



HAL
open science

Le portrait d'auteur dans les manuscrits hippiatriques byzantins

Stavros Lazaris

► **To cite this version:**

Stavros Lazaris. Le portrait d'auteur dans les manuscrits hippiatriques byzantins. *Ktèma: Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, 2009, 34, pp.307-318. <halshs-00462088>

HAL Id: halshs-00462088

<https://shs.hal.science/halshs-00462088v1>

Submitted on 23 Mar 2010

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

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



HAL Authorization

Le portrait d'auteur dans les manuscrits hippiatriques byzantins

RÉSUMÉ.– Parmi les portraits que l'on rencontre dans l'art médiéval byzantin, l'un des plus répandus est celui de l'auteur. Relativement stéréotypé, il se confond le plus souvent avec celui de l'auteur-scribe représenté au travail. On le voit en train d'écrire sur un rouleau ou un codex ou encore de copier d'un support sur l'autre, de dicter son œuvre à un copiste, de la présenter au lecteur. Or le portrait qui se trouve dans les deux seuls manuscrits grecs hippiatriques illustrés présente une tout autre iconographie, qui le différencie du portrait de l'auteur-scribe. Bien que les deux miniaturistes aient suivi des voies différentes, ils ont voulu l'un et l'autre mettre en avant l'autorité de l'auteur et l'excellence de son œuvre. L'examen des attributs et de la gestuelle adoptés par chaque imagier permettra de comprendre les raisons de leur choix : celui du portrait de l'auteur-savant.

ABSTRACT.– Amongst the different portraits found in Medieval Byzantine Art, the author's portrait is one of the most common. Relatively stereotyped, it is often mistaken for the portrait of the author-scribe represented working. We can see him writing on a roll or on a codex or even copying from one to the other, dictating his work to a copyist, or presenting it to the reader. Now, the portrait the only two Greek hippiatric manuscripts which are illustrated has a very different iconography than the one of the author-scribe. Despite the fact that the two miniaturists have followed different ways, they both wanted to highlight the authority of the author and the excellence of his work. The analysis of the attributes and the gestures used by each of the miniaturists will allow us to understand the reasons behind their choice: the use of an author-scholar's portrait.

Deux traités hippiatriques grecs illustrés nous sont parvenus dans deux manuscrits byzantins tardifs¹ : le *Leidensis Vossianus graecus* Q. 50 (ff. 5^r-90^r et 90^r-144^v) du milieu du XIV^e siècle² et le *Parisinus graecus* 2244 (ff. 1^r-62^v et 62^v-74^v) de la fin de ce même siècle³. Le premier écrit est une tentative maladroite de recomposition de l'œuvre originale de Hiéroclès, fonctionnaire byzantin

(1) Plusieurs chercheurs utilisent, pour désigner les ornements contenus dans un autre manuscrit grec hippiatrique (*Berolinensis Phillippicus* 1538), le terme « illustration ». Or, ce manuscrit ne contient que des en-têtes de chapitres purement ornementaux, en forme de portiques, décorés de motifs végétaux ou géométriques. K. WEITZMANN, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance* [Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften, 107], Cologne, 1963, p. 24, a essayé de démontrer qu'à l'origine ce manuscrit était pourvu d'un livret rempli d'illustrations mais, à mon avis, sans preuve décisive. Je pense que des manuscrits comme l'*Évangile de Rossano*, où toutes les miniatures ont été rassemblées en tête du codex, sont exceptionnels, du moins dans l'aire byzantine.

(2) Sur ce manuscrit, voir K. A. DE MEYER, *Codices Vossiani Graeci et Miscellanei* [Bibliotheca Universitatis Leidensis. Codices Manuscripti, 6], Leyde, 1955, p. 158-159. L'auteur propose le milieu du XIV^e siècle d'après l'étude de filigranes, mais également le XV^e siècle, au début du catalogue, sans précision supplémentaire. A. W. BYVANCK, *Les principaux manuscrits à peintures conservés dans les collections publiques du Royaume des Pays-Bas* [Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures], Paris, 1931, p. 78, date le manuscrit, sans autre explication, de alentours de 1470.

(3) Sur ce manuscrit, voir S. LAZARIS, « Le *Parisinus graecus* 2244, ff. 1-74. Un exemple d'illustration scientifique à Byzance », *Études balkaniques. Cahiers Pierre Belon*, 2 (1995), notamment p. 163-167 (<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/26/84/PDF/SL.Illustrationcomplet.pdf>).

qui vécut vers la fin du IV^e siècle⁴. Il s'est appuyé en très grande partie sur l'œuvre d'Apsyrtos, vétérinaire militaire du début de ce même siècle⁵, pour rédiger son texte. Le second traité est une sorte d'abrégé de la *Collection hippiatrice grecque*, connu, depuis les travaux de G. Björck, sous le nom d'*Épitomé*⁶. En accord avec la thématique générale de la journée d'étude dont ce volume publie les Actes, le présent travail portera sur un point bien précis de l'illustration : le « portrait » d'un personnage qui se trouve dans l'œuvre recomposée de Hiéroclès⁷.

Le portrait est un genre bien défini. Comme le souligne L. Braun « Le portrait n'est pas un double, et ne veut l'être [...]. Le portrait est toujours une transposition : à partir du modèle le peintre ou le dessinateur ou le photographe crée un simulacre ; et de ce simulacre nous disons qu'il re-présente le sujet : il le présente à nouveau, mais autrement. C'est dans cet adjectif que réside la problématique [...] de la *mimesis*. »⁸. De façon générale, pour les périodes qui nous intéressent ici, le portrait – défini comme étant une œuvre (littéraire ou plastique) représentant une personne réelle ou fictive d'un point de vue physique et psychologique – sert à identifier un individu et à le mettre en valeur, grâce à la précision du vocabulaire descriptif ou par l'exactitude du dessin et de la couleur utilisés⁹. L'art du portrait est, en effet, l'un des points de rencontre du dire et du voir, deux domaines que les Grecs et les Byzantins ne distinguaient pas. Dans la langue grecque et byzantine courante, on utilise le plus souvent le mot γράφειν pour désigner l'action de décrire, d'écrire, de tracer, de graver ou encore de peindre. De même, le terme ἱστορεῖν signifie raconter en images ou en mots.

La description scripturale des caractéristiques physiques et psychologiques d'une personne, son *portrait littéraire* dirions-nous, se fait par l'ἔκφρασις ou l'εἰκονισμός. Son individualisation plastique, quant à elle, se fait soit par l'apposition du nom à côté de l'image (encore faut-il la nommer correctement), soit par la mise en valeur des attributs et des gestes les plus significatifs du sujet représenté, soit enfin par la mise en image, la plus fidèle possible, des traits physiques et

(4) Pour plus de détails, voir S. LAZARIS, « Contribution à l'étude de l'hippiatrie grecque et de sa transmission à l'Occident (XIII^e-XV^e siècles) », dans M.-Cl. Amouretti, F. Sigaut (s.d.), *Traditions agronomiques européennes. Élaboration et transmission depuis l'Antiquité. Actes du 120^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques. Section Histoire des sciences, Aix-en-Provence, 23-25 octobre 1995*, Paris, 1998, p. 143-149 et 155-156.

(5) Sur la période d'activité de cet hippiatre, voir S. LAZARIS, « Essor de la production littéraire hippiatrice et développement de la cavalerie : contribution à l'histoire du cheval dans l'Antiquité tardive », dans M.-Th. Cam (s.d.), *Actes du colloque international sur la médecine vétérinaire dans l'Antiquité (Brest, 9-11 sept. 2004) [Histoire]*, Rennes, 2007, p. 87-108. (http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/25/96/06/PDF/S.L.Medecine_veterinaire.pdf).

(6) G. Björck, « Le Parisinus grec 2244 et l'art vétérinaire grec », *REG*, 48 (1935), p. 511. Le philologue suédois s'est inspiré du titre donné dans un autre manuscrit grec, le *Vaticanus Palatinus graecus* 365 (f. 204^r), un des manuscrits qui a conservé ce texte : ἱατρικὸν ἐν ἐπιτόμῳ ἄριστον περὶ ἵππων κατ' ἐκλογὴν ἔχον κεφάλαια διάφορα (excellent épitomé médical sur les chevaux, contenant différents chapitres choisis). Sur le texte, voir A.-M. DOYEN-HIGUET, *L'Épitomé de la Collection d'hippiatrie grecque. Histoire du texte, édition critique, traduction et notes* [Publications de l'Institut Orientaliste de Louvain, 54], Louvain-la-Neuve, 2006. Sur son illustration, voir S. LAZARIS, « L'illustration des traités hippiatrices byzantins : le *De curandis equorum morbis* d'Hiéroclès et l'*Épitomé* », *Medicina nei secoli. Rivista di storia della medicina*, 11, 3 (1999), p. 521-546 ; IDEM, « Les rapports entre l'illustration et le texte de l'*Épitomé*, manuel byzantin d'hippiatrie », *Archives internationales d'histoire des sciences*, 143 (vol. 49 / 1999), p. 281-301.

(7) L'œuvre recomposée de Hiéroclès se présente en deux livres, chacun commençant par un prologue. Notre portrait ouvre le second livre.

(8) L. BRAUN, *Iconographie et Philosophie*, t. 2. *Commentaires et Bibliographies* [Cahiers du Séminaire de Philosophie, 13], Strasbourg, 1996, p. 57.

(9) Sur la notion d'individu et sur sa représentation au Moyen Âge, voir A. J. GOUREVITCH, *La naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, Paris, 1997 ; H. BELTING, *Pour une anthropologie des images* [Le Temps des images], Paris, 2004, notamment chap. IV. *Blason et portrait. Deux médiums du corps*, p. 153-181 ; T. TODOROV, « La représentation de l'individu en peinture », dans B. Focroulle, R. Legros, T. Todorov (s. la d. de), *La naissance de l'individu dans l'art* [Nouveau collège de philosophie], Paris, 2005, p. 13-39 ; Br. M. BEDOS-REZAK, D. IOGNA-PRAT (s. d.), *L'individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, 2005.

psychologiques grâce au dessin d'après nature¹⁰. Description littéraire d'une part et, d'autre part, inscription nominative, attributs et gestes caractéristiques, traits reflétant l'apparence physique, constituent alors les différentes manières – associées ou non – pour composer le portrait d'une personne.

Le portrait reproduit dans l'œuvre recomposée de Hiéroclès ne peut, quant à lui, qu'être identifié par le biais des seuls attributs et gestes. Aucune inscription n'accompagne la représentation dans les deux manuscrits hippiatriques et les traits physiques ne peuvent pas être pris en compte puisque nous n'avons par ailleurs aucune description ou autre représentation de ce personnage. Cependant, avant d'analyser la gestuelle et les attributs de ces deux miniatures, quelques éclaircissements doivent être apportés sur l'art du portrait à Byzance et, plus particulièrement, sur celui de l'auteur.

LE PORTRAIT À BYZANCE

« Aujourd'hui encore, écrivait G. Millet, les murs blancs du "salon" hospitalier sont parsemés de photographies. Les plus pauvres en désirent. Tout archéologue en voyage voit se dresser devant son objectif des silhouettes rigides et hiératiques pareilles aux Saints des icônes. Le papier albuminé inspire le même respect qu'autrefois l'encaustique ou la détrempe et reçoit les mêmes baisers. »¹¹ La commémoration des ancêtres par l'intermédiaire de leur portrait est une tradition ancienne. Au VIII^e siècle, saint Damascène rapporte que « beaucoup dans leurs maisons ont peint des images d'hommes, les parents celles de leurs enfants ou les enfants celles de leurs parents, par affection mutuelle et pour ne pas les oublier »¹². Le témoignage de Damascène souligne cette relation si intime que les Byzantins ont développée avec les portraits, et avec les images de façon plus générale. Ils ont par là perpétué la tradition hellénistique du portrait et, contrairement à ce qu'on a pu soutenir ici ou là¹³, ils ont su différencier – hormis le portrait de l'empereur qui constitue à lui seul un cas à part¹⁴ – le portrait des personnes civiles de celui des personnages saints¹⁵. Pour les premiers, d'ordinaire, les traits sont rendus grâce à une iconographie pénétrée d'un certain réalisme.

Ce type de portrait, le *portrait privé*, diffère donc souvent des autres, et ce tout au long de la civilisation byzantine. G. Millet l'avait déjà remarqué pour la production artistique des Paléologues, mais l'observation vaut pour toute l'histoire de l'empire byzantin. Il est, en effet, possible de détecter dans quelques œuvres, dès les premiers siècles de Byzance, les différences entre « the representations

(10) C'est d'habitude ce dernier procédé que nous associons le plus spontanément à la notion de portrait. Néanmoins, même si les deux autres procédés nous sont moins familiers, ce qui en résulte doit être considéré comme un portrait, du moins pour les sociétés et les périodes étudiées ici. Sur la définition du portrait médiéval, voir également l'introduction de J. WIRTH dans A. Paravicini Bagliani, J.-M. Spieser, J. Wirth (textes réunis par), *Le portrait. La représentation de l'individu* [Micrologus' Library, 17], Florence, 2007, p. 9-15.

(11) G. MILLET, « Portraits byzantins », *Revue de l'art chrétien*, LXI (1911), p. 445-451.

(12) Damascène, *Adversus Constantinum Caballinum*, 2 (= PG, t. 95, col. 313).

(13) W. de GRÜNEISEN, *Le portrait, traditions hellénistiques et influences orientales*, Rome, 1911, p. 97-99, critique sévèrement la production des portraitistes médiévaux, qui, selon lui, se seraient contentés d'appliquer des formules toujours plus simplifiées. Or, tous les types de portrait ne se prêtent pas à pareille critique.

(14) Un *particulier* (ιδιωτικός) qui devient empereur entre dans un rôle. Désormais, il n'est plus seulement un homme investi d'une fonction, qu'il suffirait de représenter avec ses attributs. Il devient un homme qui prête momentanément son visage à l'Empire et qui est, en retour, définitivement transfiguré par cette fonction. Peu importe donc que son portrait ressemble à sa physionomie réelle: ce qui prime, c'est la fonction, l'empereur représenté doit ressembler à un empereur.

(15) Je fais allusion ici aux figurations qui n'évoquent aucune scène, aucun événement historique, mais simplement le Christ, les Saints ou encore la Vierge.

of Saints and "true" portraiture»¹⁶. Quoique ces deux types de représentations soient principalement le prolongement d'un faisceau de traditions liées à l'art du portrait antique, les chemins suivis par leurs concepteurs ne sont pas tout à fait les mêmes¹⁷. Aussi, tandis que l'on observe des efforts pour figurer les personnes civiles, remarque-t-on un net rejet d'une représentation fidèle à la nature quand il s'agit des personnages sacrés.

Ce refus d'une représentation réaliste commence très tôt, à en croire quelques attestations littéraires portant sur des œuvres anciennes disparues. Parmi les premiers témoignages connus, on citera les *Actes apocryphes de saint Jean* (26-29), textes composés entre 150 et 200 de notre ère¹⁸. Le passage commence par un récit des circonstances dans lesquelles un portrait de Jean fut exécuté à la demande de son disciple Lycomède, qui, dans sa chambre, rendit à l'image un véritable culte. Suit entre le maître et le disciple un débat sur la valeur et le sens de ce portrait que Jean conclut par ces mots : « Par la vie du Seigneur Jésus-Christ, ce portrait me ressemble. En fait, non pas à moi, mon enfant, mais à mon image charnelle. »¹⁹. Dans ce texte – important pour comprendre les relations des premiers chrétiens avec les images – Jean désapprouve le culte rendu à son portrait et condamne la confection d'images réalistes, faites d'après nature. Ce type de portrait est aux antipodes du *portrait iconique*, qui ne représente pas l'image charnelle et visible d'un être mais va au-delà de l'art descriptif gréco-romain²⁰. Dès lors, il ne s'agit plus de reproduire un personnage précis, mais ce qu'il incarne. D'ailleurs, Jean continue sa critique et reproche à Lycomède d'avoir fait quelque chose « de puéril et d'imparfait », car l'image peinte est « le portrait d'un mort » puisqu'elle ne représente que ce qui restera sur terre et non pas ce qui partira dans les cieux (*Actes apocryphes de saint Jean*, 28)²¹. Pour l'apôtre, le vrai portrait doit être celui de l'âme et non du corps fait d'après nature. Ainsi que le soutenait à juste titre G. Dagron, l'observation *de visu* est problématique dans l'art chrétien. On préfère imaginer que le peintre « travaille à partir d'une description orale (un *eikonismos*), ou que le saint lui apparaît en rêve ou vision, sous son identité véritable ou sous son nom d'emprunt. »²².

La représentation des personnes civiles est en général très différente. Le portraitiste byzantin essaie de reproduire quelques caractéristiques physiques et psychologiques du modèle. Même si l'individualisation n'est pas des plus réussies, ce qui compte ce sont les efforts pour représenter les

(16) E. KITZINGER, « Some Reflections on portraiture in Byzantine Art », dans *Mélanges Georges Ostrogorsky* (= *Zbornik Radova Vizantoloskog Instituta*, VIII,1 [1963]), p. 187 (E. Kitzinger cite plusieurs exemples dans les pages qui suivent).

(17) Sur le sujet, voir A. GRABAR, « Le portrait en iconographie paléochrétienne », dans M. Nédoncellé, B. Botte, L. de Bruyne, et al., *Archéologie paléochrétienne et culte chrétien. Actes du colloque tenu à la Faculté [de l'Université de Strasbourg] du 7 au 9 décembre 1961* (= *Revue des sciences religieuses*, 36,3-4 [1962]), p. 87-109; S. SANDE, « The Icon and its Origin in Graeco-Roman Portraiture », dans L. Rydén, J. O. Rosenqvist (eds.), *Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium. Papers read at a Colloquium Held at the Swedish Research Institute in Istanbul, 31 May - 5 June 1992*, Uppsala, 1993, p. 75-84; A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge* [Champs], Paris, 1994, notamment, p. 111-154 (réimpression de l'éd. de 1979); J.-M. SPIESER, « Invention du portrait du Christ », dans A. Paravicini Bagliani, J.-M. Spieser, J. Wirth (textes réunis par), *Le portrait*, op. cit., p. 57-76; G. DAGRON, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique* [Bibliothèque illustrée des Histoires], Paris, 2008.

(18) W. MICHAELIS (übersetzt und erläutert von), *Die apokryphen Schriften zum Neuen Testament* [Sammlung Dieterich, 129], Brême, 1956, p. 228-229 et 236-239.

(19) E. JUNOD, J.-D. KAESTLI (cura), *Acta Iohannis* [Corpus Christianorum. Series Apocryphum, 1-2], Turnhout, 1983, t. 1, p. 177-181 et commentaire t. 2, p. 446-456.

(20) Sur le sujet, voir S. LAZARIS, « Au-delà de l'art: l'image culturelle à Byzance », dans G. Siebert (éd.), *L'expression du mouvement dans les iconographies de l'Antiquité*, Actes du III^e colloque du Groupe Interdisciplinaire des Recherches Iconographiques de l'UMR 7044, Strasbourg 2-3 déc. 2005 (= *Ktêma* 32, 2007), p. 169-180.

(http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/25/95/97/PDF/S.L._ArtByzance.pdf).

(21) E. JUNOD, J.-D. KAESTLI (cura), *Acta Iohannis* [Corpus Christianorum. Series Apocryphum, 1-2], Turnhout, 1983, t. 1, p. 178 et commentaire t. 2, p. 446-456.

(22) G. DAGRON, « Mots, images, icônes », *Destins de l'image* (Nouvelle revue de psychanalyse), 44 (1991), p. 167.

traits particuliers du visage, rarement déployés quand il s'agit des personnages saints. D'autres fois, bien entendu, ce n'est pas tellement l'individu qui est mis en image, mais son pouvoir et ses rapports avec Dieu ou avec ses sujets. Le *portrait officiel*, en l'occurrence celui de l'empereur, constitue un chapitre particulier et bien étudié de l'art du portrait byzantin sur lequel nous n'insisterons pas ici²³. C'est plutôt le *portrait professionnel* qui nous occupera. Quelques traits propres de la personne représentée y sont parfois rendus, mais c'est avant tout la catégorie socio-professionnelle du sujet figuré qui est mise en avant au moyen d'attributs significatifs.

Collectif (personnages en demi-cercle à l'intérieur d'une exèdre ou abside; on représente ainsi une assemblée de sages, un médecin en consultation ou encore le professeur entouré de ses disciples)²⁴ ou individuel (un peintre en train de recopier une image ou un auteur devant son œuvre)²⁵, ce type de portrait est très développé au Moyen Âge. Parmi les représentations du *portrait professionnel*, la plus répandue est celle de l'auteur d'un ouvrage. En frontispice, il est reproduit dans les manuscrits médiévaux, le plus fréquemment au travail, en train d'écrire soit sur un rouleau, soit sur un codex, voire de copier de l'un sur l'autre, de dicter son œuvre à un copiste, ou de la présenter au lecteur. Les miniatures médiévales accordent une part importante aux portraits d'auteurs. Parmi les plus anciennes représentations, mentionnons celles des évangélistes rédigeant leur évangile (fig. 1, Pl. I). Cette composition obéit à une formule iconographique relativement stéréotypée du *portrait d'auteur*.



Fig. 1: Paris, Bibliothèque nationale de France, Suppl. 905, f. 54^v, VIII^e-IX^e siècles (saint Matthieu) d'après Byzance et la France médiévale. Manuscrits à peintures du II^e au XVI^e siècle, Paris, 1958, n° 7, p. 4 et pl. III)

(23) Sur ce type de portrait, voir A. GRABAR, *L'empereur dans l'art Byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient* [Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, 75], Paris, 1936; T. VELMANS, «Le portrait dans l'art des Paléologues», dans *Art et société à Byzance sous les Paléologues. Actes du colloque organisé par l'Association internationale des Études Byzantines, Venise, sept. 1968* [Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Études Byzantines et Post-byzantines de Venise, 4], Venise, 1971, p. 91-148; I. SPATHARAKIS, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* [Byzantina Neerlandica, 6], Leyde, 1976; C. HEAD, *Imperial Byzantine Portraits. A verbal and graphic gallery*, New Rochelle, NY, 1982; I. SPATHARAKIS, «A note on the imperial portraits and the date of Par. gr. 510», *JÖB*, 39 (1989), p. 89-93; I. KALAVREZOU, «Portraits and Portraiture», dans *The Oxford Dictionary of Byzantium*, t. 3, New York - Oxford, 1991, p. 1703-1704; G. DAGRON, *Décrire et peindre*, op. cit.

(24) Voir quelques exemples dans le Dioscoride de Vienne (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *medicus gr. 1*, ff. 2^v et 3^v); dans les *Paris gr. 36* (f. 187^v) et 2243 (f. 10^v) ou encore dans le *Madrid, Biblioteca nacional, Vitr. 26-2*, f. 134^v. Reproductions dans O. MAZAL (Kommentar von), *Der Wiener Dioskurides. Codex medicus Graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek* [Glanzlichter der Buchkunst, 8, 1], Graz, 1998, ff. 2^v et 3^v; *La médecine médiévale à travers les manuscrits de la Bibliothèque Nationale (Bibliothèque Nationale, 31 août-5 oct. 1982)*, Paris, 1982, n° 21 et commentaire p. 43; *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises (Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1^{er} février 1993)*, Paris, 1992, n° 350 et commentaire p. 454-455; V. TSAMAKDA, *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leyde, 2002, fig. 321 et commentaire, p. 357-358.

(25) Voir quelques exemples dans le *Paris gr. 923* (f. 328^v) et dans le *Oxford, Bodleian Library, Barocci 87*, f. 33^v. Reproductions dans V. W. EGBERT, *The Medieval Artist at Work*, Princeton, N.J., p. 24-25; I. SPATHARAKIS, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* [Byzantina Neerlandica, 6], Leyde, 1976, fig. 182 et commentaire p. 258-259.

Voici la description qu'en propose Brigitte Mondrain : « Selon le schéma régulièrement adopté, la représentation de l'évangéliste précède son œuvre : le saint est figuré assis, tourné de profil vers la droite, c'est-à-dire que, dessiné sur un verso de folio, il fait face à la page initiale de son Évangile, qui débute sur le folio suivant. Il tient sur les genoux ou, plutôt, sur le genou gauche un livre dans lequel il écrit les premiers mots de son texte, que le lecteur retrouvera aussitôt sur la page contiguë, tandis que, devant lui, se dresse un pupitre, monté sur un pied dont la base part d'un coffre. Le couvercle de ce meuble est au niveau du siège, dessus reposent en particulier l'encrier avec encre noire et encre rouge, une fiole d'encre noire et, parfois, un couteau destiné à aiguiser le calame ou, le cas échéant, à effectuer un grattage sur un folio du volume en cours d'élaboration, en cas de faute commise. »²⁶. L'iconographie du *portrait d'auteur* se confond alors avec celle du scribe. Tout au long du Moyen Âge, la grande majorité des images de ce type de portrait – aussi bien dans les œuvres de contenu religieux que dans les textes profanes, y compris les traités scientifiques – retient, justement, la formule iconographique de l'*auteur-scribe*. Or, cela n'est pas le cas dans les deux manuscrits hippiatriques illustrés de l'œuvre recomposée de Hiéroclès.

LE PORTRAIT DANS L'ŒUVRE RECOMPOSÉE DE HIÉROCLÈS

Dans les deux manuscrits, le personnage en question est assis sur un siège en bois, sans dossier mais pourvu d'un coussin. Ses pieds prennent appui sur un repose-pied, également en bois. Barbu, avec le visage hiératique du vieillard savant, il porte une robe et un manteau. Les deux représentations ne sont pas identiques. Dans le manuscrit de Leyde (fig. 2), l'homme est reproduit de trois-quarts face, la tête légèrement tournée vers sa gauche et, tel un personnage saint, il est auréolé. Il tient dans sa main droite un objet de forme cylindrique qui pourrait être un rouleau. Il lève l'autre main, paume tournée vers le haut, le pouce venant toucher le majeur et l'annulaire repliés. À sa gauche a été peint un objet difficilement identifiable (sorte d'armoire à livres, mal comprise par le miniaturiste ?). Dans le manuscrit parisien (fig. 3), le personnage est également figuré de trois-quarts, sauf la tête, qui est strictement de face, portant un regard aigu sur le lecteur du manuscrit. L'homme serre dans sa main gauche un long bâton²⁷ et sa main droite, levée, est présentée de dos, les doigts fléchis dans un geste qui pourrait faire penser à celui du personnage du manuscrit de Leyde. Outre un pupitre vide, on a peint à l'arrière-plan à gauche un arbre schématisé qui est en grande partie caché

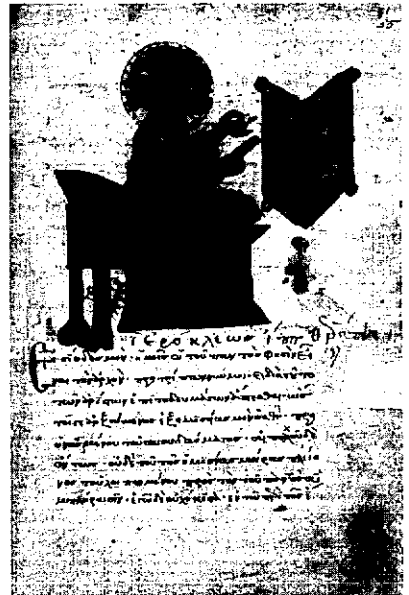


Fig. 2.: Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, *Vossianus graecus* Q. 50, f. 55r, milieu XIV^e s. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit©

(26) Br. MONDRAIN, *Lire et écrire à Byzance* [Centre de recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance, Monographies, 19], Paris, 2006, p. 11.

(27) Dans les exemples que nous aborderons pendant l'analyse de cet attribut, le bâton est toujours maintenu dans la main droite. Il est toutefois difficile de savoir s'il est représenté ici comme gaucher ou s'il ne s'agit pas simplement de mettre en avant le geste de l'autre main. Sur l'iconographie des gauchers, en l'occurrence de l'auteur-évangéliste, dans l'art byzantin, voir I. SPATHARAKIS, *The Left-handed Evangelist. A contribution to Palaeologan Iconography*, Londres, 1988.

par un édifice architectural. Celui-ci est relié à une colonne, placée à droite de la composition, par une étoffe qui coiffe la scène. Elle est du même rouge que le toit du bâtiment. Même si la composition, dans les deux manuscrits hippiatriques, n'est pas la même, elle ne s'inscrit pas, ni pour l'un, ni pour l'autre, dans le type du *portrait d'auteur-scribe*. Aucun instrument d'écriture, aucun copiste ou livre ouvert (codex ou rouleau) – avec ou sans partie de texte – ne font, en effet, partie de cette scène. Dans l'un comme dans l'autre cas, la différence avec les *portraits d'auteur-scribe*, tant dans l'art byzantin qu'occidental, est manifeste. Même constat quand on les compare avec les manuscrits hippiatriques occidentaux²⁸. Dès lors, de qui et de quoi s'agit-il? Seule l'étude iconographique des attributs et des gestes pourrait aider à comprendre qui se cache derrière ces portraits et les intentions de leurs miniaturistes.

Le geste du personnage dans le manuscrit de Leyde (fig. 2) est peu attesté dans l'art byzantin et a souvent posé des problèmes d'interprétation. Myrtá Acheimastou-Potamianou, par exemple, hésite entre un geste de bénédiction et un geste de discours²⁹. Toutefois, les gestes de bénédiction sont dirigés vers les fidèles et non, comme c'est le cas ici, vers le personnage lui-même. D'ailleurs, à en croire M. Didron dans ses commentaires sur le manuel d'iconographie chrétienne de Denys de Fourna, on ne doit pas, dans l'art byzantin, joindre trois doigts pour représenter une main qui bénit³⁰. De toute façon, dans le cas précis du manuscrit de Leyde, le fait que ce soit la main gauche qui fasse ce signe exclut le geste de bénédiction. On remarque ce signe le plus souvent dans le répertoire iconographique chrétien, notamment chez différents Saints et apôtres³¹. Quelques évangélistes, par exemple, sont ainsi représentés devant leur évangile, le calame dans une main et faisant de l'autre un signe identique à celui de notre personnage. Il s'agit alors très vraisemblablement d'un geste d'allocation et de transmission du savoir et de la bonne parole, lié à l'autorité de l'auteur. Ce caractère concret de l'autorité de l'auteur est même accentué dans ce cas par la représentation du début du texte de leur évangile. « Dans l'Antiquité et au Moyen Âge, écrit É. Palazzo, la notion d'auteur est au cœur de la culture chrétienne. Pour le christianisme de ces époques, l'auteur est celui qui possède "l'autorité" lui permettant d'écrire, de rédiger des textes valant pour tous les chrétiens. En effet, la notion d'autorité, l'*auctoritas*, est indissociable de la figure même de l'auteur [...] »³².

Il est d'ailleurs fort probable que le miniaturiste du manuscrit de Leyde ait utilisé comme modèle une figure dérivant du répertoire iconographique chrétien. Le geste et, surtout, l'aurole dans le

(28) Voir par exemple dans les *New York, Pierpont Morgan Library*, MS. 735, f. 5v; *London, British Library*, Add. 15097, f. 4v (reproductions dans L. BRUNORI CIANTI, L. CIANTI, *La pratica della veterinaria nei codici medievali di mascalcia*, Bologne, 1993, fig. 128 et commentaire, p. 285-297; fig. 134 et commentaire, p. 298-309).

(29) M. ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, *Byzantine Wall-Paintings [Greek Art]*, Athènes, 1994, fig. 145 et commentaire p. 249, dans la description qu'elle donne de la représentation de l'apôtre Pierre à Saint-Georges de Staro Nagoricino, hésite entre un geste de bénédiction ou d'allocation (« gesture of blessing or speech »). Néanmoins, dans une représentation de saint Jean Prodrome, au geste identique, elle n'hésite pas à qualifier ce signe de geste de discours (cf. *ibidem*, fig. 71 et commentaire p. 229).

(30) A.N. DIDRON (introduction et notes par), *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine [Burt Franklin Research & Source Works Series, 45]*, New York, N.Y., s.d., p. 455-456 (réimpression de l'édition de Paris, 1845).

(31) Voir quelques exemples dans G. GALAVARIS, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels [Byzantina Vindobonensia, 11]*, Vienne, 1979, figs. 54 et 55 et dans *Trésors du monastère Sainte-Catherine, Mont Sinaï, Égypte*, Martigny, 2004, n° 15 et commentaire p. 90-92.

(32) É. PALAZZO, « Le portrait d'auteur dans les manuscrits du Moyen Âge », dans É. Palazzo, R. Rech, M. Bobin (textes de), *Portraits d'écrivains: la représentation de l'auteur dans les manuscrits et les imprimés du Moyen Âge et de la première Renaissance [(Re)découvertes, 7]*, Poitiers, 2002, p. 21.

manuscrit de Leyde renvoient effectivement à des représentations des évangélistes (fig. 3-4)³³. Notons toutefois que la présence de l'auréole ici donne l'impression d'une copie aveugle transposée dans un autre domaine textuel, celui de l'hippiatrie. N'aurait-on alors pas pris soin d'adapter au contenu du manuscrit l'attribut principal de ce portrait? Peut-être. Toutefois, cette auréole pourrait ne pas être une erreur. Sa représentation s'expliquerait alors par la volonté du miniaturiste d'accentuer, avec cet attribut, l'autorité de ce personnage en le distinguant ainsi d'un écrivain ordinaire, laïque de surcroît, afin de donner plus d'importance à l'œuvre communiquée au lecteur du manuscrit. D'ailleurs, le fait qu'il ait choisi de le représenter non pas dans le type classique du *portrait d'auteur-scribe* confirmerait quelque peu l'idée qu'il aurait voulu différencier cette image en lui accordant ainsi une tout autre importance³⁴. L'essentiel dans ce portrait n'est donc pas tant l'autorité de l'auteur du point de vue de sa profession mais plutôt de celui de l'éminence de l'œuvre transmise. Les raisons de ce choix, comme nous le verrons, sont très probablement les mêmes que pour le manuscrit parisien³⁵.

Pourtant, bien que l'intention semble être la même pour les deux portraits, tout autre est le choix iconographique dans le *Parisinus* (ou déjà dans le modèle de ce dernier)³⁶. Ici (Pl. II), l'autorité de l'auteur – dans la perspective de confirmer la sagesse de son œuvre – est plutôt affirmée par sa représentation hiératique et de stricte frontalité ainsi que par le long bâton qui tient dans sa main. En communication directe avec le lecteur, cet angle de vue est réservé aux représentations dites « en majesté » et notamment à des personnages saints très



Fig. 3: Hagion Oros, Monè Vatopediou, 950, f. 158^v, milieu du XI^e siècle (saint Jean) d'après I. Spatharakis, *The Left-handed Evangelist. A contribution to Palaeologan Iconography*, London, 1988, fig. 99

(33) Voir par exemple l'évangéliste Jean dans le *Mont Athos, Vatopedi* 950, f. 158^v (fig. 3) ou encore l'évangéliste Marc dans le *Athina, Ethnikè Bibliothèkè tès Ellados*, 57, f. 107^v (fig. 4). Sur le premier, voir I. SPATHARAKIS, *The Left-handed Evangelist. A contribution to Palaeologan Iconography*, Londres, 1988, fig. 99 et commentaire p. 63 et sur le second, voir R. S. NELSON, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book [Monographs on Archaeology and the Fine Arts, 36]*, New York, N.Y., 1980, fig. 1.

(34) Je reviendrai sur le portrait du manuscrit de Leyde et les influences subies par son miniaturiste dans une étude à paraître prochainement.

(35) Ces deux manuscrits ne proviennent pas d'un modèle commun direct. Cependant, comme le soulignait G. Björck pour le texte, de même pour les images, il faut imaginer un archétype illustré autre que les modèles directs des deux manuscrits hippiatiques conservés (voir G. BJÖRCK, « Le *Parisinus* grec 2244 », *op. cit.*, p. 522).

(36) Plusieurs caractéristiques dans cette miniature trahissent, en effet, une copie provenant d'un modèle que je situe autour du XII^e siècle. L'imitation d'un modèle de cette époque n'est surprenante car l'écriture de ce manuscrit présente déjà des éléments archaisants de cette même période (voir S. LAZARIS, « Le *Parisinus* *graecus* 2244 », *op. cit.*, p. 163-167). Parmi les miniatures de cette époque, citons l'apôtre Matthieu dans le *Oxford, Bodleian Library, Christ Church* 12, f. 28^v (fig. 8). Comme le signale G. GALAVARIS, « "Christ the King": A miniature in a byzantine gospels and its significance », *JÖB*, 21 (1972), p. 120, « The broad forehead of Matthew, for instance, the treatment of the hair and beard and the proportions of the figure would point to the end of the twelfth or the beginning of the thirteenth century ». Ces mêmes caractéristiques se rencontrent également sur le visage du personnage du manuscrit de Paris.

importants, tels le Christ³⁷, mais aussi aux portraits de l'empereur et de certains personnages de la cour, comme également à quelques grands savants. Hippocrate (Pl. III)³⁸ ou encore Constantin Manassès (Pl. IV)³⁹, entre autres, sont reproduits selon



Fig. 4: Athènes, Ethnikè Bibliothèkè tès Ellados, 57, f. 107^v, XII^e siècle (saint Marc) d'après R.S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book* [Monographs on Archaeology and the Fine Arts, 36], New York, 1980, fig. 1.

un angle de vue et une attitude hiératique semblables à ceux de l'homme du manuscrit hippiatric de Paris. Notons cependant que, contrairement aux portraits de ces savants, le personnage du manuscrit de Paris ne fait pas allusion à son œuvre: aucun codex ou rouleau ouvert n'est reproduit; son regard s'impose de façon très soutenue et directe au lecteur du manuscrit⁴⁰ et il ne tient aucun instrument d'écriture. Comme pour le portrait dans le manuscrit de Leyde, cette image n'est pas non plus un *portrait d'auteur-scribe*. Le personnage tient dans sa main gauche un long bâton et il fait, de l'autre main, un geste rappelant quelqu'un qui argumente devant un public⁴¹.

À première vue, le geste de la main gauche, mais aussi, dans une moindre mesure peut-être, l'angle de vue avec le regard dirigé vers le lecteur et le long bâton, pourraient faire penser à un médecin enseignant son art. Toutefois, le petit nombre de représentations conservées de médecins les montrent d'ordinaire en consultation ou devant leur œuvre écrite. Quand ils sont figurés en train d'enseigner⁴²,

(37) Parmi la pléthore d'images, voir dans le *Paris, Musée du Louvre, département des Objets d'art*, OA 2590. Reproduction dans *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1^{er} février 1993), Paris, 1992, n° 162 et commentaire p. 252.

(38) Voir dans le *Paris. gr. 2144*, f. 10^v, approximativement daté de 1338 (le *bifolium* avec ces deux représentations a été adjoint au reste du manuscrit dès sa réalisation et semble être de la même époque). Reproduction dans *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1^{er} février 1993), Paris, 1992, n° 351 et commentaire p. 455-458.

(39) Voir dans le *Wien, Österreichische Nationalbibliothek, hist. gr. 91*, f. 1^r, XIV^e-XVI^e siècles. La datation proposée est fondée sur les filigranes du manuscrit. En fait, il y a un filigrane de 1397, un de 1498, un de 1414-1422, un de 1504, un de 1490/92, un de 1472, un de 1500-11 et un de 1488 (cf. dans H. HUNGER, *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, t. I. *Codices historici. Codices philosophici et philologici*, Vienne, 1961, p. 94-102). Reproduction dans I. SPATHARAKIS, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leyde, 1976, fig. 101 et commentaire p. 159-160 et 249.

(40) L'auteur médiéval est le plus souvent représenté de trois-quarts et, quand il l'est de face, il regarde très rarement le lecteur-spectateur du manuscrit. À l'instar, par exemple, de Saint Basile dans le *Milano, Biblioteca Ambrosiana*, E. 49-50, f. 330^v, ses yeux, comme l'a déjà remarqué K. CORRIGAN, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge, 1992, p. 118, «are focused not on the viewer, but on his text». D'ailleurs, Hippocrate comme Constantin Manassès dans les exemples cités plus haut ne regardent pas de façon aussi directe le lecteur que le fait le personnage dans le manuscrit parisien.

(41) Plus précisément, il donne l'impression d'accompagner de cette main la scansion d'un discours, en décomptant les arguments sur ses doigts.

(42) Voir un exemple dans le *Roma, Biblioteca Casanatense*, 1382, f. 3^r (reproduction dans P.M. JONES, *Medieval Medicine in Illuminated Manuscripts*, Londres, 1998 (éd. revue), fig. 10).



Fig. 6: Umbra-Sarcina, Rome, Villa Albani (assemblée de sages) d'après G. W. ELDERKIN, « Two Mosaics Representing the Seven Wise Men », *The American Journal of Archaeology*, 39 (1935), p. 92-111 (reproduction, pl. XXII, a et b).



Fig. 7: Rome, Catacombe de la Via Latina, IV^e siècle (assemblée de sages autour d'un corps étendu) d'après M. Grmek, D. Gourevitch, *Les maladies dans l'art antique* [Penser la médecine], Paris, 1998, fig. 143.

une intention bien particulière : mettre en avant, plutôt que sa profession d'auteur, son autorité intellectuelle et, par conséquent, l'excellence de son œuvre qu'il discute et transmet.

Les deux portraits paraissent donc atypiques face à l'habituel *portrait d'auteur-scribe*. Cependant, l'iconographie choisie, celle de l'*auteur-savant*, pourrait s'expliquer enfin par un détail important. Ce portrait n'ouvre que le second livre de l'œuvre recomposée de Hiéroclès et non, comme on aurait pu s'y attendre, le premier⁴⁸. Était-il prévu de réaliser un *portrait d'auteur-scribe* en frontispice du premier livre ? Si l'on s'appuie sur le manuscrit de Leyde, le seul à avoir préservé le début du premier livre, aucun espace n'a été réservé sur le premier folio (actuellement f. 5^r) pour une quelconque illustration. Toutefois, si le traité était précédé, dès l'origine, d'une table des matières⁴⁹, on aurait pu imaginer qu'à la fin de celle-ci un *portrait d'auteur-scribe* ouvrit le traité qui suivait⁵⁰. Dans ce cas, dans les deux manuscrits, la présence au début du second livre d'un *portrait d'auteur-savant* s'expliquerait comme un pendant au *portrait d'auteur-scribe* du début du premier livre. Ce double portrait constituerait alors une double affirmation par l'image de l'autorité de l'auteur, véritablement considéré comme tel puisqu'on le voit, dans l'un, en train de rédiger son œuvre et, dans l'autre, en train d'argumenter et de la transmettre au lecteur du manuscrit.

En conclusion, l'étude de ces deux portraits montre que ce n'est pas tant l'individu, en l'occurrence Hiéroclès, qui est mis au premier plan, mais plutôt l'excellence de son œuvre qu'il nous lègue. Les deux miniaturistes représentent une idée plutôt qu'un personnage singulier. Les

(48) Soulignons toutefois que, dans le *Parisinus*, ce portrait se trouve actuellement au f. 1^r, car, lors d'une des restaurations qu'a subies ce manuscrit, on a cru, par erreur, qu'il s'agissait d'une miniature en frontispice de l'œuvre. Dans le manuscrit de Leyde, il est situé au f. 55^r, à sa juste place.

(49) Celle qui occupe actuellement les folios 2^v-4^v dans ce manuscrit n'est pas de la même main que le reste du codex et elle a été, probablement, ajoutée par la suite (pour combler une perte?).

(50) La table des matières qui subsiste à présent est incomplète. D'après les calculs de A.-M. DOYEN-HIGUER, *L'Épitomé de la Collection d'hippiatrie grecque*, op. cit., p. 120, « les quelque 120 titres restants occupaient peu ou prou trois pages, soit deux folios, qui seraient alors perdus après le fol. 4 ». Soulignons que dans ce cas, le premier cahier du codex ne pourrait pas être un binion mais plutôt un ternion, voire un quaternion, ce qui laisserait la place à une miniature.

deux façons de la mettre en image témoignent des interrogations de chaque miniaturiste et de leur volonté respective de proposer une image conforme à la personnalité même de l'auteur grâce à une gestuelle et à des attributs savamment choisis⁵¹.

Stavros LAZARIS

UMR 7044, CNRS – Université de Strasbourg

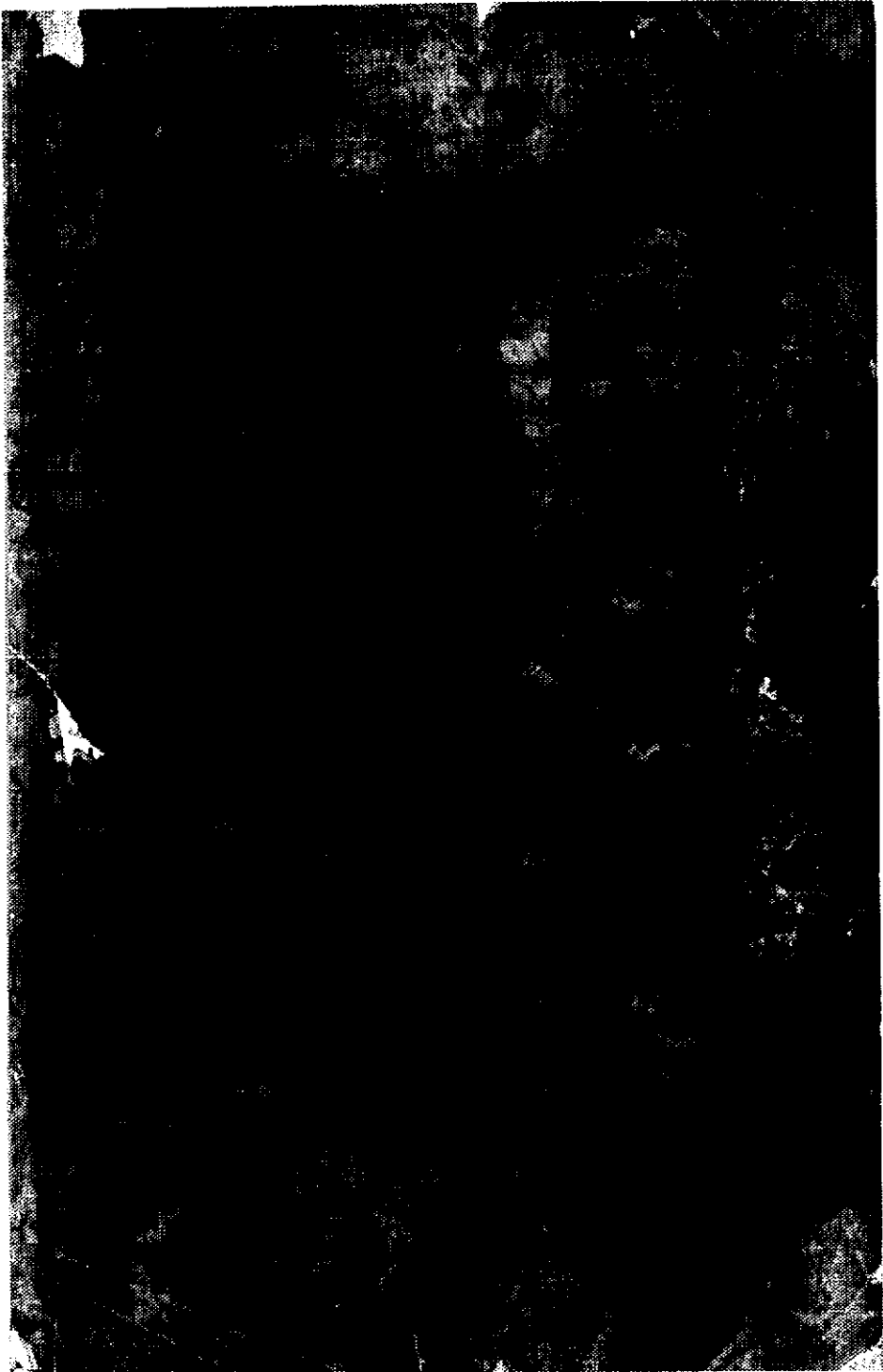


Fig. 8: Oxford, Bodleian Library, Christ Church 12, f. 28^v, fin XII^e-début XIII^e siècle (saint Matthieu) d'après G. GALAVARIS, «'Christ the King': A miniature in a byzantine gospels and its significance», *JÖB*, 21 (1972), fig. 1.

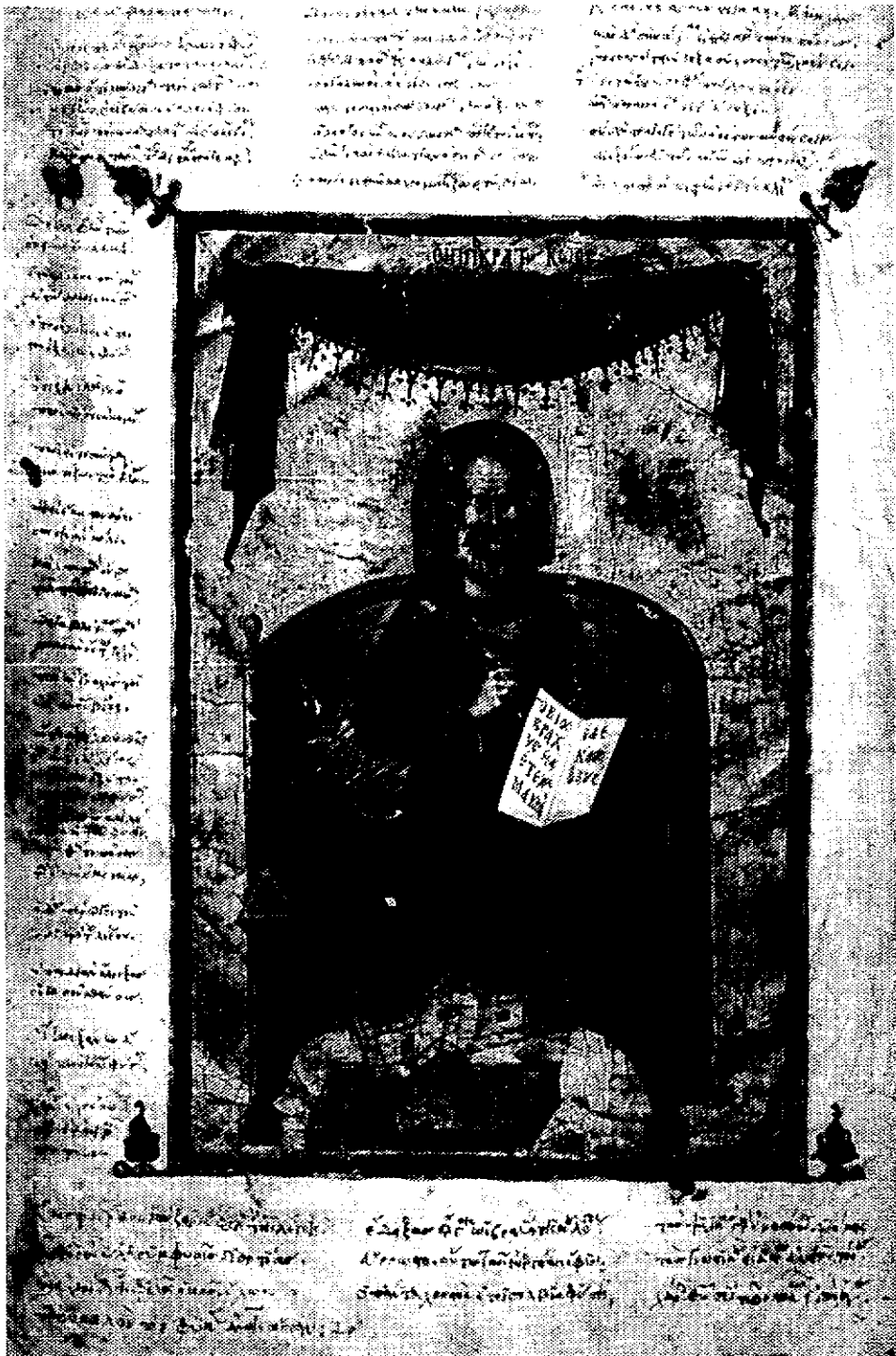
(51) J'exprime mes plus vifs remerciements à MM. J. Durand et I. Spatharakis pour les conseils et les observations dont je leur suis redevable dans la réalisation de ce travail.



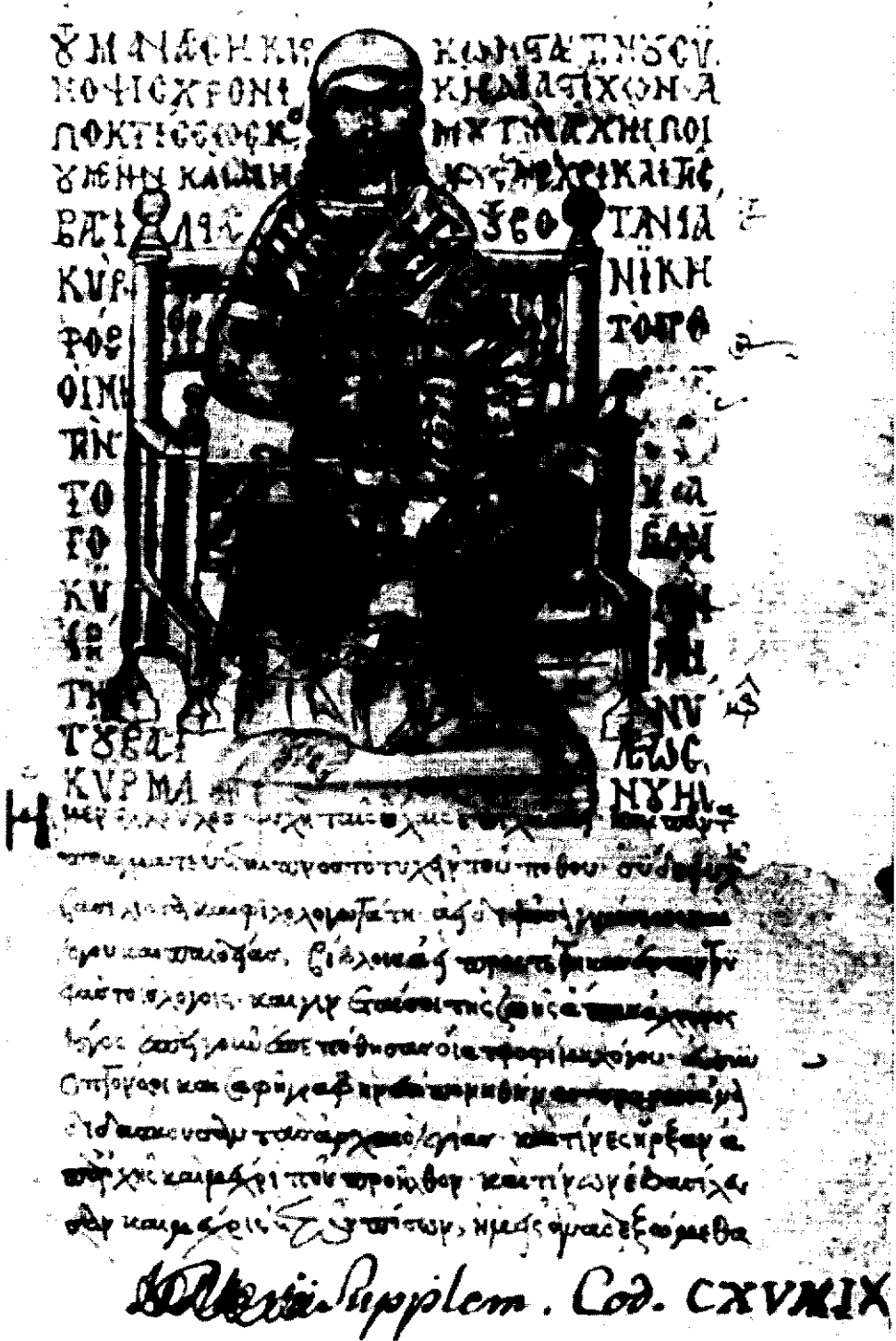
PL. I: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Amiatinus I, f. 5a, début VIII^e siècle (Esdras) d'après A. Grabar, C. Nordenfalk, *Le haut Moyen Âge* [Les grands siècles de la peinture], Genève, 1957, p. 119



PL. II: Paris, Bibliothèque nationale de France, grec 2244, f. 1^r, fin XIV^e siècle Paris, © Bibliothèque nationale de France.



PL. III: Paris, Bibliothèque nationale de France, gr. 2144, f. 10^v, ca. 1338 (Hippocrate) d'après Byzance. *L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1er février 1993), Paris, 1992, n° 351.



PL. IV: Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, hist. gr. 91, f. 1^r, XIV^e-XVI^e siècles (Constantin Manassés) d'après I. SPATHARAKIS, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leyde, 1976, fig. 101.