

## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 13 (1988)

Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985-1986), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μαρίνου Καλλιγά (1906-1985)



Από την *liberalitas* στην ελεημοσύνη: ιδεογραφική τυπολογία της χειρονομίας της προσφοράς

Έλιος ANTONOPOULOS

doi: [10.12681/dchae.995](https://doi.org/10.12681/dchae.995)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ANTONOPOULOS, Έλιος. (1988). Από την *liberalitas* στην ελεημοσύνη: ιδεογραφική τυπολογία της χειρονομίας της προσφοράς. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 13, 279–292. <https://doi.org/10.12681/dchae.995>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

De la Libéralité à l'Aumône: Typologie idéographique  
du geste donateur

Élias ANTONOPOULOS

Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985-1986), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Μαρίνου Καλλιγά (1906-1985) • Σελ. 279-292

ΑΘΗΝΑ 1988

## DE LA LIBÉRALITÉ A L'AUMÔNE: TYPOLOGIE IDÉOGRAPHIQUE DU GESTE DONATEUR

Depuis l'essai fondamental, sur le don, de Marcel Mauss, plus près de nous, les ouvrages de Paul Veyne et d'Evelyne Patlagean, concernant respectivement l'évergétisme antique et la pauvreté à Byzance, les travaux de Michel Mollat sur les pauvres, pour ce qui concerne l'Occident médiéval, en passant par l'étude de Demetrios Constantelos sur la *philanthropia* byzantine, depuis la parution de ces travaux, et de plusieurs autres, s'est construite une thématique historique amplement travaillée, qui devrait appuyer des enquêtes visant des objectifs correspondants, recherchés dans le domaine des images<sup>1</sup>.

Dans ce cadre de projet de construction d'un inventaire, seront ici regroupées des images répondant à un critère iconographique, qui correspond à un geste (et là, nous avons encore un répertoire à dresser): le geste manuel de répandre (*spargere*) de l'argent, geste activé par un personnage important en faveur d'une foule de bénéficiaires. La fréquence chronologique des images rassemblées est faible, leur instrumentalité dans la construction du "système" de l'iconographie byzantine n'est pas apparente, et d'ailleurs, elles ne captivent pas de première vue l'attention du chercheur sérialiste; mais elles attendent à être enregistrées dans toute la diversité, à la fois de leurs manifestations et de leurs témoignages<sup>2</sup>.

Notre enquête, dans sa volonté de saisir certaines motivations, ou de visualiser le milieu de rayonnement de la largesse pécuniaire, sera appuyée sur le témoignage du *Satiricon*. La conduite en question est mise en œuvre par le geste large (*largitio*); dirigée par un individu, elle vise un certain nombre de "clients" de sa zone d'activité, dans un climat de vanité grandiloquente<sup>3</sup>. C'est l'intéressé lui-même qui dresse ici le répertoire de ses libéralités; on est déjà très loin des actes fondateurs de l'évergétisme antique<sup>4</sup>. Lors d'un festin donné dans une villa en Italie méridionale, aux environs de Naples, Trimalcion s'adresse à son collègue, le sévir Habinnas —qui est aussi marbrier: *lapidarius*—, pour commander l'iconographie de son monument funéraire, qui doit exalter le rang du supposé défunt, les richesses qu'il a accumulées et les munificences dont il a fait preuve envers ses concitoyens<sup>5</sup>. Parmi les motifs les plus évocateurs de sa vie, il s'imagine lui-même "siégeant sur un tribunal, et distribuant au peuple un sac d'écus"<sup>6</sup>. L'on pourrait illustrer cette description par des monuments qui vont du milieu

du premier siècle avant au milieu du premier siècle après Jésus-Christ, et qui illustrent à leur tour ce courant d'art que Bianchi Bandinelli nomma plébéen<sup>7</sup>; plus tard, sous la Tétrarchie, ce même courant modèlera l'art officiel<sup>8</sup>.

Par ce répertoire sépulcral, Trimalcion espère réserver sa place dans la mémoire de ses concitoyens. Le geste généreux, banalisé par le personnage de Pétrone, est calqué sur le modèle donné par le prince. C'est par le prince également, lors de sa transformation en *dominus*, que sera sublimé le même répertoire dans l'art officiel<sup>9</sup>. Mais auparavant, pour obtenir à leur point de départ les éléments qui composeront cette thématique iconographique, on remontera vers ces images de l'art romain

1. M. Mauss, Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques, Année Sociologique, seconde série, 1 (1923-1924); P. Veyne, Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique, Paris 1976; E. Patlagean, Pauvreté économique et pauvreté sociale à Byzance, IV<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles, Paris-La Haye 1977; M. Mollat, Les pauvres au moyen âge. Etude sociale, Paris 1978; cf. id. (éd.), Etudes sur l'Histoire de la pauvreté, Paris 1974 (2 vol.); D. Constantelos, Byzantine Philanthropy and Social Welfare, New Brunswick, N.J., 1968. Certaines des pièces les plus importantes du dossier de la libéralité ont été commentées dans une communication: The 17th International Byzantine Congress (Washington, D.C., 1986), Abstracts of Short Papers, p. 13. D'autres documents, qui s'y rattachent directement ou indirectement, seront séparément présentés.

2. Cf. E. Antonopoulos, Miséricorde, olivier: agents et attributs, Byzantion 51 (1981), p. 345-385.

3. *Satiricon* 71; cf. Pétrone, Le *Satiricon*, éd. A. Ernout, Paris 1950<sup>3</sup>. Pour l'identité sociale de l'assistance, cf. P. Veyne, Vie de Trimalcion, Annales 16 (1961), p. 241 (non pas des clients, mais des esclaves et des amis).

4. Cf. à ce sujet Veyne 1976 (n. 1, supra).

5. *Satiricon* 71, 5 sq. Cf. A. Maiuri, La cena di Trimalchione di Petronio Arbitro, Naples 1945. Au sujet du sévir Habinnas qui exerce le métier de marbrier, cf. *Satiricon* 65, 5. Pour le testament de Trimalcion, que celui-ci n'a pas manqué de lire "d'un bout à l'autre ... au milieu des gémissements de toute la maison" (*Satiricon* 71, 4), ainsi que pour le monument sépulcral qu'il commanda à Habinnas, cf. Maiuri, *ibid.*, p. 79-81, 209-212.

6. *Satiricon* 71, 9-10: *et me in tribunali sedentem praetextatum cum anulis aureis quinque et nummos in publico de sacculo effundentem* (éd. Ernout, p. 72). Cf. Maiuri, *ibid.*, p. 211-212; Veyne 1961 (n. 3, supra), p. 242.

7. R. Bianchi Bandinelli, Dall'ellenismo al medioevo, Rome, 1978, p. 40-41; fig. 11, 14.

8. Cf. *ibid.*, p. 64-65.

9. Cf. n. 11, infra.

qui enregistrent les distributions gracieuses<sup>10</sup>. Le schéma des *congiaria*, connu par les monnaies, est reproduit dans le domaine de l'art monumental, avec l'un des reliefs marc-auréliens, ultérieurement encastrés sur l'arc de Constantin, à Rome. On y voit, présenté de trois quarts, le déroulement iconique de la *Liberalitas Augusti*, qui se développe en deux étapes, de l'opérateur au bénéficiaire, en passant par un intermédiaire (Fig. 1). C'est sur le même monument que figure la Libéralité constantinienne; l'empereur est ici vu de front, au milieu d'une composition symétrique<sup>11</sup>.

Enfin, le développement en deux phases de l'image plus ancienne se trouve comprimé dans une formule à personnage unique, seul ou dans un contexte subsidiaire, avec l'image de Constance II sur la célèbre page du Calendrier de 354 (Fig. 2); il faut cependant préciser qu'il s'agit maintenant d'un événement spécial (la *sparsio* consulaire), et que cet événement est dans ce cas figuré dans un codex<sup>12</sup>. Par cette condensation du sensible est dilaté le potentiel intelligible, et c'est ainsi que nous abordons le domaine des images symboliques. Constance II —qui assumait la charge de consul en 354— figure nimbé, de face, trônant, répandant des monnaies, inscrit à l'intérieur d'un édifice qui encadre sa magnificence. Ce déclenchement de la pluie d'or se répercute surtout dans des images monétaires du IV<sup>e</sup> siècle, où l'on peut voir l'empereur en aurige, debout, vu de front sur son char, venant directement à la rencontre du spectateur, et irradiant par les monnaies qu'il lance<sup>13</sup>. Le même type iconographique est reproduit plus tard (VI<sup>e</sup> s.), sur le médaillon d'or de la Collection de Dumbarton Oaks (Fig. 3), où l'on peut reconnaître le geste aspergeant de monnaies<sup>14</sup>. C'est cette version surtout du geste donateur que vise notre approche actuelle.

La transition, dans les images, d'un personnage historique, vu de face, dans la mise en scène de la *sparsio* (Fig. 2), vers l'abstraction personnifiée de sa vertu, figurée seule ou conjointement avec lui, est opérée dans deux œuvres paléobyzantines (Fig. 4, 5). Les exemples précédemment cités marquent certaines étapes de l'itinéraire menant du concret actuel (libéralité documentaire) à l'abstrait qui prête à réflexion (libéralité symbolique). Au milieu du Ve siècle, le geste en question est réactivé par une figure féminine vue en buste, frontalement, dans un médaillon, épicerie à la fois plastique et sémantique d'une mosaïque de pavement à Yaktô, l'ancienne Daphné —faubourg d'Antioche (Fig. 4). Elle répand, avec sa droite, des monnaies, puisées dans un récipient, la *sporta*, qu'elle tient de sa gauche; or, l'exiguïté de l'espace contracte le développement du geste: les monnaies restent dans le creux de la main<sup>15</sup>. Autour d'elle, dans un champ quadrangulaire, sont disposées des scènes de combats de *venatores* favoris du moment

10. D. van Berchem, Les distributions de blé et d'argent à la plèbe romaine sous l'Empire, Genève 1939, p. 119 sq. Pour la différence entre *largitio* et *congiaria*, cf. H. Stern, Le Calendrier de 354. Etude sur son texte et ses illustrations, Paris 1953, p. 163. Au sujet des largesses impériales, cf. R. MacMullen, The Emperor's Largesses, Latomus 21 (1962), p. 159-166.

11. Deux Libéralités de date différente ont été regroupées sur l'arc de Constantin, construit après la victoire contre Licinius: d'une part, la Libéralité de Marc-Aurèle, figurée sur l'un des reliefs qui proviennent d'un monument antérieur; cette composition commémore peut-être un événement de l'année 173. Cf. G. Becatti, Il rilievo della *Liberalitas* di Marco Aurelio, Archeologia Classica 24 (1972), p. 59-74; cf. également id., La colonna coelide istoriata, Rome 1960, p. 291 sq., pl. 11; R. Brilliant, Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage, New Haven, Connecticut, 1963, p. 152, fig. 3.117; Bianchi Bandinelli 1978 (n. 7, supra), p. 107-108, fig. 62. D'autre part, sur le même monument figure la Libéralité de Constantin; voir H. P. L'Orange - A. von Gerkan, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens, Berlin 1939, p. 89-102; Brilliant, *ibid.*, p. 172, fig. 4.21; Bianchi Bandinelli, *ibid.*, p. 65, 105, fig. 59; id., Roma. La fine dell'arte antica, Milan 1976<sup>2</sup>, p. 76-77, 79-80, fig. 70 (vues partielles). En dernier lieu, cf. New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 nov. 1977-12 févr. 1978, Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, Edited by K. Weitzmann, 1979, n° 58 (Brilliant). Pour la générosité de Constantin, cf. G. Dagron, Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451, Paris 1974, p. 34-35.

12. Stern 1953 (n. 10, supra), p. 152 sq. Pour la *sparsio* consulaire, cf. *ibid.*, p. 155 sq.

13. Cf. les exemples de *Fest-aurei* reproduits dans J. Toynbee, Roman Medallions, New York 1944, pl. II.15-16 (Constantin), II.17 (Constance II), III.1 (Constant), III.2 (Valentinien I), III.3 (Valentinien II); cf. Stern, *ibid.*, p. 156, pl. 31.10-11 (Constance II, Constant).

14. Le relief de cette plaque est obtenu au repoussage, et il est modelé sur une médaille, peut-être de Maurice-Tibère, pour servir au montage d'un bracelet. Voir M. Ross, Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, vol. 2, 1965, n° 2A (p. 4-6, pl. 4); cf. id., A Byzantine Gold Medallion at Dumbarton Oaks, DOP 11 (1957), p. 256, fig. 8; A. Cameron, Porphyrios the Charioteer, Oxford 1973, p. 22, 25, pl. 31.12. Pour le nouvel an dans l'Empire chrétien, cf. M. Meslin, La fête des kalendes de janvier dans l'Empire romain. Etude d'un rituel du nouvel an, Bruxelles 1970, p. 51 sq.; sur la *sparsio* consulaire, opérée le 1<sup>er</sup> janvier, cf. *ibid.*, p. 59-61, 69, 102. Toujours sur les *sparsiones*, cf. M. Hendy, Studies in the Byzantine Monetary Economy c. 300-1450, Cambridge 1985, p. 193 sq.

15. Il ne s'agit bien entendu que d'une convention imposée par le cadre. Il revient à Doro Levi d'avoir été le premier à reconnaître que le geste de la figure du médaillon est modelé sur la *sparsio* consulaire: D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, Princeton 1947, vol. 1, p. 339; par ailleurs, le même auteur reporte le récipient tenu par Mégalopsychia aux *sportae* dont parle Corippus, *Iust.* 4, 105 (*ibid.*, p. 340); cf. maintenant l'édition d'Averil Cameron (Flavius Cresconius Corippus, *In laudem Iustini Augusti minoris, Libri IV*, Londres 1976). Au sujet du même contenant cf. Becatti 1960 (n. 11, supra), p. 295-296. La novelle 105 de Justinien retient le diminutif du même terme (*sportula*): *Quantacumque ergo competens est dari ab eo qui a nobis eligitur per annum consule occasione sportularum* (προφάσει σπορτούλων) *omnium et distributionum et expensarum* ... (Nov. 105, 1; éd. Schoell - Kroll, p. 501.32-34). Cf. les contenants figurés sur les médailles impériales: Levi, *ibid.*, p. 340, fig. 138; le même auteur nous



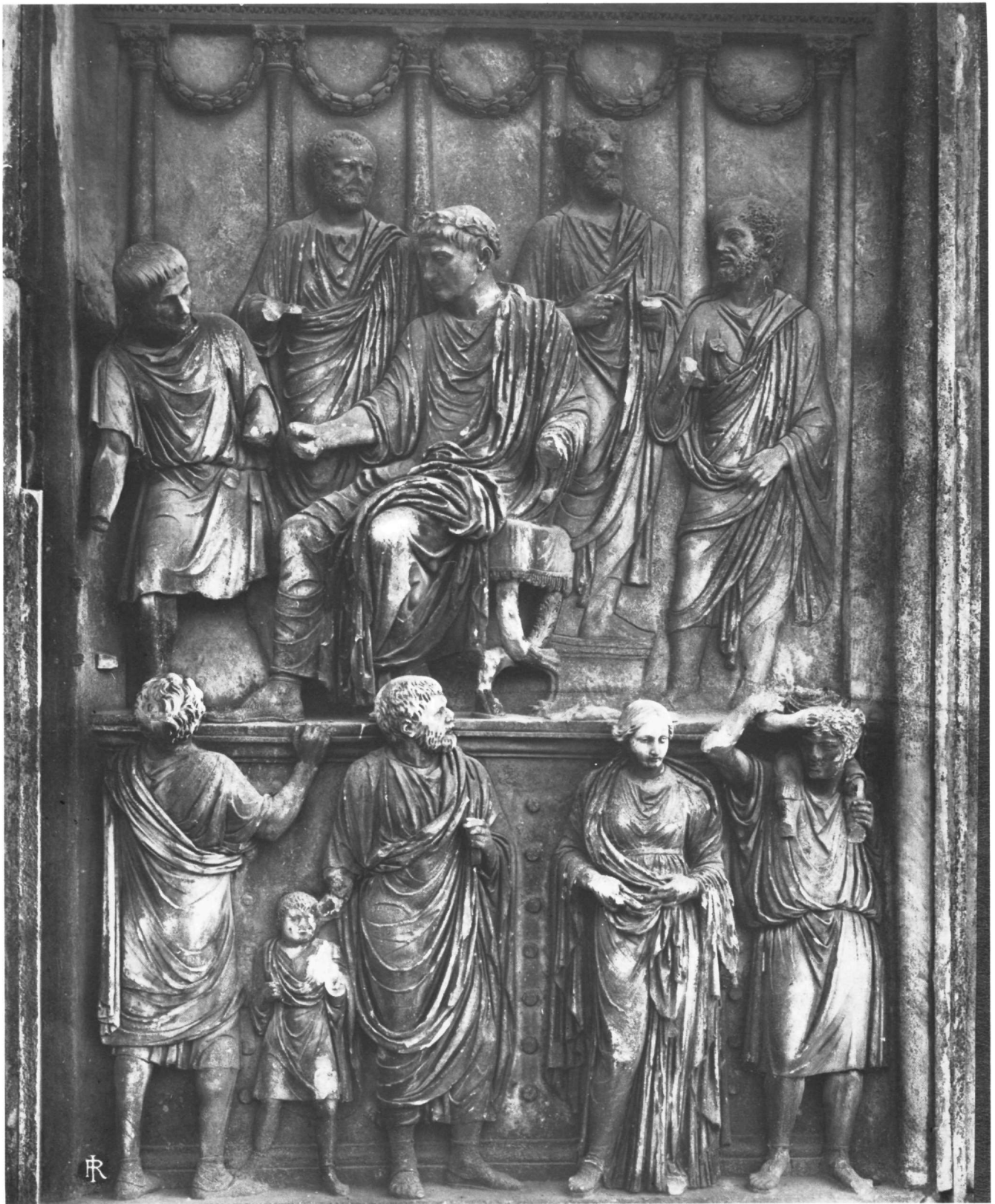


Fig. 1. Rome, Arc de Constantin. Panneau sculpté de la Libéralité de Marc-Aurèle



Fig. 2. Rome, Bibl. Vaticane. Cod. Barber. lat. 2154 (Calendrier de 354; copie de Peiresc). Fol. 13: Constance II répandant des monnaies

—qui portent des pseudonymes mythologiques— contre des fauves, tandis que l'ensemble est bordé par une frise où se déroulent des scènes de vie urbaine, et où l'on peut reconnaître certains monuments de la cité<sup>16</sup>. La réapparition du geste du côté hellénophone de l'Empire est assortie d'une nouvelle identité, qui renvoie à une vertu aristotélicienne; la figure du médaillon est nommée *Mégalopsychia*: Magnanimité<sup>17</sup>. Les deux composantes de ce terme, sont inscrites, séparées l'une de l'autre, de part et d'autre de sa tête (ΜΕΓΑΛΟ-ΨΥΧΙΑ). Présentant la magnanimité en personne pour la première fois, au moins dans les monuments préservés, la mosaïque de Yaktô est le produit d'une période —et d'une aire culturelle— où les personnalités d'abstractions ont singulièrement proliféré<sup>18</sup>.

Prolongeant la valeur opérationnelle de la vertu jusque dans l'espace figuré qui entoure son portrait fictif, on pourrait être enclin à supposer —face aux combats figurés— qu'il s'agit d'exemples de "magnanimité" héroïque qui dépeignent la phase "fondatrice" de la lutte de l'homme contre la bête, de la vertu contre le vice, en plusieurs séquences regroupées simultanément à l'inté-

rieur du même cadre, et chaque fois réactivées par des bestiaires combattant contre des fauves, deux par deux. Le point culminant de l'instauration d'un ordre pacifique, présidé "personnellement" par *Mégalopsychia* dans sa manifestation de générosité, serait imagé au centre du champ figuré. Cette lecture, reconnaissant une valeur allégorique dans les combats contre les bêtes féroces, est certes fondée sur une vaste érudition<sup>19</sup>. On peut cependant objecter que ces combats renvoyaient tout simplement à l'actualité des spectacles donnés en cité<sup>20</sup>.

Il est sans doute certain que pour la mentalité chrétienne les phénomènes perdent leur sens quand on n'y discerne pas une signification implicite —condition préalable de leur formation. Dans cette optique, les combats en question ne sont concevables que s'ils figurent la lutte contre les passions. Quand les mécanismes qui produisent ce raisonnement sont établis dans les consciences, la simultanéité des deux plans est automatique.

Ce ne pouvait pas être pourtant le cas avec un public qui baignait toujours dans les habitudes de la cité "pré-chrétienne".

Du terme personifié jaillit pour l'historien tout un faisceau de significations, dont une partie seulement —incarnant la dominante contemporaine des mosaïques et/ou s'exprimant comme le désirait le commanditaire— est cristallisée dans l'identité du personnage fi-

rapelle d'ailleurs que la *sparsio* n'est pas directement vue sur les diptyques consulaires, mais qu'elle y est insinuée par des contenants d'argent (ibid., p. 339-340). Cf. les exemples que nous procurent les illustrations de la *Notitia dignitatum*: R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin - Leipzig 1929, p. 4, fig. 1c (cité par Levi, ibid., p. 109); ibid., Planches, passim, pour le même récipient sur les diptyques consulaires. Sur la mosaïque de Yaktô, l'objet usuel devient attribut, évoquant une source d'abondance. Sur les récipients en forme de sacs, ainsi que sur les libéralités impériales, cf. G. Dagron - C. Morrisson, *Le kenténarion dans les sources byzantines*, RN 17 (1975), passim. Sur les illustrations de la *Notitia dignitatum* cf. P. Berger, *The Insignia of the Notitia Dignitatum*, New York - Londres 1981.

16. G. Downey, *A History of Antioch in Syria, from Seleucus to the Arab Conquest*, Princeton 1961, p. 30-32, 659-664; cf. J. Lassus, *Antioche en 459, d'après la mosaïque de Yaktô, Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968 (Actes du Colloque tenu à Bruxelles les 29 et 30 Avril 1969)*, Bruxelles 1969, p. 140. Pour l'ensemble de la mosaïque, cf. Levi, ibid., fig. 136.

17. Cette transition est donc accomplie sur des images produites dans l'aire culturelle hellénique; la vertu mise en valeur, opérant la *sparsio* (Fig. 4), ou révélant l'arrière plan psychologique d'une personne historique (voir plus loin: Fig. 5), s'y trouve identifiée avec la *mégalopsychia* aristotélicienne; cf. *Aristotelis Ethica Nikomachea*, éd. Susemihl, 1880, p. 79, 1123b. 1-2: δοκεῖ δὲ μεγαλόψυχος εἶναι ὁ μέγαν αὐτὸν ἀξίων ἄξιος ὄν.

18. Pour les abstractions personnifiées cf. surtout les travaux de

Glanville Downey (Personifications of Abstract Ideas in the Antioch Mosaics, *TransactAmPhilAss* 69 (1938), p. 349-363; Representations of Abstract Ideas in the Antioch Mosaics, *Journal of the Hist. of Ideas* 1 (1940), p. 112-113; Ethical Themes in the Antioch Mosaics, *Church History* 10 (1941), p. 367-376; cf. id. 1961—n. 16, supra—, p. 33-34) et de Doro Levi (—n. 15, supra—, passim). Plus particulièrement pour la *Mégalopsychia* de Yaktô et son contexte matériel et historique, voir J. Lassus, *La mosaïque de Yaktô, Antioch-on-the-Orontes, I*, Princeton - Londres - La Haye 1934, p. 114-156; G. Downey, *The Pagan Virtue of Megalopsychia in Byzantine Syria*, *Transact-AmPhilAss* 76 (1945), p. 279-286; et surtout Levi, *ibid.*, p. 337 sq. Cf. n. 20, infra.

19. Je pense particulièrement à la documentation solidement articulée que nous procure Doro Levi dans sa magistrale étude des mosaïques de pavement d'Antioche (n. 15, supra). Sans rattacher la vertu figurée à l'arsenal moral d'une personne historique, ni à un événement, situé en l'espace de l'amphithéâtre, qui serait produit par la volonté d'une personne hypothétique, Levi emprunte à *mégalopsychia* sa signification initiale (aucunement attestée par l'image du médaillon), pour l'infuser aux groupes en lutte qui occupent l'espace figuré — afin de les interpréter, par ce moyen, comme des allégories de la magnanimité héroïque. En même temps, cet auteur fut le premier à reconnaître l'évidente version de libéralité magnanime que nous projette directement l'image du médaillon (*ibid.*, p. 339), pour laquelle d'ailleurs, il nous procure des documents théoriques (cf. n. 21, infra, au sujet des valeurs sémantiques), qui en précisent l'identité. Tout était mis en place pour reporter la composition aux spectacles qu'avec plus ou moins de fréquence l'on pouvait espérer voir en cité; rappelons que c'était déjà l'avis d'E. Weigand, en 1935 (*BZ* 35, p. 428). Or, Levi opta pour l'interprétation allégorique. Cf. Veyne 1976 (n. 1, supra), p. 339-340 n. 129.

20. Cf. les interprétations de Lassus 1934 (n. 18, supra); id. 1969 (n. 16, supra). En 1969, Lassus proposait de dater cette mosaïque d'immédiatement avant ou après le tremblement de terre de 458; le *terminus post quem non* serait l'année 466, date de l'élimination d'Ardebou, dont les thermes privées figurent sur la frise du périmètre: τὸ πριβάτον Ἀρδαβουρίου (*ibid.*, p. 139). Voir surtout *ibid.*, p. 138, où Lassus, malgré son interprétation initiale (1934), propose de voir sur le médaillon central *Mégalopsychia* présidant aux *venationes*; il la rapporte par conséquent au donateur des jeux, dont elle serait la vertu principale (*ibid.*, p. 139-140); autrement, la figure allégorique pourrait évoquer les fonds qui ont été dépensés lors de la reconstruction de la ville, après le séisme de 458 (*ibid.*). Faute de mieux, ni l'une ni l'autre hypothèse ne sont à exclure. Si l'on reportait *Mégalopsychia* à la reconstruction de la ville, l'on obtiendrait un précédent parallèle de la *philoktistos* Juliana Anicia (Fig. 5); si on la rattachait à la munificence du donateur de jeux, l'on obtiendrait également un précédent parallèle, mais cette fois de l'époux de Juliana Anicia, le consul Flavius Areobindus Dagalaifus (cf. infra, n. 29). Au sujet de la chasse allégorique, cf. G. Downey, *The Pilgrim's Progress of the Byzantine Emperor*, *Church History* 9 (1940), p. 207-217; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936, p. 58 sq.; *ibid.*, p. 133 sq.; Levi, *ibid.*, p. 243, 340 sq., 344-345. Cf. Stern 1953 (n. 10, supra), p. 157, qui mentionne la mosaïque de Yaktô dans sa discussion de la *sparsio*; cet auteur reporte, à titre d'hypothèse, l'image en question à la *sparsio* consulaire d'Ardebou, en 434 (pour le même Ardebou, cf. *ibid.*, p. 140-144). Cf. I. Lavin, *The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources. A Study of Compositional Principles in the Development of Early Mediaeval Style*, *DOP* 17 (1963), p. 278, n. 441, qui nous fait remarquer les accents allégoriques de la composition de Yaktô, qui accusent un contraste avec les œuvres de l'Occident, conçues dans un esprit de narration réaliste. Cf. aussi Patlagean 1977 (n. 1, supra), p. 183 (magnificence du donateur), 187-188 (répertoire urbain). En der-



Fig. 3. Washington, Dumbarton Oaks. Médaillon en or repoussé. VIe s. Empereur victorieux, sur char, répandant des monnaies



Fig. 4. Antioche, Hatay müzesi. Mosaïque de Yaktô (Daphné). M. Ve s. Médaillon de la *Mégalopsychia*

nier lieu, voir K. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978, p. 228, qui rappelle certaines analogies, reconnues également par Lassus (1969, p. 139), qui existent entre la mosaïque de *Mégalopsychia* et la mosaïque de Magérius, provenant de Smirat (*ibid.*, p. 67-69, fig. 53), de deux siècles antérieure, et exécutée dans un esprit de "réalisme narratif" (cf. Lavin, cité ci-dessus), contrastant avec le "symbolisme" de la mosaïque de Yaktô. Cf. J. Aymard, *La Mégalopsychia de Yaktô et la Magnanimitas de Marc-Aurèle*, *REA* 55 (1953), p. 301-306; id., *Les chasses romaines. Des origines à la fin du siècle des Antonins*, Paris 1961, p. 191, 302, 405, 439. Sur Ardebou, cf. J. R. Martindale, *The Prosopography of the Later Roman Empire, II: A.D. 395-527*, Cambridge 1980, p. 135-137.



guré; celui-ci personnifie une moralité que l'on peut sentir déduite de tous les points périphériques vers le centre de la composition, sa raison sémantique, définie en une seule figure qui idéalise le concept<sup>21</sup>. Il ne s'agit pas d'une entité dynamique qui déclencherait autour d'elle une agitation périphérique; mais il s'agit d'une idéalité immanente — picturale —, "clef de voûte" d'une mapemonde civile, sans références qui la feraient dépendre d'un au-delà; cet au-delà pourtant, évoqué notamment par la deuxième composante du terme, ne manque pas de résonner dans l'image. Une lecture causale mènerait ainsi de la périphérie vers le centre. Les éléments qui ont habité le champ de la mosaïque (*venationes*<sup>22</sup>, faune discordante — bête contre bête — et animaux de remplissage, et flore qui sert surtout à départir l'espace en secteurs) ont été puisés dans des répertoires de plein emploi: décor fait d'éléments disponibles, illustrations zoologiques pertinentes, spectacles de combats comme d'habitude pour les contemporains<sup>23</sup>, le tout bordé par un périmètre — celui-ci d'une originalité patente — où se déroule un itinéraire à travers les *mirabilia* d'une micropolis, qui elle-même s'inscrit dans la macropolis syrienne<sup>24</sup>. Mégalopsychia apparaissant au centre de l'ensemble, ayant emprunté des gestes et des attributs consulaires, traduit en image la vertu principale du propriétaire de la villa où se trouve ce pavement, sa générosité manifestée envers ses concitoyens en leur donnant des spectacles<sup>25</sup>. La main prometteuse du personnage allégorique réactive *ad infinitum* le geste par lequel se manifeste la grandeur d'âme du personnage loué<sup>26</sup>. Il s'agit probablement d'Ardabour, grand dignitaire militaire de l'Empire — qui, cependant, est absent de la composition<sup>27</sup>.

Se rapportant "latéralement" à la mosaïque de Yaktô, l'image de dédicace sur le fol. 6v du Dioscoride de Vienne, codex prestigieux datant du début du VI<sup>e</sup> siècle, réserve une place importante à Mégalopsychia, toujours dans son acception de libéralité<sup>28</sup>.

Or, la figure allégorique se retire maintenant à gauche, et recule simultanément dans l'arrière plan de la démonstration picturale, qui est en revanche présidée par un personnage historique, dont la main droite opère directement la largesse donatrice, mais en la présence de "souffleurs" fictifs (Fig. 5).

Plus précisément, Mégalopsychia y apparaît en acolyte d'une princesse, Juliana Anicia, petite-fille de Valentinien III et épouse du consul d'Orient Flavius Areobindus Dagalaifus<sup>29</sup>; assise (?) à sa droite, sans perdre par conséquent sa prédominance, au moins implicitement, elle rend personnifié le trait le plus prononcé de son caractère. D'autre part, Juliana Anicia, siégeant au milieu, sur la *sella curulis* consulaire, est accompagnée, sur sa gauche, par Phronèsis (ΦΡΟ-

NHCIC: Prudence), qui a pour fonction de tempérer la largesse et d'équilibrer visuellement la composition<sup>30</sup>.

En dehors de la Magnanimité et de la Prudence qui développent en éventail la majesté de la personne centrée, dans la composition du codex de Vienne sont encore regroupés autour d'elle deux autres figurants fictifs; ce double surcroît symbolique entre en jeu pour se rattacher spécifiquement à la libéralité de la princesse. Se situant, l'un à côté de l'autre, à sa droite (Fig. 5), lieu de l'opération, ainsi que, sur un second plan, lieu d'apparition de Mégalopsychia, ces deux personnages, figurés en échelle réduite, précisent par leur participation l'identité des bénéficiaires, les arts, dont d'ailleurs un enregistrement par métier s'inscrit en huit séquences, reléguées à la périphérie et peintes en monochromie, sur les secteurs qui encerclent le champ pictural proprement dit. En rapport direct avec la main donatrice, le *putto* qui se dresse, vu de côté, devant Mégalopsychia — celle-ci l'air absent —, recueille dans un codex les monnaies qui proviennent du sein de cette dernière<sup>31</sup>; l'inscription qui le surmonte nous apprend qu'il s'agit du "Desir de celle qui aime bâtir" (ΠΟΘΟΣ ΤΗΣ ΦΙΛΟΚΤΙΣΤΟΥ) — de la donatrice (*philoktistos*), s'entend. D'autre part, devant Pothos (par rapport au spectateur), une femme vêtue de blanc et voilée se jette aux pieds de la princesse pour lui rendre hommage au nom des arts, dont elle personnifie la reconnaissance (ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑ ΤΕΧΝΩΝ). Elle est le seul participant qui ne figure pas un trait de caractère du personnage historique; mais venant de dehors, pour s'intégrer dans le même champ pictural, elle personnifie l'écho reconnaissant des arts<sup>32</sup>.

Dans la juxtaposition nuancée des trois figures principales, on peut reconnaître un mélange organique, décomposé dans l'image en ses ingrédients constitutifs, par le moyen des deux figures latérales — qu'englobe au mitan la personne médiane.

Il devient donc évident qu'il s'agit d'une analyse picturale de l'idiosyncrasie du personnage historique. En effet, Mégalopsychia ne totalise pas la vertu de Juliana Anicia, mais elle se partage son arrière plan psychologique avec Phronèsis: face à la polysémie de la personne humaine, nous avons ainsi l'univocité de la personnification. Plus spécifiquement, la magnanimité de la princesse est rattachée *expressis verbis* à ses activités de bâtisseur d'église; s'intégrant dans l'ensemble, une inscription témoigne à cet effet, mentionnant la fondation d'une église au faubourg Honoratae de Constantinople<sup>33</sup>. Rappelons à ce sujet que l'empereur, en tant que bâtisseur ou rénovateur permanent<sup>34</sup>, organise et décore l'espace de la cité; nous sommes toujours, bien entendu, dans la haute époque, qui n'est pas encore coupée de l'antiquité. Par contre, cet ordre d'activités est réduit pendant la période moyenne, où

21. Voir l'ample discussion de l'évolution sémantique par Doro Levi (n. 15, supra), p. 340 (définition aristotélicienne), 341 (introversion de la vaillance), 342-343 (applications romaines; a) magnanimité active: *fortitudo*; b) magnanimité passive: *patientia*; auxquels on ajoutera c) *clementia*, qui tempère l'exploit martial du victorieux; pour finir avec la *liberalitas in usu pecuniae*. Si l'on percevait dans l'étude de Levi un manque, ce serait peut-être au sujet de l'arrière plan discursif, contemporain à cette image, à Antioche même; cet auteur repère toutefois les jointures de l'expérience qui informa la pensée romaine, à partir des données qu'avait façonné le monde hellénistique. Cf. Lassus 1934 (n. 18, supra), p. 127-128.

22. En définitive, il n'est pas indispensable d'interpréter catégoriquement, optant ou non pour une signification allégorique; il suffit de constater la fréquence du sujet. Pour les chasses romaines, cf. Aymard 1961 (n. 20, supra), p. 469 sq., 574-575.

23. Cf. note précédente. Il faut évidemment tenir compte de la fréquence de ce genre de combats, de leur actualité lors de l'exécution de la mosaïque; cf. Cameron 1973 (n. 14, supra), p. 228-230, 242. Au sujet des *venationes* cf. encore L. Robert, Les gladiateurs dans l'Orient grec, Paris 1940, p. 309-331. Cf. Aymard 1961 (n. 20, supra), p. 54 sq.

24. Cf. n. 16, supra.

25. Le terme en question, labouré par l'expérience et la pensée païenne, se fait donc traduire par des images à un moment qui ne coïncide pas avec sa propre "maturité" —qui leur est antérieure. Malgré la sérénité physiognomique de la figure qui le personnifie, on soupçonne que ce terme est en quête de successeur, si l'on peut dire, et invisiblement pris dans un élan de fuite en avant —comme le sont toutes les fuites en histoire. L'on peut parallèlement comprendre que la version qui lui convenait dans cette œuvre du Ve siècle n'a pas marqué un point final dans l'évolution du vocabulaire pictural (cf. plus loin, Fig. 9). Du côté latinophone, une situation analogue est illustrée —mais sans recours à l'abstraction— dans une mosaïque de deux siècles plus ancienne, provenant de Smirat et actuellement conservée au Musée de Sousse. En dehors des *venatores*, y est figuré, entre autres, le *dominus*, Magérius, tandis que le milieu de la composition est occupé par un garçon qui présente les sommes dépensées pour le spectacle (cf. n. 20, supra). Il revient à Glanville Downey d'avoir suggéré la transition de la *mégaloψυχία* païenne à la charité chrétienne: Downey 1945 (n. 18, supra), p. 283.

26. "La libéralité sied à la main droite impériale" nous signale Michel Italikos dans son discours à l'empereur Jean II Comnène (*Lettres et discours* 43, éd. P. Gautier, Paris 1972, p. 261): τὸ δὲ φιλοτιμῆσθαι περὶ τὰς δόσεις τῆς βασιλικῆς δεξιᾶς. Cf. d'autre part la droite divine, réceptacle des âmes impeccables, dans la miniature du fol. 33 du psautier de Munich (ps. 23, 3; cf. *Sagesse de Salomon* 3, 1): Der serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Textband unter Mitarbeit v. S. Dufrenne, S. Radojčić, R. Stichel, I. Ševčenko, Herausg. v. H. Belting, Wiesbaden 1978, p. 199-200. Cf. également la paume ouverte, versant de l'argent, de Juliana Anicia (Fig. 5): n. 31, infra. Sur le célèbre ivoire du Kunsthistorisches Museum de Vienne, l'augusta trônante, apparaissant, entre des rideaux ouverts, à l'intérieur d'un édifice qui l'abrite, emprunte le même geste de la paume ouverte face au spectateur, dans la version —l'avant-bras tendu à droite— que l'on avait précédemment attribuée à Constance II (Fig. 2), et que l'on a remployé pour figurer la libéralité de Juliana Anicia (plus loin: Fig. 5); Cf. Delbrueck 1929 (n. 15, supra), n° 52; New York 1979 (n. 11, supra), n° 25 (Breckenridge). Pour l'identité de la personne figurée, cf. Αἰκ. Χριστοφιλοπούλου, Τίνα αυτοκράτειρα ἀπεικονίζει ἡ ἐξ ἐλεφαντοστοῦ πινακίς τοῦ ἐν Φλωρεντίᾳ Bargello ΔΧΑΕ, Δ', Ε' (1966-69), p. 146 sq. Pour le geste de *Mégaloψυχία*, cf. Levi 1947 (n. 15, supra), p. 340.

27. Sur Ardabour, cf. n. 20, supra. Il est à noter que des auteurs

chrétiens de la haute époque fustigèrent ce gaspillage, en lui opposant la charité, qui, elle, n'est pas manifestée en public, mais devant Dieu et les anges. Cf. l'homélie pseudo-chrysostomienne sur *Mt.* 6, 1 sq.: PG 59, col. 572. Cf. également les remarques de L. Robert dans *Hellenica* 11-12 (1960), p. 569-573. Sur la différence entre l'évergétisme et la charité chrétienne, voir Veyne 1976 (n. 1, supra), p. 44-67; pour l'évolution de la générosité antique à la charité chrétienne cf. Patlagean 1977 (n. 1, supra), 181-196.

28. H. Gerstinger, *Dioscurides*, Codex Vindobonensis Med. Gr. I der Österreichischen Nationalbibliothek. Kommentarband zu der Faksimileausgabe, Graz 1970, p. 33 sq.; O. Mazal, *Byzanz und das Abendland. Katalog einer Ausstellung der Handschriften- und Incunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, 25 mai-10 octobre 1981, Vienne 1981, n° 376 (p. 475-476), pl. coul. 17. Cf. encore D. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, N.J., 1961, p. 60-64, fig. 30; I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leyde 1976, p. 145-148, fig. 95. Cf. K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago - Londres 1971, p. 154-155, fig. 132.

29. On peut voir l'effigie de l'époux de Juliana sur plusieurs diptyques consulaires; cf. surtout le diptyque conservé au Landesmuseum de Zurich, provenant de Constantinople, et datant de 506: Delbrueck, 1929 (n. 15, supra), n° 9 (p. 110-111); W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976<sup>3</sup>, n° 8, pl. 4. Sur le diptyque de Zurich, Flavius Areobindus Dagalaius préside aux jeux du cirque, figurés sur la moitié inférieure, sur deux registres superposés; au "fond" (au milieu, plus ou moins, des panneaux), l'on voit un plan superposé en hémicycle, avec une rangée de spectateurs.

30. Par l'instauration des deux équivalents latéraux (Magnanimité et Prudence), qui se balancent de part et d'autre de la princesse, cette image de majesté symbolique rejoint la classe iconographique des symétries trinaires. La même syntaxe des éléments compositionnels nous est bien familière par les diptyques consulaires; les deux capitales de l'Empire, Rome et Constantinople, qui très souvent sur les diptyques encadrent le consul "en fonction" dans l'une ou dans l'autre (cf. Volbach 1976<sup>3</sup> —note précédente—, n° 15, 24, pl. 4, 5), sont en l'occurrence remplacées, dans le codex de Vienne, par des abstractions personnifiées, qui figurent les vertus du personnage loué.

31. Magnanimité porte en effet sur son sein, dans un pli de son manteau, un trésor de monnaies, dans lequel, le personnage historique puisse les pièces qu'il verse par la suite de sa paume ouverte. Cf. n. 26, supra. Par ailleurs, des récipients identiques à celui de la mosaïque de Yaktō (Fig. 4), sont posés devant le podium sur lequel est hissé le siège de Juliana. Cf. n. 15, supra. A propos de la paume de Juliana, cf. *Anthologie Palatine* 1, 10.30-31 (éd. Waltz, 1928): "Ὅσσα δὲ σὴ παλάμη θεοπειθέα δώματα τεύχει / οὐδ' αὐτὴ δεδάηκας ("Combien de demeures où l'on sert Dieu construit ta main, tu ne le sais pas toi-même").

32. La prostration de la Reconnaissance des arts traduit également une différence de niveau d'être entre la donatrice et les figures qui personnifient son appareil moral d'une part, et d'autre part les arts qui en bénéficient; les arts eux-mêmes ne servent d'ailleurs qu'à l'échafaudage d'un décor rayonnant et périphérique. Un autre moyen pictural pour traduire une différence de condition, consiste peut-être en l'altérité de style, qui distingue la gravité palatiale de la figure médiane, de la fraîcheur et des poses décontractées des personnages latéraux. Cf. Weitzmann 1971 (n. 28, supra), p. 154-155; Spatharakis 1976 (n. 28, supra), p. 147-148 (Weitzmann distingue entre la miniature de dédicace et le portrait d'auteur du fol. 4v; cette remarque est transposée au sein de la même composition par Spatharakis).

33. Cf. Théophane, *Chronographie*, Bonn, 1839, t. 1, p. 243.7-9: "Ἰουλιάνῃ δὲ ἡ περιφανεστάτῃ ἡ κτίσασα τὸν ναὸν τῆς Θεοτόκου ἐν τοῖς Ὀνωράτοις (...). Pour le quartier d'Honoratus (*Ta Honoratou*), cf. R. Janin, *Constantinople byzantine. Développement urbain et*





Fig. 5. Vienne, Bibl. nationale. Cod. med. gr. 1 (Dioscoride). Déb. VIe s. Fol. 6v: Juliana Anicia entre Mégalopsychia et Phronèsis

l'empereur est représenté comme constructeur d'églises<sup>35</sup>; il figure désormais, en donateur, à côté du Christ<sup>36</sup>, ou de la Théotocos<sup>37</sup>, portant la bourse avec l'argent sacralisé<sup>38</sup>. Un souci d'équilibre arétologique (prudence tempérant magnanimité), en même temps qu'un *desideratum* compositionnel, appuyé sur des antécédents modelés, ont sans doute présidé au redoublement des parèdres. Mégalopsychia tient toutefois la place d'honneur, comme plus tard la Miséricorde placée à la droite du Christ<sup>39</sup>. Phronèsis, sa collègue, est dotée d'une ample postérité dans le domaine des images<sup>40</sup>; par contre, pour ce qui concerne Mégalopsychia, nous constaterons que l'image du fol. 6v du codex de Vienne témoigne de sa dernière apparition.

En définitive, la composition du Dioscoride de Vienne illustre une féconde et rayonnante justesse d'être; *topos* laudatif destiné à des répercussions fréquentes, on le sait, mais qui gagne l'optimum de concision par la symétrie trinaire que nous projette le langage pictural. La rectitude de la personne médiane, prolongée de surcroît par le iota de l'initiale de son nom, inscrit sur le triangle de pourtour qui la surmonte<sup>41</sup>, et de part et d'autre, la vague ondulation des figures latérales, suggèrent la mécanique d'une balance à deux plateaux. On obtient par ailleurs une image ressemblante avec le portrait moral que Michel Italikos, au XIIIe siècle, compose de l'ex-basilissa Irène Doukaina<sup>42</sup>, dont il exalte l'état symétrique de l'âme<sup>43</sup>.

Ce n'est plus en ouvrant la main droite, mais en comptant presque les pièces données, qu'est représentée H KYPA CIAΘOYC (Fig. 6), fixée dans une attitude solennelle, sur une mosaïque de pavement récemment découverte en Israël<sup>44</sup>. Ce panneau figuré, datant du VIe siècle (578 ?), est placé à l'intérieur d'une basilique à trois nefs, près de l'entrée, dans le deuxième intervalle de l'entrecolonnement nord qui sépare la nef centrale du bas-côté gauche. La signification du geste est évidente, mais l'objet concret de la donation nous échappe: l'argent était-il dépensé pour l'exécution des mosaïques, la construction de l'église, ou la fabrication des vases sacrés? Il en est ainsi également pour l'identité de la partenaire plus âgée de Silthous, au visage osseux, que l'on voit à gauche, présentée aussi, comme la donatrice, en buste et de face. Le riche appareil de son costume indique qu'il ne s'agit pas d'une servante, mais d'une personne de haut rang; mais quel peut être son statut ontologique? Figure-t-elle discrètement l'Eglise? Elle tient ostensiblement un récipient<sup>45</sup>: s'agit-il d'un vase sacré? Et de quoi exactement ce récipient est le support? Si l'on suppose que l'inscription ΚΑΛΗ ΩΡΑ ne se rapporte pas à l'identité personnelle de la figure de gauche<sup>46</sup>, peut-on admettre qu'elle suggère l'accueil que cette femme réserve à Silthous, en recevant sa donation? Une lecture plus avancée, en passant par le témoignage de l'image de la *philoktistos* Juliana (Fig. 5), devra être appuyée sur des documents contemporains —à la fois épigraphiques et iconographiques— provenant de la même région.

Comme elle adhère à l'idéologie des donations recréatrices, il faudra, parmi les œuvres dont l'iconographie se rattache à notre thématique, réserver une place à la composition monumentale de la mosaïque de pavement de Qasr el-Lebya<sup>47</sup>. Des nombreuses unités iconographiques sont ici réparties dans des panneaux séparés, symétriquement disposés. Un des panneaux médians s'ouvre sur une vue frontale d'un édifice cultuel abritant l'image d'Ananéosis (ANANEΩCIC: Rénovation), qui apparaît entre des rideaux ouverts (Fig. 7)<sup>48</sup>. Le récipient (apparemment un panier), débordant d'objets sommairement définis, que la figure allégorique tient sur sa gauche, nous fait penser à la *sporta* que tenait la Magnanimité de Yaktô (Fig. 4)<sup>49</sup>; or, le geste des deux figures n'est pas identique. Ces deux versions, dont la seconde est d'un siècle plus récente que la première, correspondent dans leur "mécanique"; elles inaugurent pourtant des opérations motivées chaque fois par des intentions différentes, et par conséquent, elles nous renseignent sur la variété des possibilités typologiques que peuvent recouvrir des formations iconographiques ressemblantes<sup>50</sup>.

Discrètes —mais dans un milieu suffisamment bien

répertoire topographique, Paris 1964<sup>2</sup>, p. 486. Pour les diverses *ktiseis* de Juliana Anicia cf. *Anthologie Palatine* 1, 10; *ibid.*, 12-17. L'épigramme 10 figurait sur le décor sculpté de l'église de Saint Polyeucte; c'est d'ailleurs en lisant certains passages (parmi lesquels, partiellement, le passage cité plus haut, n. 31) de cette épigramme sur des fragments retrouvés de ce décor, que Cyril Mango et Igor Ševčenko ont pu reconnaître les vestiges de ce monument constantinopolitain: C. Mango - I. Ševčenko, *Remains of the Church of St. Polyeuctos at Constantinople*, DOP 15 (1961), p. 243-247. D'autre part, au sujet de la magnanimité du bâtisseur d'églises, cf. une attribution analogue que nous procure Grégoire de Nazianze, dans l'oraison funèbre qu'il dédie à son père (PG 35, col. 1037A, or. 18, 39): 'Επει δὲ καὶ μνημόσυνον τῆς ἐκείνου μεγαλοψυχίας ἔδει τῷ βίῳ καταλειφθῆναι, τί μᾶλλον ἔδει, ἢ τὸν νεῶν τοῦτον, ὃν Θεῶ τε ἤγειρε καὶ ἡμῖν, ὀλίγα μὲν τῷ λαῷ προσχρησάμενος, τὰ πλείω δὲ οἴκοθεν εἰσενεγκών; Cf. Patlagean 1977 (n. 1, supra), p. 197, n. 310 (d'autres exemples, *ibid.*, n. 311). Pour l'épigramme du codex de Vienne, cf. Gerstinger 1970 (n. 28, supra), p. 34.

34. Empruntant à la nouvelle 105 de Justinien, qui attribue à l'empereur la permanence du consulat (*diènékēs hypateia*: cf. n. 59, infra), on pourrait qualifier de *ktistēs diènékēs* le souverain byzantin de haute époque: fondateur/rénovateur permanent de la cité chrétienne dans son ensemble, et toujours dans un esprit d'aménagement urbain antique. Notons que vaillance, magnanimité et amour de faire bâtir, sont attribués par Jean Malalas à Valens: Καὶ ἐβασίλευσεν ὁ θεοῖτατος Βάλης... (...) ἦν δὲ ... πολεμιστῆς, καὶ μεγαλόψυχος καὶ φιλοκτίστης (*Chronographie*, Bonn, 1831, p. 342). On ne saurait préciser si la grandeur d'âme du *mégaloψυchos* se rapporte, dans ce cas, plutôt à l'amour de bâtir du *philoktistos* qu'à vaillance martiale du *polémistēs*. Cf. Patlagean 1977 (n. 1, supra), p. 196-197. Pour les valeurs sémantiques du verbe *ktizein* et du substantif *ktistēs* attribués à la personne de l'empereur, cf. la notice substantielle que nous fournit G. Downey, *Imperial Building Records in Malalas*, BZ 38 (1938), p. 10-11, n. 3.

35. Cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, fig. 157; A. Grabar, *La peinture byzantine*, Paris 1979<sup>2</sup>, pl. p. 95.

36. Lazarev, *ibid.*, fig. 161; Grabar, *ibid.*, pl. p. 98.

37. Lazarev, *ibid.*, fig. 289; Grabar, *ibid.*, pl. p. 99.

38. Cf. N. Oikonomidēs, *The Mosaic Panel of Constantine IX and Zoe in Saint Sophia*, REB 36 (1978), p. 219-232.

39. Grabar 1936 (n. 20, supra), pl. 24.2; Lazarev, *ibid.*, fig. 251.

40. Elle est figurée dans deux manuscrits, dont il sera question plus loin (cf. n. 74-75, infra). Cf. H. Buchthal, *An Illuminated Byzantine Gospel Book of about 1100 A.D.*, Special Bulletin of the National Gallery of Victoria, Centenary Year 1961, Melbourne 1961, fig. 5. Elle est également figurée, avec Andreia, sur les battants de la porte d'une pièce d'orfèvrerie en forme d'édicule, conservée dans le Trésor de Saint-Marc. Cf. Venise, Palazzo Ducale, 1974, Venezia e Bisanzio, n° 44.

41. Cf. Flavius Cresconius Corippus, *Iust.* 1, 353: l'empereur Justin, *sacrum sic iota resurgens*. Les lettres qui composent le nom de la princesse sont inscrites, chacune séparément, dans les secteurs triangulaires du pourtour.

42. Il s'agit de la mère de l'empereur Jean II Comnène, dont l'épouse portait d'ailleurs le même nom.

43. Michel Italikos, *Lettres et discours* 15, éd. Gautier (n. 26, supra), p. 147.14-21: Σὺ γὰρ καθάπερ ἔαρ νοητὸν ἐπιλάμψασα, εἰς ὀδῖνας ἀγαθῶν τὴν φύσιν ἡμῶν ἠρέθισας. Τὰς γὰρ ἑκατέρωθεν ἀμετρίας τῶν ἔξεων ἀποκλίνας καὶ τὰς ὑπερβολὰς καὶ τὰς ἐλλείψεις ἐλλείψασα, εἰς τὴν εὐκρατὸν τε καὶ σύμμετρον τῆς ψυχῆς ἐλελύθεις κατάστασιν· μέσην ὁδὸν καὶ βασιλικωτάτην ὄντως ὀδεύουσα, μᾶλλον δὲ τὸν τῆς δικαιοσύνης ἥλιον ἐν τῷ μεσαιτάτῳ τῆς καρδίας ἐλαύνοντα περιφέρουσα, οὐ λοξὴν τινα καὶ παρεγκεκλιμένην, ἀλλ' ἀπλανέστατα διαθέοντα, τὰς τῶν ἀπλανῶν πλάστιγγας ἰσορροποῦς ζυγοστατεῖς.



Fig. 6. Kissoufim. Mosaique de pavement. VIe s. Panneau de Silthous



Fig. 7. Qasr el-Lebya, Eglise est. Mosaique de la nef (dét.): l'Ananéosis. VIe s.



Fig. 8. Argos, Musée archéologique. Mosaique de pavement. Vers 500? Janvier, en consul, répandant des monnaies

défini— projections de l'*eidōs* de la vertu de libéralité d'une personne évanescence (Fig. 4)<sup>51</sup>, ou explicites, bien que secondaires, attachées auprès du personnage agissant (Fig. 5), les apparitions de Mégalopsychia n'épuisent pas le répertoire des transpositions prosopographiques, des mutations de niveau d'identité, des aller retour entre la personne historique "en fonction" et la fonction personnifiée, dans la mise en scène de la *sparsio*; nous l'avons déjà vu à propos de Constance II versant des monnaies, dont l'image dans le Calendrier de 354 (Fig. 2) est en elle-même le lieu mutateur, au sein duquel, d'une part, le concret du personnage frise l'abstraction de son rayonnement rituel, et d'autre part, vice versa, l'abstrait rituel s'avère une des dimensions constituantes du représenté.

C'est ainsi qu'une figure impersonnalisée de consul, vu debout et portant la *toga*, sert de terme pictural pour personnifier le mois de janvier, qui, accompagné de Février (Fig. 8), dans le même cadre, s'inscrit dans la bande des panneaux d'un pavement en mosaïque (vers 500 ou plus tard?) figurant les mois, le long du portique sud d'une villa à Argos<sup>52</sup>. Le signe donné avec la main droite, tenant la *mappa*, pour le commencement — suppose-t-on — des jeux du cirque (tel qu'il est d'habitude figuré sur les diptyques consulaires), ainsi que la *sparsio*, opérée par le moyen de 23 pièces d'or qui s'écoulent de la même main levée, dépendent dans cette œuvre du même geste.

Le personnifiant reflète sans doute les "souhaits" des spectateurs: souhaits formulés par l'évocation de temps forts d'une ambiance publique, qui transpose la pensée, de la région rurale où se situe cette villa, en l'espace d'une métropole. Le coup de départ annuel est donné en cité, tandis que la relève est ensuite assurée par les revêtements successifs des campagnes — représentées par les mois<sup>53</sup>. Cette image de consul semble avoir égalé dans les consciences celle d'un "automate" déclenchant le bonheur. Mais il faudrait envisager de quelle conscience on parle; celle du propriétaire de la villa? Aussi, il se pourrait que celui-ci entendît s'y reconnaître personnellement; ou bien, il voulait évoquer la dignité par laquelle on avait naguère honoré un membre de sa famille. Les hypothèses peuvent fourmiller puisque l'identité historique du personnage nous est inconnue; elles n'en deviennent pas plus utiles pour notre propos, où nous retiendrons toutefois ce phénomène d'oscillation entre la personne en fonction et la fonction personnifiée<sup>54</sup>.

Concrètement répétitif, le geste de la semence monétaire, ayant accédé à la pérennité de l'imaginaire, se cristallise sur la mosaïque d'Argos, dont les éléments mis en scène, attribués à la personne "fécondante" du consul, instituent les conditions d'une dynamique de départ, qui se

développe par la suite en épisodes "automatiques"<sup>55</sup>. Μὴν ὑπάτων πρῶτος ("le mois des consuls vient le premier") nous enseigne l'épigramme 580 de l'*Anthologie Palatine* 9<sup>56</sup>; et le premier des mois emprunte le costume des consuls. Quand l'éclat de l'abondance disparaît avec le primat de la dignité<sup>57</sup>, le vocabulaire persiste, désormais réactivé par les largesses irrégulières des *basileis* de la moyenne période<sup>58</sup>.

Le consul (fictif) d'Argos était antérieur à Justinien, ὑπατος διηνεκῆς (consul perpétuel)<sup>59</sup>. Des phénomènes du même ordre que ceux dont témoignent les images étudiées jusqu'ici, s'inscrivent dans la conjoncture immédiatement post-justinienne. Flavius Cresconius Corippus les enregistre dans le "panégyrique" qu'il rédige à l'occasion de l'accession de Justin II (565-578), neveu de l'empereur défunt (mort le 14 novembre 565), et sur l'inauguration de l'année par le nouvel empereur-consul (1er janvier 566)<sup>60</sup>. Le témoignage de cet auteur est doublement important. Certaines données, désormais constantes, de l'idéologie impériale, sont formulées en termes de latinité byzantine; et ceci s'effectue dans un temps où l'héritage antique se désintègre. Ce document récapitulatif du patrimoine, reflète en même temps le projet (rétrospectivement) novateur du nouveau maître au pouvoir.

Exalté par Corippus, l'empereur se trouve à un niveau intermédiaire entre Dieu et son peuple. L'étagement hiérarchique n'est pas inconnu. D'autres comptables de la construction des pouvoirs avaient auparavant établi des définitions appropriées, et en grec<sup>61</sup>. Le texte de Corippus reste pourtant, de notre point de vue, un lieu privilégié. Les vertus qui transcendent le personnage particulier, le liant à Dieu et au peuple chrétien, sont la pitié et la clémence; et la pratique de la clémence assimile l'empereur au Christ, dont il devient l'*imago*. Concentrons notre attention sur ces événements qui se rattachent à la dispersion augurale, à la distribution généreuse. La paix civile, gardée par les citoyens, sera rétribuée par la générosité impériale, annoncée par Justin au peuple<sup>62</sup>; il se voulait, rappelons-le, restaurateur des anciens fastes. Le peuple se réjouit à l'annonce des largesses à venir<sup>63</sup>. Deux épisodes mettent particulièrement en relief les qualités du nouveau souverain; l'éclat de ses "énergies" éblouit la masse expectante, qui s'agitte dans l'attente des nouvelles manifestations de la générosité impériale. L'annulation des dettes sert de preuve de la *pietas*/pitié de l'empereur<sup>64</sup>, qui avait auparavant libéré les prisonniers<sup>65</sup>. Autrement plus efficaces qu'une *captatio benevolentiae* rhétorique, les mesures impériales, interprétées comme des œuvres de piété<sup>66</sup>, forcent l'adhésion des dignitaires et de la mouvance populaire. Les schémas sont assumés avec vigueur. Pieux-miséricordieux (v. 402) et clément-juste (v. 423), image du Christ



44. R. Cohen dans Qadmoniot 12 (1979), p. 19 sq.; A. Ovadiah - S. Mucznik, The Pavement of Kissufim, Mosaïque. Recueil d'homages à Henri Stern, Paris 1983, p. 273-280; cf. M. Mango, Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasures, Baltimore 1986, p. 11, fig. I.2.
45. "The inner top part of the vessel is decorated with a bird which is difficult to identify and is presented in a stylized, flat way": Ovadiah-Mucznik, *ibid.*, p. 275. Un banquet fut-il probablement donné à l'occasion de l'inauguration de l'œuvre exécutée?
46. Cf. *ibid.*, p. 276.
47. A. Grabar, Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien, CahArch 12 (1962), p. 135-140; *id.*, Une nouvelle interprétation de certaines images de la mosaïque de pavement de Qasr el-Lebya (Libye), Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1969, p. 264-279; H. Stern, Quelques remarques sur les mosaïques de Qasr el-Lebya, Comptes rendus... (cf. supra), avril-juin 1969, p. 279-282; M. Guarducci, La più antica catechesi figurata: il grande musaico della basilica di Gasr Elbia in Cirenaica, Atti dell'Accad. Naz. dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, 18 (1975), p. 659-686; S. Dufrenne, L'Ananéosis de Qasr el-Lebya, Antiquités Africaines 16 (1980), p. 241-249; E. Alföldi-Rosenbaum - J. Ward-Perkins, Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaican Churches, Rome 1980, p. 34-37. Pour les valeurs sémantiques du mot *ktisis*, cf. n. 34, supra.
48. Immédiatement au-dessus du panneau d'Ananéosis, on peut voir une vue "frontale" et symétrique de la "Ville Néa Théodōrias", flanquée sur ses côtés par les personnifications de la *kosmēsis* (décoration) et de la *ktisis* (fondation), inscrites dans des panneaux indépendants. Cf. Levi 1947 (n. 15, supra), p. 248-256, 349-350 (Ananéosis, *Ktisis*, et autres personnifications), 320-321 (Ananéosis), 347, 357-358 (*Ktisis*); cf. Dunbabin 1978 (n. 20, supra), p. 253-256; *ibid.*, p. 228 n. 146. Voir en dernier lieu Alföldi-Rosenbaum - Ward-Perkins, *ibid.*, p. 34-37, pl. 53; *ibid.*, p. 40 sq. En rapport avec l'édicule dans lequel s'inscrit l'apparition d'Ananéosis (Fig. 7), cf. la mise en scène de Constance II dans le Calendrier de 354 (Fig. 2), ainsi que l'augusta trônante de l'ivoire de Vienne: n. 26, supra.
49. L'apparence peut être trompeuse, dans la mesure où elle nous empêche de discerner ce que le commanditaire entendait faire représenter plus précisément; celui-ci devait en tout cas composer avec les moyens dont on pouvait disposer sur place; d'où, probablement, le rendu approximatif. Au sujet des *sportae*, cf. n. 15, supra. Sur le panneau de Qasr el-Lebya, Ananéosis tend la main droite vers ce "panier", pour en détacher un des objets qui y sont contenus.
50. En vue de préciser certains détails, il faudra peut-être reprendre le dossier de l'Ananéosis de Qasr el-Lebya. Cf. l'interprétation récente de H. Maguire, Sign and Symbol in the Nave Mosaic of the East Church at Qasr el-Lebya: A Case Study, Byzant. Stud. Conference, Abstracts of Papers 9 (1983), p. 72-73 (cet auteur met l'accent sur la présence de *Ktisis*).
51. Surtout pour des lecteurs imprévus et postérieurs. D'autre part, la *persona virtutis* gagnait son autonomie après la disparition de la personne physique.
52. G. Akerström-Hougen, The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography, Stockholm 1974, p. 23, 73-74; fig. 9.1; pl. coul. I.1. Pour la datation, cf. *ibid.*, p. 71, 152. Cf. encore R. Ginouvès, La mosaïque des mois à Argos, BCH 81 (1957), p. 216-268; Stern 1953 (n. 10, supra), p. 157, 222-223, pl. 32.1; C.-O. Nordström, Some Iconographical Problems in the Argos Mosaics, CahArch 26 (1977), p. 73-80.
53. Cf. Akerström-Hougen, *ibid.*, fig. 9-11, pl. coul. 1-3.
54. Cette apparition de mois personnifié en guise de janvier n'est pas unique. Elle se retrouve en effet sur le Zodiaque du Ptolémée de la Vaticane (Bibl. Vaticane, cod. gr. 1291, fol. 9). Cf. Akerström-Hougen, *ibid.*, p. 73; I. Spatharakis, Some Observations on the Ptolemy Ms. Vat. Gr. 1291: Its Date and the Two Initial Miniatures, BZ 71 (1978), p. 46, pl. 6.
55. Ce sont les "épisodes" qu'enchaîne la course des mois.
56. Cf. Akerström-Hougen, *ibid.*, p. 73.
57. Cf. la nouvelle 105 de Justinien: *Corpus juris civilis*, 4, *Novellae*, éd. Schoell - Kroll, 1912, p. 500-507; *ibid.*, p. 503.30-504.14: le *chrysiou riptein* (p. 503.30) est réservé à l'empereur. Cf. la nouvelle 94 de Léon VI: P. Noailles - A. Dain, Les nouvelles de Léon VI le Sage, Paris 1944, p. 308-311 (De l'abrogation de la loi sur le consulat); *ibid.*, p. 311.15-22 (texte français, p. 310): "...maintenant, comme le cours du temps a modifié toutes choses et a fait passer cette grandeur consulaire de la gloire et de la splendeur ancienne à une condition modeste, et comme ceux qui y accèdent non seulement ne sont plus assez riches pour faire des libéralités aux autres, mais encore ne peuvent même pas se suffire à eux-mêmes, attendu que, par suite, la loi sur le consulat a été ensevelie dans un silence profond, ... nous écartons cette loi de notre législation,..."
58. Sur le consulat, cf. R. Guillard, Recherches sur les institutions byzantines, 2, Berlin - Amsterdam 1967, p. 44-67. Rappelons qu'en plein XI<sup>e</sup> siècle, lors du couronnement d'Andronic III Paléologue, des *épikombia* (bourses) sont jetés du haut des degrés du socle de la statue équestre de Justinien. Cf. Pseudo-Kodinos, Traité des Offices, éd. J. Verpeaux, Paris 1966, p. 255.1-19, 271.1-24, 360.19-361.3. Pour le même geste, réactivé lors du sacre de Henri II, en 1547, cf. R. A. Jackson, De l'influence du cérémonial byzantin sur le sacre des rois de France, Byzantion 51 (1981), p. 203 sq. Sur les largesses plus récentes, cf. Hendy 1985 (n. 14, supra), p. 196 sq.
59. Cf. la nouvelle de Justinien, citée supra, n. 57, éd. Schoell - Kroll, p. 507.10-11.
60. Voir l'*Eloge* de Justin II, de Corippus, dans l'édition d'Averil Cameron (n. 15, supra). Cf. l'édition française de S. Antès, Paris 1981.
61. Cf. l'*Ekthesis* d'Agapètos, PG 86, col. 1163-1186; cf. P. Henry, A Mirror for Justinian: The Ekthesis of Agapetus Diaconus, GRBS 8 (1967), p. 281-308.
62. Des jeux à l'Hippodrome et des largesses consulaires lui seront offerts; *Iust. 2*, 348-356, éd. Cameron (n. 15, supra), p. 58 (cf. la traduction, *ibid.*, p. 101): *si socium socius, si civem civis amabit, / non solum optati jubeo spectacula circi, / praemia sed populis et maxima dona parabo. / ditabo plebes opibus, nomenque negatum / consulibus consul post tempora tanta novabo, / gaudeat ut totus Iustini munere mundus. / dona calendarum properant vicina mearum; / vos vestris adstate locis, properate, parate, / promissaque die nostras sperate curules.*
63. *Ibid.*, 357-360. Cf. le commentaire de Cameron, p. 175.
64. Cf. *ibid.*, 402: *dominus servus miseratus egenis*. Cf. le psaume 40, 2 et son illustration dans les psautiers "à illustrations intégrales": S. Dufrenne, Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte, Paris 1978. Pour l'illustration correspondante du psautier d'Utrecht, cf. ead., Les illustrations du psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien, Paris 1978, pl. 31.12, 38.6. Dans cette image, les pauvres, mentionnés par le texte illustré, sont assistés par le "bienheureux" qui les nourrit. C'est exactement le *super egenum et pauperum* du verset 2 qui déclenche le mécanisme morphopéotique; tandis que le *beatus vir*, tout en renvoyant à la béatitude, ne la convoque pas *se ipsam*. L'absence d'écho dans les psautiers grecs du XI<sup>e</sup> siècle, est suivie par l'apparition d'une scène dans leur progéniture du XI<sup>e</sup>, qui reflète des préoccupations contemporaines (cf. l'"irruption de saints" dans l'illustration des psautiers du XI<sup>e</sup> siècle); cf. S. Der Nersessian, L'illustration des psautiers grecs du moyen âge, II. Londres Add. 19352, Paris 1970, p. 30, fig. 83. Dans le *Sinaïticus* 48 (fol. 50), de l'illustration du même verset n'est préservée que la figure du bénéficiaire; Kurt Weitzmann (Byzantine Litur-



Fig. 9. Moscou, Musée historique. Cod. gr. 129 (psautier Chludov) IXe s. Fol. 116 (ps. 111, 9): le miséricordieux

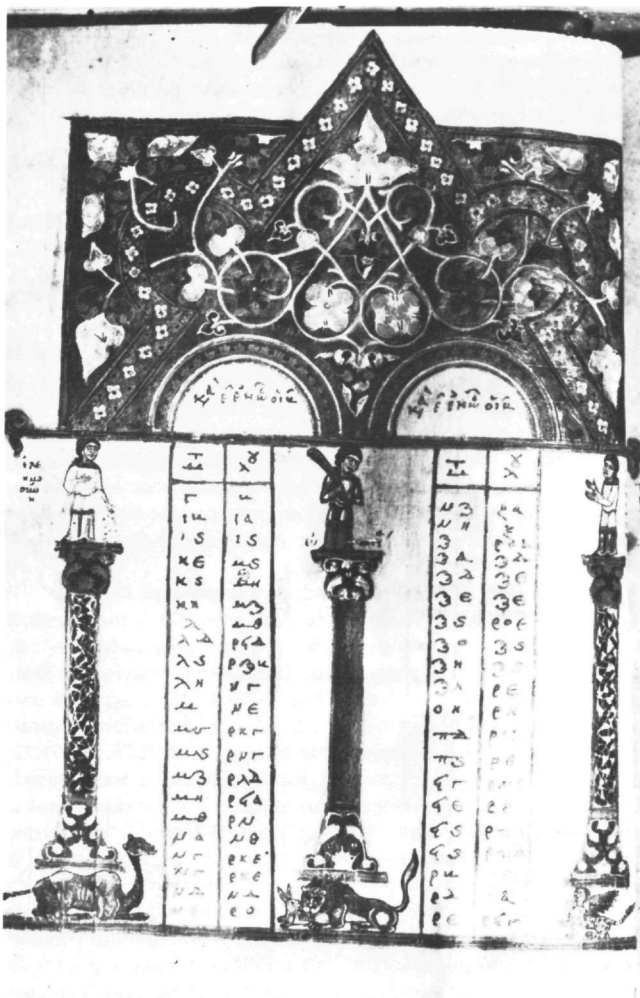


Fig. 10. Venise, Bibl. Marcienne. Cod. gr. Z 540 (Evangiles). Déb. XIIIe s. Fol. 5v: Tables de canons

(v. 428), Justin incarne le concept de *philanthropia*<sup>67</sup>. Le premier janvier est arrivé. Les *dona calendarum* (v. 103), seront distribués aux dignitaires dans le palais<sup>68</sup>. Les officiers de service *sportisque capacibus aurum ad-cumulant* (v. 105-106)<sup>69</sup>. Les sénateurs (v. 142 sq.) reçoivent les cadeaux distribués par l'empereur (v. 148 sq.), comme les paysans cueilleraient les produits de la terre. L'auteur se souvient également du champ natal de ses expériences; même le ciel ne manque pas dans la comparaison. Au dehors du palais, les regards du peuple sont fixés sur les portes royales (v. 213-214), attendant l'apparition de l'empereur-consul: c'est d'une façon comparable qu'en Libye, les laboureurs, attendant que la pluie annoncée par des coups de tonnerre inonde la terre sèche, se tournent vers le ciel traversé par des éclairs<sup>70</sup>. Il devient évident que dans cet enregistrement de la projection du consul dans l'espace public, nous pouvons suivre dans leur déroulement toutes les étapes qui précèdent l'épiphanie bénéfique du souverain.

Le geste ostentatoire, aveugle ou réfléchi, disparaît (et de la pratique, et du domaine des images); le vocabulaire persiste, mais il relève désormais d'une figure rhétorique<sup>71</sup>. Sainte Thomaïde est ainsi présentée par Constantin Acropolite (XIVe s.) comme *μεγαλοψύχως ἄγαν σκορπίζουσα* (dispersant avec une extrême magnanimité)<sup>72</sup>. Or, la démonstration picturale chrétienne vise l'autre personnellement (de la main à la main). Mais pour qu'il y ait aumône, il faut qu'il y ait des pauvres; et cette catégorie sociale ne s'impose dans toute la clarté de ses contours que dans la conscience chrétienne. S'instaure ainsi une polarité coopérante. Et face au Rédempteur, tous les humains ne sont que des pauvres. Par conséquent, avec ceux qui bénéficient de l'assistance du prochain, il y a aussi ceux qui ont besoin de la parole de Dieu ou de l'exemple du juste.

Cependant —étant donné l'écart chronologique qui existe souvent entre la propagation d'une idée, ou d'une pratique, et leur traduction plastique—, pour qu'il y ait formation d'une image, il faut que la conscience de la société soit travaillée dans des conditions particulières, et dans le but d'une démonstration qui, à ses débuts, peut même revêtir des allures polémiques. Les pauvres, comme d'ailleurs le rapport qui les relie à leurs bienfaiteurs, les justes, ne sont en effet figurés en tant que tels qu'au IXe siècle, au lendemain de l'Iconoclasme, quand l'image de Dieu réapparaît dans l'iconographie et sur les monnaies. L'aumône picturale confirme ainsi la foi orthodoxe. Présents dans les psautiers à illustrations marginales (Fig. 9), ils sont repercutés ultérieurement dans des illustrations de textes patristiques ou hagiographiques, notamment dans des illustrations de l'homélie *Περὶ φιλοπτώχιας* de Grégoire de Nazianze<sup>73</sup>.

Enfin, pour ce qui est de l'image d'un personnage qui



répand de l'argent, elle est recréée aux XIe-XIIe siècles, sur les tables de canons de deux tétraévangiles, conservés respectivement à la Bibliothèque Marcienne (Venise)<sup>74</sup> et à la National Gallery of Victoria (Melbourne)<sup>75</sup>. Il s'agit maintenant de personnages minuscules, supportant, avec d'autres partenaires, les arcs bilobés qui encadrent les tables de canons (Fig. 10). Or ce geste ne renvoie plus à un événement. La figure allégorique qui le mime ne s'appelle plus Mégalopsychia, vertu immanente, mais Eléemosynè ('Ελεημοσύνη: Miséricorde), propriété de Dieu imitée par les humains. Le geste en question revêt ainsi une valeur quasi intemporelle, dont la vigueur est appuyée sur le geste — sûrement intemporel — du semeur<sup>76</sup>. Et dans l'horizon de l'imaginaire chrétien, le semeur archétypique, le planteur (φυτουργός), est Dieu lui-même, qui sème des "verbes" éveilleurs sur la terre rationnelle, la raison humaine. Voici pourquoi, à partir du IXe siècle, on voit le miséricordieux portant sur sa tête un arbre (Fig. 9)<sup>77</sup>: la semence divine a germé!

ELIAS ANTONOPOULOS

#### Origine des photographies

Fig. 1: Photo Anderson, Rome. — Fig. 2: Stern, 1953 (n. 10, supra), pl. 14. — Fig. 3, 5, 7, 9-10: Collection chrétienne et byzantine, Paris (Ecole pratique des Hautes Etudes, Section des sciences religieuses). — Fig. 4: Levi, 1947 (n. 15, supra), vol. 2, pl. 76b. — Fig. 6: Cohen, 1979 (n. 44, supra). — Fig. 8: Akerström-Hougen, 1974 (n. 52, supra), pl. 1.1.

gical Psalters and Gospels, Londres 1980, art. VII, p. 5-6) se demande si la figure manquante était celle du Christ; mais était-ce possible que le Christ soit représenté donnant de l'argent? Rapellons que les distributions de vivres du psautier d'Utrecht (Dufrenne, citée supra, p. 103-105), correspondent dans les psautiers grecs à des scènes d'aumône.

65. Ibid., 361 sq.

66. Ibid., 407. Cf. l'*Ekthésis* d'Agapètos (*Exp. cap. admon.* 48, PG 86, col. 1177: Γίνου τοῖς ὑπηκόοις, εὐσεβέστατε βασιλεῦ, καὶ φοβερός διὰ τὴν ὑπεροχὴν τῆς ἐξουσίας, καὶ ποθεινός διὰ τὴν παροχὴν τῆς

εὐποιίας· μήτε τὸν φόβον καταφρονῶν διὰ τὸν πόθον, μήτε τὸν πόθον παραμελῶν διὰ τὸν φόβον· ἀλλὰ τὸ ἡμερον ἔχων ἀκαταφρόνητον, καὶ τὸ εὐκαταφρόνητον ἔχων ἀνήμερον.

67. Pour le rapport entre *pietas* et *philanthropia/éléemosynè*, cf. le commentaire d'Averil Cameron (n. 15, supra), p. 177-178 (*Iust.* 2, 399). La philanthropie impériale n'est à son tour qu'une réactivation subordonnée, une mimésis consciente de la philanthropie divine. Envers le Maître céleste ce n'est qu'une ferme démonstration de piété, l'engrais spirituel du corps investi d'éternité.

68. *Iust.* 4, 90-205. Cf. le commentaire de Cameron, *ibid.*, p. 197-198.

69. Pour les largesses impériales, cf. MacMullen 1962 (n. 10, supra).

70. *Ibid.*, 215 sq. Pour la métaphore de l'inondation, cf. Dagrón 1974 (n. 11, supra), p. 34 n. 2. Cf. les autres allusions à la *sparsio*, dans le texte de Corippus: *Iust.* 4, 12 (*more nivis sparsurus erat*); *ibid.*, 73 (*pluat aureus imber*).

71. Toutefois, au niveau du parler quotidien, le généreux est toujours désigné en grec par les mots *anoichtochérés*, *haplochérés* (cf. *skorpochéres*). Cf. Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης. Α'. Ἱστορικόν Λεξικόν τῆς Νέας Ἑλληνικῆς, éd. par l'Académie d'Athènes, Athènes, 2, 1939, s.v. ἀνοιχτοχέρης (p. 236); *ibid.*, s.v. ἀπλοχέρης (p. 406-407).

72. *Laudatio S. Thomaidis* 3, Acta Sanctorum, nov. 4, p. 242-243: ... πένησι τὸν βίον μεριζομένη ἢ μᾶλλον ἀφειδῶς ἐξαντλοῦσα καὶ μεγαλοψύχως ἄγαν σκορπιζουσα. Cf. Constantelos 1968 (n. 1, supra), p. 107. La lettre du psaume 111, 9 autorisait l'image littéraire; cependant, ce verset n'est pas illustré dans les psautiers par une image picturale identique (cf. plus loin: Fig. 9).

73. G. Galavaris, *The Illustrations of the Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, p. 63 sq. Cf. PG 35, col. 857 sq. Voir particulièrement la version du *Paris. gr.* 550 (XIIe s.), fol. 251, où l'on constate l'amplification et la diversification d'une scène qui s'est entre-temps pleinement développée: Galavaris, *ibid.*, fig. 426.

74. Venise, Bibliothèque Marcienne, cod. gr. Z. 540, fol. 5v. Cf. I. Furlan, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana*, Milan, 2, 1979, p. 13 sq.

75. Melbourne, National Gallery of Victoria, cod. Felton 710/5, fol. 5. Cf. Buchthal 1961 (n. 40, supra), p. 5 (la miniature du fol. 5). Pour le codex de Melbourne cf. M. Manion - V. Vines, *Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts in Australian Collections*, Melbourne - Londres - New York 1984, p. 23-26. Il n'est pas sans intérêt de noter que le geste est ici prêté à un personnage allégorique. Sur la même planche, dans les deux manuscrits, apparaissent d'ailleurs Bienfaisance (Eupoia) et Reconnaissance (Eugnômosynè). Signalons enfin que, versant des monnaies, Eléemosynè ne tient pas de bourse.

76. Dans les manuscrits de Melbourne et de Venise, le collègue des vertus fait suite aux douze mois, également personnifiés, —ou, plutôt, rendus par la figuration de diverses occupations périodiques (cf. Buchthal, *ibid.*; Furlan, *ibid.*). Un semeur figure le mois de décembre.

77. Cf. Antonopoulos 1981 (n. 2, supra).

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

ΑΠΟ ΤΗΝ LIBERALITAS ΣΤΗΝ ΕΛΕΗΜΟΣΥΝΗ:  
ΙΔΕΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΠΛΟΧΕΡΙΑΣ

Ξεκινώντας από μνημεία της ὄψιμης ἀρχαιότητας, παρακολουθοῦμε τίς στάσεις καί τίς κινήσεις πού δηλώνουν (ζωντανεμένες ἀπό διάφορα πρόσωπα, πραγματικά ἢ ἀλληγορικά) τήν ἔμπρακτη ἔκφραση τῆς ἀρετῆς τῆς γενναιοδωρίας· στάσεις καί κινήσεις πού μεταβάλλονται ἐν συνεχείᾳ, γιά νά ταιριάσουν μέ τή χριστιανική ἀντίληψη τῆς ἐλεημοσύνης. Προχωροῦμε σέ αὐτή μας τήν ἔρευνα, ἐξετάζοντας καί τά ἐξωτερικά γνωρίσματα τῶν προσώπων πού ὑποδύονται τούς προβαλλόμενους ρόλους, καί τήν ἐνίοτε ὑποδηλούμενη —ὅταν πρόκειται γιά πρόσωπα ἱστορικά— «ψυχολογική» τους.

Ἐνας δωρητής, οἱ εὐεργετούμενοι, καί ἕνα πρόσωπο ἀνάμεσά τους, ἀποτελοῦν στή σύνθεσή τους μιά παράσταση ὅπου καταγράφεται ἡ αὐτοκρατορική γενναιοδωρία, στή ρωμαϊκή τέχνη. Παρά τήν ἀφαιρετική τυποποίηση πού ὀρίζει τή σύνταξή της, ἡ παράσταση αὐτή δέν παύει νά διατηρεῖ στό ἀκέραιο τόν ἀφηγηματικό της χαρακτήρα (Εἰκ. 1). Αὐτός ὅμως ὁ ἀφηγηματικός χαρακτήρας ὑποχωρεῖ, ὅταν, μέ τήν τροποποίηση τῆς ἴδιας σύνθεσης πού ἀκολουθεῖ, ἐπικρατεῖ μιά διάθεση πιά τονισμένα συμβολιστική: μεσάζων καί εὐεργετούμενοι ἐξαφανίζονται, ἐνῶ ὁ δωρητής στρέφεται πρὸς τόν —ἔξω ἀπό τήν εἰκόνα— θεατή. Ξεπερνώντας τήν οὐδετερότητα τῆς εἰκαστικῆς ἀπόδοσης, τό εἰκονιζόμενο πρόσωπο μαγνητίζει τήν προσοχή τοῦ θεατή, καί μέ τό φῶς τῆς μετωπικῆς του παρουσίας, καί μέ τήν κίνηση τοῦ χεριοῦ πού ρίχνει νομίματα (Εἰκ. 2). Βέβαια, ἡ τροποποίηση αὐτή ἐξαρτᾶται στήν ἀφετηρία της ἀπό σύγχρονες μέ τίς παραστάσεις πρακτικές. Ἡ ἀναβίωση τῆς ἴδιας κίνησης τοῦ χεριοῦ σημειώνεται ἔπειτα σέ ἕνα ψηφιδωτό δάπεδο τῆς Ἀντιόχειας. Τό σχῆμα ἀποδίδεται τώρα στήν προσωποποιημένη Μεγαλοψυχία (Εἰκ. 4). Συντροφιά μέ τή Φρόνηση, ἡ Μεγαλοψυχία ἐμφανίζεται καί πάλι, στό πλάι τῆς Ἀνικίας Ἰουλιανῆς αὐτή τή φορά, στόν Διοσκορίδη τῆς Βιέννης (Εἰκ. 5).

Ἀργότερα, τό ὄνομα καί ἡ στάση τῆς ἀλληγορικῆς μορφῆς πού προσωποποιεῖ τή γενναιοδωρία μεταβάλλονται. Παρόλο πού τό λεξιλόγιο τῆς μεγαλοψυχίας δέν παύει νά ἰσχύει, ἀκολουθώντας ἀρχαίους ρητορικούς τρόπους, ἡ χριστιανική ἀποδεικτική, ἔτσι ὅπως διατυπώνεται σέ ἔργα τῆς μέσης περιόδου, ἐνδιαφέρεται νά ἀποκαταστήσει μιά προσωπική σχέση ἀνάμεσα στό δωρητή καί τόν εὐεργετούμενο: τό χάρισμα περνᾶει ἀπό τό χέρι τοῦ ἑνός στό χέρι τοῦ ἄλλου. Ὀπωσδήποτε, ἡ ὑπαρξη τῶν φτωχῶν ἀποτελεῖ προϋπόθεση γιά τήν ἀνάπτυξη αὐτῆς τῆς θεματολογίας. Ἡ σύγκλιση τοῦ φτωχοῦ καί τοῦ εὐεργέτη του —πού, πάντως, θεμελιώνεται πάνω στήν κίνηση τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τόν Θεό— ἀποκαθιστᾶ τήν ἐνότητα τῆς κοινωνίας. Ἀπέναντι ὅμως στόν Θεό, καί οἱ ἐλεοῦντες, καί οἱ ἐλεούμενοι, δέν λογίζονται παρά σάν φτωχοί —στό σύνολό τους. Ἡ σχέση πού δένει τόν φτωχό (πτωχός/πένης) μέ τόν εὐεργέτη του (δίκαιος) ἀπεικονίζεται σέ μνημεία τοῦ 9ου αἰώνα, μετά τήν Εἰκονομαχία, τήν ἐποχή πού ἐπανεμφανίζεται στήν εἰκονογραφία ἡ εἰκόνα τοῦ Θεοῦ: ἡ ἀναπαράσταση τῆς ἐλεημοσύνης ταιριάζει μέ τήν ἐπιβεβαίωση τῆς ὀρθόδοξης πίστεως. Μέ ἀλλαγμένη ταυτότητα, τό ἀλληγορικό πρόσωπο πού σκορπάει χρήματα ξαναγεννᾶει σέ δύο μεταγενέστερα μεσοβυζαντινά χειρόγραφα. Ὀνομάζεται τώρα Ἐλεημοσύνη· ἡ κίνηση τοῦ χεριοῦ της δέν ἀποδίδει πιά ἕνα πραγματικό γεγονός, ἀλλά συμβολίζει τήν ἀφθονία τῆς χριστιανικῆς ἀγάπης, πού πηγάζει ἀπό τόν Θεό (Εἰκ. 10). Ἡ ἐν λόγω κίνηση παραπέμπει, κάπως, στήν παρόμοια κίνηση τοῦ σπορέα. Στόν ὀρίζοντα ὅμως τῆς χριστιανικῆς φαντασίας, ὁ ἀρχετυπικός σπορέας εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Θεός. Γι' αὐτό καί οἱ δίκαιοι, ἀπό τόν 9ο αἰώνα καί πέρα, ἐμφανίζονται ἐνίοτε μέ ἕνα δέντρο φυτρωμένο στό κεφάλι τους (Εἰκ. 9): τά οὐράνια σπέρματα ἔπεσαν σέ καρπερή γῆ!

ΕΛΙΑΣ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ