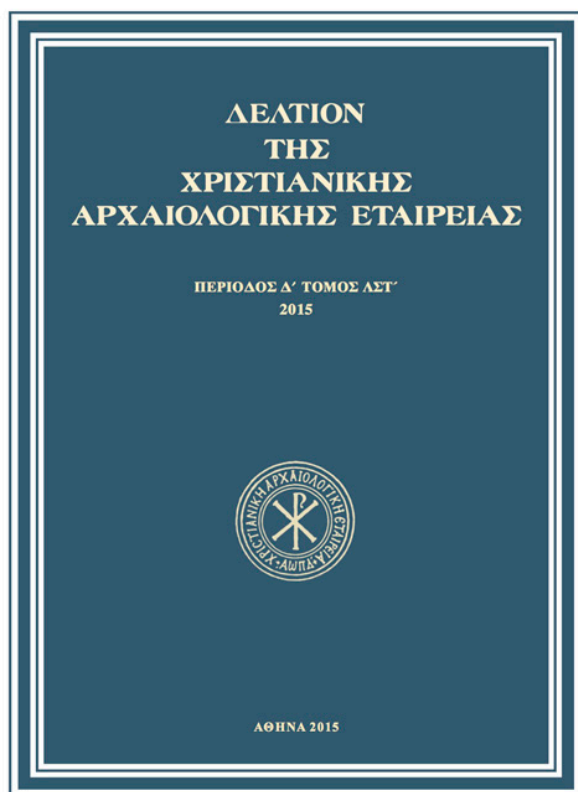


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 36 (2015)

Δελτίον ΧΑΕ 36 (2015), Περίοδος Δ'



Ιδιωτική ευλάβεια και καλλιτεχνική παραγωγή
στο Βυζάντιο: με αφορμή ένα εγκόλπιο από την
Κωνσταντινούπολη (13ος-14ος αιώνας)

Brigitte PITARAKIS

doi: [10.12681/dchae.1792](https://doi.org/10.12681/dchae.1792)

Copyright © 2016, Brigitte PITARAKIS



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

PITARAKIS, B. (2016). Ιδιωτική ευλάβεια και καλλιτεχνική παραγωγή στο Βυζάντιο: με αφορμή ένα εγκόλπιο από την Κωνσταντινούπολη (13ος-14ος αιώνας). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 36, 325-344. <https://doi.org/10.12681/dchae.1792>

ΠΙΕΤÉ PRIVÉE ET PROCESSUS DE PRODUCTION ARTISTIQUE À BYZANCE : À PROPOS D'UN *ENKOLPION* CONSTANTINOPOLITAIN (XIIIe-XIVe siècle)

Ένα αργυρό εγκόλπιο με εμπέστη διακόσμηση βρέθηκε το 1987 ανάμεσα σε ένα παλαιολόγιο θησαυρό νομισμάτων στην πύλη του Ξυλόκερκου (Belgratkapı) των χερσαίων τειχών της Κωνσταντινούπολης. Το εγκόλπιο αυτό συμβάλλει στην κατανόηση των νέων αφιερωτικών πρακτικών και της διείσδυσής τους από τις ανώτερες κοινωνικές ομάδες στα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα. Η εικονογραφία των νομισμάτων και των σφραγίδων αποτελεί το βασικό πρότυπο για τα εγκόλπια, ενώ μια σειρά μιμήσεων, που αντανακλά τις στενές συγγένειες μεταξύ των διαφόρων κατασκευαστών, ερμηνεύει την επανάληψη κοινών διακοσμητικών θεμάτων, τόσο σε μοναδικά έργα εκτελεσμένα σε πολύτιμα υλικά, όσο σε έργα μαζικής παραγωγής σε ευτελέστερα όμως υλικά. Η συναπεικόνιση των αγίων Θεοδώρων και του προφήτη Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων στις δύο όψεις του εγκολπίου του Belgratkapı επιπλέον σηματοδοτεί το μηχανισμό των αλληλοεπιδράσεων μεταξύ Κωνσταντινούπολης, Βαλκανίων και Δύσης.

Λέξεις κλειδιά

Παλαιολογία περιόδου, εικονογραφία, στρατιωτικοί άγιοι, άγιοι Θεόδωροι, Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων, εγκόλπια, στεατίτες, καμέο, σφραγίδες, Κωνσταντινούπολη.

Le point de départ de cette étude est un *enkolpion* en argent au décor bilatéral en relief, qui fut retrouvé lors des travaux de restauration de la porte de Belgratkapı (Xylokerkos) à Istanbul en octobre 1987 (Fig. 1). Daniel dans la fosse aux lions sur une face est associé aux deux saints Théodore de l'autre. L'*enkolpion* et cinq autres petits objets métalliques auxquels il était associé font partie d'un trésor monétaire paléologue. Le lot d'objets inclut un sifflet en argent, un petit ensemble d'instruments d'hygiène en argent (cure-dent, cure-oreille, cure-ongle) et un mortier en bronze. L'ensemble est aujourd'hui conservé au Musée archéologique d'Istanbul. L'*enkolpion* porte le numéro d'inventaire 95. 278 (M). Ses dimensions sont : hauteur 4,6 cm ; largeur 3,6 cm ; épaisseur 0,7 cm.

A silver *enkolpion* with stamped decoration was found in 1987 at the Belgratkapı (Xylokerkos) Gate in Istanbul among a Palaiologan coin hoard. The object helps illustrate the development of new devotional patterns and their transmission from the upper echelon of society to the broader base. The iconography of coins and seals serves as a major prototype for the production of *enkolpia*, while a network of imitations reflecting close contacts between various categories of artisans explains the recurrence of similar decorative patterns from individually worked pieces in precious materials to mass-produced items in cheaper materials. The images of the two Saints Theodore with Daniel in the lion's den on the two sides of the Belgratkapı *enkolpion* further illustrate the networks of influence between Constantinople, the Balkans, and the West.

Keywords

Palaiologan period, iconography, warrior Saints, Saint Theodore Stratelatis, Saint Theodore Tiron, Daniel in the lions' den, *enkolpion*, steatites, cameos, seals, Constantinople.

* Centre national de la recherche scientifique, UMR 8167 Orient et Méditerranée, pitarakis@hotmail.com

** Qu'il nous soit permis de remercier ici la Direction du Musée archéologique d'Istanbul en la personne de Madame Zeynep Kızıltan, Directrice, et de Madame Gülbahar Baran Çelik, Conservatrice, de nous avoir accordé les autorisations nécessaires à la publication de l'*enkolpion* de Belgratkapı. Je tiens à remercier aussi Yannis Varalis, qui m'avait permis de présenter une version préliminaire de ce travail dans le cadre du colloque international « Relief Icons », organisé à l'Université de Thessalie, Volos, en juin 2009. Je suis aussi reconnaissante à Catherine Jolivet-Lévy, Cécile Morrisson, Jean-Claude Cheynet et Georges Kiourtzian pour leurs précieuses remarques.



Fig. 1. Musées archéologiques d'Istanbul, no. d'inv. 95.278 (M). Enkolpion de Belgratkapı avec Daniel dans la fosse aux lions et les deux saints Théodore.

Le contexte de la trouvaille montre que le détenteur de ces objets, un individu de statut élevé, leur accordait une valeur particulière. Dans son étude préliminaire du trésor (1992), Monsieur Turan Gökyıldırım, alors directeur du Cabinet numismatique du Musée archéologique d'Istanbul, a suggéré de définir ce petit lot comme des instruments de médecine¹. L'enfouisseur du trésor aurait alors été médecin. L'enkolpion et le lot de cinq objets avaient été présentés au Musée archéologique d'Istanbul en 2002 à l'occasion d'une exposition qui accompagnait un colloque international sur l'histoire de la médecine², avant de figurer dans l'exposition *Life is Short, Art Long: the Art of Healing in Byzantium*, organisée au Pera Museum à Istanbul (2015)³. Le trésor monétaire qui accompagnait l'enkolpion inclut 2 280 monnaies d'argent (dont 1 257 byzantines, 331 bulgares, vénitiennes, ottomanes et autres). Il apporte un éclairage important à notre connaissance sur les dénominations et la chronologie des monnaies byzantines après la réforme de Jean V Paléologue (1376) et illustre la présence des espèces étrangères dans la capitale impériale. Son enfouissement fut associé aux événements liés à la reprise de Constantinople par Jean V et son plus jeune fils Manuel (le futur Manuel II) en juillet 1379. Ce *terminus ante quem* nous

situe dans le milieu religieux et artistique de Constantinople à l'époque des Paléologues. Les objets de piété privée étaient généralement transmis en héritage et l'usure de la surface de

¹ Une étude détaillée du trésor est en cours de préparation par Julian Baker et Turan Gökyıldırım. Voir T. Gökyıldırım, « Belgratkapı Definesi-1987 », *Bülten (Türk Numizmatik Derneği Yayınları)* 31 (1992), 8-15. Un premier trésor monétaire mis au jour une année plus tôt à peu de distance de celui-ci suggère que les deux ont appartenu à un même individu : T. Gökyıldırım, « Belgratkapı Definesi-1986 », *Bülten (Türk Numizmatik Derneği Yayınları)* 29-30 (1991), 39-47. Voir aussi J. Baker, « Later Medieval Monetary Life in Constantinople », *Anatolian Archaeology* 9 (2003), 35-36, et le résumé de P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, 5, *Michael VIII to Constantine XI (1258-1453)*, Part 1, *Introduction, Appendices, and Bibliography* [DOC 5.1], Washington, D.C. 1999, 17. Le trésor est aussi mentionné dans C. Morrisson, « Byzantine Money its Production and Circulation », *Economic History of Byzantium from the Seventh to the Fifteenth Century* (éd. A. E. Laiou), 3, Washington, D.C. 2002, 962.

² 38. *Uluslararası tıp tarihi kongresi, İstanbul Arkeoloji Müzeleri geçmişten günümüze tıp sergisi / 38th International Congress on the History of Medicine, Istanbul Archaeological Museums, Medical Exhibition from Past to Present*, Istanbul 2002, 16-17, nos. C.50-C.55.

³ *Life is Short, Art Long: The Art of Healing in Byzantium* (catalogue d'exposition) (éd. B. Pitarakis.), Istanbul 2015, cat. nos. 116 (A-C)-119.

l'*enkolpion* pourrait témoigner d'un usage prolongé sur plus d'une génération. Nous proposons une fourchette chronologique entre la fin du XIII^e siècle et la première moitié du XIV^e.

Cet *enkolpion* est une précieuse trouvaille en ce qu'elle fournit le seul témoin archéologique connu d'une production constantinopolitaine attestée par ailleurs à travers des exemples sans provenance dispersés dans des collections européennes et américaines. Il apporte donc une source nouvelle pour explorer l'évolution des modes de piété privée, les pratiques artisanales qui les accompagnent et leur diffusion géographique. Après une présentation préliminaire de cet objet dans le cadre du symposium « Relief Icons », organisé par Yannis D. Varalis à l'Université de Thessalie à Volos en juin 2009 et dans un article paru dans les *Mélanges offerts au Professeur Yıldız Ötügen* de l'Université Hacettepe à Ankara (2010)⁴, nous proposons de reprendre ce dossier qui a depuis été enrichi grâce aux contributions récentes sur le culte des deux saints Théodore à Serrès⁵ et à la publication de nouveaux *enkolpia* et de matrices d'orfèvrerie des XIII^e-XIV^e siècles découverts en Bulgarie (2011)⁶. Notre travail sur les revêtements d'orfèvrerie des icônes paléologues à la lumière du vocabulaire utilisé dans les inventaires de biens ecclésiastiques (2009-2010)⁷ nous a de son côté orienté vers une approche visant à montrer les liens qui se tissent entre les différentes branches artisanales, la réponse des artisans à une demande qui se propage du sommet à la base de la pyramide économique et le processus de production artistique en série.

L'*enkolpion* de Belgratkapı s'insère dans une vaste production d'objets de piété privée caractérisée par un intérêt pour les surfaces en relief souvent rehaussées de matériaux chatoyants. À partir du XII^e siècle et surtout aux XIII^e-XIV^e, on assiste à un enrichissement de l'éventail de matériaux utilisés dans la confection des objets de piété privée. En même temps on remarque le développement d'un goût pour la combinaison de différentes matières et techniques sur un seul objet. Suivant les cas, le relief est obtenu par la taille d'une pierre dure ou d'une roche plus tendre comme la stéatite, par estampage d'un métal ductile (or, argent, cuivre) sur une matrice ou par la coulée d'un alliage cuivreux dans un moule bivalve. En parallèle à l'enrichissement progressif de la surface des icônes peintes avec un revêtement d'orfèvrerie, on observe aussi, à partir du XII^e siècle, l'usage d'encadrements en argent repoussé sur le pourtour d'icônes faites dans des matériaux divers comme la mosaïque⁸ et la stéatite⁹. Les encadrements faits d'une rangée

de figures saintes en buste caractérisent aussi les reliures d'évangiles d'orfèvrerie où l'on retrouve la combinaison du métal avec d'autres matières comme les œuvres de glyptique travaillées en relief¹⁰. Le texte des épigrammes qui accompagnent les revêtements d'icônes exalte l'élan de piété qui est à l'origine de la commande et l'effet chatoyant du

⁴ Nous avons présenté une première étude de cet *enkolpion* dans B. Pitarakis, « A Silver Enkolpion from Palaiologan Constantinople in Context », *Bizans ve Çevre Kùltürler. Prof. Dr. S. Yıldız Ötügen'e Armağan* (éd. S. Doğan – M. Kadiroğlu), Istanbul, 2010, 292-303.

⁵ I. Drpić, « The Serres Icon of Saints Theodores », *BZ* 105.2 (2012), 645-694. *Ναός περικαλλής. Ψηφίδες ιστορίας και ταυτότητας του Ιερού Ναού των Αγίων Θεοδώρων Σερρών* (éd. V. Penna), Serres 2013.

⁶ Voir K. Totev – V. Pletnyov, *Byzantine Art. Christian Relics from Varna Region 11th-14th Centuries*, Varna 2011. K. Totev, *Thessalonian Eulogia Found in Bulgaria. Lead Ampules, Enkolpia and Icons from the 12th-15th Centuries*, Veliko Tŭrnovo 2011.

⁷ B. Pitarakis, « Les revêtements d'orfèvrerie des icônes paléologues vus par les rédacteurs d'inventaires de biens ecclésiastiques : les icônes de l'église de la Vierge Spēlaiōtissa de Melnik (Bulgarie) », *CahArch* 53 (2009-2010), 129-142.

⁸ De nombreux exemples sont conservés au Monastère de Vatopédi au Mont Athos, voir *Le Mont Athos et l'Empire byzantin. Trésors de la Sainte Montagne* (catalogue d'exposition), Paris 2009, 156-162, nos 63-65. Voir aussi le diptyque en mosaïque de l'Opera di Santa Maria del Fiore à Florence, *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* (catalogue d'exposition) (éd. H. C. Evans), New Haven – Londres 2004, 219, cat. no. 129 (A. Effenberger).

⁹ Relevons la plaque en stéatite avec la Vierge Hodègètria en pied du XI^e-XII^e siècle, découverte à Cherson, qui a un encadrement en bois recouvert de feuilles d'argent estampé, *The Legacy of Byzantine Cherson*, (éd. T. Yashaeva – E. Denisova – N. Ginkut – V. Zaleskaya – D. Zhuravlev), Sébastopol 2011, 166, 446, cat. no. 41. Voir aussi les plaques en stéatite de saint Georges debout au Monastère de Vatopédi et celle de saint Dèmètrios cavalier au Kremlin, Moscou, I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite* [Byzantina Vindobonensia 15], Vienne 1985, 101-102, 198-200, cat. nos 8, 124. Pour une icône en bois peint du XIV^e siècle au Musée Bénaki d'Athènes, qui porte une combinaison de plaques de stéatite et de verre doré logées dans des cavités, voir *Heaven and Earth. Art of Byzantium from Greek Collections* (catalogue d'exposition) (éd. A. Drandaki – D. Papanikola-Bakirtzi – A. Tourta), Athènes 2013, 318-319, cat. no. 167 (M. Vassilaki).

¹⁰ Voir une reliure en argent doré du XIII^e-XIV^e siècle au Prôtaton, au Mont Athos. B. Pitarakis – Y. Ikonomaki-Papadopoulos, « Βυζαντινά Έργα », *Κεμήλια Πρωτάτου*, 1, Mont Athos 2000, 55-57, fig. 9. *Le Mont Athos*, op.cit. (n. 8), 236, cat. no. 123. Voir aussi une reliure en argent du XII^e à la Pierpont Morgan Library, New York, qui a fait usage de plaques d'ivoire du Xe siècle *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Byzantine Era A.D. 843-1261* (catalogue d'exposition) (éd. H. C. Evans – W. D. Wixom), New York 1997, 465, cat. no. 303 (J. C. Anderson).

revêtement qui contraste avec l'humilité du donateur¹¹. Dans le vocabulaire des inventaires de biens ecclésiastiques « orner » une image pieuse équivaut à la recouvrir de matière précieuse¹². L'ajout d'un revêtement précieux exprime souvent la reconnaissance du donateur pour une intervention de la figure sainte en sa faveur. Le relief du revêtement, les cabochons de pierres ou les bijoux qui le couvrent assurent un rapport plus tactile et peut-être plus intime avec la/les figures représentée/s. Faire promener ses doigts sur les contours en relief du corps d'un saint, les plis de son vêtement, ou ses attributs est un moyen de renforcer le bénéfice du contact avec celui-ci.

L'époque des Paléologues se caractérise par une démocratisation de la petite glyptique grâce à l'usage massif des teintes foncées de la stéatite (marron, noir) et de pierres dures comme le basalte ou le schiste. On assiste aussi au développement de la production de camées en pâte de verre moulé en imitation des pierres dures¹³. Si les thèmes iconographiques populaires tels que la Crucifixion, la Vierge Hodègètria, l'alignement de saints guerriers en pied sont souvent similaires à ceux de la période des Comnènes, la présence de certains attributs, leur forme, les détails ornementaux, l'épigraphie, le traitement parfois plus grossier de la surface et les proportions plus ramassées des figures sont autant d'indices susceptibles de permettre une distinction entre les œuvres du XIIIe-XIVe siècle et celles de la fin du XIIe. Néanmoins, l'usage prolongé des matrices ou le surmoulage d'œuvres antérieures, qui se traduit par un relief émuoussé, a également contribué à la préservation des mêmes types de la fin du XIIe au XIVe siècle.

L'enkolpion de Belgratkapı et le groupe auquel il appartient : forme, iconographie, technique de façonnage et de décor

L'enkolpion rectangulaire est confectionné à partir de deux minces feuilles d'argent au décor en relief. Les rebords de l'une des deux feuilles, la plus grande, sont rabattus sur les contours de l'autre formant ainsi un boîtier qui a été refermé par soudure. L'anneau de suspension cylindrique, soudé au sommet de la tranche supérieure, est brisé. L'intérieur n'est pas creux mais rempli d'un matériau de remplissage, communément utilisé en orfèvrerie, destiné à empêcher l'écrasement du boîtier et de son décor en relief¹⁴. Sur une face se trouve l'image de Daniel dans la fosse aux lions qu'encadre la bordure formée par la feuille métallique rabattue. Beaucoup moins usée que la face qui lui est appariée, celle-ci semble avoir été l'avvers de l'objet. Le type iconographique de Daniel

dans la fosse aux lions était déjà fixé au VIe siècle. Une iconographie comparable à celle de l'enkolpion se trouve par exemple sur une plaque de parapet sculptée en marbre du Musée archéologique d'Istanbul¹⁵. Le saint aux traits juvéniles a les mains levées en prière. Il est vêtu du costume persan traditionnel : une tunique courte ceinturée à la taille, les *anaxyrides*, et la *lacerna*, un manteau court attaché devant la poitrine. Il a les cheveux courts et est coiffé de la petite boîte cubique (tefillin). L'inscription qui l'entoure l'identifie comme saint Daniel le prophète (*Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΝΙΗΛ Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ*). Les deux lions se tiennent sur la ligne du sol formée par la bordure inférieure de l'objet et dessinent des mouvements contre balancés. Le lion de gauche est tapi avec la tête baissée au pied du saint, tandis que son compagnon de droite bondit la tête et la patte antérieure en avant. La face postérieure de l'objet montre deux saints militaires qui se font face, les deux mains levées en prière, ils reçoivent leurs couronnes de martyr des mains divines qui émergent d'un segment du ciel. Le relief émuoussé résulte probablement du frottement de l'objet contre la poitrine du détenteur. Deux inscriptions, très estompées et peu lisibles, permettent d'identifier Théodore Tirôn, *T[H]PO[N]*, à gauche et Théodore Stratèlatès, *[CTPA]T[H]AAT[H]C*, à droite. Les deux inscriptions en colonne sont insérées dans l'encadrement formé par les deux armes pointues surgissant

¹¹ Relevons par exemple l'épigramme du revêtement de l'icône de Freising datée du XIIIe-XIVe siècle, A. Rhoby, *Byzantinische Epigramme in Inskriptlicher Überlieferung*, Band 2, *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst* [Österreichische Akademie der Wissenschaften, Byzanzforschung 23], Vienne 2010, 64-68, No. Ik2. Cette épigramme est aussi commentée dans A.-M. Talbot, « Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era », *DOP* 53 (1999), 82-83.

¹² Voir la fiche de synthèse pour « κόσμος / kosmos » dans L. Bender – M. Parani – B. Pitarakis – J.-M. Spieser – A. Vuilloud, *Artefacts and Raw Materials in Byzantine Archival Documents / Objets et matériaux dans les documents d'archives byzantins*, URL : <http://elearning.unifr.ch/apb/typika/>.

¹³ Voir V. Foskolou, « Glass Medallions with Religious Themes in the Byzantine Collection at the Benaki Museum : a Contribution to the Study of Pilgrim Tokens in Late Middle Ages », *Μουσείο Μπενάκη* 4 (2004), 51-73.

¹⁴ Les matériaux de remplissage se composent habituellement d'un mélange de résine, de cire, de brique ou de marbre pilé et de sulfure, une composition qui se solidifie sans se rétracter. Voir J. Ogden, *Interpreting the Past: Ancient Jewellery*, Londres 1922, 44.

¹⁵ N. Firatlı (catalogue revu par C. Metzger – A. Pralong – J.-P. Sordini), *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Istanbul 1990, 154-155, no. 306.

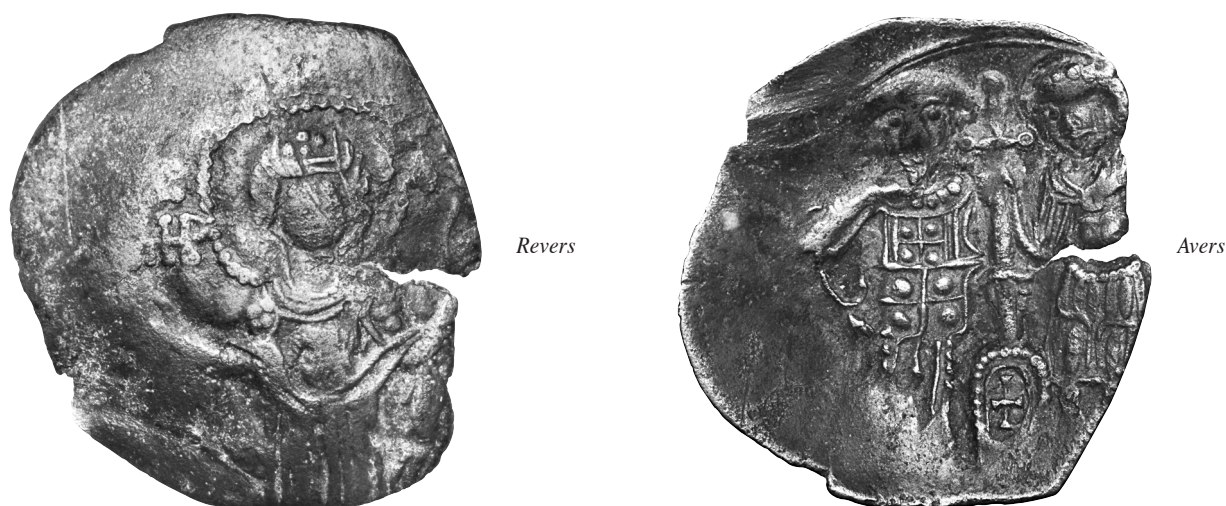


Fig. 2. Paris, BnF, département des Monnaies, Médailles et Antiques, no. d'inv. Schlumberger 3790. Staménon (Billon) de Jean III Doukas dit Vatatzès (1221-1254).

derrière chacun des boucliers dressés. L'une est une lance fichée au sol. L'autre pourrait avoir été inspirée de l'épée dans son fourreau telle qu'elle apparaît par exemple au-dessus du bouclier ovale de saint Théodore sur un type de staménon (billon) de Jean III Doukas dit Vatatzès (1221-1254) (Fig. 2)¹⁶. Mais on pourrait penser aussi tout simplement à un artifice stylistique destiné à mettre en valeur les inscriptions. L'attitude et le costume des deux saints guerriers sont similaires. Théodore Tirôn se distingue néanmoins par une chevelure en casque qui semble plus courte et sa barbe n'est pas pointue comme celle du Stratélâtès. Les deux saints guerriers sont enveloppés dans les amples pans de leurs manteaux qui laissent entrevoir les lamelles de leurs *pteryges*. Leur jambe droite légèrement repliée s'appuie contre leur bouclier, en amande à gauche, en forme de cœur avec une moulure centrale à droite. La différence de forme des deux boucliers n'est pas courante pour ce type iconographique dans l'art byzantin¹⁷. Au-delà d'un éventuel désir de distinguer le bouclier du cavalier de celui du fantassin, le motif du bouclier en forme de cœur dénote une influence occidentale. On pourrait se demander si l'artiste n'a pas voulu expérimenter ici une vue de face de l'écu chevaleresque triangulaire aux côtés incurvés, qui a connu une certaine vogue dans l'art byzantin du XIII^e-XIV^e siècle¹⁸. Mais la forme évoque surtout la variante en forme de cœur, l'adorné, qui ne semble pas attestée à Byzance. Des exem-

ples précoces de cette variante sont connus dans le décor des chapiteaux sculptés de Monreale en Sicile, datés du

¹⁶ La forme dérive de l'écu chevaleresque muni d'une encoche en haut ou sur le côté pour y passer l'épée ou la lance. Pour la monnaie de Jean III Doukas, voir M. F. Hendy, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, 4 : *Alexius I to Michael VIII 1081-1261*, Part 2 : *The Emperors of Nicea and Their Contemporaries (1204-1261)*, Washington, D.C. 1999 [DOC 4,2], 505, Type N (1221-54), nos 48a et 48b, pl. XXXIII. Les pièces ne sont pas à Dumbarton Oaks mais citées l'une d'après P. Protonotarios, « Rare and Unpublished Coins of the Empire of Nicea », *Numismatic Circular* 80, no. 2 (Feb. 1972), 56-47, l'autre est un exemplaire de la BnF (Schlumberger 3790). Nous tenons à remercier Mme Cécile Morisson pour ces références.

¹⁷ Sur le panneau peint de la Panagia Koubelidiki de Kastoria, daté du XVII^e siècle, le bouclier de Théodore Tirôn adopte la forme de l'écu triangulaire incurvé sur les côtés, alors que celui de Théodore Stratélâtès a la forme traditionnelle en amande, voir A. Trifonova, « The Iconographical Type of Saints Theodore Teron and Theodore Stratelates Facing Each Other and its Diffusion During the Byzantine and Post-Byzantine Period », *Zograf* 34 (2010), 58-59.

¹⁸ Pour la typologie de boucliers dans l'art byzantin, voir P. Ł. Grotowski, *Arms and Armour of Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography 843-1261*, Leiden – Boston 2010, 225-236. Voir aussi M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Leiden – Boston 2003, 127-129. Pour l'adorné, voir C. Gaier, *Armes et combats dans l'univers médiéval*, 1 [Bibliothèque du Moyen Âge 5], Bruxelles 1995, 384.



Fig. 3. Mont Athos, Monastère de Vatopédi. Enkolpion avec les saints Georges, Dèmètrios et Théodore.



Fig. 4. Cleveland, Cleveland Museum of Art, no. d'inv. 72.94. Enkolpion avec les saints Théodore et Georges.

dernier quart du XII^e siècle¹⁹. Les boucliers de Monreale offrent aussi les antécédents de l'*adarga*, bouclier en cuir des cavaliers maures dans l'art espagnol du XIII^e siècle²⁰. L'artiste qui a confectionné l'*enkolpion* de Belgratkapi, ou plutôt la matrice qui est à l'origine de cet objet, semble avoir introduit une innovation artistique qui manifeste une ouverture au réseau d'influences occidentales.

La trouvaille de Belgratkapi rejoint le vaste ensemble bien connu d'*enkolpia* conservés au monastère de Vatopédi au Mont Athos qui, selon des critères iconographiques et stylistiques ont également été datés des XIII^e-XIV^e siècles²¹. Sur ces *enkolpia*, les saints militaires en pied par paire ou par groupe de trois sont habituellement réunis dans une attitude frontale parfois sous une arcade. La barbe allongée et pointue de saint Théodore sur un exemplaire qui l'associe aux deux autres guerriers, les saints Georges et Dèmètrios, est fortement apparentée à celle de Théodore Stratélates sur l'*enkolpion* de Belgratkapi²² (Fig. 3). La scène qui leur fait habituellement pendant sur la face opposée est le Christ en croix vêtu du *perizonium* flanqué de la Vierge et de saint Jean. Un prototype précieux pour ce groupe est l'*enkolpion* en argent doré du Cleveland Museum of Art, attribué à la fin du XI^e ou au début du XII^e siècle²³ (Fig. 4). Sur

¹⁹ D. Nicolle, « The Monreale Capitals and the Military Equipment of Later Norman Sicily », *Gladius* 15 (1980), 95, 101, fig. 17 (repris dans id., *Warriors and their Weapons around the Time of the Crusades. Relationships Between Byzantium, the West and the Islamic World*, Aldershot, 2002, chap. IX).

²⁰ Des exemples sont illustrés dans *Arabi et Normanni in Sicilia e nel Sud dell'Italia*, Udine 2008, 48, 199 (miniature du XIII^e siècle issue de la cour d'Alphonse X, qui montre une armée de Sarrasins assiégeant une forteresse chrétienne. Manuscrit de « Las Cantigas de Santa Maria », Monastère de l'Escorial, Madrid, fol. 112 r), 89 (cavalier arabe au plafond de la salle des rois, Palais des Lions, Alhambra, Grenade), 90 (bouclier arabe en cuir, Armurerie royale, Madrid).

²¹ Y. Ikonomaki-Papadopoulos – B. Pitarakis – K. Loverdou-Tsigarida, *The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. Enkolpia*, Mont Athos 2001, 106, no. 36.

²² Ibid., 98-115, nos. 32-38.

²³ Voir W. D. Wixom, « Two Cloisonné Enamel Pendants: The New York Temple Pendant and the Cleveland Enkolpion », *Byzantine East, Latin West, Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann* (éd. C. Moss – K. Kiefer), Princeton 1995, 662-66 ; *Glory of Byzantium*, op.cit. (n. 10), 164, cat. no. 111 (W. D. Wixom). Une version plus grossière du décor de l'*enkolpion* de Cleveland, associant les saints Georges et Théodore en pied dans une attitude frontale, sur une face, à la scène de Crucifixion, sur l'autre, se trouve sur un *enkolpion* en argent doré, au décor estampé en relief sur les deux faces, dans la collection Konstantinos Notaras à Athènes, voir *Everyday Life in Byzantium* (catalogue d'exposition) (éd. D. Papanikola-Bakirtzi), Athènes 2002, 515-516, cat. no. 705 (Ch. Koutsikou).

cet objet, la face antérieure avec l'image en relief du Christ en croix est en feuille argent repoussé, tandis que les deux saints militaires du revers, Théodore et Georges, vus de face, sont en émail cloisonné. La tranche de l'*enkolpion* est, comme sur certains exemplaires de Vatopédi, cernée d'un fil métallique torsadé, tandis que des anneaux, également faits de fil torsadé sont soudés sur le pourtour. Ces anneaux servaient peut-être à maintenir des rangées de perles comme cela se voit fréquemment sur les bijoux byzantins. La dénomination *ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης* sur le *titulus* du Christ, l'usage de l'argent doré à la place de l'or comme support pour les émaux cloisonnés tout comme le type iconographique des deux saints guerriers sont des éléments attestés aux XIe-XIIe siècles. Néanmoins, la forme angulaire de la lettre *mu* de *Meter Theou* avec une barre horizontale à la place de deux barres obliques semble encourager une date plus avancée vers la fin du XIIe siècle. En peinture monumentale, la forme est attestée à l'église des Saints-Anargyres à Kastoria (1180-1190)²⁴, tandis que dans l'épigraphie des monnaies et des sceaux elle se développe au XIIIe siècle²⁵. L'*enkolpion* de Cleveland pourrait se situer dans le milieu artisanal qui a confectionné le couvercle du reliquaire du Saint Sang au trésor Saint-Marc de Venise, qui porte l'inscription émaillée *ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης*, sur le pourtour d'une croix sculptée en jaspe²⁶. L'*enkolpion* de Cleveland pourrait également être mis en parallèle avec deux croix émaillées en forme de boîtier, cernées de fil métallique torsadé respectivement conservées à Dumbarton Oaks et à Leipzig, qui portent l'image du Christ en croix également enrichie de l'inscription *ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης*. La première est datée du début de la fin XIIe-début du XIIIe siècle²⁷, tandis que la seconde, qui porte l'inscription didactique d'un certain Doukas Nestongos, est placée entre 1267 et 1354/60²⁸. L'opinion suivant laquelle la croix de Dumbarton Oaks serait issue d'un atelier de Thessalonique a été récemment remise en question en faveur d'une origine constantino-politaine pendant la période précédant immédiatement la prise de la ville par les Latins en 1204²⁹.

L'analyse technique de l'*enkolpion* de Cleveland suggère l'usage d'une matrice, ce qui implique l'idée d'une production en série par estampage. Comme le décrit le moine Théophile au XIIe siècle, l'estampage s'effectue en enfonçant la feuille de métal dans la matrice par frappe et pression au marteau d'une contrepartie en plomb³⁰. Une matrice en bronze de la collection Konstantinos Notaras à Athènes porte une iconographie apparentée à celle des deux saints Théodore de l'*enkolpion* de Belgratkapı. La composition inclut la figure du Christ en buste inscrit dans un segment de ciel, les mains

levées dans le geste de la bénédiction (Fig. 5). La matrice a servi à la confection simultanée de deux autres objets : un médaillon avec la figure d'un saint cavalier au manteau flottant qui dirige sa lance vers le ciel et une bande ornementale qui porte de petites croix inscrites dans des losanges³¹. Le type iconographique du saint cavalier peut être rapproché de celui de saint Théodore attaquant le dragon sur les camées en verre du XIIIe siècle³², et la série de médaillons en plomb contemporains découverts en Bulgarie³³.

Une série de plaquettes en bronze coulées en relief, qui se distinguent des autres objets de dévotion par leur épaisseur (0,6-0,7 cm), ont, de leur côté, également été qualifiées de matrices destinées à la confection d'*enkolpia* estampés en argent. Un tel exemple, conservé au Musée archéologique de Varna, montre trois saints guerriers alignés en pied. Les inscriptions grecques qui les accompagnent identifient les deux

²⁴ N. Moutsopoulos, « La morphologie des inscriptions byzantines et post-byzantines de Grèce », *Cyrrilomethodianum* 3 (1986), pl. 4, no. 6.

²⁵ Voir N. Oikonomides, *A Collection of Dated Byzantine Lead Seals*, Washington, D.C. 1986, 162 ; C. Morisson, « L'Épigraphie des monnaies et des sceaux à l'époque byzantine », *Paleografia et codicologia greca, Atti del II Colloquio internazionale (Berlin-Wolfenbüttel 17-21 ottobre 1983)* (éd. D. Harlfinger – G. Prato), Alexandrie 1992, 274, repris dans *Monnaie et finances à Byzance : analyse et techniques* (Variorum Collected Studies), Aldershot 1994, article II.

²⁶ *Il Tesoro di San Marco. Il Tesoro e il Museo* (éd. H. R. Hahnloser), Florence 1971, 180, cat. no. 172, pl. CLXXII. Voir aussi M. C. Ross, « Three Byzantine Cameos », *GRBS* 3.1 (1960), 45, fig. 3, pl. 6.

²⁷ *Glory of Byzantium*, op.cit. (n. 10), 174, cat. no. 125 (S. A. Boyd). M. C. Ross (with an addendum by S. A. Boyd – S. R. Zwirn), *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, 2 : Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period*, Washington, D.C. 1965 et 2005, 109-110, no. 159, pl. D, LXXIII.

²⁸ A. Effenberger, « Ein byzantinisches Emailkreuz mit Besitzerinschrift », *CahArch* 31 (1983), 115-27.

²⁹ *Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe* (éd. M. Bagnoli – H. A. Klein – C. Griffith Mann – J. Robinson), New Haven – Londres 2011, 50, cat. no. 34 (St. R. Zwirn).

³⁰ Charles de l'Escalopier, *Théophile prêtre et moine : Essai sur divers arts*, Paris 1843, chap. 74, 242-244; éd. Émile Paul frères, Paris 1924, 117. Voir aussi, C. Arminjon – M. Blimoff, *L'art du métal : Vocabulaire technique*, Paris 1998, 28.

³¹ K. Korre-Zografou, *Χρυσικών Έργα 1600-1900. Συλλογή Κ. Νοταρά*, Athènes 2002, 35, fig. 26.

³² Voir Foskolou, op.cit. (n. 13), 55-57. H. Wentzel, « Das Medallion mit dem Hl. Theodor und die venezianischen Glaspasten im byzantinischen Stil », *Festschrift für Erich Meyer zum Sechzigsten Geburtstag 29. Oktober 1957. Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Hamburg 1959, 50-67.

³³ Voir Totev, *Thessalonican Eulogia*, op.cit. (n. 6), 166, no. 69.



Fig. 5. Athènes, Collection Konstantinos Notaras. Matrice en bronze avec les saints Théodore Tirôn et Théodore Stratêlatès.

Fig. 6. Sofia, Musée archéologique national, no. d'inv. 426. Matrice en bronze d'Opaka avec saint Dêmêtrios.

Théodore (sans leurs épithètes) et saint Georges³⁴. Une autre plaque épaisse, de l'ancienne collection Schlumberger au Cabinet des Médailles à Paris, qui montre saint Georges en costume guerrier et un donateur pourrait également être définie comme une matrice³⁵. Des matrices de ce type qui portaient des représentations de saints guerriers adoptaient aussi une forme circulaire. Ainsi une matrice circulaire en bronze découverte à Opaka en Bulgarie (Fig. 6), avec la représentation en pied de saint Dêmêtrios³⁶, peut être rapprochée du médaillon inscrit au milieu d'un *enkolpion* rectangulaire en argent de Vatopédi³⁷, avec les saints Georges et Théodore en pied (Fig. 7). Le médaillon a été obtenu par impression sur une matrice de même type que celle d'Opaka. Les matrices sont les témoignages essentiels de la reproduction de décors similaires dans des centres éloignés les uns des autres.

La matrice de Varna qui associe trois saints guerriers en pied montre que les prototypes constantinopolitains étaient aussi imités dans tout l'espace balkanique. La plaque qui ornait l'une des deux faces d'un *enkolpion* en argent, qui montre les trois guerriers en pied dans une attitude frontale, fut découverte avec un trésor de bijoux du XIV^e siècle, à Markova Varoš près de Prilep³⁸ (Fig. 8). La plaque a été obtenue par impression sur une matrice fortement apparentée à celle de l'un des *enkolpia* du monastère de Vatopédi (Fig.

3). Un autre trésor de bijoux du XIV^e siècle découvert dans la même région, dans une tombe du village de Gorno Orizari, près de Kočani, inclut un *enkolpion* qui montre les deux saints Théodore debout en leur costume guerrier, dans une attitude frontale, identifiés par des inscriptions grecques³⁹. Saint Théodore Stratêlatès seul en pied, en son costume militaire,

³⁴ Totev – Pletnyov, *Byzantine Art. Christian Relics*, op.cit. (n. 6), 134-137, no. 12. Totev, *Thessalonican Eulogia*, op.cit. (n. 6), 95, fig. 148. Pour des matrices en bronze de ce type, voir V. P. Vasilev, « Matrizenmodelle in der byzantinischen Toreutik », *Metallkunst von der Spätantike bis zum aufgehenden Mittelalter* (éd. A. Effenberger), Berlin 1982, 90-96.

³⁵ *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (catalogue d'exposition), Paris 1992, 331, cat. no. 245.

³⁶ Vasilev, op.cit. (n. 34), 92-93, fig. 3.

³⁷ Ikonomaki-Papadopoulos – Pitarakis – Loverdou-Tsigarida, op.cit. (n. 21), 108-109, no. 37.

³⁸ B. Radojković, « Les arts mineurs du XIII^e siècle en Serbie », *L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopoćani 1965*, Belgrade 1967, 137, fig. 8. *Byzantium 330-1453* (catalogue d'exposition) (éd. R. Cormack – M. Vassilaki), Londres 2008, 327, 451-452, cat. no. 282 (B. Ivanić).

³⁹ R. Polenaković-Stejić, « Une rare découverte du Moyen-Âge faite dans le village de Gorno Orizari, près de Kočani, en Macédoine », *Actes du XII^e CIEB (Ochride, 10-16 septembre 1961)*, III, Belgrade 1964, 321-325.



Fig. 7. Mont Athos, Monastère de Vatopédi. Enkolpion en argent avec les saints Georges et Théodore.



Fig. 8. Belgrade, Musée national, no. d'inv. 317. Fragment d'un enkolpion en argent découvert Markova Varoš, près de Prilep en Serbie.

se retrouve sur un autre *enkolpion* en argent doré au décor en relief, retrouvé à Dolishtë dans la région de Varna, dans un contexte daté du XIII^e siècle. L'objet fait partie d'un trésor de bijoux qui comprend aussi quinze monnaies byzantines en or dont quatorze de l'empereur Jean III Doukas Vatatzès (1222-1254) et une de l'empereur Michel VIII Paléologue (1261-1282)⁴⁰. Les deux plaques d'argent de cet *enkolpion* sont fixées sur une âme de bois. Saint Georges debout accompagné de l'inscription *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΗΟΣ Ο ΠΡΑΧΝΟΣ* fait pendant à saint Théodore sur la face opposée. La désignation « le Vert » utilisée pour saint Georges est assez surprenante. À titre hypothétique, on pourrait se demander si ce n'est pas un *enkolpion* familial qui comporterait un nom de famille. Or les Prasinoi sont une famille bien attestée sous les Paléologues. Dans un acte du monastère de la Lavra au Mont Athos, daté de 1377, par exemple, on trouve un Constantin Prasinos, *oikeios* de l'empereur, à Serrès⁴¹. L'hypothèse pourrait être appuyée par un sceau – unique – celui d'un Pédiasimos, dont le droit porte l'image de la Vierge Pédiasimé, sans doute pour illustrer une icône familiale⁴².

À ces *enkolpia* d'orfèvrerie en forme de boîtier, qui sont parfois erronément qualifiés de reliquaires, s'associe une production de petits *enkolpia* plats coulés en plomb datés du XIII^e-XIV^e siècle, de forme circulaire ou rectangulaire. Cer-

tains auteurs les ont attribués à des ateliers du second royaume bulgare (1185-1396), d'autres, comme Konstantin Totev, ont suggéré de les associer au mouvement de pèlerinages autour du sanctuaire de saint Dèmètrios de Thessalonique⁴³. Le type rectangulaire montre habituellement des saints guerriers sur une face, alors que l'autre face est réservée de façon conventionnelle à une croix à base feuillue cantonnée de la formule victorieuse, *IC XC NHKA*. On trouve les trois guerriers en pied alignés, saint Georges seul en pied qui transperce le dragon, ou un saint cavalier transperçant un dragon⁴⁴.

⁴⁰ *Des Thraces aux Ottomans. La Bulgarie à travers les collections des musées de Varna* (catalogue d'exposition) (éd. M. Cullin-Mingaud – M. Doncheva – C. Landès avec la coll. de C. Huguenot), Montpellier 2006, cat. no. 345, 240-241. Totev – Pletynov, op.cit. (n. 6), 138-141, no. 13.

⁴¹ *PLP* 10, 63, nos. 23679-23681; *Actes de Lavra, III : de 1329 à 1500* (éd. P. Lemerle – A. Guillou – N. Svoronos – D. Papachryssanthou) [Archives de l'Athos 10], Paris 1979, no. 148.

⁴² Sceau de Dumbarton Oaks inédit signalé dans Ch. Stavrakos, *Die byzantinischen Bleisiegel mit Familiennamen aus der Sammlung des Numismatischen Museums Athen* [Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik 4], Wiesbaden 2000, no. 203. Nous devons cette information à M. Jean-Claude Cheynet que nous remercions.

⁴³ Voir Totev, *Thessalonican Eulogia*, op.cit. (n. 6), 81-87.

⁴⁴ *Ibid.*, nos. 38-42 (trois guerriers alignés) ; nos. 44-50 (saint Georges en pied) ; nos. 51-54 (saint cavalier).



Fig. 9. Paris, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge, no. d'inv. Cl.21602.
Plaque en schiste avec deux saints militaires en prière sous le buste du Christ.

Les prototypes des types iconographiques de l'*enkolpion* de Belgratkapı sur des œuvres de glyptique et d'orfèvrerie

Les prototypes les plus raffinés de l'image de deux saints guerriers (les deux Théodore ou Georges et Théodore) qui se font face en prière sous le segment du ciel apparaissent sur des plaques en stéatite du XIe-XIIe siècle⁴⁵. Dans une version un peu plus grossière, on la retrouve sur une plaquette en schiste du musée de Cluny, datée du XIIe-XIIIe siècle⁴⁶ (Fig. 9). La plaquette ne porte pas d'inscription identifiant les deux saints mais leurs traits iconographiques et le traitement de leurs armes les apparentent aux deux Théodore de l'*enkolpion* de Belgratkapı. L'attitude des figures aux jambes fléchies incitent à placer cette plaque dans le même contexte artistique que l'*enkolpion* de Belgratkapı. La comparaison de la plaque de schiste avec des œuvres de glyptique antérieures permet de définir un rythme de production en deux temps : apparition des prototypes de haute qualité artistique distribués à petite échelle aux XIe-XIIe siècles et, dans un second temps, diffusion en série de versions plus grossières tout au long des XIIIe-XIVe siècles. Pour illustrer

ce processus, nous proposons de rapprocher l'image des deux Théodore de l'*enkolpion* de Belgratkapı d'une plaque en stéatite fragmentaire avec la Vierge Hagiosoritissa. La plaque cintrée en stéatite noire-grisâtre, pourvue d'un élément de suspension, fut découverte à Veroia en 1973 en association avec de la céramique paléologue. La Vierge Hagiosoritissa, debout de trois-quarts, les bras portés en avant esquisse une attitude similaire à celle des deux Théodore. L'objet est daté du XIIIe siècle, alors que les prototypes précieux de ce thème iconographique remontent aux XIe-XIIe siècles, époque où on le rencontre aussi sur les monnaies et

⁴⁵ Kalavrezou-Maxeiner, op.cit. (n. 9), 99-101, 115-117, 178, nos. 7, 24a, 25-26, 100. Voir aussi K. Totev, « Icônes et croix de stéatite de Tarnovo (Tarnovgrad) », *CahArch* 40 (1992), 126-127. *The Legacy of Byzantine Cherson*, op.cit. (n. 9), 447, cat. no. 43

⁴⁶ Musée national du Moyen Âge, Thermes et Hôtel de Cluny, no. d'inv. Cl. 21602. Hauteur 8.8 cm; largeur 7.7 cm. J.-P. Caillet, *L'Antiquité classique, le haut Moyen Âge et Byzance au musée de Cluny*, Paris 1985, 155, no. 70.

les sceaux⁴⁷. Le même schéma s'applique au type des deux ou trois saints guerriers frontaux couronnés par le Christ. Les prototypes précieux sont attestés aux XIe-XIIe siècles sur des œuvres de glyptique comme par exemple un camée en sardonx à trois couches du Cabinet des Médailles où ce sont les saints Georges et Dèmètrios qui reçoivent la couronne⁴⁸, et une série de plaques en stéatite⁴⁹. La très belle plaque en bronze d'Anvers avec les trois saints guerriers debout au-dessous d'une Déèsis date aussi du XIe siècle⁵⁰. Dans le courant des XIIIe-XIVe siècles, le type est diffusé en série par estampage de tôles métalliques sur une matrice. Malgré la standardisation de la production, on continue néanmoins à trouver des œuvres personnalisées qui incorporent des inscriptions nommant le commanditaire. Ainsi, un certain Nicolas, détenteur d'un *enkolpion* du Monastère de Vatopédi, a fait placer sur le pourtour des figures de saint Georges et Dèmètrios une épigramme invoquant les deux martyrs pour sa protection. Cette plaque estampée en argent recouvre le revers d'une plaque en stéatite avec la Vierge à l'Enfant⁵¹. Dans cette investigation du contexte artistique de l'*enkolpion* de Belgratkapı on pourra enfin citer le manche en émail champlévé du célèbre encensoir (*katzion*) en cuivre du Musée Bénaki d'Athènes, daté de la seconde moitié du XIIIe siècle, qui montre les saints guerriers Théodore et Dèmètrios en pied dans une attitude frontale, chacun armé d'un étendard flottant (Fig. 10). Le décor de rinceaux végétaux sur lequel se détachent les personnages réservés, offre une imitation de modèles limousins⁵².

Quant à l'image de Daniel dans la fosse aux lions, elle est déjà attestée sur les intailles de l'Antiquité tardive où néanmoins il est figuré nu ou vêtu d'une longue tunique⁵³. Le message de salut qui caractérise cette scène est à l'origine de sa popularité sur des phylactères de la période médiévale. La combinaison de l'image de Daniel dans la fosse aux lions avec celle de saint Georges cavalier terrassant le dragon sur les deux faces d'un médaillon en argent retrouvé dans une forteresse du haut Moyen Âge près du village de Tsar Assen, dans la région de Silistra en Bulgarie, reflète la connotation apotropaïque de ce type iconographique⁵⁴. Le médaillon a été daté du milieu du Xe siècle au deuxième quart du XIe siècle, date de destruction de la forteresse. Ensuite, au XIIe siècle, l'image de Daniel dans la fosse aux lions devient le trait caractéristique d'une production de camées de haute qualité artistique issus d'ateliers constantinopolitains. Sur ces camées, la figure élancée du prophète en prière est flanquée de deux lions dans une attitude



Fig. 10. Athènes, Musée Bénaki, no. d'inv. 11469. *Katzion* avec les saints Théodore et Dèmètrios.

⁴⁷ Y. Touratsoglou, « Εγκόλπιο στεατίτη από τη Βέροια », *Ενφρόσωνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Athènes 1992, 601-605.

⁴⁸ *Byzance*, op.cit. (n. 35), 282-283, cat. no. 193.

⁴⁹ Kalavrezou-Maxeiner, op.cit. (n. 9), 98, 111-114, 117-118, nos. 5, 21-23, 27-28. Voir aussi *The Legacy of Byzantine Cherson*, op.cit. (n. 9), 443-444, nos. 38-39. Sur une plaque en stéatite fragmentaire de l'église Saint-Théodore de Nauplie, datée du XIIe siècle, saint Théodore est dans une attitude frontale légèrement tourné de trois quarts: *Byzantine and Post-Byzantine Art* (catalogue d'exposition), Athènes 1986, 207-208, cat. no. 232.

⁵⁰ Ibid., 191-192, cat. no. 205.

⁵¹ Ikonomaki-Papadopoulos – Pitarakis – Loverdou-Tsigarida, op.cit. (n. 21), 112-115, no. 38. Pour l'épigramme, voir aussi Rhoby, op.cit. (n. 11), 366, no. St4.

⁵² Voir D. Buckton, « "All that Glisters" ... : Byzantine Enamel on Copper », *Θυμίαμα στη μνήμη Λασκαρίνας Μπούρα*, Athènes 1994, 47-49. J. Durand, « Innovations gothiques dans l'orfèvrerie byzantine sous les Paléologues », *DOP* 58 (2004), 347-348. *Heaven and Earth*, op.cit. (n. 9), 154, cat. no. 72 (A. Ballian).

⁵³ Voir J. Spier, *Late Antique and Early Christian Gems*, Wiesbaden 2007, nos. 424-428, 436-437, 659, 665, 839-852, 997.

⁵⁴ G. Atanasov, « Médaillon d'argent avec les figures du prophète Daniel et de saint Georges de la forteresse du haut Moyen Âge près du village Tsar Asen, région de Silistra » (en bulgare avec résumé français), *Arheologia* 1990/2, 42-48, fig. 1-2.



Fig. 11. Athènes, Musée Bénaki, no. d'inv. 13520. Jaspe rouge avec Daniel dans la fosse aux lions.

plongeante qui s'insèrent sous la lisière inférieure du manteau. La production se maintient au XIII^e siècle mais se distingue des prototypes antérieurs par les proportions plus trapues des figures⁵⁵. Un médaillon en or de la collection de Dumbarton Oaks montre, par ailleurs, qu'au XIII^e siècle, Daniel dans la fosse aux lions était un motif populaire de l'orfèvrerie précieuse⁵⁶. Il nous semble intéressant de signaler un médaillon très similaire à celui de Dumbarton Oaks, qui occupe le centre d'un *enkolpion* rectangulaire en argent conservé à Chersonèse, et qui aurait été découvert dans l'une des églises médiévales de Sébastopol en Crimée. Les quatre trous perforés aux extrémités de l'objet, tels qu'on peut les voir sur le cliché publié, témoignent néanmoins d'un remaniement singulier, difficile à interpréter⁵⁷. Manuel Philès, poète prolifique de l'époque paléologue, décrit deux camées portant l'image de Daniel dans la fosse aux lions, dont un en jaspe avec des veines rouges et vertes et un autre ayant appartenu à un certain Manuel Mélissène⁵⁸. Celui en jaspe rouge pourrait ressembler à celui du Musée Bénaki d'Athènes, également attribué à un atelier constanti-

nopolitain du XIII^e siècle⁵⁹ (Fig. 11). Puis viennent une série d'œuvres de glyptique au traitement plus grossier également datées du XIII^e siècle. Une première catégorie est offerte par de petites plaques cintrées décorées sur les deux faces. Sur un premier exemplaire en serpentine conservé au Metropolitan Museum of Arts, Daniel dans la fosse aux lions sur une face est associé à l'archange Michel sur l'autre⁶⁰. Daniel, légèrement tourné de trois quarts tient dans sa main droite le rouleau déployé de sa prophétie. On lit *ANACTHCEI O ΘEOC TOY OYPANOY BA[CIAEIAN]* (Daniel 2,44). Le détail du rouleau déployé se retrouve dans les représentations en buste du prophète sur des camées de l'époque des Paléologues⁶¹. Sur

⁵⁵ Voir le commentaire autour d'un camée du British Museum : P. Williamson, « Daniel Between the Lions: A New Sardonyx Cameo from the British Museum », *Jewellery Studies* 1 (1983-1984), 37-39 et *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture* (catalogue d'exposition) (éd. D. Buckton), Londres 1994, 159, cat. no. 174. Voir aussi un exemplaire conservé à Munich, *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen* (catalogue d'exposition), Munich 1998, 242, cat. no. 80.

⁵⁶ Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, no. d'inv. 52.6. Diam. 3.4 cm. Ross, *Catalogue*, 2, op.cit. (n. 27), 78-79, no. 106, pl. LVI. G. P. Majeska, « A Medallion of the Prophet Daniel in the Dumbarton Oaks Collection », *DOP* 28 (1974), 361-366.

⁵⁷ Voir O. Osharina, « St. Daniel in the Lions' den in the Byzantine Art of the Later Komnenian Period », *The Byzantine Idea. Byzantine under Komnenian and Palaiologan Rulers, Meeting the 21st International Congress of Byzantine Studies (London, August 21-26, 2006)*, *The State Hermitage Museum, Collected Papers*, St. Pétersbourg 2006, 100-101, fig. 6.

⁵⁸ *Manuelis Philae Carminae* (éd. E. Miller), I, Paris 1855, 50, no. 107 et ibid., II, Paris 1857, 269, no. 3. Pour le premier exemple voir aussi la traduction en anglais dans Talbot, op.cit. (n. 11), 88. Au sujet de Manuel Mélissène voir *PLP* 7, Vienne 1985, 199, no. 17822.

⁵⁹ Athènes, Musée Bénaki, no. d'inv. 13520. *Byzantine and Post-Byzantine Art*, op.cit. (n. 49), 209-210, no. 236. *Everyday Life in Byzantium*, op.cit. (n. 23), 519, no. 713.

⁶⁰ The Metropolitan Museum of Art, no. d'inv. 1987.442.4. Dimensions: 5,7×3,4×1,4 cm. *Mirror of the Medieval World. The Metropolitan Museum of Art* (éd. W. D. Wixom) (catalogue d'exposition), New York 1999, 94, cat. no. 111. Pour un cliché couleur de cet objet, voir <http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/466155> (dernière consultation 30.3.2015). Nous tenons à remercier M. Georges Kiourtzain pour la lecture du texte du rouleau du prophète.

⁶¹ Pour un exemplaire en jaspe sanguin au Cabinet des Médailles à Paris voir, *Byzance*, op.cit. (n. 35), 438-439, no. 330 (sur le rouleau on lit : + *EGO ΔΑ[ΝΙΗΛ]*, «moi Daniel»). Voir aussi P. B. Jurgenson, « Zur Frage des Charakters der byzantinischen Plastik während der Palaiologenzeit », *BZ* 29 (1930), 271-278. Pour les textes inscrits sur les rouleaux de Daniel, voir A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue*, Copenhague 1979, 23-26.

un *enkolpion* en stéatite au Virginia Museum of Fine Arts de Richmond, Daniel dans la fosse aux lions fait pendant à la figure de sainte Marina. La présence de sainte Marina, qui était vénérée pour avoir attaqué un dragon et assommé Belzébuth, comme celle de l'archange Michel sur l'exemplaire précédent renforce la valeur apotropaïque de l'image de Daniel⁶². Relevons aussi une plaque rectangulaire en stéatite au décor bilatéral où les figures grossièrement taillées sont placées sous un arc. Daniel dans la fosse aux lions accosté de l'archange Michel sur une face est associé à deux saints guerriers Dèmètrios et Théodore Tirôn figurés assis les jambes croisées⁶³. Le prototype iconographique de l'attitude assise de saint Dèmètrios se trouve dans le premier quart du XIII^e siècle dans le monnayage de Thessalonique de Théodore Doukas Comnène⁶⁴. Ce type, repris dans le monnayage de Thessalonique de Michel VIII Paléologue (1258/9-1282) était également populaire en Serbie sous Étienne Dragutin (1276-1282)⁶⁵. Ce rapprochement met en évidence une fois de plus le rôle de l'iconographie monétaire dans la création des types utilisés en glyptique et en orfèvrerie. Un agencement apparenté se trouve sur une plaque en stéatite noire du monastère de Vatopédi, pourvue d'une monture en argent. Daniel dans la fosse aux lions sur une face est apparié aux deux saints thaumaturges Nicolas et Basile en pied sur l'autre⁶⁶. Une plaque en bronze gravé du Virginia Museum of Fine Arts de Richmond qui, de la même manière, associe Daniel dans la fosse aux lions sur une face aux saints Pierre et Paul en pied de l'autre pourrait également appartenir au même contexte artisanal. L'objet a néanmoins été attribué au Xe-XI^e siècle⁶⁷. Le choix d'associer l'image de Daniel dans la fosse aux lions à deux saints en pied est probablement destiné à établir une symétrie visuelle avec la paire de lions. L'attitude des lions qui encadrent Daniel sur l'*enkolpion* en bronze de Richmond est similaire à celle de l'exemplaire de Belgratkapı. Nous avons ainsi un schéma de production où le même type iconographique est reproduit sur des œuvres de glyptique, des médaillons en or, des *enkolpia* rectangulaires en argent et en bronze. Les artisans qui sculptaient les petites œuvres de glyptique et ceux qui les recouvraient de feuilles métalliques travaillaient dans un même contexte. Les feuilles métalliques étaient estampées sur des matrices en bronze mais le recouvrement d'une plaque de stéatite par une mince feuille métallique pouvait aussi lui donner les contours nécessaires, qui étaient ensuite retravaillés avec les instruments de ciselure. Les artisans travaillaient

donc à proximité les uns des autres et les mêmes artisans pouvaient travailler plusieurs matériaux à la fois. Dans certains cas de figure, ceux qui gravaient les moules en pierre n'étaient peut-être pas différents de ceux qui taillaient des formes en relief sur des plaques de stéatite ou de schiste.

Le contexte dévotionnel et social des images de l'*enkolpion* de Belgratkapı

Nous proposons maintenant d'explorer le contexte dévotionnel et social ainsi que les canaux de distribution des images des deux saints Théodore et de Daniel dans la fosse aux lions sur des objets de piété privée. Les camées du XII^e siècle qui portent l'image de Daniel dans la fosse aux lions ou celle des saints guerriers étaient particulièrement prisés dans les milieux aristocratiques qui les ont également fait placer sur leurs sceaux⁶⁸. Le saint protecteur est fréquemment choisi suivant des critères d'homonymie, mais il peut également refléter des préférences dévotionnelles liées à la position sociale du propriétaire du sceau. Le développement du culte de Théodore Stratélâtès (le général) aux XI^e-XII^e siècles a été mis en relation avec l'aristocratisation et la militarisation

⁶² Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, no. d'inv. 69.41. Dimensions 4x2,5x0,5 cm. Voir A. Gonosová – C. Kondoleon, *Art of Late Rome and Byzantium in the Virginia Museum of Fine Arts*, Richmond, VA. 1994, 124-25, cat. no. 44. Pour Marina assommant Belzébuth, voir J. Lafontaine-Dosogne, « Un thème iconographique peu connu: Marina assommant Belzébuth », *Byzantion* 32 (1962), 251-259.

⁶³ Kalavrezou-Maxeiner, op.cit. (n. 9), 187-188, no. 107.

⁶⁴ Émission rare commentée dans C. Morrisson, « The Emperor, the Saint, and the City: Coinage and Money in Thessalonike from the Thirteenth to the Fifteenth Century », *DOP* 57 (2003), 181. Voir Hendy, *Catalogue of the Byzantine Coins* [DOC 4.2], op.cit. (n. 16), Type F, 558-559, no. 9.

⁶⁵ Voir Grierson [DOC 5.1], op.cit. (n. 1), 78.

⁶⁶ Ikonomaki-Papadopoulos – Pitarakis – Loverdou-Tsagarida, op.cit. (n. 21), 88-89, no. 27.

⁶⁷ Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, no. d'inv. 67.22. Dimension 5.5x5.8x0.2 cm. Gonosová – Kondoleon, *Art of Late Rome and Byzantium*, op.cit. (n. 62), 120-21, no. 42.

⁶⁸ Pour le rapprochement entre les camées et des sceaux, voir C. Mango – M. Mundell Mango, « Cameos in Byzantium », *Cameos in Context. The Benjamin Zucker Lectures, 1990* (éd. M. Henig – M. Vickers), Oxford 1993, 57-76.



Fig. 12. Paris, BnF, département des Monnaies, Médailles et Antiques, no. d'inv. 821. Sceau de Jean Paktiarès, protonobélissime et duc. Ancienne collection Henri Seyrig.

de la société. Son culte était particulièrement populaire auprès des officiers de l'armée d'Orient⁶⁹. Au sein de cette aristocratie militaire, il y a peut-être eu un besoin d'identification à un saint militaire de plus haut rang qu'une simple recrue (Τήρων). Théodore Stratélates introduit donc l'idée de prestige social. Sur les sceaux, les saints militaires sont habituellement figurés de face. Le type qui montre les deux saints Théodore se faisant face de profil avec les mains levées en prière est plus rare. On le trouve, par exemple, sur un sceau de la fin du XIe-début du XIIe siècle ayant appartenu à un certain Jean Paktiarès, protonobélissime et duc. La dignité de protonobélissime constituait alors l'échelon le plus élevé auquel pouvait prétendre un fonctionnaire lorsqu'il n'était pas apparenté à la famille impériale⁷⁰ (Fig. 12). Le même type est attesté sur un sceau du début du XIIe siècle de Jean Doukas, beau-frère de l'empereur Alexis Comnène, qui a joué un rôle important à la tête des armées byzantines en Anatolie⁷¹. Un autre sceau du XIIe siècle, qui porte le même type iconographique a été retrouvé dans la forteresse médiévale de Braničevo sur le Danube. Seul le saint de gauche est conservé et l'inscription le désigne comme, ὁ Στρατηλάτης, «le Stratélates». Le titre du détenteur n'est pas lisible mais on peut imaginer qu'il s'agissait d'un militaire⁷². Ce type iconographique se retrouve sur un sceau daté entre 1150 et 1180 émis cette fois-ci en raison de

l'homonymie par un certain Théodore Manganès⁷³. L'homonymie a également pu influencer les choix iconographiques des empereurs sur leurs émissions monétaires et leurs sceaux. Au XIIIe siècle, Théodore Ier Lascaris (r. 1205-1221) se fait accoster par son saint homonyme Théodore sur ses monnaies et ses sceaux. L'épithète attestée sur un sceau de cet empereur conservé à Dumbarton Oaks est celle de

⁶⁹ Voir J.-C. Cheynet, « Le culte de saint Théodore chez les officiers de l'armée d'Orient », dans id., *La société byzantine. L'apport des sceaux*, 1 (Bilans de recherche 3), Paris 2008, 307-321 [repris de *Byzantium State and Society, In Memory of Nikos Oikonomides* (éd. A. Avramea – A. Laiou – E. Chrysos), Athènes 2003, 137-154]. Voir aussi discussion dans J. Cotsonis, « The Contribution of Byzantine Lead Seals to the Study of the Cult of the Saints (Sixth-Twelfth Century) », *Byzantion* 75 (2005), 452 et n. 288.

⁷⁰ J.-C. Cheynet – C. Morrisson – W. Seibt, *Sceaux byzantins de la Collection Henri Seyrig. Catalogue raisonné*, Paris 1991, 147-148, no. 211.

⁷¹ Stavrakos, op.cit. (n. 42). Cheynet, op.cit. (n. 69), 313.

⁷² L. Maksimović – M. Popović, « Les Sceaux byzantins de la région danubienne en Serbie. II-La collection du Musée national de Belgrade », *Studies in Byzantine Sigillography* 3 (1993), 130, no. 16.

⁷³ Voir W. Seibt – M. L. Zarnitz, *Das byzantinische Bleisiegel als Kunstwerk*, Vienne 1997, 140-141.

Stratèlatès⁷⁴. A cette époque, d'après le témoignage d'Antoine de Novgorod, qui a visité la capitale vers 1200, les reliques de saint Théodore Tirôn étaient conservées au Grand Palais, alors que celles de Théodore Stratèlatès, dont le bouclier et l'épée du saint, se trouvaient aux Blachernes. Un doigt de saint Théodore (sans précision sur son identité) aurait, par ailleurs, été conservé aux Saints Apôtres⁷⁵.

Vers la fin du XII^e siècle, les villes de Corinthe et de Serrès en Grèce surgissent aussi comme des centres importants, peut-être concurrents, du culte des deux saints Théodore dans les Balkans, ce qui donne un nouvel élan à la production d'œuvres artistiques représentant ces deux saints individuellement ou ensemble. Corinthe possédait des icônes vénérées des saints Théodore Stratèlatès et Théodore Tirôn abritées dans leurs églises respectives. D'après l'historien Nicétas Choniates (vers 1155/1157-1217), l'icône de Théodore Stratèlatès aurait été emportée par les Normands avec leur butin lors du sac de la ville en 1147⁷⁶. Quant à celle de Théodore Tirôn, nous apprenons à travers une épigramme conservée dans le manuscrit *Marcianus graecus* 524 à Venise, que Manuel Ier Comnène (r. 1143-1180) l'a transportée à Constantinople et l'a exposée au Palais pendant plusieurs années avant de la restituer à la ville de Corinthe enrichie d'un revêtement d'argent⁷⁷. Manuel Ier Comnène avait aussi introduit l'image de saint Théodore sur ses monnaies, ce qui a contribué au renforcement de son culte⁷⁸. L'image des deux Théodore qui se font face en prière avec leurs armes au sol, sur un sceau du métropolite de Corinthe, Nicolas, daté après 1175 et avant 1205, suggère que le culte conjoint des deux Théodore était aussi attesté à Corinthe vers la fin du XII^e siècle⁷⁹. À cette époque, néanmoins, c'est la ville de Serrès, au nord-est de Thessalonique, qui se hisse comme centre principal du culte conjoint des deux saints Théodore. Le type iconographique qui a servi de prototype à l'*enkolpion* de Belgratkapı, avec les deux Théodore se faisant face les mains levées en prière, est attesté sur le sceau de Théodore, métropolite de Serrès vers 1166. De chaque côté de l'effigie, une inscription en colonne désigne saint Théodore sans précision supplémentaire⁸⁰. Mais sur le sceau du métropolite Jean, le signataire probable de deux actes patriarcaux émis en 1191 et 1192, ce même type iconographique identifie les saints Georges et Théodore⁸¹. Le prototype qui a guidé le choix iconographique des deux prélats n'était donc probablement pas le même. Malgré son choix de placer saint Georges sur son sceau, ce Jean a pu avoir été le commanditaire de l'icône de marbre des deux saints Théodore qui a vraisemblablement

donné le départ du culte conjoint des deux saints à la cathédrale de Serrès, originellement dédiée à Théodore Tirôn⁸². C'est ce que suggère la mention d'un métropolite nommé Jean dans le texte d'une épigramme de Nicolas-Nectaire

⁷⁴ Voir C. Morrisson, « Thirteenth-Century Byzantine 'Metallic' Identities », *Identities and Allegiances in the Eastern Mediterranean after 1204* (éd. J. Herrin – G. Saint-Guillain), Farnham 2011, 161, qui remarque que sur les dix types monétaires de Théodore Ier Lascaris réunis par Hendy, sept portent l'image de saint Théodore. Voir Hendy, *Catalogue of the Byzantine Coins* [DOC 4,2], op.cit. (n. 16), 456-466. Pour le sceau de Théodore Ier Lascaris qui porte l'image de Théodore Stratèlatès, voir *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art*, Volume 6, *Emperors, Patriarchs of Constantinople, Addenda* (éd. J. Nesbitt – C. Morrisson), Washington, D.C. 2009, 192, no. 101.1.

⁷⁵ *Kniga palomnik: skazanie mest svyâtyh vo Caregrade Antoniâ Arhiepiskopa novgorodskogo v 1200 godu* (éd. H. Loparev), *Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik* 51 (1899), 19, 22, 25. Voir commentaire dans Drpić, op.cit. (n. 5), 648, n. 8.

⁷⁶ *Nicetae Choniatae Historia* (éd. J. L. Van Dieten), vol. 1 [CFHB 11], Berlin 1975, 75-76.

⁷⁷ Voir Drpić, op.cit. (n. 5), 667 note 72. Sp. P. Lampros, « 'Ο Μαρκιανὸς κῶδιξ 524 », *NE* 8 (1911), 145-146, no. 222.

⁷⁸ M. F. Hendy, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, 4: *Alexius I to Michael VIII (1081-1261)*, Part 1: *Alexius I to Alexius V (1081-1204)* [DOC 4,1], Washington, DC 1999, 298.

⁷⁹ Drpić, op.cit. (n. 5), 668, note 75. J. Nesbitt – N. Oikonomides, *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art*, 2: *South of the Balkans, the Islands, South of Asia Minor*, Washington, D.C. 1994, 78-79, no. 25. 2.

⁸⁰ Voir Drpić, op.cit. (n. 5), 665, fig. 9, n. 62. V. Laurent, *Le Corpus des sceaux de l'Empire byzantin*, V, *L'Église* 1, Paris 1963, 597, no. 778. Madame Vasso Penna propose de voir dans l'iconographie de ce sceau une référence double à un seul Théodore, à la fois protecteur personnel du métropolite et patron de sa métropole : V. Penna, « Οι Σέρρες και ο ναός των Αγίων Θεοδώρων. Ιστορικά και αρχαιολογικά τεκμήρια (4ος-12ος αιώνας) », *Ναός περικαλλής*, op.cit. (n. 5), 117, 122, fig. 5.

⁸¹ Laurent, *Corpus*, V, 1, op.cit. (n. 80), 597-598, no. 779. Pour les actes patriarcaux, voir V. Grumel, *Les Regestes des actes du Patriarcat de Constantinople*, 1.3 : *Les Regestes de 1043 à 1206*, Istanbul 1947, nos. 1179 et 1180. Voir aussi commentaire dans Drpić, op.cit. (n. 5), 662-663, fig. 8, n. 54.

⁸² Pour les sceaux de l'Église de Serrès aux XI^e-XII^e siècles, voir V. Penna, « Η εκκλησία των Σερρών (11ος 12ος αι.): η μαρτυρία των μολυβδόβουλλων », *Διεθνές Συνέδριο «Οι Σέρρες και η περιοχή τους από την αρχαία στη μεταβυζαντινή κοινωνία»*, Πρακτικά, 2, Thessalonique 1998, 491-500. Voir aussi id., « Οι Σέρρες και ο ναός των Αγίων Θεοδώρων », op.cit. (n. 80), 117, 122, fig. 5 et id., « The Evidence of Lead Seals for the Cult of Saint Theodoroi at Serres and Beyond », *11th International Symposium of Byzantine Sigillography*, Pera Museum, Istanbul 2014 (à paraître).

d'Otrante (vers 1155/1160-1235) consacrée à cette icône, qui avait été mise en valeur sur un ciborium monumental face au trône épiscopal⁸³. L'icône en question acquiert une importance particulière dans un récit de miracles des deux saints par Théodore Pédiasime, natif de la ville, au début du XIVe siècle⁸⁴. D'après ce récit, Théodore II Lascaris (empereur de Nicée 1254-1258), en route pour son expédition contre Melnik en 1255, se serait arrêté à Serrès pour vénérer l'icône des deux saints Théodore. Ayant remporté la victoire grâce à leur intervention lors d'une vision, il serait retourné à Serrès pour les vénérer. En reconnaissance, il aurait commandé un revêtement d'argent doré pour l'icône et une hymne en l'honneur des deux saints. Le revêtement chatoyant est exalté dans une *ekphrasis* de la métropole composée par Pédiasime⁸⁵. L'histoire de cette icône a pu contribuer à la propagation en Grèce et dans les Balkans du type iconographique des deux saints Théodore se faisant face en prière dans le courant du XIVe siècle⁸⁶. À titre d'exemple, on peut citer sa popularité dans les programmes peints des églises de Kastoria⁸⁷ (Fig. 13). Au XIIIe siècle, la popularité de ce type iconographique a aussi entraîné son usage interchangeable pour d'autres couples de saints. Un exemple intéressant est la célèbre icône en bois sculpté du Musée byzantin d'Athènes avec saint Georges en pied de profil en prière à l'avant et au revers sainte Marina à gauche et une figure sainte couronnée qu'il a été proposé d'identifier comme sainte Irène. L'œuvre, attribuée à un atelier d'Arta, pourrait avoir été commandée par la *tsarina* Irène Doukaina Angelina Comnène, fille de Théodore Ange Comnène d'Épire et épouse du bulgare Jean Asen II, pour le salut de ses deux fils, Kallimanos et Michel, qu'elle venait de perdre⁸⁸. Un autre exemple plus tardif, de la fin XIVe-début du XVe siècle est l'icône du Musée Canellopoulos d'Athènes avec les saints Georges et Démétrios figurés à mi-corps légèrement tournés de trois-quarts en prière sous le buste du Christ qui les couronne⁸⁹.

L'image des deux saints Théodore était certes populaire auprès des soldats des armées byzantines, mais elle était aussi porteuse d'un pouvoir apotropaïque qui lui conférait une valeur protectrice de caractère universel. Dans une épigramme de Manuel Philès (vers 1275-ca. 1345) accompagnant une icône des deux Théodore, le commanditaire de l'œuvre, Théodore Comnène Paléologue, dit avoir peint les champions armés de manière à faire fuir Satan⁹⁰. La victoire de Daniel dans la fosse aux lions est porteuse d'un message analogue. Comme pour les deux guerriers, l'image de Daniel dans la fosse aux lions est également attestée sur des sceaux des XIIe

et XIIIe siècles⁹¹. La préférence pour cette image sur des œuvres de haute glyptique et sur des médaillons en or illustre le maintien de sa popularité au sein de la haute société constantinopolitaine de l'époque des Paléologues. Dans un contexte enclin à la poésie et la métaphore, il ne serait peut-être pas inopportun de se demander si l'effigie de Daniel sur les pierres dures n'a pu susciter un jeu de mots avec la prophétie de la pierre qui se détache d'une montagne (Daniel 2,34-35)⁹². Le témoignage des pèlerins russes nous apprend néanmoins, qu'à partir de l'an 1200 environ, le culte du prophète

⁸³ L'épigramme figure parmi d'autres œuvres poétiques dans le *Vaticanus graecus* 1276, un manuscrit du XIVe siècle : M. Gigante, *Poeti Bizantini di Terra d'Otranto nel secolo XIII*, Galatina 1985, 82-83, no. XXIII. Voir Drpić, op.cit. (n. 5), 660.

⁸⁴ Voir P. Odorico, « L'Ekphrasis de la Métropole de Serrès et les miracles des saints Théodore par Théodore Pédiasimos », *Ναός Περικαλλής*, op.cit. (n. 5), 138-139 (texte grec), 148-149 (traduction française). *Miracula utriusque S. Teodori a Theodore Peditasimo (BHG, 1733)* (éd. M. Treu), Potsdam 1899, 21-22. Voir discussion dans C. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003, 63-64. Drpić, op.cit. (n. 5), 672-674.

⁸⁵ Odorico, op.cit. (n. 84), 133 (texte grec), 143 (traduction française). *Miracula utriusque S. Teodori* (éd. M. Treu), 14-16. Voir aussi, Drpić, op.cit. (n. 5), 653, n. 24, qui cite K. I. Dyobouniotes, « Ἐπιστολαὶ Θεοδώρου Πεδιάσιμου », *NE* 15 (1921), 171-174 et A. Orlandos, « Ἡ μητρόπολις τῶν Σερρών κατὰ τὴν ἔκφρασιν τοῦ Πεδιάσιμου », *ΕΕΒΣ* 9 (1949), 259-271.

⁸⁶ Voir Trifonova, op.cit. (n. 17), 53-64.

⁸⁷ La composition est attestée dans le décor de l'église Saint-Athanasios tou Mouzaki (1384-1385). Voir S. Pelekanides, *Καστορία. I, Βυζαντινὰ τοιχογραφία. Πίνακες* [Μακεδονική βιβλιοθήκη 17], Thessalonique 1953, pls. 114, 153 ; *Byzantine Art in Greece, Mosaics and Wall Paintings. Kastoria* (éd. M. Chatzidakis), Athènes 1985, 119, fig. 14. On la retrouve dans le programme de l'église Hagios Georgios tou Vounou daté de la fin du XIVe siècle : E. N. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessalonique 1999, 238, fig. 134.

⁸⁸ *Heaven and Earth*, supra (n. 9), 317-318, cat. no. 166 (A. Lazaridou).

⁸⁹ *The Paul and Alexandra Canellopoulos Museum : Byzantine and Post-Byzantine Art* (éd. N. Chatzidakis – C. Scampavias), Athènes 2007, 134-135, cat. no. 109 (N. Chatzidakis).

⁹⁰ *Manuelis Philae Carmina*, I, op.cit. (n. 58), 80, no. 171. Voir aussi le commentaire accompagnant la notice d'une intaille en agate noire, conservée au Metropolitan Museum of Art, qui porte l'image de saint Théodore Tirôn transperçant le dragon : *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, op.cit. (n. 8), 239-240, no. 148.

⁹¹ Osharina, op.cit. (n. 57), 100-101, fig. 5. V. Laurent, *Les sceaux byzantins du médaillier Vatican, Medagliere della Biblioteca Vaticana* I, Cité du Vatican 1962, 138-141, no. 130, pl. XVIII.

⁹² Pour les représentations de Daniel avec un rouleau qui porte un texte tiré de cette prophétie, voir Gravgaard, op.cit. (n. 61), 23-24. Voir aussi le texte du rouleau de Daniel sur une icône du XIVe siècle conservée à Dublin : Rhoby, op.cit. (n. 11), 109, no. Ik39.



Fig. 13. Hagios Athanasios tou Mouzaki à Kastoria. Mur sud. Panneau peint des deux saints Théodore couronnés par le Christ.

était essentiellement centré sur ses reliques, qui étaient conservées dans une crypte du sanctuaire de saint Romanos, près de la Porte de Romanos sur les murailles terrestres de Constantinople⁹³. Le poème de Manuel Philès (vers 1275-1345) consacré au sarcophage en marbre rouge du prophète Daniel témoigne de la vivacité de son culte à cette époque. En s'exclamant devant les anges qui semblent dormir comme des enfants au-dessus du sarcophage et les deux lions qui le supportent, le poète rend compte des sensations que pouvait expérimenter le fidèle devant un tel monument. Mais surtout, sa description permet de constater une influence occidentale

dans l'aménagement de la tombe, qui ne semble pas s'inscrire dans une typologie purement byzantine⁹⁴. De toute vraisemblance, ce réaménagement du tombeau, probablement pendant l'occupation latine de la ville, a donné une impulsion nouvelle au culte du prophète, qui fut ensuite accompagné

⁹³ Majeska, « A Medallion of the Prophet Daniel », op.cit. (n. 56), 363-364 ; ead., *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* [DOS 19], Washington D.C. 1984, 326-329.

⁹⁴ *Manuelis Philae Carminae*, I, op.cit. (n. 58), 51, no. 108. Voir le commentaire de Mango – Mundell Mango, op.cit. (n. 68), 68-69.

d'une production d'eulogies de pèlerinage. Les pèlerins russes mentionnent, en effet, les « sceaux » (*pečati*) du prophète Daniel, qui étaient distribués dans ce sanctuaire et qu'on emportait en voyage⁹⁵. Les « sceaux » en question n'étaient probablement pas des œuvres précieuses comme le médaillon en or de Dumbarton Oaks précédemment cité. On pourrait les rapprocher plutôt des pastilles de cire ou de cérat ou *sphragides*, que l'on avait coutume de distribuer dans les sanctuaires de guérison constantinopolitains à l'époque paléochrétienne⁹⁶. La matrice servant à imprimer le buste du saint sur le « sceau » devrait correspondre à un type conventionnel également utilisé pour la confection d'œuvres plus précieuses. Les récits des pèlerins russes, comme celui d'Antoine de Novgorod en 1200, évoquent aussi les « sceaux » tirés du buste du Christ taillé sur une pierre précieuse placée à l'intérieur d'un vase sacré, que la princesse Olga avait offert à Sainte-Sophie à l'occasion de sa visite à Constantinople⁹⁷. Le buste évoqué ici était vraisemblablement un camée serti au milieu d'une patène ou d'un calice. Des modèles en cire dont on avait pris l'empreinte sur ce camée pouvaient servir à la production de moules bivalves en argile pour couler des eulogies métalliques que les pèlerins emportaient comme des porte-bonheurs.

L'*enkolpion* de Belgratkapı réunit donc deux images qui ont fait l'objet d'un culte particulier durant l'époque paléologue. L'une, Daniel dans la fosse aux lions, fait référence au culte des reliques du saint à Constantinople, qui ont servi d'attraction aux pèlerins russes. L'autre, les deux saints Théodore, n'est sans doute pas sans rapport avec la dévotion particulière que leur avait vouée Théodore II Lascaris, empereur de Nicée (1254-1258). Dans les deux cas, il s'agit d'images protectrices particulièrement appréciées à travers tous les échelons de la société byzantine, qui trouvait ses modèles dans la piété des empereurs. La récurrence des mêmes types iconographiques sur des camées de haut prestige, des sceaux en plomb, et toutes sortes d'objets de piété privée plus modestes reflète la popularité des cultes qui se sont propagés du sommet à la base de la pyramide sociale, mais aussi les contacts étroits entre différentes branches artisanales. Les graveurs des *boullôtéria* en fer destinés à la frappe de sceaux en plomb, ceux qui confectionnaient des moules en pierre pour la coulée d'objets en bronze, les tailleurs de pierres dures appartenaient tous au même contexte artistique et contribuaient à la transmission des mêmes images d'un support à l'autre⁹⁸. Le choix du type iconographique sur le sceau exprime une préférence dévotionnelle partagée par des individus issus du

même milieu social. Les thèmes populaires, qui reflètent une vénération particulière à un moment donné, furent reproduits sur des supports divers, à échelle multiple. Les revêtements d'argent qui rehaussent les icônes de vénération dans les églises ont servi de prototypes aux *enkolpia* d'orfèvrerie, qui ont permis la distribution en série d'une version à petite échelle du type iconographique représenté. Les épigrammes composées pour accompagner ces revêtements d'icônes ou les *enkolpia* destinés à l'élite sociale ont également pu contribuer à renforcer la popularité de tel ou tel type iconographique et procédé décoratif. La pratique du surmoulage facilite la production en série et la transmission d'un support à l'autre de thèmes iconographiques qui se sont ainsi maintenus sur une longue période. Les supports changent ainsi que l'origine sociale de la clientèle mais les gestes qui concourent à

⁹⁵ Majeska, *Russian Travelers to Constantinople*, op.cit. (n. 93), 43, 149, 326-329.

⁹⁶ Voir B. Pitarakis, « Empowering Healing: Substances, Senses, Rituals », *Life Is Short, Art Long*, op.cit. (n. 3), 172. Voir aussi V. Déroche, « Vraiment anargyres ? Don et contredon dans les recueils de miracles protobyzantins », *Pèlerinages et lieux saints dans l'Antiquité et le Moyen Âge, Mélanges offerts à Jean Maraval* (éd. B. Caseau – J.-C. Cheynet – V. Déroche), Paris 2006, 153-158. V. Déroche – B. Lesieur, « Notes d'hagiographie byzantine. Daniel le Stylite », Marcel l'Acémète, Hypatios de Rufinianas, Auxentios de Bithynie », *AnBoll* 128.2 (2010), 292-293. L'origine des pastilles de cérat semble remonter aux *sphragides* médicales romaines, voir V. Dasen, « Magic and Medicine. Gems and the Power of Seals », 'Gems of Heaven'. *Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity c. AD 200-600* (eds. C. Entwistle – N. Adams), Londres 2011, 69-74.

⁹⁷ Majeska, « A Medallion of the Prophet Daniel », op.cit. (n. 56), 364.

⁹⁸ Voir Mango – Mundell Mango, op.cit. (n. 68), 70-73. Au sujet des *boullôtéria* voir J.-C. Cheynet, « L'usage des sceaux à Byzance », *Sceaux d'Orient et leur emploi, Res Orientales X* (1977), 27. Id., « Introduction à la sigillographie byzantine », dans id., *La société byzantine. L'apport des sceaux*, 1, Paris 2008, 10-13.

Provenance de Figures

Fig. 1 : Musées archéologiques d'Istanbul. Fig. 2 : Bibliothèque nationale de France. Fig. 3, 7 : Ikonaki-Papadopoulos – Pitarakis – Loverdou-Tsagarida, op.cit. (n. 21), no. 36, 37. Fig. 4 : *Glory of Byzantium*, op.cit. (n. 10), 164, cat. no. 111. Fig. 5 : Korre-Zografou, op.cit. (n. 31), 35, fig. 26. Fig. 6 : Vasilev, op.cit. (n. 34), 92-93, fig. 3. Fig. 8 : *Byzantium*, op.cit. (n. 38), no. 282. Fig. 9 : RMN – Grand Palais [musée de Cluny-musée national du Moyen-Âge] / Thierry Ollivier. Fig. 10, 11 : Musée Bénaki d'Athènes. Fig. 12 : Jean-Claude Cheynet. Fig. 13 : Archives de l'Éphorie des Antiquités de Kastoria.

la confection de ces objets et l'élán de piété qui en est à l'origine restent les mêmes. L'étude de vastes séries d'*enkolpia* à la lumière des données fournies par la numismatique et la sigillographie fournit ainsi un large champ de vision sur les pratiques pieuses qui sont à l'origine de la production artis-

tique. Enfin, le rapprochement du bouclier en forme de coeur de saint Théodore sur l'*enkolpion* de Belgratkapı de la présence de pièces de monnaies latines dans ce même trésor vient enrichir la réflexion sur les influences occidentales dans l'activité artistique à Constantinople aux XIIIe-XIVe siècles.

Brigitte Πιταράκη

ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΕΥΛΑΒΕΙΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ: ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΕΝΑ ΕΓΚΟΛΠΙΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ (13ος-14ος αιώνας)

Ένα αργυρό εγκόλπιο βρέθηκε το 1987 στην πύλη του Ξυλόκερκου (Belgratkapı) κατά τη διάρκεια αναστηλωτικών έργων στα χερσαία τείχη της Κωνσταντινούπολης. Το εύρημα αποτελεί μέρος ενός παλαιολόγειου νομισματικού «θησαυρού», του οποίου η απόκρυψη συνδέεται με τα γεγονότα της επανόδου στην Πρωτεύουσα του Ιωάννη Ε' Παλαιολόγου και του γιού του Μανουήλ το 1379. Η ανάγλυφη διακόσμηση των δύο όψεων του εγκολπίου έγινε με μήτρα. Στη μία όψη απεικονίζονται οι άγιοι Θεόδωροι Τήρων και Στρατηλάτης αντικριστά να υψώνουν τα χέρια σε δέηση προς τα θεϊκά χέρια που τους στεφανώνουν, ενώ στην άλλη ο προφήτης Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων. Ο κάτοχος λοιπόν του θησαυρού νομισμάτων απέκρυψε συγχρόνως το εγκόλπιο μαζί με μια μικρή ομάδα πέντε μεταλλικών αντικειμένων μικροτεχνίας, όπως αργυρά εργαλεία υγιεινής, μια αργυρή επίσης σφυρίκτρα και ένα χάλκινο γουδί. Αυτή η αρχαιολογική μαρτυρία ενισχύει τη χρονολόγηση και την πιθανότητα προέλευσης από την Κωνσταντινούπολη μιας ομάδας εγκολπίων ίδιου τύπου που εντοπίζονται σε ευρωπαϊκές και αμερικανικές συλλογές, όπως αυτές της μονής Βατοπεδίου στο Άγιον Όρος και του Cleveland Museum of Art. Η διακόσμηση του εγκολπίου ερμηνεύεται εντός του καλλιτεχνικού, πολιτικού και θρησκευτι-

κού πλαισίου της εποχής των Παλαιολόγων που γεωγραφικά εκτείνεται από την Κωνσταντινούπολη έως και τα Βαλκάνια κατά το 13ο και το 14ο αιώνα.

Η σύγκριση του εγκολπίου με μια ομάδα ανάλογων αντικειμένων εκτελεσμένων σε διαφορετικά υλικά, συχνά σε συνδυασμό μεταξύ τους, επιτρέπει να καθορισθεί η εξελικτική διαδικασία εικονογραφικών τύπων κοινών για μια μακρά περίοδο, ενώ προάγει την έρευνα των μηχανισμών της καλλιτεχνικής παραγωγής στο Βυζάντιο. Οι λατρευτικές συνήθειες και η εξέλιξή τους αποτελούν το κίνητρο για την ανανέωση της ζήτησης, η οποία παρακινεί τη δεξιότητα και τη δημιουργικότητα των καλλιτεχνών/τεχνιτών. Οι συνθήκες αυτής της εξελικτικής πορείας είναι πολλαπλές και διαφορετικές. Η διακόσμηση του εγκολπίου του Belgratkapı προσφέρει δύο διαφορετικά παραδείγματα. Η θαυματουργική παρέμβαση της εικόνας των δύο αγίων Θεοδώρων μέσα στο ναό τους στις Σέρρες υπέρ του Θεοδώρου Β' Λάσκαρη κατά τη μάχη του Μελένικου το 1255 έδωσε μια νέα ώθηση στη διάδοση της τιμής των αγίων. Η εικόνα, η οποία κοσμήθηκε με αργυρή επένδυση, χρησίμευσε ως πρότυπο για την αναπαραγωγή της σε διαφορετικά υλικά σε όλα τα Βαλκάνια και στην Κωνσταντινούπολη. Η ασυνήθης καρδιάσχημη ασπίδα του αγίου Θεοδώρου

του Στρατηλάτη εγγράφεται σε ένα περιβάλλον που είναι ανοικτό σε δυτικές επιδράσεις. Επιπλέον, η παράσταση του προφήτη Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων παραπέμπει στην ανανέωση της λατρείας του στο ναό του Αγίου Ρωμανού στην Κωνσταντινούπολη. Η ανακαίνιση της σαρκοφάγου του σύμφωνα με δυτικές αισθητικές προτιμήσεις φαίνεται ότι συνέβαλε σε αυτήν την ανανέωση. Στις διηγήσεις των Ρώσων προσκυνητών αναφέρεται ότι στο ναό του διενέμοντο ενθυμήματα του προσκυνήματος, ενώ παράλληλα πολλαπλασιάσθηκε η απεικόνιση του προφήτη σε καμέο και περιάπτα έργα που προορίζονταν για την ανώτερη κοινωνικά τάξη.

Επίσης, η διακόσμηση του εγκολπίου επιτρέπει να αναδειχθεί η διάχυση ορισμένων τεχνικών διαδικασιών και εικονογραφικών τύπων σε όλη την κοινωνική κλίμακα. Τα πρότυπα δημιουργούνται στον αυτοκρατορικό περίγυρο, στον κύκλο των αξιωματούχων και των ανώτερων εκκλησιαστικών, και η εξάπλωσή τους επιτυγχάνεται μέσω της κυκλοφορίας των νομισμάτων και των σφραγίδων. Αυτό το σχήμα παραγωγής έγινε δυ-

νατόν να αναπτυχθεί μέσω της χρήσης νέων τεχνικών και την καθιέρωση νέων διαδικασιών, οι οποίες επέτρεψαν τη δημιουργία ενός δικτύου απομμήσεων από το ένα είδος μικροτεχνίας στο άλλο. Η μαζική παραγωγή αποτελεί αντανάκλαση μιας εξατομικευμένης παραγωγής που ενσωματώνει στοιχεία της ταυτότητας του παραγγελιοδότη και το καλλιτεχνικό του αισθητήριο. Η διερεύνηση αυτής της διαδικασίας επιτρέπει να προσεγγίσουμε το βαθμό ευσέβειας των κοινωνικών ομάδων, αναλύοντας συγχρόνως τις συνθήκες ανανέωσης των λατρευτικών πρακτικών. Η συνεξέταση της διακόσμησης του εγκολπίου του Belgratkapı και του νομισματικού «θησαυρού» στον οποίο συνανήκει, παρέχει τέλος την ευκαιρία μιας νέας θεώρησης της χειροτεχνικής παραγωγής στην Κωνσταντινούπολη του 13ου και του 14ου αιώνα.

*Centre national de la recherche scientifique,
UMR 8167 Orient et Méditerranée,
pitarakis@hotmail.com*