^e siècle².

* Ce sujet fut présenté au Colloque de la XAE à Athènes, 17-19 mai 2002.

¹ Pour ce tétraévangile voir G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles* (Paris, 1916), p. 471 et fig. 495, 582; G. Millet, *Catalogue des négatifs de la Collection Chrétienne et Byzantine* (Paris, 1924), p. 130; A.M. Friend, «The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts», *Art Studies* 1 (1927), p. 146, fig. 173-176 et pl. XVIII; L.H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix* (Paris, 1947), pp. 154-155, pl. XIIIa; K. Weitzmann, «*Loca Sancta* and the Representational Arts of Palestine», dans son *Studies in the Arts at Sinai*, 2 (Princeton, 1982), p. 46 et fig. 36.

² F. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum*, 3 (Florence, 1759), p. 99. L'auteur le mentionne comme appartenant encore, en 1759, au monastère bénédictin de Florence. Voir aussi E. Rostagno et N. Festa, *Indice dei codici greci Laurenziani non compresi nel catalogo del Bandini* (Florence-Rome, 1893), p. 163. Les auteurs de ces deux ouvrages, sans donner davantage de détails, datent ce manuscrit au X^e siècle. Cette information vient probablement de Bernardus de Montfaucon, *Diarium Italicum sive monumentorum veterum, bibliothecarum, musaeorum, & c. notitiae singulares in itinere Italice collectae* (Paris, 1702), p. 362.

Cet article a pour but d'apporter une meilleure connaissance de ce manuscrit à travers une étude approfondie qui permettra de proposer une nouvelle datation³ et d'émettre quelques hypothèses sur une éventuelle origine syro-palestinienne. Ces observations me donneront également l'opportunité de présenter quelques réflexions sur la production livresque dans cette région à l'époque médio-byzantine.

Le tétraévangile Laur. Conv. Soppr. gr. 160 contient 214 folios de parchemin (225 × 200 mm) lesquels sont repartis en 28 cahiers, dont 26 quaternions et 2 binions. Le texte des quatre évangiles est écrit à l'encre brune en une seule colonne contenant 27 lignes et 30–35 lettres par ligne. (fig. 1) Tous les cahiers sont réglés selon le système 1 de J. Leroy⁴, à savoir une réglure faite sur le côté poil de chaque folio, et selon le type de réglure 44D1⁵. Le copiste utilise une écriture minuscule calligraphique moyennement épaisse, assez rapide et avec une légère inclinaison vers la droite. L'écriture est petite et dense et elle présente une symétrie générale. Les lettres ont une forme angulaire, avec des hastes verticales ou obliques qui sont assez réduites.

L'écriture minuscule biblique de ce type apparaît souvent dans les manuscrits liturgiques à partir de la fin du X^e siècle et surtout pendant tout le XI^e siècle⁶. Cependant, dans les manuscrits liturgiques

³ G. Millet, influencé par les renseignements trouvés dans les catalogues des XVIII^e et XIX^e s. date le manuscrit de la Laurentienne au X^e siècle alors que K. Weitzmann le place à la seconde moitié du XII^e siècle.

⁴ J. Leroy, «La description codicologique des manuscrits grecs de parchemin», dans *La paléographie grecque et byzantine* (Paris, 1974), pp. 27–41, et surtout pp. 31–32. Le système de réglure 1 est celui que l'on rencontre le plus souvent dans les manuscrits grecs.

⁵ Id., *Les types de réglure des manuscrits grecs* (Paris, 1976), p. 18. Une double ligne sur la marge droite, deux doubles lignes sur la marge gauche et une double ligne sur chaque marge horizontale.

⁶ K. Aland, *Kurzgefasste Liste der griechischen Handschriften des Neuen Testaments*, Arbeiten zur Neutestamentlichen Textforschung 1 (Berlin, 1963), p. 135; P. Canart et L. Perria, «Les écritures livresques des XI^e et XII^e siècles», dans *Paleografia e Codicologia Greca. Atti del II Colloquio Internazionale, Berlino-Wolfenbüttel 17–21 Ottobre 1983* (Alessandria, 1991), pp. 67–116 et plus particulièrement pp. 87–89; W.H.P. Hatch, *Facsimiles and Descriptions of Minuscule Manuscripts of the New Testament* (Cambridge, 1951), pl. XXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX; id., *The Greek Manuscripts of the New Testament at Mount Sinai. Facsimiles and Descriptions* (Paris, 1932), pl. VII, VIII, XI, XV; I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the year 1453*, Byzantina Neerlandica 8 (Leyden, 1981), n° 25 (pl. 52), n° 36 (pl. 74), n° 40 (pl. 79), n° 45 (pl. 87), n° 50 (pl. 93); I. Hutter, *Corpus der Byzantinischen Miniaturenhandschriften: Oxford, Christ Church*, Bd 4 (Stuttgart, 1993), n° 4 (pl. 91–92); id., *Corpus der Byzantinischen Miniaturenhandschriften: Oxford College Libraries*, Bd 5 (Stuttgart, 1997), n° 28 (pl. 243).

de provenance provinciale, cette écriture est utilisée jusqu'au début du XII^e siècle, avec, certes, quelques légères transformations et surtout la présence d'un certain nombre de lettres agrandies par rapport à la moyenne⁷.

Le texte évangélique est précédé de dix Tables de Canons de Concordance réalisées dans les premiers folios du manuscrit (fol. 1^r – fol. 4^r)⁸. Elles présentent un décor aux motifs simples, à savoir un double portique à colonnes soutenant deux arcs. Les colonnes monochromes sont ornées d'un nœud médian ou d'un simple ou double anneau. Les cinquième et dixième Tables de Canons présentent en plus un simple décor végétal (fig. 2).

Un en-tête ornemental aux motifs végétaux marque le début de chaque évangile. Celui qui décore le début de l'évangile de Matthieu au fol. 8^r est formé d'une série de feuilles cordiformes entre lesquelles prend place une tige surmontée d'un fleuron à trois lobes. L'en-tête de Marc au fol. 67^r est constitué d'un réseau de lignes croisées, bleues sur fond or, qui forment des losanges à l'intérieur desquels sont dessinées de petites fleurs à quatre pétales. Celui de Luc au fol. 107^r présente sur un fond d'or un ensemble de cercles sécants déterminant quatre feuilles et des carrés curvilignes dans le centre desquels figurent des petites fleurs à quatre pétales. Enfin, l'en-tête de l'évangile de Jean au fol. 170^r est composé de cercles, formés par un cordon rouge, à l'intérieur desquels, prend place une palmette à cinq pétales.

Comme c'est d'usage, les portraits des évangélistes précèdent en frontispice le début de chaque évangile (fig. 3–6). Ils figurent entourés d'un cadre architectural constitué de deux colonnettes surmontées de chapiteaux à simples volutes qui supportent un arc en plein cintre décoré de motifs ornementaux. Les trois premiers évangélistes, Mat-

⁷ Voir Hatch, *Facsimiles and Descriptions*, pl. LXIII, XLVI, XLVII, LI; Canart-Perria, «Les écritures livresques», pp. 95–101.

⁸ D'après le système de renvois d'Eusèbe, dans le Canon I figurent les passages parallèles des quatre évangiles, dans les Canons II à IV ceux de trois évangiles et dans les Canons V à IX ceux de deux évangiles. Enfin, le Canon X comporte les chapitres de chaque évangile pour lesquels il n'y a aucun parallèle. Dans le manuscrit de la Laurentienne les Canons VI à IX sont rassemblés sur une seule Table. Sur le système des Tables des Canons et leur décor voir C. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln* (Göteborg, 1938), pp. 47–48; idem, «The Beginning of Book Decoration», dans *Essays in Honor of Georg Swarsenski* (Chicago–Berlin, 1951), pp. 1–12; id., «The Apostolic Canon Tables», *Gazette des Beaux Arts* 62 (1963), pp. 17–34. Voir également H. McArthur, «The Eusebian Sections and Canons», *The Catholic Biblical Quarterly* 27 (1965), p. 251.

thieu au fol. 7^v, Marc au fol. 66^v et Luc au fol. 106^v, représentés presque de profil, sont assis sur des *thokoi*, munis d'un long coussin rouge, dont celui de Matthieu est pourvu d'un dossier incurvé. Ces trois portraits sont dépourvus d'arrière plan architectural évoquant un décor d'intérieur, et n'ont reçu qu'un fond or. En revanche, au fol. 169^v l'évangéliste Jean est représenté devant un décor montagneux simplement suggéré par quelques monticules. Il figure debout devant Prochoros à qui il dicte son évangile et tourne la tête vers la droite pour écouter l'inspiration divine qui sort d'un segment de ciel.

Pour ces quatre portraits d'évangélistes l'artiste emprunte des types iconographiques tout à fait conventionnels qui sont en usage courant durant toute la période médio-byzantine et plus particulièrement aux XI^e et XII^e siècles.

L'illustration du tétraévangile de la Laurentienne se poursuit avec quatre miniatures en pleine page entourées, elles aussi, d'un portique à arcade. Les deux premières sont illustrées dans les deux folios précédant l'évangile de Matthieu alors que les deux autres figurent dans les deux derniers folios.

Au fol. 6^v, la scène de la Pentecôte est la première miniature en pleine page de ce manuscrit et la première aussi à présenter un type iconographique insolite (fig. 7). Placés au premier plan, les apôtres, au nombre de huit, figurent debout. Chacun d'eux a une posture différente marquant l'agitation. Ils sont tous représentés faisant des gestes d'allocution. Les langues du Saint-Esprit descendent sur leurs têtes d'un segment de ciel situé au centre de l'arc qui entoure la scène. Leur identification est rendue aisée grâce aux noms qui sont inscrits en abrégé au-dessus de leurs têtes, bien que par endroits la peinture est écaillée. Au centre, à droite, on reconnaît Pierre et, à gauche, Paul tenant un livre. Derrière Paul sont représentés Jean, André et Thomas alors que derrière Pierre figurent Marc, Philippe et vraisemblablement Bartholomé.

La Pentecôte, considérée comme étant parmi les plus importantes fêtes chrétiennes⁹, forme son iconographie dès l'époque paléochrétien-

⁹ Grâce aux commentaires d'Égérie on sait que la fête de la Pentecôte était commémorée à Jérusalem dès le IV^e siècle : voir Égérie, *Journal de voyage et lettre sur la Bienheureuse Égérie*, Sources Chrétiennes 296 (Paris, 1982), pp. 246–253 et P. Mercenier, *La prière des Églises de rite byzantin*, II.2 (Paris, 1948), p. 361. La plus ancienne référence à la célébration de la fête de Pentecôte se trouve dans les Actes de Paul vers 180 ap. J.-C. Une autre attestation à peu près de la même époque est un fragment d'un livre d'Irénée, aujourd'hui perdu, sur la fête de la Pâques, où il est question de la fête de la Pentecôte. C'est

ne même si elle s'intègre dans le cycle des Grandes Fêtes liturgiques bien plus tard¹⁰. Incontestablement, le type iconographique que le miniaturiste utilise dans le Conv. Soppr. gr. 160 pour la Pentecôte n'est point fréquent dans l'art byzantin¹¹. À la différence de l'iconographie habituelle qui représente les apôtres assis en hémicycle, l'artiste du manuscrit de la Laurentienne fait usage d'un modèle syro-palestinien¹². Au VI^e siècle dans l'évangile de Rabbula, fol. 14^v¹³, les apôtres figurent déjà debout bien que la présence de la Vierge au milieu de l'assemblée crée une importante différence avec le modèle utilisé dans le Conv. Soppr. gr. 160 (fig. 8)¹⁴.

Origène qui, le premier, mentionne comme jour de fête dans le calendrier chrétien le cinquantième jour après Pâques. Voir J. van Goudoever, *Fêtes et calendriers bibliques* (Paris, 1967), pp. 247–248.

¹⁰ Primitivement, elle était sans doute la fête de la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres mais cette apparition de l'Esprit a été considérée par la suite comme l'achèvement de la révélation du dogme trinitaire. Voir *Homélaire Patristique. Homélie ou sermons des Pères de l'Église pour les principales fêtes de l'année liturgique ancienne*, Lex Orandi 8 (Paris, 1949), pp. 306–316: Sermon de Saint Augustin, et pp. 317–322: Sermon de Saint Léon. Sur l'importance de la Pentecôte voir aussi un texte attribué au Pseudo-Chrysostome, daté du VII^e siècle, PG 52:800 et PG 110:777 et un texte de Jean d'Eubée, PG 96:1476. Enfin, sur l'insertion de cette fête dans le cycle des Grandes Fêtes liturgiques voir E. Kitzinger, «Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art», *Cahiers Archéologiques* 36 (1988), pp. 51–73 et surtout p. 58.

¹¹ Pour l'iconographie de la Pentecôte, voir: A. Grabar, «Le schéma iconographique de la Pentecôte», dans *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, 1, pp. 615–627 (en russe avec un résumé en français dans le *SemKond* 2 [1928], pp. 223–239); L. Ouspensky, «Quelques considérations au sujet de l'iconographie de la Pentecôte», *Messager de l'Exarchat* 33–34 (1960), pp. 45–92; idem, «Iconography of the Descent of the Holy Spirit», *St. Vladimir's Theological Quarterly* 31 (1987), pp. 309–347; N. Ozoline, «La Pentecôte du Paris gr. 510. Un témoignage sur l'église de Constantinople au IX^e siècle», *Rivista di Archeologia Cristiana* 63 (1987), pp. 245–255; K. Weitzmann, «Loca Sancta and the Representational arts of Palestine», dans son *Studies in the Arts at Sinai*, 2 (Princeton, 1982), pp. 43–46.

¹² Sur la survivance de l'iconographie palestinienne voir: Weitzmann, «Loca Sancta», pp. [34–41]; G. Galavaris, «Προσκυνήματα και παλαιστινιακή εικονογραφία. Άνασκόπηση τῆς ἔθρουνας», *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* 23 (2002), pp. 59–73.

¹³ C. C. Cecchelli, J. Furlani et M. Salmi, *The Rabbula Gospels* (Lausanne, 1959), p. 72 et pl. fol. 14^v. On peut aussi citer l'exemple de l'ampoule de Monza no. 10 sur laquelle la scène de l'Ascension et de la Pentecôte figurent sur la même composition bien qu'il s'agisse là d'un cas particulier. Voir A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte* (Paris, 1958), p. 59, pl. XVII.

¹⁴ K. Weitzmann suggère que pour la Pentecôte dans l'évangile de Rabbula l'artiste a copié la composition de la chapelle du Saint-Esprit dans l'église de Sion. Voir Weitzmann, «Loca Sancta», p. [31].

Un peu plus tard, sur une icône du Sinaï d'origine palestinienne les apôtres figurent également debout (fig. 9)¹⁵. Sur cette icône, dont seule la moitié gauche est conservée, la scène de la Pentecôte apparaît dans la partie inférieure au-dessous de l'Ascension et de la Nativité. D'après la description de Georges Sotiriou et de Kurt Weitzmann les apôtres de la Pentecôte sont représentés assis. Toutefois, je pense qu'il s'agit là d'une perception erronée due certainement au rendu de la cuisse droite des apôtres. Ces derniers, disposés en hémicycle figurent légèrement de trois quarts, la cuisse droite bien marquée. Le même modèle iconographique est repris aussi dans un monument arménien, l'église de la Sainte-Croix d'Aghtamar au Vaspourakan, dont le décor est daté du X^e siècle¹⁶.

Cependant, la Pentecôte du tétraévangile de la Laurentienne présente un type iconographique plus dépouillé que celui des exemples antérieurs et se rapproche davantage de celui reproduit dans le tétraévangile arménien de Suxr Xandara, Jérusalem Patriarcat Arménien 1924 fol. 8^r, daté de 1064, et dans l'évangélaire syriaque Berlin Preuss. Bibl. Sachau 304, fol. 123^v, daté du XIII^e siècle (fig. 10)¹⁷.

La Pentecôte fait pendant à l'image de la Déisis qui figure au folio 7^r (fig. 11). Pour cette deuxième miniature l'artiste a fait usage de l'iconographie courante de la Déisis. Le Christ est représenté assis sur un trône tenant de la main gauche l'Évangile et bénissant de l'autre. Il est flanqué à sa droite par la Vierge, et à sa gauche par Jean-Baptiste. Tous deux figurent tournés vers le centre et font le geste de la prière.

La Déisis, dont l'interprétation a fait couler beaucoup d'encre, figure à la fois comme image d'exaltation de la divinité du Logos et comme

¹⁵ Sotiriou date cette icône à la fin du VII^e siècle alors que Weitzmann la date à la fin du IX^e – début du X^e siècle. Voir G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï* (Athènes, 1956), I, fig. 17–19, II, fig. 33–35 et K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, Volume One: From the Sixth to the Tenth Century* (Princeton, 1976), no. B.45, pl. XXX et XCIX–CI.

¹⁶ N. Thierry, «Survivance d'une iconographie palestinienne de la Pentecôte au Vaspourakan», dans *Atti del primo Simposio internazionale di arte armena, Bergamo, 28–30 giugno 1975* (Venice, 1978), pp. 709–722. Malgré la mauvaise qualité de la peinture on peut apercevoir les apôtres figurant debout, l'image du Christ en buste et bénissant dans un médaillon d'où émanent des rayons tombant sur les têtes des apôtres. L'auteur, à travers cet exemple souligne «la fidélité traditionnelle de l'Église d'Arménie envers la Ville sainte» qui s'applique «aussi bien à la liturgie de la fête de Pentecôte qu'à la représentation de l'évènement».

¹⁷ P. Donabédian et J.-M. Thierry, *Les arts arméniens* (Paris, 1987), fig. 1 (je remercie I. Rapti pour cette information); J. Leroy, *Manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient* (Paris, 1964), pp. 367–371, pl. 126.2.

scène d'intercession ou de pétition auprès du Christ par l'intermédiaire de la Vierge et de Jean-Baptiste ou d'un autre saint titulaire.¹⁸ La tradition chrétienne attribue une importance majeure à la Théotokos et à Jean-Baptiste. Témoins de l'Incarnation et de la divinité du Christ et médiateurs privilégiés des fidèles, ils constituent naturellement les principaux protagonistes à la prière de l'intercession pour le salut de l'humanité.¹⁹ Son iconographie constituée dès l'époque paléochrétienne se développe progressivement pour se concrétiser après le IX^e siècle vers une formule plus ou moins élaborée selon l'usage et le sens qu'on lui attribue²⁰.

Dans les manuscrits, la scène de la Déisis devient courante à l'époque médio-byzantine. Étant une image liturgique par excellence, elle est avant tout introduite dans les évangélistes, psautiers et homélies, illustrant parfois le texte d'un prologue, et s'intègre également dans les tétraévangiles occupant le plus souvent la page de frontispice.²¹ L'har-

¹⁸ Pour la scène de la Déisis voir surtout: Th. Von Bogvay, «Deesis und Eschatologie», *Byzantinische Forschungen* 2 (1967), pp. 59–72; D. Mouriki, «A Deesis Icon in the Art Museum», *Record of the Art Museum, Princeton University* 28 (1968), pp. 13–28; C. Walter, «Two Notes on the Deesis», *Revue des Études Byzantines* 26 (1968), pp. 311–316; id., «Further notes on the Deësis», *Revue des Études Byzantines* 28 (1970), pp. 161–206; id., «Bulletin on the Deësis and Paraclesis», *Revue des Études Byzantines* 38 (1980), pp. 261–269 (il s'agit de la présentation d'une bibliographie commentée sur le thème de la Déisis et de celui de la Paracclésis); A. Cutler, «Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval art and Literature», *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), pp. 145–154.

¹⁹ Voir Sophronius, PG 87: 3351–3352 et Cyril d'Alexandrie, PG 73: 105–106. Voir aussi E. Kantorowicz, «Ivories and Litanies», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), pp. 56–81 et surtout p. 71; Walter, «Two Notes», p. 327; T. Velmans, «L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin», *Cahiers Archéologiques* 29 (1980–1981), pp. 47–102 et surtout pp. 49–50. La Déisis peut être enrichie par l'adjonction des archanges, des apôtres et autres saints et enfin des martyrs: cela se traduit, à terme, par une Grande Déisis telle qu'elle apparaît sur les ivoires et au-dessus de l'épistyle (Walter, «Further notes», p. 180; Kantorowicz, «Ivories and Litanies», pp. 56–81). À cet égard D. Mouriki et C. Walter arrivent, à quelques nuances près, à la même conclusion: il s'agit d'une illustration des prières liturgiques de l'Intercession, de la *Proskomidè* et/ou de la *Prosp'hora*. En résumé, lorsque le prêtre officiant découpe, avec la lance, le pain eucharistique «en mémoire du seigneur Jésus», il cite dans un ordre hiérarchique la Vierge, Jean-Baptiste, les apôtres, etc. Voir F.E. Brightmann, *Liturgies Eastern and Western*, 1 (Oxford, 1896), pp. 357–358; Mouriki, «A Deësis icon», p. 14; Walter, «Further notes», pp. 179–181.

²⁰ Velmans, «L'image de la Déisis», pp. 49–54.

²¹ R. Nelson, *Text and Image in a Byzantine Gospel Book in Istanbul (Ecumenical Patriarchate, cod. 3)* (New York Univ., 1978), pp. 194–197; G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Byzantina Vindobonensia 11 (Vienna, 1979), pp. 115–119; A. Weyl Carr, «Gospel Frontispieces from the Comnenian Period», dans *Cyprus and the Devotional*

monie des évangiles et l'idée de la Rédemption exprimée à travers le texte évangélique sont reflétés dans le choix de la Déisis.²² Chargée d'une double signification, la Déisis devient une méditation visuelle sur la nature des évangiles et une invitation à la dévotion²³.

La composition de la Déisis dans le Conv. Soppr. gr. 160 présente le type médio-byzantin dans sa version la plus simple qui demeure généralement la plus usitée en particulier dans les manuscrits.

Au fol. 213^v est représentée la scène de la Descente de la Croix (fig. 12). Sur la croix, le Christ gît mort, le corps bien tendu et la main droite déjà détachée. À gauche, Joseph d'Arimathie, monté sur un tabouret, retient le corps mort du Christ en l'enlaçant par la taille. Derrière lui, la Vierge se penche pour embrasser la main de son fils. À droite, Jean observe attristé le corps mort du Christ. Derrière Jean, Nicodème, monté aussi sur un tabouret, s'apprête à enlever avec de grandes tenailles le clou qui garde immobilisé le bras gauche du Christ sur la Croix.

L'iconographie de la Descente de la Croix s'enrichit grâce aux textes patristiques qui relatent l'événement. Ces textes viennent compléter le récit évangélique et permettent aux artistes de créer une iconographie complète qui laisse apparaître l'acceptation de la double nature du Christ²⁴. À partir de la fin du IX^e siècle, à l'époque de la for-

Arts of Byzantium in the Era of the Crusades (Aldershot, 2005), pp. 1–26 et surtout p. 5 (article paru pour la première fois dans *Gesta* 21 [1982], pp. 3–19). L'auteur suggère que l'émergence des thèmes traditionnels comme la Déisis ou encore le Christ en Majesté, les Évangélistes ou Moïse recevant les tables de la Loi dans les pages en frontispice des manuscrits souligne le conservatisme de l'imagerie Comnène. Elle fait cependant remarquer que les éléments qui viennent se greffer autour de ces sujets les transformant «in untraditional and creative ways» et donnent naissance à des messages correspondant à l'idéologie contemporaine.

²² Galavaris, *Prefaces*, p. 119.

²³ Carr, «Gospel Frontispieces» p. 10.

²⁴ Hormis les textes évangéliques (Matt 27: 57–59; Mc 15: 43–45; Lc 23: 50–53; Jn 19: 38–39) qui ne mentionnent pas la présence de la Vierge et de Jean dans la scène, l'évangile apocryphe de Nicodème (C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha* [Leipzig, 1853, réimpr. Athènes, 1959], p. 292) donne un rôle important à ces deux personnages et fait allusion à l'embrassement triste et fougueux de Marie recevant une dernière fois le Christ dans son giron, en présence de Jean et des Saintes Femmes. Mais l'accentuation de l'aspect dramatique de la scène est également due à l'influence des textes qui se réfèrent à la lamentation de la Vierge. Voir M. Alexiou, «The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song», *Byzantine and Modern Greek Studies* 1 (1975), pp. 111–140; B. Bouvier, *Le mirologue de la*

mation définitive de l'iconographie de la Passion et de la Résurrection, les images de cette scène se multiplient car elles répondent au nouveau sens du pathétique et de l'humain qui marque l'art byzantin²⁵.

Selon Y. Nagatsuka qui a réalisé une classification de différents types iconographiques de cette scène, le modèle choisi par l'artiste du tétraévangile de la Laurentienne appartient au premier type byzantin qui apparaît dès le XI^e siècle²⁶. Parmi les nombreuses œuvres qui adoptent ce modèle, retenons en guise d'exemple les tétraévangiles Paris gr. 74, fol. 59^v, 208^v, Laur. VI 23, fol. 59^v, 96^r, 163^r, 209^r, le psautier de Mélisende, fol. 8^v, l'ivoire de Munich et celui de Londres et les églises de Kurbinovo, Saints-Anargyres de Kastoria et de Saint-Néophyte de Paphos²⁷.

Enfin, au fol. 214^r, l'artiste illustre en une seule miniature en pleine page deux épisodes évangéliques qui se succèdent chronologiquement, à savoir les Saintes Femmes au Tombeau et l'Apparition du Christ aux

Vierge. Chansons et poèmes grecs sur la Passion du Christ I, La chanson populaire du vendredi saint, Bibliotheca Helvetica Romana 16 (Rome, 1976). Au IX^e siècle, Georges de Nicomédie (PG 100:1480–1489) dépeint d'une manière attendrissante les gestes et réactions de la Vierge lors de la Descente de la Croix. Syméon Métaphraste, au X^e siècle, imagine la Vierge recevant le Christ dans ses bras (PG 114:209–218). Enfin, l'hymnologie de l'*Epithaphios Thrénos* qui s'intègre dans la liturgie de l'*orthros* du Samedi saint à partir de la première moitié du XIV^e siècle, illustre encore une fois la portée des textes sur les lamentations de la Vierge lors de la liturgie. Voir H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium* (Princeton, 1981), p. 101 et n. 77–81; *Τριώδιον*, pp. 420–431.

²⁵ Pour l'iconographie de la Descente de la Croix, voir: Millet, *Recherches*, pp. 467–488; P. Ratkowska, «The Iconography of the Deposition without St. John», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), pp. 312–317; G. Schiller, «Die Kreuzabnahme», dans *Ikongraphie der christlichen Kunst* (Gütersloh, 1968), II, pp. 177–179; Y. Nagatsuka, *Descente de la Croix. Son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV^e siècle* (Tokyo, 1979).

²⁶ Nagatsuka, *Descente de la Croix*, pp. 15–20, pl. XIV–XVIII (type V-B).

²⁷ H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, 2 vol. (Paris, 1908), pl. 52, 181; T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne Florence, Laur. VI 23* (Paris, 1971), fig. 122, 178, 265, 298; J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land: 1098–1187* (Cambridge, 1995), p. 141, pl. 6.8p; A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, Corpus der Elfenbeinskulpturen 5–6 (Berlin, 1979), p. 30, pl. VI et VII, fig. 22 et 23; L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Bibliothèque de Byzantion 6 (Bruxelles, 1975), fig. 72; M. Chatzidakis, *Καστοριά. Ψηφιδωτά-Τοιχογραφίες* (Athènes, 1992), p. 32, fig. 10; C. Mango et E. Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings», *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), pp. 119–206, fig. 35.

Saintes Femmes (fig. 13). De la combinaison de ces deux scènes émane la création d'une iconographie inusitée dans laquelle bon nombre de détails narratifs sont omis. Dans la partie gauche de la composition, devant un fond montagneux, l'ange montre de sa main droite une inscription écrite sur un monticule au centre de la scène : « Ἴδε ὁ τόπος ὅπου ἔθηκαν αὐτὸν ». Au-dessus de celle-ci figurent deux soldats endormis devant l'entrée du tombeau vide du Christ. Ce dernier est représenté au sommet du monticule central et bénissant les Saintes Femmes qui se prosternent devant lui dans la partie droite de la composition. Une seconde inscription est marquée sur le fond doré de la scène : « Χαίρετε ». L'artiste pour créer une composition homogène, exclut la double présence des Saintes Femmes, choisit un arrière-fond montagneux pour mieux placer les personnages représentés sur différents niveaux et ne reproduit pas une tombe construite mais plutôt creusée dans la roche.

Dans l'art byzantin, bien que ces deux scènes soient très fréquentes, elles ne constituent jamais les parties intégrantes d'une seule et même composition²⁸. Les seules comparaisons que j'ai pu relever sont encore une fois de provenance syro-palestinienne. L'évangile de Rabbula présente déjà une composition similaire dans la partie inférieure de la scène de la Crucifixion bien que les deux scènes sont représentées sépa-

²⁸ À l'époque paléochrétienne l'image des Saintes Femmes au Tombeau est la principale illustration de la Résurrection du Christ (Millet, *Recherches*, pp. 517-540; Hadermann, *Kurbínovo*, pp. 158-162; A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image* (Princeton, 1986), p. 20). La représentation de la Résurrection, dont les plus anciens exemples datent du VII^e siècle, prendra ensuite une importance croissante pour figurer dans le cycle des Grandes Fêtes liturgiques comme l'image même de l'Anastasis. Les Saintes Femmes au Tombeau continue à être représentée à l'époque médio-byzantine, mais jusqu'au XII^e siècle on la trouve surtout dans la peinture des manuscrits et dans les arts mineurs. La scène de l'Apparition du Christ aux Saintes Femmes fut également utilisée comme illustration de la Résurrection du Christ à l'époque paléochrétienne mais à une moindre échelle que la scène des Femmes au Tombeau (Kartsonis, *Anastasis*, p. 151). Étant une scène secondaire, elle ne s'introduit dans le cycle iconographique des églises qu'à partir du XIII^e siècle. Pour la scène du « Chairete » voir Kartsonis, *op. cit.*, p. 21; K. Weitzmann, « Eine vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete », dans *Tortulae: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, éd. W.N. Schumacher, Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, Suppl. 30 (Rome, 1966), pp. 317-325; K. Wessel, « Erscheinungen des Auferstandenen », *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* 2 (1971), pp. 379-383. Sur la fréquence de la Vierge dans ces deux scènes voir N. Zarras, « La tradition de la présence de la Vierge dans les scènes du « Lithos » et du « Chairete » et son influence sur l'iconographie tardobyzantine », *Ζογραφία* 28 (2000-2001), pp. 113-120.

rément²⁹. Durant la période médio-byzantine des comparaisons intéressantes peuvent être faites avec des manuscrits syriaques et coptes-arabes datés du XIII^e siècle comme les évangélistes syriaques Vatican Syr. 559 fol. 146^v, daté de 1219–1220 (fig. 14), Londres British Museum 7170 fol. 160^r, daté de 1220 (fig. 15), et Deir Es-Za'Faran fol. 306^r, daté vers 1250 ainsi que l'évangéliste copte-arabe Paris Institut Catholique 1 fol. 179^r, daté de 1250³⁰. Enfin, parmi les tétraévangiles arméniens, le Jérusalem Patriarcat Arménien 1796 fol. 88^v, daté du XII^e siècle, et le Erevan Matenadaran 10675 fol. 100^r, daté vers 1268, présentent également les deux scènes sur une seule miniature³¹. Cependant, les artistes arméniens de ces manuscrits n'ont pas conçu une composition unique comme dans le tétraévangile de la Laurentienne ou les manuscrits syriaques, mais ils ont créé deux registres bien distincts à l'aide d'une ligne de séparation.

À défaut d'un colophon dont les informations auraient pu nous apporter des précisions sur la date et le lieu de réalisation de ce manuscrit, son étude a permis d'émettre une série d'hypothèses. Quant à la mise en œuvre de ce codex, la présence de deux binions dans lesquels on trouve les quatre miniatures en pleine page pourrait faire penser que les miniatures susmentionnées ont été réalisées séparément du reste du codex, ou même postérieurement, et qu'elles ont par la suite été attachées aux autres cahiers (quaternions). Cependant, une analyse stylistique peut démontrer que ces quatre miniatures en pleine page ont été exécutées par le même miniaturiste que les Tables de Canons et les évangélistes. Le décor ornemental qui les entoure, le rendu des figures et des plis, la palette chromatique, tout converge à dire que l'ensemble du décor du Conv. Sopp. gr. 160 fut l'objet d'une seule entreprise achevée par la même personne.

À cette première hypothèse vient se greffer une seconde qui concerne l'emplacement des quatre miniatures en pleine page. Placées au début et à la fin du manuscrit, on pourrait supposer qu'originellement elles étaient toutes disposées au début du manuscrit et que leur agencement a été modifié ultérieurement lors d'une nouvelle reliure. Il m'est

²⁹ Cecchelli, *The Rabbula Gospels*, p. 69 et suivantes, pl. fol. 13^r.

³⁰ Leroy, *Manuscrits syriaques*, pp. 280–302, pl. 79; p. 302, pl. 93; pp. 371–383, pl. 132.2; J. Leroy, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés* (Paris, 1974), pp. 157–174, pl. 92.

³¹ S. der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, 2 (Washington, 1993), fig. 64, fig. 196.

en effet difficile de me prononcer avec certitude sur ce point, mais l'état du manuscrit et l'arrangement des cahiers prouvent que le tétraévangile de la Laurentienne n'a pas fait l'objet d'une réorganisation des cahiers à une époque postérieure.

D'ailleurs, l'emplacement des miniatures en pleine page au début et à la fin d'un manuscrit n'est point une particularité propre au Conv. Soppr. gr. 160. De par la disposition et le choix des scènes illustrées, le tétraévangile de la Laurentienne s'intègre dans une série des tétraévangiles qui, chacun d'une configuration différente, disposent les miniatures en pleine page situées au début ou à la fin du codex ou encore au début de chaque évangile. Citons, entre autres, les tétraévangiles Istanbul Patriarcat Œcuménique gr. 3, Parme Bibl. Palatina gr. 5, Smiths. Inst. 09.1685-9, Ludwig II 5³². Avec ces manuscrits et le groupe des manuscrits à cycle liturgique étudié par C. Meredith³³, on assiste à la prolifération d'un autre type d'illustration. Dans ces manuscrits, l'éloignement de l'image du texte auquel elle se réfère et sa mise en valeur dans un cadre en pleine page la dote d'une double fonction : elle prépare visuellement le lecteur à comprendre le message de l'Incarnation avant même de lire le texte évangélique et elle devient objet de dévotion personnelle³⁴.

Dans le tétraévangile de la Laurentienne, le choix et la mise en place des scènes illustrées reflètent le souci d'une telle approche. En disposant la Pentecôte en face de la Déisis au début du codex, le réalisateur cherche à établir un lien visuel entre la diffusion de la parole divine par les apôtres et la divinité du Logos. En plus du rapprochement sémantique créé entre ces deux scènes, l'artiste forme également une homogé-

³² R. Nelson, *Text and Image in a Byzantine Gospel Book in Istanbul (Codex 3)* (New York, 1978); P. Eleuteri (a cura), *I manoscritti greci della Biblioteca Palatina di Parma* (Milan, 1993), pp. 3-13; F. Morey, *East Christian Paintings in the Freer Collection* (New York, 1914), pp. 31-62, pl. III-X; H. Buchthal, «An Unknown Byzantine Manuscript of the Thirteenth Century», *The Connoisseur* 155 (1964), pp. 217-224.

³³ Il s'agit des manuscrits Ann Arbor 182, Athènes Mus. Byz. 204, Bâle ÖBU A.N.IV.2, Baltimore W 522, W 524, W 531, Bratislava Codex Mavrocordatianus, Dublin W 135, Genève BPU gr. 19, Athos Vatopedi gr. 975, New York Codex Kraus, Oxford Ebnerianus Auct. T. Inf. 1.10, Oxford E.D. Clarke 10, Oxford gr. 28, Paris gr. 75, Parme gr. 5, Patmos 274, Mega Spileon gr. 1 et 8, Princeton 3, Vat. Urbin. gr. 2, Vat. gr. 189, Venise Marc. gr. I.8 et Z 540. Voir C. Meredith, *The Illustration of Codex Ebnerianus and its Relatives* (London, 1964) et ead., «The Illustration of Codex Ebnerianus. A Study in Liturgical Illustration of the Comnenian Period», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29 (1966), pp. 41-44. Voir également A. Weyl Carr, «Diminutive Byzantine Manuscripts», *Codices manuscripti* 6 (1980), pp. 130-139.

³⁴ Nelson, *Text and Image*, p. 202.

néité iconographique en représentant dans les deux miniatures tous les personnages, excepté le Christ, debout et conversant vers le centre. À la fin du codex, l'image de la Descente de la Croix et la double image des Saintes Femmes au Tombeau—Chairete faisant pendant forment un ensemble puissant qui résume à la fois la souffrance de la Passion et la doctrine de la Rédemption. Grâce à cette proximité, l'artiste met aussi en relief la juxtaposition des deux natures du Christ. Dans la première, la raideur du corps mort qui se détache de la croix accentue le message sacrificiel de sa vie terrestre alors que dans la seconde, la vivacité du corps en mouvement apporte une valeur théophanique à son apparition.

En bref, ces quatre miniatures en pleine page détachées de leur contexte textuel et placées l'une en face de l'autre figurent comme des diptyques, dont l'association sémantique favorise la compréhension de la nature des évangiles et du message christologique. Il n'est par conséquent pas exclu que le Conv Soppr. gr. 160 soit un tétraévangile à usage privé dont le décor incite son lecteur à prendre mieux conscience de la valeur symbolique et sacré du texte évangélique.

Le lieu de réalisation du Conv Soppr. gr. 160 ne peut certainement pas être défini avec grande précision en raison de l'absence de colophon. Cependant les particularités iconographiques décelées et les comparaisons avec des œuvres de provenance syro-palestinienne ou arménienne laissent croire que le tétraévangile de la Laurentienne a certainement dû être exécuté en Palestine ou, au moins, dans la région environnante.

La production artistique de cette région et la richesse des modèles iconographiques liés aux *loca sancta* ont souvent été relevés par les chercheurs afin de souligner le développement continu de l'art palestinien et l'existence d'un style propre à cette région imprégné des tendances tant constantinopolitaines qu'occidentales et/ou orientales³⁵. La Palestine a joui d'une prospérité croissante grâce aux échanges commerciaux assurant des rapports étroits autant avec la capitale qu'avec les régions environnantes et connu une expansion artistique due à la présence des croisés et à l'importance accordée par l'Empire à la restauration et au maintien de ces sites. Les métoques que possédaient les monastères orthodoxes de Palestine dans l'aire contiguë et même plus

³⁵ Weitzmann, «Loca Sancta», pp. [34–39], Galavaris, «Προσκυνήματα», pp. 60–63.

lointaine favorisaient la transmission de modèles à travers les échanges de livres mais aussi d'artistes et/ou de scribes³⁶.

La production livresque a connu un essor remarquable dans toute cette région dès la fin du IX^e siècle et a été particulièrement intense à partir de la seconde moitié du XII^e siècle, comme en témoignent les manuscrits du fameux groupe «decorative style»³⁷. Certains d'entre eux, en particulier ceux datés de la première moitié du XII^e siècle comme les Princeton Garrett 3, New York H.P. Kraus et Vat. Barb, gr. 449, présentent quelques affinités stylistiques avec le tétraévangile Conv. Soppr. gr. 160 : qualité médiocre d'exécution, dessin peu soigné, rendu quasi monochrome des figures, absence de plasticité dans le rendu des vêtements, schématisation des plis, répertoire de motifs ornementaux et palette de coloris très restreints. Bien qu'il ne soit pas question d'appartenance de notre manuscrit à la famille du «decorative style», le grand nombre des manuscrits produits dans cette région et le style appauvri de leur décor prouvent l'existence des centres de production dans lesquels des artistes et des scribes itinérants diffusaient les modèles soit en copiant de nouveaux manuscrits soit en apportant avec eux des manuscrits venant d'ailleurs.

Pour le cas du tétraévangile Conv. Soppr. gr. 160 les particularités iconographiques dans les scènes de la Pentecôte et des Femmes au Tombeau-Chairete permettent de penser que ce manuscrit a probablement été réalisé dans un lieu à forte présence étrangère. Enfin, les types iconographiques adoptés pour son décor ainsi que l'analyse paléographique de son écriture me permettent de reconsidérer sa datation. Gabriel Millet date le tétraévangile de la Laurentienne au X^e siècle mais, selon moi, le choix des scènes illustrées et leur disposition le rapprochent davantage aux types d'illustration que l'on observe dans les tétraévangiles à partir de la fin du XI^e siècle. La datation de Kurt Weitzmann à la seconde moitié du XII^e siècle me semble aussi incertaine en raison du type iconographique de la Descente de la Croix et surtout de l'écriture utilisée qui n'est guère proche de celles en usage

³⁶ J. Darrouzès, «Le mouvement des fondations monastiques au XI^e siècle» *Travaux et Mémoires* 6 (1976), pp. 159-176.

³⁷ A. Weyl Carr, *Byzantine Illumination, 1150-1250: The Study of Provincial Tradition* (Chicago, 1987). Sur un groupe de tétraévangiles de ce groupe voir aussi E. Yota, *Le tétraévangile Harley 1810 de la British Library. Contribution à l'étude de l'illustration des tétraévangiles du X^e au XIII^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris I/Université de Fribourg 2001 (en cours de publication).

durant cette même période. À mon avis, tant le type de l'écriture que les éléments iconographiques et stylistiques poussent à croire qu'il est préférable d'opter pour une datation vers les premières décennies du XII^e siècle.

UNE PRÉTENDUE RELIQUE DE CONSTANTINOPLE: LA «VÉRONIQUE» DE CORBIE¹

JANNIC DURAND

L'ancienne église abbatiale Saint-Pierre de Corbie (Somme) possédait encore au lendemain de la seconde Guerre mondiale un bien curieux petit monument, une Sainte Face, appelée la «Véronique de Corbie», qui n'a guère retenu l'attention au-delà du cercle étroit de la Picardie. Pourtant, cette Sainte Face passait pour avoir été rapportée de Constantinople en 1206 par Robillart ou Robert de Clari, chevalier de la quatrième croisade, l'illustre auteur de *Li Estoire de chiaus qui conquissent Constantinoble*. Sept siècles plus tard, d'ailleurs, en 1906, le clergé de Corbie et tout le diocèse d'Amiens commémorèrent avec une solennité toute particulière l'événement. A cette occasion, la Sainte Face fut même dotée, aux frais des fidèles, d'un encadrement d'orfèvrerie moderne, d'esprit à la fois médiéval et néo-byzantin. Sur cet encadrement, une inscription latine proclamait avec fierté, en belles lettres imitées de l'onciale du XIII^e siècle: BENE(*dictus*): SIT: ROBILLARDO / QUI ME / ATTULIT: CONSTANTINOPOLE / ANNO 1206 («Béni soit Robillard qui m'a apportée de Constantinople en l'an 1206»)².

La Sainte Face de Corbie n'est hélas plus accessible. Elle a été dérobée de l'église en 1970, arrachée de son cadre moderne qui seul subsiste aujourd'hui, et n'a pas été retrouvée depuis. Il en existe toutefois des photographies, conservées aux Archives des Monuments historiques (fig. 1–3), et quelques cartes postales anciennes, auxquelles s'ajoute une lithographie de Charles Hugot, publiée en 1846 (fig. 4)³. Ces docu-

¹ Nous voudrions ici remercier tous ceux qui nous ont apporté leur concours dans cette étude: M. l'abbé Dominique Guillot, curé de Corbie, Pierre-Marie Pontroué (†), conservateur honoraire des Antiquités et objets d'art de la Somme, Brigitte Stimolo, conservateur des Antiquités et objets d'art de la Somme, Aurélien André, conservateur des Archives diocésaines d'Amiens, ainsi que, pour leur aide et conseils, François Avril, Isabelle Balandre, Françoise Baron, Dorota Giovannoni, Catherine Jolivet-Lévy, Marthe Latapie, Nicolas Petit, Ioanna Rapti, Patricia Stürnemann, Inès Villela-Petit et Catherine Voiriot.

² Sur cette inscription, voir *infra*.

³ H. Dusevel *et alii*, *Eglises, châteaux, beffrois et hôtels de ville les plus remarquables de l'Artois*, 1 (Amiens, 1846), lithographie insérée entre les pages 18 et 19.

ments ont le mérite d'en donner une image plus ou moins fidèle et permettent, de plus, de caresser l'espoir de voir un jour réapparaître l'œuvre et de pouvoir l'identifier.

C'est donc cette Sainte Face oubliée, prétendument liée à l'un des acteurs et des témoins privilégiés de la quatrième croisade, que nous voudrions présenter ici en hommage amical à Jean-Marie Spieser, dans l'espoir que cette nouvelle «Véronique», en dépit de son origine sans doute occidentale et de son caractère très modeste, saura comme nous l'intriguer, ne serait-ce que par le souvenir évident des modèles byzantins qu'elle véhicule, en particulier celui du fameux *Mandylion* de Constantinople.

Les meilleures photographies disponibles (fig. 1–3) montrent la «Véronique de Corbie», une peinture de format rectangulaire vertical, placée à l'intérieur de son encadrement de 1906 en cuivre doré émaillé, chargé au bas d'un écu armorié, rapporté, aux armes de l'ancienne abbaye⁴. Ce cadre, plus ou moins heureux, lui-même juché sur un pied amovible pour former comme un véritable reliquaire, aujourd'hui vide et déposé à la sacristie de l'église, donne au moins les dimensions de la peinture qu'il abritait: environ vingt-cinq centimètres de hauteur pour une largeur à peine supérieure à vingt⁵. La partie peinte visible était presque tout entière occupée par le visage du Christ qui se détachait sur un fond doré, doté sur trois côtés d'une lisière, décorée de damiers, et, vers l'intérieur, d'une sorte de bordure étroite meublée de petits losanges alternativement agrémentés de cercles et de points, les mêmes losanges envahissant tout l'espace disponible à la partie inférieure. Le visage du Christ, représenté rigoureusement de face, les yeux grands ouverts, était encadré d'une épaisse chevelure lisse qui retombait de part et d'autre pour s'achever de chaque côté en deux pointes symétriques situées pratiquement à la même hauteur que l'extrémité de la barbe, elle-même taillée en pointe. Un petit triangle de barbe, accroché à la lèvre inférieure, occupait en outre le creux du menton, autrement laissé glabre.

⁴ La crosse abbatiale cantonnée de deux clefs surmontant un corbeau.

⁵ Nous remercions l'abbé Dominique Guillot, curé de Corbie, d'avoir vérifié avec nous les dimensions du cadre: H. totale: 57 cm; l. totale: 37,2 cm; dimensions intérieures du cadre: H: 25,5 cm et l.: 20,2 cm. Le vol, commis le 20 août, est signalé le 24 par le Préfet de région, préfet de la Somme, à la Direction de l'architecture du ministère des Affaires culturelles (Archives des Monuments historiques, Dossier Corbie, sans cote). L'œuvre y est ainsi décrite: «Peinture sur cuivre attribuée à saint Luc, ayant pour nom 'La Sainte Face', datant de 1206, mesurant 51 cm sur 35 et placée dans un cadre en cuivre doré».

Seul le visage était représenté, dépourvu de cou, et sans nimbe. Sur le front, apparaissaient aussi des coulées de sang, tandis que, sur le haut du front, se laissait deviner une couronne d'épines. La lithographie de 1846 (fig. 4), en dépit d'un tour saint-sulpicien très accusé, permet de compléter dans une certaine mesure ces informations: la couronne d'épines est bien visible, ainsi que les coulées de sang, auxquelles s'ajoutent, sur le nez et la joue droite, la présence de quelques gouttes. En revanche, les damiers de la lisière ont été évacués et la bordure de losanges est devenue un véritable encadrement, tandis que les losanges ont été délibérément agrandis, simplifiés et réduits en nombre et qu'ils ont disparu de l'espace laissé vide sous le visage du Christ. Enfin, détail qui se laisse à peine entrevoir sur les photographies, deux petites croix ou croisettes figuraient de chaque côté de la tête du Christ dans les angles supérieurs du fond.

La mise en page frontale, très serrée, le regard animé, presque farouche, et, plus encore, l'absence du cou et d'un nimbe ainsi que la disposition particulière des cheveux et de la barbe s'achevant en pointe rappellent, en dépit d'un style un peu lourd, les caractères distinctifs du visage du Christ sur plusieurs icônes byzantines reproduisant la relique du *Mandylyon* d'Edesse, le linge miraculeux sur lequel le Christ avait imprimé les traits de son visage pour le roi Abgar d'Edesse⁶. Ils évoquent, notamment, ceux de la célèbre Sainte Face du couvent de San Bartolomeo degli Armeni de Gênes (fig. 5)⁷, et de «l'image d'Edesse» de l'église San Silvestro in Capite de Rome, aujourd'hui au Vatican (fig. 6)⁸. Ces caractéristiques rattachent donc, d'une certaine manière, la Sainte Face de Corbie au groupe des répliques peintes du

⁶ Sur la relique du *Mandylyon* d'Edesse, transféré d'Edesse à Constantinople en 944, puis à la Sainte-Chapelle de Paris en 1241 (la «Véronique» de Paris) voir notamment H.L. Kessler, «Il Mandylyon», dans *Il Volto di Cristo*, catalogue de l'exposition de Rome, Palazzo delle esposizioni, éd. G. Morello et G. Wolf (Rome, 2000), pp. 67–76; B. Flusin, «Les reliques de la Sainte-Chapelle et leur passé impérial», dans le catalogue de l'exposition *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, éd. M.-P. Laffitte et J. Durand (Paris, 2001), pp. 22, 26–27, et J. Durand, «La Sainte Toile ou «Véronique», *ibid.*, pp. 70–71. En dernier lieu, P. Magdalino, «L'église du Phare et les reliques de la Passion à Constantinople», dans *Byzance et les reliques du Christ*, éd. J. Durand et B. Flusin, Centre de recherche d'histoire et de civilisation de Byzance, Monographies 17 (Paris, 2004), pp. 24–25, 29, 30, et S.G. Engberg, «Romanos Lekapenos and the Mandilion of Edessa», *ibid.*, pp. 123–142.

⁷ *Il Volto di Cristo*, pp. 67–76 (H. Kessler) et n° III.2. Voir aussi C. Dufour Bozzo, *Il 'Sacro Volto' di Genova* (Rome, 1974), pl. XXIV (sans l'encadrement d'orfèvrerie) et XXVI (radiographie).

⁸ *Il Volto di Cristo*, n° III.1. Voir aussi Dufour Bozzo, *Il 'Sacro Volto'*, p. 56, fig. 23.

Mandylion dont l'une des plus anciennes versions pourrait avoir occupé, selon la restitution naguère proposée par Hans Belting à la suite de Kurt Weitzmann, le panneau central disparu d'un petit triptyque de bois peint du monastère de Sainte-Catherine du Sinaï, sans doute contemporain de la translation de la relique d'Edesse à Constantinople, en 944⁹. Mais ces éléments caractérisent aussi quelques-unes des plus anciennes répliques de la «Véronique» de Rome, telles la «Véronique d'or» du trésor de la cathédrale de Prague (fig. 7), exécutée sans doute avant 1368, peut-être à Rome¹⁰, ou encore celle de la *pala* peinte à Rome par Ugo da Carpi, vers 1525, pour l'autel du ciborium du *Volto Santo* de la basilique Saint-Pierre (fig. 8)¹¹, reproduisant probablement au plus près l'une et l'autre les traits «d'ascendance byzantine»¹² de l'insigne relique de Rome à la veille de sa disparition «momentanée» lors du sac de la ville par les troupes impériales en 1527. A vrai dire, c'est avec ces deux dernières que la Sainte Face de Corbie présente le plus d'affinités : les pointes de la chevelure et celle de la barbe y sont rigoureusement symétriques, à la différence de l'icône de Gênes et de l'image d'Edesse du Vatican, qui les montrent légèrement asymétriques. En revanche, la présence d'une couronne d'épines et de coulées de sang sur la peinture de Corbie distinguent cette dernière aussi bien des répliques du *Mandylion* que des copies les plus fidèles de la Véronique de Rome. Mais ces éléments, qui apparaissent volontiers sur d'autres images de la Sainte Face à partir du XVI^e siècle, étaient-ils originaux sur celle de Corbie ? Il est permis d'en douter. En effet, pour autant qu'on en puisse juger sur les photographies, non seulement les coulées de sang semblent résulter d'un pinceau approximatif mais, surtout, à la différence de la plupart des visages du Christ couronnés

⁹ K. Weitzmann, «The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos», *Cahiers archéologiques* 11 (1960), pp. 163–184, fig. 6; idem., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons* (Princeton, 1976), I: 94–98. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Munich, 1990; éd. française Paris, 1998), p. 284, fig. 125; A. Cutler et J.-M. Spieser, *Byzance médiévale 700–1204* (Paris, 1996), pp. 157, 160 et figs. 121–122; *Il Volto di Cristo*, n° III.3; voir aussi, Engberg, «Romanos Lekapenos», pp. 136–137 et figs. 4 et 5.

¹⁰ *Il Volto di Cristo*, n° IV.17. H.: 27,7 cm; l.: 18,5 cm.

¹¹ *Il Volto di Cristo*, n° IV.65.

¹² Pour les liens entre «Véronique de Rome» et *Mandylion*: Belting, *Bild und Kult.*, éd. française, ch. 11, pp. 301–277 et en part. pp. 296–297: «Toutes les reproductions en série montrent la Véronique sous forme d'image frontale, archaïque, de la tête et de la chevelure, d'une couleur sombre; elle ressemble à s'y méprendre aux images d'Abgar»; G. Wolf, «*Mandylion* e Veronica, elementi comuni e differenze», *Il Volto di Cristo*, pp. 105–106.

d'épines, le jonc de la couronne paraît avoir été tant bien que mal rapporté sur le front, comme une sorte de bandeau surimposé : il n'est en aucune manière saillant au niveau des tempes, laissant son caractère continu à l'ovale dessiné par la chevelure, comme si l'encadrement de petits losanges avait en quelque sorte gêné l'installation ultérieure de la couronne d'épines¹³. L'examen des photographies montre d'ailleurs que l'œuvre avait certainement subi plusieurs repeints, impossibles à mesurer précisément dans leur étendue.

Quoiqu'il en soit, la Véronique de Corbie était, au début du XVII^e siècle, un objet de vénération, comme l'atteste, en 1638, André Du Saussay dans son *Martyrologium gallicanum* qui, au 18 octobre, fête de saint Luc, signale précisément la dévotion qui entourait l'icône de Corbie, attribuée à la main même de saint Luc¹⁴. Cet intérêt de Du Saussay pour « l'icône » de Corbie n'est peut-être pas étranger à la dévotion que le cardinal de Richelieu lui-même avait affichée à l'endroit de la « Véronique de Corbie ». En effet, comme le rapporte en 1757 l'auteur anonyme de l'*Histoire abrégée du trésor de l'abbaye royale de Saint-Pierre de Corbie*, Richelieu, à l'occasion de la reprise de la ville aux Espagnols par les Français en 1636 à laquelle il avait assisté, « en fit tirer des copies. La Duchesse d'Aiguillon, sa nièce, en reçut une en présent, et il en mit une autre dans son cabinet »¹⁵. Le même auteur mentionne en ces termes la Véronique : « On voit dans un cadre de bois doré un tableau représentant la face de Notre-Seigneur, qu'on appelle Ste Véronique. Saint Luc avoit peint plusieurs de ces tableaux. On conjecture que celui-ci en est un et qu'il nous fut apporté de Constantinople »¹⁶. Si Dom Cocquelin, historien de Corbie en 1678, ne parle pas de la « Véronique »

¹³ Le léger décrochement visible de part et d'autre du front, absent de la lithographie, est illusoire : il est dû à la dorure du fond qui réapparaît à cet endroit sous la peinture usée de la chevelure.

¹⁴ A. Du Saussay, *Martyrologium gallicanum...* (Paris, 1638), 2, p. 751. Cf. Paul Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, 1 (Genève, 1877; réimpr. Paris, 2004), p. CCXX, et 2 (Genève, 1878; réimpr. Paris, 2004), p. 299.

¹⁵ *Histoire abrégée du trésor de l'abbaye royale de l'abbaye de Saint-Pierre de Corbie* (Amiens, 1757; rééd. H. Dusevel, Amiens, 1861), p. 52. Le même Dusevel se fait l'écho de cette tradition dans Dusevel et alii, *Eglises, châteaux, beffrois*, p. 14 : « Richelieu, lui-même, montra une grande dévotion envers cette Sainte Face, lorsqu'il vint à Corbie, après la reprise de cette ville sur les Espagnols, en 1636. Il en fit faire deux dessins par un habile peintre qui suivait la Cour de Louis XIII ; l'un fut placé dans l'oratoire du cardinal, et l'autre offert, de sa part, à la duchesse d'Aiguillon, sa nièce ». Voir aussi H. Dusevel, *Pre-mière lettre à M. le duc de Luynes...* sur quelques types de l'art chrétien... (Amiens, 1853), p. 16.

¹⁶ Dusevel, *Histoire abrégée du trésor*, *ibid.*

dans sa propre *Histoire abrégée*¹⁷, Dom Grenier, en revanche, le dernier des historiens de l'abbaye à la veille de la Révolution, rapporte lui aussi l'intérêt de Richelieu pour la Véronique de Corbie, révélant incidemment le nom du copiste, un certain Robert Tasse, peintre d'Amiens. Il se fait bien sûr à son tour l'écho de la tradition qui attribuait à Robert de Clari l'arrivée à Corbie de la Véronique, en même temps que d'un important lot de reliques constantinopolitaines, et, ajoute-t-il, d'un « portrait » de la Vierge peint par saint Luc : « L'église de l'abbaye de Corbie fut très bien partagée, soit par ses propres vassaux, soit par des seigneurs du voisinage qui avoient été de la conquête. Robillard, seigneur de Clery près de Péronne lui fit présent de plusieurs reliques dont il avoit dépouillé la chapelle du Palais de l'empereur (...). Il est une tradition dans cette abbaye que la Sainte Véronique, c'est-à-dire le portrait du Sauveur, et celui de la Vierge, peints par saint Luc, sont des dépouilles du même palais »¹⁸.

En effet, comme on sait, Robert ou Robillard¹⁹ de Clari avait rapporté de Constantinople, en 1206 ou en 1213, et confié à l'abbaye pas moins de cinquante-quatre reliques du Christ, de la Vierge et des saints. C'est ce qu'assure le fameux « *Rotulus de Corbie* », c'est-à-dire la liste des reliques de l'abbaye rédigée vers 1200, complétée, peu après, par celle des nouvelles reliques constantinopolitaines dues à Robert de Clari (*Sanctuarium quod Robertus miles de Clari attulit Constantinopoli*)²⁰. Ces der-

¹⁷ Dom Benoist Cocquelin, *Historiae regalis abbatiae Corbeiensis compendium*, éd. J. Garnier, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie* (8, 1845), pp. 377-534.

¹⁸ Dom Michel Grenier, *Histoire de la ville et du comté de Corbie*, Paris, Bibl. nat. de France, ms. Picardie 169, fol. 54-54 v et 56. Dom Grenier révèle en marge (fol. 56) le nom du copiste et le rôle alors joué par le fameux Père Joseph, âme damnée du cardinal : « Le cardinal de Richelieu ayant vu les deux portraits en 1636 fit écrire par le P. Joseph, capucin et supérieur de la Congrégation des bénédictins réformés ou de Saint-Maur, de les faire venir à Paris pour en tirer des copies : ce qu'il fit faire le 14 juin de la même année ; mais comme il y avoit à Amiens un habile peintre [*en marge* : Robert Tasse], on le fit venir à Corbie. Il en tira plusieurs copies qui furent présentées à son éminence et à la duchesse d'Aiguillon sa nièce ». Voir aussi, Dom Michel Grenier, *Histoire de la ville et du comté de Corbie...* (Société des Antiquaires de Picardie. Fondation Henri Debray, Documents inédits sur l'abbaye, le comté et la ville de Corbie) (Amiens-Paris, 1910), p. 394 et note 2 : « Le cardinal de Richelieu étoit fort jaloux de la Se Véronique de Corbie, mais, voiant que les religieux n'étoient point disposés à la lui donner, il demanda qu'on lui laissât la liberté d'en faire tirer des copies. Il en laissa une qui est à l'abbaye qui est placée dans la partie de la croisée méridionale où est le sépulchre ; il fit présent d'une autre à la duchesse d'Aiguillon, sa nièce, et en garda deux ou trois copies pour être conservées dans son cabinet de choses rares et précieuses ».

¹⁹ Forme picarde de Robert (ou encore parfois Robillard).

²⁰ Éd. J. Garnier, dans Dom Cocquelin, *Historiae regalis abbatiae Corbeiensis compendium*, pp. 506-507. Cf. Riant, *Exuviae*, 1, pp. CXXIV-CXXXV, et 2, pp. 197-198.

nières se présentaient, en réalité, sous la forme de tout petits fragments, puisque la majorité d'entre elles avait pu être rassemblée dès le début du XIII^e siècle, comme l'atteste le *Rotulus* lui-même, dans deux reliquaires de cristal et d'argent doré, disparus sous la Révolution, affectant chacun la forme d'une croix²¹. Ces reliques n'en avaient pas moins été pour la plupart détachées de la collection de la chapelle impériale du Phare, si l'on se fie à la longue inscription en français qui avait été gravée en lettres gothiques sur la première des deux croix, dûment relevée par plusieurs auteurs, en tête desquels Du Cange²². Quant à la seconde croix, elle portait pour sa part sur le pied qui la supportait cette inscription, rédigée elle aussi, sur la foi de Dom Grenier, en français : «Beins soit Robillar qui m'apporta de Constantinople»²³. Seule, toutefois, la traduction latine de cette inscription, «Bene sit Robilardo qui me attulit Constantinopoli», qui figure déjà traduite dans un inventaire en latin des reliques dressé en 1648²⁴, fut publiée une première fois en

²¹ J. Durand, «La quatrième croisade, les reliques et les reliquaires de Constantinople», dans *1204 la quatrième croisade : de Blois à Constantinople et éclats d'empires*, catalogue de l'exposition de Blois, Musée-Château, et Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005, éd. I. Villela-Petit (Revue française d'héraldique et de sigillographie, 73–75), p. 63.

²² Ch. Du Cange, *Traité historique du chef de S. Jean Baptiste* (Paris, 1665), p. 157 : «L'abbaye de Corbie possède, entre autres reliques qui luy furent apportées de Constantinople par Robillard de Clary ou de Clery (...), une petite portion du chef de saint Jean Baptiste et de ses cheveux, ce que témoigne cette inscription qui est sur l'enchasseure de la Vraye Croix (...). Ce sachent tos cils qui ces lettres liront, et croient fermement que ces saintes reliques qui ci sont en cest vaissel enselies, furent apportées de Constantinople, et qu'ils furent prises en la Sainte Chapelle a Buche de Lyon el palais l'empereur, et que Robillard de Clari les apporta en cel tems que li quens Baudewins de Flandre en fust empereur : des Caveaus Jesus-Christ, de sa Couronne, et del Fust de la Sainte Croix, et del Suaire nostre Seigneur...». Cf. Riant, *Exuviae*, 2, pp. 175–176. Un catalogue des reliques de l'abbaye de 1648 (Bibl. nat. de France, lat. 17142, fol. 25), enregistre précisément, sous le numéro 1 : «Primo crux argentea pedalis altitudinis (...) in cujus medio cernitur crux ex Ligno..., cooperta vitro opere argenteo deaurato (...). Insuper inserta sunt plurima ossa et reliquie (...) quorum nomina a lateribus et tergo crucis idiomate et caractere antiquissimi [c'est-à-dire en français] sit scripta leguntur : *Sciant omnes has litteras legentur etc.*». De même, le *Catalogue des raretez et Stes reliques qui sont en l'église de St Pierre de Corbye* (Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 12665, *Monasticon benedictinum*, t. VIII, lettre C, fol. 198), décrit-il : «Premièrement, une belle croix d'argent escripte en plusieurs lettres gothiques...». Voir aussi : Dusevel, *Histoire abrégée du trésor*, p. 53.

²³ Paris, Bibl. nat. de France, ms. Picardie, 169, fol. 54 v : «L'église de Corbie tient de la libéralité du même seigneur de Clery une croix de cristal de roche qui renferme une croix faite du bois de la Vraie Croix; aux extrémités des bras de la croix sont des reliques de *Sudario Domini* et de *Spongia Domini* enchassées en argent. On a gravé sur le pied de la croix les mots «Beins soit Robillar qui m'apporta de Constantinople».

²⁴ Bibl. nat. de France, ms. lat. 17142, fol. 25, sous le numéro 2 : «Item, crux spiculata crystallina decem alta pollicibus a quatuor angulis argento deaurato et encausto

1757 dans l'*Histoire abrégée du trésor* rééditée, en 1861, par Dusevel²⁵. C'est donc elle qui servit tout naturellement de modèle, en 1906, pour l'inscription²⁶ du nouveau cadre de la Véronique, destiné à rendre compte d'une tradition séculaire.

Sans même le *Rotulus* du début du XIII^e siècle, les inscriptions que portaient jadis les deux croix-reliquaires suffirent à assurer l'origine des reliques qu'elles contenaient et le rôle spécifique joué par Robert ou Robillard²⁷. En revanche, pour la «Véronique», absente de la liste du *Rotulus*, on ne dispose, comme l'a rappelé jadis le comte Riant, d'aucun document antérieur au début du XVII^e siècle qui l'associe au nom de Robert de Clari ni même qui suggère une quelconque provenance²⁸. Et le renvoi à ce propos de Dom Grenier à la chronique d'Antoine de Caulincourt, official de l'abbaye, compilée vers 1530, s'avère vain²⁹. Il

exornata. In cuius (...) est crux de ligno Verae Crucis calamo inclusa. In superiori crucis angulo est aliquid de una spina Corona Dni (...). In acumine tandem inferioris argento inscripta sunt hac verba veteri gallico idiomate: Bene sit Robilardo qui me attulit Constantinopoli».

²⁵ Cf. Dusevel, *Histoire abrégée du trésor*, p. 46: «On voit (...) une croix de cristal (...). Il paroît dans le milieu un tuyau en forme de croix rempli du Bois de la Vraie Croix et de quelques particules de la Couronne d'épines, du Saint Suaire et de l'Eponge (...). Cette croix fut apportée par un nommé Robillard, seigneur de Cléry, comme il paroît par l'inscription qui est au bas: Bene sit Robilardo qui me attulit Constantinopoli».

²⁶ Robillardo est au datif alors que la formule «benedictus sit» suppose un nominatif, à moins de restituer «benedictio sit Robillardo», formulation cependant moins usuelle.

²⁷ L'analyse en ce sens des inscriptions avait été faite par Dom Jean-Jacques Bonnefons (1622-1703) dans son *Historia Corbeiensis* (Paris, Bibl. nat. de France, ms. 17143, fol. 671): «Nihil porro sanctius ostendunt Corbeienses (...). Ab reduce Robillardo de Clari ex Constantinopolitanae urbis expugnatione, accepta munera, ex utraque subiecta epigraphe cognoscere licet (...). Praedictas vero has duas sacras cruces Corbeienses, ex eodem imperatorum Constantinopolitanorum palatio, indigetato Buccaeonis (...) translatas, a dicto Robilliardo de Clari testantur vetustissimi characteres, utriusque cruci argenteae et chrySTALLINAE impressi, seu insculpti, produnt». Cf. Riant, *Exuviae*, 1, p. CCXII, et 2, pp. 239-240.

²⁸ P. Riant, «Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIII^e siècle ...», dans *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* 36 (1875), pp. 206-207; Riant, *Exuviae*, 1, p. CCXII.

²⁹ Cf. Riant, *Exuviae*, 1, p. CCXII, note 5: «Dom Grenier, t. CLXIX, f. 154 [sic pour 54], renvoie bien, à propos de la Véronique de Corbie (rapportée, suivant lui, par Robert de Clari) à l'*Hist. Corbeiensis* d'Antoine de Caulincourt (Paris, B. nat., lat. 10111 et 17757): mais j'ai feuilleté ce manuscrit sans pouvoir y trouver rien de semblable. Dom Grenier voulait-il parler du *Tractatus de reliquiis* (aujourd'hui perdu) du même auteur?». On ne trouve, en effet, rien au sujet de la Véronique dans le manuscrit de la Bibl. nat. de France qui semble autographe. En revanche, il est probable que Dom Grenier s'est servi non pas du manuscrit original de la chronique (alors déposé à la bibliothèque

n'en demeure pas moins que la dévotion à la «Véronique» de Corbie était certainement bien antérieure au début du XVII^e siècle. Outre le fait que Du Saussay, en 1638, consigne sûrement, comme à son habitude, un usage ancien et confirmé, les sources disponibles s'accordent sur le fait que la «Véronique» tenait une place singulière dans les cérémonies de l'abbaye relatives aux reliques. L'auteur de l'*Histoire abrégée du trésor*, en 1757, rappelle ainsi que l'abbé Raoul, en 1246, avait fixé au lundi suivant le dimanche de la Trinité la fête des reliques et transporté au lendemain une autre fête solennelle, les *Pardons de Corbie*, avec indulgences, reportée peu après au 23 juin, veille de la saint Jean Baptiste. Un de ses successeurs immédiats l'avait finalement fixée au 1^{er} dimanche de juillet. Durant toute l'octave, on chantait «dans la chapelle des corps saints les matines, la grande messe et les vêpres, ce qui devoit se faire par le trésorier et le sacristain de l'église (...). Deux autres clercs expoisoient deux fois chaque jour à la vénération du public (...) la Sainte Face peinte par saint Luc qu'on appelle la Véronique»³⁰. Un autre historien de l'abbaye, Dom Waroquot (ou Waroqueaux), dans son *Histoire de l'abaië roiale de Corbie en France*, rédigée vers 1750, renvoyant lui aussi à la chronique de Caulincourt, attribuée également à l'abbé Raoul, en 1247, le renouveau des *Pardons de Corbie*, et précise que cet abbé avait décidé que «depuis ce jour [23 juin] jusqu'à celui de la fête [1^{er} dimanche de juillet], (...) on exposerait à la vénération des peuples la Ste Véronique, c'est-à-dire les images du Sauveur et de la sainte Vierge peintes par St Luc». Et de continuer ainsi: «Nous n'avons pas de connaissance de la Véronique de Corbie avant cette ordonnance de Raoul»³¹. Si la date du 1^{er} dimanche de juillet pour la fête des reliques est confirmée par plusieurs bréviaires de Corbie du XIV^e siècle³², l'exaltation de la Véronique à Corbie pouvait-elle remonter à cette époque?

des mauristes de Saint-Germain-des-Prés), mais d'une copie interpolée du début XVII^e siècle disponible à Corbie.

³⁰ Dusevel, *Histoire abrégée du trésor*, pp. 38-41.

³¹ Amiens, musée, *Bibl. de la Société des Antiquaires de Picardie*, ms 452, pp. 946-947. Cf. *Histoire de l'abaië roiale de Corbie en France, manuscrit 452 de la Bibliothèque de la Bibliothèque de la Société des Antiquaires de Picardie*, transcription dactylographiée par les soins d'E. Doublier, 5 vols. (Amiens, 1979-1986), 5, pp. 582-583. Je remercie Françoise Baron de m'avoir signalé cette transcription dont un exemplaire est conservé à la Documentation du département des Sculptures du musée du Louvre.

³² V. Leroquais, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France* (Paris, 1934), 1, p. 23, n° 11 (Amiens, Bibl. mun., ms 117, XIV^e siècle, fol. 299 v°: «Dominica prima iulii, agimus festum de sanctis quiescentibus in nostra ecclesia»), et 21, n° 9 (Amiens, Bibl. mun., ms. 116, 1394, fol. 133 v°: «In veneracione sanctarum reliquiarum nostrarum»).

Il est, de toutes façons, bien difficile de reconnaître dans la «Véronique de Corbie» une œuvre byzantine. Sans tenir compte du style un peu lourd dénoncé plus haut, notamment au niveau des yeux aux paupières cernées largement obscurcies, ni de la présence de la couronne d'épines et des coulées de sang qui pourraient résulter, comme nous l'avons dit, d'une intervention ultérieure, la matière même sur laquelle la peinture avait été faite s'y oppose. En effet, cette «ancienne et intéressante peinture», était, comme le précise Dusevel en 1861, «peinte sur cuir»³³. Le fait est confirmé par le catalogue de l'exposition tenue en 1962 au musée de Picardie à Amiens sur *Les trésors de l'abbaye royale de Saint-Pierre de Corbie* qui cite «la Sainte Face, peinture sur cuir, rapportée des croisades par Robillard de Cleri, dans un beau cadre d'orfèvrerie moderne»³⁴. Il l'est encore, indirectement, par le *lapsus calami* qui transforme ce «cuir» en «cuivre» dans la note signée par le préfet à l'issue du vol de 1970³⁵. Quant à la feuille de cuir, souple par nature, elle avait du être fixée sur un panneau de bois pour lui assurer une certaine rigidité et la transformer en un véritable petit tableau³⁶, comme l'attestent les quelques clous grossièrement plantés à la partie supérieure, vestiges probables d'une consolidation de fortune à une date inconnue. De surcroît, le décor de petits losanges qui entoure le visage du Christ, évoqué plus haut, avait été exécuté sur le même support que la pein-

³³ Dusevel, *Histoire abrégée du trésor*, p. 52, note 2: «La sainte Véronique ou Sainte Face de Corbie existe encore dans l'église de Corbie et elle a même figuré à l'exposition archéologique d'Amiens, en 1860... C'est une de ces têtes de Christ du style byzantin, peinte sur cuir, ayant le visage ovale, légèrement allongé, la barbe en pointe et les cheveux séparés sur le milieu du front en deux longues masses qui retombent sur les épaules... M. Mérimée, ancien inspecteur des Monuments historiques et aujourd'hui sénateur, s'est rendu exprès avec nous à Corbie, pour examiner cette ancienne et intéressante peinture». Cf. *Exposition provinciale. Notice des tableaux et objets d'art... exposés dans les salles de l'Hôtel de Ville d'Amiens* (Amiens, 1860), *Supplément*, p. 270, n° 1578: «Peinture bisantine (sic) sur cuir, représentant la S^{te} Face (appartient à l'église de Corbie)».

³⁴ *Les trésors de l'abbaye royale de Saint-Pierre de Corbie*, Amiens, musée de Picardie, 6-24 mai 1962, 3^eème de couverture.

³⁵ Cf. *supra* note 4.

³⁶ Ce qui lors d'un examen rapide pouvait faire dire que la Véronique était peinte sur bois. Cf. le *Dictionnaire historique et archéologique de la Picardie*, t. II, *Arrondissement d'Amiens, cantons de Corbie, Hornoy et Mollens-Vidame* (Paris-Amiens, 1912), p. 5: «L'église (...) contient plusieurs statues de marbre, représentant sainte Bathilde (XIII^e siècle), sainte Claire, saint Pierre, saint Paul; un tableau de la Sainte Face, peint sur bois, d'origine byzantine; quelques toiles assez remarquables; des fonts-baptismaux (...)». Il s'agit d'une mention hâtive, la statue de Bathilde étant d'ailleurs taillée dans de la pierre et non dans du marbre. Pour la statue de sainte Bathilde, cf. F. Baron, dans le catalogue de l'exposition *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, Grand Palais (Paris, 1998), n° 38.

ture, comme le prouve, en particulier, la frontière indistincte entre la dorure du fond et la chevelure du Christ qui se chevauchent en plusieurs endroits. Il est alors facile de conclure que ce décor appliqué sur la feuille de cuir (fig. 9) avait probablement été réalisé aux fers³⁷, par estampage à froid ou, à la rigueur, par gaufrage, selon des procédés propres à l'art de la reliure de la fin du Moyen Âge qui ne correspondent guère, tout autant que l'usage du cuir, à ceux des icônes byzantines. Quant aux damiers utilisés à Corbie et aux losanges alternativement pointés de cercles et de petits points, qui peuvent évoquer ceux de plusieurs œuvres d'orfèvrerie du XV^e siècle³⁸, ils ne se rencontrent plus guère sur les reliures au delà des premières années du XVI^e siècle. Ce décor ayant été doré, il semble aussi transposer ici, dans une certaine mesure, ceux faits de losanges, de cercles, de petits points ou de croisettes, qui bordent les fonds d'or sur un grand nombre de panneaux gothiques peints en Occident aux XIV^e et XV^e siècles. Il n'en demeure pas moins que ce décor, sur la « Véronique » de Corbie, était peut-être également destiné à évoquer tant bien que mal l'éclat d'un revêtement d'orfèvrerie, tels ceux qui furent fixés à Rome sur « l'image d'Edesse » du Vatican ou encore, à Prague, sur la « Véronique d'or », évoquées plus haut. Enfin, si l'on admet que la Véronique de Corbie était bien une œuvre occidentale, elle ne pouvait guère être antérieure au XIV^e siècle, dans la mesure où le culte de la Véronique de Rome, instauré au début du XIII^e siècle, s'est surtout propagé en Occident à partir du jubilé célébré à Rome en 1300 pour connaître un succès croissant jusqu'à la fin du XV^e siècle³⁹. Dans ces conditions,

³⁷ L'examen de la bordure supérieure à gauche montre à l'amorce de la chevelure du Christ un exemple d'application non jointif du motif (un losange avec un cercle pointé en son centre, cantonné de six demi losanges pointés) ainsi que le recouvrement partiel de la réglure préalable qui prouvent l'usage d'une matrice.

³⁸ Pour les petits losanges bouletés de la bordure voir, par exemple, la base du reliquaire de Plougouvest (Finistère), de la fin du XIV^e ou du début du XV^e siècle dans le catalogue de l'exposition *Trésor des églises de France* (Paris, 1965), n° 313, pl. 142. Ils rappellent aussi l'esprit de ceux plus élaborés et timbrés d'étoiles qui garnissent le cadre d'argent réalisé vers 1475 en Hainaut ou en Bourgogne pour l'icône byzantine de mosaïque aujourd'hui à Chimay : *Byzantium, Faith and Power 1261-1557*, éd. H. Evans, New York, Metropolitan Museum, 2004, n° 132. Pour un exemple de décor en damier, fréquent au XV^e siècle : J.M. Fritz, *Goldechmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa* (Munich, 1982), n° 521-522 (vers 1460-1470).

³⁹ Sur le développement du culte de la Sainte Face et de la Véronique en Occident, voir notamment : A. Chastel, « La Véronique », *Revue de l'art*, 40-41 (1978), pp. 71-82 ; *L'arte degli anni santi: Roma, 1300-1875*, catalogue de l'exposition (Rome, 1984),

c'est sans doute au XIV^e ou, plus vraisemblablement encore, au XV^e siècle qu'il convient de situer la date probable de la Véronique de Corbie.

Or, parmi les Saintes Faces dont les images se multiplient aux XIV^e et XV^e siècles, un petit groupe se distingue par le fait, à première vue déconcertant, qu'elles ont été, comme celle de Corbie, réalisées sur cuir. Elles ne brillent pas non plus, comme celle de Corbie, par de bien grands mérites artistiques. C'est le cas, par exemple, de celle peinte sur un morceau de cuir brun, haute de vingt-cinq centimètres, qui fut insérée et cousue dans les années 1430 sur un feuillet de garde des *Heures de la Mazarine*, chef-d'œuvre de l'enluminure parisienne des années 1415, en même temps que la prière *Salve Sancta Facies*⁴⁰ : quoique plus émaciée, la figure du Christ partage néanmoins avec celui de la Véronique de Corbie les mêmes traits distinctifs bien reconnaissables (fig. 10). Dusevel avait lui-même signalé deux autres Véroniques «peintes sur peau de chèvre», décrites dès 1842 dans la *Bibliothèque des ducs de Bourgogne*⁴¹, dont l'origine, pour les mêmes raisons, lui paraissait naturellement être byzantine. L'une d'elle, effectivement peinte sur cuir, haute d'un peu moins de trente centimètres, a été elle aussi ajoutée et collée en pleine page, comme la Sainte Face du manuscrit de la Bibliothèque Mazarine, à l'intérieur des célèbres *Très Belles Heures du duc de Berry* dites les *Heures de Bruxelles*, à une date postérieure à celle de la confection du manuscrit, mais probablement au XV^e siècle lorsque le livre se trouvait aux mains de la maison de Bourgogne (fig. 11)⁴². Cette dernière image, d'une facture rude, en total contraste avec le reste du décor du manuscrit, est cependant très révélatrice car elle montre la Sainte Face exhibée par

pp. 106–119; G. Wolf, «La Veronica come immagine eucaristica e giubilare. Le più antiche testimonianze romane», dans *Il volto di Cristo*, pp. 108–110.

⁴⁰ Paris, Bibl. Mazarine, ms 469, fol. 3^v (H. : 25 cm et l. : 17,5 mm) et 4–4^v pour la prière *Salve Sancta Facies*. Cf. A. Molinier, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque Mazarine* (Paris, 1885), pp. 180–181, n° 469. Je remercie Patricia Stirnemann et Inès Villela-Petit d'avoir attiré mon attention sur cette Sainte Face. En dernier lieu : *Paris 1400, Les arts sous Charles VI*, catalogue de l'exposition de Paris, musée du Louvre, 2004, n° 175 (I. Villela-Petit).

⁴¹ J. Marchal, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale des ducs de Bourgogne...*, 3 vol. (Bruxelles–Leipzig, 1842). Cf. Dusevel, *Eglises, châteaux, beffrois*, p. 14, note 2.

⁴² Bruxelles, Bibl. royale, ms 11060–11061, p. 8 (Heures dites du duc Wenceslas de Brabant à l'époque de Dusevel, *cit.* note précédente). H. : 27, 6 et l. : 18,5 cm. Cf. *La librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, éd. B. Bousmanne et C. Hoorebeek (Turnhout, 2000), 1, pp. 283–290, en part. p. 286. En dernier lieu : *Paris 1400*, n° 45.

sainte Véronique⁴³, cantonnée des saints Pierre et Paul, affirmant ainsi le lien spirituel de toutes ces Saintes Faces avec Rome. De son côté, Jacqueline de Bavière († 1423), épouse du duc Jean sans Peur, avait fait insérer des images de la Véronique dans plusieurs de ses livres d'heures. C'est le cas, en particulier, dans le *Livre de prière dit de Philippe le Hardi* où une Véronique, sur parchemin épais, également rapportée, occupe un folio entier, toujours portée par la sainte, flanquée des saints Pierre et Paul⁴⁴. Mais, dans ce même manuscrit, ont encore été ajoutées, cette fois sur la même page, quatre autres Véroniques, évidemment de plus petites dimensions, moins d'une dizaine de centimètres de haut, mais dont l'une est précisément peinte à l'huile sur cuir (fig. 12)⁴⁵. D'autres exemples de ces petites Véroniques cousues ou collées à l'intérieur de livres d'heures ont été décrits⁴⁶ et François Avril nous en a encore signalé une passée tout récemment en vente publique⁴⁷. A l'origine destinées aux pèlerins qui pouvaient les coudre sur leurs vêtements ou les transporter commodément sur eux, comme les fameuses enseignes de plomb plus connues, ces petites Véroniques peintes sur cuir, auxquelles leur propriétaires étaient si attachés pour les avoir ainsi placées dans leur livres de prière, étaient avant tout des objets de piété, sans doute produits en série. Elles étaient invoquées avec ferveur contre une mort brutale, sans confession ni communion, ferveur qui s'observe à l'usure et aux traces d'usages qu'elles portent pour la plupart⁴⁸. Elles constituaient évidemment une référence à la relique de Rome, mais n'étaient pas nécessairement le signe d'un pèlerinage dans la ville sainte : ainsi, vers 1500, les moniales du couvent de Wienhausen en Basse-Saxe fabriquaient-elles de telles vignettes sur des feuilles de cuir qu'elles découpaient ensuite, un peu à la manière de nos

⁴³ Sur l'introduction du personnage de sainte Véronique dans les images de la Véronique : Belting, éd. française, p. 297 ; *Il volto di Cristo*, loc. cit.

⁴⁴ Bruxelles, Bibl. royale, ms 11035-11037, fol. 8^v. H. 25 ; l. 17,5 cm. Cf. *La librairie des ducs de Bourgogne*, éd. B. Bousmanne et C. Hoorebeek, 1, pp. 264-272, en part. p. 270. Le même manuscrit comporte encore une Véronique au fol. 98, également insérée. La première est attribuée au début du XVI^e siècle, la seconde à la seconde moitié du XV^e.

⁴⁵ Bruxelles, Bibl. royale, ms 11035-11037, fol. 96. Cf. note précédente.

⁴⁶ D. Bruna, « Témoins de dévotions dans les livres d'heures à la fin du Moyen Age », *Revue Mabillon, Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses*, nouv. série, 9, t. 70 (1998), pp. 127-161, en part. pp. 130-132, et figs. 2,5 et 18.

⁴⁷ Vente Christie's, New York, *The History of the Book: the Cornelius J. Hauck Collection*, 27-28 juin 2006, n° 100, p. 107. H. : 9,3 cm et l. : 3,6.

⁴⁸ Bruna, pp. 137-139.

planches de timbres modernes⁴⁹. Il n'y a guère de doute que les plus grandes de ces Véroniques peintes sur cuir, comme celles qu'on trouve insérées jusque dans les livres des princes et sans doute celle de Corbie, répondaient à la base au même usage : l'emploi du cuir, plus solide et plus résistant que le parchemin, l'utilisation de la peinture à l'huile, plus tenace sur ce support, en même temps qu'une facture somme toute relativement sommaire, plaident en ce sens.

Cependant, à la différence de la plupart des autres images de dévotion de la Véronique, la Véronique de Corbie, comme la Sainte Face insérée dans les *Heures Mazarine* et la « Véronique d'or » de Prague, se singularisait à la fois par ses dimensions et par un attachement émouvant à reproduire au plus près les traits de son modèle romain, seul et sans adjonction d'éléments narratifs. Elle comptait ainsi au nombre des quelques répliques exceptionnelles par leur caractère délibérément archaisant, si éloigné des canons de l'art gothique, et qui étonnent par les souvenirs lointains hérités du *Mandylion* qu'elles véhiculent. Elle se distinguait aussi par son fond d'or décoré, tout aussi inhabituel. Mais il est très probable que ce fond d'or, substitué sur le cuir à une couleur primitive inconnue avant le début du XVI^e siècle, avait été exécuté à Corbie même, lorsque la Véronique fut fixée sur un panneau de bois pour faciliter les dévotions collectives et non pour la réserver à la contemplation d'un seul individu. Donnant alors à l'œuvre un peu plus d'éclat, l'or avait aussi accidentellement contribué à accuser le caractère iconique du grand visage sombre du Christ. Ainsi la Véronique de Corbie finit-elle bientôt par devenir aux yeux des moines orientale et même constantinopolitaine. Mais en attribuant abusivement leur Véronique à Constantinople et aux libéralités de Robert de Clari, les bénédictins de Corbie n'en avaient pas moins pressenti, bien avant l'érudition moderne, que quelque chose rattachait indéniablement leur Véronique et la relique de Rome à Constantinople et au grand empire disparu.

⁴⁹ Belting, éd. française, p. 296; Bruna, p. 131 et fig. 20.

À PROPOS DES INFLUENCES BYZANTINES SUR L'ART DU MOYEN ÂGE OCCIDENTAL

JEAN WIRTH

Dans un essai récent, Jean-Michel Spieser lance un débat sur la manière dont s'est constituée la notion d'art byzantin à partir de deux constats¹. Le premier, que la notion s'est construite dès la première moitié du XIX^e siècle dans les discussions sur les influences subies par l'art du Moyen Âge occidental et qu'elle est profondément marquée par cette problématique. Le second, que la discussion des influences byzantines a connu au XX^e siècle une régression, malgré l'évident progrès des connaissances. En effet :

1. Le formalisme, sans doute lié à l'utilisation de la photographie par les historiens, les a détournés progressivement de la réflexion sur les modalités concrètes et la signification de la transmission, comme si les formes voyageaient toutes seules et pour leur propre compte.
2. Leur idéalisme a fait de l'hellénisme une réalité presque transcendante dont les Byzantins auraient hérité, fût-ce à leur insu.
3. Toujours aux yeux de ces historiens, les Byzantins auraient en quelque sorte digéré la «forme classique», en transposant sous forme graphique ce qu'elle avait de volumétrique, pour donner la becquée aux Latins.

Nous voilà invités à repenser les modalités et la signification des emprunts contractés par le Moyen Âge occidental auprès du monde byzantin et les lignes qui suivent se voudraient une petite contribution à cette vaste tâche.

Comme l'a bien vu Spieser, les auteurs qui font autorité sur la question, en particulier Otto Demus et Ernst Kitzinger², appartenaient

¹ J.-M. Spieser, «Art byzantin et influence: pour l'histoire d'une construction», dans *Byzance et le monde extérieur*, éd. M. Balard, E. Malamut et J.-M. Spieser (Paris, 2005), pp. 271-288.

² O. Demus, *Byzantine Art and the West* (Londres, 1970); E. Kitzinger, «The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries», dans *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), pp. 25-47.

à une culture humaniste pour laquelle la supériorité de l'art grec était un dogme, de sorte que l'emprunt par le moyen Age occidental des échos, même très affaiblis, que Byzance pouvait leur en offrir, allait presque de soi. Longtemps incapables de tirer eux-mêmes parti des vestiges antiques qu'ils avaient sous les yeux, les artistes occidentaux auraient trouvé dans l'art byzantin la médiation nécessaire à un lent mûrissement qui aurait permis de le dépasser et de mener enfin à la Renaissance. Que le Moyen Age occidental ait admiré l'Antiquité et dialogué avec elle est hors doute, qu'on parle d'art ou de littérature. Le problème est de savoir si ce dialogue passait, dans le seul cas des arts, par la médiation byzantine. Selon Kitzinger, les vestiges muets dont disposaient les Occidentaux n'auraient jamais pu se substituer à l'exemple vivant des artistes grecs³. Cela est sans doute vrai pour les nouveaux sujets iconographiques chrétiens, comme la Déploration du Christ ou la Descente aux enfers, que les Grecs fournissaient clé en main. Mais Kitzinger parle de la «quête des valeurs humaines», de la «cohésion organique» des figures, de la «capacité à rendre les émotions et les états d'âme» et du «pouvoir de dominer et de créer l'espace». La plupart des artistes occidentaux du XII^e et du XIII^e siècle, la période considérée, n'ont probablement jamais rencontré un collègue grec et on peut se demander en quoi une icône importée aurait pu leur inspirer davantage ces «valeurs» qu'un sarcophage antique. Demus s'est aperçu du problème et en a proposé une solution. Il s'agissait selon lui d'adapter en deux dimensions les jeux de la lumière et de l'ombre sur les œuvres tridimensionnelles et leur rendu illusionniste par le dégradé. Les Byzantins ont su décomposer le dégradé, le faire entrer dans un contour et le limiter à quelques tons, le faisant ainsi passer du continu au discret. Cette forme de traduction aurait été nécessaire pour enseigner à l'Occident l'organicité, la monumentalité et l'expressivité de l'art antique, mieux conservées dans le monde grec.

On ne saurait nier que le passage du continu au discret dans la forme picturale soit essentiel à sa définition du début du Moyen Age jusque vers 1200 en France ou en Angleterre, jusqu'à Cimabue en Italie. Il reste à savoir si le modèle byzantin en était la condition voire même si, dans le cas des pays les plus attachés au modèle byzantin, celui-ci n'a pas légitimé une solution de facilité retardant le retour du dégradé. C'est bien ce que suggère le retard de la peinture italienne ou

³ Kitzinger, «The Byzantine Contribution», p. 46, cité par Spieser, «Art byzantin et influence», p. 284.

encore le développement du *Zackenstil* en Allemagne, ce raidissement progressif de formules qui étaient bien plus souples autour de 1200. Mais un autre problème doit être abordé pour mieux délimiter les emprunts à l'art byzantin et pour en comprendre les significations changeantes, même si ce problème semble de prime abord hors sujet : du X^e au XIII^e siècle, la statuaire, refusée par les grecs, joue dans l'art occidental le rôle qui est celui de l'icône chez eux et jusqu'à un certain point en Italie. Si l'influence de la peinture byzantine n'est pas totalement absente de la statuaire, elle y est forcément accessoire. En revanche, l'existence de la statuaire a des implications sur les tâches et sur la forme même de la peinture occidentale. Mais reprenons point à point.

Le remplacement du dégradé par le contour et par des aplats successifs est assez général dans le haut Moyen Âge et il se serait probablement réalisé même si l'art byzantin n'avait pas existé. Dans le cas de la peinture à Rome, Demus hésite d'ailleurs à le mettre sur le compte des peintres grecs qui s'y sont réfugiés à l'époque de l'iconoclasme⁴. Le problème est de savoir si les peintres avaient besoin d'une médiation byzantine pour transcrire dans un idiome discontinu les modèles antiques. Le style agité de l'enlumineur du psautier d'Utrecht (Bibliothèque universitaire, ms. 32) et des évangiles d'Ebbon, archevêque de Reims (Epernay, Bibliothèque municipale, ms. 1), doit probablement quelque chose au peintre grec des évangiles du Couronnement (Vienne, Schatzkammer), qui travaillait vingt ans plus tôt à la cour de Charlemagne⁵. Mais, s'il en est bien ainsi, les drapés agités et les paysages esquissés d'une touche large par le Grec ne constituaient pas une médiation par rapport aux styles antiques : ces manuscrits n'étaient ni plus simple, ni plus difficiles à imiter que ceux qui les précédaient de plusieurs siècles et auxquels les peintres carolingiens avaient directement accès, comme l'*Aratea* copiée pour Louis le Pieux (Leyde, Bibliothèque universitaire, Voss. Lat. Q. 79) ou le *Virgile Vatican*, alors conservé à Tours et imité dans la Bible de Vivien (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 1)⁶. Comme l'enluminure, les ivoires attestent un rapport direct avec les modèles antiques et une capacité d'imitation qui

⁴ Demus, *Byzantine Art and the West*, pp. 47 et ss.

⁵ Id., p. 65.

⁶ H.L. Kessler, « Originalità medievale e metodi moderni: un caso di studio carolingio », dans *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, éd. M. Ceccanti et M.C. Castelli (Florence, 1992), pp. 35-48.

en rend parfois la datation difficile⁷. Si donc, une médiation byzantine avait permis de se rapprocher de l'art antique, ce serait après le moment carolingien.

La nature et les limites de l'apport byzantin dans la période suivante ne peuvent être évaluées sans faire état de la renaissance de la statuaire qui a entraîné une réorganisation complète du système artistique⁸. Sa première conséquence est d'avoir libéré la peinture occidentale du souci d'exprimer la tridimensionnalité, alors même que ce souci caractérisait au même moment l'art byzantin, sous la dynastie macédonienne. Dès lors que la sculpture donne à l'image de culte l'apparence de la vie, surtout lorsqu'elle est polychrome, l'image bidimensionnelle peut négliger cette tâche pour en assumer d'autres. Dans un autre ouvrage, Otto Demus a remarquablement analysé la mise en place, dans la peinture romane, d'un système de représentation plus abstrait et plus intellectuel⁹. Les figures se détachent désormais sur un fond uni qui est de plus en plus souvent compartimenté, ce qui élimine, avec le paysage, toute analogie entre la représentation et le contenu d'un champ visuel. L'écriture devient un moyen d'expression essentiel dans les images, avec la multiplication des *tituli* et surtout avec l'apparition de phylactères tenus par les personnages et rapportant leurs paroles. Autre nouveauté remarquée par Demus, sans peut-être en saisir toute l'importance : la convention consistant à situer les figures dans un bâtiment dont le mur faisant face au spectateur aurait disparu, comme dans une maison de poupée¹⁰. Lorsque les Grecs représentent une scène d'intérieur, comme la Pentecôte ou un évangéliste en train d'écrire, ils la placent devant la maison, elle-même située dans un paysage. Les Latins rendent désormais de telles scènes en plaçant sur un champ uni une maison transparente qui abrite les personnages.

Pour des raisons diplomatiques et matrimoniales bien connues, l'empire ottonien entretient avec Byzance des relations étroites autour de l'an mille, ce qui entraîne des conséquences artistiques. Les emprunts

⁷ A titre d'exemple, un ivoire conservé à Munich, vraisemblablement carolingien, a pu passer pour une œuvre du V^e siècle : W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3^e éd. (Mayence, 1976), n° 232, pp. 136 et s.

⁸ L'innovation est dissimulée depuis plusieurs décennies par un véritable mythe érudit, celui de la prétendue statuaire carolingienne que nous espérons avoir réfuté : *La datation de la sculpture médiévale* (Genève, 2004), pp. 221 et ss.

⁹ O. Demus, *La peinture murale romane*, trad. fr. Paris, 1970 (éd. allemande 1968), pp. 11 et ss.

¹⁰ J. Wirth, *L'image à l'époque romane* (Paris, 1999), pp. 86 et s.

iconographiques sont nombreux et il s'agit parfois de scènes entières, avec leur schéma de composition, ainsi pour la mort de la Vierge ou encore pour le couronnement du souverain par le Christ. Les modèles byzantins inspirent également la gestuelle et infléchissent parfois le costume. En outre, il faut sans doute attribuer avec Demus à l'impact de Byzance le développement des scènes narratives néotestamentaires dans les livres liturgiques et la prédilection envers le format rectangulaire allongé pour de telles scènes¹¹. Il n'en reste pas moins qu'un système qui est déjà celui de l'image médiévale occidentale limite sérieusement l'imitation de Byzance, obligeant à tout transposer. Pour ne prendre que quelques exemples, le portrait de l'empereur et celui de saint Grégoire dans le *Registrum Gregorii* (Trèves, Stadtbibliothek, ms. 1626 et feuillet conservé au musée Condé de Chantilly) situent les personnages dans l'architecture d'une manière qui est simplement impensable à Byzance. Quant aux scènes narratives en plein air des évangéliques enluminés par les mêmes moines de la Reichenau, comme celui d'Otton III (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 4452), elles se caractérisent par l'étendue du champ or uniforme, due à la suppression de tout élément de paysage, et par l'isolement de la figure du Christ sur ce fond, ce qui donne à ses gestes une solennité insurpassable. La manière proprement occidentale de structurer l'image réduit l'apport byzantin à des ingrédients bien au-delà de la période ottonienne. Comme l'a constaté Hans Belting, c'est toujours le cas dans l'enluminure saxonne au début du XIII^e siècle¹². Mais il importe plus encore de constater qu'il ne reste plus grand-chose d'antique dans ces apports byzantins. Ce qui intéresse les peintres germaniques dans l'art byzantin est bien plutôt sa modernité, qu'il s'agisse du pendant iconographique des dévotions nouvelles, comme dans le cas de la mort de la Vierge, ou encore de la réduction des figures à une géométrie bidimensionnelle, comme dans les peintures murales de Nonnberg.

La situation est plus complexe, mais par certains points comparables, dans l'Italie de la fin du XI^e siècle. La présence d'artistes byzantins dans un foyer influent comme le Mont-Cassin est un fait bien connu. Le *Lectionnaire* (Vatican, Bibliothèque apostolique, vat. lat. 1202) et les autres manuscrits de cette abbaye, comme les peintures murales

¹¹ Demus, *Byzantine Art*, pp. 79 et ss.

¹² H. Belting, «Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41 (1978), pp. 217–257.

de Sant'Angelo in Formis, montrent combien l'imprégnation byzantine était forte. Mais est-ce vraiment là un vecteur de la transmission des formes antiques? De l'article fondamental d'Hélène Toubert sur le renouveau paléochrétien à Rome jusqu'aux travaux les plus récents d'Herbert Kessler¹³, les monuments antiques se sont révélés de loin comme la source essentielle de cette transmission. Personne ne nie l'importance des ingrédients byzantins dans l'art de la réforme grégorienne, mais ils jouent plutôt contre l'imitation des antiques. Dans les peintures murales de l'église inférieure de San Clemente, le principal apport byzantin est sans doute la géométrisation du drapé, tandis que dans la mosaïque absidiale de l'église supérieure, le groupe du Christ mort sur la croix, de la Vierge et de saint Jean, redevable de modèles byzantins faute de modèles paléochrétiens, fait l'impression d'une modernisation anachronique au milieu des rinceaux habités.

L'idée que l'art byzantin était un passage obligé pour accéder aux modèles antiques a conduit Demus à négliger complètement l'impact de ces modèles sur les sculpteurs avant la sculpture provençale de la deuxième moitié du XII^e siècle¹⁴. Or certaines des formes les plus radicales de l'imitation de l'antique remontent au siècle précédent, qu'il s'agisse du chapiteau corinthien, comme à Saint-Benoît-sur-Loire, ou des reliefs inspirés par les sarcophages, comme à Jaca. On peut comprendre l'impasse sur la sculpture auvergnate de Mozat, dont la datation n'était pas établie, mais le rapport direct avec les monuments antiques est évident pour une série d'œuvres dont la date proche de 1100 n'était pas problématique, comme la table d'autel de Saint-Sernin à Toulouse, les tailloirs des chapiteaux dans le cloître de Moissac, puis la Porte Miégeville de Saint-Sernin, ou encore les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège par l'orfèvre mosan Rénier de Huy. L'explication donnée par Demus du retard de la vague antiquisante—il aurait fallu attendre que l'art byzantin soit devenu assez linéaire pour pouvoir transmettre les formes antiques sous une forme imitable—tombe d'elle-même. Bien plus, une fois remarqué que l'orfèvrerie mosane n'a pas retrouvé avant Nicolas de Verdun la familiarité de l'art antique dont témoigne Rénier, il faut se demander si la concurrence des modèles byzantins n'a pas joué contre l'imitation de l'Antiquité.

¹³ H. Toubert, «Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle» (1970), repris dans *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie* (Paris, 1990), pp. 239–310; H.L. Kessler, *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy* (Spolète, 2002).

¹⁴ Demus, *Byzantine Art*, pp. 170 et ss.

Plus généralement, l'intérêt pour l'art byzantin se nourrit de l'oubli ou de l'ignorance de l'art antique avant la fin du XII^e siècle, durant laquelle leur imitation se développe simultanément. En outre, cet intérêt semble inversement proportionnel au développement de la sculpture. Il est significativement faible en France au moment où se met en place la sculpture gothique, alors qu'il est à son comble à Palerme dès le milieu du siècle, mais aussi en terre germanique, particulièrement dans la peinture murale et l'enluminure de Salzbourg. Des mosaïques de la chapelle palatine de Palerme à celles de Monreale se met en place un langage artistique fondé sur les modèles byzantins, progressivement assimilés et adaptés par les Latins pour constituer une sorte de *lingua franca*, selon l'heureuse expression de Hans Belting¹⁵.

Avant que la vogue de ce langage ne se généralise au point de toucher la France, comme chez le premier enlumineur du psautier d'Ingeburge vers 1200 (Chantilly, Musée Condé), les apports byzantins restent plutôt ponctuels à l'ouest et y font figure d'exotismes. Il s'agit souvent d'iconographie, comme pour le cycle de l'enfance de la Vierge qui apparaît au milieu du siècle à Winchester dans le psautier d'Henri de Blois (Londres British Library, Cotton Nero C. IV, fol. 8r), contrepartie de l'introduction en Angleterre, une génération plus tôt, de la fête de la conception de la Vierge, précédemment ignorée en Occident. Mais il s'agit aussi de la curiosité envers des images différentes, en particulier les images de culte peintes sur des panneaux de bois. On trouve par exemple l'imitation d'une icône de la Vierge dans le même psautier d'Henri de Blois (fol. 30^r): le contraste stylistique avec les autres enluminures, y compris la pleine page consacrée à l'enfance de la Vierge, montre assez qu'il ne s'agit pas d'assimiler un style, mais d'en rendre compte. Ce genre de curiosité se remarque déjà chez Hildebert de Lavardin qui, dans son premier sermon sur l'Assomption, s'intéresse à l'*iconia* de la Vierge et à l'inscription qu'elle porte¹⁶. Dans sa description de l'arche de Noé qui explique comment en faire une représentation graphique, Hugues de Saint-Victor propose de figurer certains

¹⁵ Belting, «Zwischen Gotik und Byzanz», p. 247.

¹⁶ Hildebert de Lavardin, *Premier sermon pour l'Assomption* (*Patrologie latine*, vol. 171, col. 628): *Magnum quidem est et laudabile fuisse virginem, sed majus per omnem modum, et mirabilius in virginitate fuisse fecundam, et post evacuationem uteri, uterum habere sigillatum. Magnum est et ineffabile fuisse matrem Dei. In memoria horum trium, sapientia Graecorum instituit, ut in iconiis beatae Virginis, quas ad imaginem depingit, superscriptio trium nominum poneretur in hunc modum: Virgo Dei Mater. Tamen apud eos una dictio Theotocos, sed apud nos duae.*

personnages en buste dans des médaillons, «comme on en trouve parfois figurées sur des tableaux (*in tabulis*) que les Grecs appellent icônes (*iconas*)»¹⁷.

Comme tout le monde en convient, l'intérêt du XII^e siècle occidental pour l'art byzantin, de l'imitation servile à la simple curiosité, est lié à son expressivité sentimentale. Il accompagne une transformation de la dévotion dans deux directions qui ne feront que s'approfondir, avec l'apparition d'une part de noces spirituelles entre le Christ et la Vierge ou entre ces personnages et le dévot, d'autre part d'une compassion envers les souffrances du Christ qui assimile la *pietas* à la pitié (comme l'atteste le vocabulaire), de telle sorte que ce sentiment devient l'attitude religieuse par excellence. Cette seconde direction mène à l'amplification du cycle de la Passion, avec une insistance sur le pathétique qui conduit par exemple à emprunter à l'art byzantin son iconographie de la Descente de croix, dès les environs de 1120 dans le cloître toulousain de la Daurade. Au même moment, les types byzantins de la madone commencent à refouler progressivement les Vierges frontales du type *Sedes Sapientiae*. Dans un manuscrit bourguignon du commentaire de saint Jérôme sur Isaïe (Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 129, fol. 4^v), la Vierge et l'Enfant de l'un des premiers arbres de Jessé s'embrassent sur la bouche pour faire allusion au début du Cantique des cantiques. L'enlumineur a simplement pris modèle sur le type *Eléousa* de la Vierge byzantine. Dans la seconde moitié du siècle, les types byzantins de la madone sont transposés en trois dimensions par les sculpteurs germaniques, parfois avec une grande liberté, comme le montre une Vierge conservée en l'église colonaise de Sankt Maria im Kapitol, l'Enfant se lovant tendrement contre elle.

On ne saurait donc minimiser les emprunts à l'art byzantin qui vont croissant tout au long du XII^e siècle. Le problème est plutôt de savoir s'ils transmettent quoi que ce soit d'antiquisant. Demus et Kitzinger, comme du reste Panofsky, appartenaient à un milieu pour lequel des termes assez vagues comme «classicisme» ou «humanisme» présentaient une sorte d'évidence immédiate : leur immense culture semblait incarner la continuité d'un idéal désigné ainsi face à la barbarie du XX^e siècle. Mais il faut se demander si ces notions sont vraiment plus opérationnelles que les constructions idéologiques du nazisme et du marxisme auxquelles elles s'opposaient. En ce qui concerne la tradi-

¹⁷ Hugues de Saint-Victor, *De arca Noe mystica*, c. 4 (*Patrologie latine*, vol. 176, col. 686).

tion artistique, elles recouvrent plusieurs phénomènes qu'il importerait au contraire de bien distinguer, entre autres la correction anatomique, la relation des corps à l'espace environnant, le contrapposto, l'expressivité des gestes et des mimiques, voire même le costume à l'antique. L'art hellénistique et celui de la Renaissance italienne savaient faire une synthèse de ces ingrédients, mais un tel classicisme exclut d'emblée les chefs-d'œuvre inexpressifs de l'art athénien au siècle de Périclès.

À tout prendre, la nouveauté médiévale était bien mieux perçue par Hegel, lorsqu'il opposait dans son *Esthétique* le classicisme antique au romantisme chrétien. Face à l'harmonie idéale de l'idée et de la forme sensible qui caractérisait selon lui l'Antiquité païenne, le christianisme aurait réintroduit une transcendance de l'idée, le dieu chrétien dépassant les possibilités de la forme, de sorte qu'une expressivité exaltée aurait succédé à l'équilibre classique. Sans proposer un retour à Hegel qui, du reste, ne devait pas avoir une idée très précise de l'art médiéval, on admettra facilement que, du XII^e au XV^e siècle, la quête de l'expressivité est ininterrompue et que l'art de la fin du Moyen Age dépasse beaucoup tout ce que nous connaissons de l'art antique de ce point de vue. L'apport byzantin s'inscrit au début de ce processus et a clairement contribué à son déclenchement.

L'intensification du byzantinisme est évidente à partir des années 1180. Les postures et la gestuelle conventionnelles des mosaïstes siciliens, relayés par ceux de Saint-Marc à Venise, se diffusent en Allemagne, en Angleterre et même en France, surtout chez les enlumineurs. Elles passent par des livres de modèles où, selon l'expression de Demus, les thèmes sont «démembrés» pour constituer une sorte de jeu de construction¹⁸. Ce qu'il restait de souvenirs antiques dans l'art byzantin peut bien avoir passé avec le reste dans ses imitations, mais cela est secondaire. En effet, on assiste au même moment à une nouvelle ruée sur les vestiges de l'Antiquité et sur des œuvres, comme les ivoires carolingiens, qu'il devait être difficile d'en distinguer clairement. L'ambon de Klosterneuburg, réalisé en 1181 par Nicolas de Verdun, est bien connu comme l'étape la plus significative de ce tournant. Le grand orfèvre mosan puise à toutes les sources possibles, à commencer par les sources byzantines : l'assemblage de postures et de gestes préfabriqués est caractéristique de cette manière, malgré la cohérence du résultat. Mais on a aussi mis en évidence l'inspiration probable des ivoires

¹⁸ Demus, *Byzantine Art*, p. 13.

carolingiens, au point d'en faire la source principale des éléments anti-quistants de son style¹⁹. Ce jugement nous semble excessif, car le petit format des ivoires en question ne pouvait pas transmettre aussi précisément le système du drapé antique. Il est plus probable que Nicolas avait accès soit à la grande statuaire, soit au moins à de petits bronzes, comme ceux que Villard de Honnecourt recopiera dans son album²⁰. La chose est encore plus évidente dans ses œuvres postérieures, en particulier sa contribution à la châsse des Rois mages de la cathédrale de Cologne.

À partir des cathédrales de Sens, de Chartres et de Paris, le *Muldenfaltenstil* que développent les sculpteurs ne peut s'expliquer que par une intense confrontation avec la statuaire antique, ni les ivoires, ni l'enluminure de Byzance ne fournissant de modèles assez précis pour ces drapés complexes et pour la manière dont ils moulent le corps. Le recours aux modèles antiques, nécessaire aux sculpteurs, convainc immédiatement les enlumineurs et leur impose l'utilisation du dégradé. C'est déjà le cas chez le second peintre du psautier d'Ingeburge. À partir de là, le *Muldenfaltenstil* s'applique même sur des figures de tradition byzantine, comme pour les corriger.

L'imitation des œuvres antiques culmine vers 1225 dans le gothique français avant de régresser rapidement. Elle a eu une conséquence considérable, passée assez inaperçue, et qui est probablement la cause même de son déclin. Il a fallu dessiner précisément des objets tridimensionnels d'après «nature», les réduire à la bidimensionnalité pour en transmettre autant que possible la forme, ce dont on avait perdu l'habitude depuis l'Antiquité tardive. Une fois l'exercice maîtrisé, il devenait possible de faire la même chose avec les feuilles des arbres, afin de remplacer l'acanthé plus ou moins schématique par des espèces locales telles que la vigne, le chêne ou le chèvrefeuille. Avec Villard de Honnecourt, les animaux font à leur tour l'objet d'une observation directe, parfois difficile, comme pour son célèbre lion, parfois aisée, comme pour l'écrevisse ou la libellule qu'on pouvait placer devant soi sur une table. Et pendant que Villard dessine des insectes, les sculpteurs de la cathédrale de Reims décorent les consoles de têtes d'ex-

¹⁹ H. Fillitz, «Zu Nikolaus von Verdun. Die Frage seiner antiken Anregungen», dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur, 800-1400*, exposition, Cologne, Kunsthalle (Cologne, 1972-1973), t. 2, pp. 279-282.

²⁰ Villard de Honnecourt, *Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches*, éd. H.R. Hahnloser, 2^e éd. (Graz, 1972), n^o 22 et 43.

pression, dressant une véritable encyclopédie physiognomonique. Les capacités expressives de l'art byzantin, limitées pour l'essentiel à la grimace de douleur, ont dû leur paraître bien modestes : la mimique que la sculpture gothique se met à préférer, le sourire, est certainement la plus étrangère de toutes à cet art. Enfin, en ce qui concerne l'anatomie, les Jugements derniers attestent que, de Reims à Rampillon en passant par Amiens, les sculpteurs abandonnent le canon antique dès qu'ils savent à peu près le reproduire, pour construire des nus à la fois plus réalistes et plus conformes à leurs propres idéaux. Il est significatif que Villard, copiant des nus antiques, leur ajoute systématiquement des poils pubiens !

Dans le royaume de France, la confrontation de la fin du XII^e siècle avec l'art byzantin ressemble donc à un rendez-vous manqué. Non pas que l'art gothique ne lui doive rien : à titre d'exemple, la construction de visages allongés à l'aide de deux cercles superposés a été adoptée par les sculpteurs du portail central de la cathédrale de Sens et de la galerie des rois à Notre-Dame de Paris, encore par Villard de Honnecourt²¹. Mais l'intérêt pour cet art a été immédiatement relativisé par le recours aux antiques qui devaient parler encore plus aux sculpteurs à un moment où la grande statuaire était le principal enjeu. En outre, à peine parvenus à rivaliser avec la statuaire antique, les sculpteurs semblent se confronter à l'imitation de la nature et du monde social environnant : rien de plus significatif à cet égard que l'adoption du costume moderne, en particulier dans le cas de la Vierge. Dans cette révolution artistique, le pillage de Constantinople par les croisés en 1204 est un non-événement.

Hors du royaume de France, ce sont toujours les sculpteurs, comme on pouvait s'y attendre, qui accordent le moins d'importance aux modèles byzantins, qu'ils imitent ou non leurs collègues français. La floraison momentanée de la sculpture saxonne sous le règne d'Otton IV s'émancipe de ces modèles en quelques années, de la clôture du chœur de Saint-Michel de Hildesheim à celle de Notre-Dame de Halberstadt. La sculpture du royaume Plantagenêt suit une évolution solidaire de celle de la France et de la Saxe, des tombeaux de Fontevault à la façade de la cathédrale d'Exeter. Antelami amène les modèles français en Italie du Nord et, à partir des années 1230, ce sont toujours les

²¹ E. Panofsky, «L'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles» (1921), repris et traduit dans id., *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les «arts visuels»* (Paris, 1969), pp. 55-99, en particulier pp. 77 et ss.

sculpteurs qui offrent à Frédéric II de Hohenstaufen une renaissance de l'Antiquité, dans une Sicile où ils contestaient depuis longtemps la suprématie de Byzance, comme en témoignent les chapiteaux, de la nef de Cefalù au cloître de Monreale.

C'est donc chez les peintres que le byzantinisme parvient encore à se développer au XIII^e siècle, là où ils ignorent ou veulent ignorer les modèles sculptés. Il est difficile de dire, dans le cas de l'Italie, si la préférence pour les images peintes, y compris dans le cas d'images de dévotion comme les madones et les *croci dipinte*, est la cause ou la conséquence de la subordination aux modèles byzantins. En tout cas, la prise en compte aussi bien de l'Antiquité que du gothique français par des sculpteurs comme Giovanni Pisano et Arnolfo di Cambio n'a pas de répondant pictural avant Giotto. Le divorce entre peinture et sculpture est encore plus net en Allemagne, où le style pictural byzantinisant prend la forme strictement graphique du *Zackenstil*, alors que des sculpteurs comme le Maître de la Porte du Prince de Bamberg et celui de Naumburg se forment sur les chantiers français.

Au risque de sembler mû par l'esprit de contradiction, nous avons pris le contrepied des thèses de Kitzinger et de Demus : non seulement Byzance n'a pas été un relai de l'art antique pour le Moyen Âge occidental, mais encore ses apports ont joué à contre-courant de l'imitation de l'Antiquité. L'erreur de perspective que nous leur attribuons tient d'abord, comme l'a clairement vu Jean-Michel Spieser, à une situation idéologique déterminant à la fois « le peu de considération dans lequel était resté l'art médiéval » et « l'extraordinaire valorisation de l'art grec, symbole des valeurs humanistes dont l'art byzantin, maintenant héritier de l'art grec, devient le dépositaire ». Mais ces quelques considérations permettent de préciser encore un peu. La vision des Byzantins comme héritiers fait oublier leur propre modernité et leur apport, considérable cette fois, à l'évolution du christianisme occidental. Leur principale influence artistique consista dans l'accompagnement iconographique du changement religieux. L'autonomisation de l'histoire des formes que dénonce Spieser empêchait de s'intéresser à ce problème qu'on connaît beaucoup mieux depuis les travaux de Hans Belting²² et tendait à le confiner dans la recherche de l'expressivité, pour laquelle l'influence de Byzance est d'ailleurs incontestable. Enfin, ces historiens ne semblent

²² En particulier H. Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, trad. fr. (Paris, 1998), et *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad. fr. (Paris, 1998). Les éditions allemandes datent respectivement de 1981 et de 1990.

pas s'intéresser à la sculpture, comme s'ils partageaient la méfiance des Byzantins envers elle. Il peut paraître paradoxal de conférer une place centrale à cet art, en particulier à la statuaire, dans une réflexion sur les influences de la peinture byzantine, mais, pour ce problème comme pour beaucoup d'autres, la solution n'est pas là où on la chercherait spontanément. Dans une bonne partie de l'Europe occidentale, d'impressionnantes images de culte sculptées jouaient le rôle dévolu à l'Est aux icônes. Elles n'avaient rien à leur envier pour la richesse des couleurs, mais en plus, elles donnaient au saint, dont elles contenaient fréquemment les restes, une présence corporelle. Dès lors, l'engouement pour la sculpture figurative se traduit dès les débuts de l'art roman dans le décor des églises, avec l'apparition du chapiteau historié, et ne cessa de croître jusqu'aux alignements de statues des façades gothiques. Maîtres de la troisième dimension, les sculpteurs s'intéressèrent dès le XI^e siècle à des vestiges antiques qui n'étaient pas muets pour eux et qui leur offraient des modèles mieux adaptés à leurs besoins que les icônes. Les peintres eux-mêmes ont réagi à leur voisinage de deux manières successives et opposées. Ils leur ont d'abord abandonné la tridimensionnalité en se désintéressant de la manière byzantine de la suggérer, n'ayant pas à suppléer à l'absence de la statuaire. Ils se sont mis ensuite à leur école, dépassant rapidement ce que les Byzantins pouvaient offrir dans la suggestion du relief par le dégradé.

INDEX

- acts, patriarchal register, 167, 170
Acheiropoietai, 205–218
 Alexandria, 46
 Alexios I Komnenos, emperor, 171
 Amida, 73, 76, 104
 Amiens, cathedral of Notre-Dame, 229
 Ammianus Marcellinus, 1, 46
 Amphilochos of Ikonion, 36–37
 ampulla, 193
 amulets. *See* jewellery
 anadendradion, 85–88, 93, 96, 107
 Anargyroi, Sts., 197
 Anastasis, 198
 Andrew, St., 192
 Antelami, 229
 Anethas, vault of, 95
 Anikia Juliana, 67, 72
Anthologia Palatina, 66
 Antioch, 117–121, 125
 Tyche, temple of, 118
 Antony II Kauleas, St. and patriarch of Constantinople, 154
 Antony the Younger, St., 150
 Apahida, 72
 apostles, 192–195, 200
 Appearance of Christ to the Marys, 6, 198
 apses, 15–29, 58, 82, 94
 Apsis (in Great Palace), 87, 96, 99, 107
 Arcadius, throne of, 98
 architect, 34–38, 42–45, 67–68
 architectural drawings, 35–38, 42
 architectural plans, thesis of “incomplete planning,” 37
 architectural treatises, 31
 Aristeterion, 94, 111
 Arithmos, 91–92
 arms and armour, 159, 175
 Arnolfo di Cambio, 230
 Ascension, 193–194
 Asekreteia, 89
 Asinou, Church of the Virgin Phorbiotissa, 121
 Athanasia of Aegina, St., 153
 Athanasios of Athos, St., 151–152
 Athos, Mount
 Kutlumus, 123
 Lavra, trapeza, 122–123, 126–127
 Augusteus, 87, 92, 96, 107
 Augustine, St., 193
 Aulus Gellius. *See* Gellius, Aulus
 Baltimore, Walters Art Museum, tile with portrait of St. Ignatios, 121
 Bartholomew the Younger, *Life* of, 39–40
 Basil I, emperor, 124
 Basil II, Menologion of. *See* Menologion of Basil II
 Basil Lekapenos, 77–79
 Basil the Great, St., 120
baukalion, 150–151
 belts, 159
 buckles, 48, 51
 Bera (Vira), 170, 172
 Kosmosoteira Monastery, 170–174
 katholikon of, 171–173
 typikon of, 170–171, 173–174
 Berroia, 175
 Monastery of St. John the Baptist of Petra, 175
 Blachernai, 87
 Bogomils, 170
 Boilas, Eustathios, 169–170
 Bringas, Joseph 77–78
 burial, 57–61, 162–163
 calendar cycles, illustrated, 118, 124, 126
 canon tables, 189, 191, 199
 Cefalù, cathedral, 230

- ceramic, 5, 149–156, 162, 177–179, 182–187. *See also* vessels
- chain, 85–87, 94, 103
iron, 159
- Chairete, 198, 201–202
- Chalke (in Great Palace), 87, 93, 95
- Charlemagne, 221
- Chartres, cathedral of Notre-Dame, 228
- chartularies, 167
- Chorikios of Gaza, 33
- Christ, 102, 113, 172, 194–198, 201, 206–208, 214–216, 218, 220, 223–224, 226. *See also* icons
crucified, figure of, 161
relief image of, 161
- Chryson (in Great Palace), 95, 98–99
- Chrysostom, pseudo-, 193
- Chrysotriklinos (in Great Palace), 82–84, 87, 89, 93–100, 103–107, 110–112
- Cimabue, 220
- Clari. *See* Robert of Clari
- clothing. *See* dress
- coins, 162
- Cologne, cathedral, Shrine of the Three Kings, 228
- Cologne, St. Maria im Kapitol, 226
- colophon, 199
- columns, 32–33, 38–40, 46
- comes rei privatae*, 65
- comes sacrarum largitionum*, 64
- communion, 153
- Constantine of Rhodes, 45
- Constantine I, emperor, 26–28, 75–79
- Constantine V Kopronymos, emperor, 153
- Constantine VII, emperor, 75, 79, 85, 94, 95–97, 166
- Constantine, St., throne of, 98
- Constantinople
Blachernai, 87
Chora Monastery, 171–172
Anthimos, St., church of, 118
Demetrios, St., church of, 94, 98
- Diakonissa, church of the Theotokos, in the quarter of, 102, 169
- Euphemia, St. (in the Hippodrome), 63, 69, 71–74
- Great Palace, 75, 81, 84, 86, 93, 95–96, 112
- Hagia Sophia, 66–67, 70, 91, 96–97, 100, 102–103, 110, 119, 121
- Hippodrome, 63, 72, 74, 99–101
Covered, 88, 96, 99, 107
- Hodegon monastery, 120
- Holy Apostles, church of the, 45, 91, 94, 96–98, 100, 102, 105, 110
- Holy Synod, 167
- Hormisdas, quarter of, 85–86
- John the Baptist, St. (church in the Hebdomon), 63, 72, 74, 175
- Mese, 101
- Nea Church, 85–87, 98, 103, 124
- Ottoman siege of, 167
- Pantokrator, monastery of, 69, 143, 145
- Petra Monastery, 175
- Polyeuktos, St., 63, 66–74
- Praitorion, 103
- Sergios and Bakchos, Sts., church of, 85
- Sophia, St. *See* Constantinople, Hagia Sophia
- cookpot, 149, 150, 153–154
- copper alloy. *See* vessels
- Corbie (Somme), church of St.-Pierre, 6, 205, 208–209, 214
- Cordova, 76, 86
- court culture, Komnenian, 165
- cross, 35, 61, 88, 94, 98, 101, 103, 162, 169. *See also* jewellery; symbols
- Crucifixion, 113, 198
- cult rooms, imperial, 4, 16, 19–20, 22–24
- Cyril of Alexandria, St., 195
- daily life, in Byzantium, 157, 160
- Dalassenos, John, 161, 166

- Deesis, 113, 194–196, 200
 Descent from the Cross, 6, 196–197, 201–202
 Diaitarikion, 94
 Didyma, temple of, 37
 Diocletian, 23, 27, 43
 Dionysiac scenes, 165
 Diyarbakır, Ulu Camii, 73
 Dounale-Stephen, nobleman, 150
 dreams, 151
 dress, 150, 158, 162, 174. *See also*
 belts; headdress
 garments, 91, 121, 164
- Easter, 192–193
 decorations, 91, 93, 94, 99
 Egeria, St., 192
ekphrasis, 4, 32, 34, 37, 45, 165, 173
 Elasson, Panagia Olympiotissa,
 church of, 121
 Elias Spelaiotes, St., 151–153
 enamel, 86–87, 93–94, 111, 125,
 169
 epistolography, 163
 epistyle, 195
Epitaphios Threnos, 197
 Eudoxia, empress, 35, 39
 evangelists, 189, 191–192, 196, 199
 portraits of, 169
 Exeter, cathedral, façade, 229
 Exkoubitoi, triklinos of the, 86,
 92
- Fontevrault, abbey, tombs, 229
 Forty Martyrs, passage of the (in
 Great Palace), 82
 Frederick II Hohenstaufen, 230
 Fronto, Cornelius, 37
- Garianos, priest, 170
 Gaza, cathedral of, 34–35
 Gaza, church of St. Stephen of, 33
 Gellius, Aulus, 37
 Genoa, S. Bartolomeo degli Armeni,
 “Holy Face,” 207
 George of Nikomedeia, 197
 George, St., miracles of, 39
- Giotto, 230
 Giovanni Pisano. *See* Pisano, Gio-
 vanni
 glass. *See* vessels
 gold, 3, 67, 69–71, 82–85, 87–94,
 97–104, 107, 111, 150, 172, 192
 ink, 169
 Golden Hand. *See* Augusteus
 gospel book, 121, 169, 189–192, 194–
 202
 grave-finds, 50–51, 53, 56–60, 162
 Gregorios, priest at banquet with
 Ol’ga, 110, 112
 Gregory of Akritas, St., 150
 Gregory of Nazianzos, 32–33, 154–
 155
 Gregory of Nyssa, 36–37
 Gregory of Tours, 67
- Hadrian, emperor, 21
 Halberstadt, Liebfrauenkirche, choir
 screen, 229
 headdress, 170
 Hildebert of Lavardin, 225
 Hildesheim, church of St. Michael,
 choir screen, 229
 “Holy Face” (*Sainte-Face*), 6, 205–
 208, 213–214, 216–218
 Holy Well (in Great Palace), 95
 Holy Spirit, 192–193
 Horologion of the Chrysotriklinos
 (in Great Palace), 93, 97
 Hugh of St.-Victor, 225–226
 Hypatios, *Life* of, 44
- Iconoclasm, 153, 166
 iconophiles, 166
 icons, 7, 113–116, 124, 159–160, 166,
 168–169, 171–175, 194
 conservation / preservation of,
 161, 166, 173
 mosaic, of Virgin, 172
 of Christ, 172–173
 of Christ Antiphonetes, 166
 of Christ Hyperagathos, 171
 of John the Baptist, St., 175
 of Nicholas, St., 161

- of Theotokos, 161
 of the Virgin Kosmosoteira, 171–173
 steatite, 161
 stolen, 166
 “Véronique de Corbie,” 205–206, 209–210, 213–216, 218
 wooden panels, 173
 Ignatios the Younger, patriarch of Constantinople, 121
 Ignatios *theophoros*, bishop of Antioch, 113–128
 letter to the Romans, 117, 119, 125
 relics, 118, 122
 inscriptions, 51, 131, 160–161
 inventories. *See* legal documents
 Ioannikios, St., 150, 152–153
 Irenaeus, St., 192
 ivory and ivories, 5, 113–117, 120–127, 160, 195, 197
 plaque with martyrdom of Ignatios, 114, 120–127

 Jaca, cathedral, 224
 Jerusalem, 192, 194
 jewellery, 50, 56–57, 60, 158, 161–162, 164, 166, 174
 amulets, 162
 armband, 159
 cross, pendant, 161
 enkolpion, 171–172
 medallion, 169–170
 panagia, 170
 rings, 166–167
 John Baptist (Prodrornos), St., 165, 194–195
 icons of, 175
 relic of, 119
 John Chrysostom, St., 118, 121
 John Evangelist, St., 118, 125, 191–192, 196–197
 John I Tzimiskes, emperor, 120
 John of Euboea, 193
 John of Gotthia, St., *Life* of, 152
 Justinianos, triklinos (in Great Palace), 93, 96–97, 99–100, 103, 107–110

 Kainourgios, 108
 Kandidatoi, triklinos (in Great Palace), 86, 91–92, 96, 107
 Karianos, vestiariion (in Great Palace), 95, 103
 Kastoria, 197
 Khazars, 90
 Klosterneuburg, Stift, church of Augustinian canons, ambo, 227
 Koiton (in Great Palace), 82, 97, 99, 103–104, 108
 Komnenos, Isaac (son of Alexios I), 171–173
 and the Chora Monastery, 171
 and the Seraglio Octateuch, 171
 enkolpion of, 171–172
 tomb of, 171–173
 konsistorion, 87, 96, 107
krater, 154
 Kurbinovo, church of St. George, 197–198

 Last Judgement, 161
 Lausiakos (in Great Palace), 81, 93, 97, 99, 108
 lectionaries, 195, 199
 legal documents, 157, 164, 167, 170, 173–176
 deeds of sale, 167
 inventories, 167, 173–174
 marriage contracts, 167
 wills, 167–170, 173–175
 Leo VI, emperor, 150, 154
 Liège, church of St.-Barthélemy, baptismal fonts, 224
Life of. *See* names of individuals.
 lighting devices, 169
 lions, 83–84, 90, 92, 94, 114–115, 117, 120, 122–123, 125–126, 228
 in the zodiac, 130, 132, 136
 liturgy, 5, 61, 121
loca sancta, 201
 Lord, church of the (in Great Palace), 81–82, 92, 102, 104
 Louis (I), the Pious, emperor of the West, 221
 Loukas the Younger of Steiris,

- Hosios, 149–150, 153
 Luke Evangelist, St., 191–192
 Luxor, imperial cult room, 22–24
- Magnaaura (in Great Palace), 75, 77, 81–86, 88–91, 93, 95–96, 104, 106
 Majesty, *maiestas*, 196
Mandylion, 6, 206–208, 218
 relic said to have come from
 Constantinople, 207
 relics brought to Corbie in the thirteenth century, 210
- Manuel I Komnenos, emperor, 154
 manuscripts
 Athos, Mount, Lavra Δ, 51, 122
 Athos, Mount, Vatopedi, cod. 1003, 78, 110
 Brussels, Bib. royale, ms 11035–11037, *Prayer Book of Philip the Bold*, 217
 Brussels, Bib. royale, ms 11060–11066, *Très Belles Heures du Duke of Berry*, 216
 Dijon, Bib. municipale, ms 129 (Commentary on Isaiah), 226
 Épernay, Bib. municipale, ms 1 (Gospels of Ebbo), 221
 Florence, Bib. Laur., Conv. Soppr. gr. 160, 189–190, 193, 196, 199–202
 Florence, Laur. Plut. I, 36, Rabula Gospels, 193, 198–199
 Chantilly, Musée Condé, ms 14 bis (leaf of *Registrum Gregorii*), 223
 Chantilly, Musée Condé, ms 1695 (Ingeburg Psalter), 225, 228
 Istanbul Patriarchate, *Chalcensis*, 125 (133), 78
 Istanbul, Topkapı Saray Lib., gr. 8, Seraglio Octateuch, 171
 Leipzig, Univ., Rep. I, 17, 78–79
 Leyden, Univ. Lib., Voss. lat. Q79 (Aratea), 221
 London, B.L. Add. 19352 (Theodore Psalter), 122
 London, B.L., Cotton Nero C. IV (Psalter of Henri of Blois), 225
 Munich, Bayerische Staatsbib., clm 4452 (Gospels of Otto III), 223
 Oxford, Bodl. Lib., gr. th. f. 1, 123
 Paris, Bib. Mazarine, ms 469, *Heures de la Mazarine*, 216
 Paris, BnF, gr. 510, 125
 Paris, BnF, gr. 923 (*Sacra Parallela*), 121
 Paris, BnF, lat. 1 (Vivian Bible), 221
 Trier, Stadtbib., ms 1626 (*Registrum Gregorii*), 223
 Utrecht, Univ. Lib., ms 32 (Utrecht Psalter), 221
 Vatican, BAV, Barb. gr. 372 (Barberini Psalter), 122
 Vatican, BAV, gr. 1613. *See* Menologion of Basil II
 Vatican, BAV, lat. 1202 (Lectinary of Monte Cassino), 223
 Vatican, BAV, lat. 3225 (Virgil Vatican), 221
 Venice, Bib. Marc., cod. gr. 524, 161
 Vienna, Treasury (Coronation Gospels), 221
- marble, 32–33, 35, 39
 Proconnesian, 70, 73
 Mark, St., Evangelist, 191–192
 Martha, St., *Life* of, 34, 44
 Mary the Younger, St., 153
 Master of Naumburg. *See* Naumburg
 master-builders, 42–43, 45
 material culture, 54, 89, 158, 164, 176
 Matthew Evangelist, St., 189, 191–192
 Maxentius, emperor, 24–27
 Meletios, Hosios, monastery of, 123
 Menologion of Basil II (BAV, gr. 1613), 118–119, 121–124
 Mesokepion (in Great Palace), 97

- metal. *See* vessels; tools
 Metaphrastes, Symeon. *See* Symeon
 Metaphrastes
 Meteora, Barlaam monastery, 123
 Methodios, patriarch of Constantinople, St., 121, 153
 Life of, 153
metochia, 201
 Michael Synkellos, St., *Life* of, 118, 151
 Miletus, ceramic of, 184–187
 monastic foundation documents, 157, 167
 Monreale, cathedral, 225, 230
 Monte Cassino, abbey, 223
 Monza, 193
 Moses, 196
 rod of, 102
 Mount Athos. *See* Athos, Mount
 Mozat (Puy-de-Dôme), abbey church, 224

 Nasr at-Tamali, Daylamite, 76, 104–106
 Nativity, 194
 Naumburg, 230
 Neophytos, St., 197
 Nicodemus, 196
 Nicholas of Verdun, 224, 227–228
 Nicholas, St., icon of, 161
 Nikephoros I Phokas, emperor, 77–78, 120
 Nikon, St., *Life* of, 154
 Nineteen Couches (in Great Palace), 91, 100, 105–106
 Nonnberg, abbey, 223
Notitia Dignitatum, 64
 Noumeroi (in Great Palace), 93

 Oatos (in Great Palace), 82, 104
 offices and dignities, 146
 chartouliarios, 89
 hypatos, 169
 notarios, 89
 protospatharios, 169
 skouterios, 175
 Ol'ga of Rus', 4, 76–77, 106–112

 Onopodion (in Great Palace), 87, 96, 107
 Origen, 193
Orthros, 197
 Otto IV, Holy Roman Emperor, 229
 Oxyrhynchos, papyrus ground plan, 38

 Palermo, Cappella Palatina, 225
 Palestine, 6, 143, 150, 201
 Pantheon (in Great Palace), 94, 97
 Paphos, 197
 Pappos of Alexandria, 43
Paraklesis, 195
 Paris, cathedral of Notre-Dame, 228
 Passion (cycle), 197, 201, 226
 Paul the Silentiary, 66
 Paul the Younger of Latros, St., 150
 Paul, St., apostle, 119, 125–126, 192, 217
 chapel of (in Great Palace), 112
 image of, 192
 Pentakouboukleion (in Great Palace), 112
 Pentapyrgion (in Great Palace), 93–95, 97, 111
 Pentecost, 6, 192–194, 200, 202
 Pergamon, Asklepeion, 21
 Peter of Atroa, St., 151–152
 Peter, St., apostle, image of, 192
 chapel of (in Great Palace), 93
 Pharganoi, 90
 Pharos, church of the Theotokos of (in Great Palace), 93–94, 98
 Pharos, terrace of the (in Great Palace), 97–98
 Philaretos the Merciful, St., 150
 Philip, St., image of, 192
 Philippopolis, imperial cult room, 20
 Pilgrims' tokens, 217
 Pisano, Giovanni, 230
pitios, 150, 152
 Plato of Sakkoudion, St., *Life* of, 153
 Porphyrios, *Life* of, 35, 38, 43, 46
 portraits, 6, 121, 169, 172–173, 189, 192, 210, 223
 donor, 160

- evangelists, of the, 169, 190–192
 funerary, 173
 Prague, cathedral treasury, “Golden
 Veronica,” 208, 215, 218
 Prodomos, Theodore, 165
 Prochoros, 192
 proportion, 31, 33, 36, 40–42
Proskomide, 195
Prospora, 195
 psalters, 122, 195, 197
 Psellos, Michael, 166
 ptochoprodromic poem, 163

 Rampillon (Seine-et-Marne),
 church, west portal, 229
 Reims, cathedral of Notre-Dame,
 228–229
 relics, 6, 73, 118–119, 169, 207–208,
 210–213, 217–218
 Rénier of Huy, 224
 Resurrection (cycle), 197–198
 Richelieu (Armand du Plessis),
 cardinal, 209–210
 Robert of Clari, 210, 212, 218
 romances
 Libistros and Rhodamme, 166
 Rhodanthe and Dosikles, 165
 Romanos I, emperor, 77
 Romanos II, emperor, 78, 85, 98–99,
 111
 Rome
 Lateran, basilica of St. John, 15,
 28
 Mars Ultor, temple of, 17–19, 24–
 25
 Maxentius, basilica of, 24–27
 Old St. Peter’s, 15
 S. Clemente, church of, 117–118,
 224
 S. Costanza, church of, 15
 Venus and Roma, temple of, 25–26
 root rectangles, 40–42
 Rufinus of Antioch, architect, 35, 44
 ruling, manuscript, 190
 Rus’, 76–77, 93, 106–112
 Rusafa, St. Sergios (basilica B), 73
 Sabratha, temple of Hercules, 21

 Saint-Benoît-sur-Loire, abbey
 church, 224
 Sakelle (in Great Palace), 82, 104
 Salzburg, 225
 as-Sanamaïn, Tychaion, 19–20
 Sant’Angelo in Formis, 224
 Sarantenos, Theodore, 175
 Sayfaddawla, 76, 85
 Sens, cathedral of Saint-Étienne,
 228–229
 “sceptres of the Romans,” 90, 97,
 102, 104
 Schola, First (in Great Palace), 86,
 92
 Scholae, triklinos of the (in Great
 Palace), 87, 93, 95
 Sigma (in Great Palace), 82
 silver, 61, 64, 67–68, 85–87, 89–90,
 93–95, 98, 103, 107, 118, 150, 155,
 169, 171–172
 gilt, 169
 Sinai, Mount, 194
 calendar icons, 124
 doors, 126
 Monastery of St. Catherine, 208
 Skepton (in Great Palace), 91, 100
 skillet, 150
 Skyla (in Great Palace), 96, 99, 107,
 108
 Skylitzes, John, 166
 Solomon, throne of, 75, 81–82, 85,
 96, 104
 Spain (Cordova), 86, 93
 Stable of the Augusta (in Great Pal-
 ace), 95
 Stable of the Mules (in Great Pal-
 ace), 86
stamnos, 154–155
 Staro Nagoričino, church of St.
 George, 123
 steatite, 125, 161
 Stephen the Younger, St., 150
 Svjatoslav, 110, 135
 symbols, 159, 166, 168, 174
 Bogomil, 170
 crosses, 161
 magical, 161

- religious, 161
 Symeon Logothetes, 167
 Symeon Metaphrastes, 197
 Martyrium of Ignatios, 117–118, 122
 Symeon, pseudo-, 77
 Symeon the Younger, St., 34
 Synaxarion of Constantinople, 119

 Tarasios, patriarch of Constantinople, St., 124–125
 Life of, 154
 Tarsioties, 76–77, 85, 95–106
 Temple of Solomon, 66
 textiles, 174
 “Persian covers,” 88
 Theodore of Kythera, St., 155
 Theodore of Stoudios, St., 151
 Theodore, St., chapel of (in Great Palace), 94
 Theodosios II, emperor, 118
 Theoktiste (mother-in-law of Emperor Theophilos), 166
 Theophanes Continuatus, 77, 94
 Theophanes *parakoimomenos*, 77
 Theophano, St., 150
 Theophilos, emperor, 166
 throne of, 107
 Theotokos, 195. *See also* Virgin Mary;
 Bera, Kosmosoteira monastery
 icon of, 161
 of Salem, church of, 169
 Thessalonike, church of St. Demetrios, 31
 Thomas, St., image of, 192
 Thrace, 170. *See also* Bera
 Charioupolis, 170
 Paterma, 161
 Rhaidestos, 172
 tools, 4, 56, 61
 metal, 174
 Toulmatzoi, 93
 Toulouse
 La Daurade, 226
 St.-Sernin, basilica of
 altar table, 224
 Porte Miégeville, 224
 Trajan, emperor, 117, 122

 Tribounalion (in Great Palace), 87,
 92, 96, 102
 Tripeton (in Great Palace), 108
 Troullos, triklinos of the (in Great
 Palace), 104
 Tzykanisterion (in Great Palace), 98

 Umayyads, 76

 Vatican, “Image of Edessa,” 207–
 208, 215
 Vatican, St. Peter’s, *pala* of Ugo da
 Carpi, 208
 Venice, S. Marco, 118, 227
 vessels, 5, 149–155, 168–169, 174. *See*
 also cookpot; *krater*; *pitthos*; skillet;
 stamnos
 brazier, 167
 broken, 151–152, 155
 ceramic, 5, 149–156, 162
 chafing dish, 167
 copper alloy, 174
 cups, 150–152, 165
 Arab, 166
 domestic, 167, 174
 drinking, 158, 165
 glass, 150, 162
 hot water heater, 167
 metal, 150
 sacred, 168–169
 table services, 164
 washing sets, 164
 vestments, liturgical, 120–121, 169
 Villard de Honnecourt, 228–229
 Virgin Mary, 161, 170–171, 191, 193–
 198. *See also* Theotokos
 depicted on an *enkolpion*, 171
 on a *panagia*, 170
 Vita of. *See names of individuals.*
 Vitruvius, 31–32, 40, 42

 Wâdî Natrûn, Monastery of the
 Syrians, doors, 126
 Wienhausen (Lower Saxony), 217
 wills. *See* legal documents
 Women at the Tomb, 197–198, 201–
 202

ILLUSTRATIONS

ILLUSTRATIONS BRENK



Fig. 1. Rom, Mars- Ultor-Tempel
(Rekonstruktionsvorschlag
Brenk nach Ganzert)



Fig. 2. Tychaion von
as-Sanamain (Photo Freyberger)

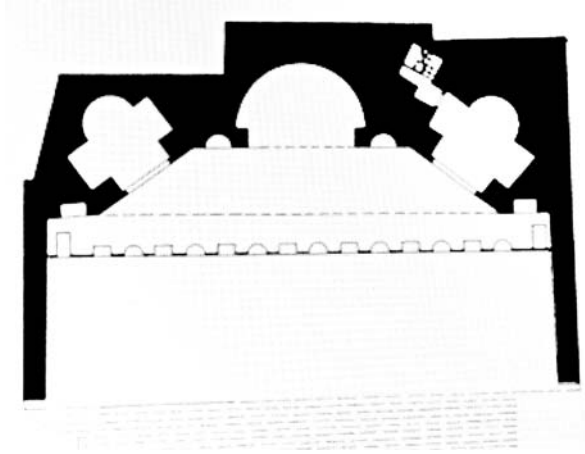


Fig. 3. Kaiserkultraum von Philippopolis-Chahba (Photo Brenk)



Fig. 4. Kultstatue Hadrians in der Bibliothek des Asklepieions in Pergamon (Hitzl)

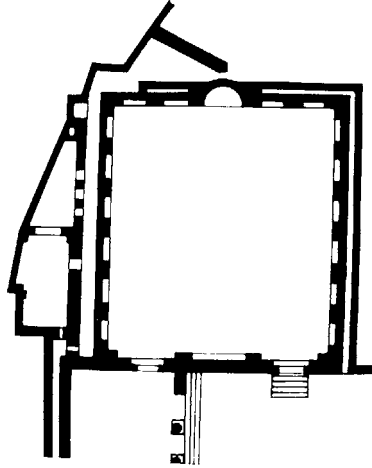


Fig. 5. Bibliothek des Asklepieions
in Pergamon (Grundriss)

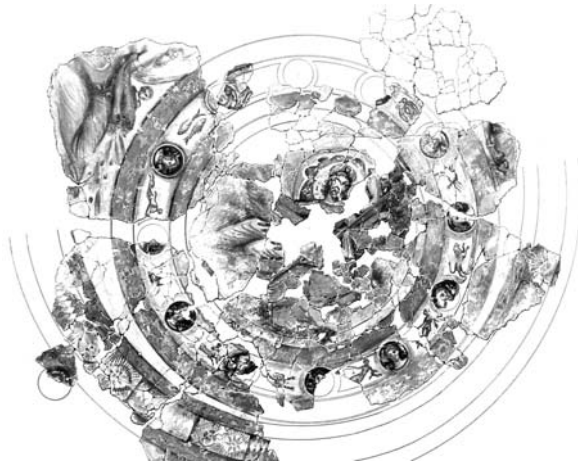


Fig. 6. Herkulestempel in Sabratha, Apotheose
Marc Aurels (nach Caputo/Ghedini)

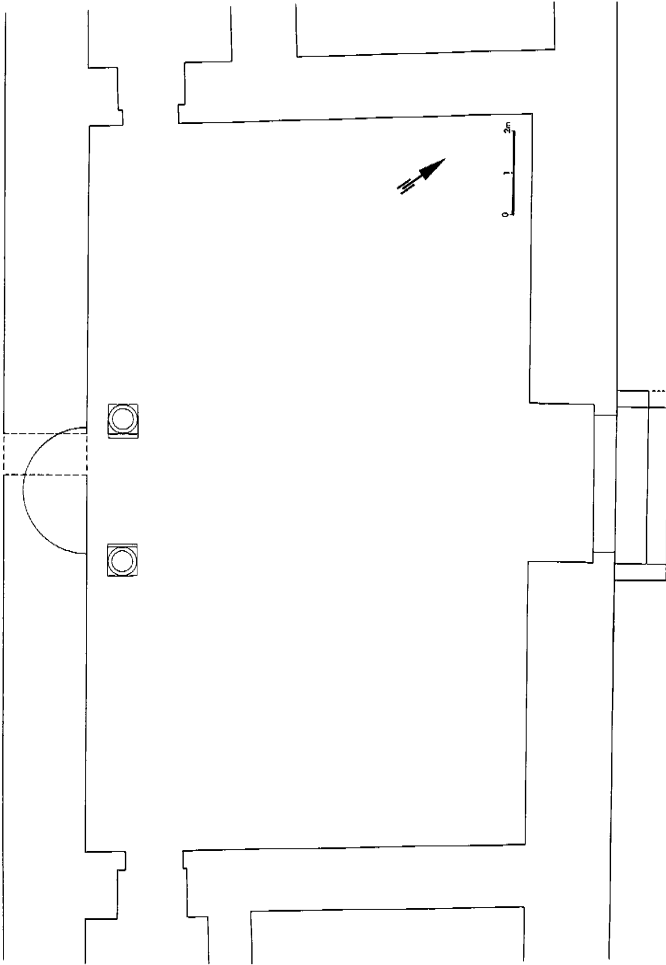


Fig. 7. Kaiserkuiltraum im Ammontempel von Luxor. Grundriss (nach Deckers)

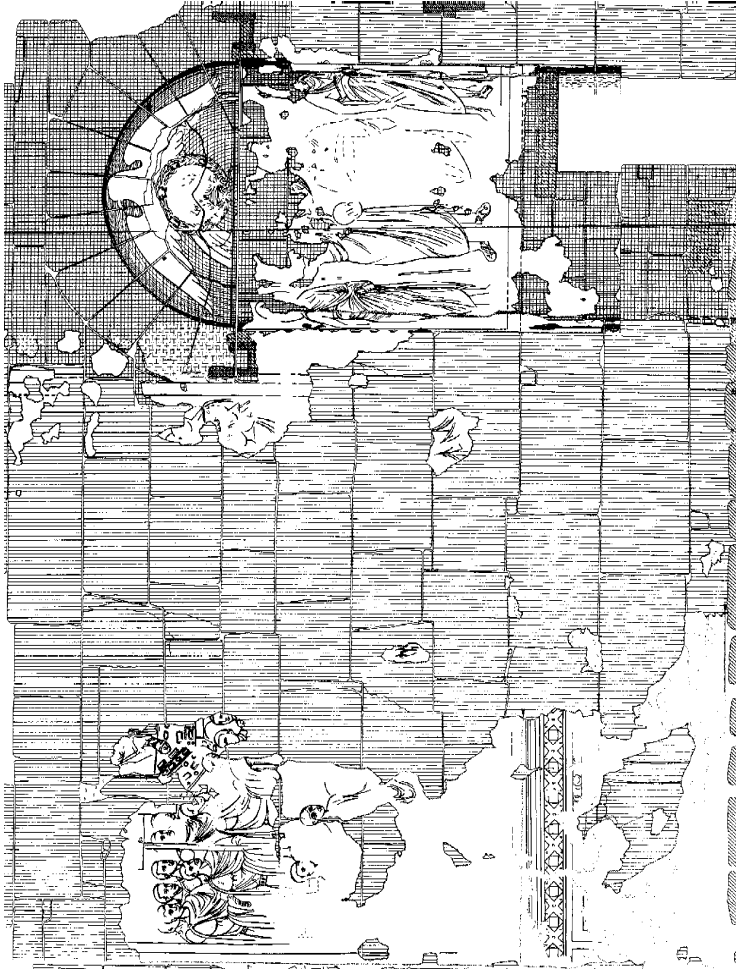


Fig. 8. Kaiserkultraum von Luxor. Ansicht der Apsis (nach Deckers)



Fig. 9. Rom, Maxentiusbasilika, Westapsis
mit Constantinsstatue (nach Deckers)



Fig. 10. Rom, Venus-Roma-Tempel, Westapsis (Photo Brenk)

ILLUSTRATIONS NALLBANI



Fig. 1. Late Antique and early Medieval sites in Albania

ILLUSTRATIONS NALLBANI



Fig. 2. Plan of *Lissus* (Lezha) and location of the cemeteries

ILLUSTRATIONS NALLBANI



Fig. 3. Plan of *Dyrrachium* (Durrës) (after Gutteridge 2003) with the addition of churches and cemeteries

ILLUSTRATIONS NALLBANI



Fig. 4. Items from tomb n° 28 in *Dyrrachium* (after Tartari 1984)



Fig. 5. "Capuccino" graves close to the late Antique wall (after Hoti *et alii*...2004)



Fig. 6. Gravestone in Hebrew

ILLUSTRATIONS NALLBANI

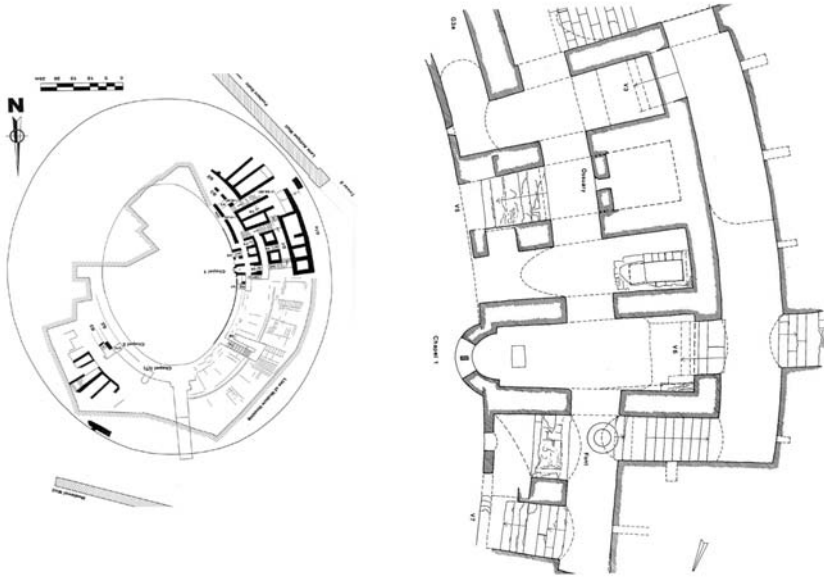


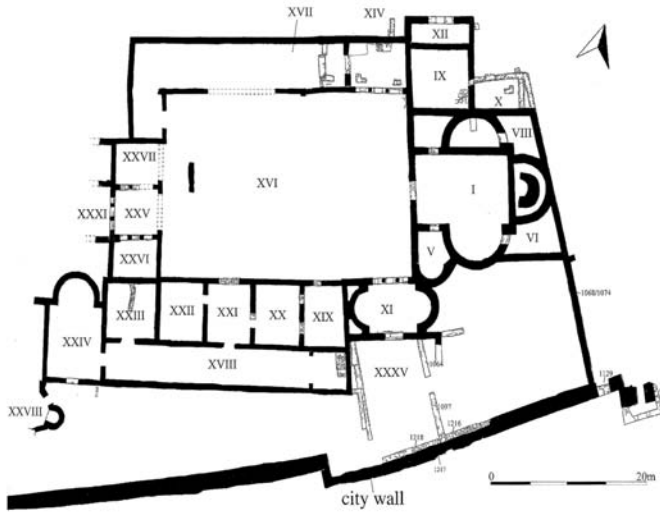
Fig. 7. Christian chapel in the amphitheatre and wall mosaic

ILLUSTRATIONS NALLBANI

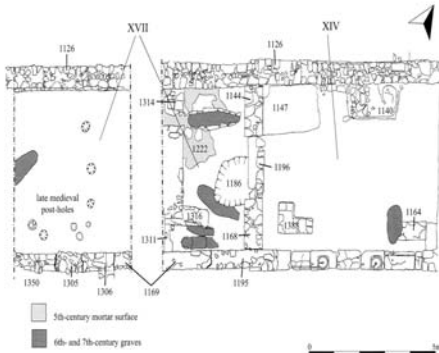


Fig. 8. Plan of Buthrotos (Butrint) (after Andrews *et alii...*, in Hodges *et alii...* 2004) with the addition of the cemeteries

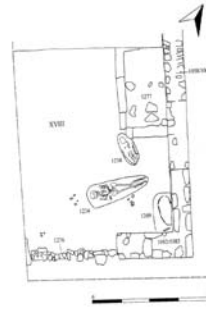
ILLUSTRATIONS NALLBANI



Triconch palace



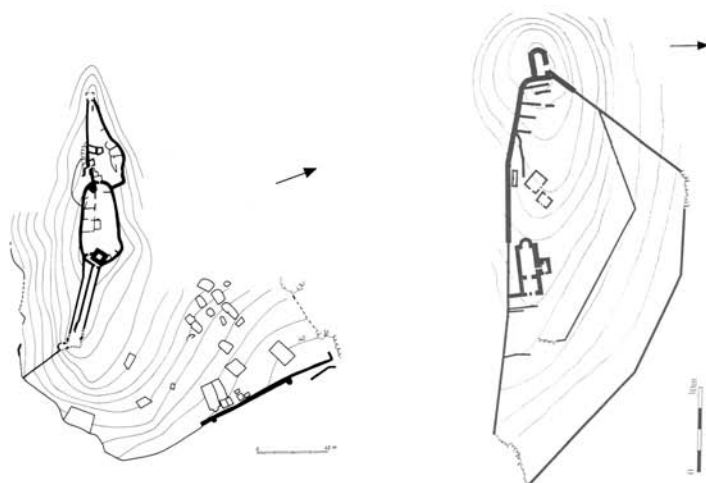
Graves in the Room XVII, XIV



South-east corner, Room XVIII

Fig. 9. Triconch palace and location of the graves (after Gilkes and Lako 2004)

ILLUSTRATIONS NALLBANI



Plan of Danja

Plan of Peca



Plan of Sarda

Fig. 10. Plan of Danja (after Saraçi 2001–2002), Peca (after Përzhita 1990) and Sarda (after Spahiu and Komata 1975) with the addition of cemeteries

ILLUSTRATIONS NALLBANI

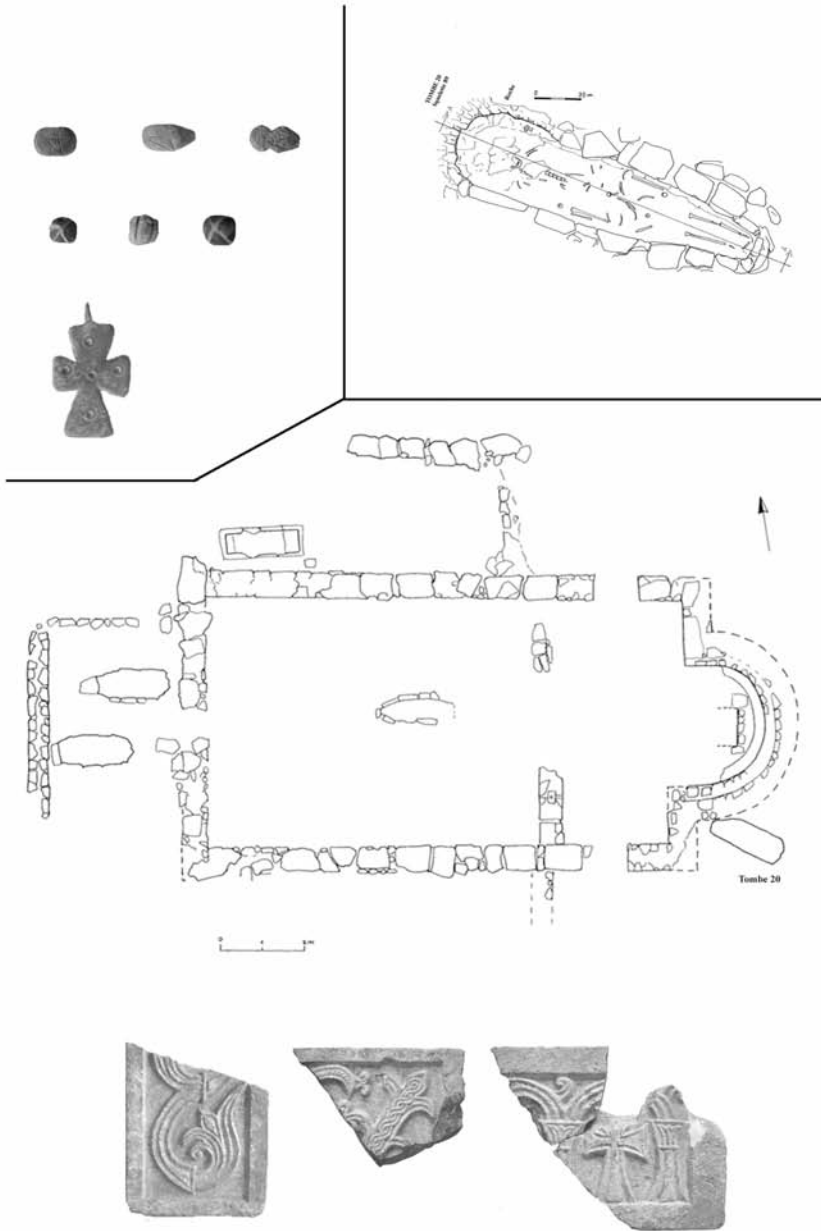
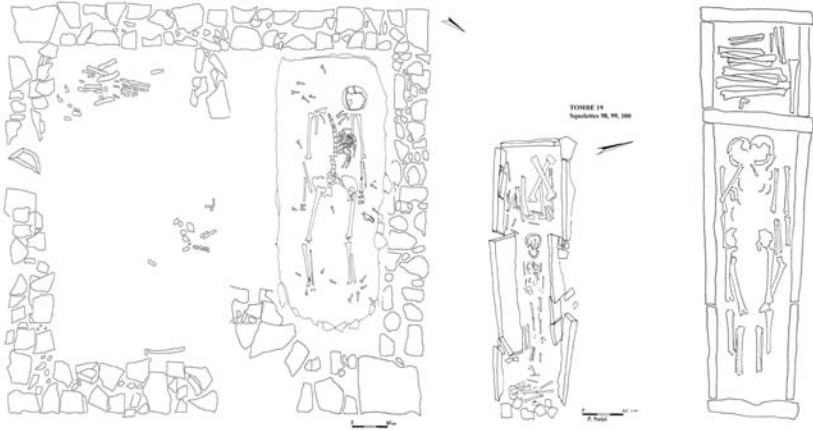


Fig. 11. *Lissus*, plan of the church, architectural fragments and grave n° 20 with the items

ILLUSTRATIONS NALLBANI



Burial structure n. 6, cemetery of *Lissus*

Graves, cemetery of *Lissus* and *Dalmace*



Burial structure n. 23, cemetery of *Lissus*

Fig. 12. Burial types from *Dalmace* and *Lissus*

ILLUSTRATIONS NALLBANI

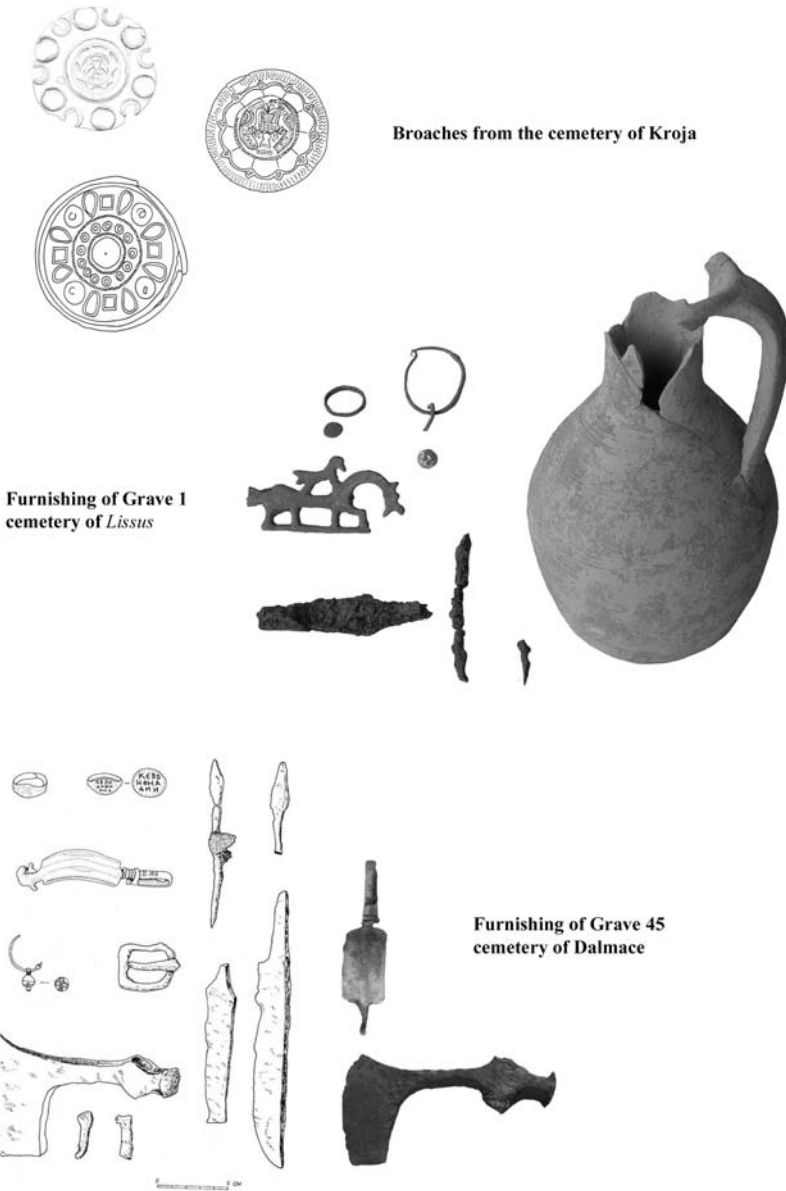
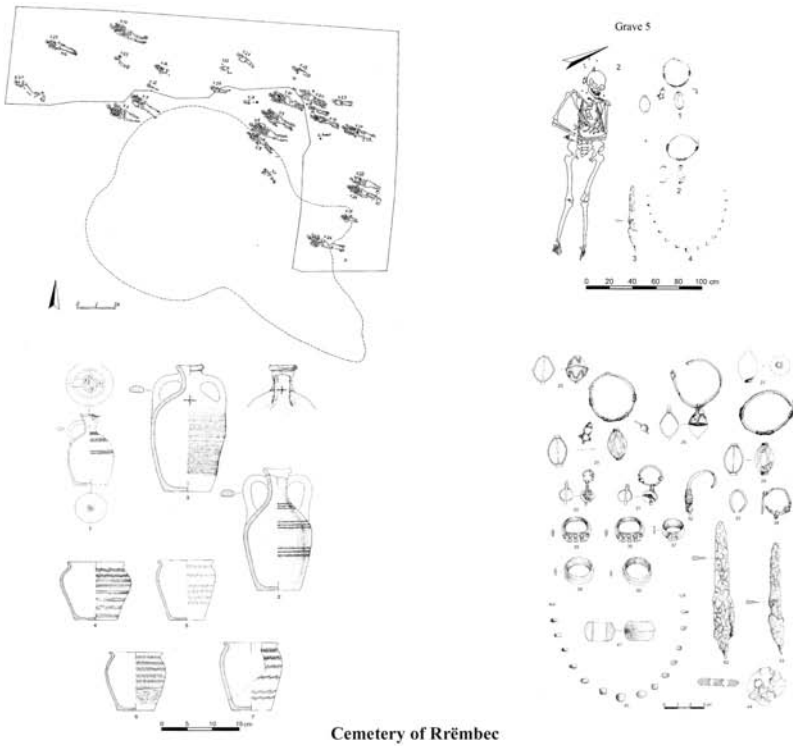


Fig. 13. Grave goods from several sites

ILLUSTRATIONS NALLBANI



Cemetery of Rrëmbec



Grave furnishing, cemetery of Rehovë

Fig. 14. Grave goods from the cemeteries of Rrëmbec (after Bejko *et alii*...2004) and Rehovë (after Aliu 1986)



Fig. 1. Chapiteau-corbeille à palmette de Saint-Polyeucte, Musées archéologiques d'Istanbul (cliché de l'auteur)



Fig. 2. Bracelet en or daté vers 600, British Museum, Londres (cliché reproduit avec l'aimable autorisation des Trustees du British Museum)

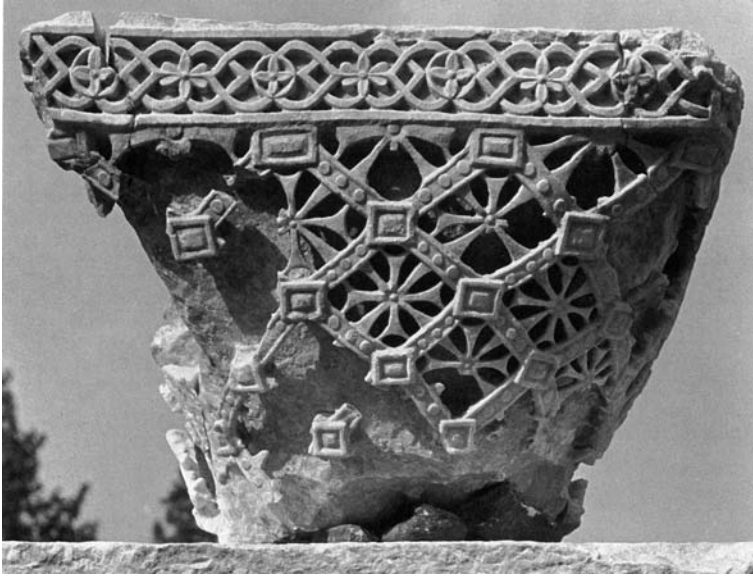


Fig. 3. Chapiteau-corbeille de Saint-Polyeucte
(d'après Harrison, *Saragane*, fig. 130)



Fig. 4. Corniche de Saint-Polyeucte
(d'après Harrison, *Saragane*, fig. 114)



Fig. 5. Pendants d'oreille en or, VI^e–VII^e siècle, musée Bénaki, Athènes (cliché musée Bénaki)



Fig. 6. Plaque de chancel de Saint-Polyeucte réemployée à l'église du Pantocrator (Zeyrek Camii) (d'après Harrison, *Sarāçhane*, fig. 171)

ILLUSTRATIONS PITARAKIS



Fig. 7. Pendants d'oreille en or issus des fouilles de la basilique de Tigani, Magne, V^e-VI^e siècle, Musée byzantin d'Athènes (d'après Το Ελληνικό νόμισμα, no. 198, p. 182)



Fig. 8. Colonne incrustée de Saint-Polyeucte, Musées archéologiques d'Istanbul (cliché de l'auteur)

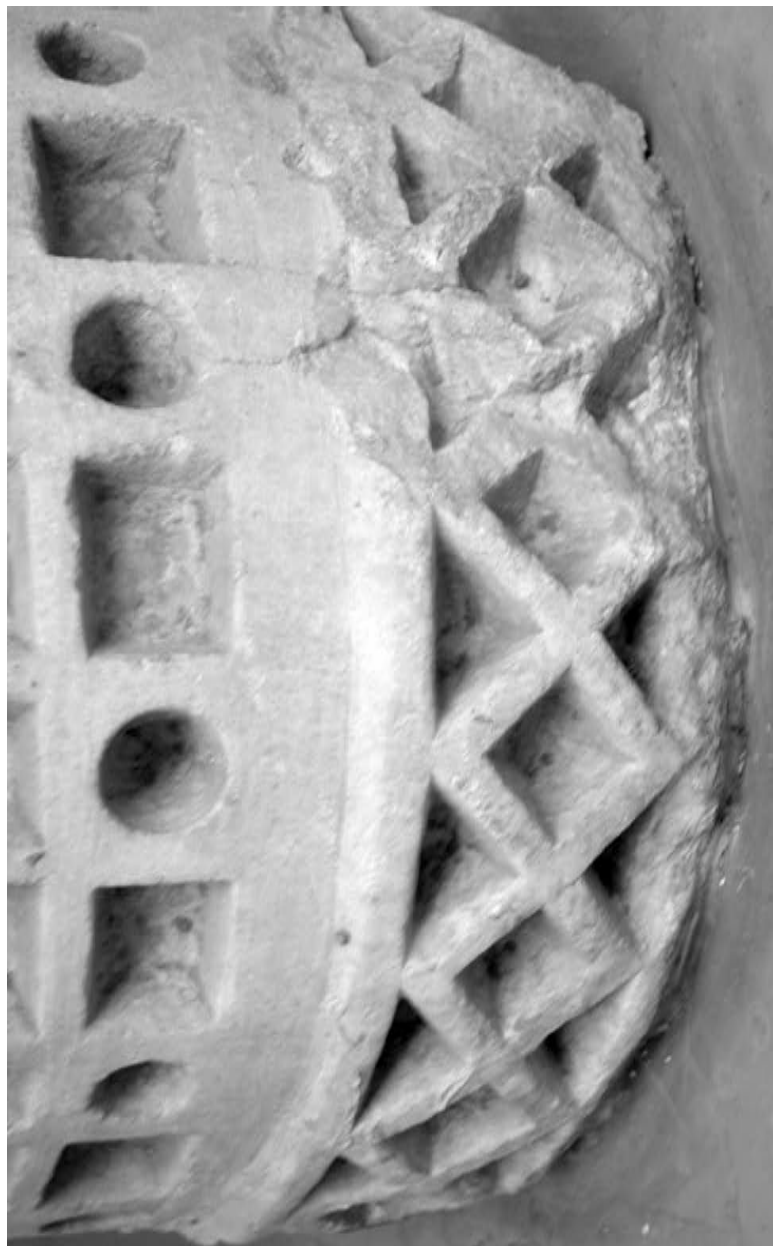


Fig. 9. Bandeau inférieur d'une colonne de Sainte-Euphémie de l'Hippodrome, Musées archéologiques d'Istanbul (cliché de l'auteur)

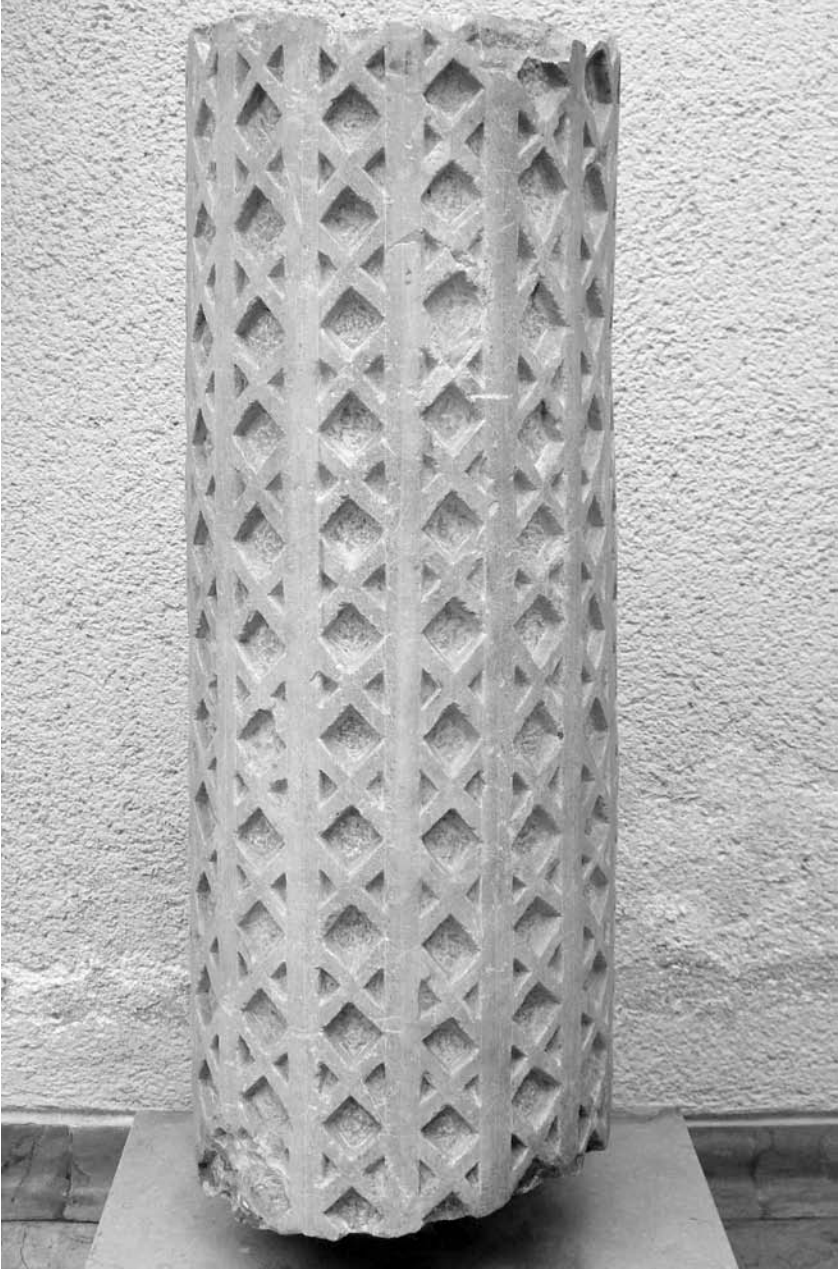


Fig. 10. Colonne de Saint-Jean-Baptiste de l'Hebdomon, Musées archéologiques d'Istanbul (cliché de l'auteur)

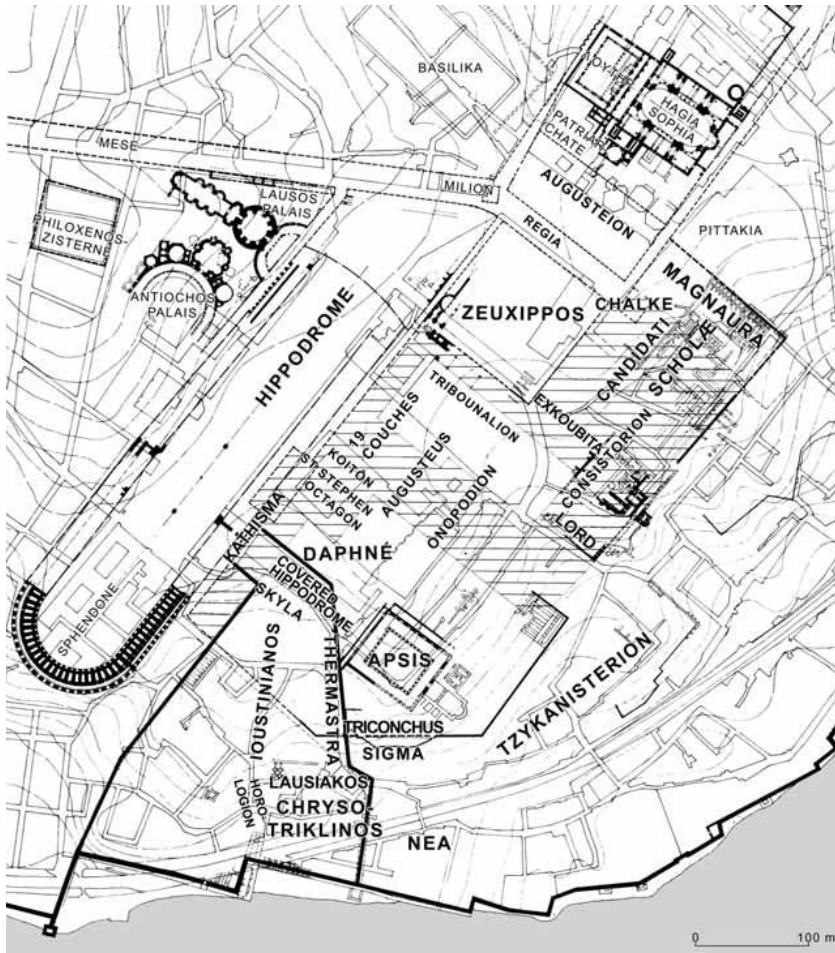


Fig. 1. Sketch plan of upper and lower terraces of the Palace, adapted from W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, 1977, pp. 232

ILLUSTRATIONS FEATHERSTONE

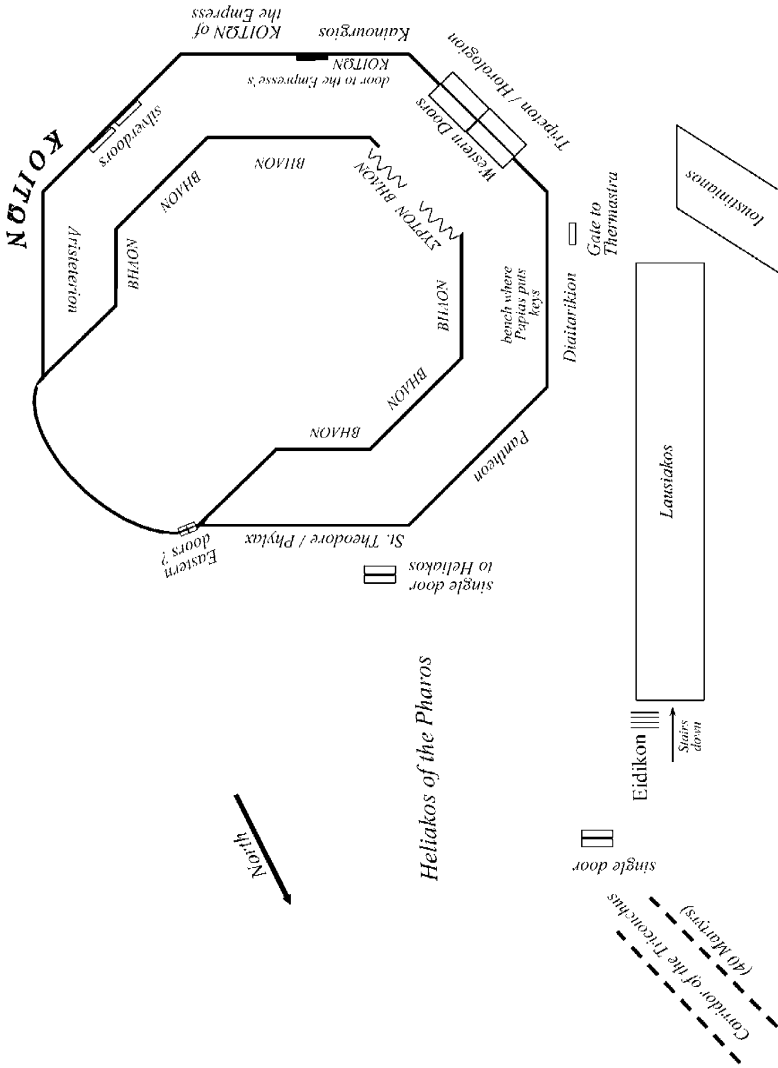


Fig. 2. The Chrysotriklinos and surrounding buildings, cf. Featherstone, "Chrysotriklinos," p. 852



Fig. 1. London, private collection, Ivory plaque. St. Ignatius and the Lions



Fig. 3. Reverse of Fig. 1



Fig. 2. Oblique view of Fig. 1



Fig. 4. Menologion of Basil II (Vat. gr. 1613, p. 258). Martyrdom of St. Ignatius. Courtesy of the Biblioteca Apostolica Vaticana



Fig. 5. Mount Athos, Lavra, trapeza. Wall painting. Martyrdom of St. Ignatius. Courtesy of the Photothèque Gabriel Millet, EPHE, Paris



Fig. 6. Wādī Natrûn, Monastery of the Syrians. Sanctuary doors, detail. St. Ignatios between Mary and St. Severos

ILLUSTRATIONS JEVTIĆ

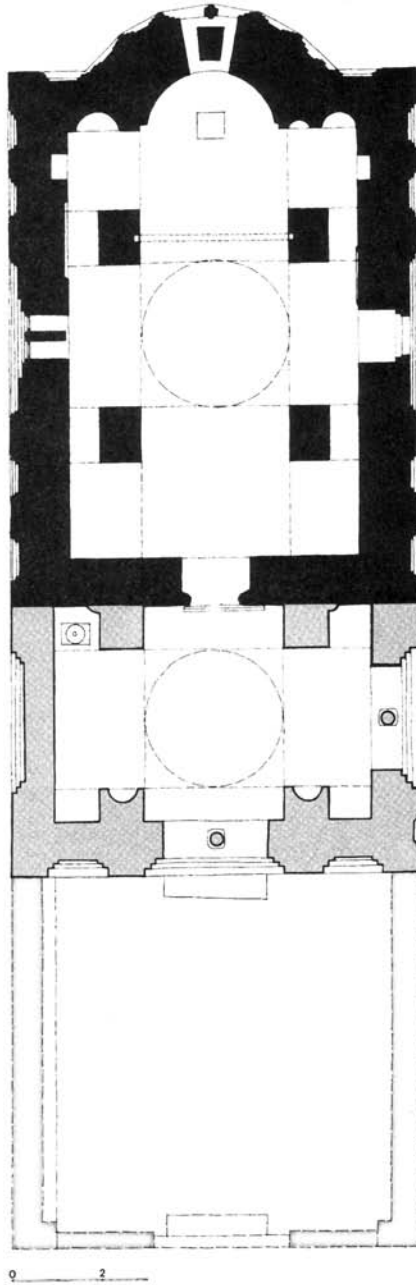


Fig. 1. L'église des
Saints-Archanges de Lesnovo, plan



Fig. 2. Lesnovo, psaume 148 «Louez le Seigneur depuis les cieux», ensemble



Fig. 3. Lesnovo, psalme 148 «Louez le Seigneur depuis les cieux», détail



Fig. 1. Rome, Vatican, Bib. Apostolica, MS. Reg. gr. 1, fol. 263^r: detail (after *Miniature della Bibbia Cod. Vat. Regin. greco 1 e del Salterio Cod. Vat. Palat. greco 381* [Milan, 1905])



Fig. 2. Vatican. Cod. gr. 1754, Fol. 11r: Ode VI, 2 (after J.R. Martin, *The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus* [Princeton, 1954], fig. 263)

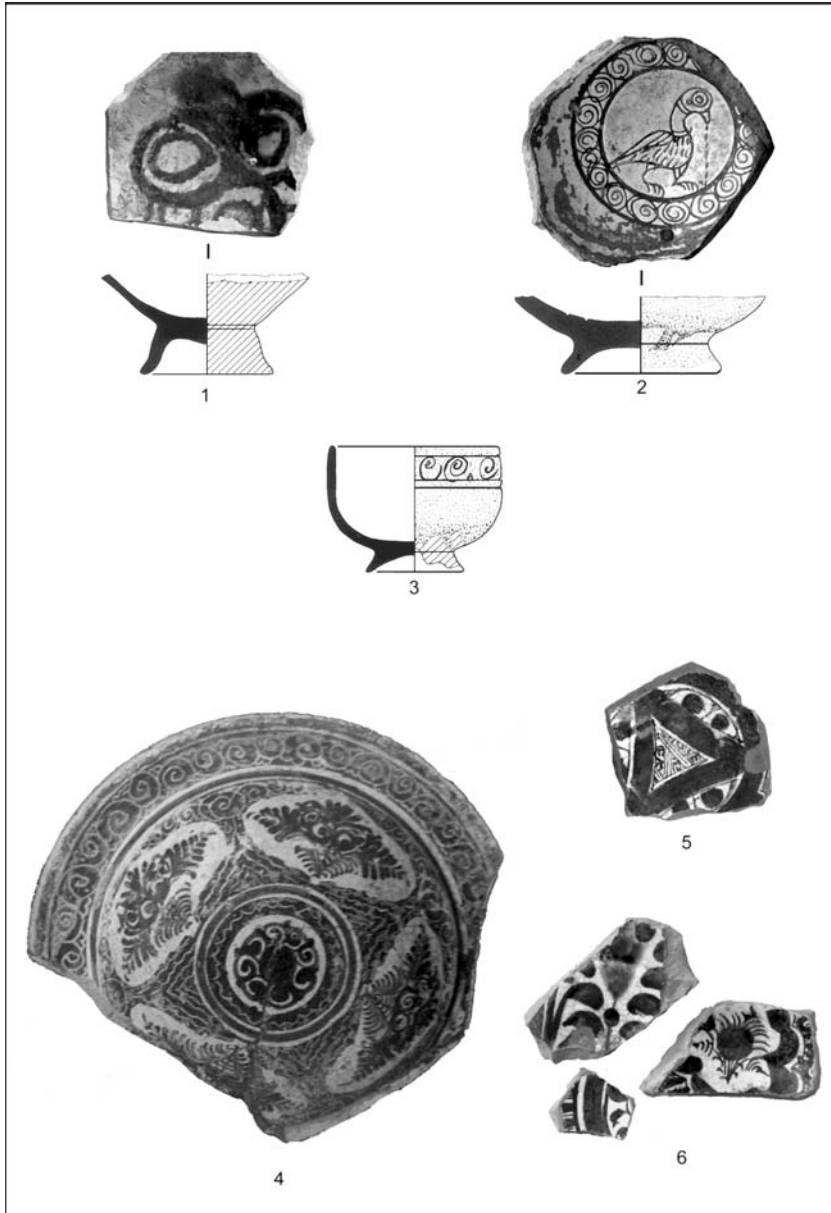


Fig. 1. Productions byzantines de Nicée—*Glaze White Ware IV* (1) et céramiques incisées (2,3). «Céramiques de Milet» trouvées à Iznik (4) et à Aphrodisias (5, 6). Ech. 1:3

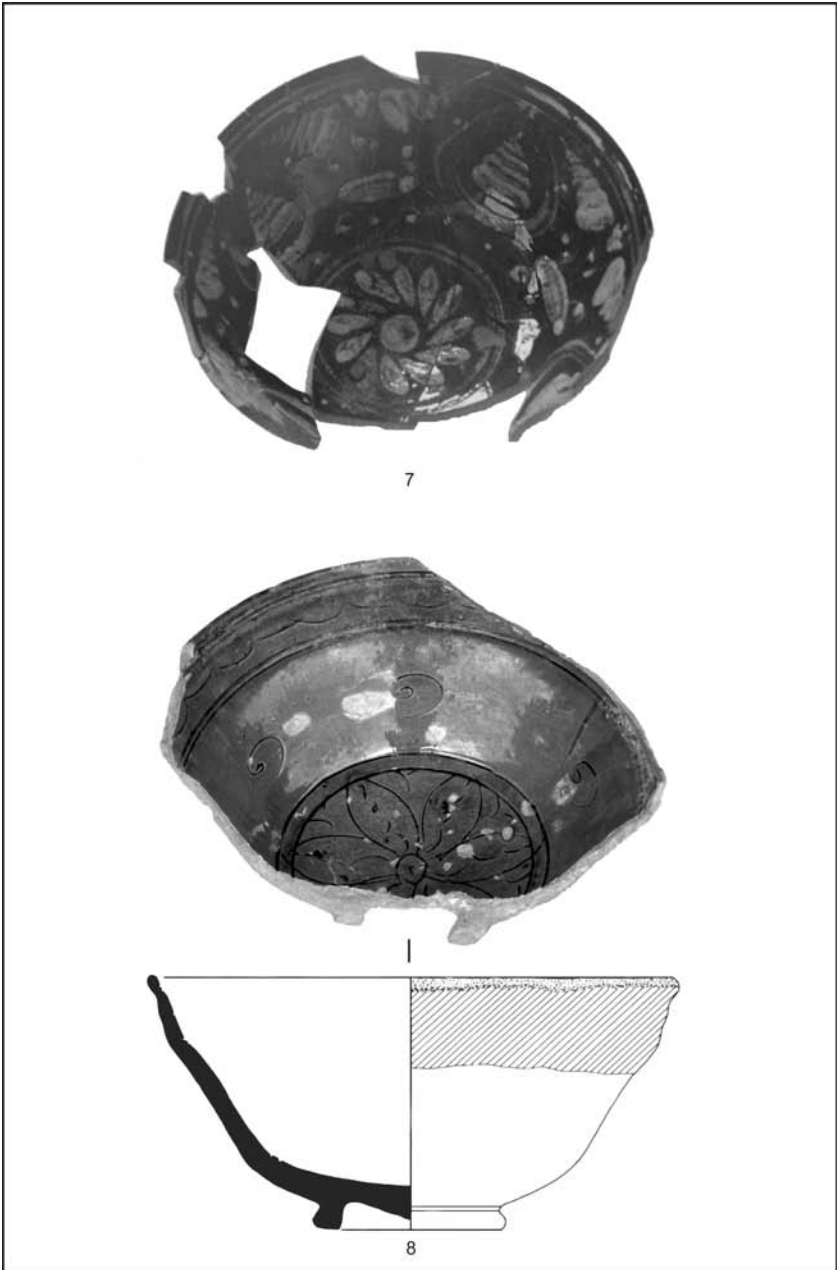


Fig. 2. Productions ottomanes d'Iznik—céramique peinte à l'engobe de type *Rumi-Hatayi* (7) et céramique incisée (8). Ech. 1:3

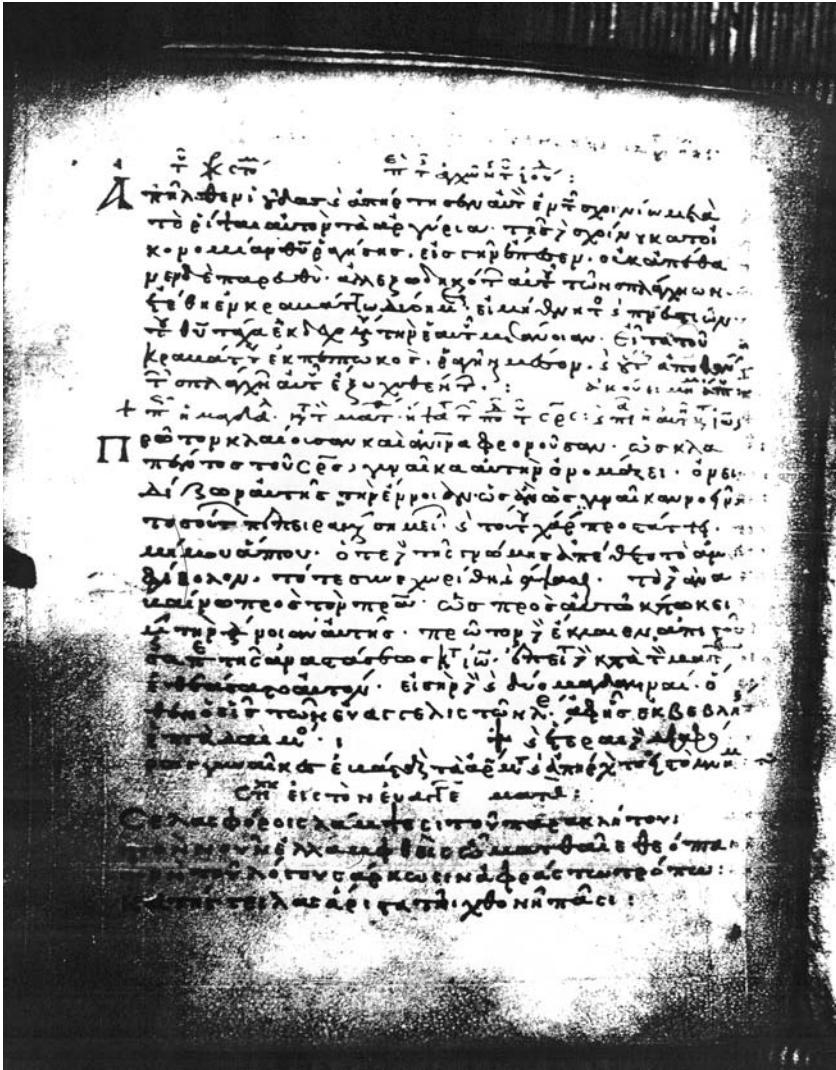


Fig. 1. Florence Bibl. Laur. Conv. Soppr. gr. 160, Page de texte © Florence, Bibliothèque Laurentienne

ILLUSTRATIONS YOTA

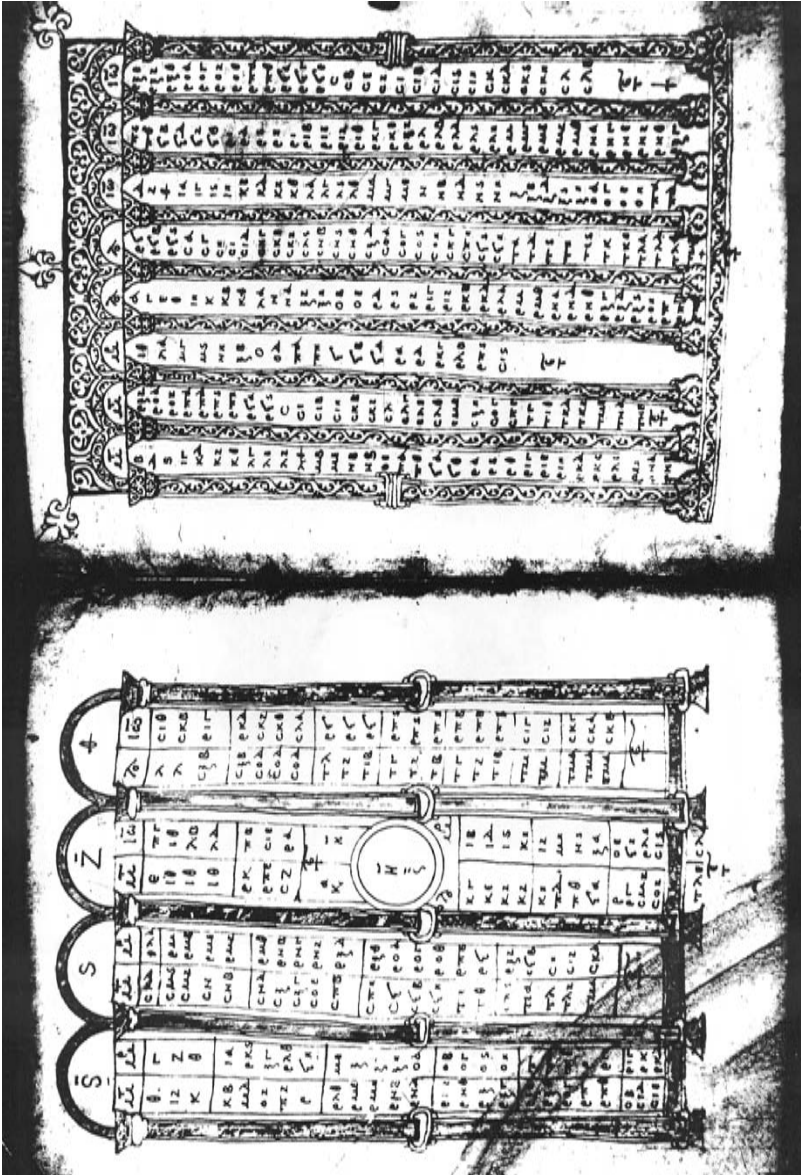


Fig. 2. Florence Bibl. Laur. Conv. Soppr. gr. 160, Tables de Canons © Florence, Bibliothèque Laurentienne

ILLUSTRATIONS YOTA



Fig. 3. Florence Bibl. Laur.
Conv. Soppr. gr. 160, Evangéliste
Matthieu, fol. 7^v © Florence,
Bibliothèque Laurentienne



Fig. 4. Florence Bibl. Laur.
Conv. Soppr. gr. 160, Evangéliste
Marc, fol. 66^v © Florence,
Bibliothèque Laurentienne

ILLUSTRATIONS YOTA



Fig 5. Florence Bibl. Laur.
Conv. Soppr. gr. 160, Evangéliste
Luc, fol. 106^v © Florence,
Bibliothèque Laurentienne



Fig 6. Florence Bibl. Laur.
Conv. Soppr. gr. 160, Evangéliste
Jean, fol. 169^v © Florence,
Bibliothèque Laurentienne

ILLUSTRATIONS YOTA



Fig. 7. Florence Bibl. Laur.
Conv. Soppr. gr. 160,
Pentecôte, fol. 6^v © Florence,
Bibliothèque Laurentienne



Fig. 8. Evangile de Rabbula,
Pentecôte, fol. 14^v (d'après
C. Cecchelli—J. Furlani—
M. Salmi, *The Rabbula Gospels*,
(Lausanne, 1959), pl. fol. 14^v)

ILLUSTRATIONS YOTA



Fig. 9. Icône B. 45 du Monastère de Sainte-Catherine du Sinäi, Pentecôte (d'après K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, Volume One: From the Sixth to the Tenth Century*, (Princeton, 1976), n° B. 45, pl. CI)



Fig. 10. Berlin Preuss. Bibl. Sachau 304, fol. 123^v, Pentecôte (d'après J. Leroy, *Manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, (Paris, 1964), pl. 126.2)

ILLUSTRATIONS YOTA



Fig. 11. Florence Bibl. Laur.
Conv. Soppr. gr. 160,
Déisis, fol. 7^r © Florence,
Bibliothèque Laurentienne



Fig. 12. Florence Bibl. Laur.
Conv. Soppr. gr. 160, Descente
de la Croix, fol. 213^v © Florence,
Bibliothèque Laurentienne



Fig. 13. Florence Bibl. Laur. Conv. Soppr. gr. 160, *Saintes Femmes au Tombeau—Apparition du Christ aux Femmes*, fol. 214^r © Florence, Bibliothèque Laurentienne



Fig. 14. Vatican Syr. 559, fol. 146^v, *Saintes Femmes au Tombeau—Apparition du Christ aux Femmes* (d'après J. Leroy, *Manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, (Paris, 1964), pl. 79)



Fig. 15. Londres British Museum 7170, fol. 160^r, Saintes Femmes au Tombeau—Apparition du Christ aux Femmes (d'après J. Leroy, *Manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, (Paris, 1964), pl. 93)

ILLUSTRATIONS DURAND



Fig. 1. La “Véronique de Corbie”. Ensemble
(photo Arch. phot.
MAP/CMN, Paris)



Fig. 2. La “Véronique de
Corbie”. (photo Arch.
phot.MAP/CMN, Paris)

ILLUSTRATIONS DURAND



Fig. 3. La “Véronique de Corbie”.
Détail de la Véronique (Photo
Arch. phot. MAP/CMN, Paris)



Fig. 4. La “Véronique de
Corbie”. Lithographie de
Ch. Hugot publiée en 1846



Fig 5. Gênes, San
Bartolomeo degli Armeni.
Icône de la Sainte Face sans
son revêtement métallique
(d'après C. Dufour-Bozzo,
1974, pl. XXIV)



Fig. 6. Rome, Vatican.
"L'image d'Edesse" de
l'église San Silvestro
in Capite (d'après
C. Dufour-Bozzo,
1974, fig. 23)



Fig. 7. Prague, Trésor de la cathédrale.
La “Véronique d’or” (d’après
Il Volto di Cristo, 2000, p. 128)



Fig. 8. Rome, Vatican. Pala de l’autel
du ciborium du Volto Santo de la
basilique Saint-Pierre (d’après
Il Volto di Cristo, 2000, p. 167)

ILLUSTRATIONS DURAND



Fig. 9. La “Véronique de Corbie”. Détail du décor (détail du cliché de la fig. 3)



Fig. 10. Paris, Bibl. Mazarine, ms 469, Heures de la Mazarine, fol. 3^v (cliché Bibl. Mazarine)



Fig. 11. Bruxelles, Bibl. royale, ms 11060–11061, Très Belles Heures du duc de Berry, p. 8 (copyright Bibl. royale de Belgique, Bruxelles)



Fig. 12. Bruxelles, Bibl. royale, ms 11035–11037, Livre de prière dit de Philippe le Hardi, fol. 96. Détail (copyright Bibl. royale de Belgique, Bruxelles)